

STUDIA UNIVERSITATIS Babeş-Bolyai

NOUVELLES FORMES ET PRATIQUES DE L'ÉCRITURE DE SOI:
L'AUTOTHÉORIE ET LA TRANSBIOGRAPHIE



PHILOLOGIA

1/2025

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

Volume 70 (LXX), 1/2025, March 2025

ISSN (print): 1220-0484; ISSN (online): 2065-9652; ISSN-L: 1220-0484
© STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babeş-Bolyai University

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI PHILOLOGIA

EDITORIAL OFFICE: 31 Horea St, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

ADVISORY BOARD:

Professor Rosalind Margaret Ballaster, University of Oxford, UK
Professor Bruno Blanckeman, Sorbonne Nouvelle University, France
Professor Emerita Maria Helena Araújo Carreira, University of Paris 8, France
Professor Cora Dietl, Justus Liebig University, Germany
Professor Isabel Margarida Duarte, University of Porto, Portugal
Professor Thomas Johnen, University of Zwickau, Germany
Professor Emeritus Declan Kiberd, University Notre Dame, USA
Professor Katalin É. Kiss, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Professor Emerita Judith Yaross Lee, Ohio University, USA
Professor Patrick McGuinness, University of Oxford, UK
Professor Christian Moraru, University of North Carolina, Greensboro, USA
Professor Eve Patten, Trinity College Dublin, Ireland
Professor Kerstin Schoor, Europa University Viadrina, Germany
Professor Silvia-Maria Chireac, University of Valencia, Spain
Associate Professor Jorge Figueroa Dorrego, University of Vigo, Spain
Associate Professor Elisabet Arnó Macià, Polytechnic University of Catalunya, Spain
Associate Professor Keith B. Mitchell, The University of Massachusetts Lowell, USA
Associate Professor John Style, Rovira i Virgili University, Spain
Associate Professor David Vichnar, Caroline University of Prague, Czech Republic
Associate Professor Annalisa Volpone, University of Perugia, Italy
Associate Professor Serenella Zanotti, University Roma Tre, Italy
Assistant Professor Margarida Vale de Gato, University of Lisbon, Portugal
Lecturer Emilia David, University of Pisa, Italy
Lecturer Ilaria Natali, University of Florence, Italy
Assistant Professor Nikolina Dobрева, Middlebury College, USA

EDITOR-IN-CHIEF:

Associate Professor Rareş Moldovan, Babeş-Bolyai University, Romania

EXECUTIVE EDITOR:

Associate Professor Carmen Borbely, Babeş-Bolyai University, Romania

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Professor Anna Branach-Kallas, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
Associate Professor Fiorenzo Fantaccini, University of Florence, Italy
Associate Professor Ágnes Zsófia Kovács, University of Szeged, Hungary
Associate Professor Daniela Vladu, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Andrei Lazar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Veronica Manole, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Boglárka-Noémi Németh, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Elena Păcurar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Anamaria Curea, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Petronia Popa Petrar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Alexandru-Ioan Ciorogar, Babeş-Bolyai University, Romania
Assistant Professor Ema Vyroubalova, Trinity College Dublin, Ireland
Assistant Professor Mihaela Buzec, Babeş-Bolyai University, Romania

ASSISTANT EDITORS:

Assistant Professor Paul Mihai Paraschiv, Babeş-Bolyai University, Romania
MA student Robert-Giulian Andreescu, Babeş-Bolyai University, Romania

Studia UBB Philologia is a Category A scientific journal in the rating provided
by Romania's National Council for Scientific Research.

As of 2017 *Studia UBB Philologia* has been selected for indexing in Clarivate
Analytics' Emerging Sources Citation Index for the Arts and Humanities.

Cover design: Gabriel Marian, *God Is a Woman Too* [detail],
Acrylic and markers on canvas, 80x60x4 cm, 2022.
(Reproduced with permission from the IAGA Contemporary
Art Gallery, Cluj-Napoca)
It features excerpts from Maya Angelou's poem "Wonder".

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 70 (LXX) 2025
MARCH
1

PUBLISHED ONLINE: 2025-03-25

PUBLISHED PRINT: 2025-04-30

ISSUE DOI:10.24193/subbphilo.2025.1

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

SUMAR – CONTENTS – INDICE – INHALT

SPECIAL ISSUE:

**NOUVELLES FORMES ET PRATIQUES DE L'ÉCRITURE DE SOI :
L'AUTO THÉORIE ET LA TRANS BIOGRAPHIE**

GUEST EDITORS: DIANA MISTREANU AND ANDREI LAZAR

Introduction : L'autothéorie et la transbiographie entre écriture de soi, fiction et théorie

Introduction: Autotheory and Transbiography between Self-Writing, Fiction and Theory

Introducere: Autoteoria și transbiografia între scriitura sinelui, ficțiune și teorie

DIANA MISTREANU and ANDREI LAZAR

9

STUDIES

Faire parler les sans-voix : *Les siestes du grand-père. Récit d'inceste* de Monia Ben Jémia – entre exofiction d'une inconnue et transbiographie autothéorique
Making the Voiceless Speak: Les siestes du grand-père. Récit d'inceste by Monia Ben Jémia – between the Exofiction of an Unknown Woman and an Autotheoretical Transbiography

A da glas celor fără voce: Les siestes du grand-père. Récit d'inceste de Monia Ben Jémia – între exoficțiunea unei femei necunoscute și transbiografie autoteoretică

MARINA ORTRUD M. HERTRAMPF

17

Écrire le soi à l'âge de la post-vérité. De la cognition « 5 E » à la solidarité démocratique : une grille conceptuelle pour théoriser l'autothéorie
Writing the Self in the Age of Post-Truth. From "5 E" Cognition to Democratic Solidarity: A Conceptual Framework for Theorising Autotheory
A scrie despre sine în epoca post-adevărului. De la modelul „5 E” al minții umane la solidaritatea democratică: un cadru conceptual pentru teoretizarea autoteoriei

DIANA MISTREANU

31

« Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». Philippe Forest : écrire et théoriser le roman d'une vie
"All this Must be Considered as Said by a Character in a Novel". Philippe Forest: Writing and Theorising the Novel of a Lifetime
„Toate acestea trebuie privite ca fiind spuse de un personaj de roman”. Philippe Forest: scrierea și teoretizarea romanului unei vieți

DESPINA JDERU

53

Récits transclasses au regard de l'autothéorie : quand la théorie sert à révéler l'intime
Transclass Narratives in the Light of Autotheory: When Theory Serves to Reveal the Intimate
Narațiuni ale schimbării de clasă socială prin prisma autoteoriei: teoria ca instrument de revelare a spațiului intim

Olivier PÉRINELLE

67

L'esthétique du quotidien : paradigme de l'écriture du soi dans *Psychopompe* d'Amélie Nothomb
The Aesthetics of Everyday Life: A Paradigm of Self-Writing in Psychopompe by Amélie Nothomb
Estetica vieții cotidiene: o paradigmă a scriiturii eului în romanul Psychopompe de Amélie Nothomb

STÉPHANE LAPOUTGE

81

La démarche autothéorique dans *La solitude Caravage* de Yannick Haenel : l'intermédialité entre littérature et peinture
The Autotheoretical Approach in Yannick Haenel's La solitude Caravage: Intermediality between Literature and Painting
Procedeeul autoteoretic în La solitude Caravage de Yannick Haenel: intermedialitatea literatură – pictură

MARIA-LORENA RACOLȚA

97

Écriture et subjectivité chez Georges Didi-Huberman : une lecture au prisme de l'autothéorie
Writing and Subjectivity in Georges Didi-Huberman's Work. A Reading through the Lens of Autotheory
Scriitură și subiectivitate la Georges Didi-Huberman: o lectură prin prisma autoteoriei

LAURA MARIN

115

De l'écriture de soi à l'autothéorie : « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » de Chantal Akerman

From Self-Writing to Autotheory: "Le frigidaire est vide. On peut le remplir" by Chantal Akerman

De la scriitura autobiografică la autoteorie: „Le frigidaire est vide. On peut le remplir” de Chantal Akerman

ANDREI LAZAR

129

Le journal filmé féminin à la lumière de l'autothéorie : histoires du « mauvais genre »

Women's Diary-Film in the Light of Autotheory: Stories of the "Bad Gender"

Jurnalul video feminin din perspectiva autoteoriei: narațiunile unui „mauvais genre”

EMMA DUQUET

147

Life Writing as Research Creation: the Project Drifting, Phuket Trilogy 21/22

Scrierea vieții ca proiect de creație - cercetare: Drifting, Trilogia Phuket 21/22

BILIANA VASSILEVA

159

MISCELLANEA

Du Moi « cryptophore » au Moi identitaire de Nadia : l'écriture thérapeutique dans le roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston

From "Cryptophoric" Subject to Self-Identity: Therapeutic Writing in Nancy Huston's Instruments des ténèbres

De la eul „criptofor” la eul identitar al Nadiei: scrierea terapeutică în romanul Instruments des ténèbres de Nancy Huston

TEODORA MARIA POP

183

Chastity as Spectacle in William Shakespeare's *Cymbeline* and Thomas Middleton's *Hengist*

Castitatea ca spectacol în Cymbeline de William Shakespeare și Hengist de Thomas Middleton

GABRIELA CHEAPTANARU

199

REVIEWS

Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (Le Cid), Agnès (L'École des femmes) et Hippolyte (Phèdre)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Essais », 2021, 204 p.

ILINCA PELEA

221

Evagrina Dîrțu, *Réalisme magique et le roman français après 1900*, Iași, Institutul European, 2023, 300 p.

IOANA BARBU

224

Regarder la Mort en face. Actes du XIX^e congrès international de l'Association Danses Macabres d'Europe, textes réunis et édités par Cristina Bogdan et Silvia Marin Barutcieff, Bucarest, Editura Universității din București, 2021, 472 p.

MARIAN IULIAN NEAMȚIU 228

Marius Popa, *Le roman français au XIX^e siècle : Microanalyses d'une galerie de portraits*, Brașov, Creator, 2022, 91 p.

ROBERT CONSTANTIN NOTAR 231

Philippe Dubois, *Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2021, 400 p.

MONICA-ALEXANDRA STOICA 235

Alexandra-Maria Vrînceanu, *Feminist Ideology and Translated Literature*, Iași, Institutul European, 2024, 244 p.

MIHAELA MUDURE 243

INTRODUCTION : L'AUTO THÉORIE ET LA TRANSBIOGRAPHIE ENTRE ÉCRITURE DE SOI, FICTION ET THÉORIE

Perméables, hybrides, toujours problématiques et souvent résistantes à un travail rigide de définition et de répertoriage, les formes de l'écriture de soi ont connu ces dernières décennies de nouveaux développements, tant au niveau des pratiques qu'au niveau de la théorie littéraire et narrative dont elles constituent l'objet. Écrire, filmer, créer à partir d'un matériau biographique se révèlent être des actes qui ne sont pas uniquement descriptifs et qui ne visent pas seulement à construire des représentations du monde, mais qui constituent autant de façons de réfléchir, de s'engager et d'explorer le rapport complexe entre le soi et l'environnement. Qui plus est, la création artistique ayant pour point de départ sa propre biographie constitue également une forme de recherche, une entreprise proposant de nouveaux angles pour scruter la société et produisant un nouveau savoir sur celle-ci, incarné et situé. Un saut épistémologique est ainsi à l'œuvre dans la nouvelle forme de l'écriture de soi désignée par la notion d'« autothéorie » : comme le mot le suggère, théoriser et écrire sur son expérience intime ne sont plus deux entreprises enracinées dans des enjeux et des contextes différents, mais elles participent ensemble au même projet dans le cadre duquel la réflexion théorique et philosophique se réclame comme enracinée dans l'expérience vécue, transformée en source de connaissances sur le monde. C'est un projet qui interroge et décentre le socle même de la théorie, tel qu'il a généralement été conceptualisé jusqu'à présent dans la culture occidentale, c'est-à-dire décorporalisé (*disembodied*), « rationnel », « objectif ».

Montrant que le savoir n'émerge qu'à l'intersection de contextes multiples – physiologiques, anatomiques, culturels, sociaux, politiques, historiques – en interaction avec un espace, un monde physique et symbolique, et de nombreuses formes d'altérité, l'autothéorie dénonce le fantasme de l'absence de corporéité et d'expérience intime et subjective dans la production de la théorie. Elle propose en échange, et non sans audace, des réflexions montrant que le récit personnel, le corps, l'affectivité et les relations intimes et sociales ne sont pas dissociés de la production du savoir, mais participent pleinement à l'acte de réflexion et de théorisation.



Dans une autre optique, l'écriture de fiction brouille elle aussi les frontières, cette fois entre le biographique et le fictionnel. Longtemps dominé par la notion d'autofiction (Doubrovsky 1977 ; Colonna 1989) – une notion à multiples facettes qui, dans la lignée de celle de l'autobiographie (Lejeune 1975), revendique l'identité trinomiale entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal comme condition nécessaire à son existence, et évalue les processus de fictionnalisation du soi mis en scène dans le texte littéraire – le débat sur la relation entre fait et fiction dans l'écriture de soi a connu ces dernières années un intérêt grandissant, voyant émerger de nouveaux concepts susceptibles d'en saisir et définir les subtilités. Parmi ces derniers, la notion de transbiographie (Mistreanu 2021 ; 2022) suggère qu'il existe des textes qui encodent, à travers les modes et les formes de la fiction, des éléments biographiques qui doivent être compris dans une logique différente de celle des « données objectives » (Rosenthal 2018) telles que l'anthroponyme, l'âge, la profession ou l'adresse, composant l'identité personnelle. Empruntant aux neurosciences cognitives la notion de données biographiques « pertinentes pour soi » (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 ; Abraham et von Cramon 2009 ; Abraham 2013), qui désigne les croyances, récits, faits, en bref, tous les éléments à travers lesquels une personne perçoit sa propre identité, la transbiographie définit l'encodage de ces derniers dans un texte qui, autrement, pourrait également être lu comme étant purement fictionnel. Une écriture transbiographique ne se sert pas de paratextes pour s'expliquer et ne se revendique pas en tant que telle : elle exige de la part du critique un travail de décodage et une intimité avec l'œuvre et la biographie d'un auteur. La notion a été utilisée en relation avec l'œuvre d'Andreï Makine (Mistreanu 2021), Jean Rouaud (Freyermuth 2023) et Ugnė Karvelis (Mistreanu 2024), ainsi que pour décrire les littératures autochtones du Québec (Hertrampf 2025).

Proposée par le philosophe espagnol Paul. B Preciado (2008), la notion d'autothéorie a été développée et interrogée dans la recherche universitaire anglophone à partir de la seconde moitié des années 2010 (cf. Wiegman 2018) – notamment à la suite de la publication, en 2015, de l'essai *The Argonauts* de Maggie Nelson, qui documente la grossesse de l'autrice au croisement de la vie intime et de la théorie. Du premier numéro de revue lui ayant été consacré, édité par Robyn Wiegman et intitulé « Autotheory Theory » (*Arizona Quarterly*, 2020), jusqu'à l'ouvrage récent codirigé par Alex Brostoff et Vilashini Coppan (2025), en passant par la monographie de Lauren Fournier (2021) et les numéros spéciaux des revues *Arts* « Autotheory in Contemporary Visual Arts Practice » édité par Katherine Baxter et Cat Auburn (2023), et *Feminist Studies* « Autotheory/Autoethnography » édité par Megan Sweeney et Judith Kegan Gardiner (2023), l'autothéorie constitue le sujet d'un débat en cours, ses frontières étant encore floues, comme le suggère Maria Gil Ulldemolins (2023). Proche de l'autosociobiographie (cf. Ernaux 2003 ;

Lammers et Twellmann 2021 ; Blome, Lammers et Seidel 2022 ; Bundschuh-van Duikeren, Jacquier et Löffelbein 2025), elle a été explorée par la critique de langue française en relation avec les œuvres d'Annie Ernaux (Volland 2023), de Gwenaëlle Aubry (Savard-Corbeil 2023), d'Édouard Louis et de Constance Debré (Zgola 2023). Sous la plume de Joëlle Papillon, la notion est également entrée dans le vocabulaire de la théorie littéraire francophone, définie dans l'ouvrage *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire* édité par Emanuel Bouju comme : « une production hybride, où l'on passe du récit personnel à la théorie sans marquer de distinction entre les deux, reconnaissant que l'expérience personnelle est porteuse de savoirs au même titre que d'autres sites de recherche (ouvrages philosophiques ou théoriques ; expérimentation médicale ; archives). Plutôt que de s'investir dans la dichotomie corps/esprit, les auteurs·rices pratiquant l'autothéorie explorent ce que leur expérience incarnée leur permet de savoir » (Papillon 2023).

Dans ce paysage théorique qui se présente comme une invitation à continuer d'interroger les complexités du rapport entre œuvre, biographie, création fictionnelle et réflexion théorique, l'objectif du présent numéro est de placer le débat dans le contexte de la production littéraire et artistique de langue française. Ainsi, les dix études réunies ici explorent, à partir de corpus littéraires, cinématographiques et artistiques contemporains, la capacité de la transbiographie et de l'autothéorie à se constituer en méthodes d'analyse d'une série d'œuvres, le plus souvent situées au carrefour des arts et des genres littéraires. Il est intéressant de constater que les deux concepts ne donnent pas toujours lieu à des *modus operandi* spécifiques, mais sont étayés par des approches ou des instruments analytiques relevant de la critique littéraire, de l'analyse intericonique et intermédiaire ou de la sociologie littéraire, mais aussi de la psychologie et du politique. L'objectif est de restituer dans sa complexité même le rapport entre les éléments (auto)biographiques et la pratique créatrice du sujet engagé dans une forme de récit (théorique) de soi.

En ce sens, dans « Faire parler les sans-voix : *Les siestes du grand-père. Récit d'inceste* de Monia Ben Jémia – entre exofiction d'une inconnue et transbiographie autothéorique », Marina Ortrud M. Hertrampf explore le sujet tabou de l'inceste en Tunisie, dans une démarche qui envisage la littérature comme un outil de guérison des traumatismes et de dénonciation des abus sur les femmes et les enfants. La triple perspective méthodologique utilisée par Hertrampf creuse cet espace de tensions entre le biographique et la fiction spécifique à l'écriture engagée de Ben Jémia par le recours à un concept à son tour transgressif, celui de « transbiographie autothéorique » comme conjonction du transfert du vécu dans le fictionnel (Mistreanu 2021) et de la démarche féministe de mise en lumière de la portée politique de l'intime (Fournier 2021). Chez Ben Jémia, cette

forme oblique d'écriture de soi apparaît comme seule solution pour donner voix aux victimes des abus au sein d'une société patriarcale et misogyne. Cette conception de l'autothéorie comme instrument de *care* et de solidarité est centrale également dans l'étude de Diana Mistreanu qui, dans « Écrire le soi à l'âge de la post-vérité. De la cognition "5E" à la solidarité démocratique : une grille conceptuelle pour théoriser l'autothéorie », interroge les racines intellectuelles du concept d'autothéorie ; Mistreanu montre comment, par son caractère énonctif, malgré une descendance commune avec la post-vérité, l'autothéorie peut s'ériger en véritable *phronesis* contemporaine : elle invite à pratiquer une sagesse active et engagée, collective et solidaire. Il est possible, selon Mistreanu, d'envisager l'essai autothéorique, essentiellement non fictionnel et orienté vers la réflexion et l'action sociale, politique, esthétique et environnementale, comme un genre littéraire à part entière.

Despina Jderu analyse, quant à elle, l'œuvre de Philippe Forest, notamment ses romans de deuil, sous l'angle de l'autothéorie, comprise comme une réflexion « incarnée » sur la capacité de l'écriture à contenir et apaiser la souffrance. Dans les « romans d'une vie » de Forest, *L'enfant éternel*, *Toute la nuit* ou *Sarinagara*, Jderu met en évidence la circularité d'une traversée douloureuse et obstinée du deuil, contre l'oubli. Elle examine également la méfiance de l'écrivain face à une littérature incapable d'amorcer une guérison, dont la seule portée serait esthétique et autothéorique. Bien que Forest partage avec Annie Ernaux, Didier Eribon et Édouard Louis un intérêt pour le dévoilement de l'intime, ces derniers dépassent, comme le démontre Olivier Périnelle dans son article consacré aux récits transclasses, la dimension individuelle du malaise psychologique. Ils s'ouvrent, par l'entremise de l'écriture, vers le social. La lecture de *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* ou de *Qui a tué mon père* permet à Périnelle de révéler chez Eribon et Louis les chemins empruntés par la réflexion autothéorique. Il illustre ainsi la façon dont ces auteurs transforment le fait littéraire en un aveu « à l'usage du collectif », capable à son tour de générer une théorie du sujet social et même du corps comme outil de dénonciation politique.

Les interactions entre l'intime et l'extime, le devenir-fiction du « je », propre à la transbiographie et l'ouverture réflexive vers le social et le collectif, typique à l'autothéorie acquièrent une valeur particulière dans la littérature contemporaine. Stéphane Lapoutge le démontre dans son article « L'esthétique du quotidien : paradigme de l'écriture du soi dans *Psychopompe* d'Amélie Nothomb ». Chez l'écrivaine belge de langue française, la genèse de soi se conjugue à la naissance de l'écriture grâce à l'exercice de l'observation attentive des gestes du quotidien, des oiseaux et de ses propres remous intérieurs. Dans ce roman nothombien, les moindres éléments se voient conférer une valeur biographique et participent à l'élaboration d'une parole féministe.

Avec l'œuvre de Yannick Haenel, en revanche, la mise en lumière du processus créateur se fait par l'intermédiaire de la peinture. Comme l'affirme Lorena Racolța dans « La démarche autothéorique dans *La solitude Caravage* de Yannick Haenel : l'intermédialité entre littérature et peinture », le narrateur haenelien se place au plus près possible de son sujet biographié. Qui plus est, il entre en fusion avec la figure du peintre, par l'*ekpharsis* intermédiaire, dans un mouvement transbiographique, voire même autothéorique, *lato sensu*, par lequel la vie et l'art se nourrissent réciproquement. Leur interdépendance est essentielle aussi chez Georges Didi-Huberman qui s'engage dans un récit autothéorique lors d'un grand dialogue avec Philippe Roux. La réflexion théorique, le regard et le montage vont se constituer comme autant de procédés ou de figures que le philosophe et historien de l'art mobilise afin de faire participer le vécu au discours critique. La contribution de Laura Marin, « Écriture et subjectivité chez Georges-Didi Huberman : une lecture au prisme de l'autothéorie », nous permet de suivre avec acuité cette dynamique de la construction de soi hubermanienne interpellant le « je » et le « hors-je », dans un mouvement qui évolue continuellement depuis *Devant l'image* (1990) jusqu'à l'une de ses dernières œuvres : *Tables de montage* (2023).

La pratique artistique de Chantal Akerman repose à son tour sur le questionnement incessant de l'individualité, à travers l'écriture de soi, le cinéma et l'art contemporain. Pourtant, à la différence de Haenel ou de Didi-Huberman, la cinéaste belge se livre dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » et dans l'installation *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, abordés par Andrei Lazar dans son article, à un examen lucide des traumatismes familiaux, vus comme des expériences situées, incarnées, dépositaires d'un savoir théorique. Dans une démarche redevable à l'autothéorie, Akerman revisite son propre cheminement filmique depuis la perspective des concepts d'« écriture mineure » de Deleuze et Guattari ou de « souvenir écran » de Freud, avec des renvois en creux du filmique, mais d'autant plus poignants, aux approches féministes d'Hélène Cixous ou Laura Mulvey.

Les cinéastes Sophie Calle, Françoise Romand et Dominique Cabrera, à leur tour, s'avèrent beaucoup plus radicales dans leurs pratiques autothéoriques, comme l'explique Emma Duquet. Dans « Le journal filmé féminin à la lumière de l'autothéorie : histoires du "mauvais genre" », Duquet démontre qu'une forme filmique intime peut se constituer en dispositif cinématographique capable de refléter aussi bien la pensée conceptuelle de son autrice qu'un vaste ensemble de problématiques politiques et sociales.

Enfin, dans « Life Writing as Research Creation : the Project *Drifting, Phuket Trilogy 21/22* » la danseuse et chercheuse Biliana Vassileva propose une analyse en clé autothéorique de ses « paysages sensoriaux » dansés. Pour Vassileva la poésie, le voyage et la performance artistique se conjuguent à l'intérieur d'une œuvre transmédiale qui, comme chez la plupart des artistes dont les productions

ont été interrogées dans le cadre de ce dossier, explore toutes les possibilités créatives, mais aussi sémantiques et politiques que lui offre le processus de mise en fiction du soi.

On voit ainsi que les deux concepts autour desquels s'organise ce dossier thématique de la revue *Studia Philologia*, la transbiographie et l'autothéorie, suscitent depuis leur apparition dans l'espace critique et académique une réflexion en constante évolution. Ils permettent d'interroger des corpus extrêmement divers, situés à l'intersection de l'écriture littéraire, de l'expérimentation artistique, du politique et de la théorie tout en mettant en lumière ce qui semble être un des nouveaux tournants des récits de soi : l'engagement dans la production d'un savoir – situé, profondément ancré dans le corporel et l'idéologique, paradoxal parfois, car traversé par la fiction – et l'ancrage de ce savoir dans l'environnement et la société dans lesquels le sujet entend s'inscrire.

Diana MISTREANU 

University of Passau, Germany
diana.mistreanu@uni-passau.de

Andrei LAZAR 

Babeş-Bolyai University, Romania
andrei.lazar@ubbcluj.ro

OUVRAGES CITÉS

- Abraham, Anna et D. Yves von Cramon. 2009. « Reality=Relevance? Insights from Spontaneous Modulations of the Brain's Default Network When Telling Apart Reality from Fiction. » *PLoS ONE* 4, no. 3. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0004741>.
- Abraham, Anna, D. Yves von Cramon et Ricarda I. Schubotz. 2008. « Meeting George Bush versus Meeting Cinderella: the Neural Response When Telling Apart What is Real from What is Fictional in the Context of Our Reality. » *Journal of Cognitive Neuroscience* 20, no. 6 : 965-976.
- Abraham, Anna. 2013. « The World According to Me: Personal Relevance and the Medial Prefrontal Cortex. » *Frontiers in Human Neuroscience* 7. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00341>.
- Baxter, Katherine et Cat Auburn. 2023. « Introduction for Special Issue "Autotheory in Contemporary Visual Arts Practice." » *Arts*, no. 1 : 11-12. <https://doi.org/10.3390/arts12010011>.
- Blome, Eva, Philippe Lammers et Sarah Seidel (éds.). 2022. *Autosoziobiographie. Poetik und Politik*. Stuttgart : Metzler.

- Brostoff, Alex et Vilashini Coppin (éds.). 2025. *Autotheories*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Bundschuh-van Duikeren, Johanna, Marie Jacquier et Peter Löffelbein (éds.). 2025. *Autosociobiography. A Literary Phenomenon and Its Global Entanglements*. Bielefeld : [transcript].
- Colonna, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Thèse doctorale, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
- Ernaux, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Gallimard.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Freyermuth, Sylvie. 2023. « Une brève lecture du Cycle. "La vie poétique" à travers l'étude de la constitution de la mémoire autobiographique chez Jean Rouaud. » In *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, édité par Sylvie Freyermuth et Diana Mistreanu, 129-150. Paris : Hermann.
- Gil Uldemolins, Maria. 2023. « Autotheory and Its Others. » <https://arthist.net/archive/38297>.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2025. « Vivre en harmonie nordique : le roman docufictionnel Qimmik de Michel Jean. » In *Littérature et nations autochtones au Canada francophone*, édité par Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu, sous presse. Berlin : De Gruyter.
- Lammers, Philipp et Marcus Twellmann. 2021. « L'autosociobiographie, une forme itinérante. » *ConTEXTES* 16, décembre 2021. <http://journals.openedition.org/contextes/10515>.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Mistreanu, Diana. 2021. *Andrei Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*. Paris : Hermann.
- Mistreanu, Diana. 2022. « Littérature et sciences cognitives : quels enjeux pour les rapports entre œuvre et biographie ? » *Acta romanica* 24, « Paradigmes en littérature, la littérature comme paradigme. Dés-essentialiser la littérature: apports et enlèvements », édité par Timea Gyimesi : 25-44.
- Mistreanu, Diana. 2024. « Espaces, affect et écoféminisme dans *Demain il n'y aura plus de trains* (1991) d'Ugné Karvelis. » In *Langues et espaces dans les xénographies féminines en français*, édité par Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu, 127-140. Munich : AVM.edition.
- Papillon, Joëlle. 2023. « Autothéorie. » In *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, édité par Emmanuel Bouju. <https://doi.org/10.47123/f51e9fed.f5173c0c>.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelone : Anagrama.
- Rosenthal, Gabrielle. 2018. *Interpretive Social Research*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen.

- Savard-Corbeil, Mathilde. 2023. « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine. Esthétique et féminisme dans Saint Phalle. Monter en enfance de Gwenaëlle Aubry. » *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27. <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.
- Sweeney, Megan et Judith Kegan Gardiner (éds.). *Feminist Studies* 2-3/49, « Autotheory/ Autoethnography ». Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Volland, Hannah. 2023. « L'écriture de soi comme forme de connaissance. Agentivité et autothéorie dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux. » *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27. <https://doi.org/10.4000/fixxion.13456>.
- Wiegman, Robyn (éd.) 2020. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76, « Autotheory Theory ». <https://doi.org/10.3390/arts12010011>.
- Wiegman, Robyn. 2018. « In the Margins with the Argonauts. » *Angelaki* 1, no. 23 : 209-213. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2018.1435403>.
- Young, Stacey. 1997. *Changing the Wor(l)d. Discourse, Politics and the Feminist Movement*. Londres : Routledge.
- Zgola, Clara. 2023. « Récits de rupture et du dépassement. Genre, classe et sexualité chez Édouard Louis et Constance Debré. » *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27. <https://doi.org/10.4000/fixxion.13161>.

FAIRE PARLER LES SANS-VOIX : *LES SIESTES DU GRAND-PÈRE. RÉCIT D'INCESTE DE MONIA BEN JÉMIA* – ENTRE EXOFICTION D'UNE INCONNUE ET TRANSBIOGRAPHIE AUTOTHÉORIQUE

Marina Ortrud M. HERTRAMPF¹ 

Article history: Received 30 October 2024; Revised 21 February 2025; Accepted 9 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Making the Voiceless Speak: Les siestes du grand-père. Récit d'inceste by Monia Ben Jémia – between the Exofiction of an Unknown Woman and an Autotheoretical Transbiography.* An explicitly fictional novel about the biography of an unknown person: can it be an exofiction, a transbiography or an autotheory all at once? The answer is clearly no. And yet, as this article shows, there are hybrid forms that oscillate between exofiction, transbiography and autotheory, especially in certain societies, with regard to particularly taboo subjects. Our example is the sexual abuse of children by family members in Tunisia, the topic of the book *Les siestes du grand-père. Récit d'inceste* ("Grandfather's Naps: A Tale of Incest", 2021) by Tunisian lawyer and women's rights activist *Monia Ben Jémia* (b. 1958). The article analyses the extent to which this is a covert form of *écriture de soi* (self-writing) on the one hand, and an emancipatory plea that aims to break taboos and silence on the other.

Keywords: *emancipation, feminism, identity, incest, taboo*

REZUMAT. *A da glas celor fără voce: Les siestes du grand-père. Récit d'inceste de Monia Ben Jémia – între exoficțiunea unei femei necunoscute și transbiografie autoteoretică.* Poate un roman explicit ficțional despre

¹ **Marina Ortrud M. HERTRAMPF.** Professeure de littératures et cultures françaises, francophones et espagnoles à l'Université de Passau (Allemagne). Présidente de l'Association Romain Rolland en Allemagne. Domaines de recherche : littérature française contemporaine (Deville, Ernaux, Lafon, Sinha) ; littérature rom ; littérature autochtone du Canada ; francophonie littéraire ; littérature de la Grande Guerre (Jouve, Rolland) ; littérature espagnole de l'âge d'or ; intermédialité ; BD ; ruralité ; femmes/maternité ; théories de l'espace ; (post-)migration ; transculturalité. Pour un CV détaillé, voir : <https://www.phil.uni-passau.de/romanistik-frankreich/team/prof-dr-hertrampf/>. Courriel : marina.hertrampf@uni-passau.de.

biografia unei persoane necunoscute să fie în același timp exoficțiune, transbiografie și autoteorie? Răspunsul este în mod clar negativ. Cu toate acestea, după cum va demonstra acest articol, există forme hibride în special în anumite societăți, cu referire la subiecte tabu. Exemplul pe care îl folosim în acest studiu este reprezentat de abuzul sexual asupra copiilor de către membrii unei familii tunisiene, subiectul cărții *Les siestes du grand-père. Récit d'inceste* semnată de avocata și activista tunisiană pentru drepturile femeilor Monia Ben Jémia (*1958). Articolul analizează măsura în care acest text se poate constitui ca o formă ascunsă de scriere a sinelui, pe de o parte, și o pledoarie care își propune să aducă emanciparea, să elimine tabuurile și să rupă tăcerea pe de altă parte.

Cuvinte-cheie: *emancipare, feminism, identitate, incest, tabu*

« Ma famille n'a rien vu alors que ça se passait
littéralement sous ses yeux, à quelques marches
ou portes de là où il nous assassinait. »
(Ben Jémia 2021, 94)

Monia Ben Jémia – une vie pour s'engager pour les sans-voix

« Il y a tant d'incestes, partout dans le monde, il est vrai et en Tunisie aussi. »
(Ben Jémia 2021, 75)

Monia Ben Jémia, professeure de droit à la Faculté des sciences juridiques, politiques et sociales de Tunis, Université de Carthage, n'est pas une autrice francophone de grande renommée en Tunisie, où elle est plutôt connue pour son engagement social en tant que militante féministe. Dans le cadre de la révolution de la dignité (2010-2011), elle s'est engagée activement dans la transition démocratique notamment en étant membre de la commission d'enquêtes sur les violations des droits de l'homme durant la révolution. Elle lutte depuis pour des changements législatifs dans le domaine de la politique familiale. Dès sa création en 1989, Monia Ben Jémia travaille dans l'Association tunisienne des femmes démocrates (ATFD), une association féministe militante dont elle a assuré la présidence entre 2016 et 2018. Son engagement au sein de cette association et son écoute des personnes en quête d'aide ont permis à Monia Ben Jémia de comprendre qu'en plus des violences faites aux femmes en général, les abus sexuels au sein de la famille étaient très fréquents : « [...] lorsque j'étais écoutante au centre des victimes de violences au sein de l'ATFD de 2004 à 2015. Je m'étais rendu compte que le phénomène de l'inceste était très répandu en Tunisie. De nombreuses femmes venaient nous voir pour des

violences conjugales et finissaient par raconter qu'elles avaient été victimes dans leur enfance » (Ben Jémia cité dans Blaise 2021).

Ce fait choquant a incité Monia Ben Jémia à aborder le sujet de manière littéraire et elle a commencé à travailler sur *Les siestes du grand-père*. Son livre pionnier est d'ailleurs le premier texte littéraire en Tunisie à aborder sans crainte le sujet tabou en toute franchise et violence, et il a lancé un débat public sur une problématique considéré jusque-là comme tabou². Profitant du fait que les abus sexuels découverts en 2019 dans l'école coranique de Regueb près de Sidi Bouzid ont suscité un cri unanime de consternation dans le grand public tunisien et une condamnation ferme des viols pédophiles, Monia Ben Jémia a utilisé la force émotionnelle et affective de la littérature pour briser le silence sur la thématique toujours tabou des abus familiaux. En effet, Monia Ben Jémia prend cet événement toujours présent dans la mémoire collective des lecteurs et lectrices tunisien-ne-s comme tremplin flaubertien, comme point de départ de son texte, dans lequel la protagoniste Nédra, originaire de Tataouine et grandissant à Tunis dans une famille tunisienne ordinaire dans les années 1950, décide de commencer à parler de ses propres abus au sein de sa famille suite à la découverte des mauvais traitements infligés aux enfants à l'école coranique. Ainsi, l'incipit du récit commence de la manière suivante :

Les événements de Regueb, début 2019, ces enfants dont certains avaient été dans l'internat privé où ils recevraient une éducation religieuse, réveillent en Nédra le souvenir de l'inceste subi dans son enfance. Elle n'en avait parlé à personne, mais rongée par une grave maladie, elle décide, après avoir longtemps hésité, de rompre le silence. (Ben Jémia 2021, 13)

La force des tabous ou la normalité du silence

« Il leur intima à tous le silence et tous se turent. Il leur fit croire qu'il était le grand-père doux, tendre et aimant avec ses petits-enfants et ils le crurent. Il colonisa l'esprit de tous. » (Ben Jémia 2021, 94)

L'abus sexuel d'enfants dans le cercle familial est sans aucun doute l'un des plus grands tabous, que ce soit dans le monde occidental ou oriental. En

² En effet, le temps était venu pour un tel livre en Tunisie : *Les siestes du grand-père* est actuellement à sa deuxième édition, a reçu de nombreuses critiques très positives (cf. par ex. Belhassine 2021 ; Ben Mustapha 2021 ; Blaise 2021 ; Bourkhis 2024 ; Charf 2021 ; Chaulet 2021 ; Dahmani 2021 ; Haouel 2021) et est traduit en arabe. En plus, après la publication du livre, le Fonds des Nations Unies pour la Population en Tunisie a organisé des tables rondes et workshops pour améliorer la situation des victimes (cf. Bhira 2021 et UNFPA Tunisie 2021).

France, c'est Christine Angot qui, avec son roman autobiographique *L'inceste*, a proposé en 1999 une première approche littéraire des violences sexuelles intrafamiliales sur mineur·e·s. Sur le plan sociopolitique, la Commission Indépendante sur l'Inceste et les Violences Sexuelles faites aux Enfants, créée en 2020, a eu un impact décisif en termes de reconnaissance, d'aide et de prévention. En raison de la notoriété de l'accusé Olivier Duhamel, *La familia grande* de Camille Kouchner, dans lequel elle accuse son beau-père d'abus sexuels sur son frère et sur elle, a connu un retentissement médiatique sans précédent en 2021. La même année paraît le roman autobiographique de Grégoire Delacourt, *L'enfant réparé*, dans lequel il raconte l'agression sexuelle d'un fils par son père. Le tournant décisif a finalement été atteint lorsque l'association féministe *Nous Toutes* a lancé la campagne #MeTooInceste dans les médias sociaux et que des milliers de victimes ont témoigné de leurs propres expériences traumatisantes. Ainsi, en France, un pas décisif vers la levée des tabous est franchi – en Tunisie, des tendances similaires se dessinent dans le sillage du mouvement tunisien #EnaZena (moi aussi) et de l'engagement de Monia Ben Jémia³, même s'il ne faut pas négliger le fait que dans les pays arabes, tous les sujets liés à la sexualité sont en soi des thèmes bien plus difficiles et encore plus tabous qu'en France. En conséquence, l'inceste et la pédophilie sont des sujets encore plus tabous.

Selon la perspective coranique, la pédophilie et l'inceste sont interdits, représentent un grand péché envers des enfants innocents et doivent être sévèrement punis (cf. Usman 2019, 96-97). En effet, la Loi relative à l'élimination de la violence à l'égard des femmes de 2017 reconnaît clairement l'inceste, et le viol incestueux est puni de la prison à vie (cf. Boukhayatia 2021). Les abus sexuels sont considérés comme des crimes d'un point de vue religieux et juridique, les milieux arabisants perçoivent le viol incestueux comme une influence néfaste des cultures occidentales⁴, une vision qui n'est bien sûr pas défendable, comme le souligne Monia Ben Jémia dans une interview :

Beaucoup considèrent l'inceste comme une violence sexuelle qui serait le fait d'obsédés vivant dans des sociétés occidentales dépravées, à l'inverse de la

³ La juriste s'engage entre autres pour que le délai légal actuel de reconnaissance de l'inceste (jusqu'à dix ans après la majorité) soit prolongé, car les victimes ne sont généralement en mesure d'exprimer ce qu'elles ont vécu qu'après une très longue période. Elle milite en outre à poursuivre l'information et la sensibilisation des mères et des enfants à cette thématique extrêmement sensible sur le plan familial et social en Tunisie (cf. S.N. 2021).

⁴ Cette interprétation est également celle du grand-père de Nédra, qui a lui-même abusé d'elle. Après avoir vu l'adaptation cinématographique par Jacques Demy de *Peau d'âne* de Perrault, dans laquelle un roi abuse de sa fille, le grand-père déclare que « le film était immoral » (Ben Jémia 2021, 61).

société dans laquelle nous vivons. Celle-ci, musulmane, conservatrice, aurait, elle, une morale et des valeurs empêchant ce type d'agressions. Évidemment, il n'en est rien. Les agresseurs sont souvent, sinon toujours, des gens ordinaires, au-dessus de tout soupçon, comme dans mon livre où le grand-père de Nédra est un homme pieux, respecté de tous. L'inceste existe dans tous les milieux, dans tous les types de familles. (Ben Jémia dans Blaise 2021)

Les violences sexuelles intrafamiliales sur enfants se produisent dans les meilleures familles, quel que soit leur statut social et leurs convictions religieuses et morales. Dans un pays pourtant où la vie sociale est particulièrement basée sur les contacts sociaux, comme en Tunisie, la perte de l'image publique et de la réputation joue un rôle central – le silence et la dissimulation de ce qui ne doit pas avoir lieu deviennent une question de survie sociale pour tous les membres des familles élargies : « Tout le monde se connaît dans ce pays, grand comme un mouchoir de papier, et les conséquences des dénonciations d'agressions sexuelles sont si redoutables que même les plus courageuses préfèrent garder le silence » (Ben Jémia 2021, 14).

Le fait de détourner le regard et le mécanisme de refoulement interne finissent par faire douter même la protagoniste de ce qui était réel et de ce qui n'est qu'un souvenir médiatique : « Personne n'a rien vu, rien su, ne s'est douté de rien. Personne, ni moi, ni les autres n'en avons parlé. Nous ne pouvions pas le dénoncer, c'était notre parole contre la sienne, celle des enfants contre sa toute-puissante autorité. Puisque personne n'en parle, c'est que ça n'existe pas, ça n'a jamais existé. Oui, j'ai dû rêver, c'est juste Peau d'âne qui est resté imprimé dans ma tête, un conte, une mauvaise blague, comme le comble de l'horreur » (Ben Jémia 2021, 93).

Tout comme le fait de détourner le regard, le silence est l'attitude normale pour préserver l'apparence d'une famille heureuse. Le paradoxe du silence pour souligner le bonheur de la vie de famille est particulièrement impressionnant dans l'antithèse de la musique joyeuse et du silence étouffant, de la légèreté lumineuse et de l'angoisse sombre : « La maison des grands-parents résonnait des musiques des fêtes et du silence de l'inceste. Lumineuse, joyeuse, emplie de musique et des cris de joie des enfants et des *you you*. Et sombre, effrayante, enfouie dans un épais silence ; on y entrait par une grande porte vitrée, protégée de fer forgé noir, les barreaux de sa prison » (Ben Jémia 2021, 43).

Sauvegarder l'apparence d'une famille heureuse et moralement intègre est considéré comme central (pas seulement dans la Tunisie des années 50) et il n'est pas rare que cette apparence soit imposée par le chef de famille. La structure familiale traditionnellement hiérarchique et patriarcale favorise le fait que les femmes et les enfants ne défendent pas leur bonheur personnel et acceptent tout sans se plaindre :

Des hommes érigés en Dieu : le patriarcat est toujours au cœur de l'inceste. Une raison de plus, qui rend encore plus difficile l'acte improbable de dénoncer l'innommable pour une victime. Une victime triplement sidérée : par la fragilité de son enfance d'une part, par son traumatisme de l'autre et enfin par une violence exercée dans le milieu de l'intime, le cocon censé être protecteur. (Belhassine 2021)

Dans la famille de Nédar, c'est Baba Jamal, le père de sa mère, qui apparaît comme père et grand-père aimant et pourtant domine en tant que tyran narcissique tous les membres de la famille avec un pouvoir prétendument divin⁵ :

Tout le monde lui obéissait au doigt et à l'œil, ce qu'il disait c'était du Coran, nul jamais ne songeait à le contredire. Il prenait toutes les décisions, régnait la vie familiale de tous y compris celle des enfants mariés. Il était insoupçonné, respecté de ses frères et sœurs dont il était l'aîné, et de toute la bourgade où nous habitions. (Ben Jémia 2021, 91)

En effet, Nédar, qui ne l'aime pas et l'appelle « Bouk » au lieu de l'affectueux « Baba » (cf. Ben Jémia 2021, 22), dénie à Jamal toute empathie et toute capacité d'affection – « Il était incapable d'amour et de tendresse » (Ben Jémia 2021, 90) et est certain qu'il a déjà abusé de sa mère qui, comme elle, a refoulé ce qu'elle avait vécu : « C'est ce qui avait dû arriver à sa mère, elle a effacé l'inceste de sa mémoire » (Ben Jémia 2021, 60). Il semble important que Ben Jémia ne condamne pas les hommes en bloc, bien au contraire, le grand-père maternel apparaît comme une exception qui s'oppose à l'autre grand-père de Nédra, plein d'humour, et à son père bienveillant.

Les siestes quotidiennes du grand-père, qui donnent le titre à l'ouvrage, sont également à sa portée, elles, qui semblent si inoffensives et contemplatives et qui sont pourtant le moment de l'horreur. Le *tertium comparationis* de la métaphore de la sieste pour l'abus derrière une porte fermée dans la « vaste pièce dans laquelle trônait le lit où le grand-père assassinait son enfance » (Ben Jémia 2021, 44) est le silence.

Le silence, sur ce qui ne doit pas exister comme norme sociale, est raconté dans le livre avec de nombreuses références documentaires (par ex. le scandale des abus de Regueb) à l'exemple d'une protagoniste inconnue d'une famille ordinaire.

⁵ Il est intéressant de noter que Ben Jémia utilise des métaphores du contexte colonial : « Petits et grands étaient ses esclaves » (Ben Jémia 2021, 90-91), « Il colonisa l'esprit de tous » (94) et « L'enfant agressé » (76).

Les siestes du grand-père. Récit d'inceste – l'exofiction d'une inconnue ?

« Dire l'inceste est difficile, même cinquante ans après l'avoir subi. Nédra en souffre encore de la même manière que lorsqu'elle en fut victime. » (Ben Jémia 2021, 14)

Parler de l'exofiction d'une inconnue est en fait une contradiction, car selon la conception généralement établie (cf. Ruhe 2020), une exofiction est une fiction biographique d'un personnage historique connu et non pas, comme dans notre cas, d'une femme tunisienne inconnue, une femme sans prestige et sans voix.

Dans le paratexte du livre, il est explicitement dit « Toute ressemblance avec des faits, lieux ou personnes réels ne serait que pure coïncidence » (Ben Jémia 2021, 9) – mais si la coïncidence n'était pas une coïncidence ? Le récit (principalement) hétérodiégétique est basé sur des faits réels, tels qu'ils se sont déroulés et se déroulent encore par milliers – comme le montrent les témoignages sur #EnaZena. En ce sens, Nédra représente d'innombrables victimes qui sont restées jusqu'à présent largement anonymes – notamment par honte et par peur de l'inacceptation et de la répression sociale. La signification de son prénom, « rare, unique »,⁶ est donc ambiguë : son destin n'est pas du tout unique, mais elle est en même temps l'une des rares à décider de briser le silence pour faire parler d'autres personnes concernées : « Elle ne veut pas mourir avec ce poids et se dit que son récit pourrait être utile à tous les enfants qui subissent des agressions sexuelles, car les enfants de Regueb ne sont pas les seuls » (Ben Jémia 2021, 13).

La biographie d'une femme est ainsi racontée, certes inconnue en tant que personnalité de la vie publique, mais en même temps connue dans la mesure où le nombre de personnes abusées dans leur enfance est si important que tout le monde devrait connaître une Nédra – si seulement elles prenaient toutes la parole. En effet, après la parution du livre, l'autrice a effectivement reçu ce feedback de la part de nombreuses lectrices : « J'ai été très touchée, à la publication du livre, de recevoir de très nombreux messages pour me dire "Nédra, c'est aussi moi" : de très nombreuses femmes s'y sont identifiées. Je me suis évidemment inspirée de récits, d'histoires et de faits divers à des fins narratives » (Ben Jémia dans Chaulet Achour 2021).

⁶ Cf. QuranicNames, <https://quranicnames.com/need-to-know-whats-the-meaning-of-nadra/> [consulté le 25 août 2024].

L'autre c'est (aussi) moi : extimisation, transbiographie et autothéorie

« Et sa vie durant, elle s'était dit que si elle n'arrivait pas à écrire l'inceste, c'est parce qu'elle ne pouvait écrire que dans sa langue maternelle, le tunisien, ou l'arabe littéraire dont sa langue maternelle emprunte plusieurs mots et expressions. » (Ben Jémia 2021, 66–67)

Mais les lectrices ne sont pas les seules à se retrouver dans Nédra, car – comme l'admet l'autrice – Nédra est aussi Mona : « À la question que la journaliste de *La presse* lui pose sur le genre adopté – une fiction plutôt qu'un récit autobiographique – Monia Ben Jémia répond que “ce récit est celui de Nédra. Et effectivement, Nédra, c'est moi : je m'y suis identifiée énormément” » (Ben Jémia dans Chalet Achour 2021). En effet, la part autobiographique apparaît clairement dès la couverture, car la jeune fille sur la photo en noir et blanc regarde le spectateur avec ses grands yeux noirs, sérieux et demandant de l'aide, et dont le crédit photographique indique laconiquement qu'elle provient de la « collection privée », montre l'autrice elle-même (cf. Ben Mustafa 2021).

La part autobiographique du récit de vie de Nédra fait des *Siestes du grand-père. Récit d'inceste* une transbiographie, que Diana Mistreanu décrit ainsi : « la transbiographie pourrait être envisagée comme le double inversé de l'autofiction. Ainsi, l'autofiction suppose la projection de soi dans des aventures imaginaires, alors que la transbiographie consiste en la projection de personnages imaginaires dans les événements que l'auteur a réellement vécus » (Mistreanu 2021, 327).

En effet, nous avons affaire ici à la projection décrite de soi-même sur un personnage fictionnalisé – mais malgré les nombreux parallèles biographiques entre l'autrice et Nédra, il y a surtout une différence décisive : contrairement à la protagoniste du livre, Mona n'est évidemment pas décédée d'un cancer. Mais les expériences traumatisantes et leur refoulement forcé l'ont également rendue malade. L'enfant protagoniste perçoit les agressions sexuelles de son grand-père comme une forme possible de punition physique ; elle comprend donc ce qui s'est passé comme étant de sa propre faute : « Nous le craignons, et j'aurais tant préféré son fouet dont il n'avait jamais fait usage et avec lequel il nous menaçait quand nous n'étions pas sages, à cet autre fouet, Son pénis » (Ben Jémia 2021, 92). Le sentiment latent de culpabilité présumée et la honte qui en découle entraînent des troubles psychiques à vie⁷ et un sentiment d'identité brisée :

⁷ Comme beaucoup de victimes d'abus, Nédra fait deux tentatives de suicide (cf. Ben Jémia 2021, 68). Pour les effets des agressions sexuelles intrafamiliales au cours de l'enfance ou de l'adolescence voir Nandirino et Ducro 2017.

J'ai passé ma vie en étant dissociée. [...] J'étais mal dans ma peau, avec l'impression de n'être jamais moi-même, mais jouer un rôle comme si j'étais en représentation permanente. Étrangère au monde et à moi-même, je n'avais pas d'avis propre et mes sentiments étaient toujours confus. Alors souvent je m'alignais sur la position des autres, pour ne sentir un tant soit peu en phase. Qui j'étais, ce que je pensais, ce que j'aimais ou n'aimais pas, je n'ai jamais su. Comme une peau qu'on arrache, le bouc m'avait délesté de mon identité. Et couverte d'une peau d'âne... (Ben Jémia 2021, 95-96)

La conviction d'être elle-même le problème est renforcée par le fait que l'inceste n'est pas non plus reconnu par les médecins tunisiens et que personne ne l'aide sur le plan thérapeutique : « Nédra fit elle-même le tour des psychologues de Tunis. Aucun d'eux ne prit suffisamment au sérieux l'inceste. [...] Nul ne l'aida à dire l'inceste, nul ne le lui fit dérouler, raconter, soulever le brouillard de ses souvenirs » (Ben Jémia 2021, 69).

Il se révèle qu'avec l'acte thérapeutique d'écrire sur l'inceste, l'autrice a pourtant vécu une certaine « mort » dans la mesure où le « je incesté » (dissocié du moi percevant actuel par le processus de refoulement et nommé ici Nédra) n'est certes pas complètement surmonté, mais le moi est de plus en plus en mesure de maîtriser le « pieuvre » monstrueux (cf. Ben Jémia 2021, 46-47, 69, 84, 93) qui continue, des décennies plus tard, à revenir dans les flashbacks qui s'emparent du corps et de l'âme, d'arriver à une à une bonne image de soi malgré ce qu'elle a vécu. En effet, même si on nous dit dans le « Prologue » que Nédra s'est décidée de « rompre le silence » (Ben Jémia 2021, 13), ce n'est pas Nédra qui raconte son histoire mais la narratrice-autrice qui se manifeste dans le dernier des six courts chapitres racontés de manière très elliptique. Le fait que la voix autodiégétique *alias* l'autrice décrit son malaise au passé (cf. « J'étais mal dans ma peau... », Ben Jémia 2021, 95-96) montre bien que le je narrateur a surmonté cet état de mal être.

Le besoin de plus en plus fort de Nédra *alias* Mona de briser la honte et le silence pour extérioriser la douleur internalisée, devenue autodestructrice, pour rééquilibrer le plus intime et l'équilibre intérieur, peut être compris avec Serge Tisseron, à la suite de Jacques Lacan, comme un processus d'extimisation :

Je propose d'appeler « extimité » le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. [...] Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que de l'« exprimer ». Si les gens veulent ainsi extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les

intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d'« extimité » est en fait au service de la création d'une intimité plus riche. (Tisseron 2001, 52-53)

L'acte d'écrire est donc une autothérapie psycho-émotionnelle : l'extimité permet à l'autrice de mieux gérer son propre traumatisme tout en contribuant – notamment par son engagement politique ultérieur – à réparer la société tunisienne sur le thème tabou des violences sexuelles intrafamiliales sur mineur·e·s. Le texte de Ben Jémia s'inscrit ainsi dans la tendance des œuvres contemporaines orientées vers la réalité, qui veulent « réparer » littérairement les échecs sociaux et politiques (Gefen 2017) :

Dans mon cas, écrire ce livre a été salvateur. Je n'ai pu me débarrasser, au moins partiellement, de ce traumatisme qu'à travers l'écriture. C'était aussi un geste de solidarité envers toutes les autres victimes et une façon d'exprimer ma reconnaissance envers les femmes que j'avais rencontrées au centre d'écoute. D'une certaine façon, elles m'ont aidée à faire ce récit. Le sentiment d'injustice avec lequel j'ai grandi a forgé mon engagement féministe et mon militantisme. Je me suis battue notamment pour que l'inceste soit nommé dans le code pénal et dans la nouvelle loi sur les violences faites aux femmes adoptées en 2017. (Ben Jémia dans Blaise 2021)⁸

Il faut pourtant ajouter que Mona Ben Jémia ne se soucie pas seulement de sa propre « guérison » ou bien d'une forme de règlement de comptes public avec l'agresseur familial comme dans les romans autobiographiques de Camille Kouchner ou de Grégoire Delacourt, mais qu'elle veut plutôt donner le courage de surmonter le traumatisme à d'autres victimes en racontant sa biographie d'une professeure et activiste qui a réussi et qui a aujourd'hui confiance en elle : « L'aspect autobiographique du récit est sans intérêt, sinon pour dire que l'inceste est courant, tristement banal si j'ose dire. Mais aussi pour transmettre un message d'espoir aux victimes : on peut s'en sortir. Difficilement, avec beaucoup de souffrances, mais c'est possible » (Ben Jémia in Blaise 2021).

Même si *Les siestes du grand-père. Récit d'inceste* peut être décrit comme une transbiographie qui, comme nous l'avons vu, présente des caractéristiques exofictionnelles en raison de sa référence à la société dans son ensemble, ce livre engagé présente également des caractéristiques d'un texte autothéorique. Issue du mouvement pour les droits des femmes et contre les discriminations et forgée principalement par Stacey Young (1997) et Lauren Fournier (2021),

⁸ Cf. aussi : « L'écriture pour moi était thérapeutique avant toute chose même si je n'écrivais pas d'une manière régulière » (Ben Jémia dans Haouel 2021).

l'autothéorie désigne une pratique artistique entre philosophie, sociologie et autobiographie. Le point de départ de ce genre en soi transgressif est le postulat selon lequel le privé est toujours politique et que l'expérience quotidienne la plus banale peut devenir un outil de réflexion sur le monde et un instrument de critique sociale.

L'« Avant-propos », le chapitre « Personne n'a rien vu » et la « Postface », en particulier, sont placés sous le signe de la littérature d'implication (cf. Blanckeman 2015 ; Viart 2006, 197) et présentent un caractère essayiste. Dans l'« Avant-propos », outre le « tremplin » du scandale de Regueb, ce sont surtout les références à des ouvrages pertinents et novateurs sur le thème de l'inceste de l'anthropologue française Dorothée Dussy (2021) et de la psychiatre française Muriel Salona (2013). Comme nous l'avons déjà mentionné, la perspective narrative passe d'une voix hétérodiégétique à une narratrice autodiégétique dans le dernier chapitre. Cela est motivé dans la logique narrative par le fait que Nédra, après sa décision de dire l'inceste, rêvait de son grand-père décédé (cf. Ben Jémia 2021, 89). Ce qui suit est par conséquent implicitement annoncé comme des fragments de souvenirs transmis par introspection ; le fait qu'il s'agit néanmoins d'une superposition du moi de Nédra et de celui de l'autrice a déjà été mentionné.

Les courts passages qui suivent oscillent entre passages narratifs et aphorismes, exprimant tantôt des impressions très personnelles, tantôt des réflexions très générales sur la pédophilie et l'inceste, et constituent une théorie de l'inceste formulée sous forme de thèse et basée sur l'expérience subjective. La « Postface », après une brève conclusion narrative relatant les dernières lectures de Nédra avant sa mort, s'engage dans une synthèse résumant ces études sur les conséquences à vie des abus sexuels. Le mode narratif se transforme alors en un mode scientifique et analytique avec même un appareil de notes de bas de page. Le témoignage de Nédra/Mona est ainsi placé dans un contexte quasi-scientifique par l'« Avant-propos » et la « Postface » et reçoit ainsi une confirmation factuelle, contrairement aux suppositions possibles de pure fiction.

Coda

« Un seul antidote au poison inceste et à toutes les autres agressions sexuelles : dire. Ne plus se taire. » (Ben Jémia 2021, 102)

La révolution de la dignité a apporté de nombreuses nouvelles libertés à la population tunisienne, notamment dans le domaine de la liberté d'expression et des droits des femmes. Mais plus de dix ans plus tard, on

constate un net contrecoup dans de nombreux domaines de la vie publique, notamment en ce qui concerne la situation des femmes et des enfants, par exemple le nombre de violences à l'égard des femmes et des enfants a récemment connu une nette augmentation (cf. Ministère de la Famille, de la Femme, de l'Enfance et des Personnes âgées 2022). Avec son livre engagé, Mona Ben Jémia dit clairement non à cette évolution.

Les siestes du grand-père. Récit d'inceste est un cri de protestation qui dénonce sans détour ce qui reste un grand tabou en Tunisie et dans le monde arabe : l'abus sexuel des enfants et l'inceste. Elle y dresse un tableau assez noir d'une société toujours fortement patriarcale et misogyne qui préfère se voiler la face, garder le silence collectif et dénier l'existence d'un mal qui ronge de nombreuses familles.

Contrairement aux auteurs et autrices français·e·s qui écrivent sur l'inceste, Mona Ben Jémia ne choisit pas le mode de l'autofiction, mais une forme mixte. Le « je » de l'autrice est toujours présent de manière latente, mais sous forme masquée sur le mode de la transbiographie. Le fait que Mona Ben Jémia transpose son expérience de l'abus sur une protagoniste fictionnelle sert notamment à protéger sa propre personne (rappelons que les témoignages d'inceste sont majoritairement anonymes)⁹, mais montre aussi qu'il ne s'agit pas pour l'autrice d'un nombrilisme narcissique ou d'une dénonciation et d'une vengeance personnelle contre son maltraitant et sa famille qui a fermé les yeux, mais de bien plus que cela. Bien sûr, écrire sur ce qui a été longtemps indicible a un effet clairement thérapeutique pour Mona Ben Jémia, mais son intérêt pour l'élucidation va bien au-delà de son propre destin. Avec Nédra, la Tunisienne certes inconnue en tant qu'individu, la souffrance d'innombrables autres victimes est ouvertement exprimée par procuration et un hommage est rendu aux incesté·e·s connu·e·s et inconnu·e·s par le fait qu'elles et ils obtiennent une reconnaissance et un hommage à leur souffrance dans cette exofiction inhabituelle.

Le désir engagé de l'autrice de ne pas seulement extimiser son propre vécu et d'exprimer le destin non dit d'autres personnes, mais aussi d'informer sur l'état actuel de la recherche sur les conséquences à vie des abus sexuels sur les enfants et de contribuer également au débat général, Mona Ben Jémia entrelace témoignages et autobiographie avec les résultats scientifiques de la recherche actuelle et crée ainsi son autothéorie de l'inceste.

⁹ Le français, qui n'est pas sa langue maternelle, remplit également une fonction de distance. Des exemples comme *Le corps de ma mère* (2016) de Fawzia Zouari montrent que l'écriture exophone peut aussi faciliter l'écriture sur des sujets tabous.

OUVRAGES CITÉS

- Angot, Christine. 1999. *L'inceste*. Paris : Stock.
- Belhassine, Olfa. 2021. « "Les siestes du grand-père". Récit d'inceste, de Monia Ben Jémia. » *Medfeminiswiya*, 26 juillet 2021. <https://medfeminiswiya.net/2021/07/26/les-siestes-du-grand-pere-recit-dinceste-de-monia-ben-jemia/>.
- Ben Jémia, Monia. 2021. *Les sieste du grand-père. Récit d'inceste*. Tunis : Cérès.
- Ben Mustapha, Jamila. 2021. « Réflexions sur l'inceste d'après *Les siestes du grand-père* de Monia Ben Jémia. » *Kapitalis*, 23 mars 2021, <https://kapitalis.com/tunisie/2021/03/23/reflexions-sur-linceste-dapres-les-siestes-du-grand-pere-de-monia-ben-jemia/>.
- Bhira, Emna. 2021. « L'inceste et ses répercussions à l'âge adulte en débat à Tunis. » *GenetNews.tn*, 15 mars 2021, <https://news.gnet.tn/l-inceste-et-ses-repercussions-a-l-age-adulte-en-debat-a-tunis>.
- Blaise, Lilia. 2021. « Tunisie : "Les Siestes du grand-père" ou le récit autobiographique d'un inceste. » *Le Monde Afrique*, 16 février 2021, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/02/16/tunisie-les-siestes-du-grand-pere-ou-le-recit-autobiographique-d-un-inceste_6070186_3212.html.
- Blanckeman, Bruno. 2015. « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle. » *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, édité par Catherine Brun et Alain Schaffner, 161-69. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- Boukhatia, Rihab. 2021. « Inceste en Tunisie : un mal bien enfoui. » *Nawaat*, 23 février 2021. <https://nawaat.org/2021/02/23/inceste-en-tunisie-un-mal-bien-enfoui/>.
- Bourkhis, Ridha. 2024. « "Les siestes du grand-père", récit de Monia Ben Jémia : Les crimes de l'ombre et du silence. » *La Presse.tn*, 24 février 2024. <https://lapresse.tn/2024/02/24/les-siestes-du-grand-pere-recit-de-monia-ben-jemia-les-crimes-de-lombre-et-du-silence/>.
- Charf, Hejer. 2021. « Les siestes incestueuses d'un grand-père tunisien. » *Le Club de Mediapart*, 16 février 2021. <https://blogs.mediapart.fr/hejer-charf/blog/160221/les-siestes-incestueuses-d-un-grand-pere-tunisien>.
- Chaulet Achour, Christiane. 2021. « La pieuvre : "Les siestes du grand-père". Récit d'inceste de Monia Ben Jémia. » *Diakritik*, 25 mars 2021. <https://diakritik.com/2021/03/25/la-pieuvre-les-siestes-du-grand-pere-recit-dinceste-de-monia-ben-jemia/>.
- Commission Indépendante sur l'Inceste et les Violences Sexuelles faites aux Enfants. 2023. « Violences sexuelles faites aux enfants : "On vous croit". » <https://www.ciivise.fr/wp-content/uploads/2023/11/VERSION-DEF-SUR-LE-SITE-1611.pdf>.
- Dahmani, Frida. 2021. « Inceste en Tunisie : "Les mères ne pouvaient pas ne pas savoir". » *Jeune Afrique*, 11 février 2021. <https://www.jeuneafrique.com/1119539/societe/inceste-en-tunisie-les-meres-ne-pouvaient-pas-ne-pas-savoir/>.
- Delacourt, Grégoire. 2021. *L'enfant réparé*. Paris : Grasset.

- Dussy, Dorothée. 2021. *Le berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, Paris : Univers Poche.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- Haouel, Haithem. 2021. « Monia Ben Jémia, autrice de "Les siestes du grand-père : récit d'inceste" à La Presse : "L'inceste est un crime de liens". » *La Presse.tn*, 22 février 2021. <https://lapresse.tn/2021/02/22/monia-ben-jemia-autrice-de-les-siestes-du-grand-pere-recit-dinceste-a-la-presse-linceste-est-un-crime-de-liens/>.
- Kouchner, Camille. 2021. *La familia grande*. Paris : Seuil.
- Ministère de la Famille, de la Femme, de l'Enfance et des Personnes âgées. 2022. « Rapport national sur la lutte contre la violence à l'égard des femmes en Tunisie au titre de l'année 2021. » Août 2022. http://www.femmes.gov.tn/wp-content/uploads/2022/10/Rapport-loi-58_2021_fini-web-oct22.pdf.
- Mistreanu, Diana. 2021. *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*. Paris : Hermann.
- Nandrin, Jean-Louis et Claire Ducro. 2017. « Conséquences neuro-développementales et psychologiques des agressions sexuelles intrafamiliales sur enfants et adolescents. » *Les violences sexuelles à caractère incestueux sur mineur.es*. Paris : CNRS, 25-28. <https://www.cnrs.fr/sites/default/files/download-file/cnrs-un-rapport-sur-les-violences-sexuelles-a-caractere-incestueux-sur-mineures.pdf>.
- Ruhe, Cornelia. 2020. « L'"exofiction" entre non-fiction, contrainte et exemplarité ». *Territoires de la non-fiction : cartographie d'un genre émergent*, édité par Alexandre Gefen, 82-106. Amsterdam : Rodopi.
- S.N. 2021. « Monia Ben Jémia : L'État doit intervenir pour mettre fin à l'impunité et prévenir le crime d'inceste. » *Leaders*, 30 janvier 2021. <https://www.leaders.com.tn/article/31350-monia-ben-jemia-l-etat-doit-intervenir-pour-mettre-fin-a-l-impunite-et-prevenir-le-crime-d-inceste>.
- Salmona, Muriel. 2013. *Le livre noir des violences sexuelles*. Paris : Dunod.
- Tisseron, Serge. 2001. *L'intimité surexposée*. Paris : Éditions Ramsay.
- UNFPA Tunisie. 2021. « L'inceste : les répercussions de l'enfance à l'âge adulte. » *UNFPA Tunisie Newsletter*, n°20, janvier-mars 2021. <http://networld-tn.com/unfpa/20/FR/Genre.html>.
- Usman, Abur Hamdi et al. 2019. « Pedophilia in Quranic Perspective: A Thematic Analysis. » *Religación. Revista de ciencias sociales y humanidades* 4, no. 17, 94-99.
- Viart, Dominique. 2006. « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique. » In *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, édité par Jean Kaemper, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, 185-204. Lausanne : Éditions Antipodes.
- Young, Stacey. 1997. *Changing the Wor(l)d : Discourse, Politics, and the Feminist Movement*. Londres : Psychology Press.
- Zouari, Fawzia. 2016. *Le corps de ma mère*. Tunis : Déméter.

ÉCRIRE LE SOI À L'ÂGE DE LA POST-VÉRITÉ. DE LA COGNITION « 5 E » À LA SOLIDARITÉ DÉMOCRATIQUE : UNE GRILLE CONCEPTUELLE POUR THÉORISER L'AUTOTHÉORIE

Diana MISTREANU¹ 

Article history: Received 2 November 2024; Revised 25 February 2025; Accepted 6 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Writing the Self in the Age of Post-Truth. From “5 E” Cognition to Democratic Solidarity: A Conceptual Framework for Theorising Autotheory.*

The notion of autotheory raises numerous conceptual questions regarding not only the epistemic shift it claims, whereby lived experience becomes a source of theorisation, but also about its roots and intellectual history, its characteristics and ambiguous status, and its apparent rejection of the notion of literary genre. This article proposes a conceptual framework for theorising autotheory, based on an autotheoretical corpus coming from French, as well as Spanish, Italian, Romanian and Québec Indigenous literatures. We suggest that it is necessary to analyse autotheory in its relation to the post-truth era, and to examine its cultural history and cognitive dimensions. Taking a step beyond Fournier's assertion that the history of autotheory merges with the history of feminism, we show that autotheory and post-truth have a common intellectual root, namely postmodern thought, which they nevertheless revive in diametrically opposed ways, with notably antithetical projects in terms of their relationship to democracy. We then show that the autotheoretical “self” corresponds to the “5 E”

¹ **Diana MISTREANU** est docteure ès lettres de l'Université du Luxembourg et de l'Université Paris-Est. Elle est actuellement chercheuse postdoctorale et candidate à l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches à l'Université de Passau. Elle s'intéresse à la littérature et à la théorie littéraire et narrative dans une perspective interdisciplinaire. Ses articles ont paru, entre autres, dans *Dalhousie French Studies*, *Fixxion* et *SubStance*. Elle a notamment publié un volume collectif coédité avec Marina Ortrud M. Hertrampf, *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français* (AVM, Munich, 2024), un autre volume collectif coédité avec Sylvie Freyermuth, *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires* (Paris, Hermann, 2023) et une monographie sur la représentation de l'activité mentale dans l'œuvre d'Andreï Makine (*Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris, Hermann, 2021). Courriel : diana.mistreanu@uni-passau.de.

model of the mind theorised by the cognitive sciences (embodied, embedded, enactive, extended, and emotive or, according to another model, ecological). Finally, we propose an enactivist account of autotheory, showing that its inherent goal is to act upon the world, thus revisiting the notion of *phronesis* in order to elicit actions leading to democratic regeneration. We conclude by proposing a preliminary but more nuanced definition of autotheory as a literary genre.

Keywords: *autotheory, post-truth, enactivism, postmodernism, 5 E cognition, phronesis*

REZUMAT. A scrie despre sine în epoca post-adevărului. De la modelul „5 E” al minții umane la solidaritatea democratică: un cadru conceptual pentru teoretizarea autoteoriei. Noțiunea de autoteorie ridică numeroase întrebări conceptuale cu privire nu numai la mutația epistemică pe care o presupune, și prin care experiența trăită devine o sursă de teoretizare, ci și la rădăcinile și istoria ei intelectuală, la caracteristicile și statutul său ambiguu și la aparenta ei respingere a noțiunii de gen literar. Acest articol propune un cadru conceptual preliminar pentru teoretizarea autoteoriei, bazat pe un corpus autoteoretic provenind din literatura franceză, dar și spaniolă, italiană, română și autohtonă din Québec. Sugerăm că este necesar să analizăm autoteoria în relația sa cu epoca post-adevărului, precum și să-i examinăm istoria culturală și dimensiunile cognitive. Făcând un pas dincolo de afirmația lui Fournier conform căreia istoria autoteoriei se contopește cu istoria feminismului, arătăm că autoteoria și post-adevărul au o rădăcină intelectuală comună, și anume gândirea postmodernă, pe care totuși o readuc în actualitate în moduri diametral opuse, cu proiecte antitetice în ceea ce privește relația lor cu democrația. Arătăm apoi că „sinele” autoteoretic corespunde modelului „5 E” al minții umane teoretizat de științele cognitive (în engleză, *embodied, embedded, enactive, extended* și *emotive* sau, conform unui alt model, *ecological*). Oferim în cele din urmă o descriere enactivistă a autoteoriei, arătând că scopul său inerent este de a acționa asupra lumii, actualizând astfel noțiunea de *phronesis* pentru a suscita regenerare și solidaritate democratică. Propunem în concluzie o definiție preliminară însă nuanțată a autoteoriei ca gen literar.

Cuvinte-cheie: *autoteorie, post-adevăr, enactivism, postmodernism, cogniție „5 E”, phronesis*

Introduction : l'autothéorie par-delà l'histoire du féminisme

Si la notion d'autothéorie, désignant un mélange d'écriture de soi et de théorisation dans les arts visuels ou la littérature, est entrée dans le vocabulaire de la théorie littéraire notamment grâce à la monographie de Lauren Fournier (2021), elle n'a pas encore de définition stable, comme le souligne Maria Gil

Ulldemolins (2023). Qui plus est, la pratique autothéorique a des sources intellectuelles plus anciennes et pose des questions qui constituent l'objet d'un nombre grandissant de travaux, recélant aussi, en même temps, des problématiques qui n'ont pas encore été formulées. Ainsi Fournier enracine-t-elle l'autothéorie dans les mouvements féministes, posant un signe d'équivalence entre l'histoire du féminisme et celle de l'autothéorie. Elle définit cette dernière comme un « élan » (2021, 1), l'analysant dans une perspective intermédiaire et se gardant d'amener le débat sur le territoire du genre (littéraire ou artistique) – sans doute en raison du caractère éclectique de l'autothéorie, mélangeant des genres et des catégories que l'histoire culturelle occidentale a traditionnellement séparés (l'écriture de soi et la théorie, et partant, l'émotion et la raison, l'expérience intime et corporelle et la réflexion philosophique). En outre, l'autothéorie pose aussi des problèmes de différenciation d'autres pratiques similaires, notamment celles de l'autofiction et de l'autosociobiographie, en l'absence de critères clairs qui séparent les trois, et en raison des porosités qui existent parfois entre elles. Le présent article se propose de contribuer à la discussion sur « la théorie de l'autothéorie » (Wiegman 2020), posant le débat à la fois en dehors et au-delà des propositions de Fournier. Car, s'il est vrai que l'histoire du féminisme est autothéorique, dans le sens où les théories féministes sont enracinées dans ce que Simone de Beauvoir appellera « l'expérience vécue » (1949), comme le montrera aussi Sara Ahmed dans *Living a Feminist Life* (2017), l'autothéorie possède des racines qui englobent et dépassent les mouvements féministes. Ainsi, pour mieux comprendre l'autothéorie, son héritage et son projet, nous considérons qu'il est essentiel de se pencher sur trois dimensions qui la façonnent et la définissent, à savoir : 1) son histoire intellectuelle, qui, nous le montrerons, ne doit pas être limitée à celle du féminisme ; 2) la conception du soi et de la relation entre le soi et le monde dans lequel elle prend forme et qu'elle met en scène ; et 3) son caractère éminemment éactif, visant à renforcer la solidarité démocratique. Pour ce faire, nous suggérons qu'un chemin utile soit d'étudier l'autothéorie en miroir avec un autre phénomène qui définit la contemporanéité occidentale, à savoir la post-vérité, comprise à la fois comme symptôme et force génératrice du déclin démocratique. Comme nous le montrerons, la post-vérité partage les mêmes sources intellectuelles que l'autothéorie, mais elle les réactualise différemment, pour se placer sur une position diamétralement opposée par rapport à la démocratie.

À la lumière de ces observations, nous proposons une grille conceptuelle pour la théorisation de l'autothéorie déclinée en trois étapes. La première consiste en une analyse des ancêtres communs de l'autothéorie et de la post-vérité, à savoir les théories du postmodernisme. La deuxième étape interroge la nature du soi illustré dans les textes autothéoriques, un soi qui tourne le dos,

parfois ouvertement, à la psychanalyse, pour se présenter en tant qu'esprit incarné (*embodied mind*) doté d'affectivité et de rationalité, se trouvant en échange permanent avec les dimensions sociale, politique, culturelle et écologique du monde. Enfin, nous explorons la relation entre autothéorie et démocratie, soutenant que l'autothéorie construit une éthique énaïve, autrement dit, que « l'intention de l'œuvre » (cf. Eco 2002) autothéorique est d'agir sur le monde comme catalyseur de *phronesis* – la sagesse pratique des Anciens – qui prend en l'occurrence la forme d'exhortation à l'action et à la solidarité démocratiques.

Autothéorie et post-vérité : les héritières contemporaines du postmodernisme

Les récits autothéoriques d'un côté, et les récits médiatico-politiques se trouvant au cœur du phénomène de la post-vérité de l'autre côté, puisent tous leurs racines dans le postmodernisme, qui – sans chercher à l'essentialiser – propose, dans ses différentes formes (Lyotard, Derrida, Foucault, Jameson, Vattimo, etc.), une vision du monde caractérisée par l'effondrement des grands récits universels, le relativisme des normes et des valeurs, la remise en question de la raison, et l'émergence des vérités individuelles, multiples, voire disloquées et fragmentées. L'autothéorie et la post-vérité se différencient pourtant par la manière dont elles actualisent l'héritage et la représentation du monde du postmodernisme.

Elles se distinguent d'abord par leur construction de la conception du sens et de la vérité, deux notions au cœur aussi bien de l'autothéorie que de la post-vérité. Dans le paradigme postmoderne, la subversion de l'autorité des grands récits entraîne une mutation dans la construction du sens, qui n'est plus considéré ni comme universel, ni comme extérieur au sujet – une conception qui se retrouvera au cœur des projets autothéoriques contemporains, qui revendiquent le soi comme source de la théorie. Autrement dit, l'autothéorie adopte, dans cette lignée, une vision selon laquelle la vérité peut émerger de l'expérience personnelle, subjective et incarnée ; dans cette optique, la somme d'expériences personnelles représentées dans l'espace public crée la vérité collective, qui est multiple, complexe, voire contradictoire, mais qui n'est pas – comme le propose la post-vérité, inexistante, insignifiante ou indistinguable du mensonge. Élargir la sphère des vérités personnelles qui ont accès à l'espace public (sous la forme de livres ou de projets artistiques) équivaut ainsi à rendre le monde que l'on partage plus inclusif et plus empathique ; en fin de compte, l'autothéorie se présente comme un projet de amélioration du réel, relevant d'un acte de *care* (Gilligan 2008) et visant à mettre à la disposition de l'autre une

vérité individuelle, pour le bien-être de toutes et de tous. Par sa revendication des « droits à la différence » (Augé 2007, 74), cette démarche ne vise pourtant pas à renforcer la polarisation sociale, mais au contraire, à contribuer à la création d'un vivre-ensemble plus inclusif et plus solidaire.

Cela diffère de la conception de la vérité véhiculée par la post-vérité, cette dernière s'enracinant dans les interprétations nihilistes du postmodernisme. La notion de post-vérité, déclarée mot de l'année 2016 par les dictionnaires Oxford, a commencé à être employée pour désigner des phénomènes comme le premier mandat de Donald Trump ou le Brexit, mais aussi les théories conspirationnistes sur la pandémie de Covid-19 – en somme, des phénomènes dans le cadre desquels la distinction entre vérité et mensonge et entre le bien et le mal se retrouve complètement érodée, et où la vérité collective est insignifiante, ou, dans une perspective conspirationniste, inaccessible parce qu'occultée au public. Les dictionnaires Oxford définissent la post-vérité de la façon suivante : « relatif à des circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence sur la formation de l'opinion publique que les appels à l'émotion et à la croyance personnelle »² (n. tr.). La caractéristique centrale de la post-vérité est le fait qu'elle se passe des faits, qu'elle dévalue et qui perdent ainsi leur valeur explicative³, à l'instar de la science et des institutions qui la produisent ou qui en sont les dépositaires – la méfiance envers les institutions constituant un facteur de déclin démocratique. Est symptomatique à cet égard le titre d'un article de Michiko Kakutani, publié dans *The Guardian*, à savoir : « The Death of Truth: How We Gave up on Facts and Ended up with Trump » (2018). Les données historiques deviennent également insignifiantes dans ce contexte, la négation de la Shoah en étant un exemple célèbre (Lipstadt 1993). Amina Hussain (2019) souligne pourtant que les faits n'ont pas complètement disparu ou perdu leur pertinence, mais qu'ils sont présentés de façon sélective, pour construire des pseudo-arguments destinés à manipuler l'opinion publique, ce qui mène à la création de sillages informationnels, et partant, à la fragmentation et à la polarisation sociale – processus dans lesquels les médias sociaux servent de terrain d'action, entre autres grâce aux usines à trolls (Simchon, Brady et Van Bavel 2022).

Si la relation entre postmodernisme et nihilisme dépasse le cadre de cet article, notons toutefois qu'Ashley Woodward (2002, 67) opère une distinction entre le postmodernisme comme époque nihiliste, théorisé par Toynbee (1963), Mills (1959), Bell (1976) et Baudrillard (1994), et le postmodernisme comme modèle de pensée nihiliste (Rose, 1984 ; Carr 1988), qui véhicule la fin de la possibilité même de l'existence d'une vérité et de valeurs collectives et partagées.

² Dans le texte original : « relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief ».

³ Pour l'importance de distinguer fait et fiction dans les études littéraires, voir Lavocat 2016.

Les faits alternatifs, les fausses nouvelles, la prolifération, par les médias, des interprétations contradictoires d'un même événement et la désinformation sont symptomatiques de la post-vérité ; cette dernière véhicule ainsi une conception nihiliste et défaitiste de la raison humaine, qu'elle présente comme infertile et incapable d'appréhender le réel. Ce phénomène est résumé par Philip Pond dans le titre du premier chapitre de son livre sur la complexité, les médias digitaux et la politique de la post-vérité, à savoir : « Why Does Nobody Know Anything Anymore ? » (2020, 1-17). De leur côté, Michiko Kakutani (2018) et Lee McIntyre (2018) présentent la post-vérité comme un produit du déconstructivisme postmoderne, provenant selon McIntyre de l'application à d'autres domaines du savoir du postulat de Derrida sur la littérature, selon lequel un auteur ne détient aucune autorité ou connaissance de la signification de son œuvre (McIntyre 2018, 124 et suiv.). L'idée que tout est récit et que toute interprétation est une perspective potentiellement valide, l'absolutisation du relativisme et du perspectivisme qui en découle constituent pour McIntyre les racines de la post-vérité contemporaine. En outre, Amina Hussain (2019, 156-158) retrace également l'enracinement de la post-vérité dans la notion d'hyperréalité de Baudrillard, affirmant que la post-vérité repose sur une logique similaire, qui n'opère pas de distinction entre la réalité et l'imaginaire, et où le second se substitue à la première. L'idée, postmoderne, que l'interprétation et la représentation prennent le dessus sur les faits, constitue le terrain fertile au négationnisme, non seulement des événements historiques et des phénomènes culturels, mais aussi des transformations du monde physique nous entourant, le déni du changement climatique en constituant l'un des meilleurs exemples.

Notons toutefois que, dans le sillage d'Aaron Hanlon (2018), Hussain montre que la post-vérité n'entretient pas avec le postmodernisme une relation d'inévitable causalité, comme l'affirme un peu trop hâtivement Daniel Dennett dans un célèbre entretien publié par *The Guardian* (2017). Si le rapport de causalité entre postmodernisme et post-vérité doit encore faire l'objet d'une étude exhaustive, retenons que la façon dont le relativisme et le perspectivisme postmodernes sont réactualisés par les projets autothéoriques met effectivement en lumière le riche héritage du postmodernisme, et les diverses façons dont celui-ci peut être actualisé. Pour citer encore Hussain, « bien que la post-vérité puisse être attribuée au postmodernisme, dans sa manifestation théorique de déni de la vérité objective, les résultats bizarres et surréalistes de la politique post-vérité sont les prémisses exactes auxquelles les théories postmodernistes ont résisté » (2019, 160, n. tr.)⁴. Entre autres, « Le postmodernisme a rendu valides les vérités et les réalités des marginaux et des subalternes en

⁴ « [...] though post-truth can be traced to postmodernism, in its theoretical manifestation of denying objective truth, yet the bizarre and surreal outcomes of post-truth politics are the exact premises which the postmodernist theories resisted [...] » (Hussain 2019, 160).

reconnaissant l'existence de mini-récits de résistance et de protestation » (159, n. tr.)⁵. Le postmodernisme a ouvert la voie à la réflexion post- et décoloniale. Hussain (2019, 160) mentionne par ailleurs à cet égard, sans évoquer la notion d'autothéorie, la littérature autobiographique moderne des Dalits de l'Inde, une littérature de documentation, révolte et dénonciation produite par une classe opprimée, qui a émergé dans les années 1960 et qui, par sa mise en scène de l'expérience vécue à la lumière des rapports de pouvoir et des structures sociales et politiques, est caractérisée par une veine qu'on appellerait aujourd'hui autothéorique.

Or, c'est dans ce sillage du postmodernisme que l'autothéorie s'enracine. Ainsi, alors que cette dernière emprunte au postmodernisme l'idée de l'existence d'une vérité personnelle (qu'elle explore, comme nous le verrons, pour la mettre à la disposition du bien-être collectif), la post-vérité retient du postmodernisme le nihilisme comme modèle de pensée, déconstruisant tout accès à une quelconque vérité – sauf, comme le suggère Gabriel Valladão Silva (2022), une « vérité » et une logique purement identitaires.

Il nous semble toutefois important d'ajouter à ces propos préliminaires sur les racines postmodernes de l'autothéorie et de la post-vérité le besoin d'opérer une distinction entre, d'un côté, la construction médiatique et politique du phénomène de la post-vérité, à travers des discours estompant la différence entre le vrai et le faux, promouvant une attitude anti-factuelle et ayant recours à la manipulation émotionnelle à travers des récits *top-down*, mis à la disposition du public et axés sur la polarisation sociale (*us versus them*, souvent à travers des narrations de conspiration), et d'un autre côté, la phénoménologie de la post-vérité, à savoir la façon dont celle-ci est vécue par ceux qui constituent sa cible. Au niveau affectif, ces derniers peuvent ressentir non pas confusion et perte de contact avec le réel, mais au contraire, assurance et réconfort grâce aux récits post-vrais, par définition simplificateurs, mais qui offrent une explication en apparence cohérente du monde. Cette distinction est importante aussi parce qu'elle est la source d'une autre divergence entre la post-vérité et l'autothéorie : la dernière cherche souvent à convaincre et à déstabiliser le lectorat, à l'inciter à remettre en question son image du monde et à élargir sa niche interprétative du réel, alors que la post-vérité a pour objectif de provoquer des émotions dysphoriques (actualisant par exemple le topos de la peur de l'étranger) qu'elle va par la suite conforter en proposant des solutions anti-démocratiques (créer un monde moins inclusif, exclure, voir déporter), entre autres en infantilisant, mais aussi en rassurant son public à travers ce processus. Or, c'est l'effet inverse qui est recherché par l'autothéorie,

⁵ « Postmodernism has made valid the truths and realities of the marginal and the subaltern by acknowledging the existence of mini narratives of resistance and protest » (Hussain 2019, 159).

un projet *bottom-up*, qui s'offre au public, inscrivant l'expérience vécue, l'écriture de soi et la théorisation qui en résulte, dans une préoccupation plus ample pour la justice sociale et la solidarité démocratique, à travers des schémas du type *me for us* – l'inverse du *us versus them* qui structure les récits de la post-vérité.

Autothéorie et conception du soi

Quelle est alors la conception du soi que l'on met en scène dans la forme d'écriture de soi qu'est l'autothéorie ? Il est intéressant de constater, en l'examinant, que le modèle qui a dominé la représentation et l'écriture de soi au XX^e siècle en Occident, à savoir le modèle psychanalytique, dans ses multiples facettes (Freud, Jung, Lacan, etc.), n'est pas celui que l'on retrouve dans l'autothéorie contemporaine. Qui plus est, cette dernière rejette parfois explicitement la psychanalyse comme modèle explicatif, à laquelle elle reproche l'incapacité à rendre compte de la diversité des identités que peut incarner l'expérience humaine – par exemple lorsque la psychanalyse continue de concevoir le genre à travers un schéma binaire, faisant résonner en contrepoint une culture hétéronormative dont elle est le produit et l'héritière. Ainsi Paul Preciado, dans *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes* (2020), met-il en évidence la dimension patriarcale, mais aussi coloniale et eurocentrique de la psychanalyse, qu'il « saisit [...] à bras-le-corps pour lui dire ses quatre vérités et lui donner des conseils, il l'interpelle sur son retard quant à l'évolution sociale des rapports de sexe » (Chaboudez 2020) – une position qui sera réitérée dans une autre autothéorie espagnole, par Cristo Casas (2023).

Tournant le dos à la psychanalyse comme modèle explicatif suffisamment nuancé et sophistiqué, la conception du soi qui se dégage des textes autothéoriques corrobore presque invariablement la façon dont l'esprit humain, dans le sens de l'anglais *mind*, est conceptualisé de nos jours par la recherche en sciences cognitives ; la relation entre les auteur·e·s d'autothéories et les sciences cognitives est pourtant différente de celle entre ces premier·e·s et la psychanalyse, dont les textes fondateurs font partie de l'héritage intellectuel et culturel occidental, et sont familiers, à différentes mesures, aux écrivain·e·s. Il n'en va pas de même pour les textes fondateurs des sciences cognitives ou des différentes vagues de ces dernières, souvent méconnus, rarement cités, et presque jamais revendiqués comme influence directe, dans un appareil de filiation intellectuelle que l'autothéorie a pourtant l'habitude de se construire (Fournier 2021, 176). Cependant, l'attention accordée par l'autothéorie à l'analyse de l'expérience intime dans ses dimensions sociale, culturelle, politique, mais aussi mentale,

corporelle, physiologique et écologique a comme résultat la construction d'un soi qui se décline sous la forme du modèle « 5 E » (*embodied, embedded, enactive, extended* et *emotive*) de l'esprit humain, modèle qui commence à être théorisé dans la philosophie des sciences cognitives, et qui constitue un élargissement du modèle « 4 E » (*embodied, embedded, enactive, extended*) proposé quelques années auparavant (Newen, De Bruin et Gallagher 2018).

La convergence entre ces deux modèles dans l'autothéorie et les sciences cognitives ne doit ni surprendre, ni être comprise comme une filiation ou une adoption volontaire et consciente des théories cognitivistes par l'autothéorie. Elle repose plutôt sur la capacité de la littérature à surprendre et mettre en scène la complexité de l'expérience humaine, notamment lorsque l'écrivain-e est un observateur perspicace et actif de son environnement, dans les nombreuses dimensions de ce dernier. Ainsi, dans le cas de l'autothéorie, il s'agit d'une représentation littéraire et non fictionnelle, au travers de descriptions de processus et états mentaux, des techniques de la narration illustrant des actions et des interactions entre le soi et l'environnement. Cette représentation correspond au modèle « 5 E » de l'activité mentale. Dans le cas des sciences et de la philosophie des sciences cognitives, en revanche, il s'agit de l'élaboration, à travers des outils empiriques et des spéculations philosophiques, d'un modèle de l'esprit humain. Ce sont donc deux discours issus de registres différents, mais les deux s'inscrivent en faux contre des traditions intellectuelles et culturelles occidentales précédentes ; le second (les sciences cognitives et leur philosophie) nous sert d'outil pour étudier et appréhender la conception du soi mise en avant dans l'autothéorie, et mieux comprendre ainsi les enjeux et les revendications des projets autothéoriques. Il est nécessaire de nous arrêter, pour ce faire, sur l'évolution de la compréhension de l'esprit par les sciences cognitives, ce dernier ayant fait l'objet de plusieurs modèles théoriques.

Enracinées dans la prise de conscience des limites du comportementalisme (le paradigme dominant la psychologie à l'époque) à rendre compte de la complexité des processus mentaux – celui-ci déniait, surtout dans ses versions extrêmes, l'existence des images mentales, de la conscience, voire de tout processus difficilement objectivable et mesurable – les sciences cognitives apparaissent à la fin des années 1950 aux États-Unis. Ayant comme objectif d'étudier le fonctionnement de l'esprit humain et animal, et des machines, elles remplacent depuis le comportementalisme comme modèle de pensée. Sous l'influence de la cybernétique, émergente et de plus en plus prometteuse, le cognitivisme propose d'abord un modèle représentationnel-computationnel de l'esprit humain, parfaitement résumé par la métaphore « *mind as machine* » qui inspire le titre de l'histoire des sciences cognitives de Margaret Boden (2006). Ce modèle internaliste et intracrânien postulait l'existence d'un esprit situé à

l'intérieur du cerveau (*embrained*), qui posséderait des représentations internalisées du monde et fonctionnerait à l'instar d'un algorithme. La prise de conscience de l'importance du corps et de l'environnement dans la cognition a pourtant eu comme conséquence, notamment à partir des années 1980, le besoin de repenser ce modèle – qui continue pourtant de bénéficier d'une grande notoriété dans la version vulgarisée des sciences cognitives, et surtout dans la compréhension des esprits artificiels, pour lesquels il s'avère sans doute plus approprié. La recherche sur la dimension corporelle de l'esprit a ainsi déplacé l'accent du cerveau comme unique source de la cognition, envers l'intégralité du corps humain, ainsi qu'envers la relation entre celui-ci et l'environnement – physique, certes, mais aussi social, culturel et politique. Le modèle de la cognition incarnée, étendue, intégrée et énative, ou le modèle « 4 E », décrit entre autres dans deux volumes collectifs, *Embodiment, Enaction, and Culture* (Durt, Fuchas et Tewes 2023) et *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (Newen, De Bruin et Gallagher 2018), conceptualise l'esprit humain comme un système dont font partie de nombreux processus physiologiques et une relation continue avec l'environnement. Comme le soulignent Wilson et Golonka (2013), contrairement à la signification qu'on lui confère communément, la dimension corporelle de l'esprit (*embodiment*) ne renvoie pas au fait que les états mentaux influencent les états corporels, mais elle désigne l'hypothèse selon laquelle l'esprit et le corps forment, avec l'environnement, un ensemble de processus s'influençant réciproquement et continuellement, et qui façonnent aussi bien l'activité mentale que son environnement. Plus récemment, différent·e·s chercheur·e·s ont évoqué l'importance d'ajouter à ce modèle de la cognition la relation entre l'individu et l'écosystème qu'il habite, la nature, la communauté et la planète (cf. Rolla et Novaes 2020), en y ajoutant un cinquième « E », « écologique » (*ecological*), que nous considérons comme faisant partie de la cognition étendue (*extended*). Parallèlement, sous l'influence du tournant affectif, et des neurosciences affectives en particulier⁶, les travaux sur la mise en scène de la cognition humaine dans les textes littéraires ont souligné l'importance des émotions dans la cognition, et proposé l'ajout d'un cinquième « E », *emotive*, au modèle de l'esprit humain, la cognition « 5 E » ayant fait l'objet de la dixième édition du colloque Cognitive Futures en 2024.

Si une convergence entre les deux propositions de la cognition « 5 E » vers un éventuel modèle « 6 E » qui engloberait les dimensions écologique et

⁶ Notamment les travaux de Jaak Panksepp, la théorie des émotions construites de Lisa Feldman Barrett, et les travaux récents de Mark Solms, qui ont inspiré notre étude de la mise en scène des émotions dans la prose d'Andreï Makine (Mistreanu 2021) et notre proposition de passer, à la lumière des représentations de l'activité mentale dans la littérature, de l'esprit « 4 E » à l'esprit « 5 E » (Mistreanu et Freyermuth 2023).

affective de l'esprit humain reste à voir, il est certain que la façon dont les autothéories mettent ce dernier en texte correspond au modèle du soi conçu comme un esprit incarné, en permanente relation avec l'environnement culturel, politique, social et écologique, et éactif (agent producteur d'action sur l'environnement). Les dimensions intégrée et étendue du soi constituent en effet un fil rouge des autothéories récentes qui, adoptant un prisme constructiviste, mettent en évidence le caractère socialement et culturellement construit de l'expérience. Par exemple, rejetant les théories psychanalytiques sur le développement de l'orientation sexuelle, Cristo Casas argumente que si l'hétéronormativité est un concept et une somme de pratiques socialement construits (on ne naît pas hétérosexuel, on apprend à l'être), il en va de même pour l'homosexualité : on nous apprend, selon lui, à être homosexuel, catégorie dont la déconstruction lui semble tout aussi importante que celle de l'hétérosexualité. Autour d'une autre problématique, liée cette fois-ci à la traite d'humain et l'exploitation des femmes et des enfants, l'activiste roumano-espagnole Amelia Tiganus interroge la notion de « pute », montrant que dans le cadre du travail du sexe, celle-ci est utilisée pour désigner une catégorie de femmes que les systèmes sociaux patriarcaux mettent à la disposition des hommes (2021, quatrième de couverture). Ancienne victime du trafic des femmes et de la prostitution non consentie, Tiganus est activiste pour les droits humains et milite pour l'abolition de la prostitution, abordant, à travers un angle différent, la même problématique ayant fait l'objet de l'essai de Virginie Despentès, *King Kong Théorie* (2006), où l'autrice, toujours dans une perspective autothéorique, se montre favorable à la prostitution consentie.

La dimension écologique semble traverser la pensée autothéorique contemporaine, dès lors qu'on accepte que la préoccupation pour l'humain est par définition un souci écologique, ce dernier faisant partie du vivant (Descola 2015) et de l'environnement organique. Par exemple, le dernier essai autothéorique de Didier Eribon (2023) portant sur la perte de la mère de l'auteur interroge les traitements subis par les retraités dans un Ehpad en France, réfléchissant sur « la solitude des mourants » (le livre éponyme de Norbert Elias y est cité à plusieurs reprises) et sur les conditions de vie créées par un personnel insuffisant et un sous-investissement gouvernemental dans ces structures d'accueil. Dans un contexte culturel différent, ces propos font écho au texte de l'anthropologue roumain Vintilă Mihăilescu, qui s'appuie sur son expérience de patient malade du cancer pour produire une analyse de l'hôpital roumain vu de l'intérieur. Le soi écologique est aussi au centre des préoccupations des autothéories portant sur le déséquilibre climatique, comme l'essai du chercheur d'origine italienne Gianluca Grimalda (2025), licencié de l'Institut pour l'économie mondiale de Kiel pour avoir refusé d'effectuer ses voyages professionnels en

avion. Les aspects écologiques du soi sont également présents dans les autothéories provenant de modes de pensées non occidentaux, comme celles des écrivain·e·s autochtones du Québec. La production littéraire contemporaine de ces dernier·e·s s'enracine dans l'élan autothéorique d'An Antane Kapesh (1976), qui prend la plume pour dénoncer l'écoracisme subi par la nation innue dans le contexte colonial canadien. Quelques années plus tard, Virginia Pesemapeo Bordeleau, écrivaine et artiste eeyou, publie un texte dans lequel elle revient sur l'expérience de sa famille et dénonce les effets néfastes de la sédentarisation sur sa mère, déracinée alors que la vie dans la forêt était un facteur essentiel pour sa santé mentale (1984). Dans la même veine, le chasseur, trappeur, pêcheur et homme politique inuit Taamusi Qumaq, né en 1914 à Nunavik (région occupant aujourd'hui le tiers le plus nordique du Québec), décrit dans un texte appelé « autobiographie », mais qui est en réalité autothéorique, les effets de la christianisation, colonisation et sédentarisation des Inuit, et le besoin pour ceux-ci de regagner leur indépendance – le titre de son ouvrage, *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau* (2010), résumant parfaitement le programme de son projet d'écriture.

L'intégration du soi dans des contextes à la fois corporels et physiologiques, et socio-culturels, semble aussi traverser la production autothéorique. L'un des exemples les plus expressifs de la façon dont le corps et l'environnement forment un système de permanente influence réciproque est fourni par l'essai de Vintilă Mihăilescu (2019) mentionné ci-dessus (*În căutarea corpului regăsit. O ego-analiză a spitalului*). L'auteur affirme non seulement être devenu conscient de la dimension éminemment corporelle du vécu à la suite de sa maladie et de son hospitalisation, mais aussi des transformations subies par son corps et son activité mentale, non pas à cause de la maladie, mais comme résultat du fait de se retrouver dans un hôpital. Cet espace, comme le chercheur l'apprendra en écoutant les conversations d'autres patients, mais aussi les confessions de sa femme, s'avère producteur d'un type différent de rêves, et provoque – l'anthropologue l'avoue, gêné – une constipation qui peut s'étendre sur plusieurs semaines et qui ne semble pas avoir de cause pathologique ou alimentaire, aussi bien chez lui que chez sa femme ou chez d'autres personnes hospitalisées. Dans un passage particulièrement expressif, il affirme ainsi que lui et sa femme ont l'impression d'avoir été « réinitialisés » par le fait d'habiter dans un hôpital (Mihăilescu 2019, 72).

Si la dimension affective du soi mis en scène dans l'autothéorie constitue un sujet trop vaste pour pouvoir être traité ici, soulignons toutefois deux aspects centraux à cet égard. D'un côté, nous constatons que l'émotion fonctionne comme un facteur motivationnel déclencheur et source de la prise de parole qui amène l'auteur·e à se lancer dans un projet autothéorique. D'un

autre côté, l'autothéorie a tendance à accorder une attention particulière à la dimension affective de l'expérience vécue⁷, exprimée au niveau du texte par des descriptions d'états intérieurs. Comme nous le verrons dans la partie suivante, les émotions qui constituent le moteur de la prise de parole autothéorique sont souvent dysphoriques, s'incarnant dans l'injustice affective vécue et la colère qui en résulte (on les retrouve par exemple chez Desportes, Tiganus, et dans toutes les autothéories des littératures autochtones du Québec) ; cette colère deviendra moteur d'action et de création (*creative anger*), pour aboutir également à une forme créative de *care*. Aussi le binôme *creative care* – *creative anger* est-il souvent central à l'autothéorie. S'y ajoutent parfois l'étonnement ou le fait de se sentir incompris et seul, et la recherche de modèles explicatifs pouvant rendre compte de son expérience – c'est le cas de Didier Eribon (2023), réfléchissant dans une perspective à la fois personnelle et sociologique sur la perte de sa mère. Quant à l'étonnement, ce dernier ne renvoie pas à l'étonnement ou à l'émerveillement platoniciens, mais à un état proche de l'indignation, comme la découverte accidentelle faite par Anne-Marie Garat, lors de sa visite d'une exposition au musée de l'Aquitaine de Bordeaux, du passé colonial de sa ville natale, et donc d'une histoire longtemps invisibilisée, mais qui est aussi la sienne et qui fera l'objet de son livre autothéorique *Humeur noire* (2021).

Les émotions se trouvant à la source du projet autothéorique sont plus complexes et diverses que l'esquisse que nous avons dressée ici, et elles feront l'objet d'interrogations futures⁸, mais notons toutefois que ce qu'elles ont en commun est le fait qu'elles invitent et incitent à l'action, une action qui prend des formes allant de la prise de conscience aux mutations dans la vision du monde des lecteurs et lectrices et à l'engagement social et politique. Ce que Ian Ravenscroft (2017, 45) écrit à propos de la fiction, à savoir le fait que le texte agit sur le monde, est ainsi d'autant plus pertinent pour l'autothéorie, dont l'objectif principal est, justement, d'agir sur le monde, souvent sous la forme d'une réparation (cf. Gefen 2017) qui ne reste pas abstraite, mais qui prescrit des formes concrètes de changements sociaux et culturels considérés comme sanitaires. Ambitieuses, moralisatrices, les autothéories s'organisent ainsi comme des laboratoires d'exploration sociale, mais aussi de régénération démocratique à travers l'action.

⁷ Notons que selon les chercheurs en neurosciences affectives comme Jaak Panksepp, Mark Solms et Lisa Feldman Barrett, l'expérience est par définition affective – on n'existe qu'en ressentant constamment et continuellement quelque chose.

⁸ Voir par exemple Mistreanu 2025a et 2025b, sous presse.

Une éthique énactive : *phronesis* et solidarité démocratique

Si le roman a été conceptualisé comme le genre littéraire démocratique par excellence (Wolf 2003), il est possible d'argumenter que l'essai autothéorique, encore davantage que le roman, constitue un genre démocratique, à double sens : pour que l'autothéorie, souvent iconoclaste et dissidente par rapport aux mouvements culturels dominants, puisse être produite, la démocratie constitue une condition *sine qua non*, quelque défailante qu'elle soit. Autrement dit, créer et rendre public un discours politiquement dissident, critique du pouvoir, des traditions et des valeurs existantes dans une société, comme l'autothéorie l'est souvent, exige l'existence d'un espace public, conçu à la fois comme l'institution d'une agora symbolique et comme emplacement physique, concret – pensons aux espaces qui hébergent les expositions autothéoriques analysées par Fournier, ou aux maisons d'édition publiant des ouvrages autothéoriques et aux librairies et bibliothèques où ceux-ci sont rendus accessibles.

En littérature, l'outil auquel le projet autothéorique fait appel est le langage, qu'il utilise pour l'énaction de la solidarité démocratique et la promotion d'un monde inclusif. L'autothéorie s'oppose à cet égard à l'usage que la post-vérité fait du langage, et qui sert à la promotion de ce que Cynthia Fleury (2020) appelle, dans la lignée de « la logique du ressentiment » de Marc Augé (2007) et s'appuyant, comme ce dernier, sur Nietzsche et Max Scheler, « le ressentiment ». Augé théorise une rhétorique du ressentiment pour expliquer un usage idéologique que l'on fait du langage quand celui-ci devient « inter-incompréhension » (2007, 64), ou, pour reprendre l'expression utilisée à maintes reprises par Augé, « dialogue des sourds » (62, 64). Selon lui, le ressentiment constitue :

un mode de production du sens, des valeurs, d'images identitaires, d'idées morales, politiques et civiques qui repose sur quelques présupposés et qui vise à un renversement des valeurs dominantes [...] et à l'absolutisation de valeurs « autres », inverses de celles qui prédominent, valeurs censées propres à un groupe dépossédé et revendicateur. (Augé 2007, 67)

Poursuivant la même optique, Fleury (2020) amène le débat sur un terrain philosophico-psychanalytique, argumentant que les failles des démocraties contemporaines, failles parmi lesquelles elle compte la prolifération des fausses nouvelles et la post-vérité, ne peuvent pas être comprises sans faire appel à la psychanalyse. Elle explique que, se sentant délogés et prisonniers entre ce qu'ils comprennent comme les promesses de la démocratie, et ce à quoi ils ont accès réellement, les citoyens commencent à nourrir un ressentiment qui est par définition orienté vers l'autre, conçu comme responsable des maux vécus ; il s'agira dès lors de repositionner perpétuellement l'autre imaginé dans la

position symbolique du bourreau, pour que la personne en question puisse nourrir et justifier son ressentiment, et empêcher toute solution d'émerger. Guérir du ressentiment, selon Fleury, est possible par la sublimation, au sens psychanalytique, à savoir le recours à l'action et la créativité, ainsi que par la création de réseaux affectifs (amitiés, etc.).

La conception fleuryenne du ressentiment semble décrire parfaitement la dimension affective de la phénoménologie de la post-vérité que nous avons évoquée plus haut, et dont les adeptes éprouvent le besoin de se construire un autre capable de faire l'objet dudit ressentiment. La post-vérité est bâtie de ce fait sur une logique de polarisation sociale, répartissant le monde selon le mode binaire du *us versus them* évoqué ci-dessus. Elle a recours à des stratégies comme le *othering*, créant et accentuant les différences entre le soi et l'autre par des coupures rhétoriques qui deviennent, comme l'écrit Marc Augé (2007, 61), également des coupures affectives, dans le sens où la rhétorique est productrice d'émotions dysphoriques. Pour citer Augé, « les arguments adverses vous semblent placés hors du sens commun tandis que ses idées vous choquent, vous blessent, vous indignent, vous dégoûtent, vous irritent par ceci même, notamment, qu'il ne reconnaît pas qu'il délire » (2007, 61). À un autre niveau, lié cette fois-ci à la dévalorisation des faits, à la désinformation et à la manipulation par la propagande, le langage de la post-vérité se sert de notions qu'il réinvestit d'un sens souvent opposé à leurs significations habituelles ou historiquement et politiquement ancrables dans la réalité. Un exemple dans ce sens est l'analyse de Jacques Moeschler (2024) portant sur l'usage de la notion de « dénazification » par le Président de la Fédération russe Vladimir Poutine, dans le cadre d'un récit servant à justifier l'invasion de l'Ukraine. Quel est alors le langage de l'autothéorie, en quoi et comment s'oppose-t-il à celui caractéristique de la post-vérité ?

Comme les récits de cette dernière, les projets autothéoriques écrits ne constituent pas moins des constructions, mobilisant par le langage l'affect et l'expérience intime, non pas pour éroder les valeurs démocratiques, mais au contraire, pour les consolider, pour promouvoir justice et solidarité sociales, pour forger un monde plus inclusif. Ils partagent aussi avec le phénomène de la post-vérité un enracinement dans des émotions dysphoriques et un positionnement souvent victimaire et subalterne par rapport à une classe dominante. Marc Augé souligne par ailleurs la dimension victimaire du ressentiment, qui se propose de « valoriser donc la position victimale et le mode d'être du dominé ; dévaloriser les valeurs que chérit le dominant et qui vous sont inaccessibles en les montrant à la fois (cette simultanéité est déjà, vue du dehors, plutôt paralogique) comme dédaignables, chimériques, arbitraires, ignobles, usurpées et causatrices de préjudice » (Augé 2007, 67). De même, l'autothéorie admet aussi que son point de départ est une position victimale, et

elle dévalorise effectivement les valeurs du dominé, mais se positionne différemment par rapport à la dichotomie (souvent de classe, de genre ou de « race ») qu'elle met en scène, présentant les problèmes qu'elle soulève comme des problèmes collectifs que certains (en l'occurrence, l'auteur-e d'autothéorie) subissent plus que d'autres. Les projets autothéoriques exigent ainsi à la fois une prise de conscience des rapports de force et des inégalités existantes dans une société, et un dépassement de la victimisation conçu comme nécessaire pour procéder à l'élaboration de solutions. L'essai d'Amelia Tiganus (2021) a comme sous-titre évocateur « de victime à activiste », résumant le programme proposé par l'ancienne travailleuse du sexe et victime de la traite d'humains, devenue activiste pour les droits des femmes. Et comme le précise Rosa Cabo (2021, 11) dans le prologue à cet ouvrage, les pages écrites par Tiganus sont à la fois pleines de douleur et d'optimisme – illustrant ainsi, justement, le dépassement du ressentiment par la création et l'action décrites par Cynthia Fleury.

Si l'autothéorie peut parfois ressembler à un exercice de narcissisme, comme le précise Fournier, elle est toutefois généralement loin d'être assimilable à une pure manifestation narcissique, à laquelle des théoriciens comme Tzvetan Todorov (2014) relèguent un peu trop rapidement toute forme d'écriture de soi. S'il repose sur l'expérience intime d'un-e subalterne, le discours autothéorique constitue néanmoins un rappel de la dimension éminemment collective du vécu, inscrivant l'intime dans le contexte social, politique et culturel auquel il appartient et le présentant comme indissolublement lié à l'autre – y compris à celui qu'on serait censé détester. Un exemple dans ce sens est l'œuvre théâtrale, teintée d'autothéorie, de l'auteur québécois d'origine libanaise Mouawad Wajdi, dans laquelle l'auteur met en scène un amour radical pour ceux et celles qu'il est censé haïr. L'autothéorie constitue donc un rappel, un signal d'alarme sur le besoin de prendre conscience de la dimension collective de l'expérience, qui exige dès lors un dépassement des dichotomies socialement construites. Amelia Tiganus résume parfaitement la relation entre sa biographie et la dimension sociale et politique de la vie privée : « J'ai compris que mon histoire personnelle était une question profondément politique, c'était l'histoire des femmes que le patriarcat met à la disposition des hommes comme des femmes publiques »⁹ (Tiganus 2021, quatrième de couverture, n. tr.). À la suite de cette prise de conscience, elle se propose d'instiguer à « la révolte des putes », « pour les filles d'aujourd'hui et les femmes de demain »¹⁰ (Tiganus 2021, quatrième de couverture, n. tr.).

⁹ « Comprendí que mi historia personal era una cuestión profundamente política, era la historia de las mujeres que el patriarcado pone a disposición de los hombres como mujeres públicas » (Tiganus 2021, quatrième de couverture).

¹⁰ « [...] por la niñas de hoy y las mujeres de mañana » (Tiganus 2021, quatrième de couverture).

Une autre caractéristique de l'autothéorie est ainsi le fait qu'elle appelle souvent à l'action, ce à quoi Cynthia Fleury (2020), rappelons-nous, assimile le dépassement du ressentiment. L'action qu'elle se propose de susciter est la *phronesis*, une notion employée dans les théories éthiques de la Grèce antique et dont l'équivalent en français est « sagesse pratique ». Chez Platon, elle renvoie au perfectionnement de la connaissance qui permet de mieux agir, alors que dans l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, elle devient une véritable théorie de l'action. L'autothéorie soumet sa rhétorique à l'énaction de la *phronesis*, au sens où Daniel Hutto (2025) a récemment défini cette pratique (*enacting phronesis*). Elle vise à mettre à la disposition de son lectorat les connaissances qu'elle considère comme nécessaires pour engendrer des actions visant le bien-être communautaire. À cet égard, le sous-titre de l'essai de l'Espagnol Cristo Casas (2023) résume le programme de l'autothéorie, à savoir « la construction d'un futur collectif à partir de la dissidence » (n. tr.). Dans la lignée de Preciado, qu'il cite à plusieurs reprises – et relevons au passage la pratique autothéorique, observée déjà par Fournier (2021, 176), de s'inscrire dans une communauté affectivo-intellectuelle, de se créer une filiation – Casas (2023, 29), en appelle à la prise de conscience du caractère culturellement construit et situé des fictions de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle et du dépassement des oppositions qui en résultent, afin de construire ensemble un avenir plus inclusif. Casas incite à l'action, qui n'est pourtant pas chez lui d'ordre politique (comme chez Didier Eribon ou Shumona Sinha, par exemple), mais d'abord d'ordre cognitif : il s'agit d'une conversion de la façon d'appréhender le monde, pour le voir plus clairement. Dépassez l'essentialisme identitaire, à travers la déconstruction intersectionnelle de toute catégorie, qu'elle soit hétéronormative ou *queer*, et déplacer le point de mirage vers là où nous allons (Casas 2023, 18-19) – tel est le projet autothéorique de Casas.

En guise de conclusion

À la lumière des observations ci-dessus, il nous semble important d'inscrire l'autothéorie, en littérature, dans une case générique autonome. Autrement dit, elle peut être conceptualisée comme un genre littéraire prenant souvent la forme d'un essai non fictionnel¹¹ dans lequel l'écriture autobiographique

¹¹ Notons toutefois que pour des raisons qui dépassent le cadre de cet article, enracinées par exemple dans la sociologie de la littérature québécoise, dans le cadre de laquelle les littératures autochtones restèrent longtemps non dotées de plateformes de diffusion, l'autothéorie peut aussi prendre la forme d'une publication dans un journal (Pesemapeo Bordeleau 1983). Plus récemment, en France, sous la plume de Marc Jahjah, elle prend la forme d'un article scientifique. Voir aussi l'article autothéorique de Biliana Vassileva dans ce numéro.

devient source de réflexion sociale, politique, culturelle ou esthétique, mettant en scène un soi incarné et en relation avec l'environnement, qui correspond au modèle de l'esprit « 5 E » proposé par les sciences cognitives contemporaines ; elle relève d'un projet éthique de transformation du monde par l'énaction de la *phronesis*, la sagesse pratique censée élargir la solidarité démocratique dans une époque où cette dernière se retrouve en déclin. Nous avons, dans cet article, examiné l'autothéorie au miroir de la post-vérité, une des forces d'érosion de la démocratie, et montré que si les deux s'enracinent dans la pensée postmoderne, elles actualisent différemment l'héritage de cette dernière. Les divergences et convergences entre l'autothéorie et la post-vérité sont résumées dans le tableau comparatif ci-dessous :

	Autothéorie	Post-vérité
Conception de la vérité	La vérité collective est une somme de vérités personnelles, incarnées, subjectives, soumises aux constructions sociales et culturelles existantes ; toutes n'ont pas la même représentativité ni le même impact sur l'organisation sociale et politique → d'où son engagement à rendre visibles les vérités personnelles invisibilisées, subalternes	Construction médiatico-politique : pas de différence entre la vérité et le mensonge ; la vérité devient insignifiante, impossible à appréhender Phénoménologie (vécue par la population) : cachée, inaccessible, aux mains de pouvoirs politiques malveillants et menaçants (cf. théories du complot)
Relation à l'altérité sociale et politique	Inclusive, solidaire, cherchant la cohésion Récits du type : <i>me for us</i> (→ littérature engagée, d'implication, d'embarquement)	Polarisante Récits du type : <i>us versus them</i>
Émergence	<i>Bottom-up</i> – relève de projets artistiques ou d'écriture individuels, enracinés dans une expérience vécue, qui cherchent à rejoindre l'espace public (publications, expositions, etc.)	<i>Top-down</i> : est proposée par les discours politiques et médiatiques afin de créer et façonner des expériences individuelles, généralement anxiogènes
Émotions	Enracinée dans des émotions individuelles, souvent dysphoriques (injustice affective, colère) ou victimaux, transformées en catalyseurs de <i>care</i> et de créativité	Cherche à générer, intensifier et exploiter des émotions individuelles (ex. la peur, la méfiance, le sentiment de victimisation)
Raison	Propose une nouvelle rationalité, de « nouvelles Lumières » ; résultat d'une recherche personnelle, d'une filiation intellectuelle revendiquée, de	Produit d'un <i>effort</i> de rationalité ; simplificatrice ; possède une fonction cognitive, « fût-elle dévoyée » (Augé 2007, 72) ; résultat d'une recherche

ÉCRIRE LE SOI À L'ÂGE DE LA POST-VÉRITÉ. DE LA COGNITION « 5 E » À LA SOLIDARITÉ DÉMOCRATIQUE :
UNE GRILLE CONCEPTUELLE POUR THÉORISER L'AUTOTHÉORIE

	Autothéorie	Post-vérité
	réflexion et de questionnements sur l'expérience personnelle en relation avec le monde social, culturel, politique, environnemental	personnelle menant à la découverte d'« un plan de conquête du monde (car c'est à ce but ultime prêté à l'ennemi du peuple que l'on aboutit toujours) est la vérité cachée du cours désastreux qu'a pris la société » (Augé 2007, 72)
Relation à la démocratie	Pro-démocratique, cherchant à élargir la sphère de la solidarité démocratique et de l'inclusion sociale	Anti-démocratique, promouvant le déclin des institutions Projet « suspicieux à l'égard de la démocratie et de l'État de droit » (Augé 2007, 74)
Fonction de panacée	Revendiquée, explicite, militante, et prescriptive, voire moralisatrice, énaïve et orientée vers l'action (<i>phronesis</i>)	Implicite, offrant un soulagement affectif ; selon Augé (2007, 73), « dans un contexte de ruine des Grands récits du Progrès, la résurgence du ressentiment peut apparaître comme un nouvel opium des peuples : quelque moyen artificiel et passager d'apaiser de grandes douleurs, de rediriger ses émotions frustrées vers des fantasmes consolateurs ».
Marqueurs rhétoriques (remarques préliminaires)	Servant à l'illustration énaïve de l'expérience humaine ; problématisation, questionnements ; éthique énaïve, génératrice de sagesse pratique (<i>phronesis</i>), action, solidarité, inclusion ; (à développer dans une recherche ultérieure)	« Dialectique éristique sommaire », raisonnement « diaboliquement simple » (Augé 2007, 69), souvent conspiratoire, engendrant du ressentiment.

Cette grille conceptuelle préliminaire vise à conférer à l'autothéorie une définition stable, qu'il convient pourtant de creuser encore davantage. Il serait souhaitable de prendre en considération, par exemple, que si nous conceptualisons l'autothéorie comme un genre à soi, d'autres genres littéraires restent poreux et peuvent absorber des principes autothéoriques – pensons notamment aux romans autofictionnels d'Édouard Louis, qui semblent teintés d'autothéorie, au sens où nous l'avons définie plus haut. Dans une autre optique, l'énaïvisme éthique que nous avons évoqué ci-dessus invite également à la réflexion – en fin de compte, la mise en garde contre le tournant éthique du discours public en Occident ne vient-elle pas justement de l'un des premiers théoriciens de l'énaïvisme, Francisco Varela (Hutto 2025), nous invitant à examiner de plus près l'autorité et

la légitimation de cette forme de prescriptivisme ? Et ne serait-ce pas précisément ce prescriptivisme éthique, cette incitation à l'action qui, à côté de sa dimension non fictionnelle, différencierait l'autothéorie de l'autosociobiographie qui, elle, a d'abord une visée documentaire, à laquelle l'autothéorie préfère une rhétorique exhortant à l'action ? Enfin, quels sont exactement les marqueurs de cette rhétorique, que nous avons commencé à esquisser plus haut, mais qui exige d'être analysée en détail ? Autant de questions auxquelles la recherche actuelle sur l'autothéorie est conviée à proposer des pistes de réponse.

OUVRAGES CITÉS

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham : Duke University Press.
- Antane Kapesch, An. (1976) 2020. *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*. Trad. par José Mailhot. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Augé, Marc. 2007. « Nouvelles figures de la rhétorique : la logique du ressentiment ». *Questions de communication* 12 : 57-75.
- Pond, Philip. 2020. *Complexity, Digital Media and Post Truth Politics. A Theory of Interactive Systems*. Londres : Palgrave Macmillan.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Trad. par Sheila Faria Glasser. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Bell, Daniel. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York : Basic Books.
- Boden, Margaret. 2006. *Mind as Machine: A History of Cognitive Science*. Oxford : OUP.
- Cabo, Rosa. 2021. « Prólogo ». In Amelia Tiganus, *La revuelta de las putas. De víctima a activista*, 11-15. Barcelone : Penguin Random House Grupo Editorial.
- Carr, Karen L. 1988. *The Banalization of Nihilism*. Albany : SUNY.
- Casas, Cristo. 2023. *Maricas malas: construir un futuro colectivo desde la disidencia*. Barcelone : Ediciones Paidós.
- Chaboudez, Gisèle. 2020. « Paul B. Preciado. Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes. » *Figures de la psychanalyse* 40, no. 2 : 206-11. <https://doi.org/10.3917/fp.040.0206>.
- De Beauvoir, Simone. 1949. *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*. Paris : Gallimard.
- Dennett, Daniel et Carole Cadwalladr. 2017. « Interview. Daniel Dennett: "I begrudge every hour I have to spend worrying about politics." » *The Guardian* 17.02.17. <https://www.theguardian.com/science/2017/feb/12/daniel-dennett-politics-bacteria-bach-back-dawkins-trump-interview>.
- Descola, Philippe. 2015. *Par-là nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong Théorie*. Paris : Grasset.
- Durt, Christoph, Thomas Fuchs et Christian Tewes. 2023. *Embodiment, Enaction, and Culture*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Eco, Umberto. 2002. *Interprétation et surinterprétation*. Paris : P.U.F.
- Eribon, Didier. 2023. *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*. Paris : Flammarion.

- Fleury, Cynthia. 2020. *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*. Paris : Gallimard.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Garat, Anne-Marie. 2021. *Humeur noire*. Arles : Actes Sud.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- Gil Uldemolins, Maria. 2023. « Autotheory and Its Others. » <https://arthist.net/archive/38297>.
- Gilligan, Carol. 2008. *Une voix différente. Pour une éthique du care*. Paris : Flammarion.
- Grimalda, Gianluca. 2025. *A fuoco. Cambiamento climatico e disobbedienza civile*. Milan : Feltrinelli, sous presse.
- Hanlon, Aaron. 2018. « Postmodernism Didn't Cause Trump. It Explains Him. » *The Washington Post* 31.08.18.
https://www.washingtonpost.com/outlook/postmodernism-didnt-cause-trump-it-explains-him/2018/08/30/0939f7c4-9b12-11e8-843b-36e177f3081c_story.html.
- Hussain, Amina. 2019. « Theorising Post-Truth: A Postmodern Phenomenon. » *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 42, no. 1 : 150-62.
- Hutto, Daniel. 2025. « Enacting *Phronesis*: Some Deliberations about Enactive Ethics. » *Mind and Society*. <https://doi.org/10.1007/s11299-025-00316-1>.
- Kakutani, Michiko. 2018. *The Death of Truth*. New York : Penguin.
- Kakutani, Michiko. 2018. « The Death of Truth: How We Gave up on Facts and Ended up with Trump. » *The Guardian* 14.07.18. <https://www.theguardian.com/books/2018/jul/14/the-death-of-truth-how-we-gave-up-on-facts-and-ended-up-with-trump>.
- Lavocat, Françoise. 2016. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil.
- Lipstadt, Deborah E. 1993. *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory*. Londres : Penguin Publishing Group.
- McIntyre, Lee. 2018. *Post-Truth*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Mihăilescu, Vintilă. 2019. *În căutarea corpului regăsit. O ego-analiză a spităului*. București : Polirom.
- Mistreanu, Diana. 2025a. « Injustices affectives, colère et sollicitude créatives : l'autothéorie dans les littératures innue et inuite du Québec. » In *Littérature et nations autochtones au Canada francophone*, édité par Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu. Berlin : De Gruyter, sous presse.
- Mistreanu, Diana. 2025b. « Empathie narrative, autothéorie et énonativisme chez Virginia Pesemapeo Bordeleau et Didier Eribon. » In *L'empathie à l'épreuve dans les arts et les littératures de langue française*, édité par Timea Gyimesi, Diana Mistreanu et Sylvie Freyermuth, Szeged : Szeged Humanities Press, sous presse.
- Mistreanu, Diana et Sylvie Freyermuth. 2023. « Introduction. » In *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, édité par Sylvie Freyermuth et Diana Mistreanu, 5-15. Paris : Hermann.
- Mistreanu, Diana. 2021. *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*. Paris : Hermann.

- Moeschler, Jacques. 2024. *Language and Truth. What Makes Communication Reliable in a Post-Truth World*. Londres : Routledge.
- Newen, Albert, Leon De Bruin et Shaun Gallagher (éds.). 2018. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford : Oxford University Press.
- Pesemapeo Bordeleau, Virginia. 1984. « Chialage de métisse. Journal intime et politique. » *Recherches amérindiennes au Québec* XIII, no. 4 1983, reproduit avec la permission de l'autrice dans *La vie en rose* (mai) : 30-32.
- Preciado, Paul. 2020. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris : Grasset.
- Qumag, Taamusi. 2010. *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Ravenscroft, Ian. 2017. « Engaging the World: Writing, Imagination, and Enactivism. » *Philosophy and Literature* 41, no. 1 : 45-64.
- Rolla, Giovanni et Felipe Novaes. 2020. « Ecological-Enactive Scientific Cognition: Modeling and Material Engagement. » *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1 : 1-19.
- Rose, Gillian. 1984. *Dialectic of Nihilism. Post-Structuralism and Law*. Oxford : Blackwell.
- Silva, Gabriel Valladão. 2022. « Fake or Just Stupid? – Post-Truth Politics, Nihilism and the Politics of Difference in Light of Deleuze's Nietzsche and Philosophy. » In *Nietzsche and the Politics of Difference*, édité par Andrea Rehberg et Ashley Woodward, 183-202. Berlin et Boston : De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110688436-011>.
- Simchon, Almog, William J. Brady et Jay. J. Van Bavel. 2022. « Troll and Divide: the Language of Online Polarization. » *PNAS Nexus* 10, no. 1. DOI : 10.1093/pnasnexus/pgac019.
- Tiganus, Amelia. 2021. *La revuelta de las putas. De víctima a activista*. Barcelone : Penguin Random House Grupo Editorial.
- Toynbee, Arnold. 1963. *A Study of History*. Vol. VIII et IX. New York : Oxford University Press.
- Tzvetan, Todorov. 2014. *La littérature en péril*. Paris : Flammarion.
- Wiegman, Robyn. 2020. « Introduction: Autotheory Theory. » *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76, no. 1 : 1-14.
- Wilson, Andrew et Sabrina Golonka. 2013. « Embodied Cognition is Not What You Think It Is. » *Frontiers in Psychology* 4. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00058>.
- Wolf, Nelly. 2006. *Le roman de la démocratie*. Vincennes : P.U.V.
- Woodward, Ashley. 2002. « Nihilism and the Postmodern in Vattimo's Nietzsche. » *Minerva – An Internet Journal of Philosophy* 6 : 51-67.

**« TOUT CECI DOIT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME DIT
PAR UN PERSONNAGE DE ROMAN ».
PHILIPPE FOREST : ÉCRIRE ET THÉORISER
LE ROMAN D'UNE VIE**

Despina JDERU¹ 

*Article history: Received 6 January 2025; Revised 3 March 2025; Accepted 9 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.*

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *“All this Must be Considered as Said by a Character in a Novel”. Philippe Forest: Writing and Theorising the Novel of a Lifetime.* The aim of our contribution is to analyse Philippe Forest’s theoretical discourse in the light of a reflection on the transformations undergone by the contemporary novel in the face of the experience of loss and death of others. Our paper focuses on Forest’s innovative positions and on the objections he raises to the evidence regarding the novelization of the experience of mourning. At the same time, we seek to emphasize the peculiarities of the construction of the same character that runs through all Philippe Forest’s novels of mourning, namely that of the grieving father, who is reformulated each time to express mourning in a different and renewed way.

Keywords: *grief writing, contemporary French novel, bereavement, denial*

REZUMAT. *„Toate acestea trebuie privite ca fiind spuse de un personaj de roman”. Philippe Forest: scrierea și teoretizarea romanului unei vieți.* Miza articolului este de a analiza discursul teoretic al lui Philippe Forest în lumina unei reflecții asupra transformărilor suferite de romanul contemporan confruntat

¹ **Despina JDERU** est docteure en littérature française et théorie littéraire avec une thèse qui porte sur l’imaginaire du deuil dans la littérature française de l’extrême-contemporain, ayant poursuivi ses recherches à l’Université de Bucarest en Roumanie et à l’Université de Fribourg en Suisse. Elle est chargée de cours de théorie littéraire à l’Université de Bucarest et travaille, en tant que chercheuse-collaboratrice au Centre national de la recherche scientifique, sur un projet de littérature mondiale. Ses travaux portent notamment sur l’expression du deuil dans la littérature française, la théorie littéraire appliquée à la littérature contemporaine et la littérature mondiale. Courriel : dr.despinajderu@gmail.com.

cu experiența pierderii și morții unei ființe iubite. Articolul își propune să evidențieze atitudinea inovatoare a lui Forest în câmpul literaturii franceze și obiecțiile pe care acesta le ridică în fața provocărilor teoretice privind transformarea experienței doliului în literatură. În același timp, articolul urmărește să sublinieze particularitățile construcției aceluiași personaj care traversează toate romanele de doliu ale lui Philippe Forest, și anume cel al tatălui îndurerat, care este reformulat de fiecare dată pentru a exprima doliul într-un mod diferit, reînnoind astfel spațiul literar.

Cuvinte-cheie: *scriitură de doliu, roman francez contemporan, pierdere, negare*

« Écoutez-moi. J'ai vécu ; j'ai songé. »
(Victor Hugo 2022, 245)

L'œuvre de Philippe Forest, composé de romans, d'essais et de nombreux articles repose sur un maniement novateur et une compréhension particulière du fait littéraire qui interroge les limites du langage et son pouvoir d'exprimer un événement majeur et une expérience de vie ultime, comme celle de la perte d'un enfant. Au cœur de son œuvre se trouve le dessein de conférer une forme littéraire idéale à l'événement de la perte et de trouver la formule la plus adéquate afin d'exprimer le deuil parental dans les plis d'un roman. Sa quête est conjugée en permanence, à l'intérieur de l'espace littéraire, par la recherche d'une attention esthétique au carrefour d'une interrogation des conventions romanesques. C'est ainsi qu'au fil du temps, ce projet a connu différents visages, notamment celui de l'entreprise romanesque rencontrant l'essai ou la réflexion scientifique. Romancier, critique littéraire, universitaire et théoricien de la littérature, spécialiste de James Joyce et de la théorie littéraire des années 60-70, Forest voit son œuvre bouleversée par l'événement traumatique de la perte de sa fille, Pauline, à l'âge de quatre ans, en 1996, lequel lui ouvre le chemin du roman. La disparition tragique de sa fille à cause d'une maladie incurable devient ainsi le point de départ de son devenir-romancier. Son activité académique et intellectuelle est repensée à la lumière de cette nouvelle préoccupation littéraire qui s'impose. Philippe Forest publie son premier roman, *L'enfant éternel*, en 1997 et le deuxième, *Toute la nuit*, en 1999. La citation choisie en exergue du deuxième roman, appartenant à l'écrivaine japonaise Yūko Tsushima, révèle les enjeux de ce récit et de tous ceux qui y suivent : « Dans notre monde, la mort d'un enfant, ou une autre mort aussi cruelle, est devenue une chose oubliée dans notre vie de tous les jours, au point qu'il faille expressément la raconter sous forme de récit » (Forest 2013, 9). La parution de ces deux textes marque l'aube

d'un nouveau genre littéraire, à savoir le récit de deuil, dont l'épanouissement au fil des années demeure remarquable et qui a l'immense mérite de transformer le deuil, malgré son universalité, en une expérience de vie extraordinaire et unique. L'œuvre romanesque de Philippe Forest se distingue à plusieurs égards dans le paysage de la littérature française contemporaine et à ses particularités s'ajoute l'appareil théorique rigoureux qu'il construit en marge de sa propre littérature. Le vécu est articulé par la pensée théorique, ce qui confère à sa création une place singulière et fondamentale dans l'évolution de l'écriture de deuil ces trente dernières années. Nous comprenons l'autothéorie comme l'expression d'une manière plurivalente d'un auteur d'exister dans la littérature qui se caractérise notamment par le brouillage des frontières, et rejoignons la définition que Lauren Fournier confère à ce terme :

Pour décrire la manière de travailler d'un artiste ou d'un écrivain, l'autothéorie semble un terme particulièrement approprié pour les œuvres qui dépassent les catégories de genre et les limites disciplinaires existantes, qui s'épanouissent dans les espaces liminaires entre les catégories, qui révèlent l'enchevêtrement de la recherche et de la création et qui fusionnent des modes apparemment disparates avec de nouveaux effets². (Fournier 2021, n. tr.)

La richesse des formes et le dépassement des genres littéraires traversent l'œuvre de Philippe Forest qui, en proie au langage et à l'expression, cherche à cerner l'expérience du deuil dans chaque roman, récit, essai ou livre académique. Cette ample interrogation prendra des formes très variées et s'étirera sur une durée de vingt ans depuis la publication de son premier roman. Dominique Rabaté définit le deuil comme « une épreuve, la traversée d'un silence, l'engloutissement des signes et du désir » (2005, 5) ; dans le récit français contemporain, ce désir s'avérera double : le désir de traverser le chagrin est accompagné à tout pas par le désir d'écriture et de construction d'un espace littéraire où l'inconnu de l'expérience du deuil soit dissipé sous le pouvoir des mots.

« Un roman me paraissait l'évidence. »

Parmi toutes les formes littéraires, Forest choisit de se consacrer au roman afin de traverser l'insoutenable expérience de la mort d'un être aimé et

² « As a way of describing an artist's or writer's way of working, autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects » (Fournier 2021). Toutes les traductions des citations de Lauren Fournier nous appartiennent.

de cerner une souffrance atroce, choix qu'il considère être l'outil le plus efficace pour sonder les profondeurs et les limites de la mort : « Le roman nous prend par la main et nous conduit très près du point lumineux qui nous aveugle » (Forest 1998, 160). Néanmoins, les frontières du traumatisme sont insondables, mais il ne cessera pas de reformuler ses propos et de dénoncer la banalité qui rejoint l'impératif du geste d'écriture dans ce contexte existentiel extrême : « Je ne sais plus très bien quelle folie m'a pris lorsque je me suis mis à écrire. En quatre ou cinq semaines j'avais fini mon premier roman. *L'enfant éternel* a paru en janvier 1997. Sept mois seulement avaient passé depuis la mort de Pauline. Il n'était pas encore sous presse que j'avais commencé un deuxième livre. *Toute la nuit* a été publié en mars 1999. Je ne pouvais plus m'arrêter » (Forest 2008, 151). Le premier roman déclenche une obligation à laquelle l'auteur ne peut pas se soustraire : « Des livres sur la mort, il en paraît par dizaines tous les mois. Rien n'est plus commun. Le deuil oblige à dire. Auteur ou lecteur, on cherche des mots, car ils sont pour le disparu la seule obole pensable » (Forest 1998, 191). Répondre à la question du deuil devient dès lors une obligation à laquelle l'auteur doit réagir, et c'est ainsi que l'écriture de son deuxième roman prend la forme d'un sauvetage, certes « un sauvetage inutile dans le désastre du temps » (Forest 1998, 227), mais qui s'avère incontournable :

Alors, malgré moi, je suis sorti du noir. J'ai cessé de dormir. Je me réveillais plusieurs fois chaque nuit. J'étais pris dans le scintillement de ces songes microscopiques qui, tous, ne me rendaient pas Pauline mais qui, tous, me parlaient de son absence. J'ai décidé de penser que tel était le signal qu'elle m'adressait, et j'ai écrit le roman qui commence ainsi. (Forest 2013, 17-18)

Bien que réécrit indéfiniment, l'évènement ne trouve pas sa forme littéraire idéale, le discours ne s'arrête jamais, comme dans un ruban de Möbius, l'auteur repart et revient au même endroit, à savoir à l'évènement de la mort qui déclenche le deuil. Il interroge ainsi, à travers l'écriture multiple d'une même expérience et sous diverses formules littéraires, la métamorphose à laquelle il est assujetti en tant que père endeuillé sous l'incidence de la littérature. La réponse à cette question semble être, encore une fois, la futilité de toute approche narrative. L'écriture devient un outil de combattre le temps, de refuser le glissement subtil de la souffrance atroce du sujet endeuillé en une temporalité qui rend la vie supportable. Par l'acte d'écriture qui continue sempiternellement, Forest fait opposition à la mobilité du temps, parce que ce dernier dissipe l'émotion et en son absence, le deuil touche à sa fin, devenant un acte de haute trahison :

Le roman est révélation du Temps, dans le Temps. Je suis, j'aurai été... Le présent vécu s'habite par le détour de langue d'un futur antérieur inventé. Dans le temps, naître, vivre, mourir... La pointe la plus aiguë du sensible touche l'instant. Pour

cette raison, le roman est toujours enquête menée sur la modalité biologique propre de notre surgissement bref dans le temps. Car ce dernier, nous ne le percevons pas d'abord dans son abstraction blanche de concept ou dans la grâce offerte de l'instant. Il vient à nous sous la forme d'un devenir lourd d'organes. (Forest 1998, 138)

La traversée du deuil est conjuguée par le défi d'un temps unique qui s'installe et que Jean-Michel Espitalier dénonce comme « fantomatique » (2018, 67) et Camille de Toledo comme « absurde » et « amnésique » (2020, 10) puisqu'il est impensable et contient en sa chronologie à la fois la mort de l'être aimé et le moment d'un éloignement douloureux que le passage du temps engendre naturellement. Pour Forest, ce nouveau temps frappe également par l'absurdité de la vérité qu'il contient et qui touche à la durée trop courte de l'existence de l'être aimé et perdu :

Un corps grandit dans la matrice impensable d'un ventre. Un jour, il fait surface dans la durée commune puis il vit sa vie de corps, jour après jour. Un autre jour vient, on lui ferme les yeux, on le descend dans la terre dont on nous dit que silencieusement elle accomplit son travail à l'envers, défaisant les chairs, libérant les os, soufflant enfin toute cette poussière d'être. Les deux événements font la rime. La mort est ce par quoi nous découvrons le temps. L'anticipation de cet instant est ce par quoi prend forme sous nos yeux la conscience que nous avons d'exister. (Forest 1998, 139)

L'écriture s'empare de ce temps pour l'arrêter et pour le manier afin de permettre aux endeuillés un retour en arrière qui rendrait possible la survie des disparus. Elle permet au narrateur de reconstruire un Temps plurivalent par ses multiples dimensions, à savoir le temps vécu, le temps narratif, le temps qui aurait pu être et le temps de maladie. Les dislocations sont signalées partout et elles contribuent à décrire l'impossibilité d'une continuation et d'une mise en ordre. Cette tâche insoutenable à laquelle l'auteur s'adonne, celle de chercher dans les plis de l'espace littéraire une expression dont la fidélité rencontre l'atrocité de sa perte, est comprise comme une impuissance d'agir autrement que par l'écriture. Si « dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille : elle veille » (1980, 88) comme le note Maurice Blanchot, ce nouveau temps, que seul le roman est susceptible de cerner et assimiler, porte dans sa fibre une constellation d'émotions extrêmes que le roman fait transparaître et qui se résument à la terreur de l'oubli. La réécriture de l'événement de la mort, ayant comme objectif de continuer le temps du deuil doté d'un présent encore en mouvement, s'impose à l'auteur qui réalise le seul pouvoir de l'écriture, à savoir celui d'empêcher l'installation du passé par le biais de la répétition :

« C'est pourquoi il faut un second roman qui rende le premier au présent, qui ne l'abandonne pas au passé » (Forest 2013, 209). Les romans écrits, et notamment *Toute la nuit*, contiennent dans leur consistance l'autothéorie que l'auteur fabrique à l'égard de son écriture, comprise par Lauren Fournier comme un engagement littéraire et critique. Celui-ci prend, dans le cas de Forest, la forme d'une méfiance envers l'écriture qui en dépit de son inefficacité d'apaiser la souffrance révélera l'enjeu principal de son œuvre, à savoir une quête esthétique.

Les œuvres autothéoriques évoluent entre la théorie et la philosophie – ces discours maîtres, avec leur statut de modes intellectuellement rigoureux et critiques qui prospèrent, le plus souvent, dans des contextes académiques et para-académiques – et l'expérientiel et l'incarné³. (Fournier 2021)

Par une double voix, celle de l'épouse et du mari, les deux représentant les parents endeuillés, l'espace littéraire qu'il construit témoigne de sa propre légitimité :

Elle : Cela devient ton unique obsession et plus elle grandit, plus elle prend la place de ton chagrin.

Lui : Elle ne prend pas la place de mon chagrin. Mon chagrin prend la forme de cette obsession, c'est différent. (Forest 2013, 209)

La particularité de son écriture peut être localisée à plus d'un titre dans la relation tensionnée qu'elle entretient avec la réalité. Le mot écrit se substitue à la parole et à la tentative de briser l'indicible du deuil il préfère l'expression écrite toujours en quête de soi-même. Afin d'aboutir à son projet, il plonge dans le silence :

Elle : Quand nous sommes ensemble, nous faisons semblant de vivre, puis tu retournes à ton livre. Et plus tu écris, plus tu crois que tu as le droit de te taire.

Lui : Je me tais parce qu'il n'y a rien à dire. (Forest 2013, 209)

La chronologie de l'espace narratif se confond à la réalité du couple qui se trouve sous l'emprise totale de l'écriture de deuil substituant au travail de deuil le travail d'écriture et obscurcissant l'avenir.

³ « Autotheoretical works move between theory and philosophy – these master discourses, with their status as intellectually rigorous and critical modes that thrive, most often, in academic and para-academic contexts – and the experiential and embodied. » (Fournier 2021)

« TOUT CECI DOIT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME DIT PAR UN PERSONNAGE DE ROMAN » ...

Elle : Les rêves que tu rêves tout seul te regardent. Ils ne me concernent pas. Tu peux écrire ce que tu veux. Mais en même temps c'est sans réelle importance. Ce que je voudrais savoir, c'est où notre histoire nous emmène, vers où nous allons.

Lui : J'essaie de l'expliquer dans le livre.

Elle : Je ne te parle pas du livre, mais de la réalité. (Forest 2013, 209)

Les dissensions surgies entre la réalité et l'espace du roman jettent une nouvelle lumière sur le rôle fondamental que l'écriture remplit dans la traversée du deuil. De surcroît, cette lutte acharnée contre le Temps se profile comme une réponse fournie à la dissipation des émotions. L'écriture se donne comme dessein de remettre à plus tard l'assimilation de la perte par une instrumentalisation du temps. Dans son *Journal de deuil*, Roland Barthes note les idées suivantes sur le temps, auxquelles Forest fait souvent référence : « On dit (me dit Mme Panzera) : le Temps apaise le deuil – Non, le Temps ne fait rien passer ; il fait passer seulement l'émotivité du deuil » (Barthes 2009, 111). La « fictionnalisation » de l'événement du deuil côtoie l'expérience de l'oubli que l'écriture rend possible et l'accélère par l'institution d'un temps immobile. Afin de ne pas permettre un tel oubli, Forest confie, malgré sa méfiance, son expérience aux mots. Philippe Forest fait l'aveu de cette impossibilité de résister à la tentation de l'écriture qui réside dans la recherche sans résolution d'une manière de dire le deuil, dans son essai *Tous les enfants sauf un* :

J'étais entré dans un roman qui n'avait pas de fin. Même les essais que j'ai publiés en constituaient aussi des chapitres. De la façon en apparence la plus impersonnelle, ils traitaient de littérature, d'art ou de philosophie. Mais, en vérité, ils racontaient encore mon histoire. J'ai eu l'impression d'être arrivé au bout de tout. Alors, pour voir, j'ai essayé une dernière fois sans plus croire du tout à ce que je faisais. (Forest 2008, 152)

La reprise de l'événement du deuil s'impose sempiternellement dans l'œuvre de Forest qui est toujours en quête d'une nouvelle forme littéraire mais également d'inédites perspectives narratives par le biais desquelles il peut reformuler la question du deuil.

Dans ces dispositions, j'ai écrit *Sarinagara*, qui a paru à l'automne 2004. Et il y a eu ensuite un autre roman encore que j'ai longtemps hésité à laisser publier. Et cet essai maintenant. Chaque livre nouveau, je l'écrivais pour qu'il fût le dernier et que je me retrouve, après lui, quitte de tout. Je n'ai pas changé d'idée. J'écris toujours afin de pouvoir cesser de le faire. Mais je n'y parviens pas. (Forest 2008, 125)

L'existence d'un roman « sans fin » éclaire l'infinie question du deuil que la littérature n'arrive pas à épuiser, tout comme l'ampleur de cette expérience dénoncée à maintes reprises comme étant invivable. Ainsi, par la reformulation de la dimension littéraire qui accueille l'expérience atroce du deuil, la littérature rejoue la nature de l'évènement de la perte en transformant sa banalité dans un événement hors du commun, extraordinaire. La littérature devient dans ce cas « un piège » (Forest 2008, 151) et « une manie un peu mélancolique » (Forest 2008, 154). Nonobstant, l'écriture ne répond pas à la question du deuil.

« La vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre. »

Le noyau de la littérature de Philippe Forest semble être « une pensée négative » de l'œuvre en raison d'une poétique particulière de la négation qu'il mobilise dans la tectonique de ses écrits. Le syntagme appartient à Alexandre Gefen qui signale son existence dans le cas de Philippe Forest : « Mais on y trouvera chez lui l'obsession d'une pensée négative de l'œuvre, refusant tout espoir de guérison ou de consolation » (Gefen 2017, 138). Philippe Forest se distingue dans le champ de la littérature française contemporaine et notamment dans celui du récit de deuil par sa posture particulière quant à l'efficacité de l'écriture face au deuil et à la mort d'un proche. Il remet en question, en théorisant sa propre littérature, les valeurs thérapeutiques de l'écriture contemporaine. Cette révision des pouvoirs de l'écriture vient explorer et exprimer une curiosité de nature narratologique qui s'attache à brouiller les frontières entre fait et fiction aboutissant à une interrogation profonde et novatrice de la littérature. Néanmoins, malgré l'inutilité de confier aux mots sa souffrance atroce, l'auteur ne cessera pas d'écrire : « Je crois que c'est la curiosité qui m'a poussé de nouveau vers les mots. Je continuais à ne pas croire que l'écriture (fondamentalement) puisse sauver (dans le réel) qui que ce soit de quoi que ce soit » (Forest 2013, 120). La nature paradoxale de l'impératif d'écrire le deuil passe par une attitude tensionnée face à la tâche qui s'impose à l'auteur en tant qu'être endeuillé et qui se traduit par une haine de la littérature. C'est ainsi que le refus du dernier mot semble s'accompagner d'une antipathie que le narrateur développe envers la littérature, le langage, la transformation du deuil en fiction, vue comme un processus d'assumer la médiocrité. Finalement, l'acte d'écrire devient un signe de banalité :

Écrire n'avait certainement rien de glorieux. Il y avait un réel déshonneur à passer ainsi dans le camp des mots. Ce choix-là n'avait jamais été offert à Pauline (du moins pas en ces termes confortables). Sa pensée ne nous quittait pas. Quels que soient les signes que je m'imaginais pouvoir lui faire, elle restait

sur l'autre berge où rien ne l'intéressait du calcul maniaque des phrases. Dans son agonie immobile, un tuyau de plastique descendait dans sa gorge et la privait de tous les mots dont je jouais en son nom. (Forest 2013, 7)

L'acte d'écriture est accompagné en permanence par une certaine pudeur de l'écrivain qui allie à la souffrance provoquée par le deuil, le sentiment qu'elle ne devrait pas faire l'objet de la littérature.

À mon tour, j'aurais voulu qu'elle me pardonne. J'avais honte du plaisir que me procurait le glissement si aisé des lettres blanches sur la surface bleue de l'écran. Je méprisais la facilité de tout cela. Je m'en voulais de ce mensonge où j'entraînais Alice. Même la certitude de ma propre folie ne me disculpait pas à mes yeux. Une rage froide et inapaisable me donnait la force de poursuivre. Cela n'avait rien d'héroïque ou de grandiose. Le pathétique de la situation provenait de sa modestie, de sa médiocrité. (Forest 2013, 7)

Loin d'être un thème littéraire, le deuil et l'expérience qui en découle hantent l'œuvre de Forest et reviennent dans chaque roman comme une suggestion de la souffrance qui n'est pas épuisée par l'écriture, comme une communication entre les espaces littéraires. Le point de départ de cette interrogation infinie qui devient l'écriture de deuil de Forest est la publication de son premier roman, *L'enfant éternel*, à partir duquel l'écriture accompagnera un travail de deuil infini et impossible. L'espace littéraire de Forest se remarque par la présence d'une autocritique qui vient justifier son écriture et l'expliquer, afin de rendre à l'évidence l'organisation et la cohérence d'une immense entreprise romanesque d'un deuil construit au fil du temps. Il nous signale et expose un mécontentement théorique qui rend le deuil inépuisable : « Je sais bien que j'ai mal dit, j'ai mal fait » (Forest 2008, 9).

En 2004, Forest publie son troisième roman, *Sarinagara*, dont le noyau narratif est le mot japonais « sarinagara » qui signifie « cependant ». Tiré d'un poème célèbre écrit par Kobayashi Issa, « sarinagara » est le dernier mot du poème écrit à la mort de son fils unique. Forest essaye de percevoir la signification de ce mot qui laisse suspendu dans le texte une hypothèse improbable pour l'auteur français. Si le poème déploie la futilité de l'existence et l'atrocité du deuil, le vide de ceux qui ont survécu à la perte d'un enfant, la fin projette l'espoir d'une continuité dans le temps. L'histoire réunit trois personnages, le poète Kobayashi Issa, maître de l'art du haïku, Natsume Sōseki, l'écrivain qui est considéré le fondateur du roman japonais moderne, et Yamahata Yosuke connu notamment pour avoir été le premier à photographier le désastre de Nagasaki. Ces trois personnages sont hantés par la mort et la perte d'un être aimé, et si la présence de Yamahata Yosuke symbolise le statut

de la photographie et du souvenir dans l'édifice de la mémoire, la présence de Kobayashi Issa et de Natsume Sōseki renvoie explicitement au statut du père qui a perdu un enfant. Dans l'« Avant-propos » de son roman, Forest s'explique :

Je voulais changer d'espace, pas pour me délivrer de ma peine mais pour en éprouver ailleurs et autrement l'inépuisable et pathétique profondeur. J'ai donc écrit ce roman. Je l'ai fait au hasard : comme on s'enfonce dans un rêve. Je voulais m'en aller, tout laisser derrière moi, tourner le dos au monde où j'avais vécu. Je pensais que n'importe quel récit me délivrerait, me conduisant loin de moi. (Forest 2004, 3)

Cinq ans après la disparition de sa fille, Philippe Forest voyage au Japon afin de s'éloigner de son histoire et de ce besoin d'écrire toujours et à jamais le deuil, à la recherche d'un thème littéraire innovateur. Mais le roman japonais qu'il propose revient à ce thème, en faisant preuve du fait que le deuil est dépourvu d'une dimension spatio-temporelle. Forest associe son deuil au silence que l'écriture est la seule à pouvoir faire entendre et percer :

Il y a ce silence où tout bascule. Et le roman ne parvient à traduire ce silence qu'à la condition de le trahir aussi. C'est pourquoi j'ai continué à écrire. Non pas par calcul littéraire ou par fascination morbide comme on me soupçonne parfois de l'avoir fait. Mais simplement dans le dessein de savoir si ce paradoxe auquel je me heurtais, puisqu'il ne saurait être résolu, pourrait se trouver perpétuellement suspendu dans la reprise d'une pensée attachée à aller toujours de l'avant, à projeter au-devant d'elle-même la contradiction sur laquelle elle reposait et dont elle ne pourrait jamais avoir définitivement raison. (Forest 2008, 165-166)

Dans *Sarinagara*, il revient à la métaphore du silence instauré après la perte, un silence que l'écriture peut rendre supportable, mais un silence qui, comme une Némésis, le poursuit partout : « Dire que j'avais écrit ma vie pour pouvoir l'oublier prêtait à confusion. Non, en vérité, j'avais écrit afin de faire s'étendre sur mon existence l'oubli au cœur duquel se conserverait sauf mon souvenir le plus vif » (Forest 2004, 24).

« Il n'y a pas de dernier mot. Tant que dure la vie, tout peut recommencer. »

À l'opposé des auteurs qui s'inquiètent que l'écriture de deuil attire l'oubli, comme le pense Roland Barthes, un enjeu significatif de cette écriture qui ne s'achève jamais semble être l'oubli même. L'écriture devient une possibilité d'oublier, de se perdre dans les plis du roman, de s'abandonner au vertige des

mots : « Contrairement à ce que tout le monde croit, les livres sont faits pour l'oubli, pour verser dans le grand rien inconsistant que leurs mots méritent. On écrit à seule fin d'effacer, de faire s'étendre encore davantage le vide où vont toutes les histoires » (Forest 2004, 26).

En reprenant un mot sur lequel Derrida a beaucoup réfléchi (2004, 326-327), *pharmakon*, dont la signification en grec, est, dans la même mesure, le poison et l'antidote, Forest souligne le côté nocif de l'écriture et son pouvoir médical. « Écrire fut certainement pour moi une drogue semblable : un poison que je m'inoculais afin de mourir et l'antidote également qui me permettait de lui survivre » (Forest 2008, 34). Dans Le roman *Le nouvel amour*, Forest revient au deuil et à la perte de la fille et notamment aux effets de ce deuil impossible et inachevé qui se déroule en boucle : « Il n'y a pas de dernier mot. Tant que dure la vie, tout peut recommencer. Et ce recommencement est une grâce aussi. Je remercie le hasard qui m'a fait survivre à ma fille. Je le remercie même pour toute la dévastation qui a suivi » (Forest 2009, 19).

Dans ce roman, Philippe Forest fait le récit de soi et de son nouvel amour après la séparation de son épouse, Alice. Le noyau du récit vise le questionnement des effets du deuil sur son émotivité et sur sa capacité humaine d'aimer, d'avoir des sentiments, d'être vulnérable. Le deuil provoque dans la conscience du sujet endeuillé un détachement émotionnel qui rend difficile sa participation à la réalité. La présence d'une « invulnérabilité » du sujet endeuillé nous signale la continuation du deuil qui demeure malgré le temps, d'un blocage attaché au temps suspendu du deuil.

Quand ma fille est morte, j'ai eu le sentiment stupide d'être soudainement devenu invulnérable. Quelque chose était arrivé, que je n'avais pas voulu, que j'aurais tout donné afin de pouvoir défaire, mais en quoi s'épuisait d'un coup tout le chagrin du monde. Je mentirais si je taisais l'ivresse que j'ai tirée de ce néant. C'est cette ivresse qui m'a préservé de mourir tout à fait. Le bonheur ? Oui, je veux bien de ce mot scandaleux. Et même si je suis le seul à vraiment en comprendre le sens. (Forest 2009, 13)

Sans s'attaquer à la composante psychanalytique du deuil et au fonctionnement du mécanisme psychique dans le processus de guérison, l'écrivain s'exprime souvent sur l'absence d'une action du temps qui n'influe pas sur la souffrance intacte de l'être endeuillé. Néanmoins, l'imaginaire construit par l'auteur pour conférer une nouvelle forme écrite à la perte et à son processus de deuil se heurte à un pessimisme démesuré qui se traduit par l'absence de l'avenir, par l'impossibilité de saisir l'espoir. Chaque roman écrit témoigne de l'impossibilité de vivre et de la mort symbolique : « Mon existence

ne différait de celle des autres que sur un seul point : elle était sans avenir »⁴ (Forest 2009, 15). Même si le narrateur exploite l'histoire d'amour avec Lou, ses difficultés notamment, il surprend l'apparition de la sensibilité qui s'était dissipée avec la perte de sa fille. L'amour devient source de réflexion afin de repenser son deuil et le roman est un cadre adéquat pour la reconsidération de ses enjeux théoriques. Le deuil demeure intact, même pas affaibli par l'écriture, en revenant en pulsations douloureuses tout au long du roman. Sous l'influence du sentiment euphorique de l'amour, la dimension religieuse est présente, pour la première fois, dans un texte de Forest. Exprimée à plusieurs reprises, sa condition d'athée ne lui permet pas d'aller en quête d'une guérison spirituelle et c'est dans ces conditions que l'écriture développe un caractère sacré instituant une religion de la littérature. Si dans son essai, Forest note : « Je me crois aussi athée qu'on peut l'être » (2008, 99), dans *Le nouvel amour* il dit : « Il y a une providence qui protège tous ceux qui s'aiment. Notre insouciance faisait grandir autour de nous la bienveillance d'un merveilleux néant très léger qui nous isolait de tout » (2009, 60). Toujours dans cet essai qui est une antichambre de son œuvre romanesque, Forest voit son œuvre comme « un roman sans fin » (2008, 152) et s'attaque à l'illusion « du dernier livre » qui est le fondement de son œuvre : « Chaque livre nouveau, je l'écrivais pour qu'il fût le dernier et que je me retrouve, après lui, quitte de tout. Je n'ai pas changé d'idée. J'écris toujours afin de pouvoir cesser de le faire. Mais je n'y parviens pas » (Forest 1998, 152).

Dans le roman *Je reste roi de mes chagrins*, Forest construit l'illusion d'un roman sans deuil, un texte purement fictionnel auquel il aspire en tant que romancier. Mais le point de départ ne s'avère qu'une revisite du statut endeuillé et pour s'éloigner de sa souffrance, il propose une image de « soi-même comme un autre ». Le roman évoque un épisode de l'histoire de la Grande-Bretagne, au centre duquel on retrouve Winston Churchill et le peintre Graham Sutherland qui doit lui faire un portrait. Le secret de l'intérêt que Forest porte à cette rencontre et à cette collaboration s'origine dans un évènement traumatique que les deux personnages ont vécu : la perte d'un enfant. L'essai de dépersonnalisation est mis en lumière par le narrateur qui s'exprime sur les stratégies narratives : « Je préférerais qu'on me prenne plutôt pour quelqu'un d'autre. Ou mieux encore : pour personne » (Forest 2019, 11). Dans ce roman, l'auteur crée un réseau des pères en deuil qui ne s'expriment pas à ce sujet et dont la complicité subtile tisse

⁴ Nous pouvons signaler une différence importante entre la manière dont Roland Barthes comprend l'avenir dans le processus de deuil et la façon dont Philippe Forest l'aperçoit et projette le non-avenir, en l'absence de tout espoir. Dans son *Journal de deuil*, Barthes emploie le terme « aveniromanie » (2009, 16) qui se traduit par le sentiment accablant de l'avenir, par une multitude de projets que l'être endeuillé veut réaliser afin de s'échapper au vécu de la souffrance engendrée par le deuil.

la substance du roman. Forest met en exergue un épisode inconnu ou peu exploité de la vie de Churchill, la mort de sa fille, Marigold. Le statut du deuil, vu par les biographes de Churchill comme « un détail » scandalise le narrateur et le détermine à lui dédier une forme romanesque adéquate. En se montrant intéressé par la grande histoire et par la figure de Churchill, Forest s'interroge de nouveau sur le deuil, cet évènement qui ne peut pas échapper à la littérature.

Conclusion

L'œuvre de Philippe Forest institue une dimension narrative que nous pouvons définir, selon la terminologie d'Elana Gomel, comme une « topologie impossible » (2014, 23). À plus d'un titre, la littérature de deuil s'inscrit dans une catégorie de l'impossible et de la tension narrative, d'où la réticence des sujets endeuillés envers les pouvoirs de l'écriture. Les romans de Forest sont articulés autour de la question obsessionnelle du deuil et de la réalisation qu'une réponse n'est pas possible et que la littérature est dépourvue de toute valeur thérapeutique. Le noyau de l'œuvre de Forest s'enracine dans la quête d'une formule idéale, d'un lieu neutre, au sens que Barthes confère à ce terme, puisque l'écriture ne chasse pas l'expression littéraire du deuil, mais le deuil, étant une expérience traumatique et dynamique, revient toujours et à jamais comme une expérience inépuisable. Les romans de Forest, qui propose une communication explicite ou parfois subtile, nous montrent que l'écriture de deuil reste toujours inachevée et que le processus de deuil, compris comme une mélancolie profonde, n'a pas une finalité. Le deuil fait surgir l'espace neutre de l'écriture et Forest se trouve toujours à la recherche de cet espace qui change de consistance et se montre à chaque reprise différemment. Si les vertus thérapeutiques de l'écriture face au deuil ont échoué à chaque reprise, on peut affirmer que les écrits que l'on vient d'analyser esquissent de manière prégnante le profil d'un sujet endeuillé inconsolable. Par les interrogations formulées à l'intérieur de sa propre littérature, Forest s'éloigne considérablement et ouvertement de la nouvelle direction de la littérature française contemporaine comprise comme « un moyen et non une fin » (Gefen 2021, 285).

Peu d'écrivains se sont montrés si intrigués et si consternés par le simple horizon de la consolation que Philippe Forest. Ce refus demeure l'épicentre de son œuvre et articule la perspective théorique qu'il tisse en revenant sur ses pas et en analysant ses romans. Mais même si tacitement, cette attitude de méfiance à l'égard des vertus thérapeutiques traverse son œuvre en favorisant la réclamation d'un statut privilégié de ce sous-genre littéraire, il est finalement impératif de reconnaître la recherche esthétique comme noyau et déclencheur

de l'écriture de deuil. Dans le cas de Forest, l'impératif de faire de l'autothéorie vient accueillir toute lecture de ses romans qui privilégie une dimension thérapeutique ou réparatrice au détriment de la quête esthétique. Lire la littérature de deuil afin d'y trouver une consolation ou un miroir dans lequel se reconnaître relèverait toujours de la même attitude nuisible qui monopolise l'usage de la littérature dans le détriment de ses valeurs inhérentes de nature esthétique. Dans son essai le plus récent, Forest s'exprime au sujet de sa littérature en soulignant l'actualité de sa prise de position : « Passons sur mon cas : je me suis souvent exprimé sur ces questions et je ne change rien à ce que j'ai dit » (2023, 429).

OUVRAGES CITÉS

- Barthes, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC.
- Blanchot, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- Derrida, Jacques. 2004. « La pharmacie de Platon. » In Platon : *Phèdre*, 254-401. Paris : Flammarion.
- De Toledo, Camille. 2020. *Thésée, sa vie nouvelle*. Paris : Verdier.
- Gomel, Elana. 2014. *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. New York/Londres: Routledge.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press. eBook.
- Espitallier, Jean-Michel. 2018. *La première année*. Paris : Éditions Inculte.
- Forest, Philippe. [1997] 1998. *L'enfant éternel*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2004. *Sarinagara*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. [2007] 2008. *Tous les enfants sauf un*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. [2007] 2009. *Le nouvel amour*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. [1999] 2013. *Toute la nuit*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2019. *Je reste roi de mes chagrins*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2023. *Rien n'est dit. Moderne après tout*. Paris : Seuil.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- Gefen, Alexandre. 2021. *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : Éditions Corti.
- Hugo, Victor. [1856] 2022. *Les contemplations*. Paris : Gallimard.
- Rabaté, Dominique. 2005. « Introduction. » In *Deuil et littérature*, édité par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, 7-12. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

RÉCITS TRANSCLASSES AU REGARD DE L'AUTO THÉORIE : QUAND LA THÉORIE SERT À RÉVÉLER L'INTIME

Olivier PÉRINELLE¹ 

Article history: Received 29 November 2024; Revised 1 March 2025; Accepted 6 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Transclass Narratives in the Light of Autotheory: When Theory Serves to Reveal the Intimate.* Faced with the observation of the predominant place of transclass literature in the editorial, literary and media field, this paper proposes to further explore its mechanisms by addressing it through the prism of autotheory (Fournier 2021). Autotheory can be defined as the incorporation of theory into an intimate narrative or a work of art with a marked personal dimension. Conversely, the term can also be applied to texts with a theoretical vocation in which the author theorizes from lived experiences. Transclass narratives often correspond to this hybridization: indeed, changing one's social class requires for those who go through it a retreat, an understanding, an analysis in order to better grasp the world around them, as well as their inner world, crossed by ambivalent feelings. Even if it is not named by transclass authors, autotheory seems to impose itself and help them to take a critical look at their existence. We propose here to approach it via the works of Didier Eribon and Édouard Louis. In this paper, we look at how the two authors develop a self-reflection that can be read through the prism of autotheory. We thus examine its markers and functioning, showing how this notion renews our take on transclass life paths.

Keywords: *autotheory, transclass, self-writing, intimacy, experience*

REZUMAT. *Narațiuni ale schimbării de clasă socială prin prisma autoteoriei: teoria ca instrument de revelare a spațiului intim.* Pornind de la predominanța în câmpul editorial, literar și mediatic a unei literaturi centrate pe trecerea de la o clasă socială la alta, studiul de față își propune să aprofundeze felul în care

¹ Olivier PÉRINELLE est professeur dans le second degré et doctorant en 2^e année à l'université CY Cergy Paris Université. Il prépare une thèse sous la direction de Pierre-Louis Fort, intitulée : *La littérature contemporaine au regard de l'ascension sociale : quel espace pour la parole transclasse ?* Courriel : olivier.perinelle@gmail.com.

aceasta funcționează, abordând-o prin prisma noțiunii de autoteorie (Fournier 2021). Autoteoria poate fi definită ca încorporarea teoriei într-o narațiune intimă sau într-o operă de artă cu o însemnată dimensiune personală. În același timp, termenul poate fi aplicat și la textele cu vocație teoretică în care autorul sau autoarea teoretizează pornind de la experiențe trăite. Naratiunile centrate pe schimbarea clasei sociale corespund adesea acestei hibridizări: trecerea de la o clasă socială la alta implică într-adevăr, pentru subiect, o formă de retragere, necesitatea de a înțelege și de a o analiza pentru a putea descifra mai bine lumea din jur, dar și lumea interioară, traversată de sentimente ambivalente. Chiar dacă autorii acestui tip de literatură nu o numesc „autoteorie”, autoteoria pare să se impună de la sine, făcând posibilă o analiză critică a propriei existențe. Ne propunem aici să abordăm aceste aspecte prin intermediul textelor lui Didier Eribon și Édouard Louis. În acest studiu, vom urmări felul în care cei doi autori dezvoltă o reflecție asupra sinelui care poate fi citită prin prisma autoteoriei. Vom lua în considerare modalitățile sale de expresie și de funcționare, pentru a demonstra cum această perspectivă poate schimba felul în care înțelegem operele literare contemporane.

Cuvinte-cheie: *autoteorie, schimbarea clasei sociale, scriere autobiografică, intimitate, experiență*

Le principe d'autothéorie est une manière d'envisager le récit de soi ultracontemporaine. Le terme est employé par Lauren Fournier, une autrice, artiste et enseignante canadienne dans son œuvre *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* en 2021. Il s'agit d'un genre littéraire réflexif (même si Fournier se garde de le définir ainsi) qui mêle l'approche autobiographique, les arts visuels, la pensée philosophique et la critique sociale. Ici, l'exploration intime n'est pas une fin en soi, elle sert à réfléchir sur le monde, à « faire de la théorie à partir du vécu » (Landry Orvoine 2023). Par exemple, Paul B. Preciado qualifiait son œuvre *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique* de fiction autopolitique. Le terme d'autothéorie est également convoqué pour décrire son essai. En effet, dans ce texte marquant de la théorie *queer*, Preciado fait de sa transition de genre, notamment par l'administration pendant 236 jours de testostérone synthétique, un acte politique, de résistance. Il appuie et nourrit son expérience intime sur la théorie, notamment sur les travaux de Michel Foucault et de Judith Butler. Selon Lauren Fournier, les artistes se tournent vers l'autothéorie car elle permet de faire de la place pour de nouvelles manières de théoriser et de comprendre leurs vies (Fournier 2021). On pourrait ainsi définir l'autothéorie comme l'intégration de la théorie et de la philosophie à l'autobiographie, le corps et les autres modes subjectifs.

L'écriture de soi, quelles que soient ses formes, vise à une meilleure compréhension de l'individu, mais également une meilleure compréhension de l'existence collective. En effet, que ce soit à travers des mémoires, un roman autobiographique, de l'autobiographie, de l'autofiction ou même des nouvelles formes d'écritures numériques, le récit de soi permet à un individu d'exprimer de manière brute une parole qui sera reçue telle quelle par un lecteur. Or, depuis quelques années, les récits de soi sont teintés par une nouvelle parole qui a pris du temps à se construire, à se définir, à se dessiner : la parole transclasse.

Cette manière de se raconter peut paraître nouvelle car elle se fait majoritairement à travers le prisme de la mobilité sociale. Qu'elle soit descendante ou ascendante (mais plus majoritairement ascendante), cette mobilité va être disséquée dans les récits transclasses. Effectivement, un changement de classe sociale ne se fait pas sans laisser de traces : l'apprentissage d'une nouvelle façon de parler, d'une nouvelle façon d'appréhender son corps, de nouvelles mœurs, de nouveaux codes sociaux, l'apparition de la honte d'avoir trahi son milieu social et celle de la honte de ne pas appartenir totalement au nouveau. Même si appréhender le récit de soi à travers une mobilité sociale n'est pas nouveau, de plus en plus d'auteurs et autrices choisissent de s'explorer en explorant le monde qui les entoure. C'est ce qu'Annie Ernaux nommera l'autosociobiographie, et qui reviendrait à écrire quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire. C'est de cette manière que l'on pourrait rapprocher les récits transclasses des récits autothéoriques.

Sans qu'elle soit nommée explicitement par les auteurs transclasses, l'autothéorie semble en effet s'imposer naturellement. Dans *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, Didier Eribon réfléchit à la fois sur son rapport à sa mère mais aussi sur le rapport plus général de la société au vieillissement, à la maladie et à la mort. Il prolonge et spécifie ainsi son travail débuté dans *Retour à Reims* et poursuivi dans *La société comme verdict*. Il mêle en effet une réflexion intime, qu'il déploie au service d'une écriture à la première personne, à une réflexion bien plus théorique, liant sociologie et philosophie. Édouard Louis, ami proche de Didier Eribon et se réclamant héritier d'Annie Ernaux, pratique lui aussi une écriture à la croisée des genres. S'il décrit dans *En finir avec Eddy Bellegueule* la manière dont son corps a été un outil politique dans sa mobilité sociale, il creuse également le lien entre l'intime et le politique dans ses autres œuvres. Dans son *Histoire de la violence*, il revient sur le viol qu'il a subi après le soir de Noël. Ici, comme pour Preciado, son corps devient un outil de dénonciation politique. De la même manière, dans *Qui a tué mon père*, il montre comment les décisions politiques agissent directement sur le corps des plus démunis et notamment sur celui de son père. Ces deux œuvres seront par ailleurs adaptées au théâtre, par Édouard Louis et Thomas Ostermeier. Nous verrons donc ici, à travers ces ouvrages, comment l'autothéorie permet de nourrir la parole intime dans les récits transclasses.

Didier Eribon, la théorie et l'application concrète

Plusieurs fois, Didier Eribon, philosophe et sociologue français, auteur de nombreux ouvrages théoriques sur des questions *queer*, de sexualité ou plus généralement de politique, s'est essayé à des propositions plus intimes. D'abord en 2009 avec *Retour à Reims* qui rencontrera un énorme succès, sera adapté au théâtre (également par Thomas Ostermeier) et à la télévision (pour la chaîne Arte) et qui donnera l'envie à Édouard Louis de rédiger son premier livre, *En finir avec Eddy Bellegueule* (qu'il dédie d'ailleurs à Didier Eribon). Ensuite en 2013 dans *La société comme verdict*, qui est vu comme un prolongement du travail entamé dans *Retour à Reims*. Voici comment Eribon débute son livre : « Ainsi donc qu'il me faut y revenir » (Eribon 2013, 9). Enfin en 2023 avec *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, récit autoanalytique sur sa mère et qui donne suite à la lecture par Didier Eribon de deux ouvrages majeurs sur la vieillesse : *La vieillesse* de Simone de Beauvoir et *La solitude des mourants* de Norbert Elias. C'est réellement la lecture de ces deux textes critiques et théoriques qui persuadera l'auteur d'écrire son livre. Il l'avoue d'ailleurs lui-même dans les notes de bas de page : « La relecture de ces deux grands livres, qui m'avaient tant marqué en des moments différents de ma vie, sera, quelques mois plus tard, au point de départ du présent ouvrage » (Eribon 2023, 38).

C'est donc, ici, une démarche théorique qui sera à l'origine d'une réflexion plus personnelle. Eribon s'était déjà expliqué précédemment sur son rapport ténu entre théorie et littérature. Dans une interview retranscrite dans *Retours sur Retour à Reims*, lorsqu'un chercheur décrit *Retour à Reims* comme un livre situé entre théorie et littérature, Eribon répond qu'il ne se définit pas comme un écrivain mais avant tout comme un théoricien. Il précise également comment la littérature et la théorie servent à nourrir ses interrogations sur son parcours :

Tous ces livres et notamment tous les textes littéraires que j'ai mobilisés pour pouvoir penser ce qu'il me fallait penser et exprimer ce qu'il me fallait exprimer contiennent de magnifiques descriptions mais aussi de grandes analyses. [...] Autant que la sociologie ou les ouvrages plus théoriques, la littérature constitue un trésor inépuisable pour comprendre le monde social et les expériences individuelles et collectives qui s'y déploient. (Eribon 2011, 41-43)

C'est donc ainsi que sa démarche peut s'apparenter à un travail autothéorique.

Le 25 septembre 2023, Emmanuel Bouju a publié une nouvelle version de *Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire*, déjà publié en 2015 aux éditions Cécile Défaut. Dans cette nouvelle mouture, Joëlle Papillon,

professeure de littérature autochtone, française-canadienne et québécoise à l'Université McMaster propose un article sur l'autothéorie. Elle y définit l'autothéorie de la manière suivante : « terme surtout employé pour désigner l'incorporation de théorie dans un récit intime ou une œuvre d'art à la dimension personnelle marquée, mais il s'applique également à des textes à vocation théorique dans lesquels l'auteur·rice théorise à partir d'expériences vécues » (Papillon 2013, 29). Or, lorsqu'au début de son livre, Eribon réfléchit aux liens entre les déterminismes sociaux et la vieillesse, il conclut que les effets de la vieillesse sur le corps et l'esprit sont aussi des freins à la volonté :

Mais, dans ces conversations avec ma mère, j'étais amené à me rendre compte que l'âge et la faiblesse physique constituent des cadres, des chaînes, des « prisons » qui réduisent à néant tout ce qu'il pourrait subsister de la force de fuir le destin, d'y échapper si peu que ce soit : le vouloir, oui, le pouvoir, non. Et finalement ne plus vouloir, à force de ne plus le pouvoir. (Eribon 2023, 29)

Pour appuyer cette réflexion, Eribon vient tout de suite la renforcer à l'aide d'une référence littéraire. Il se base sur la nouvelle « Narayama » de l'auteur japonais Shichirô Fukazawa. Dans ce monde fictionnel de la fin du XIX^e siècle, les personnes qui dépassent 70 ans doivent voyager vers la montagne pour y finir leurs vies. Eribon précise qu'il s'agit d'une œuvre de fiction mais « qu'elle peut néanmoins fonctionner comme une parabole » (Eribon 2023, 30). Dans cet exemple, c'est dans la littérature que le sociologue vient chercher un appui à son propre vécu. C'est comme si celle-ci l'aidait à réfléchir à sa propre histoire et celle de sa mère. Si Eribon ne s'en revendique pas nécessairement, cette manière d'aborder l'intime est l'un des critères de l'autothéorie. En effet, Joëlle Papillon précise que « l'autothéorie est donc une production hybride, où l'on passe du récit personnel à la théorie sans marquer de distinction entre les deux » (Papillon 2023, 30). Cette manière d'envisager le récit de soi semble enrober l'intime du politique. À travers ce texte, Eribon souhaite prendre le cas de sa mère pour mettre en lumière les travers d'une société, de sa prise en considération des personnes âgées et de leurs chemins vers la mort. Il souhaite faire de son vécu un témoignage à l'usage du collectif. Papillon note : « En pratiquant l'autothéorie, les auteurs·rices s'inscrivent dans une communauté, tout en transformant leur expérience vécue en matériau politique à partir duquel réfléchir » (Papillon 2023, 36). C'est ainsi que l'approche autothéorique peut se distinguer des autres approches de l'écriture de soi. Les auteurs et autrices qui mêlent ainsi intime et théorie sont majoritairement issus des minorités, comme si l'écriture autothéorique offrait enfin la possibilité de s'exprimer librement. Lauren Fournier la théorise à travers le prisme du

féminisme, Didier Eribon et Édouard Louis, même si ce n'est pas le cœur de leurs récits intimes, assument ouvertement leur homosexualité et en font un instrument politique, Paul B. Preciado fait l'état d'une transition de genre, Maggie Nelson raconte son mariage et la naissance de l'enfant qu'elle a avec Harry Dodge, né Wendy Malone, enfin Joëlle Papillon met en valeur la parole autochtone au Canada. Et elle rappelle d'ailleurs que « si la visée de l'autothéorie n'est pas toujours féministe, elle demeure fortement politique » (Papillon 2023, 35). En prenant l'exemple de la pensée féministe noire, Papillon rappelle l'importance de la posture conceptuelle « et/et », qui s'apparente à l'intersectionnalité. Une femme n'est pas OU femme OU noire, elle est une femme noire, et c'est de la combinaison d'une expérience vécue et d'un travail théorique que naîtra un travail intellectuel pertinent. Dans le cas de Didier Eribon, son expérience située est celle d'un transfuge de classe, qui a donc évolué d'un milieu populaire à un milieu plus favorisé ; dans son témoignage intime, il est ainsi apte à parler des classes populaires ET des classes bourgeoises ET de la communauté homosexuelle ET de sa nouvelle position de transclasse qui est une résultante de son chemin de vie. Son écriture est, de ce fait, éminemment politique. Dans *Retours sur Retour à Reims*, lorsqu'un chercheur s'interroge sur le rôle que joue l'expérience vécue de l'auteur et sa subjectivité dans ce qu'il écrit, Eribon répond :

Je n'avais pas l'intention d'écrire une autobiographie, mais plutôt de proposer une analyse du monde social et une réflexion théorique en l'ancrant dans l'expérience personnelle. Et donc, on peut dire que l'analyse théorique naît de l'expérience personnelle ou en tout cas s'appuie sur elle. Mais on pourrait aussi bien affirmer que c'est le regard théorique qui m'a permis de donner forme et signification à cette expérience vécue. (Eribon 2011, 40)

C'est cette position « entre-deux », entre la théorie et la littérature, entre les membres du corps social, qui permet à Eribon d'avoir cette approche précise et politique de sa transition sociale.

Dans son travail sur *Les argonautes* de Maggie Nelson, Antonia Rigaud interroge ce lien entre intime et politique dans les textes autothéoriques. Elle affirme à ce propos :

Ce passage d'une narration à l'autre s'articule autour de différents types de texte : le récit se construit sur le collage d'anecdotes personnelles et de citations de textes théoriques provenant d'un large éventail de penseurs. L'hybridité du texte qui oscille entre théorie et récit de vie crée une expérience de lecture où la narration de la vie intime se transforme en une réflexion sur la dimension politique des choix de vie personnels. (Rigaud 2023)

Elle propose de considérer l'expérience de l'intime comme principe politique. Il n'est pas étonnant alors que l'autothéorie soit utilisée comme mode d'expression pour les auteurs et autrices transclasses. Ce lien constant entre autobiographie et sociologie, cette hybridité dont parle Antonia Rigaud, fait la puissance des textes transclasses. Cette assise théorique leur permet aussi de toucher un large public et d'apporter des clés de compréhension à des phénomènes complexes et qui ne sont parfois même pas envisagés. Dans la préface de *Retour à Reims*, Édouard Louis fait part de cette universalité :

J'ai entendu tellement de personnes me dire : ma vie a changé après avoir lu *Retour à Reims*, après ce livre j'ai commencé à écrire, après ce livre je suis allé vivre à Paris pour étudier la sociologie, après ce livre j'ai reparlé à mon père alors que pendant des années je m'étais éloigné de lui, etc. Je n'exagère vraiment pas. Moi, après avoir lu ce livre, j'ai changé de nom, j'ai changé de vie, de façon de m'exprimer, de façon de rire, d'apparence physique même, j'ai tout changé, parce que ce livre m'a poussé à inventer ma liberté. (Eribon 2009, 9)

Ce qui pourrait sembler comme anecdotique dans une autobiographie plus traditionnelle devient, dans les récits autothéoriques, par exemple chez Eribon, de la matière pour une réflexion plus profonde. Lorsque, dans *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, il refait vivre au lecteur une conversation passée avec sa mère, l'auteur convoque tout de suite la philosophie de Kant, comme pour s'en éloigner, pour se justifier intellectuellement. Alors que sa mère réfléchit en regardant par la fenêtre et s'interroge sur les feuilles qui tombent, le fils lui répond laconiquement qu'il s'agit simplement du changement de saisons. Il revient, au fil du récit, sur cette anecdote en l'éclairant cette fois théoriquement :

De fait, c'est elle qui avait raison : c'est bizarre quand on y pense, les feuilles qui tombent ; c'est bizarre, les saisons... Et ce sont des questions assez vertigineuses. Kant, qui insistait sur les limites de l'entendement humain, le savait mieux que quiconque : on doit éviter de se lancer dans des interrogations ultimes, auxquelles nous ne pouvons obtenir de réponse. (Eribon 2023, 274)

Cette double temporalité crée l'originalité du récit : l'ancrage autobiographique plonge le lecteur dans le passé, celui des souvenirs, celui du matériau palpable du vécu, aussitôt analysé, décortiqué dans le présent de l'écriture et de la réflexion par le bagage théorique et intellectuel. Comme le note Joëlle Papillon : « Loin d'être accessoire, le vécu est arrimé à la pensée théorique » (Papillon 2023, 32).

De plus, on note un décalage dans cet extrait entre la mère d'Eribon, qualifiée dans le titre comme « femme du peuple », et Emmanuel Kant, philosophe du XVIII^e reconnu et étudié partout à travers le monde. Ici, le sociologue joue sur l'image de lui-même qu'il veut donner. Il joue sur ce que Jérôme Meizoz nomme la « posture d'auteur ». Cette notion revêt deux dimensions distinctes : une dimension non discursive (c'est-à-dire les manières d'être non verbales de présentation de soi comme les vêtements, l'allure, etc.) et une dimension discursive (ce qui est présenté à travers le discours, l'esthos discursif). C'est davantage l'ethos discursif qui est intéressant dans la citation précédente. Meizoz précise : « L'ethos tient donc à l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin d'emporter l'adhésion de l'auditoire » (Meizoz 2004). Même si, comme précisé précédemment, la théorie permet à Eribon d'élaborer une autoréflexion, la convocation de celle-ci dans ces textes lui permet également d'affirmer la posture d'un auteur disposant d'une « haute culture ». Consciemment ou non, par son ethos discursif, il cherche à montrer à son lecteur qu'il est un transclasse, qu'il n'est plus un « un homme du peuple » (à l'opposé de sa mère et du reste de sa famille), mais bien qu'il a changé de classe sociale pour devenir un intellectuel, cultivé et reconnu par ses pairs en tant que tel. Eribon évoque cette posture auctoriale dans *Retours sur Retour à Reims* :

Lorsque l'on a rompu avec son milieu d'origine, dans lequel la « haute culture », ou disons même la culture tout court, était totalement absente, on peut y revenir que grâce aux instruments qu'offre cette culture. [...] La culture savante aide à se réapproprier le monde que l'on a renié pour acquérir la culture savante. Elle permet le « retour » après avoir été l'une des raisons de la distance, l'un des vecteurs de la mise à distance. (Eribon 2011, 42-43)

Cette acquisition d'une culture savante participe donc à la posture d'auteur de Didier Eribon et lui permet une autoanalyse sur son parcours de transclasse.

Édouard Louis, autothéorie et corps

Dans *Testo junkie*, Paul B. Preciado revient, en s'inspirant des théories de Michel Foucault et Judith Butler, sur le discours qu'exerce la société sur le corps, et documente son automédication et l'administration de testostérone étalée sur 236 jours. Par son écrit et sa transition de genre, il souhaite se réapproprier son propre corps, en faire un corps politique au sens où il documente dans *Testo junkie* une transformation tant corporelle et sociale.

L'œuvre d'Édouard Louis est également le témoin d'une transformation corporelle et sociale.

Si l'on met un moment à part *Histoire de la violence*, la création littéraire d'Édouard Louis est circulaire et obsessionnelle. En effet, depuis son premier écrit publié en 2014, l'auteur n'a cessé de décrire son parcours de transfuge de classe. Si dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, il pose un cadre général sur son milieu d'origine, il reviendra plus précisément sur ses parents en rendant d'abord hommage à son père (*Qui a tué mon père*) puis à sa mère (*Combats et métamorphoses d'une femme*). Dans son dernier livre publié, il revient en détail sur sa transition sociale, en choisissant un titre concis et programmatique : *Changer : méthode*.

En analysant de plus près le titre de ses livres, tous ont un lien avec le corps et sa transformation : *En finir avec Eddy Bellegueule* annonce la fin d'un nom mais également du corps qui l'incarne. La locution verbale composée de la préposition « en » et de l'infinitif « finir » évoque un caractère péremptoire, annonciateur, quasi divinatoire. Lorsqu'Eddy Bellegueule devient légalement Édouard Louis, il laisse derrière lui la mue de son ancienne carapace, de son ancien corps social. *Qui a tué mon père* cherche à trouver le ou les responsables. Louis livre un texte qui accuse nominativement des dirigeants politiques qui ont usé, abîmé, détruit le corps de son père, et qui l'ont mené à une mort précoce. On note l'originalité de la formulation : le titre est formé du pronom interrogatif « qui » mais ne termine pas pour un point d'interrogation comme l'usage le voudrait. *Combats et métamorphoses d'une femme* revient sur la libération de sa mère et sa transformation (une nouvelle fois, tant corporelle que sociale) après la séparation avec son père. Si l'on regarde de plus près la définition du Larousse, une métamorphose est un « changement d'un être en un autre, une transformation totale d'un être au point qu'il n'est plus reconnaissable ». La mise au pluriel des deux substantifs « combat » et « métamorphose » indique que comme son fils, la mère de Louis a longtemps lutté pour atteindre son idéal. Enfin, dans *Changer : méthode*, il nous livre un mode d'emploi, brut, de la manière dont il a changé de classe sociale et de tout ce que cela a impliqué, notamment concernant son propre corps. À nouveau, la structure du titre est évocatrice : l'infinitif « changer » d'un côté, scindé par le deux-points, le substantif « méthode » de l'autre : la construction de ce titre s'apparente à un slogan politique. De la même manière dont Preciado documente une transition de genre, Louis documente une transition sociale. Lauren Fournier rappelle l'importance de l'évolution de ce travail sur le corps ces dernières années :

Désormais bien implantée dans les espaces académiques et artistiques, la performance met au premier plan les idées de vivacité et de corps de l'artiste, d'itérabilité et de citation, de corps dans la recherche et la documentation. La

pratique consistant à incarner et à mettre en pratique la théorie converge de manière intéressante avec les pratiques artistiques de la fin du XX^e siècle.² (Fournier 2021)

Justement, Édouard Louis incarne physiquement et met en pratique cette théorie jusque sur une scène de théâtre. Son processus d'écriture pour *Qui a tué mon père* semble être total. En effet, dans ce texte autothéorique singulier, l'auteur commence par imaginer son texte sur une scène de théâtre : « Si ce texte était un texte de théâtre, c'est avec ces mots-là qu'il faudrait commencer : Un père et un fils sont à quelques mètres l'un de l'autre dans un grand espace, vaste et vide » (Louis 2018, 9). Deux ans après la publication du livre, Thomas Ostermeier mettra en scène *Qui a tué mon père* au Théâtre de la ville à Paris. Louis y incarne son propre rôle. Dans un article du *Nouvel Observateur* intitulé « Édouard Louis joue sa vie sur scène. Et c'est troublant », Élisabeth Philippe décrit ainsi la performance de Louis :

Édouard Louis offre à voir l'image rare d'un corps d'écrivain en mouvement. Certes, depuis quelques années, de plus en plus d'auteurs montent sur scène. Mais leur présence est souvent limitée, figée. Pas là. La question du corps se trouve au cœur de *Qui a tué mon père* : le corps du père abîmé, ravagé, par des années à l'usine et l'impossibilité de payer des soins et à travers lui, un corps social – la classe ouvrière – laminé par le capitalisme. Ces corps, Édouard Louis les expose, les incorpore, en exposant son propre corps – intact, mince et en bonne santé. Plus qu'une œuvre, Édouard Louis joue littéralement sa vie. (Philippe 2020)

Là où l'idée de trouble intervient, c'est que Louis va jusqu'à incarner sur scène la théorie qu'il défend dans ces ouvrages, celle de la domination sociale. Le premier chapitre de *Qui a tué mon père* commence d'ailleurs par une citation :

Quand on lui demande ce que le mot racisme signifie pour elle, l'intellectuelle américaine Ruth Gilmore répond que le racisme est l'exposition de certaines populations à une mort prématurée. Cette définition fonctionne aussi pour la domination masculine, la haine de l'homosexualité et des transgenres, la domination de classe, tous les phénomènes d'oppression sociale et politique. (Louis 2018, 11)

² « Now well established in academic and art world spaces, performance foregrounds ideas of liveness and the artist's body, iterability and citation, the body in research and documentation. The practice of embodying and acting out theory converges in interesting ways with late twentieth-century art practices » (Fournier 2021). Sauf mention contraire, la traduction en français de ces extraits nous appartient.

Louis s'inscrit donc dans une démarche autothéorique en livrant une œuvre où se mêlent théorie et récit de soi. Le livre cherche à la fois à rendre hommage à son père, à prolonger le travail commencé dans *En finir avec Eddy Bellegueule* et à dénoncer des dérives politiques qui, selon Louis, ont mené jusqu'à la mort de son père. Il investit son corps entier pour transmettre son propos.

Si *Histoire de la violence* a été laissé de côté précédemment, c'est qu'il est un livre à part dans l'œuvre de l'auteur. En effet, ce texte ne se base pas sur des récits d'enfance et ne cherche pas à décrire un milieu social abandonné. Louis y raconte un événement qui lui est arrivé alors qu'il était adulte : son viol par Reda, un homme qu'il avait rencontré dans la rue après un dîner avec ses amis proches Didier Eribon et Geoffroy de Lagasnerie. De la même manière que Preciado qui montrait dans *Testo junkie* la violence étatique, médicale qui s'abat sur le corps qui ne rentre pas dans l'ordre établi, Louis va chercher à retracer l'histoire de cette violence. Dans le travail qu'il a consacré à Paul B. Preciado, Francis Desruisseaux rappelle que « Preciado perçoit à son tour l'écriture de son corps comme un champ des possibles dans lequel explorer son potentiel en tant qu'humain. L'écriture devient un espace pour imaginer le corps autrement, pour le (re)modeler de la manière dont l'entend Preciado » (Desruisseaux 2022, 63). S'il n'est pas question dans *Histoire de la violence* de transition de genre, il est néanmoins question d'une réflexion sur le corps violé, dépossédé de son intimité, livré aux autres, soumis à la honte. Lorsqu'il raconte avoir porté plainte auprès de la police, Louis raconte qu'il est confronté à un pouvoir qu'il ne maîtrise pas :

Le policier en face de moi me regardait parler. Il n'écoutait pas, il regardait parler. Il avait suspendu ses doigts au-dessus du clavier d'ordinateur, celui sur lequel il prenait la déposition. Il faisait de longues pauses. À ce moment-là j'ai su que son pouvoir était avant tout un pouvoir sur le temps. (Louis 2016, 51)

L'écrivain cherche à montrer qu'il n'est plus maître de son propre temps, de son propre vécu, qu'il ne peut plus dire ce qu'il veut ou ce qu'il ne voudrait pas, il doit attendre, répéter inlassablement les mêmes choses pour être entendu. Il précise cette idée de dépossession de sa parole dans la version qu'il a rédigée avec Thomas Ostermeier, *Au cœur de la violence*. Lorsqu'il demande, épuisé, au policier s'il peut enfin rentrer chez lui, le policier lui répond :

LE POLICIER

mais ça ne dépend pas de vous monsieur, je suis désolé. C'est beaucoup trop grave, c'est à la justice maintenant que ça appartient

ÉDOUARD

qu'est-ce que ça veut dire, comment est-ce que mon histoire pourrait ne plus m'appartenir ?

À partir du moment où elle est soumise aux autres, son histoire ne lui appartient plus, comme son corps ne lui appartenait plus lorsqu'il était violé par Reda. Il témoigne également du racisme du policier auprès de qui il témoigne :

LE POLICIER

c'est votre truc à vous tout ce qui est arabe ?

Édouard se rend compte que le policier les observait depuis le fond de la scène

ÉDOUARD, *hésitant*

il n'était pas arabe mais kabyle

LE POLICIER

c'est ce que je dis, arabe

[...]

LE POLICIER

vous êtes sûr qu'il était kabyle ? Il est évident qu'il a pu vous mentir, et il y a même de fortes chances... (Louis et Ostermeier 2019, 77)

À nouveau, l'auteur témoigne de la violence qu'il subit lorsqu'il attend à l'hôpital pour être examiné et que le médecin arrive enfin :

Elle m'a rejoint après plus d'une heure d'attente et d'angoisse ; elle ne s'est pas excusée, elle n'a pas dit qu'elle était désolée, elle n'a pas été gênée par le mensonge de sa collègue. « Vous êtes M. Bellegueule c'est bien ça ? » Elle a dit que c'était un nom amusant, elle fait cette remarque vulgaire et j'ai répondu sans entrain que ce n'était plus mon nom. (Louis 2016, 161)

Édouard Louis part de l'anecdote pour rendre son propos politique. Attendre longuement un médecin à l'hôpital peut paraître bénin et habituel, mais il cherche ici à analyser finement une société qui dépossède les individus, qui se moque de la souffrance, de la peine. Louis se sert d'un acte qui a brisé son intimité physiquement pour nourrir son récit. En reprenant la formulation « Histoire de ... » qui avait été utilisée préalablement par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, Louis, comme Didier Eribon, démarre de son expérience vécue et la transforme en matériau politique à partir duquel il réfléchit et fait réfléchir.

Comme il l'avait fait pour *Qui a tué mon père*, Louis adapte *Histoire de la violence* au théâtre avec Thomas Ostermeier. S'il n'incarne pas cette fois son propre rôle sur scène, il n'épargne pas au spectateur les épisodes les plus violents, notamment celui du viol. Dans une interview, il s'explique sur la violence de son travail :

Je radicalise l'autobiographie. J'y confronte de plein fouet les gens. Or, non seulement l'autobiographie permet au spectateur comme au lecteur – de mieux s'identifier, mais elle empêche aussi de tourner la tête, comme je le disais : c'est arrivé réellement à quelqu'un ! Je suis sûr que par cette nouvelle matière autobiographique – à condition de franchir la frontière sociale du convenu, du dicible et de l'indicible –, on fera avancer le roman ou le théâtre. On ne peut plus écrire comme au temps de Zola, quand Internet, les réseaux sociaux n'existaient pas. Maintenant, on a tout vu, on n'a plus rien à apprendre. Reste à ne plus détourner la tête de ce qui existe. Durement. (Pascaud 2020)

Une nouvelle fois, le travail d'Édouard Louis est total. Il part de sa propre histoire, de son propre traumatisme pour rédiger un texte autobiographique, qu'il publiera à nouveau en préparant une mise en scène au théâtre. En outre, dans *Histoire de la violence*, comme Eribon l'avait fait grâce à Kant, Édouard Louis comprend son ressenti grâce à la littérature. Il consacre un intermède à une réflexion sur *Sanctuaire* de Faulkner qui lui permettra de comprendre sa propre incapacité à fuir au moment de l'agression.

Conclusion

L'autothéorie permet donc de nourrir la parole intime dans les récits transclasses. Même si des auteurs comme Édouard Louis, Annie Ernaux ou Didier Eribon ne se réclament comme appartenant au mouvement autothéorique, ils ont permis de créer une nouvelle forme d'écriture de soi. Les auteurs transclasses font donc de leur expérience singulière un outil politique. Ils partent de leur vécu pour construire leurs récits et pour déconstruire la société. La théorie, comme le travail sur le corps, viennent compléter le travail sur soi et nourrir une réflexion en constante évolution. Clara Zgola termine son article sur les récits de rupture et du dépassement dans les œuvres de Constance Debré et Édouard Louis en rappelant que, pour rendre visibles les autres, Louis a dû prendre du recul sur la littérature et envisager des formes plus collectives dans lesquelles l'autothéorie pourrait s'inscrire :

Pour conclure, il convient de noter que par la multiplicité des genres et des pratiques artistiques engagées, mais aussi par une autoréflexivité constamment à l'œuvre quant à l'efficacité des dispositifs investis, l'écriture de Louis et l'agentivité qui en résulte semblent relever d'une tentative qui tend positivement vers l'autothéorie. (Zgola 2023)

OUVRAGES CITÉS

- De Beauvoir, Simone. 1970. *La vieillesse*. Paris : Gallimard.
- Desruisseaux, Francis. 2022. « Matière trouée suivi de S'autothéoriser : imaginaire du corps dans Testo junkie de Paul B. Preciado. » Mémoire de master, Université McGill.
- Elias, Norbert. 1982. *La solitude des mourants*. Paris : Pocket.
- Eribon, Didier. 2009. *Retour à Reims*. Paris : Flammarion.
- Eribon, Didier. 2011. *Retours sur Retour à Reims*. Paris : Cartouche.
- Eribon, Didier. 2013. *La société comme verdict*. Paris : Flammarion.
- Eribon, Didier. 2023. *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*. Paris : Flammarion.
- Ernaux, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press. eBook.
- Fukazawa, Shichirô. 1980. *Étude à propos des chansons de Narayama*. Paris : Gallimard.
- Landry Orvoine, Salomé. 2023. « L'autothéorie, un espace à défricher. » *Éléments de fiction*, 11 mai 2023.
- Louis, Édouard. 2014. *En finir avec Eddy Bellegueule*. Paris : Seuil.
- Louis, Édouard. 2016. *Histoire de la violence*. Paris : Seuil.
- Louis, Édouard. 2018. *Qui a tué mon père*. Paris : Seuil.
- Louis, Édouard et Thomas Ostermeier. 2019. *Au cœur de la violence*. Paris : Seuil.
- Louis, Édouard. 2021. *Combats et métamorphoses d'une femme*. Paris : Seuil.
- Louis, Édouard. 2021. *Changer : méthode*. Paris : Seuil.
- Nelson, Maggie. 2022. *Les Argonautes*. Trad. par Jean-Michel Thérout. Paris : Points.
- Meizoz, Jérôme. 2004. « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline Houellebecq). » *Vox Poetica*. <https://vox-poetica.com/t/articles/meizoz.html>.
- Papillon Joëlle. 2023. « Autothéorie. » In *Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire*, édité par Emmanuel Bouju. <https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1>.
- Pascaud, Fabienne. 2020. « J'ai honte de ne pas savoir changer le monde. » *Télérama*, 2 septembre 2020.
- Philippe, Élisabeth. 2020. « Édouard Louis joue sa vie sur scène. Et c'est troublant. » *Le Nouvel Obs*, 10 septembre 2020.
- Preciado, B. Paul. 2008. *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*. Paris : Grasset.
- Rigaud, Antonia. 2020. « Intimité et éthique du *care* dans *Les Argonautes* de Maggie Nelson. » *Textes et contextes*, 15 décembre 2020. <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=2911>
- Zgola, Clara. 2023. « Récits de rupture et du dépassement. Genre, classe et sexualité chez Édouard Louis et Constance Debré. » *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27. <https://doi.org/10.4000/fixxion.13161>.

L'ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN : PARADIGME DE L'ÉCRITURE DU SOI DANS *PSYCHOPOMPE* D'AMÉLIE NOTHOMB

Stéphane LAPOUTGE¹

*Article history: Received 29 October 2024; Revised 24 February 2025; Accepted 06 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.*

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *The Aesthetics of Everyday Life: A Paradigm of Self-Writing in Psychopompe by Amélie Nothomb.* Written in the first person, autobiography, conditioned by the autobiographical pact, does not appear, at a first glance, to be particularly flexible; autofiction, which allows for a certain liberation of the self, is also limited from this point of view, often consisting in a seemingly unfinished experiment, leaving the reader to want more. However, the territory of self-writing now offers fresh interpretive perspectives, thanks to the emergence of notions such as transbiography and autotheory. These allow us to better scrutinize the close links between the intimate and the “extimate”, questioning the interactions between the daily life of the narrative self and the factors that surround it: personal experiences, experiments, and memory locate the self in its contemporaneity through processes of trial and error. Singularity and everyday life break away from the banal and create an aesthetic experience of the uninhibited I, especially when it comes to story and narrative, thus allowing

¹ **Stéphane LAPOUTGE**, maître de conférences, enseignant-chercheur membre de l'UR Cères, à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Institut catholique de Toulouse. Ses enseignements et champs de recherche sont : la médiation (inter)culturelle, approche sémiotique des formes langagières de la création à la réception, pratiques et aspects symboliques ; la stylistique, pour une approche esthétique du texte ; la linguistique. Il travaille actuellement sur : « La femme, la mère et l'argent » à partir du roman de Joseph Incardona *Les corps solides*, « Envie et création littéraire au féminin », à partir du roman d'Amélie Nothomb, *Pétronille*, « Transfert et donation : pour une épistémologie de la médiation (inter)culturelle », le transfert culturel, des frontières et des médiateurs. Ses dernières publications sont : « Perspectives sémiotiques sur le quotidien. Le cas de *Tuer le père*, d'Amélie Nothomb. » *Voix plurielles* 21, no. 1, 1 mai 2024 ; « Lol. V. Stein, entre ruine et réveloppement. » In *Les ruines ont de l'avenir*, édité par Marie-Christine Seguin. Presses universitaires de l'ICT, mars 2023. Courriel : Stephane.LAPOUTGE@ict-toulouse.fr.

for a literature of the everyday. Through a reading of Amélie Nothomb's *Psychopompe*, our aim is to show that the aesthetics of everyday life is a paradigm of feminine self-writing, combining transbiography and autotheory to explore the genesis of the writer and the text.

Keywords: *autobiography, autotheory, everyday life literature, transbiography*

REZUMAT. Estetica vieții cotidiene: o paradigmă a scriiturii eului în romanul *Psychopompe* de Amélie Nothomb. Scrisă la persoana întâi, autobiografia, condiționată de pactul autobiografic, nu pare, la prima vedere, un gen foarte flexibil; autoficțiunea, care permite o anumită emancipare a sinelui, este, de asemenea, limitată din acest punct de vedere, constând de cele mai multe ori într-un experiment aparent nefinalizat. Cu toate acestea, teritoriul literaturii personale oferă perspective interpretative noi, datorită apariției unor noțiuni precum transbiografia și autoteoria. Acestea ne permit să analizăm mai bine raportul dintre intim și „extim”, chestionând interacțiunile dintre viața cotidiană, eul narativ și factorii care îl determină; experiențele individuale și memoria plasează, de asemenea, „eul” în propria-i contemporaneitate. Individualitatea și cotidianul se detașează de banal și creează o experiență estetică a unui „eu” naratorial dezinhibat, sursă a unei scriituri a cotidianului. Analiza romanului *Psychopompe* de Amélie Nothomb, ne va permite să demonstrăm că estetica vieții cotidiene reprezintă o paradigmă a scriiturii personale feminine, care combină transbiografia și autoteoria într-un demers de căutare a „eu”-lui auctorial, dar și a scriiturii înseși.

Cuvinte-cheie: *autobiografie, autoteorie, literatura cotidianului, transbiografie*

« La plasticité de l'ignorance est
le contraire du dogme. »
Amélie Nothomb, *Psychopompe*

Introduction

L'autobiographie, genre littéraire à part entière, consiste en un exercice de style où cohabitent, sous une plume, trois identités différentes cristallisées dans un « je-moi » qui se dit : l'auteur, le narrateur et le personnage. Plutôt codifiée, car elle est supposée respecter la chronologie des événements soi-disant vrais de la vie de l'auteur, elle ancre son esthétique dans l'expression du soi, et surtout elle veille à séduire les lecteurs à l'aide du fameux pacte autobiographique, lisible dans *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau, et examiné plus tard par Philippe Lejeune (1975). Or, apostropher son lecteur dans

le texte et lui indiquer que tout est vrai dans les lignes qui suivent peut sembler douteux, l'auteur-narrateur-personnage courant le risque d'être soupçonné de fraude par endroits : le pacte autobiographique, de nature performative, désavoue le vrai. Pour surmonter cette aporie, que tout lecteur affûté flairerait aisément, l'autofiction (Gasparini 2008) serait d'un meilleur secours. Elle ouvre de nouvelles perspectives dans l'écriture de soi, dans sa lecture, grâce à l'insertion, dans la narration, d'espaces propices à l'interrogation de soi : s'écrire serait alors s'autopsier avec distance. En effet, le récit autofictionnel mêle des éléments du réel de l'auteur à d'autres fictionnalisés qu'il déploie pour explorer, par l'analyse de situations passées, une expérience de vie au profit d'une quête identitaire, d'une vérité à énoncer et à redéfinir. Dans l'autofiction, les événements de la vie de l'auteur sont donc romancés ; l'ordre chronologique est secondaire et tronqué par la volonté d'échapper çà et là à son propre univers référentiel. Mais le territoire de l'écriture de soi s'est élargi avec l'apport de la transbiographie (Mistreau 2021) et de l'autothéorie (Fournier 2021 ; Gefen 2021), qui augurent un renouveau de et dans l'écriture autobiographique. Elles permettent de scruter plus finement les liens étroits entre l'intime et l'extime de celle ou celui qui s'écrit sous un « je » interrogeant les interactions entre ses univers référentiels révolus, mais réactualisés dans le présent de l'écriture, et ceux qui l'environnent dans ce même présent, tout en se projetant dans un avenir donné à méditer. Si la transbiographie fictionnalise *a priori* le « je » qui s'écrit, l'autothéorie le placerait dans une démarche réflexive plus excentrée. Ainsi, le vécu personnel qui, historiquement, fait encore trace dans la mémoire du sujet qui s'écrit et son vécu d'écrivain, qui lui est corrélé, composent une nouvelle philosophie de la place du « je » selon une approche quasi métaphysique et/ou spirituelle. En outre, la vie singulière et quotidienne qui, selon nous, leur sert de support, s'extrait du banal et vaut désormais pour partie d'une expérience esthétique collectivisée, et humaine, par le rapprochement de l'idéal singulier inatteignable de l'écrivain et l'idéal collectif jamais rassasié.

À partir d'une lecture de *Psychopompe*, d'Amélie Nothomb, nous nous demanderons si l'esthétique du quotidien ne serait pas un paradigme de l'écriture du soi au féminin, et si elle ne serait pas le cadre génétique de la biographie du « je » par le « je » dans la transbiographie et l'autothéorie, ce qui nous conduira à faire un état non exhaustif des constituants primordiaux de l'autobiographie et de l'autofiction. Pour cette étude, nous prendrons comme point d'ancrage ce qui fait la littérature dite « du quotidien ». Nous postulons qu'elle soutient l'écriture biographique totale, donc qu'elle sert l'expression de l'autobiographie, de l'autofiction, de l'autothéorie et de la transbiographie, car ces formes cohabitent en organisant le tissu textuel, voire inter- et transtextuel du récit de soi. Toutefois, il s'agira ici davantage d'investigation plutôt que de

formuler des réponses, tant l'écriture de soi, au sens large, induit bien des questions autour de la cognition, du statut des instances du discours dans et hors celui-ci, surtout lorsque le sujet en assume toutes les responsabilités. Si bien des éléments trahissent cette imbrication dans la diégèse, il nous semble qu'en priorité toute étude portant sur ces phénomènes renvoie directement, et peut-être avant tout, à la langue, à ses modalités expressives, et à son rôle de transit, de *metapherein*, supposant *de facto* un écart entre le réel et le surréel.

Les lieux du quotidien

Selon notre hypothèse, la littérature dite « du quotidien » supporterait toutes les formes dans lesquelles un triple « je » s'exprime visiblement ou invisiblement, ce qui exclut *a priori* la biographie, supposée être écrite par un tiers, et n'ayant donc qu'une valeur référentielle, et non autoréférentielle comme les autres formes. En outre, la biographie induit que celui qui la rédige fasse confiance soit au témoignage du biographié, soit aux sources historiographiques, accordant de fait un réel crédit à l'historiographie – on pourrait aussi s'interroger sur l'existence de biographies de personnages romanesques purement fictifs, dont la psychologie aurait en revanche forcément un ancrage dans le réel. Ceci dit, par quotidien, on entend les activités journalières auxquelles un individu s'adonne selon une certaine régularité, ce qui, constituant une routine selon les définitions qui en sont données, rendrait ces activités banales, insignifiantes, indignes et dépourvues de tout intérêt scientifique. Cependant, le quotidien est toujours traversé par des imprévus – ce qui nous inviterait à le repenser. De là, sans ce quotidien, rien d'extraordinaire ne surgirait, car il est rare que le quotidien de quelqu'un soit totalement isomorphe d'un jour à l'autre, parce qu'il n'engage ni sa seule personne, ni ne se déploie dans la même temporalité. En tant que littérature de proximité, car ce que l'auteur y dévoile est partagé et éprouvé par tous en fonction des paramètres sociaux, culturels, psychologiques, des centres d'intérêt, etc., la littérature du quotidien est une littérature du témoignage qui permet de mettre en relief « le caractère dynamique de l'interaction entre la représentation de la vie ordinaire et la réflexion sur soi, sur l'autre et sur le monde » (Balint et Buekens 2024, 4). Nous pourrions dire que la littérature du quotidien produit des socio-textes. Ainsi, tout auteur qui explore ce genre se réfère à son propre vécu pour se dire dans une parole « je » présente au monde. Il examine son quotidien, le transforme en objet de réflexion pour se signaler en tant que sujet et objet, aussi extérieurs à lui, tout en interrogeant ce qui l'entoure. Les interactions se produisent alors entre le réel révolu et le réel en cours, entre l'*Erlebnis* et l'*Erleben*, c'est-à-dire entre ce qui a été vécu et ce qui se vit. La littérature du quotidien est donc un genre propice à l'écriture du

soi, sous les traits de l'autobiographie certes, mais surtout de ses déclinaisons, signalées ci-avant, en l'occurrence parce que l'aveu du mensonge en est absent : « Autre possibilité : George Sand inventait. Exagération de romancière » (Nothomb 2023, 38). Ce passage ne semble pas contenir les critères de l'autofiction et de l'autothéorie et n'est pas, non plus, totalement autobiographique. Il semble davantage transbiographique si l'on accepte l'idée selon laquelle, elle-même romancière, s'inclut dans le singulier plurivoque – l'identité et la fonction se confondant ; elle n'est donc plus totalement comptable ; elle se fond dans une catégorie hyperonymique qui, naturellement, doit pratiquer l'exagération. Le syntagme nominal « exagération de romancière », que l'autrice semble prononcer, rajoute une pointe d'ironie. Insérée dans ce nom générique, l'autrice se révèle alors en aparté dans la polyphonie de la narratrice et du personnage. La narratrice, vecteur entre l'autrice et son propre personnage, est omnisciente, homodiégétique et fondamentalement autodiégétique. *In fine*, elle donne une définition de l'auteur et de l'activité d'écriture du fait qu'elle est sujet et objet de son propos ; elle en est à la fois le thème et le rhème, ce qui lui confère une certaine autorité et un certain savoir pour proposer une définition de l'auteur : être auteur, c'est intrinsèquement distordre le réel dans l'acte d'écriture ; c'est aussi ne pas oublier que dans le réel l'individu exagère également. Ceci témoigne bien de « [...] l'ancrage profond que la fiction a dans la réalité mentale de ceux qui la créent et la consomment et, partant de là, dans la réalité sociale » (Mistreau 2021, 33).

Dans *Psychopompe*, le quotidien de l'autrice-narratrice-personnage prend donc forme grâce à la proximité des autres et des événements qui le font dans les différents pays qu'elle a parcourus du fait de la profession de son père et de la sienne par la suite. Il prend forme aussi grâce à sa mémoire. Au fil de la narration, on découvre le Japon, la Chine, les États-Unis d'Amérique, le Bangladesh, la Birmanie, le Laos, la Belgique, à nouveau le Japon, seule, puis encore la Belgique, et enfin la France. La référence à ces pays est complétée soit par son âge, soit par des dates, soit par des noms d'auteurs, soit par des titres de romans, dont certains des siens, en plus des événements vécus et des personnes rencontrées. Pourtant, lorsqu'elle retourne, adulte, au Japon pour y travailler, la nostalgie n'est pas toujours au rendez-vous : « Bientôt débuta mon calvaire dans l'entreprise japonaise. Je pris le pli de me réveiller encore plus tôt [...] avant d'aller subir mes heures quotidiennes d'humiliation au bureau. [...], mais ce ne serait pas pire, comme humiliation, que subir les avanies de la compagnie Yumimoto » (Nothomb 2023, 114). Les souvenirs japonais de l'enfance sont anéantis par le réel d'adulte et Amélie retourne alors en Belgique. Le quotidien japonais est semblable à un calvaire ; elle effectue sa tâche quotidienne dans la douleur, alors même qu'elle tente de ressusciter dans son

pays de cœur ; elle gravit ainsi symboliquement chaque jour la colline sur laquelle Jésus fut crucifié. Amélie Nothomb règle donc aussi ses comptes *a posteriori*, ici avec la société qui l'avait embauchée, et qu'elle nomme directement. Or, cette compagnie est déjà mentionnée dans *Stupeur et tremblements*, roman publié en 1999 et mis en scène pour le cinéma en 2003 par Alain Corneau. Quel élément référentiel faut-il prendre en compte ? La compagnie Yumimoto, ou implicitement le modèle hyper hiérarchisé et strict du monde du travail japonais, ou bien un roman de l'autrice et dans son prolongement un film ? Quel genre d'écriture du soi intervient dans ce passage ? Pour le lecteur, l'accès à la référence ne peut se faire qu'en procédant par sémiose inférentielle. Mais il n'accèdera à la source qu'à la condition de posséder des connaissances sur l'autrice. Dans ce passage, le traitement de l'univers référentiel par Amélie Nothomb semble répondre à des critères propres à l'autothéorie. En effet, le substantif « calvaire » est plurivoque ; il illustre un point de vue. Mais il fait aussi référence à la croyance en Dieu de l'autrice. Aucun indice ne nous précise en revanche si la lecture de tel ou tel auteur suit une rencontre, si elle est influencée par le pays ou son âge. Son quotidien glisse sur une pluralité d'informations vraisemblablement organisées chronologiquement ; elles donnent à voir la progression de la construction identitaire de l'autrice qui doit se distancier d'elle-même pour se révéler aux autres : « L'écriture de soi implique nécessairement ce dédoublement entre le *je-narrant* et le *je-narré*, le premier jouant le rôle d'un témoin et le second celui d'un protagoniste presque autonome » (Colonna 1989, 129). Ce point renvoie à un des aspects de l'autofiction, que Vincent Colonna définit comme « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (Colonna 1989, 30).

Dans *Psychopompe*, l'autrice-narratrice-personnage est clairement mentionnée par son prénom : « Au revoir, Amélie, je t'aime » (Nothomb 2023, 141). Elle-même s'autodésigne par la métonymie « [...] la noirceur de mon plumage [...] » (Nothomb 2023, 106), en référence à ses vêtements noirs qui la distinguent dans le réel. Elle est aussi identifiable par référence à des titres de ses romans, dont *Hygiène de l'assassin*, *Soif* ou *Premier sang*. Ce sont des « substituts livresques » (Colonna 1989, 57) à propos desquels Colonna déclare : « D'une manière générale, pour qu'un "substitut livresque" puisse remplir sa fonction identificatoire, il faut que le lecteur dispose des connaissances appropriées, faute de quoi l'œuvre évoquée passera pour une œuvre imaginaire et l'homonyme pour un auteur supposé » (Colonna 1989, 62). En revanche, le personnage du roman n'est pas fictif, puisque le « je » réel se met en scène dans la parole. Cependant, lorsqu'elle s'identifie à des oiseaux en incorporant leurs qualités, elle joue encore un autre rôle dans le rôle. Dans ce cas, la figure incarnante, l'oiseau, serait une

fictionnalisation du « je » incarné, ce qui correspond à un transfert : « Le cormoran de ce littoral, c'était moi » (Nothomb 2023, 59) ; « Je tiens davantage du merle [...] » (Nothomb 2023, 106). Dans la fictionnalisation, on pourrait alors inscrire la théâtralisation du « je »-narré par le « je »-narrant comme moyen d'échapper temporairement au vécu référentiel, notamment suite à des expériences traumatisantes : « Avant cette puberté violente, j'avais été ovoïde. Les quelques photos de la maigreur extrême montrent un oisillon déplumé avec des gros yeux. La transition entre ces deux états avait été atroce. Passé la métamorphose, la souffrance s'estompait. Je n'avais plus de quoi la ressentir, ni ressentir quelque autre émotion » (Nothomb 2013, 89-90). Par la théâtralisation d'elle-même en figure aviaire, les expériences négatives se transforment en force vive avec le temps. Ainsi, il s'agit bien pour Amélie Nothomb de se questionner sur elle-même pour laisser éclore une autre facette de son identité totale, laquelle révèle alors le rapport à l'écriture qu'elle conçoit comme un envol, sorte de renouveau d'elle-même, une « palingénésie », comme elle dit : « Je redécouvris cette grâce inégalable qui s'appelle santé. Ce nom désigne un corps et une âme qui s'entendent bien. Une grande énergie s'empara de moi et contamina les divers pans de mon existence, à commencer par l'écriture » (Nothomb 2023, 100-101). En expérimentant le monde, parfois à son insu, elle s'expérimente elle-même et parvient à organiser son identité d'autrice. Ainsi, rétrospectivement, elle transforme le quotidien en une substance attractive qu'elle veut contrôler dans la narration, et constructive pour acquérir de nouveaux réflexes, et modifier fictionnellement le vécu pour donner à méditer sur son sens. Cela passe par l'écriture, mais avant tout par ce qui la précède, la lecture, son double négatif.

Les lieux de la plume

Dans *Psychopompe*, le quotidien est éprouvé à travers deux types d'activités récurrentes, la première, l'observation des oiseaux, définissant la seconde, l'écriture, atteignable par la pratique de la lecture. La jonction entre les deux transite par la métaphore du vol en réaction à la lecture passive du conte et aux lectures actives d'auteurs cités.

Ce cheminement vers l'accomplissement de l'identité d'autrice passe par l'observation quotidienne et scrupuleuse des oiseaux : « [...] le front collé à la fenêtre, j'observais les oiseaux du jardin » (Nothomb 2023, 24). Le verbe « observer » possède un aspect sémantique duratif. Associé à l'imparfait, le procès induit une action qui dure dans le passé, c'est-à-dire avant « [...] des moments que l'on pourrait dire d'éveil » (Nothomb 2023, 24), avant la transition ; « Constaté les oiseaux relevait pour moi de la métaphysique. [...] ne pas y consacrer son attention entière était inconcevable » (Nothomb 2023, 29). Les

observer, c'est aussi procéder par une approche scientifique de modèle cartésien pour décrire leurs qualités et leur comportement dans leur environnement en vue de s'en imprégner et atteindre, avec le temps et comme par biomimétisme, une sorte de perfection dans l'écriture égalable à celle du vol. Les constater appuie sa détermination à se transcender au quotidien au point de faire de l'exercice de l'écriture de soi un sacerdoce : « Jusqu'alors, je m'étais passionnée pour l'espèce aviaire. Désormais, c'était au-delà : l'oiseau serait mon mystère. Il n'y avait pas d'explication » (Nothomb 2023, 25). L'autrice-narratrice-personnage vit son entrée dans l'écriture du soi comme une investiture, une mission supérieure qui lui aurait été confiée par cette autre « elle » qui fait trace, qui fait mémoire vécue. Le mot « mystère » contient, chez Amélie Nothomb, toute sa connotation religieuse. Le paradigme du sacré parcourt d'ailleurs son œuvre, et trouve toute sa quintessence dans *Soif*. Elle est aussi guidée dans cette nouvelle spiritualité par « Les manuels d'ornithologie [qui] devinrent [ses] bréviaires [...] » (Nothomb 2023, 81). Selon le CNRTL, un bréviaire est un « Livre contenant l'ensemble des prières que les prêtres, les religieux de l'Église catholique ont l'obligation de dire chaque jour, à certaines heures »². La prière possède une fonction incantatoire dirigée vers la transcendance et renvoie à une autre caractéristique des oiseaux : celle de chanter. Observer les oiseaux, c'est aussi écouter « ce qu'ils ont à dire » et par glissement, c'est écouter dans une parole écrite intérieure ce qu'un auteur distille en direction des lecteurs : « En tendant l'oreille, je décelais quel rouge-gorge avait du talent » (Nothomb 2023, 17). Ainsi, le rouge-gorge est une représentation métaphorique de l'auteur, lequel n'acquiert ce statut qu'à condition d'être un virtuose de l'écriture. Amélie Nothomb prolonge ainsi sa définition de l'auteur en utilisant la métaphore. L'auteur, c'est donc celui qui pratique l'exagération avec talent. C'est ainsi qu'au prix d'efforts quotidiens, tout auteur gagne ses lettres de noblesse dans le monde littéraire, et qu'il se fait un nom, parfois dans la douleur : « Par voie de presse, j'appris bientôt que personne ne me prenait pour l'auteur d'*Hygiène de l'assassin*. [...] Cela m'amusa. En effet, qui eût pu croire que ce roman était l'œuvre d'un oiseau ? Je mis un certain temps à comprendre que ma nature aviaire était étrangère à cette affaire. C'était ma jeunesse et mon sexe qui déconcertaient » (Nothomb 2023, 115). Toute la question de l'identité figure dans cet extrait : l'identité sociale d'auteur et l'identité de genre. Bien des personnages principaux des romans d'Amélie Nothomb sont des femmes, et lorsqu'elles endossent des rôles secondaires, ils sont articulatoires : pour emprunter à Propp (1970), ce sont des adjuvants. Mais il arrive aussi que le personnage secondaire féminin renverse la situation et prenne le premier rôle,

² <https://www.cnrtl.fr/definition/br%C3%A9viaire>, consulté le 06/12/2024.

comme dans *Pétronille*, au personnage éponyme. Cependant, on pourrait aussi voir dans la figure de Pétronille, qui tue Amélie Nothomb dans l'histoire, celle de l'autrice qui doit toujours se surpasser quotidiennement pour demeurer visible et lisible dans la sphère de la création littéraire. Ici encore, tout nous donne à penser que nous avons affaire à de l'autothéorie.

D'un point de vue sociohistorique, la libération de la parole féministe joue un rôle fondamental dans l'écriture du soi transbiographique et autothéorique. Implicitement, l'autrice fait alors référence à la condition féminine et de manière focalisée aux attaques sexistes dont elle a été victime suite à la parution d'*Hygiène de l'assassin*, et du viol qu'elle a subi (Nothomb 2019). Elle l'évoque aussi dans *Psychopompe* lors de l'épisode des mains de la mer. Elle le mentionne également à travers le symbole de l'œuf se fissurant : « À onze ans, l'œuf a éclos. Ce fut une éclosion véritable : très difficile et angoissante » (Nothomb 2023, 33). Symboliquement, l'œuf est associé au premier stade de la vie embryonnaire, à la fertilité et à la (re)naissance ; depuis l'Antiquité, c'est un symbole religieux pour de nombreuses cultures. Rappelons qu'*Hygiène de l'assassin* fut publié en 1992 et qu'il obtint les prix René Fallet et Alain Fournier en 1993. Faut-il y voir une sorte de compensation morale, somme toute dérisoire, pour répondre à une parole longtemps muselée autour de la condition des femmes ? Les arts seraient-ils le médium privilégié pour que ces dernières s'affranchissent de décennies de privation et soumission pour retrouver l'harmonie du corps et de l'esprit, ce qu'Amélie Nothomb nomme « la santé » ? Écrire la condition féminine en la nourrissant de sa propre expérience du corps et de l'esprit suppliciés, c'est d'une part s'exorciser par l'alternance des « je », c'est d'autre part porter une parole dans un seul « je » : celui d'Amélie Nothomb hors les autres. Cette fission met bien en exergue toute la complexité des processus cognitifs qui gouvernent les rapports de l'Être au monde, de l'Être à lui-même et aux Autres, de l'Être qui s'écrit et qui fait de son roman une philosophie. Il est fort à parier qu'Amélie Nothomb s'y est initiée à travers ses lectures. La pratique très assidue de la lecture est un préalable à toute réflexion et à tout exercice d'écriture, mais au-delà à toute attitude qui fait un auteur, dont le style. Dans le roman, la lecture est un élément biographique restitué sans distordre le réel.

Imprégnée par la morale du conte nippon et marquée par l'image de cette femme-oiseau décédée après qu'elle a été trahie par son époux, la jeune Amélie Nothomb s'éprend pour le genre aviaire qu'elle observe dans tous les pays traversés, sauf en Belgique et en France, puisque la métamorphe s'est déjà réalisée :

Le roman lorsqu'il obéit à son rôle stendhalien de miroir promené le long du chemin a cette dimension prophétique, à moins que l'intention en soit visible. L'intention est cette volonté qui crispe la réalité au point de la retourner comme un gant. Un romancier honnête remplace l'intention par la tension, le besoin de pouvoir par la curiosité. Ce qui s'apprend par l'expérience : écrire en tenant compte du paysage plus que du but. (Nothomb 2023, 111)

Ce passage semble contenir des caractéristiques inhérentes à la transbiographie. Il repose sur un savoir académique acquis à un certain moment de son existence, puis mis à l'épreuve par l'autrice-narratrice à travers la voix du personnage théâtralisé qu'elle est dans l'histoire. Évoquer la définition que donne Stendhal du roman, c'est avoir lu l'auteur ; insister sur la nécessité de la pratique, c'est dépasser Stendhal. C'est donc s'être approprié l'expérience de l'auteur pour compléter une définition. Marcel Duchamp disait justement que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp 1958, 173). Ainsi, l'autrice-narratrice explore le principe même de la réception esthétique de l'œuvre que tout regardeur, pour emprunter à nouveau à Duchamp, liseur pour nous, complète nécessairement. Il est donc évident qu'Amélie Nothomb a une conscience éclairée de cette spoliation incontrôlable, mais au même titre que l'autrice exagère avec talent, il est logique que le lecteur la dépossède de son roman, et d'une partie d'elle : c'est ce qui fonde la logique même de la dichotomie lecture/écriture corrélée à la dichotomie création/réception. Le roman est donc une société dans l'absolu ; il la reflète comme elle se reflète en lui. En outre, en resémantisant l'expression selon laquelle « le voyage compte plus que la destination », elle inhibe l'action de voyager et les interactions induites au profit du décor, du paysage, pour introspecter la mémoire qu'elle s'est construite sur celle d'autres auteurs. Elle semble donc refuser le chronotope de la route, dont découle celui de la rencontre, selon Bakhtine (2013). Conséquemment, la destination devient nécessairement le but, ce qui évacue toute possibilité de passivité, auquel cas elle chuterait comme l'oiseau cessant de battre des ailes : « L'intérêt d'écrire au quotidien, c'est aussi cela : ne jamais oublier à quel point c'est difficile. J'eus à apprendre également la règle de s'embarrasser d'un minimum de matière. [...] À quoi reconnaît-on l'écriture du débutant ? À ses excédents de bagages. Il n'épargne rien à la phrase [...] » (Nothomb 2023, 110). Extirpée de la sphère des novices à force de ténacité, elle continue de définir l'exercice d'écriture de soi en donnant un élément de méthode. Elle se fait didacticienne en partageant l'expérience qu'elle a des écueils à éviter. En outre, elle fait du quotidien le centre de l'envol ; c'est lui qui conditionne son écriture d'elle-même : « Plus j'écrivais, plus j'avais l'impression de procéder à une gigantesque cartographie de l'univers aviaire » (Nothomb 2023, 119).

Dans *Psychopompe*, Amélie Nothomb mentionne, outre Stendhal par adjectivation de son nom, des auteurs qui écrivent dans différentes langues. S'il est avéré qu'elle est bilingue français-japonais, rien n'indique, dans le texte, qu'elle lit Kafka ou Rilke en allemand – Rilke écrivait aussi en français, entre autres. Quoi qu'il en soit, les noms des auteurs figurant dans le roman sont, dans l'ordre de la narration : Boris Vian, adepte de l'absurde, artiste aux multiples formes langagières, dont la peinture, la musique, la chanson, souvent sulfureuse, car antisystème ; George Sand, pionnière du mouvement féministe ; Victor Hugo, soucieux des avancées sociales, mais aussi théoricien de la littérature et notamment du romantisme ; Rilke, poète de la mélancolie duquel elle se rapproche ici pour évoquer le thème de la mort : « Quand Rilke dit que l'écriture doit être une question de vie ou de mort, je n'y vois aucune métaphore » (Nothomb 2023, 103) ; Cocteau, artiste aux multiples formes langagières et avant-gardiste ; Mishima, écrivain longtemps contrarié qui se suicide selon la tradition japonaise ; Michel Leiris, évoluant dans le cercle artistique, politiquement engagé à gauche, il est connu pour ses ethnographies ; Kafka, définissant un des objectifs de la littérature : « Quand Kafka dit que la littérature sert à briser la glace qui fige en nous, cela me parle trop. J'écris aussi pour que le gel ne prenne pas en moi » (Nothomb 2023, 124). Par l'adverbe « aussi », Amélie Nothomb compare directement les objectifs qu'elle attribue à sa propre création livresque à ceux de l'auteur de *La métamorphose* ; Nietzsche, nihiliste convaincu qui s'éloigne de plus en plus de l'Homme et de l'existentialisme. On peut supposer que l'autrice-narratrice fait référence à ces différents auteurs pour leur anticonformisme et leur volonté de rompre avec une pensée et une littérature répondant à des critères bourgeois. La référence à Cocteau, quant à elle, concerne aussi les arts graphiques, comme la peinture. Ces auteurs semblent aussi animés par une volonté, ou une idée de modernité qui consiste à dénoncer des modèles jugés désuets, tant dans leurs perspectives politiques que sociales. Par exemple, Sand, Cocteau ou Mishima affichent clairement leur penchant homosexuel dans des périodes ou pays où cela est encore un délit ; Hugo et Kafka dénoncent la rigidité des systèmes politiques de leur temps et par-là la condition humaine. Alors comment lire ces références dans le roman ? Dans un premier temps, elles sont inspirantes ; dans un second temps elles sont libératrices. Elles justifient l'entrée en écriture de l'autrice et l'aident à dessiner les contours de sa propre production, car elles ont une résonance intemporelle dans l'univers littéraire. De plus, elles sont des classiques de la littérature, et il est fort à parier que le milieu social dans lequel Amélie Nothomb s'est épanouie a contribué à l'initier par ce biais.

Écrire le quotidien c'est, comme le dit Marie-Pascale Huglo, « un refus de l'événement et du récit » (Huglo 2011, 87). Il s'agit donc, dans la littérature nothombienne du quotidien, de dépasser le douloureux et le banal, de les

transmuter en objet de connaissance, en un objet donné à la méditation, à la réflexion à travers l'écriture, objet qui doit retourner dans le monde : « Je désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé » (de Certeau 1990, 199). Or, Amélie Nothomb ne perd jamais de vue l'objectif qu'elle se fixe, au prix d'efforts quotidiens : « Désormais, écrire, ce serait voler. [...] je sais que quand j'atteins mon écriture, je vole. [...] Oui, j'avais découvert la gymnastique qui permettait de s'envoler : il s'agit de se positionner de manière particulière à l'intérieur de soi, de saisir le bon angle et la juste distance et de se précipiter » (Nothomb 2023, 102). Les mouvements spatiotemporels sont ici marqués par l'alternance des temps qui signalent que le passé est réactualisé dans la situation d'énonciation présente. Désormais, le préalable est posé par la condition « ce serait » et la métaphore du vol représente l'exercice d'écriture quotidien auquel elle se soumet, et dont elle a conscience avec le recul dans son présent, comme l'expriment les verbes au présent de l'indicatif « je sais », « j'atteins », « je vole », qui décrivent aussi une progression par étapes dans la durée des actions. En outre, ici l'autrice propose bien une définition de l'exercice d'écriture sur la base de sa propre expérience, comme si une tierce personne, un lecteur, lui demandait en quoi consiste écrire, ce à quoi elle répond clairement, « s'envoler ». Écrire selon les codes de l'autothéorie et de la transbiographie consisterait alors effectivement en un « [...] jeu scripturaire, production d'un système, espace de formalisation, [qui] a pour "sens" de renvoyer à la réalité dont il a été distingué *en vue de la changer* [mis en italique par l'auteur]. Il vise une efficacité sociale. Il joue sur son extériorité » (de Certeau 1990, 200).

Symboliquement, l'expression du « je » s'écrivant passe par la métaphore filée du vol, choix raisonné sans doute, en référence à l'*Albatros* de Baudelaire. Écrire, c'est donc pour l'autrice-narratrice-personnage vivre l'élévation au quotidien, et cet exercice est vital pour tout auteur, car « [...] le danger est si grand de perdre la technique du vol » (Nothomb 2023, 101), de perdre l'inspiration, tels Baudelaire ou Mallarmé voguant vers des contrées plus inspirantes. Amélie Nothomb doit donc « s'envoler », verbe d'aspect semelfactif, pour « voler », d'aspect duratif, à tire-d'aile, c'est-à-dire écrire au quotidien presque frénétiquement. Ainsi, elle recherche à s'extirper de l'apesanteur pour faire rayonner la définition qu'elle propose de l'auteur. Qui plus est, le titre même nous renvoie à la dimension sacrée de l'élévation, puisque le psychopompe est celui qui transporte l'âme des morts dans un autre monde. Il peut être représenté par un oiseau. Vie et mort se confondent alors dans l'identité de l'œuvre de l'autrice. Amélie Nothomb explore le thème de la mort à travers des expériences vécues, dans leurs dimensions réelles ou symboliques, à l'instar de

la mort de son père, de la mort qui l'a frôlée, de la mort du roman non publié : « Mes manuscrits, qu'ils soient publiés ou non, incorporent la mort de plus en plus » (Nothomb 2023, 125). Alors dans quelle catégorie loger l'expression de l'expérience de la mort relatée : dans l'autobiographie ou dans la transbiographie ? En se référant à *Soif* dans sa propre narration, roman dans lequel elle s'incarne en Jésus et supporte alors le martyr pour ressusciter, elle s'appuie sur son réel de romancière mais aussi se révèle dans ses croyances. De fait, l'intime une fois encore jaillit dans l'extime pour être donné dans la sphère sociale, ce qui illustre un des principes de la transbiographie. Ainsi, cette métaphore ne couvre pas seulement celle de l'écriture de soi ; elle enveloppe aussi un point de vue sur des convictions intimes. Elle illustre parfaitement ce que devrait être l'auteur pour elle, un personnage qui traverse l'espace-temps, donc un personnage présent au quotidien dans l'esprit du lecteur, une légende : « Une légende, c'est plus fondamental qu'une biographie : c'est une essence verbale. L'étymologie nous renseigne » (Nothomb 2023, 134-135). En se désignant implicitement « légende », l'autrice s'extrait du réel et se projette dans un monde imaginaire qui dépasse la fiction romanesque. En ce sens, elle ne parle plus d'elle mais de cette autre glorifiée qui se survole, qui s'est transcendée. Elle se désintègre, elle n'est plus un personnage mais devient une entité. En s'éclipsant ainsi de la narration, en tant qu'elle est une légende, elle ne s'autobiographie plus, ce qui nous incite à penser que ce passage s'inscrit dans le champ de la transbiographie. L'expérience vécue et narrée prend ainsi définitivement les traits d'une réflexion métaphysique sur la genèse de l'écrivaine et de son œuvre :

Il s'agissait de ne pas se laisser piéger par des considérations ineptes telles que la signification, le message, ou le symbole. Si ces trajectoires se révélaient avoir un sens un jour, je ne devais pas espérer le voir à cet instant. Peut-être d'ailleurs ne serait-ce pas à moi d'apercevoir le géoglyphe que j'étais en train de constituer. Et s'il n'y avait aucun géoglyphe, cela n'avait pas d'importance. (Nothomb 2023, 119)

Le substantif « géoglyphe » corrobore cet aspect. Les géoglyphes sont des dessins tracés dans le sol et seulement visibles entièrement depuis le ciel. Après avoir donné une définition de ce qu'est l'écrivain, Amélie Nothomb nous indique que celui-ci atteindra le seuil ultime de sa condition lorsqu'il sera mort, condition *sine qua non* pour devenir légende et pour laisser son empreinte, son géoglyphe sur Terre. Ainsi, de manière focalisée, disons égocentrée, la dichotomie vie/mort est appréhendée réellement et symboliquement par l'autrice. C'est ce qui fait qu'elle se voit comme un psychopompe et qu'en un sens, elle devient le sien propre : « Mon accompagnement consistait à écrire. J'avais la preuve concrète que c'était en rapport avec la mort [...] » (Nothomb 2023, 122).

Cependant, si elle ne se voit pas encore immédiatement comme une légende puisqu'elle est vivante, elle continue de prodiguer ses conseils aux apprentis écrivains en se fondant sur sa propre expérience : « Un texte dont l'éditeur ne veut pas, je conçois que cela blesse. En conclure qu'on a perdu son temps, c'est lui donner raison » (Nothomb 2023, 112). L'on pourrait alors penser qu'elle passe par l'autothéorie, puisqu'elle emploie le « je » de sa propre identité. Quelques lignes après, elle déclare : « La publication est parfois un plus, souvent une détérioration du plaisir initial » (Nothomb 2023, 112). Ici, soit elle fait référence à sa propre expérience en s'incluant dans le processus, soit elle s'en exclut et fait de certains cas une généralité. Dans le premier cas, nous pourrions croire en un propos de nature autothéorique ; dans le second cas en un propos transbiographique dans la mesure où elle semble en être absente. N'étant ni soucieuse, ni pressée d'avoir son géoglyphe au moment où elle rédige *Psychopompe*, Amélie Nothomb clôt le roman en précisant qu'elle est toujours « en vol » : « J'en suis encore au stade du bricolage. Je n'ai pas dit mon dernier mot » (Nothomb 2023, 157). Ce faisant, le roman s'achève par une pointe d'autobiographie, que l'on trouve plus tôt clairement exprimée : « Habitée à me raconter les péripéties de mon existence, je me retrouvais dans une situation où les mots n'approchaient aucunement la perception » (Nothomb 2023, 30). Les verbes pronominaux d'action réfléchie « me raconter » et « me retrouvais », puis le syntagme nominal « mon expérience » nous indiquent très précisément qu'il s'agit bien de passages autobiographiques. Le cheminement est donc toujours en cours pour parvenir au statut de légende, mais il est dépendant des conditions inhérentes au quotidien : écrire tous les jours. Mais, il ne s'agit pas seulement de se dire dans un « je » ; il est aussi question de laisser une trace dans la postérité et de faire de son roman une sorte de manifeste, comme l'a pu faire André Breton à propos du surréalisme, adressé aux lecteurs, aux écrivains en devenir et à soi-même : « Méfiez-vous de celui qui affirme : "je ne veux pas grand-chose : juste écrire". Soit il ment, soit c'est pire » (Nothomb 2023, 109). En conséquence, il semble peu probable que le genre autobiographique le soit totalement. Il semble davantage traversé par des saillances autothéoriques et transbiographiques pour répondre aux besoins de l'autrice-narratrice-personnage qui, soit s'identifie à ses propos, soit en fait le vecteur d'une réflexion à transmettre à travers sa propre exégèse. L'hypertexte qui supporte cette architecture complexe nous semble en revanche être celui du quotidien, exactement celui d'une littérature du quotidien, objet même de la production d'Amélie Nothomb, ce qui permet à tout auteur « de s'assurer par là un espace de maîtrise sur le temps et sur les choses » (de Certeau 1990, 202).

Conclusion

Bien que vraisemblablement ordonné chronologiquement, donc répondant à un des critères de l'autobiographie, *Psychopompe* donne le sentiment d'un désordre qui rappelle la prolifération des idées qui traversent l'esprit de l'autrice et qui génèrent une production foisonnante d'ouvrages (Amélie Nothomb dit elle-même avoir dans ses tiroirs quelques dizaines de manuscrits en réserve) : « De retour à Bruxelles, j'écrivis ce qui fut mon onzième manuscrit, un roman intitulé *Hygiène de l'assassin* » (Nothomb 2023, 115) ; « Mes romans sortaient annuellement et étaient plutôt bien accueillis » (Nothomb 2023, 120). Dans *Psychopompe*, elle fait le bilan de son expérience de l'écriture du « je » à ce moment précis de sa vie d'autrice, et signale à ses lecteurs qu'elle franchit une nouvelle étape dans cet exercice : « J'en suis encore au bricolage. Je n'ai pas dit mon dernier mot » (Nothomb 2023, 157). Ainsi, doublement, elle écrit, raconte et joue bel et bien avec sa pratique et avec son lectorat. Dans cet espace, elle se raconte à travers son œuvre, non pas en tant que personnage réel autobiographié, mais en tant qu'écrivaine. En effet, elle s'autodésigne métonymiquement à l'aide de titres de romans tout en rapprochant cette production de son environnement quotidien, familial, culturel, et amical, c'est-à-dire d'une expérience de vie non pas singulière au sens de sujet permettant de se raconter seul dans une autobiographie, mais davantage collective, comme en témoignent la présence des noms et prénoms de sa sœur, Juliette, de son père, Patrick Nothomb, de Nishio-san, sa nounou japonaise, de Dalhia, une amie. L'environnement des personnes qui fait le quotidien social, socialisant et sociabilisant occupe donc une fonction primordiale dans le détachement vis-à-vis d'un genre relativement fixe qu'opère l'autrice : elle s'extrait de l'histoire au profit de la narration qu'elle explore à travers une approche métaphysique de l'existence de celle qui se raconte. Elle semble donc ici explorer cet environnement plus qu'elle ne l'exploite, si bien que les éléments biographiques ne sont pas seulement inscrits dans une approche autobiographique, mais dans une démarche susceptible de servir de traité : son expérience, peu commune, est vécue comme une vérité communicable en laquelle on peut avoir foi. *Psychopompe* prend les traits d'une exégèse ; de fait, il ne peut plus s'agir d'une autobiographie *stricto sensu*, mais bien d'une réflexion qui engage au-delà de soi, laquelle demande un certain détachement pour être scientifiée, ce que « transbiographie » et « autofiction » semblent favoriser. Amélie Nothomb, comme bien d'autres ne se limite pas à écrire pour elle ; elle s'efforce au contraire d'ouvrir le débat sur une pratique qu'elle sait complète seulement dès qu'elle en est dépossédée comme le dit Michel de Certeau : « [...] l'écriture n'a de sens que hors d'elle-même, dans une place autre, celle du lecteur [...] » (de Certeau 1990, 283).

OUVRAGES CITÉS

- Bakhtine, Mikhaïl. 2013. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. par Daria Olivier. Paris : Gallimard.
- Balint, Adina et Sara Buekens. 2024. « Expressions du quotidien dans les littératures contemporaines de langue française. » *Voix plurielles* 21, no. 1 : 2-7.
- Bégout, Bruce. 2005. *La découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*. Paris : Allia.
- Certeau (de), Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, Folio Essais.
- Colonna, Vincent. 1989. « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. » Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).
- Dobrovsky, Serge. 2011. *Un homme de passage*. Paris : Grasset.
- Duchamp, Marcel. 1958. *Marchand du sel*. Paris : Terrain vague.
- Fasula, Pierre et Sandra Laugier. 2021. *Concepts de l'ordinaire*. Paris : Éditions de la Sorbonne.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction – une aventure du langage*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gefen, Alexandre. 2021. *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : Éditions Corti.
- Heck, Maryline. 2019. *Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux. ELFe XX-XXI* 8. <https://journals.openedition.org/elfe/1193>.
- Huglo, Marie-Pascale. 2011. « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine. » *Cahier Figura* 8, « Poétiques et imaginaires de l'événement » : 81-96.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mistreanu, Diana. 2021. *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*. Paris : Hermann.
- Nothomb, Amélie. 2023. *Psychopompe*. Paris : Albin Michel.
- Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Trad. par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Éditions Points.

LA DÉMARCHE AUTOTHÉORIQUE DANS LA SOLITUDE CARAVAGE DE YANNICK HAENEL : L'INTERMÉDIALITÉ ENTRE LITTÉRATURE ET PEINTURE

Maria-Lorena RACOLȚA¹ 

Article history: Received 19 November 2024; Revised 13 February 2025; Accepted 12 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *The Autotheoretical Approach in Yannick Haenel's La solitude Caravage: Intermediality between Literature and Painting.* The following study focuses on the autotheoretical process used by Yannick Haenel in his essay, *La solitude Caravage*. The main hypothesis is that, through the relationship between literature and painting, the French writer creates his own theories regarding the creative process, hiding them under the mask of an apparent biography of the Italian painter Caravaggio. By closely examining Yannick Haenel's text, we reveal how he uses intermediality as a creative force in his literary work, aiming to demonstrate that his essay belongs to the autotheoretical genre. As a methodological approach, the first part of the article is dedicated to the explication of the main characteristics of autotheory and those of intermediality, before moving on to the practical part, where we focus on the author's actual writing process (intermediated by his contact with Caravaggio's paintings), and on the analysis of the essay that becomes an *ars poetica*. The main conclusion of the article is that Yannick Haenel proposes a hybrid work that constructs an intermedial space, a place of meeting between his literary creed and Caravaggio's pictorial creed, while creating at the same time a literary posture.

Keywords: *autotheory, intermediality, ekphrasis, literary posture, (auto)biography*

¹ **Maria-Lorena RACOLȚA** est doctorante à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie et membre du Centre d'étude du roman français actuel dans le cadre de la même université. Sa thèse, sous la coordination scientifique de Simona Jișa, a comme sujet les avatars romanesques des peintres Caravage et Vincent van Gogh dans les livres de Dominique Fernandez, Alain Le Ninèze, Yannick Haenel, Pierre Michon, Marianne Jaeglé et David Hazziot. Ses recherches portent en grande partie sur la relation entre la littérature et les arts visuels, particulièrement sur l'emploi de l'*ekphrasis* dans le roman français contemporain. Courriel : maria.racolta@ubbcluj.ro.

REZUMAT. *Procedeul autoteoretic în La solitude Caravage de Yannick Haenel: intermedialitatea literatură – pictură.* Prezentul studiu se concentrează asupra ilustrării procedeului autoteoretic utilizat de Yannick Haenel în eseu *La solitude Caravage*. Ipoteza noastră principală este că, prin intermediul relației dintre literatură și pictură, scriitorul francez își expune propriile teorii despre procesul creator, mascându-le totodată sub forma biografiei pictorului italian Caravaggio. Analiza fragmentelor textuale care indică apartenența eseului de față la genul autoteoretic ne va permite să demonstrăm că Yannick Haenel folosește intermedialitatea ca mijloc de creație a operei literare. Ca demers metodologic, prima parte a articolului e consacrată explicitării principalelor caracteristici ale autoteoriei și ale intermedialității, în timp ce partea practică se concentrează asupra procesului scriiturii și a analizei eseului, o adevărată *ars poetica*. Principala concluzie a studiului nostru este că Yannick Haenel propune o operă hibridă care creează un spațiu intermedial, de întâlnire între crezul său literar și crezul pictural al lui Caravaggio, construindu-și în același timp o postură literară prin care își definește propria devenire în calitate de scriitor.

Cuvinte-cheie: *autoteorie, intermedialitate, ekphrasis, postură literară, (auto)biografie*

Introduction

Le champ littéraire contemporain s'avère prolifique au niveau des nouvelles démarches critiques, mais aussi en ce qui concerne le mélange et le croisement des genres et des milieux artistiques. L'hybridation est devenue une pratique récurrente, étant encouragée dans le monde des lettres. Dans le contexte actuel, les arts se sont donné la main afin de transcender leurs limites et se rencontrer dans un processus d'union presque alchimique, qui a comme résultat la création d'œuvres originales. Ces innovations au niveau du style, de la forme et du contenu exigent l'apparition d'un nouvel instrumentaire critique. L'enjeu de cet article est d'analyser le livre *La solitude Caravage* à travers les grilles d'interprétation autothéorique et intermédiaire. Nous entamons notre étude par une partie introductive sur l'autothéorie, en nous servant de l'ouvrage de Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, afin de préparer le terrain pour la vision avancée par Yannick Haenel dans son essai sur la découverte de l'œuvre du peintre italien Le Caravage. Si l'autothéorie est la voie critique que nous désirons prendre, l'intermédialité est l'outil qui nous aidera à démontrer que Yannick Haenel s'impose sur la scène littéraire avec un type d'écriture unique, qui se situe au carrefour de la biographie, de l'autobiographie et de l'*ars poetica*, à savoir un texte qui témoigne de sa propre vision sur la création scripturale. Dans la partie visant l'intermédialité, nous

allons mettre en lumière la transposition de la peinture sur la page blanche, en prenant comme étude de cas le processus d'écriture et la routine de l'écrivain Yannick Haenel. Ensuite, dans une partie analytique, nous nous proposons de voir comment l'auteur français réussit à trouver un équilibre entre les deux arts frères, la peinture et la littérature, et de quelle façon, à travers un récit apparemment biographique, il dépasse les limites imposées par le genre et se lance à la fois dans une quête de la vie intérieure du Caravage et dans une méditation sur sa propre vie et sur son inspiration dans la démarche scripturale.

1. L'autothéorie

Le principe qui assure la cohérence de notre article est l'autothéorie, pratique conceptualisée par Lauren Fournier. Sa définition dirige l'attention vers l'artiste, qui se propose d'insérer ses propres croyances dans ses œuvres en guise de théorie. Les œuvres qui en résultent deviennent une sorte de mélange entre la subjectivité de l'individu et l'objectivité représentée par des principes et des théories bien ancrés dans l'histoire et généralement acceptés par les spécialistes : « [...] autothéorie est l'intégration de l'auto ou du "soi" dans la philosophie ou la théorie, souvent de manière directe, performative ou consciente, en particulier dans les pratiques issues du postmodernisme »² (Fournier 2021, n. tr.).

Les racines de ce concept se trouvent, selon Fournier, dans les mouvements féministes, en tant qu'affirmation de la perspective féminine sur l'histoire racontée uniquement par les hommes. Les œuvres autothéoriques ont le but de secouer les croyances canoniques et les dogmes imposés par la majorité et oppressant les catégories minoritaires dont la voix est dépourvue du pouvoir d'exposer leur perspective sur la réalité. C'est pourquoi les études autothéoriques évoluent du féminisme vers des sujets visant la population autochtone opprimée par les colonisateurs et vers des problématiques intersectionnelles comme le racisme, la xénophobie ou la haine contre les minorités sexuelles. Lauren Fournier observe le prolongement critique du concept vers d'autres domaines, donc celui-ci ne reste pas figé dans un seul genre d'écriture ou de thématique. Puisque cette pratique se concentre intégralement sur la perspective du créateur, les textes, peintures ou photographies sont issus d'événements quotidiens chargés d'une grande signification personnelle, événements qui suscitent une forte émotion dans la conscience de celui qui les a vécus. Lauren Fournier nomme cela

² « [...] autotheory is the integration of the auto or "self" with philosophy or theory, often in ways that are direct, performative, or self-aware – especially so in those practices that emerge with postmodernism » (Fournier 2021). Sauf mention contraire, les traductions des citations de Lauren Fournier et de Matteo Martelli nous appartiennent.

« le travail d'élaboration de théories – en relation avec leur vie expérientielle et affective et leurs pratiques relationnelles incarnées en tant qu'êtres humains »³ (Fournier 2021, n. tr.).

En ce qui concerne sa manifestation scripturale, l'autothéorie prend souvent la forme de l'essai, car c'est une forme « habituée à vivre dans le lieu où la critique et l'autobiographie se rencontrent – où l'on peut écrire sur des idées philosophiques, culturelles, esthétiques et politiques en même temps que sur son expérience vécue »⁴ (Fournier 2021). C'est un genre d'écriture plus libre, qui permet non seulement des divagations, mais aussi des insertions de l'intime dans des discussions appartenant à un domaine spécifique et le changement libre des registres discursifs. En plus, Lauren Fournier note que les précurseurs de l'autothéorie sont à la fois l'histoire de l'essai⁵, l'histoire de la philosophie et l'autobiographie, car ce sont des genres focalisés sur les expériences personnelles en tant que porteuses de savoir. L'autothéorie permet donc à son créateur de « métaboliser » ses sensations, ses sentiments, en les transformant en réflexions et en méditations sur des sujets comme l'art, la politique, la philosophie, etc. Mieke Bal nomme ce genre de création une « spiral-like activity » (Bal 2015, 124), car c'est un travail réflexif qui émerge du soi et qui suppose un mouvement constant de va-et-vient entre l'art, la critique et la littérature d'un côté, et l'existence, la vie intérieure de l'individu, de l'autre. C'est pourquoi Lauren Fournier met l'accent sur les notions de vérité et de réalité subjective, ancrées dans un contexte spécifique.

Un autre trait du texte autothéorique, présent dans l'écriture de Yannick Haenel, est soit une certaine parenté critique soit, au contraire, la mise-à-distance à travers des citations ou des références intertextuelles : « dans l'autothéorie, les écrivains et les artistes associent des expériences vécues à des références intertextuelles – à l'histoire de l'art, à la littérature, à la philosophie, au cinéma et à la culture pop – dans le cadre du développement d'une théorie. Je nomme cette navette épistémologique "identification intertextuelle" et "intimité intertextuelle" »⁶ (Fournier 2021). Les « autothéoriciens » utilisent ce genre « d'intimité » afin

³ « [...] the work of making theories – in relation to their experiential, affective lives and embodied, relational practices as human beings in the world » (Fournier 2021).

⁴ « [...] accustomed to living in the place where criticism and autobiography meet – where one can write about philosophical, cultural, aesthetic, and political ideas along with one's lived experience. » (Fournier 2021)

⁵ La théoricienne donne l'exemple de Michel de Montaigne, « l'inventeur » de l'essai moderne, qui aimait écrire sur soi-même.

⁶ « In autotheory, writers and artists join lived experiences to intertextual references – to the history of art, literature, philosophy, film, and pop culture – as part of the development of a theory. I term this epistemological shuttling "intertextual identification" and "intertextual intimacy". » (Fournier 2021)

d'expliquer leur relation avec les autres, et pour mettre en parallèle leurs expériences avec celles de leurs semblables.

La plus importante caractéristique de l'autothéorie est pourtant l'hybridité, conférée par son appartenance au postmodernisme, l'âge des expériences et des entreprises audacieuses en ce qui concerne le style, le contenu et l'acte artistique. L'autothéorie est le lieu de rencontre entre l'art, la littérature, la critique, et la vie, devenant un véritable fourneau alchimique. Dans notre étude de cas sur *La solitude Caravage* de Yannick Haenel, la démarche autothéorique emprunte la voie de l'intermédialité entre la peinture et la littérature. L'auteur français exprime dans son essai, à travers l'*ekphrasis*, les émotions générées par la peinture du Caravage, en arrivant à avancer ainsi son crédo littéraire.

2. L'intermédialité littérature – peinture

La notion d'intermédialité a suscité l'intérêt des chercheurs surtout à partir des années 90, étant comprise comme une transposition du discours entre divers médias. Le théoricien Éric Méchoulan la définit comme « les déplacements, échanges, transferts ou recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre » (Méchoulan 2017, 3).

Dans notre article, le point d'intérêt est constitué par la relation entre la littérature et la peinture, car l'auteur Yannick Haenel utilise l'art visuel en tant qu'outil de la création littéraire. Nous désirons souligner l'affirmation de Liliane Louvel selon laquelle « l'écrit sur l'art, tout comme l'histoire de l'art, repose largement (mais pas seulement) sur l'*ekphrasis* » (Louvel 2014, 29), notion cruciale dans notre étude. Son importance dans l'analyse que nous avançons est remarquée par Werner Wolf (2011) qui voit dans le pouvoir évocatoire de l'*ekphrasis* la manifestation d'une imitation intermédiaire. En figure de style qui suppose la description littéraire d'une œuvre d'art, elle est la clef de transposition des peintures caravagesques dans le milieu littéraire envisagé par la plume de Yannick Haenel.

2.1. L'écriture ekphrastique de Yannick Haenel

Yannick Haenel est un écrivain qui connaît un grand succès sur la scène littéraire contemporaine. Son crédo littéraire illustre une vision révoltée sur la société ; il prend la posture d'écrivain engagé, posture surprenante par rapport à sa formation militaire. Par conséquent, « dans chacun de ses romans, un personnage rompt avec la société et découvre une liberté nouvelle » (Crépu 2010, 1). Il commence sa carrière d'écrivain en racontant le séjour militaire

dans son premier roman *Les petits soldats* (1996), et il continue avec plusieurs livres parus chez Gallimard : *Cercle* (2007, prix Décembre), *Jan Karski* (2009, prix du roman Fnac et prix Interallié), *Les renards pâles* (2013), *Tiens ferme ta couronne* (finaliste Goncourt et prix Médicis, 2017), *Adrian Ghenie. Déchaîner la peinture* (2020).

L'esthétique littéraire de Yannick Haenel se concentre plutôt sur le rôle révélateur de l'écriture, celui de faire surgir la vérité intérieure de l'être et de dévoiler les mystères du monde, en les intégrant dans cette vérité intime de l'individu :

La littérature joue ce rôle dans ma vie. Qu'on soit lecteur ou écrivain [...] la littérature est une donation de vérité. « Vérité », non pas au sens du droit romain, celui du partage entre le vrai et le faux, mais au sens grec de l'*aléthéia*, c'est-à-dire du dévoilement [...]. Dans mon cas, cela a toujours lieu par la littérature. Dans le fait d'écrire, d'être travaillé par le langage, les choses se désenclavent, s'éclaircissent, s'obscurcissent parfois [...]. (Reynaud 2024)

Il faut noter donc son intérêt pour la vérité subjective à laquelle nous pouvons accéder à travers la littérature vue comme un miroir, non pas du monde extérieur, mais de l'univers intérieur de l'écrivain. L'auteur fait allusion à la fonction principale des œuvres littéraires, celle de nous troubler, de nous dévoiler une vision sur la vie et sur le monde, de nous inviter à y méditer.

Avant de nous lancer dans l'analyse du livre de Yannick Haenel, nous allons jeter un regard sur son processus d'écriture proprement dit, pour voir les coulisses de sa création. Dans le monde littéraire, Yannick Haenel est surnommé, par une formule qu'on doit à Anne Reverseau (2022), « écrivain d'images », grâce à son intérêt accru pour la relation entre l'art du mot et l'art de la couleur. Il s'entoure dans son processus d'écriture par des cartes postales et des répliques des œuvres d'art, agencées contre les murs de son bureau de travail :

les murs d'images de Haenel montrent combien les environnements visuels influent sur le goût, l'inspiration par regards répétés, par imprégnations, de manière quasi-magique. [...] Haenel parle de son bureau comme d'un petit temple qui ouvre une aire sacrée : les images accrochées ou déposées sur et autour de celui-ci peuvent par conséquent y être appréhendées comme des sortes d'icônes, renvoyant à d'autres réalités et ayant un rôle bien précis dans un rituel, dans son cas un rituel d'écriture. (Reverseau et al. 2022, 54)

Par conséquent, en véritable écrivain « alchimiste », Yannick Haenel convertit le matériel visuel en matériel écrit, s'entourant des œuvres picturales qu'il désire introduire dans « l'univers de la phrase ». Autrement dit, les émotions

et les sentiments générés en permanence en lui par son mur d'images deviennent partie intégrante de la trame du texte littéraire, via l'*ekphrasis*. Comme nous allons voir dans l'analyse littéraire de l'essai, la peinture est le noyau de l'écriture de Yannick Haenel, c'est elle qui l'anime à remplir les pages : « Dans toute son œuvre, en effet, l'auteur s'efforce de retranscrire les émotions que ces images suscitent en lui et de transformer dès lors, à travers un investissement affectif fort, leur matière visuelle en matière littéraire. Ainsi, le phénomène de la transposition ne se réduit pas à la pratique ekphrastique bien que cette dernière [...] se trouve au cœur de son rapport à l'écriture » (Reverseau et al. 2022, 163).

L'essai *La solitude Caravage* est structuré autour de l'*ekphrasis*, qui vient illustrer l'*ars poetica* de Yannick Haenel. Son livre nous trompe en ce qui concerne le sujet, car la biographie du peintre italien Le Caravage faite par l'auteur français s'avère très romancée, se concentrant plutôt sur la vie intérieure du peintre et sur ses expériences qui animent sa ferveur artistique. La biographie du peintre commence à peine au chapitre 20, dans les premiers chapitres l'écrivain racontant les circonstances de sa rencontre avec l'œuvre caravagesque. Derrière cette façade biographique se cache l'intention de l'écrivain d'exposer sa propre expérience de vie marquée par le contact avec la peinture. Il faut noter que l'auteur ne dévoile jamais son nom dans le récit, en optant pour « l'écart onomastique » qui, d'après Bruno Blanckeman, lui « permet d'explorer différents seuils de vie potentielle, des plus prosaïques au plus radicaux, par le récit d'une expérience toujours tendue vers ses extrêmes, lieux de radicalité tour à tour historiques, politiques, érotiques, métaphysiques » (Blanckeman 2020, 29). Nous désirons mettre en lumière le fait que, même si l'identité du narrateur est évidente, grâce aux autobiographèmes insérés dans le texte et au récit à la première personne sur le processus d'écriture de ce livre, Yannick Haenel préfère éviter la mention de son nom, peut-être pour inviter le lecteur à s'y identifier.

3. *La solitude Caravage* – L'amour Judith

L'essai s'ouvre avec une anecdote, aspect autothéorique par excellence ; le jeune Yannick Haenel, élève au lycée militaire, trouve par hasard une reproduction fragmentaire d'une peinture envisageant Judith, célèbre personnage biblique, héroïne du peuple juif. Même s'il ne connaît ni le nom du tableau, ni le peintre et qu'il n'a pas accès à la peinture dans son intégralité, l'adolescent tombe amoureux instantanément de cette femme au visage d'ange :

Vers 15 ans, j'ai rencontré l'objet de mon désir. C'était dans un livre consacré à la peinture italienne : une femme vêtue d'un corsage blanc se dressait sur un fond noir ; elle avait des boucles châtain clair, les sourcils froncés, et de beaux seins moulés dans la transparence d'une étoffe. [...] Il y avait derrière elle un rideau en velours bordeaux roulé sur lui-même, qui a longtemps figuré dans mes rêves ; une lumière blanche tombait violemment sur son beau visage grave ; et tout son corps surgi du noir se jetait en avant, bras tendus, la poitrine dressée, comme une apparition qui déchire la nuit. (Haenel 2019, 11)

L'*ekphrasis* continue, même si elle est interrompue par la description des émotions de l'adolescent, donc il ne s'agit pas d'un discours linéaire, mais fragmentaire, spécifique à l'autothéorie : « À son oreille, une adorable perle était fixée par un nœud de velours noir dont la boucle formait un papillon. Il arrive qu'un détail rivalise avec le monde » (Haenel 2019, 12). À ce moment-ci, l'écrivain dévoile le *leitmotiv* de toute son œuvre, la perle, qui, d'après le *Dictionnaire de symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant signifie « la sublimation des instincts, la spiritualisation de la matière, la transfiguration des éléments, le terme brillant de l'évolution » (Chevalier et Gheerbrant 1969, 742). Depuis son enfance, Haenel est attiré par le côté mystique de la vie, par des détails qui cachent l'essence d'un tableau entier. La rencontre avec la figure de Judith représente le début de sa vie en tant qu'écrivain, début qui est marqué de nouveau par l'insertion de l'intime. L'adolescent touche l'image, car il sent le besoin de rendre palpable ses sensations : « l'instant où ma main se lève vers l'image pour caresser la gorge dénudée s'écrit dans l'air comme la première page d'un roman » (Haenel 2019, 12).

Quelques années plus tard, à l'âge mûr, le narrateur rencontre de nouveau la représentation de la femme-ange à l'occasion d'une exposition, mais cette fois-ci, Yannick Haenel voit la version complète du tableau *Judith décapitant Holopherne* (Figure 1), réalisé par le peintre italien Michelangelo Merisi, dit Le Caravage :

Elle était immense : je découvrais son corps entier qui se déployait dans le rouge et le noir du tableau ; mais, au lieu d'éprouver la joie des retrouvailles, je fus pris de stupéfaction : elle n'était pas seule, il y avait à ses côtés deux autres personnages, un homme et une vieille servante ; et plus surprenant encore, cette femme qui me plaisait tellement, et dont la beauté n'avait cessé d'accompagner mon désir toutes ces années comme un mystère initiatique, tenait une longue épée qui tranchait la tête de l'homme allongé sur son lit. (Haenel 2019, 31-32)

C'est le moment qui provoque dans l'âme de Yannick Haenel une scission ; la femme qu'il aime, l'archétype de la femme idéale, est une tueuse. Cet événement quotidien influence toute son esthétique littéraire, en provoquant une grande

tension qui place son écriture à l'extrême. Celle-ci devient un lieu de rencontre entre l'amour/la vie et la mort, entre le Dieu et le néant et entre le sacré et le profane. Stupéfié, mais attiré par cette révélation, il voit l'obsession naître dans sa conscience et il se laisse porter sur le chemin de l'écriture. Les peintures du Caravage deviennent une sorte de guide dans cette démarche alchimique de transposer les émotions causées par le visuel sur la feuille de papier.



Figure 1. *Judith décapitant Holopherne* (1599-1602), Galerie nationale d'art ancien, Rome.
URL : <https://barberiniconsini.org/en/opera/judith-beheading-holofernes/>

4. « Tout le Caravage »

Yannick Haenel développe une fascination pour l'œuvre caravagesque née de la confrontation avec la mort : « J'attends de la peinture qu'elle regarde la mort en face, et qu'en elle, déchirant le rideau, s'allume une lumière crue qui soulève les corps vers l'abîme ou le salut : alors, nous assistons à la naissance du visible en nous » (Haenel 2019, 39). En retraçant la biographie de l'artiste, l'auteur insiste beaucoup sur l'enfance du Caravage, notamment sur l'épisode de la peste qui, d'après lui, a influencé toute la création caravagesque, étant la source de l'obsession du noir utilisé par le peintre. C'est la naissance du crédo artistique de Yannick Haenel, selon lequel la littérature et la peinture doivent affronter la mort et la vaincre.

L'écrivain se propose d'immortaliser dans son œuvre la figure du peintre italien car il croit que la fonction primordiale de l'écriture est celle d'échappatoire :

« Je pense que le langage sauve à chaque instant la vie de la mort. En tout cas, c'est ce que je demande au langage : de me délivrer à chaque instant de cette mort qu'il y a dans la vie, et qui ne cesse de la remplacer » (Palumbo 2012, 37). L'auteur français voit dans la relation du Caravage avec son pinceau et avec les couleurs le précurseur de sa propre relation avec la plume et les mots. Il établit donc une sorte de filiation trans-artistique, qui dépasse les bornes du temps et qui lui permet de se retrouver des décennies en arrière, en superposant le passé et le présent.

Pour Yannick Haenel, le Caravage représente la totalité, le spectacle de la vie dans sa diversité. Sa passion pour la peinture l'anime dans un processus de flux ekphrastique de la conscience où il fait l'inventaire de l'univers pictural caravagesque, en commençant par la simple mention des éléments de décor et en arrivant à la fin, après deux pages d'énumérations dépourvues de points, à des interprétations personnelles des scènes tirées des tableaux :

C'est le monde entier, ce sont des poires, des figues, des prunes, des iris, des œillets, des jasmins, du genêt, de la vigne, des gouttes de rosée, la corde cassée d'un luth, un miroir et une carafe, une corbeille débordant de raisins, un garçonnet en chemise blanche qui pèle un fruit [...] un petit gobelet qui rappelle le baptême où je n'en finis plus de boire en rêve, une jeune larme qui coule sur la joue d'une Madeleine inconsolable [...] et à travers tous ces corps, toutes ces choses, une seule lumière, discrète, insistante, sacrée, qui prend mille apparences et ne brille que pour vous, l'éclat de l'être l'aimé qui s'annonce et disparaît en silence, comme font les dieux, les déesses [...]. (Haenel 2019, 44-47)

Yannick Haenel utilise beaucoup d'invitations, des appels directs adressés au lecteur, pour l'intégrer dans cette aventure intermédiaire. Nous sommes les témoins de son processus d'écrire le livre, et à travers son *ekphrasis* chargée de poids émotionnel, nous avons accès à la vie intérieure du Caravage. Il est essentiel de souligner que la description qui clôt l'énumération ekphrastique est celle de la lumière. Cette *ekphrasis* se délimite des autres, étant la plus élaborée, car elle s'attaque à un détail qu'on retrouve dans tous les tableaux. La lumière discrète, métaphore visuelle du salut qui traverse l'œuvre du Caravage, se métamorphose au niveau de l'écriture, et donne au mot le pouvoir de sauver l'individu de l'oubli et de la mort.

Une série de tableaux (Figures 2, 3, 4) cruciale pour Yannick Haenel est celle dédiée à saint Matthieu, par laquelle l'écrivain établit de nouveau un véritable dialogue avec le Caravage : « le tourbillon se fixe, et vous discernez d'un côté le crime, et saint Matthieu qui s'écroule ; de l'autre le salut, et le Christ qui vous appelle ; enfin, au milieu, si vous levez la tête, il y a un ange qui veille sur l'Évangile en train de s'écrire » (Haenel 2019, 61). Avec cette *ekphrasis*, Yannick Haenel réalise une mise en abyme de l'acte de l'écriture, en illustrant

une partie de la Bible en train d'être conçue. En plus, cette série est un miroir de sa propre condition d'écrivain ; il se projette sur la figure de saint Matthieu choisi par Jésus-Christ pour propager sa parole. À la fin du livre, Haenel associe le Caravage à la figure christique, donc ce tableau devient une réflexion de l'écrivain montrant la naissance de son essai. La relation saint Matthieu – Jésus Christ trouve sa correspondance au niveau scriptural dans l'interaction de l'auteur français avec l'œuvre picturale de l'artiste italien.

La peinture caravagesque devient pour l'écrivain le feu qui l'anime et le générateur du texte. Il se confesse souvent au lecteur et il est convaincu que l'écriture d'un livre est une vraie mission : « je voudrais que ce livre ne finisse pas, j'aimerais regarder des tableaux du Caravage toute ma vie et mobiliser du matin au soir les mots les plus précis afin de vous les faire voir » (Haenel 2019, 142).

Cependant, plusieurs figures guident Yannick Haenel dans cette mission, car il initie souvent des dialogues intertextuels avec des poètes, philosophes, historiens d'art et avec d'autres peintres.



Figure 2. *La Vocation de saint Matthieu* (1600), chapelle Contarelli, église Saint-Louis-des-Français, Rome. URL : <https://historia-arte.com/obras/vocacion-de-san-mateo>



Figure 3. *Saint Matthieu et l'Ange*, (1602), chapelle Contarelli, église Saint-Louis-des-Français, Rome. URL : <https://historia-arte.com/obras/la-inspiracion-de-san-mateo>



Figure 4. *Le Martyre de saint Matthieu* (1599-1600), chapelle Contarelli, église Saint-Louis-des-Français, Rome.

URL : <https://timelessmoon.getarchive.net/amp/media/le-caravage-martyr-de-st-mathieu-95ed3c>

5. Tous les autres

Le livre *La solitude Caravage* remplit la condition imposée par l'autothéorie, celle de l'intégration des citations. Dès le début, Yannick Haenel suggère une affinité entre lui, Le Caravage et le poète symboliste Rimbaud : « Toujours, avec le Caravage, me reviennent des phrases de Rimbaud. » (Haenel 2019, 63). Rimbaud est, lui aussi, le poète qui « théorise » l'importance de l'instantanéité, du moment apparemment banal qui va donner de la cohérence au chaos : « Rimbaud parle dans les *Illuminations* de "possession immédiate" : il désigne ainsi la fulgurance de l'événement » (Haenel 2019, 24). Il est donc essentiel de noter que Yannick Haenel s'inscrit dès le moment initial dans une ligne de pensée structurée autour du principe fondamental de l'autothéorie. L'auteur français est attiré par ce genre d'écrivains et de peintres qui s'intéressent au mystère, au mystique, dans l'illustration de leur propre réalité et de leur propre vérité. En d'autres mots, il considère Rimbaud comme le successeur du Caravage et son équivalent littéraire. « L'alchimiste du verbe », celui qui donne des couleurs aux voyelles, celui donc qui entreprend une transposition intermédiaire « primitive », avant la lettre, c'est le guide spirituel de Yannick Haenel dans cette quête de dévoiler la solitude du Caravage, solitude universellement humaine. Andrei Lazar met en lumière cette parenté translittéraire établie grâce aux citations : « L'emploi de la citation textuelle ou visuelle place l'auteur dans la descendance de l'auteur cité et inscrit l'œuvre nouvelle dans un réseau d'œuvres

consacrées d'où elle tire aussi sa légitimité. [...] L'autobiographie autorise elle aussi ces formes de migrations » (Lazar 2021, 431). L'écriture de Yannick Haenel se rapproche de la peinture caravagesque par le désir autobiographique d'insérer sa propre personne dans l'œuvre qui en résulte. Haenel admire les moyens utilisés par le peintre italien pour cacher sa présence dans les tableaux, par exemple sous la forme de la fenêtre de l'atelier reflétée sur la surface d'un vase.

La parole de Rimbaud préside la rencontre avec *Bacchus* (Figure 5), peinture qui célèbre le triomphe de la vie contre la mort, croyance qui anime toute la peinture du Caravage : « "Jadis, si je me souviens, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient" : c'est le début d'*Une saison en enfer* de Rimbaud. C'est la vraie vie, la vie rêvée, celle où le cœur et le vin, en se confondant, inventent une fête qui donne enfin à notre existence un sens incontestable, qui lui accorde le plaisir mousseux de l'ébullition et lui prodigue l'intensité qui la consacre » (Haenel 2019, 142). En regardant le tableau intitulé *Bacchus*, Yannick Haenel affirme la subjectivité de la réalité et de la vérité, en les passant bien sûr à travers les lentilles caravagesques, car il voit dans le tableau une note autobiographique avançant le crédo artistique du peintre, identique à son propre crédo littéraire. L'œuvre picturale devient un topos pour l'écrivain ; elle crée ce lieu extrême, l'entre-deux, lieu propice à la création d'un livre qui reflète la peinture : « Je me tiens là parfois, dans ce vide entre une lumière et une autre ; je regarde sans fin : c'est mon seul pays » (Haenel 2019, 224). Dans ce cas, la vie et la mort se superposent et elles génèrent une tension. L'auteur mène son existence animée par le feu caravagesque dans un espace intermédial qui est, selon Lazar, « un espace hybride, marqué par la tension entre le visible et le lisible, entre la perception et la lecture » (2021, 121). Son existence trouve son sens entre le visible et l'invisible, entre le divin et le péché, entre la clarté et l'obscurité, exactement comme celle du Caravage.

Pourtant, Yannick Haenel aime mentionner aussi les personnes dont il se délimite. Il affirme clairement ses principes stylistiques intermédiaires concernant la transposition visuelle facilitée par les sentiments forts, en se plaçant à l'opposé de saint Augustin, théologien et philosophe de l'Antiquité : « Saint Augustin écrit : "L'amour ne laisse pas d'images" ; je crois le contraire » (Haenel 2019, 41). Le narrateur s'attaque aussi aux critiques d'art qui semblent ne pas comprendre le vrai mystère caché derrière la peinture et se contentent de dire juste des clichés :

J'ai lu beaucoup de commentaires qui insistent sur la flétrissure des chairs et ne perçoivent dans cette corbeille qu'une vanité ; mais je vois mal le Caravage se contenter de ne figurer qu'une allégorie : aucun peintre n'a pensé plus puissamment ce qu'il peignait, et il ne peignait rien qui ne fût pensé à fond : le petit jeu symbolique autour de la précarité de toute chose me semble une idée trop commune pour un tel génie. (Haenel 2019, 150)

La plus marquante délimitation d'une croyance est soulignée de nouveau par une anecdote. En tombant sur le livre de Michel Leiris, le narrateur est stupéfié quand il voit le mot « traîtresse » utilisé à l'égard de Judith. Aveuglé par l'amour, il essaie toujours de trouver des circonstances atténuantes pour le crime commis par son idéal féminin. Il ne donne aucune chance à Leiris et se débarrasse du volume : « Excédé, je balançai le livre à la poubelle, sous le regard amusé de la gardienne » (Haenel 2019, 227). Il repousse donc une étiquette facilement posée qui restreint la signification du tableau.

Corentin Lahouste observe cette prédilection de l'auteur de construire son ouvrage et, implicitement sa théorie de l'art et de son rapport avec la littérature, en s'appuyant sur une variété de références intertextuelles qui traversent « les disciplines, les époques, les civilisations. [Ses textes] sont imprégnés de références littéraires et artistiques extrêmement variées, bien que plutôt classiques/canoniques » (2019, 56). Plus encore, Yannick Haenel ne se contente pas de trouver sa place dans des canons déjà établis. Il arrive à théoriser de nouvelles attitudes artistiques qui surgissent de ses émotions, par la réinterprétation du canon du symbolisme chromatique. Pour lui, la couleur n'est jamais seulement une couleur, car il y ajoute des épithètes qui personnalisent l'expérience de celui qui regarde le tableau, et la raconte sur la page. Par exemple, il utilise le syntagme « tons bruns d'automne » (Haenel 2019, 244) pour suggérer la mélancolie qu'il ressent en regardant le tableau. Même s'il utilise parfois des termes spécialisés, les réflexions propres pèsent davantage. Une innovation qu'il apporte, filtrée par les émotions ressenties en tant que spectateur, est le renversement du symbolisme blanc-noir : « le noir est la couleur de Dieu » (Haenel 2019, 301). Dans la vision de l'auteur, cette couleur présente les ténèbres et la descente aux enfers afin de trouver la lumière salutaire. Le noir est donc la garantie que la lumière va venir. En même temps, il est « possible que la mort soit blanche » (Haenel 2019, 306), car la perle de Judith, symbole de l'amour platonicien, se métamorphose à travers les années dans un symbole mortuaire. Pourtant, chez Judith, la perle est entourée par le velours noir, donc la vie et la mort sont toujours reliées et c'est là que réside le mystère qui anime le Caravage et qui, dès années plus tard, trouve sa place dans l'âme de l'écrivain.

L'importance de la description de la couleur dans un texte littéraire est soulignée aussi par Liliane Louvel qui observe que « la couleur inquiète le texte, vient le faire vibrer. Des images naissent, des sensations colorées se lèvent » (2012, 244). Le pouvoir du détail pictural peut être transposé au niveau scriptural, en traduisant les couleurs à travers le filtre affectif de l'individu.

Enfin, le crédo littéraire de Haenel se complète avec un autre principe structurant l'écriture. La littérature doit trouver des moyens de faire revivre les émotions passées, la fulgurance du moment de contemplation : « J'écris ce livre avec l'espoir qu'à force de couvrir les lignes de mon cahier quelque chose du geste

de la peinture finira par se rejoindre : un tableau se construit grâce aux pensées qui animent le pinceau ; ainsi en va-t-il d'un livre, a fortiori lorsque son objet consiste à ressusciter l'émotion ressentie devant une image, c'est-à-dire à réinventer avec des mots ce que nous avons vu, et qui nous a troublé » (Haenel 2019, 29). La contemplation du tableau devient pour Yannick Haenel l'équivalent du regard du Caravage porté sur les scènes de l'épidémie de peste quelques siècles auparavant. C'est le point de départ d'une quête de dévoilement et de l'immersion totale dans le mystère. La plume de Yannick Haenel n'esquisse pas seulement un texte, mais une manière de vivre comme Matteo Martelli le remarque : « L'écriture de Haenel est formée de phrases, de citations, de multiples syntagmes qui définissent un positionnement, un corps, une matière, une manière d'être »⁷ (Martelli 2021, 77). Son texte est un conglomérat d'anecdotes, de références picturales, de moments ekphrastiques et, le plus important, d'émotions passées qui doivent être revitalisées et immortalisées. Haenel efface les frontières entre le savoir personnel et le savoir scientifique, car, dans une œuvre autothéorique, « le mouvement entre la vie et la recherche est circulaire puisque l'une nourrit l'autre, et vice versa » (Papillon 2023, 9) ; l'un est le prolongement de l'autre. Toute son œuvre est animée par la pulsion de vie, qui vient en contact, pas nécessairement en conflit, avec la pulsion de mort.



Figure 5. *Bacchus* (1596), Musée des Offices, Florence.
URL : <https://www.uffizi.it/en/artworks/caravaggio-bacchus>

⁷ « La scrittura di Haenel si forma per frasi, per citazioni, per agglomerati che definiscono un posizionamento, un corpo, una materia, una maniera d'essere. » (Martelli 2021, 77)

6. La posture de l'auteur : Yannick Haenel, l'écrivain, face à face avec le Caravage, l'homme

Nous sommes partie dans cette étude de la prémisse que, sur la biographie du Caravage, Haenel greffe sa propre autobiographie. Pourtant, le processus est plus complexe que cela, et nous l'expliquons en partant de l'observation faite par Andrei Lazar, qui utilise la notion d'autobiographie intermédiaire, définie comme une « forme interartistique du récit de soi » (2021, 432). Nous sommes témoins de la métamorphose de Yannick Haenel l'homme en Yannick Haenel l'écrivain. Le même critique met en lumière le trait de l'autobiographie intermédiaire, celui d'être « placée sous l'emprise des stratégies de légitimité à l'intérieur du champ littéraire et [qui] véhiculera des formes capables de participer à la construction d'une posture littéraire » (Lazar 2021, 432). À travers les *ekphraseis*, les références, les relations intertextuelles, Yannick Haenel a esquissé sa posture littéraire, en tant qu'écrivain d'images qui pratique une écriture à la fois ekphrastique et alchimique.

Le narrateur commence son histoire avec le coup de foudre pour la figure de Judith (figure qui devient le noyau de son esprit d'écrivain), et il la termine par les tableaux envisageant le Caravage et sa superposition avec la figure de Jésus-Christ. Dans son parcours vers le statut d'écrivain d'images, Yannick Haenel est amené inconsciemment et paradoxalement vers le peintre qui pratique une peinture autothéorique avant la lettre. Le Caravage garde le canon du temps en ce qui concerne les sujets des tableaux : des saints, des apôtres, des figures bibliques, mais il prend comme modèles les gens appartenant au côté bas de la société : les voleurs, les prostituées, les tueurs. On peut se demander pourquoi choisir un tel sujet ; la réponse est l'habitude. Il a vécu parmi eux, son crédo est bien ancré dans sa réalité. Dans les ténèbres de la société, le peintre a vu la lumière, c'est pourquoi il a choisi d'immortaliser de telles personnes en hypostase de saints, même si l'église considère ce geste comme un blasphème. Comme Jésus-Christ, le Caravage envisagé par l'écrivain français a la conviction que chaque individu mérite le salut divin et qu'il peut échapper au péché. Yannick Haenel voit cette démarche autothéorique dans l'œuvre caravagesque. En réalisant un portrait littéraire très humanisé du peintre italien, non plus en homme révolté, en tueur, mais en personne seule qui a vécu parmi les ténèbres, il rédige sa propre autobiographie d'écrivain. Autrement dit, la création de sa posture d'auteur se réalise à travers la démarche autothéorique avec de nombreuses mises en abyme de celle-ci.

Conclusion

En guise de conclusion, l'écriture de Yannick Haenel s'avère très complexe, caractérisée par l'abondance des émotions issues de la rencontre avec la peinture, émotions qui deviennent le principe structurant le texte. En empruntant la forme de l'essai, l'auteur français se lance dans une démarche autothéorique consistant à exposer sa vision sur la peinture en tant que matrice de création, pas seulement de l'œuvre littéraire, mais aussi de sa personnalité d'écrivain. Le Caravage devient son homologue à travers le temps, excellent dans le domaine privilégié de l'art. Yannick Haenel se voit dans l'image du peintre et son crédo littéraire prend des racines dans les principes et les attitudes artistiques caravagesques, le peintre italien étant pour lui un vrai miroir. L'écriture et la peinture trouvent leur lieu de rencontre dans l'essai de Haenel, l'une devenant la prolongation de l'autre, dans un mélange qui ne peut pas être séparé.

OUVRAGES CITÉS

- Bal, Mieke. 2015. « Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics. » In *A companion to Contemporary Documentary Film*, édité par Alexandra Juhasz et Alisa Lebow, 124-144. Minnesota : John Wiley & Sons.
- Blanckeman, Bruno. 2020. « Yannick Haenel écrivain impliqué. » In *Yannick Haenel. La littérature pour l'absolu*, édité par Corentin Lahouste et Myriam Wathee-Delmotte, 25-35. Paris : Hermann.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- Crépu, Michel. 2010. *Écrire, écrire, pourquoi ? Yannick Haenel*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press. eBook.
- Haenel, Yannick. 2019. *La solitude Caravage*. Paris : Fayard.
- Lahouste, Corentin. 2019. « Donner à voir l'irreprésentable, faire trembler le réel : l'agir symbolique des œuvres d'art reproduites dans *Cercle* de Yannick Haenel. » *Interfaces*, no. 42.
- Lazar, Andrei. 2021. *L'autobiographie entre le texte et l'image*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- Louvel, Liliane. 2014. « Déclinaisons et figures ekphrastiques : quelques modestes propositions. » *Arborescences*, no. 4 : 15-32.
- Louvel, Liliane. 2012. « Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert. » *Interfaces : image, texte, langage*, no. 33 : 243-255.

- Méchoulan, Eric. 2017. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions. » *Fabula/Les colloques*. <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>.
- Palumbo, Filippo. 2012. « “Je suis le saut dans le vide” : entretien avec Yannick Haenel. » *Spirale*, no. 241 : 35-41.
- Papillon, Joëlle. 2023. « Autothéorie. » In *Nouveaux fragments d'un discours théorique, Un lexique littéraire*, édité par Emmanuel Bouju. Québec : Codicille. <https://nakala.fr/10.34847/nkl.d25aizi5>.
- Reverseau, Anne, Jessica Desclaux, Marcela Scibiorska, Corentin Lahouste, Pauline Basso et Andrés Franco Harnache. 2022. *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*. Louvain : PUL.
- Reynaud, Sébastien. 2024. « Yannick Haenel : “Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'homme”. » *Zone critique*. <https://zone-critique.com/critiques/entretien-avec-yannick-haenel/>.
- Wolf, Werner. 2011. « (Inter)mediality and the Study of Literature. » *Comparative Literature and Culture* no. 3 : 1-9.

ÉCRITURE ET SUBJECTIVITÉ CHEZ GEORGES DIDI-HUBERMAN : UNE LECTURE AU PRISME DE L'AUTOOTHÉORIE

Laura MARIN¹ 

Article history: Received 10 November 2024; Revised 6 March 2025; Accepted 9 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Writing and Subjectivity in Georges Didi-Huberman's Work. A Reading through the Lens of Autotheory.* This article explores the autotheoretical dimension of Georges Didi-Huberman's work through certain methodological, thematic and stylistic aspects of his writing. Drawing on several of his works – *Aperçues* (2018), a diary “in disarray” and “without continuity”, which unfolds as “an original self-portrait without a single face”; *Pour commencer encore* (2019), a dialogue with Philippe Roux, which links the theoretical to the biographical and constitutes itself as “an unprecedented self-portrait”; and *Tables de montage* (2023), an exhibition of his working files presented as a new way of talking about oneself –, the analysis is built around three main axes: modes of emergence of the “I”, to better grasp the braiding of subjectivity and otherness in the construction of knowledge; the gaze as autotheoretical modality, to show how the relationship between sensory experience and conceptual elaboration is constructed; and montage as autotheoretical apparatus, to examine the discursive forms that translate the movement of thought.

Keywords: *I, outside-I, gaze, montage, critical writing, Didi-Huberman*

REZUMAT. *Scritură și subiectivitate la Georges Didi-Huberman: o lectură prin prisma autoteoriei.* Acest articol explorează dimensiunea autoteoretică a operei lui Georges Didi-Huberman urmărind diverse aspecte metodologice,

¹ **Laura MARIN** enseigne à l'Université de Bucarest. Ses recherches s'inscrivent dans un dialogue interdisciplinaire entre philologie, théorie de l'image, arts et épistémologie des archives, avec un intérêt marqué pour les modes de transmission et de réactivation des héritages visuels et textuels dans les pratiques de création et de pensée contemporaines. Elle a traduit en roumain deux ouvrages fondamentaux de Georges Didi-Huberman : *Devant l'image* (*În fața imaginii*, Tact, 2019) et *Devant le temps* (*În fața timpului*, Tact, 2021). Courriel : laura.marin@litere.unibuc.ro.

tematice și stilistice ale scriiturii sale. Pornind de la câteva dintre lucrările sale – *Aperçues* (2018), un jurnal „în dezordine” și „fără continuitate” care se dezvoltă sub forma unui „autoportret fără față unică”; *Pour commencer encore* (2019), un dialog cu Philippe Roux, care leagă teoreticul de biografic și se constituie într-un „autoportret inedit”; *Tables de montage* (2023), o expoziție a fișelor sale de lucru care se prezintă ca o nouă modalitate de a vorbi despre sine – analiza se construiește în jurul a trei axe principale: modurile de apariție ale „eului”, pentru a înțelege mai bine întrepătrunderea dintre subiectivitate și alteritate în construcția cunoașterii; privirea ca modalitate autoteoretică, pentru a arăta cum se construiește raportul dintre experiența sensibilă și elaborarea conceptuală; montajul ca dispozitiv autoteoretic, pentru a examina formele discursive care traduc mișcarea gândirii.

Cuvinte-cheie: eu, în-afara-eului, privire, montaj, scriitură critică, Didi-Huberman

En proposant à Georges Didi-Huberman un livre d'entretiens pour la collection « Les Singuliers » des Éditions Argol, Philippe Roux envisage un dialogue qui repose sur le principe fondateur de la collection : explorer les liens entre l'œuvre et la vie, interroger la manière dont elles se construisent l'une l'autre et s'entrelacent. Plus précisément, c'est de leur « imbrication » (2019a, 9) qu'il est question dans ce livre d'entretiens intitulé *Pour commencer encore*, de ce qui, dans le travail de pensée et d'écriture de Georges Didi-Huberman ne peut se dissocier de son parcours personnel, de ses expériences sensibles et de ses engagements. Philippe Roux sait pourtant que l'auteur avec lequel il a affaire est moins favorable à une démarche tout simplement autobiographique. Toujours attentif à ne pas transférer l'autorité entière au « je », Georges Didi-Huberman s'interroge d'abord sur un usage plus prudent et plus critique du « je » face au défi de composer un « autoportrait inedit » (2019a, quatrième de couverture), en revenant sur son passé, ainsi que sur les sources et les méthodes singulières de son travail d'historien et de théoricien des images. Mais si Philippe Roux insiste pour tirer le fil qui tisse les liens entre l'œuvre et la vie, tout en impliquant le « je » de l'auteur, c'est parce qu'en lisant avec attention et délicatesse, il avait repéré dans l'écriture de Georges Didi-Huberman un « je » intime, immersif et diffus, qui « s'innerve entre les lignes, dans le drapé du texte », et cela, précise-t-il, « dès le début » (2019a, 9).

C'est à la dynamique de ce « je » souterrain mais structurant, qui confère une dimension organique et subtile à la présence du sujet dans l'œuvre, que je voudrais m'intéresser dans cet article, l'objectif étant d'examiner de quelle manière on pourrait l'inscrire dans une tradition réflexive qui, bien que distincte

de l'autothéorie *stricto sensu* (Zwartjes 2019 ; Fournier 2022 ; Papillon 2023), en partage certaines préoccupations pour la place du vécu dans la production du savoir. Mon hypothèse est que, dans *Pour commencer encore*, Philippe Roux invite Georges Didi-Huberman à se prêter à un exercice autothéorique, à condition d'entendre ce terme dans une acception plus large et plus flexible². Non seulement il l'incite à s'autoriser un retour sur soi – en l'amenant à évoquer ses souvenirs d'enfance à Saint-Étienne, sa mémoire familiale, ainsi que les idées et les figures d'intellectuels, d'artistes ou d'écrivains ayant marqué son parcours de vie et de pensée –, mais il insiste aussi sur le fait qu'un « je » est toujours à l'œuvre dans son écriture, soulignant ainsi que le savoir ne peut être totalement séparé du sujet qui le produit et l'énonce. Loin de se limiter à un simple entretien, le texte à double voix de *Pour commencer encore* explore la manière dont les questions que Georges Didi-Huberman se pose devant les images trouvent une résonance dans sa propre histoire.

Situer ce texte dialogué au contact des gestes et des pratiques autothéoriques me permettra, d'une part, d'observer que Georges Didi-Huberman compose avec des expériences de regard qui lui sont propres et des fragments autobiographiques – qu'il croise toujours avec des questionnements historiques et théoriques – afin de construire une subjectivité dont l'enjeu n'est pas tant d'exposer un soi que d'interroger les conditions mêmes du voir et du savoir. D'autre part, il s'agira de comprendre que le savoir visuel qu'il construit à travers son œuvre prend la forme d'un processus toujours situé, affectif, pluriel et conflictuel, qui se déploie au croisement de l'individuel et du collectif. Plus précisément, cet article propose d'examiner une dimension à potentialité autothéorique de l'œuvre de Georges Didi-Huberman, à travers certains aspects méthodologiques, thématiques et stylistiques de son écriture. Pour ce faire, j'articulerai mon analyse autour de trois axes principaux : les modes d'apparition du « je », afin de mieux saisir le tressage de subjectivité et d'altérité dans son travail de recherche, de pensée et d'écriture (la construction du savoir) ; le regard comme modalité autothéorique, pour montrer comment se construit chez lui le rapport entre récit personnel (l'expérience sensible individuelle) et réflexion théorique (l'élaboration conceptuelle plus large) ; le montage comme dispositif autothéorique, pour analyser une forme discursive (hybride, fragmentée, expérimentale) qui traduit chez lui le mouvement de la pensée et le geste critique.

² Une définition élargie de l'autothéorie est d'ailleurs encouragée par Lauren Fournier dans un chapitre intitulé « Autotheory's Historical Roots » (2021). Toujours dans cette perspective, on peut mentionner un colloque organisé par Marta Sábado Novau et Alexandra Deviliers à l'Université catholique de Louvain, les 27 et 28 février 2025, visant à « élargir la définition du terme "autothéorie" pour y inclure toutes les entreprises d'écriture qui partent non seulement de soi mais également de l'expérience de la vie "vécue" afin d'élaborer un savoir théorique ou une pensée réflexive, voire philosophique ».

« Je » et « hors-je » dans la construction du savoir

Là où les démarches autothéoriques utilisent le « je » pour produire un discours critique à partir d'une expérience de l'intime, Georges Didi-Huberman passe plutôt par des « hors-je » pour dire son « je » : une image d'art ou un corpus de photographies documentaires, une phrase poétique qui l'interpelle, une histoire ou une pensée qui l'inspire dans son travail de création épistémologique, comme celles d'Aby Warburg, Walter Benjamin ou Ernst Bloch, par exemple. Ni pleinement autothéorique (Fournier 2021 ; Bal 2015), ni complètement effacé ou absent, le « je » qui agit en filigrane dans son écriture oscille entre engagement subjectif et abstraction réflexive. Il assume et organise la réflexion, jouant ainsi le rôle d'outil méthodologique plutôt que d'objet central. Il participe à l'élaboration du savoir sans être pour autant autoréférentiel, et sans minimiser non plus son implication dans la construction conceptuelle.

Dans *Pour commencer encore*, où Didi-Huberman semble s'autoriser un dévoilement plus direct tout en restant fidèle à son usage prudent et critique de la première personne du singulier, la question dialectique du « je » et des « hors-je » est posée dès les premières lignes du dialogue avec Philippe Roux : « Quoi de plus légitime, pour un auteur, que de dire : *j'écris, j'imagine, je pense ?* [...] Je ne peux rien faire sans mon *je*, mais si je n'écoute que lui – si je lui délègue toute l'autorité –, mon écriture, mon imagination ou ma pensée ne deviendront bien vite que des autopromotions, des selfies sans intérêt » (2019a, 11). Un peu plus loin, il note qu'« [o]n n'écrit, on n'imagine, on ne pense que dans le jeu du *je* et du *hors-je* » (2019a, 11), ajoutant que ce « jeu » devra se constituer à la fois comme condition de l'autoportrait qui lui a été demandé et comme principe guidant celui qui parle publiquement de soi-même :

Alors si tu veux, cher Philippe, que nous parlions d'une certaine « imbrication entre l'œuvre et la vie » [...] il faudra accepter que je te réponde souvent avec des *hors-je*, des choses, des images ou des pensées qui viennent d'ailleurs que de moi [...]. Sans doute est-ce un *sujet* qui écrit, qui imagine, qui pense. Mais un sujet, ce n'est justement qu'un *je divisé*, mis en pièces, épars, ouvert par tous ses *hors-je*. (Didi-Huberman 2019a, 13)

Il n'est donc pas question pour Didi-Huberman d'engager dans le dialogue un « je » frontal, affirmatif et autoritaire, qui se pose comme centre du discours. Bien au contraire, il compte sur un « je » qui se construit dans une dynamique relationnelle avec ce qui lui est extérieur : le « tu », le « il », le « elle », le « nous », l'« ailleurs » :

C'est donc avec l'intrusion du dehors qu'il faut écrire ses propres expériences intérieures. Un texte qui gravite seulement autour de son *je* est un texte pauvre, narcissique, bloqué, proche de l'inanition. Dans un texte il faut que le *tu* s'interpose,

que le *il* ou le *elle* nous bouleversent, nous décentrent de nous-même. Il faut qu'un certain *nous* se constitue. Il faut qu'un *ailleurs* – dans le temps comme dans l'espace – devienne l'essentiel. Alors le *je* divisé, s'il est bien assumé, produira un *je* multiplié, agrandi, élargi. (Didi-Huberman 2019a, 13)

Autrement dit, c'est avec tout ce qui a vocation à décentrer le sujet, à l'exposer à une altérité non pas déstabilisante, mais enrichissante, qu'il faut penser et écrire le « je », l'idée étant de dépasser le risque du repli sur soi et de faire de l'expérience intérieure un vecteur de l'expérience collective. Et ceci, pour un but très précis : que la connaissance demeure toujours vivante, explorée sans être figée ou enfermée.

Inscrit dans une communauté de voix, d'histoires et de regards, le « je » de Didi-Huberman agit dès lors en réseau : il est pris dans un jeu interactif avec ce qui lui vient du dehors, son mode de manifestation étant plutôt le performatif. Capable de s'ouvrir aux autres et aux ailleurs, il met en avant sa flexibilité relationnelle, et non son individualité singulière. Il se déploie dans une multiplicité stimulante, apparaissant comme efficace et productif. Étendu pour intégrer une pluralité de « hors-je », le « je » de Didi-Huberman détourne ainsi la narration intime pour pratiquer une forme dialogique, dont le résultat est un savoir hybride, qui mêle récit autobiographique, essai critique et réflexion théorique. *Pour commencer encore* échappe de la sorte aux pièges d'une simple convocation du passé, d'une écriture rétrospective sur soi, et s'affirme comme une incitation à expérimenter, une écriture à travers soi, toujours recommencée et prospective, et qui ne cesse de transgresser la frontière entre expérience personnelle et production intellectuelle pour atteindre quelque chose de plus vaste et de plus innovant : « remettre les choses au travail présent en vue d'une nouvelle transformation » (Didi-Huberman 2019a, 27).

Ces particularités rapprochent, à mes yeux, le « je » de Didi-Huberman de celui des écritures autothéoriques, qui reposent sur une dynamique semblable, que Lauren Fournier décrit ainsi :

L'impulsion autothéorique englobe l'impulsion de théoriser et de philosopher de manière critique à partir de la perspective de quelqu'un qui est clairement subjectif et incarné ; de traiter les expériences vécues comme un théoricien ou un philosophe, d'une certaine manière ; de comprendre son propre soi et sa propre vie en relation avec la théorie et la philosophie, et de comprendre son propre soi comme faisant partie de sa propre création – qu'il s'agisse d'une peinture, d'un écrit, d'un film, etc.³ (Fournier 2021, n. tr.)

³ « The autotheoretical impulse comprises the impulse to critically theorize and philosophize from the perspective of someone who is clearly subjective and embodied; to process lived experiences as a theorist or philosopher of sorts; to understand one's self and one's life in relation to theory and philosophy, and to understand one's self as part of one's practice of making work – be it a painting a piece of writing, a film, and so on » (Fournier 2021). Sauf mention contraire, la traduction de ces extraits nous appartient.

Cette proximité se rend visible aussi bien ici, dans le dialogue avec Philippe Roux, qu'ailleurs, dans un autre livre qui s'apparente au genre autobiographique. Il s'agit d'*Aperçues*, un journal « en désordre » et « sans continuité », composé de notes datées et organisées thématiquement plutôt que chronologiquement, dont la particularité est d'enregistrer l'éphémère : des choses, des êtres, des affects, des pensées ou des phrases que le regard saisit au vol. Tout comme *Pour commencer encore*, *Aperçues* est présenté sous le nom plus général d'autoportrait, sauf qu'il est qualifié ici non pas d'« autoportrait inédit », mais d'« autoportrait sans visage unique » (Didi-Huberman 2018, quatrième de couverture).

Dans une note du 26 juillet 2011 intitulée précisément « Hors-je », Didi-Huberman résume brièvement le sens éthique de son travail d'écriture : « d'un côté, faire acte de connaissance mais ne pas faire servir celle-ci à la maîtrise qui referme toute chose ; d'un autre, faire acte d'expérience, donc parler à la première personne, mais ne pas faire servir celle-ci à la clôture narcissique » (2018, 260). Cette phrase, qui présente deux modes opposés d'engagement avec la connaissance théorique et l'expérience sensible, tout en prévenant contre les extrêmes qui pourraient limiter ou fermer le processus de la pensée, capte parfaitement la porosité et le détournement des frontières entre savoir et subjectivité – un aspect essentiel de l'autothéorie, selon Lauren Fournier, où le « je » de l'auteur se situe entre l'exposition de soi et la construction d'un savoir théorique plus général, critique et partagé. Quant à lui, Didi-Huberman cherche une approche intellectuelle et personnelle non réductrice et non dogmatique, qui reste ouverte et dynamique : « Il faudrait savoir mettre en œuvre la teneur autobiographique de toute pensée, de toute connaissance, mais sans que le Moi devienne un centre fasciné par soi-même » (2018, 260). Cela reviendrait à dire produire un « savoir situé » (1988), pour reprendre ici le concept bien connu de Donna Haraway, dans la mesure où ce savoir parvient à rendre compte de ce qui le lie au parcours personnel du sujet qui écrit, à ses histoires ou à ses affects, tout en évitant un repli narcissique. Sur ce point, Didi-Huberman évoque deux exemples d'auteurs ayant réussi à doser avec justesse le « je », ni en le cachant ni en l'affirmant excessivement. Le premier est Walter Benjamin, qui raconte dans *Enfance berlinoise* « ses souvenirs d'enfance sans être jamais le centre, le héros, le Narcisse ou le maître de sa mémoire, moyennant quoi il nous raconte le monde entier et non pas lui tout seul » (Didi-Huberman 2018, 260). L'autre, c'est Claude Simon, « immense et discret en même temps » (Didi-Huberman 2018, 260), dans *La route des Flandres*.

J'ajouterais que, dans *Pour commencer encore*, Didi-Huberman réussit à son tour à trouver cette dose juste de « je ». Reliant le « je » aux myriades de « hors-je », plutôt que l'enfermant dans une auto-absorption, il fait de la « teneur autobiographique » un levier critique et non une simple confession ou convocation

de ce qu'il a vécu. Le « je » n'est qu'un prétexte, un point d'entrée dans un dialogue plus complexe avec les autres et l'histoire collective, avec les mémoires survivantes et les désirs structurant l'avenir, avec des idées et des notions qui ne cessent de le mettre en mouvement pour reconduire constamment l'analyse culturelle et conceptuelle :

Je voudrais donc mener – avec toi, grâce à toi – une sorte d'anamnèse dans laquelle l'acte de convoquer certaines choses de ma mémoire servirait moins à identifier une *cause passée* de mon statut présent qu'à faire lever une *chose présente* de mon désir, c'est-à-dire la *cause future* d'un travail, d'un mouvement à venir. [...] *Pour commencer encore* : ce serait donc tenter l'exercice d'une mémoire pour qu'elle soit mise en mouvement par le rythme même d'un désir capable de donner forme à un futur (et non à mon passé en tant que tel, qui n'a aucun intérêt public). (Didi-Huberman 2019a, 26-28)

On comprend pourtant que ces exemples ne s'inscrivent pas complètement dans la catégorie des autothéories « classiques » ou systématiques, car l'accent n'y est pas mis sur une exploration théorique du « je » ni sur des thèses philosophiques directes. *Enfance berlinoise* met davantage l'accent sur la mémoire, l'expérience sensorielle et la subjectivité de l'enfance que sur une analyse théorique ou philosophique explicite de ces expériences. *La route des Flandres* reste avant tout un roman de fiction expérimental, bien qu'il mêle l'expérience personnelle à une réflexion sur des thèmes théoriques tels que la mémoire, le temps, l'individu dans l'histoire. *Pour commencer encore* n'est pas une autothéorie revendiquée, même s'il en possède certaines potentialités, car le projet de Didi-Huberman reste fondamentalement tourné vers le dialogue avec Philippe Roux, donc orienté, médié, voire détourné par les questions de son interlocuteur. Cela montre pourquoi il est nécessaire d'élargir le concept d'autothéorie si l'on veut analyser la manière dont Didi-Huberman laisse son « je » se construire à travers le regard qu'il pose sur les images, sur l'histoire, sur la mémoire, faisant résonner en creux une tonalité autothéorique.

Le regard comme modalité autothéorique

Le jeu du « je » et des « hors-je » trouve une belle illustration à un autre endroit de *Pour commencer encore*, où Didi-Huberman confie à Philippe Roux que le regard est une de ses « hantises fondamentales », et ceci, dit-il, « au point même de la faillite du voir » :

Souvent, mes questions se résument à celle-ci : *mais pourquoi n'a-t-on pas vu venir ?* Pourquoi échoue-t-on à voir le travail du temps ? Pourquoi est-on aveugle aux catastrophes en cours, dont les symptômes pourtant affleurent sous nos yeux ? C'est une question taraudante à tous les plans : depuis le cercle restreint, familial (pourquoi n'ai-je pas vu venir la mort de ma mère ?), jusqu'aux cercles plus larges, sociaux, historiques (pourquoi n'a-t-on pas vu venir les totalitarismes ?) donc politiques (pourquoi ne voit-on toujours pas clairement, aujourd'hui même, ce qui nous aliène et s'apprête à nous asservir complètement ?). (Didi-Huberman 2019a, 38)

Il y a plusieurs éléments dans ce paragraphe qui pourraient encourager une lecture au prisme de l'autothéorie. Tout d'abord, un « je » intime se déploie avec ses vulnérabilités et ses quêtes de sens (« mes questions », « ma mère », « pourquoi n'ai-je pas vu venir »). Ce « je » n'est pas seulement affirmé, mais aussi décentré et agrandi par un « on » ou un « nous » collectif (« pourquoi échoue-t-on », « pourquoi est-on aveugle », « pourquoi ne voit-on », « pourquoi n'a-t-on pas vu venir », « sous nos yeux », « ce qui nous aliène », ce qui « s'apprête à nous asservir »). Ensuite, l'auteur parvient à inscrire une expérience singulière – la mort de la mère – dans une perspective plus vaste, en la reliant à des phénomènes historiques et politiques globaux tels que les totalitarismes ou l'aliénation des sociétés contemporaines. Ainsi, la perte personnelle devient le point de départ d'une réflexion plus générale sur le rapport au temps, à l'histoire, à la politique. Enfin, l'écriture adopte une posture interrogative et réflexive, qui laisse ouvertes des questions fondamentales et insistantes, « taraudantes ». Didi-Huberman ancre explicitement dans le vécu (l'opacité du monde et de ses images) un discours critique et théorique qu'il a développé à travers de nombreux livres, et qui pourrait ici se résumer ainsi : voir venir, c'est savoir regarder. À cela s'ajoute une dimension éthique qui traverse le paragraphe : l'auteur prend position non seulement en tant qu'individu, mais aussi en tant que sujet social et politique. Cette prise de position suggère une responsabilité face au monde, où la lucidité devient un acte d'engagement, ce dont relève la dernière question.

Bien que ce paragraphe, où l'élément autobiographique se transforme en prise de parole citoyenne et en critique politique ne soit pas pleinement comparable aux œuvres autothéoriques analysées par Lauren Fournier dans son livre, il laisse transparaître suffisamment d'indices pour que l'on comprenne à quel point la vie vécue et la pensée critique avancent chez Didi-Huberman d'un même pas. Son œuvre se construit par couches successives, par des allers-retours constants et subtils entre l'intime et le théorique, entre le personnel et le politique.

À lire ce paragraphe selon une logique associative, en le mettant en relation avec une note d'*Aperçues*, datée du 29 mars 2015 et justement intitulée « Voir

venir », on pourrait remarquer que l'exercice autothéorique de Didi-Huberman se déploie progressivement. Écrite à la troisième personne du singulier, cette note adopte la forme d'un récit introspectif :

Cet homme avait subi, enfant, un très grand deuil. Rien n'avait été plus inattendu, plus impossible à concevoir. La perte avait été d'autant plus grande qu'il n'avait rien *vu venir*. Il se demanda souvent, par la suite, comme cela avait été possible qu'il n'eût « rien vu venir » : c'était pourtant si évident ! Tous les symptômes de la catastrophe étaient là, sous ses yeux, pendant des mois, des années même, et pourtant il n'avait pas su – comment dire ? – les lire, les déchiffrer, les comprendre, les interpréter. (Didi-Huberman 2018, 292)

Peu à peu, la note d'*Aperçues* transforme son thème central – l'expérience intime d'un deuil d'enfance – en fondement d'une réflexion sur le regard, envisagée dans ses dimensions multiples (pratique, théorique, esthétique, éthique et politique) :

En conséquence, toute sa vie fut orientée par le désir de voir, et surtout de *voir venir* : de se forger, pour cela, un art de la voyance ou de la prévoyance. Mais un tel art existe-t-il ? Ou, plutôt, quel est le prix à payer pour un tel art ? (Didi-Huberman 2018, 292)

Une méthode est donc en train de s'élaborer pour s'orienter dans le monde comme dans le savoir, aussi risquée et paradoxale qu'elle soit :

Scruter, guetter les signes avant-coureurs : cela demande beaucoup de savoir et, asymptotiquement, cela tend vers la perpétuelle inquiétude paranoïaque. Cela donne l'impression – l'illusion – que l'on maîtrise le temps tout aussi bien que le visible. Mais, en réalité, ce qui se passait était la chose suivante : cet homme était de tout *endeuillé par avance*. Il ne cessait pas de « voir venir » la fin, la perte, la séparation, l'épuisement, la disparition des êtres et des choses. (Didi-Huberman 2018, 292)

Constitutif autant sur le plan de l'existence que sur le plan de la connaissance, le deuil met pourtant les choses en mouvement (Didi-Huberman 2019a, 55-77). Vivre (avec) le deuil, c'est imaginer de nouvelles formes de vie, de pensée et d'écriture, qui ouvrent des voies alternatives à la « science véritable » et à la « sagesse », telles que les a définies la tradition :

Alors il s'armait par avance contre cela et, devant la vie même, s'enfermait dans une solitude à l'image de celle qu'il avait dû, autrefois, se forger devant la mort. Il n'avait donc acquis aucune science véritable ni aucune sagesse. (Didi-Huberman 2018, 292-293)

La phrase qui clôt la note d'*Aperçues* – « Cet homme est peut-être celui au bord de qui je suis souvent » (Didi-Huberman 2018, 293) – opère un déplacement important du « il » au « je », qui pourrait être lu comme une manière de performer le soi et de rendre ainsi évident le lien entre la généralisation du sujet et le vécu personnel de l'auteur. Cela lui permet de jouer un double rôle : narrateur de sa propre histoire et théoricien d'une méthode de travail ou d'une discipline qu'il fera sienne. Ainsi, la subjectivité (le deuil initial, très intime et très profond) devient un prisme pour formuler des questions plus vastes sur la lisibilité et l'épistémologie des images : comment voir venir ? comment en faire un art ou un savoir ? comment repérer ou créer une tradition, donc une communauté de pensée, à partir de tout cela ?

Bien que la note d'*Aperçues* utilise plutôt des marques narratives et fictionnelles pour évoquer l'expérience individuelle du deuil et du regard toujours en crise et toujours critique – telles que le recours à la troisième personne du singulier, le « il » distancié, pour désubjectiver le texte, ainsi que l'usage des temps spécifiques du récit (le passé simple, le plus-que-parfait) – certains traits de l'autothéorie restent cependant visibles. Philippe Roux ne manque pas d'interroger Georges Didi-Huberman, dans l'avant-dernier chapitre de *Pour commencer encore* intitulé précisément « Apprendre à partir, pour voir », en s'appuyant sur cette note d'*Aperçues*, qui présente une forte dimension autobiographique, pour prolonger leur échange sur la ville de Saint-Étienne, lieu d'origine et centre de questionnements pour tous deux.

En rapprochant les deux textes, on voit mieux comment Didi-Huberman construit son écriture par échos et dévoilement progressif, en reprenant le motif du « voir venir » sous des formes différentes, mais avec une même tonalité inquiète. Cette stratégie du retour sur un même questionnement fondamental rappelle un trait typique de l'autothéorie, où le sujet qui écrit tourne autour de ses obsessions intimes, tout en les ouvrant à la pensée critique. Il suffirait de prêter attention à la manière dont Didi-Huberman raconte, dans un livre ou dans un autre ses rencontres avec les images – des livres où la question du regard est posée en termes plutôt phénoménologiques et esthétiques (1990 ; 1992 ; 1998 ; 2013) aux livres où la question du regard est posée en termes surtout éthiques, anthropologiques et politiques (2003 ; 2009 ; 2010 ; 2011 ; 2012 ; 2015 ; 2016 ; 2019b ; 2021) – pour comprendre qu'un geste autothéorique est toujours à l'œuvre dans son écriture, geste né de la rencontre entre le « je » de celui qui regarde et le « hors-je » des images qu'il regarde.

Véritable nœud conceptuel, le « voir venir » articule à la fois une expérience sensible (regarder, c'est ressentir, être touché, affecté), une méthode critique (regarder, c'est interroger, réfléchir, écrire) et une dimension éthique (regarder, c'est donner voix à ce qui est invisible ou silencieux). C'est dire que

le regard n'est jamais neutre ni désincarné pour Didi-Huberman. Bien au contraire, il engage toujours une relation subjective avec ce qui est vu, tout en faisant du regard « une occasion de connaissance » (Didi-Huberman 2018, 257), comme il le démontre magistralement dans *Devant l'image* (Didi-Huberman 1990) ou *Devant le temps* (Didi-Huberman 2000) qui s'ouvrent avec une approche phénoménologique d'une expérience de regard devant les fresques de Fra Angelico, ou encore dans *Essayer voir*, face à une installation vidéographique de James Coleman, où Didi-Huberman réfléchit à ce que signifie « essayer dire » une expérience visuelle (2014, 47-87).

Toujours « situé », le regard ainsi construit est à la fois mobile et mobilisant. Mobile, car il ne cesse de reconfigurer les données sensibles et intelligibles du voir. Mobilisant, car il s'affirme comme une manière de travailler (sur et avec) les images tout en les inscrivant dans le processus d'élaboration d'un savoir critique. Pour autant qu'une approche par les catégories théoriques consacrées soit impropre, que les modèles analytiques en usage se montrent inadéquats ou insuffisants, les questions s'appellent les unes les autres pour dire la possibilité d'un accueil autre de l'expérience du regard – un regard libre mais pas errant.

Le montage comme dispositif autothéorique

Si l'autothéorie est souvent textuelle, dans *Pour commencer encore*, Didi-Huberman mobilise, à mes yeux, l'image comme une extension possible du « je ». En tant que trace, mémoire ou espace de projection, elle me semble renforcer ici son geste autothéorique. Il y a beaucoup d'images dans ce livre d'entretiens avec Philippe Roux – reproductions d'œuvres d'art et couvertures de livres, photographies de famille et de voyage, fiches de lecture et documents d'archives – toutes soigneusement recensées dans une liste à la fin de l'ouvrage. Elles nous permettent de mieux saisir « l'imbrication entre l'œuvre et la vie », tout en nous offrant un nouveau cadre d'intelligibilité pour le savoir visuel que Didi-Huberman propose à travers ses écrits depuis plus de quarante ans.

Dans le dernier chapitre, intitulé « Revenir, regarder », une série inédite d'images photographiques suit le texte qui prend ici la forme d'un récit fragmentaire du retour de Didi-Huberman à Saint-Étienne, un appareil photo à la main :

Je reviens donc regarder, comme promis. [...] Je marche dans Saint-Étienne avec Philippe pour guide. Je regarde et je photographie, ici et là, sans but précis. Puis, regardant les images – une fois choisies et remontées –, je m'interroge à nouveau sur leur façon de faire lever une ressouvenance dans le paysage lacunaire et souterrain des souvenirs. (Didi-Huberman 2019a, 205)

Le tissage entre le visuel et le discursif, entre l'intime (ce dont Didi-Huberman se souvient en revenant sur les lieux de son enfance, ce dont il ne se souvient pas ou plus, ce qu'il projette comme souvenir à venir) et le conceptuel (le souvenir et la ressouvenance comme questions philosophiques) se sert dans ce chapitre d'une logique du montage. Il y a la table des textes (les fragments qui composent le récit du retour à Saint-Étienne) et la table des images (les photographies prises par Didi-Huberman en marchant dans Saint-Étienne, en s'arrêtant au cimetière, à la recherche des tombes familiales, en passant devant les portes du lycée, du Musée d'art ou de l'hôpital, en regardant la tour inclinée du puits minier ou les jardins ouvriers). Il y a aussi la multitude des renvois entre ce que disent les textes et ce que montrent les images, à travers une mémoire et un désir en train de se reconfigurer : « Je ne me souviens pas du Gran Lux, puisqu'il n'existait pas lorsque je vivais à Saint-Étienne. Mais je m'en souviendrai très longtemps, parce que c'est un havre politique de confiance en l'image » (Didi-Huberman 2019a, 207).

Par ces associations multiples, le montage fait surgir de nouveaux sens. Il agit par collision ou par décalage, en créant des intervalles où quelque chose d'invisible ou de latent remonte à la surface et cherche à se dire. Il n'est pas une simple technique, mais une méthode de pensée et d'écriture qui permet à Didi-Huberman d'ouvrir des potentialités et d'aménager des espaces de réflexion. Bien que dans son œuvre théorique et critique l'approche par le montage doit beaucoup à la pratique iconologique d'Aby Warburg ainsi qu'à la pensée philosophique de Walter Benjamin (Didi-Huberman 2010, 2011), dans le dernier chapitre de *Pour commencer encore*, elle me semble acquérir une dimension autothéorique qui va trouver sa forme la plus aboutie dans *Tables de montage*, un ouvrage paru en 2023 et conçu par Didi-Huberman à l'occasion de l'exposition à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine d'une « entaille » dans son immense fichier de travail⁴.

Cela reviendrait à dire que le montage a cette capacité de mettre la subjectivité en acte. Dans le montage, l'agencement des images et des textes révèle une position subjective, un point de vue particulier, car Didi-Huberman ne montre pas seulement des images et des textes, il nous montre aussi le regard qu'il pose dessus, ainsi que la manière dont son expérience personnelle (affective, intellectuelle, historique) en oriente la lecture :

⁴ Ce très beau livre (Didi-Huberman 2023) n'est pas tout à fait le catalogue, mais plutôt le complément, de l'exposition qui a eu lieu du 5 mai au 19 novembre 2023 à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Abbaye d'Ardenne). Proposant un face-à-face entre quinze tables visuelles montrant des images sur lesquelles Didi-Huberman a travaillé pour construire son œuvre critique et théorique, et quinze tables textuelles montrant une sélection de ses fiches de lecture, cette exposition mettait pleinement en lumière l'envergure, l'inventivité, ainsi que la productivité épistémologique de sa pratique du montage.

Il n'y a sans doute pas un seul de mes textes, en effet, qui ne tente d'affronter ensemble la forme d'une émotion et l'émotion d'une forme. Pour garder le terme de « montage », je dirai que mon travail [...] cherche en même temps ces deux choses, chemine en même temps vers cet « horizon géminé » : *remonter à l'émotion* et *remonter l'émotion* (c'est-à-dire la démonter, la transformer, la retrouver sous un nouvel aspect que le montage, précisément, fait surgir). (Didi-Huberman 2019a, 57-58)

Plutôt que de présenter un savoir stable, le montage expose la construction même du savoir. Mais il ne rend pas seulement visible le cheminement intellectuel de Didi-Huberman, ses associations d'idées et ses constructions conceptuelles, il organise à la fois un espace d'imagination, de pensée et d'écriture où le « je » est constamment mis en tension avec des « hors-je », ouvert et découvert par des images, des voix, des références qui viennent d'ailleurs. Tout en permettant une expression subjective, il induit aussi un décentrement. C'est une pratique qui pourrait sembler résister à l'autothéorie, mais elle pourrait tout aussi être vue comme une forme élargie d'autothéorie, où le regard et le montage mettent en scène la subjectivité sans la fixer ou la fermer sur elle-même.

On aura compris, au bout de ce parcours, que le « je » de Didi-Huberman n'est pas explicitement autothéorique, mais qu'il en porte une potentialité. Tenter de penser le « je » de Didi-Huberman dans une perspective autothéorique aura ainsi permis d'observer comment une subjectivité s'engage dans le savoir et d'identifier les moments où le récit personnel s'allie à la théorie critique pour produire un discours qui, sans être pleinement autothéorique, fait de l'expérience individuelle une matière vivante pour interroger les images, la mémoire, l'histoire, ainsi que les liens qui se tissent entre elles.

OUVRAGES CITÉS

- Bal, Mieke. 2015. « Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics. » In *A Companion to Documentary Film*, édité par Alexandra Juhasz et Alisa Leboz, 124-144. Oxford : Wiley-Blackwell.
- Didi-Huberman, Georges. 2023. *Tables de montage. Regarder, recueillir, raconter*. Abbaye d'Ardenne : Éditions de l'Imec.
- Didi-Huberman, Georges. 2021. *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, 2. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2019a. *Pour commencer encore. Dialogue avec Philippe Roux*. Paris : Argol.
- Didi-Huberman, Georges. 2019b. *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1. Paris : Minuit.

- Didi-Huberman, Georges. 2018. *Aperçues*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2016. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Passés cités pas JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Essayer voir*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, 1. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA): MIT Press. eBook.
- Haraway, Donna. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective. » *Feminist Studies* 14, no. 3 : 575-599. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Papillon, Joëlle. 2023. « Autothéorie. » In *Nouveaux fragments d'un discours théorique*, édité par Emmanuel Boujou, 27-43. Québec : Codicille.
- Zwartjes, Arianne. 2019. « Under the Skin: An Exploration of Autotheory. » *Assay: A Journal of Nonfiction Studies* 6, no. 1. <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.htm>.

DE L'ÉCRITURE DE SOI À L'AUTO THÉORIE : « LE FRIGIDAIRE EST VIDE. ON PEUT LE REMPLIR » DE CHANTAL AKERMAN

Andrei LAZAR¹ 

Article history: Received 15 December 2024; Revised 26 February 2025; Accepted 06 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *From Self-Writing to Autotheory: “Le frigidaire est vide. On peut le remplir” by Chantal Akerman.* Chantal Akerman’s work is characterised by her ability to merge different artistic forms such as cinema, writing and contemporary art installations. These allow her to question her own identity, her family heritage and her status as a filmmaker, in a creative freedom that reflects her opposition to generic conventions and affirms her openness to experimentation. “Le frigidaire est vide. On peut le remplir” is an autotheoretical work, as Lauren Fournier defines it, incorporating elements of feminism, intersectionality, and a reflection of concepts emerging from Barthes, Deleuze, Freud and Lacan. This transdisciplinary approach is doubled by an intermedial one, since this autobiographical narrative is revisited and modified as part of a contemporary art installation that also reiterates and questions the autotheoretical elements of her work.

Keywords: *writing, self-narrative, feminism, minor literature, contemporary art*

¹ **Andrei LAZAR** enseigne la littérature francophone de Belgique à la Faculté des Lettres de Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca. Il s'intéresse notamment à la relation entre littérature, cinéma et photographie dans le cas de l'autobiographie et travaille sur la réception critique des écrivains belges francophones en Roumanie. Il a publié le volume *L'Autobiographie entre le texte et l'image* (Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, coll. « belgica.ro », 2021) et plusieurs articles sur Marguerite Yourcenar, Maurice Maeterlinck, Chantal Akerman, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Roland Barthes. Il est membre du Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française (CELBFLF) et de la Société Internationaled'Études Yourcenariennes de Clermont-Ferrand. Courriel : andrei.lazar@ubbcluj.ro.

REZUMAT. De la scriitura autobiografică la autoteorie: „Le frigidaire est vide. On peut le remplir” de Chantal Akerman. Opera cineastei Chantal Akerman se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de a îmbina diferite forme de exprimare artistică, precum filmul, scriitura și arta contemporană, care îi permit să-și pună sub semnul întrebării propria identitate, moștenirea familială și statutul de cineast, în spiritul libertății creatoare și a refuzului convențiilor generice, afirmându-și totodată și disponibilitatea față de experiment. Textul autobiografic „Le frigidaire est vide. On peut le remplir” poate fi considerat ca o formă de autoteorie, așa cum o definește Lauren Fournier, încorporând elemente de feminism și intersecționalitate, dar și concepte desprinse din teoriile lui Barthes, Deleuze, Freud și Lacan. Această abordare transdisciplinară este dublată de una intermedială, întrucât scriitura autobiografică devine material în sine pentru o serie de instalații de artă contemporană care pun permanent în discuție rolul și relevanța elementelor (auto)teoretice ale propriei opere.

Cuvinte-cheie: scriere, auto-narațiune, feminism, literatură minoră, artă contemporană

Dans l'œuvre de Chantal Akerman, la tentation de la figuration de soi constitue le fil rouge d'une création qui réunit film d'avant-garde et expérimental, comme *Saute ma ville* (1968), *Hotel Monterey* (1972), *News from Home* (1976), fiction cinématographique – *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *Toute une nuit* (1982), *Nuit et jour* (1991), *La captive* (1999) – et de grands documentaires sur le Sud des États-Unis, l'Europe d'Est ou la frontière américaine avec le Mexique, comme *De l'autre côté* (2002). La cinéaste belge francophone se dévoile aussi dans une série de films ouvertement autobiographiques qui interrogent son propre statut de réalisatrice, mais aussi le passé familial, surtout la relation avec la mère, d'origine juive, rescapée des camps nazis. C'est le cas de *Lettre d'une cinéaste* (1984), *Portrait d'une paresseuse* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) et *No Home Movie* (2016). Il lui arrive souvent de retravailler certains cadres de ses films sous la forme des installations d'art contemporain ou de les faire entrer dans un dialogue intermédial avec ses récits littéraires, notamment *Une famille à Bruxelles* (1998) et *Ma mère rit* (2013).

Comme elle l'avoue dans un entretien avec Mathias Lavin, « ce qu'il y a de bien avec l'écriture c'est qu'on est obligé d'aller en soi » (Akerman 2007, 86). Or, parmi toutes les formes de retour à soi qu'elle exploite, le volume monumental *Autoportrait en cinéaste*, paru en 2004 à l'occasion de la rétrospective de ses films au Centre Georges Pompidou de Paris, occupe une place singulière. Dans cet ouvrage ni véritablement catalogue d'exposition, ni album photo, ni recueil poétique ou scientifique, mais tout cela à la fois, Chantal Akerman propose à ses

lecteurs-spectateurs un récit autoréférentiel à titre surprenant et énigmatique « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » qui revisite « sur l'anti-modèle du marabout-bout-de-ficelle » (Béghin 2024, 15) l'ensemble de sa création. Lors de ce moment du bilan, Akerman questionne sans répit sa propre pratique de cinéaste et son trajet artistique entre la Belgique, les États-Unis et la France, mais aussi la forme même de l'écriture, éloignée des modèles consacrés de l'autobiographie et de l'autofiction.

Tout d'abord, l'ordre de l'énonciation diaristique n'y est qu'un leurre car, en dépit de l'indication des jours de la semaine, rien ne permet d'y déceler une chronologie : le matériau biographique épouse la forme d'un long poème en vers libre et les lois imprévisibles du souvenir et de l'affect qui dirigent le flux de conscience.

Ensuite, au niveau formel et du contenu, tout peut figurer dans ce récit de soi. Dans l'écriture, d'abord, des morceaux de textes écrits ou publiés antérieurement, retranscrits en italiques, viennent s'insérer, parfois subrepticement « dans le fil de l'écrit, inextricablement liés aux texte principal » (Béghin 2024, 8). Il peut s'agir de notes d'intention, de fragments de dossiers de presse, de récits censés être lus devant la caméra ou même de projets avortés. Côté image, plus de deux cent illustrations légendées se disputent l'espace typographique avec le texte écrit (photos de l'archive familiale, photogrammes, images de tournage, affiches, peintures, manuscrits, etc.) produisant un ensemble iconotextuel dont le modèle pourrait être *Roland Barthes par Roland Barthes* ou *Circonfession* de Jacques Derrida.

Selon Cyril Béghin, éditeur de l'*Œuvre écrite et parlée* de Chantal Akerman, « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » synthétise mieux que ses autres œuvres de facture similaire – courts-métrages ou installations, comme par exemple *Selfportrait/Autobiography: A Work In Progress* (1998) – la liberté d'écriture de la cinéaste belge, la capacité de son texte de contredire constamment toutes les délimitations génériques et de se situer à la charnière de plusieurs disciplines, grâce à sa « hétérogénéité fluide » et à son « instabilité générique » : « Pas de hiérarchie, pas de registre haut ou bas, porosité entre fiction et non fiction comme entre faits et théorie ou entre savoir et non-savoir, circulation des voix narratives ou énonciatives, et indistinction entre le régimes oraux et écrits : tels pourraient être quelques-uns des traits du texte idéal selon Akerman » (Béghin 2024, 8).

Pourtant, cette obstination contre les conventions et les délimitations, ainsi que le refus des hiérarchies et du système, relie le texte akermanien aux débats des années 1990-2000 sur la perte de prestige de la figure de l'intellectuel et la nécessité des écrivains, y compris des artistes, de redéfinir leurs pratiques et leurs créations à l'intérieur du système culturel. À n'en pas

douter, l'indécidabilité générique et l'instabilité foncière de l'écriture akermanienne, sa perméabilité quant à d'autres types de récit et son ouverture vers l'image, la réticence manifeste envers les tentatives d'enfermement dans une école, un mouvement, une doctrine ou une idéologie, constitueraient autant de formes de « théorisation de ce postulat » (Blanckeman 2000, 11). Tout cela pourrait refléter dans l'écriture la résistance à l'« imaginaire concentrationnaire » présent dans ses films (Moreno Pellejero 2024, 159). Comme chez la plupart des descendants des survivants de la Shoah, cet imaginaire est un effet de la « postmémoire » (Hirsch 2012 ; Moreno Pellejero 2024). Plusieurs chercheurs ont déjà souligné en ce sens l'importance de la figure maternelle, de l'espace claustrant, de la difficulté de l'aveu et les voies empruntées par le trauma pour passer d'une génération à l'autre et d'une œuvre à l'autre chez Akerman (Mamula 2008 ; Pollock 2010 ; Schmid 2016). Au regard de ces éléments et du fait que ce récit autoréférentiel arrive à synthétiser les étapes de la création akermanienne avec leurs défis et leurs problématiques particulières, pour les placer par la suite, à l'aide de la théorie, dans des configurations nouvelles, nous nous proposons d'envisager dans cette recherche « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » sous l'angle de l'autothéorie.

Le sens dans lequel Lauren Fournier entend définir ce concept dans *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* est particulièrement approprié à saisir l'hétérogénéité foncière de la création de Chantal Akerman où aucune forme d'expression artistique n'a d'emprise sur l'autre : « L'autothéorie semble décrire le mieux la pratique des artistes, écrivains et d'autres travailleurs de la culture qui se déplacent entre le monde de l'art contemporain, la littérature et l'université, dans des espaces où la pratique et la recherche, l'écriture et l'art de studio, l'autoréflexion et l'étude philosophique se rencontrent »² (Fournier 2021, n. tr). En tant que synthèse performative plutôt que latente entre le « moi » qui s'expose et les disciplines qui tentent de l'expliquer – la philosophie et la théorie – l'autothéorie est indissociable du discours féministe, de l'intersectionnalité, de la pensée du corps et à partir du corps, de la manière dont le vécu peut générer à son tour des récits philosophiques et théoriques (Zwartjes 2019). Ce travail autothéorique, à son tour, se situe dans un entre-deux qui défie tout encadrement et limitation générique :

² « Autotheory seems to best describe the practices of artists, writers, and other art and culture workers who move between the worlds of contemporary art, literature, and academia, in spaces where practice and research, writing and studio art, self-reflection and philosophical study meet » (Fournier 2021). Sauf mention contraire, la traduction de ces extraits nous appartient.

Pour décrire la méthode de travail d'un artiste ou d'un écrivain, l'autothéorie semble être un terme particulièrement approprié pour les œuvres qui dépassent les genres et les limites disciplinaires existants, qui se déploient dans les espaces liminaux entre les catégories, qui révèlent l'enchevêtrement de la recherche et de la création et qui font fusionner des méthodes apparemment disparates pour produire des effets inédits.³ (Fournier 2021)

Questionnement de l'écriture

Toutefois, pour Chantal Akerman, le débordement générique et conceptuel des œuvres et l'hybridation entre différentes formes d'art n'est pas un but en soi, mais le résultat d'une forme de circulation permanente et intense des idées, des contenus, des théories, des thèmes, des approches, des messages, des émotions et affects, des voix aussi, entre le textuel, le visuel et le sonore.

C'est le cas de « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » qui s'ouvre sur une image du « ressassement », de la pensée qui revient sans cesse vers elle-même, un geste qui joue chez Akerman un rôle définitoire tant au niveau du vécu – « [j]e suis une ressasseuse. Je le sais bien. [...] Ma vie est longue, un long ressassement » (2004, 9) – qu'au niveau de la création même : « [o]ui, il faut ressasser parce que c'est ce ressassement, c'est de ce ressassement qu'est sans doute né tout ça » (2004, 9). Reprendre l'aventure du récit de soi n'a pas d'intérêt que dans la mesure où celui-ci arrive à revisiter les mêmes épisodes de l'existence et à générer « une économie du ressassement » (Margulies 2022, 86). En ce sens, le court-métrage autobiographique *Chantal Akerman par Chantal Akerman* réalisé en 1996 pour l'émission *Cinéma de notre temps* dans lequel elle récite face à la caméra un texte autobiographique écrit pour l'occasion, encourage toute une série de questionnements sur la mise en visibilité du corps de la cinéaste comme métaphore de son travail, de la place du « je » et de la subjectivité dans le film. Le passage d'une époque à l'autre et d'une série de problématiques à l'autre est marqué par l'emploi des italiques pour le récit antérieur qui s'insère intratextuellement dans son récit présent : « *La question du je et du documentaire, de la fiction, du temps et de la vérité et donc trop de questions, et bien sûr que je n'arriverais jamais à y répondre dans ce film-là. Ni dans ce livre. Et pourquoi pas ? [...] Parce que moi-même ne me comprends pas, pas tout* » (Akerman 2024, 10). Ces doutes renvoient directement aux débats

³ « As a way of describing an artist's or writer's way of working, autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects » (Fournier 2021).

en cours dans l'espace francophone de ces années-là (Lévesque-Jalbert 2020) sur l'autobiographie et l'autofiction, notamment dans le sillage de la théorie de Philippe Lejeune (1975) quant au type de pacte que le sujet peut conclure avec lui-même et ses lecteurs : « *C'est le questionnement de toute une vie et de plusieurs autres. Alors quel pacte puis-je passer avec moi-même, comment puis-je faire comme si ? Ce pacte pourrait être celui d'un bilan. Cela fait maintenant 25 – 36 ans aujourd'hui – que je travaille et j'ai parfois l'impression d'une gesticulation désespérée* » (Akerman 2004, 10-11).

Si ce fragment de mise en doute du bien-fondé de l'autoreprésentation est un lieu commun des récits de soi, à commencer avec Rousseau qui interroge la capacité du langage de contenir la nouveauté de son projet, les images photographiques, par contre, redoublent ce questionnement. Cinq cadres de *Saute ma ville*, premier film d'Akerman réalisé à Bruxelles en 1968, sur lesquels on devine la « gesticulation désespérée » du corps suicidaire, sertissent deux grands portraits frontaux de la période américaine où le sourire et la confiance qu'arbore la jeune cinéaste contrastent avec le trouble identitaire affirmé par le texte. Ce jeu emboîté d'identification/désidentification est amplifié visuellement à chaque page du volume par la juxtaposition entre les clichés extraits des archives familiales et les images tirées de ses films. Il mène en fin de compte à une mise en question radicale du « moi » akermanien.

L'interrogation se prolonge tout au long du récit par la réflexion que mène la cinéaste sur son « moi » artistique fragmenté : « j'ai le besoin irrépensible d'écrire et ce sans coquetterie ni humilité aucunes, ce n'est pas moi qui ai fait tout ça. En tout cas pas le moi qui se trouve devant un bureau aujourd'hui » (Akerman 2004, 21). Elle arrive à exprimer, à l'instar de Nancy Huston ou de Cindy Sherman, le désir d'une multiplicité du moi, d'une identité *queer* en quête de légitimité : « Dans ce monde binaire c'est toujours ça ou ça. J'aimerais tant parfois que cela soit, et ça, et ça, et ça. Enfin, tout ça pour tout dire que je suis quelqu'un de divisé, ou de tiraillé en au moins trois, cinq, sept » (Akerman 2004, 29). C'est ce qu'elle expérimentera dans le film *Je tu il elle* où le référent pronominal change d'une séquence à l'autre, engendrant « une théorie spontanée » des pronoms (Béghin 2024, 21), ou dans un de ses premiers films, *News from Home* (1976) où la voix de la cinéaste remplace celle de la mère pour lire en *off*, à New York, des lettres envoyées depuis Bruxelles.

Ce rapport oblique et difficile à l'identité suscite aussi le doute quant à la capacité du récit de soi de contenir et de transmettre la vérité. Chantal Akerman se voit obligée de faire des détours par la fiction afin de remplir les trous de mémoire et de combler les zones d'indétermination identitaire : « Un enfant avec une histoire pleine de trous, ne peut que se réinventer une mémoire. [...] Alors, l'autobiographie dans tout ça ne peut être que réinventée »

(2004, 30). Ce geste autobiographique se manifeste également comme une réappropriation du réel afin de pouvoir recomposer « une vérité imaginaire » : « On essaie de remplir ces trous, et je dirais même ce trou, par un imaginaire nourri de tout ce qu'on peut trouver, à gauche, à droite et au milieu du trou » (Akerman 2004, 30).

Or, autant le « trou » que le « ça » sont des concepts qui définissent les approches psychanalytiques de Freud et de Lacan, notamment au niveau des pulsions individuelles et de l'accès du moi à l'inconscient. Bien que Chantal Akerman ne se lance pas dans des soliloques analytiques sur les troubles de l'identité, elle guide les lecteurs, dans les lignes qui s'ensuivent, vers la théorie de Lacan sur l'impossibilité d'atteindre la vérité : « Toute la vérité, c'est ce qui ne peut pas se dire, c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire » (Akerman 2004, 30 ; Lacan 1975, 85). Pourtant, l'angle d'interrogation est différent, car, maintenant, la recherche de cette vérité passera par la caméra, délaissant l'écriture. La vidéo lui permettra, comme un substitut de la mémoire, de trouver l'authenticité dans la présence même : « [j]e mettrai la caméra là, en face, aussi longtemps qu'il sera nécessaire et la vérité adviendra » (2004, 30), note Akerman, mais ce geste, aussi simple soit-il, est subverti par la mécanique même de l'appareil qui capte tout ce qui se trouve devant son objectif. L'enregistrement cinématographique peut tomber à son tour sous l'incidence du non-référentiel. Il recommence malgré lui ce jeu d'identification/désidentification que nous avons observé jusqu'ici : certaines prises de vue deviennent ainsi des images abstraites et tout ce qu'on peut y saisir c'est « la matière même de la pellicule » (Akerman 2004, 32). Soustraits à la logique de la figuration et de la narrativité, ces cadres, comme travaillés par une force invisible qui émane de l'image même, semblent appartenir à ce que Philippe Dubois appelle, par un concept qu'il forge dans la même période, le « figural » (Dubois 2004).

D'autres renvois théoriques, mais plus visibles et plus assumés, sont convoqués pour étayer le rapport difficile de soi à soi. Roland Barthes, d'abord, se présente comme une référence incontournable quant à la double stratégie de *captatio benevolentiae*, et de prise de distance par rapport à son récit, qu'il pratique dans *Roland Barthes par Roland Barthes* par l'insertion en exergue d'une petite phrase manuscrite « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » (Barthes 1975). Le cinéaste belge, à son tour, dans l'incipit de « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » demande grâce au spectateur, comme elle le faisait au début du film *Chantal Akerman par Chantal Akerman* en 1996 : « Dans ma première tentative d'autoportrait, je commençais par demander de la bienveillance. Il me semble qu'ici j'en demande encore plus. Je parlais après Barthes de l'artifice de la sincérité. Si j'écrivais juste une suite

de faits, à plat. Platement » (Akerman 2004, 80). La référence à Barthes qui, pour Lauren Fournier, se situe parmi les précurseurs du récit autothéorique (Fournier 2021), est rapidement contournée, car Akerman se lancera dans une tentative de description chronologique de sa biographie, placée aux antipodes du récit barthésien, structuré alphabétiquement. Elle y insérera aussi une liste impersonnelle, sur le modèle de la fiche signalétique :

Sortons de l'œdipien [...]
Sortons, sortons.
Chantal Anna Akerman
1950. Née à Bruxelles, le six juin.
1953. Rentre au jardin d'enfant.
1956. Rentre à l'école primaire.
1962. Rentre au Lycée.
1966. Sort du Lycée au milieu de l'année.
1967. Entre à l'INSAS, en sort trois mois après.
1968. Novembre 68, tourne *Saute ma ville* puis va vire à Paris, etc.
(Akerman 2004, 80)

Ce *curriculum vitae* fragmentaire comprend seulement la date de naissance et les étapes de scolarisation. De manière paradoxale et ironique, Akerman ne retient de sa propre existence que ses rapports avec l'institution. Comme on peut l'observer, la liste s'interrompt de manière symbolique en 68 avec le devenir-cinéaste d'Akerman, au moment du tournage de son premier film, toute sa carrière ultérieure étant condensée dans un « etc. » impersonnel et ambigu. Comment comprendre ce récit de vie abrégé et tronqué à l'intérieur d'une écriture de soi plutôt poétique ? Soit Chantal Akerman veut éviter toute redondance puisque la rétrospective au Centre Pompidou aligne déjà son parcours artistique sur une chronologie, soit elle indique aux lecteurs que son devenir-cinéaste est une forme de libération. Une fois entrée dans l'univers de l'art, les jalons temporels deviennent caducs, son parcours existentiel se superposant à la liste de ses films, des installations, des récits, qui, à leur tour, se teignent d'une dimension autobiographique. Le « etc. » final répond aussi à l'injonction qu'Akerman s'adresse à elle-même avant d'entamer la liste (auto)biographique : « Sortons, sortons » (Akerman 2004, 80). À la lumière des mouvements sociaux de mai 1968 et de la deuxième vague du féminisme, la cinéaste fait semblant de quitter tout ce qui, jusque-là, avait été lié à une forme de tradition et d'oppression, que ce soit le social ou le psychologique, comme en témoigne la référence à la psychanalyse freudienne. C'est ce que suggère *Saute ma ville*, ce film manifeste de 1968 dans lequel Akerman se met en scène dans la cuisine d'un HLM de Bruxelles en train de tout faire sauter en l'air. Dans ce court-

métrage, « farce et angoisse, angoisse du dérèglement burlesque, préparatifs ménagers et sabotage beckettien, tout fait munition » (2004, 172), comme le note Jean-Michel Frodon. Ainsi en est-il dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » où les références théoriques, féministes, autobiographiques, littéraires et psychanalytiques se mélangent dans l'urgence de délimiter une image de soi.

D'un autre point de vue, la liste autobiographique d'Akerman est une manière d'évacuer l'intime. Ces quelques phrases placées à la fin de son récit le démontrent. Akerman y avoue avoir retravaillé plusieurs fois sa confession, soucieuse de la purger d'un trop-plein d'affects. Par une démarche autothéorique, elle répond de cette manière aux injonctions de Lacan concernant le dévoilement de la vérité et se censure sans pitié, bien que sa propre pratique cinématographique semble se situer à l'encontre de ce refus de l'intimité :

Je sens que j'arrive vers la fin de ce texte.

Il va falloir bientôt relire.

Et censurer.

C'est très rare que je censure, mais cette fois il va me falloir le faire parce que, à certains moments, ce texte est devenu un défouloir.

Un cri.

Je voulais toucher à l'intime, à certains moments je l'ai fait, tant et si bien qu'il va me falloir l'extraire du texte.

Cet intime-là était tout juste bon à dériver plus encore vers la régression.

(Akerman 2004, 165)

Questionner la théorie

On voit donc que le rapport de Chantal Akerman à la théorie est assez ambivalent. D'une part, puisque, comme le note Béghin, « aucune position idéologique ou esthétique ne semble forclure ou hiérarchiser *a priori* le champ de ses lectures » (2024, 32), bien qu'Akerman ait côtoyé de près le groupe féminin Psychanalyse et Politique, malgré aussi la parenté à plus d'un titre entre son cinéma et les écrits fondateurs d'Hélène Cixous et de Laura Mulvey. Son refus de s'ancrer dans une théorie féministe ressort de ses entretiens, comme, par exemple, celui avec B. Ruby Rich de 1976 pour *Film Quarterly* où elle répond évasivement aux questions de son interlocutrice sur son engagement féministe. D'autre part, ni dans ses films ni dans ses récits autobiographiques elle ne fait aucune référence à des textes fondateurs du féminisme ou aux concepts qui, pourtant, sont figurés dans son œuvre. Cet éloignement de tout engagement, que Margulies met sur le compte de sa méfiance par rapport à l'idée de « parler pour les autres » ou de s'engager directement dans les débats (1996, 16),

contraste avec sa pratique filmique où quatre thématiques centrales – le travail des femmes, la différence sexuelle, le questionnement du *male gaze* et le décolonialisme – la placent malgré elle au cœur des débats féministes d'après 1960 (Béghin 2024, 35). Si pour Fournier l'histoire du féminisme se superpose à l'histoire de l'autothéorie (Fournier 2021), chez Chantal Akerman on observe ainsi une fusion non-avouée entre idées féministes et pratique artistique, avec quelques prises de positions théoriques plutôt réservées.

Un de ses premiers films est de ce point de vue symptomatique pour le refus des engagements déclaratifs malgré sa portée politique et idéologique. Ainsi, *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971), est un essai filmique dans lequel une figure féminine se dénude devant un miroir et passe en revue chaque partie de son corps de manière totalement libre, sans se soucier de l'esthétique, de la morale, du sexe, de tout ce qui aurait pu assigner des catégories ou créer une appartenance. Selon Muriel Andrin, « dans cette auto-description proche de l'autopsie, [la protagoniste] cherche à se définir de façon impersonnelle, ne s'engageant qu'en tant que corps et non dans un rôle prédéfini, échappant du même coup à toute appartenance exclusive à l'ordre de l'Imaginaire ou du Symbolique » (Andrin 2004, 173). Pourtant, le titre de l'œuvre qui fait référence au mariage semble replacer le geste de la protagoniste sous l'égide des institutions sociales.

Que son œuvre et la manière dont Akerman entend inclure « le corps féminin dans un espace filmique » et saisir « l'ambiguïté des rapports féminins » (Andrin 2004, 173) puissent constituer un terreau fertile pour les théories, le démontre Laura Mulvey lorsqu'elle place un film comme *Jeanne Dielman* en position de déclencheur d'une pensée féministe (Mulvey 1975). Ou bien Deleuze qui, dans son *Cinéma 2. L'image-temps*, voit dans l'emploi que la cinéaste fait du corps des femmes la source d'un « gestus féminin qui capte l'histoire des hommes et la crise du monde » (Deleuze 1985, 255). La portée théorique et la force du cinéma akermanien ne vient pas, comme le suggère le philosophe en élargissant la focale vers les femmes cinéastes, d'un engagement marqué et militant, mais « de la manière dont elles ont innové dans ce cinéma des corps, comme si les femmes avaient à conquérir la source de leurs propres attitudes et la temporalité qui leur correspond comme gestus individuel ou commun » (Deleuze 1985, 256).

Dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », Akerman réfléchit brièvement sur la capacité des images de se rattacher à une théorie ou à une autre, de quitter l'esthétisme pur et de se charger d'un contenu politique. *Sud* lui fournit un exemple avec ses cadres centrés sur des arbres : « [...] un arbre, s'il est filmé dans le Sud des États-Unis, s'il est là un certain temps, on peut peut-être se rappeler que dans ce Sud-là, il n'y a pas si longtemps, on pendait des hommes et

des femmes » (Akerman 2004, 37). *Jeanne Dielman*, aussi, est constitué de plans qui se révèlent comme des métaphores de la condition féminine : « Tout le monde a déjà vu une femme dans la cuisine, à force de la voir on l'oublie, on oublie de la regarder. [...] Une femme de dos qui épluche des pommes de terre. Delphine, ma mère, la vôtre, vous-même » (Akerman 2004, 39).

L'ancrage théorique en négatif, propre à Chantal Akerman, se retrouve aussi dans des projets cinématographiques avortés. On apprend ainsi que *Du Moyen-Orient* aurait dû former un diptyque avec *De l'Est*, mais par rapport à celui-ci, il aurait focalisé surtout sur l'altérité absolue, le statut des femmes, la différence avec l'Occident. Le film n'aurait pas pu être réalisé sans prendre en compte le politique, la religion, les conflits et tout l'imaginaire du désert, du nomadisme, de l'exil et de l'identité. Les références théoriques auxquelles Akerman renvoie s'enchaînent dans ce synopsis d'un film fantôme qu'elle aurait voulu non-narratif, construit sur place à partir des images captées par la caméra : Jabès, Saïd, Blanchot, Sibony, Deleuze, avec le « sale petit secret » – le moteur du désir de commencer le projet. Dans un geste de sincérité, elle inclut dans le livre, à côté du texte préliminaire envoyé au producteur, deux post-scriptum dans lesquels « je » fait place à un « nous » qui renvoie aux Juifs, aux femmes, aux Belges (Akerman 2004, 148). Force est de constater que dans l'imaginaire de la cinéaste, ce film a pris l'apparence de sa propre négation, malgré la munition théorique : « Maintenant, s'il fallait faire un film sur le Moyen-Orient, ce serait un film sur l'impossibilité de le faire. En tout cas pour moi » (Akerman 2004, 148).

La *French Theory* des années 70 offre à Chantal Akerman une série d'éléments qu'elle tentera d'appliquer à son propre œuvre afin de mieux en comprendre la portée et la signification. Elle écrit en ce sens dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » que la découverte de *Kafka, pour une littérature mineure*, publié par Deleuze et Guattari en 1975 lui a procuré une révélation : « Quand j'ai lu le livre sur Kafka de Deleuze et Guattari, c'est ça qui m'a frappé. L'écriture mineure. C'est bien ça que je faisais au cinéma. Et ça commençait d'abord par de l'écriture » (Akerman 2004, 80). Ce concept qui décrit la situation particulière de Kafka, obligé d'écrire en allemand à partir d'un imaginaire juif, offre à Chantal Akerman la possibilité de comprendre, dans son propre cinéma, le poids du politique et du trauma familial lié à l'errance, à la déterritorialisation et à la déportation de sa mère, Nathalia Leibel, à Auschwitz.

Lié aussi au statut minoritaire des femmes et à celui encore moins visible des femmes cinéastes, l'idée de création mineure devient très prolifique chez Akerman depuis les années 70 jusqu'à l'aune des années 2000, selon Cyril Béghin. Plusieurs formes cinématographiques, comme l'imbrication du texte écrit dans la vidéo, sa migration vers les installations d'art contemporain, la

présence du récit comme lecture dans *News from Home* ou *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, l'usage étendu de l'oralité dans ses textes littéraires, la confusion des voix et des pronoms, rendent compte de l'usage élargi de l'écriture mineure (Béghin 2024). Il permet aussi de mettre en parole et en images l'expérience concentrationnaire de la mère, d'autant plus que celle-ci s'emmure dans le silence sur ce sujet : « Ai-je vraiment cru qu'il me fallait parler pour ma mère ? Oui. A posteriori. M'en suis-je vraiment sentie coupable ? Parfois » (Akerman 2004, 134). Cette déterritorialisation de la voix, latente ou manifeste dans la plupart de ses œuvres est vécue aussi comme une infraction identitaire : « Maintenant parfois, je pense que je la lui ai volée, sa parole » (Akerman 2004, 135).

L'idée de parole volée, face au refus de la mère de raconter son expérience des camps, se conjugue à l'invisibilité des femmes dans la société et au silence qui entoure ses souffrances et ses malaises, grâce au journal de la grand-mère, Sidonie Ehrenberg, morte à Auschwitz en 1942. Ce cahier que les femmes de la famille se transmettent de génération en génération, dans lequel la jeune Sidonie faisait des croquis et des portraits contient, en polonais, des phrases incisives sur sa condition de femme. Le carnet est le seul espace de parole et d'intimité soustrait au regard masculin et à la domination, auquel elle a accès : « J'ai pris la parole en quelque sorte, en 68 c'était le moment. Ma grand-mère, elle, la mère de ma mère, ne pouvait pas la prendre publiquement alors elle écrivait dans son carnet, son Tagesbuch qui lui venait de Vienne » (Akerman 2004, 53).

La première ligne de ce journal est une exclamation silencieuse, la révolte étouffée d'une jeune femme contrainte de confier ses pensées à un destinataire inconnu, sans savoir que celui-ci sera sa propre fille et ses nièces, à distance de presque un siècle : « *Je suis une femme ! Je ne peux donc pas dire tous mes désirs et toutes mes pensées à voix haute. Je peux juste souffrir en cachette. Alors à toi ce journal, le mien, je voudrais au moins pouvoir dire un peu de mes pensées, de mes désirs, de mes souffrances [...] !* » (Akerman 2004, 68).

Inclus dans le récit autobiographique akermanien, ce texte retrouvé est, en effet, un objet à déchiffrer, car il est écrit en polonais et c'est la mère de la cinéaste qui doit en faire la traduction. Malgré ses silences sur les camps, la mère devient voix intermédiaire et transmet la parole de la jeune Sidonie à la fille qui, à son tour, la fera circuler à l'intérieur de son livre. Au beau milieu de *l'Autoportrait en cinéaste* se situe aussi une photo du carnet intime, métaphore de l'héritage de l'Histoire et de la souffrance que Chantal Akerman fera siennes dans ses œuvres. Dans *Demain on déménage*, « le film le plus juif » qu'elle ait réalisé (Mandelbaum 2004, 214) par exemple, on retrouve des scènes similaires où une fille et sa mère se retrouvent autour d'un journal de camp.

Pourtant, le journal devient à son tour lieu d'inscription de la parole de la mère d'Akerman et de la parole des filles, car autant la cinéaste que sa sœur

y insèrent des messages pour leur propre maman, Natalia Akerman dans un geste de filiation féminine.

Une théorie installée : *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*

Ce circuit de la parole d'une génération à l'autre est amplifié par Chantal Akerman dans le cadre d'une installation présentée du 22 juin au 24 juillet 2004 à la Galerie Marian Goodman à Paris, intitulée *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*.

Dans un texte d'intention d'une page qui sera par la suite inclus dans le dossier de presse, Akerman décrit sa vision de cet espace où le carnet de Sidonie Ehrenberg « irrigue la première pièce et la dernière partie » (Akerman 2024, 1022). Au cœur de l'installation conçue comme un labyrinthe sombre et intime se trouve la projection d'une image du carnet intime ; il « est la nécessité » de l'œuvre, comme le note Akerman (2024, 1022). Le parcours du spectateur est soigneusement guidé : il doit passer par une première chambre où deux écrans concaves en tulle, accrochés au plafond forment une spirale sculpturale qui interpelle les œuvres de Richard Serra, comme l'observe Giuliana Bruno (2022). Sur ces supports, des fragments tirés de « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » sont projetés, dans un mouvement circulaire : le texte se déplace d'un écran à l'autre et déborde aussi du cadre, obligeant les lecteurs-spectateurs à se déplacer à l'intérieur du labyrinthe de l'installation, à changer en permanence de point de vue et de perspective, voire même de faire une expérience corporelle de la lecture (Bruno 2022). À l'étage, deux autres écrans rectangulaires de tulle reçoivent, comme en superposition, deux images différentes. Si sur le premier figure le journal, sur le deuxième roulera l'enregistrement vidéo de la conversation entre la cinéaste et sa mère autour de ce document, dont un fragment avait déjà été transcrit et inclus dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir ». Dans ce morceau de film d'une grande intensité émotionnelle, Natalia Akerman lit et traduit pour Chantal les quelques lignes écrites par sa propre mère adolescente, s'émeut sur son propre destin à elle de femme de la « génération sacrifiée » vivant toujours dans l'ombre de son mari, et finit par le récit douloureux du convoi vers les camps et de la libération, sans rien dévoiler des horreurs vécues. Les deux images se superposent grâce à la transparence de la tulle et semblent fusionner aussi dans l'espace du dialogue entre les deux femmes.

De point de vue formel, on constate que la forme de cette installation reprend en miroir le livre d'Akerman qui condensait à son tour, en toute transparence, grâce à l'emploi de l'italique pour les morceaux prélevés aux

textes antérieurs et au riche corpus iconographique, les étapes de la création filmique et écrite de la réalisatrice. Le titre aussi, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, fait jour sur cette forme de circulation du récit entre texte et espace d'art contemporain puisque, d'une part il renvoie directement au récit autobiographique antérieur et, d'autre part, il pourra être compris comme une traversée, au sens propre du terme, du texte antérieur, du déplacement presque corporel dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir. ». Cela n'est pas sans rappeler *Rings of Lispector (Agua Viva)* de Roni Horn, une installation réalisée en 2004 qui oblige le spectateur à déambuler circulairement dans la galerie afin de pouvoir lire un texte imprimé à même le sol. Cette œuvre permet à Lauren Fournier d'exemplifier son approche de l'autothéorie comme « travail qui se situe dans les espaces liminaux entre l'art contemporain, l'écriture et la critique »⁴ (Fournier 2021).

Cette notation de Lauren Fournier prend une valeur particulière chez Akerman puisque, par rapport à ses installations antérieures, notamment *Selfportrait/Autobiography: A Work In Progress* (1998) et *From The Other Side* (2002) construites sur le même principe de l'accumulation des écrans et de la fragmentation du matériau visuel, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* privilégie la recherche d'une certaine fragilité de l'image et de la parole, la perméabilité entre les deux, la mise en scène du lieu sécurisant, intime, où ce qui se donne à voir devient indiscernable de ce qui est écrit et où le passé et le présent peuvent coexister, comme l'observe Mathias Lavin (2007, 83). En même temps, chez elle, la pulsion autothéorique ne « se situe » pas « dans » un espace intermédiaire ou de confluence entre les arts, comme l'indique Fournier, mais circule librement d'un art à l'autre, d'une œuvre à l'autre, de la fille à la mère, à la grand-mère, puis de retour à la fille, de la cinéaste vers ses personnages et des personnages vers les spectateurs et les lecteurs, dans un « agencement collectif d'énonciation » (Deleuze & Guattari 1975, 33) propre à la littérature mineure, au risque même de tout faire s'effondrer ou d'exploser⁵.

⁴ « A great deal of autotheoretical works exists in the liminal spaces between contemporary art, writing, and criticism. » (Fournier 2021)

⁵ À partir d'une remarque de *Paris capitale du XIX^e siècle* de Walter Benjamin quant à l'image du passé qui « allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été » (Akerman 2004, 44) la cinéaste se livre dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » à une réflexion sur la manière dont le passé influence son propre rapport au présent. Sur la même page du volume, l'écran blanc du MOMA de New York, sur lequel avait été projeté *Jeanne Dielman* en 1976, est légendé comme « la mèche de l'explosif ». *Autoportrait en cinéaste* contient ainsi plusieurs allusions à des « explosions », des périodes de créativité intense qui sont le moteur de son œuvre. Barbara McBane retrouve une série de figures de l'« explosion » dans les films d'Akerman – jouissance, bruitages sur la bande-son, etc. – qu'elle lit comme des formes d'internalisation de la violence subie par la mère de la cinéaste pendant l'Holocauste (McBane 2016, 39-47).

En fin de compte, si la théorie n'est pas présente de manière directe dans cette installation, elle s'y retrouve en latence par la mise en scène d'une lignée et d'un univers exclusivement féminins. Tout se joue dans ce face à face entre la mère et la fille autour du non-dit du trauma de la déportation et des camps, et dans l'emploi des divers supports de projection et des matières dans lesquelles s'incorpore le récit – le tulle diaphane, le son, l'espace même de la galerie. C'est pourquoi Giuliana Bruno y décèle une des thématisations les plus évidentes de la théorie des « souvenirs-écran » de Freud, des fragments du passé qui resurgissent dans la mémoire des sujets et qui, malgré une apparente insignifiance, cachent des liens profonds entre l'inconscient et le pulsionnel. Alors, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* devient une forme artistique paradoxale, une machine à révéler conjointement l'inconscient de l'artiste et l'inconscient de son œuvre même, par l'entremise de toutes les circulations et les échos qu'elle autorise.

Cyril Béghin conclut ainsi, toujours à la lumière de la théorie freudienne, que cette installation étrange à plus d'un titre marque chez Akerman une prise de conscience sur la place définitoire que l'écriture occupe chez elle :

Il y a là comme une réminiscence du *Wunderblock* freudien, et l'imagination d'un écrit latent présent dans l'atmosphère : la grande spirale de tulle est un filet, une nasse qui capture et inscrit provisoirement des paroles nées de celles émises dans l'autre salle. Est-ce le livre idéal ? Un long chemin a été parcouru depuis les feuilles punaisées au sol de *Je tu il elle*. Le texte s'est dressé, il drape l'espace même, on marche au milieu de lui. Rien ne le fixe, rien ne l'assure. Il a dans l'installation la même existence de lumière que l'image de cinéma parce qu'il en est le chiffre, l'étoffe secrète [...] » (Béghin 2024, 50)

D'une certaine manière, le passage de l'écriture à l'installation et la manière typiquement akermanienne d'interroger ses œuvres antérieures en les repositionnant dans un nouveau contexte de réception, par le changement de support et de média – la pratique intermédiaire du « ressassement » sur laquelle la cinéaste affirme appuyer son œuvre le prouve – est une autre manière de performer l'autothéorie en la rendant le plus souvent indiscernable d'une création consacrée au questionnement de soi.

Conclusion

Cette forme d'autothéorie, telle qu'elle est pratiquée dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » et *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* émane d'une expérience située, doublement ancrée dans la création

cinématographique, scripturale et artistique de Chantal Akerman et dans l'univers familial de la cinéaste, surtout dans son rapport avec sa mère, marqué par le trauma de la Shoah.

Si selon Savard-Corbeil, « l'expérience esthétique fait partie de ce vécu qui conditionne le regard, qui accumule les connaissances pour mieux les mettre en relation de manière à la fois individuelle et intime » afin de se constituer « en élément déclencheur de l'autothéorie » (2023, 9), chez Akerman nous avons constaté que la circulation des œuvres dans des contextes esthétiques et de réception différents peut être le symptôme d'une pulsion autothéorique. Celle-ci est alimentée par des concepts comme « la déterritorialisation », « la littérature mineure » ou « le souvenir-écran » qui sont à la fois des clés d'interprétation de sa création et des éléments rendus presque palpables, concrets, qui se déplacent incessamment entre littérature, cinéma et art contemporain.

OUVRAGES CITÉS

- Akerman, Chantal. 2004. « Le frigidaire est vide, on peut le remplir. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 7-171. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Akerman, Chantal. 2024. *Œuvre écrite et parlée*. Édité par Cyril Béghin. Vol. 3. Paris : L'Arachnéen.
- Andrin, Muriel. 2004. « L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 171. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.
- Béghin, Cyril. 2024. « Passages de la parole. » In Chantal Akerman, *Œuvre écrite et parlée*, édité par Cyril Béghin, 3-51. Paris : L'Arachnéen.
- Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Ville-Neuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Bruno, Giuliana. 2022. « Un milieu de projections : les pérégrinations de Chantal Akerman à travers le cinéma et les installations. » *Décadrages* 46-47 : 151-175.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Éditions du Minuit.
- Dubois, Philippe. 2004. « La question du figural. » In *Cinéma, art(s) plastique(s)*, édité par Pierre Taminiaux et Claude Murcia, 51-76. Paris : L'Harmattan.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press. eBook
- Frodon, Jean-Michel. 2004. « Saute ma ville. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 172. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press.

- Lacan, Jacques. 1975. *Séminaire XX*. (1972-1973). Paris : Éditions du Seuil.
- Lavin, Mathias. 2007. « Écrire à côté de ses lacets. Chantal Akerman ». *Vertigo*, no. 30 : 80-87.
- Lavin, Mathias. 2007. « Entretien avec Chantal Akerman. » *Vertigo*, no. 30 : 85-87.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lévesque-Jalbert, Émile. 2020. « "This Is Not an Autofiction": Autoteoría, French Feminism, and Living in Theory. » *Arizona Quarterly* 76, no. 1 « Autotheory Theory », édité par Robyn Wiegman, 65-84.
- Mamula, Tijana. 2008. « Matricide, Indexicality and Abstraction in Chantal Akerman's *News from Home* and *Là-Bas*. » *Studies in French Cinema* 8, no. 3 : 265-75. doi:10.1386/sfc.8.3.265_1.
- Mandelbaum, Jacques. 2004. « Demain on déménage. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 214. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Margulies, Ivone. 2022. « "Et c'est tellement fatigant". L'économie du ressassement chez Chantal Akerman. » *Décadrages* 46-47 : 83-103.
- McBane, Barbara. 2016. « Walking, Talking, Singing, Exploding and Silence: Chantal Akerman's Soundtracks. » *Film Quarterly* 70, no. 1 (automne) : <https://filmquarterly.org/2016/09/16/walking-talking-singing-exploding/>.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » *Screen* 16, no. 3 (automne) : 6-18.
- Pollock, G. 2010. « The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman. » *Studies in the Maternal* 2, no. 1 : 1-32. doi: <https://doi.org/10.16995/sim.82>.
- Savard-Corbeil, Mathilde. 2023. « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine. » *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27. <http://journals.openedition.org/fixxion/13271>.
- Schmid, Marion. 2016. « Self-Portrait As Visual Artist : Chantal Akerman's *Ma mère rit*. » *Modern Language Notes*, no. 4 : 1130-1147.
- Zwartjes, Ariane. 2019. « Under the Skin: An Exploration of Autotheory. » *Assay : A Journal of Nonfiction Studies*, no. 6.1. <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.html>.

LE JOURNAL FILMÉ FÉMININ À LA LUMIÈRE DE L'AUTO THÉORIE : HISTOIRES DU « MAUVAIS GENRE »

Emma DUQUET¹ 

Article history: Received 3 January 2025; Revised 25 February 2025; Accepted 6 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Women's Diary-Film in the Light of Autotheory: Stories of the "Bad Gender".* A genre popularised by Jonas Mekas in the 1950s, the film-diary stands on the fringes of Hollywood cinema and its social, political and cultural norms, as well as its aesthetic and narrative conventions. This model of low-cost filmmaking helped to give women access to filmmaking, but also to assert their sexual communities. Autotheory, as a reflexive movement, seems to be able to shed critical light on the way in which these filmed diaries, which are themselves labile works combining personal experience and conceptual thought, resonate with social and political issues. We will be looking at the artistic devices put in place by Sophie Calle in *No Sex Last Night* (1996), Françoise Romand in *Thème Je* (2004) and Dominique Cabrera in *Grandir* (2013). The aim is to analyse the way in which this private cinema, produced by women artists at a relatively advanced age, is an opportunity for them to reflect retrospectively on their biography, their practice and their status as women. The filmic devices, in close dialogue with other media, notably text, provide the backdrop for a critical, feminist discourse on female socialisation and intimate relationships with oneself, one's body and one's loved ones.

Keywords: *diary film, feminism, documentary, French cinema, amateurism*

¹ **Emma DUQUET** est doctorante à l'Université Bordeaux-Montaigne sous la direction de Magali Nachtergaele, en co-direction à l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis avec Hélène Fleckinger. Ses recherches portent sur le journal filmé comme outil d'une contre-culture cinématographique féministe. Plus globalement, Emma Duquet s'intéresse aux formes de création filmiques alternatives. Elle a co-fondé l'association Ré/créations en janvier 2024 afin de mener des ateliers de cinéma argentique auprès d'enfants et réalisé le court-métrage « Pierre, papier ciseaux » en 2024, sélectionné au FIFAM. Courriel : emmaduquet28@gmail.com.

REZUMAT. *Jurnalul video feminin din perspectiva autoteoriei: narațiunile unui „mauvais genre”.* Gen popularizat de Jonas Mekas în anii 1950, jurnalul video se situează la granița cinematografiei hollywoodiene și a normelor sociale, politice și culturale, precum și a convențiilor sale estetice și narative. Acest cinema „low-cost” a facilitat accesul femeilor în domeniul cinematografiei, dar a contribuit și la afirmarea apartenenței realizatorilor la o comunitate sexuală sau alta. Autoteoria, ca practică reflexivă, e în măsură să pună într-o lumină critică modul în care aceste jurnale video, ele însele opere fragile care combină experiența personală și gândirea conceptuală, rezonează cu problematici sociale și politice. Astfel, articolul de față analizează dispozitivele artistice propuse de Sophie Calle în *No Sex Last Night* (1996), de Françoise Romand în *Thème Je* (2004) și de Dominique Cabrera în *Grandir* (2013). Vom analiza modul în care acest cinema intim, produs de femei artiste la o vârstă relativ înaintată, le oferă prilejul de a se raporta retrospectiv la propria biografie, la practicile artistice și la propria condiție feminină. Dispozitivele cinematografice, în strâns dialog cu alte medii, în special cu textul, formează contextul unui discurs critic și feminist privind socializarea feminină și raporturile intime cu propriu „eu”, cu propriul corp și cu cei apropiați.

Cuvinte-cheie: *jurnal video, feminism, documentar, cinema francez, amator*

« Je me disais, c’est pas mal d’utiliser la caméra comme un journal intime, comme si on ouvrait un carnet intime et qu’on lisait avec les ratures, les fautes, les trucs moins bien et on saute. Et bien je fais ça avec cette caméra »

Françoise Romand, *Thème Je*

Le journal filmé est un genre labile, aux contours poreux, souvent rangé dans le grand ensemble du cinéma autobiographique entre l’autoportrait, l’autofiction ou le film de famille. Suite à une première avant-garde américaine et aux films de Marie Menken ou Maya Deren, cinéastes revendiquant un cinéma fait de peu, avec des outils amateurs et une caméra libre de mouvement, le Lituanien en exil Jonas Mekas rend public ce qu’il appelle pour la première fois des *diary movies* en 1969 avec *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (tourné de 1964 à 1968). Apparu notamment grâce à la commercialisation de caméras légères, le journal filmé s’inscrit dans la lignée directe d’un contre-cinéma post-Seconde Guerre mondiale. Celui-ci détourne les conventions cinématographiques et s’inscrit en marge du cinéma dominant commercial et de ses normes sociales, politiques et culturelles. Depuis lors, de nombreux·se·s artistes se sont emparé·e·s

de cette nouvelle façon de filmer et de partager son quotidien avec un équipement léger, créant un ensemble mouvant de récits intimes représentant « une suite de présents discontinus, [qui] ont pour terrain de prédilection le quotidien et mettent à nu la répétition et la différence, l'aspect désordonné et échevelé de la vie » selon Juliette Goursat (2016, 113).

Cette forme d'enregistrement du temps vécu, incarné, capté grâce à de petits moyens et des caméras légères, peu produits ou en auto-production et rendue publique, est ainsi étroitement liée par ses conditions de production au cinéma amateur. Elle constitue par essence une ouverture de la fabrication filmique à tous·tes, et notamment aux femmes, souvent reléguées de l'industrie cinématographique. Sa création relève donc d'un « acte politique » comme l'indique Véronique Campan : « c'est un acte éthique et politique fondé sur la volonté de faire accéder à l'image ce qui est traditionnellement exclu : le quotidien, l'ordinaire, l'insignifiant » (2005, 141).

Étudier le journal filmé au prisme de l'autothéorie, c'est interroger la portée politique de cette forme filmique qui, par son accessibilité, a parfois permis de donner une voix à « ceux à qui la société tend à la refuser : lesbiennes, homosexuels, minorités raciales... ou plus banalement femmes et enfants » selon Roger Odin (1995 ; 1946). Nombreux et nombreuses sont en effet celles et ceux qui se sont emparé·e·s de caméras afin de mettre des images sur ce qui leur est interdit de montrer en place publique (orientation sexuelle, troubles psychiques, ou maladie taboue, parmi d'autres), à l'instar de Sadie Benning, Mitch Mc Cabe, Anne-Charlotte Robertson ou encore Hervé Guibert.

Cette étude sera étayée par l'analyse de trois films créés en France autour des années 2000. Le premier est *No Sex Last Night (Double Blind)* de Sophie Calle, sorti en 1996, journal filmé qui prend la forme d'un *road movie* aux États-Unis au cours duquel la cinéaste et son compagnon Greg Shephard se filment l'un·e et l'autre lors d'un voyage entrepris afin de conjurer la fin de leur amour. Le deuxième, *Thème Je* de Françoise Romand, est sorti en 2004 après dix ans de tournage. Pour la première fois de sa carrière, la cinéaste tourne la caméra vers elle-même, ses amants, ses proches, interroge ses secrets de famille et narre sa propre vie à la façon d'un puzzle. Enfin, *Grandir* de Dominique Cabrera, sorti en 2013, est un film-enquête dans lequel la cinéaste, en filmant sa famille et son visage dans de multiples miroirs, retourne sur les traces de l'enfance de sa mère, abandonnée en Algérie.

Il s'agira ainsi de déceler la façon dont ces journaux filmés, et la vidéo plus généralement, participe à l'élaboration d'un savoir situé fondé sur la subjectivité, et combien leur processus de création intermédial aboutit à des œuvres articulant existences quotidiennes et histoire collective et participant à la visibilisation de vécus féminins.

Caméras subjectives, circuits alternatifs

Tout d'abord, ces trois films s'inscrivent dans un processus de production alternatif qui s'extrait des pesanteurs institutionnelles, de la verticalité du tournage traditionnel et des enjeux monétaires de la production filmique. Il s'agit de trois films à la première personne, réalisés à moindre coût et avec un équipement technique léger (une ou plusieurs caméras portatives). Un détournement presque ironique chez Sophie Calle et son compagnon Greg Shephard, qui se filment trivialement par caméras Hi8 interposées tout au long d'un *road trip* à travers les États-Unis, de New York à la Californie. Ici pourtant, point d'image tournée en Scope, de paysages américains grandioses ou d'histoire d'amour passionnelle ; seulement l'image tremblotante du capot d'une voiture régulièrement en panne, abritant deux amants assistant à la fin d'une relation qui bat de l'aile. Dominique Cabrera et Françoise Romand, quant à elles, filment leur intimité pendant près de dix ans, sur un temps de tournage long qui n'est pas adapté aux délais de financements fournis par l'industrie cinématographique. En conséquence, ces films sont largement auto-financés, grâce aux sociétés de production fondées par les deux cinéastes elles-mêmes – Ad Libitum et Alibi Productions.

Ces trois films sont non seulement l'aboutissement d'un long processus de filmage et de montage, mais ont également pour certains une genèse improvisée. Ces journaux privés, élaborés sans plan pré-conçu mais comme une prise de rushes à la volée, n'étaient en effet pas tous destinés à devenir des films rendus publics de prime abord. La genèse de *Thème Je* est particulièrement intéressante : le projet a débuté en 2000, presque par hasard. La réalisatrice, qui possédait pour la première fois un caméscope de poing, s'est un jour filmée à l'improviste, et a découvert a posteriori que son ami avait subrepticement emprunté sa caméra, comme elle l'explique au cours d'un entretien :

Je me suis filmée nue dans un miroir, et je suis partie à Paris. Il y avait mon nouvel amant, David, qui était là-bas. Un week-end, il s'est emparé de la caméra, et s'est filmé sur la même cassette, nu devant un miroir. Je lui ai dit « Ce n'est pas possible, tu as regardé ce que j'avais fait ! » Il m'a dit « Qu'est-ce que tu crois, tous-tes les réalisateur-ice-s se filment nu-e-s dans leur miroir ». J'ai monté ça, ce début-là. Après ça m'a donné des idées, j'ai été stimulée, j'ai fait un quart d'heure de film. Et puis j'ai un peu oublié, mais à chaque fois c'était montré dans un festival, et puis ça a grossi avec l'accumulation de ce que je filmais.²

² Propos recueillis lors d'un entretien non publié avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.

Thème Je est ainsi l'aboutissement d'un projet s'étoffant avec le temps : de deux rushes d'ordre privé, images prises à la volée sans même savoir qu'elles dialogueraient un jour, naît le court-métrage *La règle du Je* sorti en 2000. Ce film devient un long-métrage en 2002, avec *Je, Tu, Elle, Il* – en référence à Chantal Akerman. Cette deuxième version a ensuite été retravaillée jusqu'à devenir *Thème Je*, version elle-même longtemps modifiée au fur et à mesure de multiples projections. En somme, près de dix ans se sont écoulés entre le premier jet et le long-métrage. *Grandir*, de Dominique Cabrera, a également commencé sans être un projet cinématographique, mais par la volonté de la cinéaste de filmer le mariage de son frère. Le film s'est ensuite déployé lorsqu'elle a décidé de ne plus éteindre la caméra. Elle a continué de filmer ses proches et son quotidien, jusqu'à mener une enquête filmique sur ses origines.

Ainsi, bien que les cinéastes concernées soient reconnues et légitimées aujourd'hui en tant qu'artistes, leurs films ont bien émergé d'images privées se rapprochant de la grammaire du film amateur. Cette esthétique est même revendiquée, ou du moins glosée par les filmeuses à travers leur voix-off : « Là j'ai un mal fou à me débrouiller avec le point, le son. Je perds mes moyens de cinéaste », dit Dominique Cabrera en voix-off, commentant les plans de sa mère à Marseille. Dans un entretien mené par Inès Edel-Garcia, celle-ci ajoute : « Quand je faisais *Grandir*, j'avais l'impression d'avoir à la fois une jambe dans le film amateur et une jambe réalisatrice » (Edel-Garcia 2021). La réalisatrice mêle par ailleurs les images qu'elle filme elle-même et celles filmées par son père, brouillant encore davantage les frontières entre images d'ordre amateur ou professionnelles.

L'élaboration de ces films avance ainsi par étapes, ratures, ajouts. Ils sont considérés comme des objets en mouvement et non des œuvres closes, et proposent une approche incarnée, sensible du cinéma, les cinéastes « s'appropriant le réel en tant qu'archive vivante » (Savard-Corbeil 2023). Sophie Calle anthropomorphise sa caméra, en faisant sa confidente : « Tout ce qu'on ne pouvait dire à l'autre, nos impressions sur le voyage, sur les gens rencontrés, ce qu'on pense de l'autre, du compagnon silencieux – on allait le dire à la caméra, l'utiliser comme un confessionnal » (Sauvageot 2007, 178).

Expérimentations formelles

Le processus de filmage sur le temps long et de montage processuel constitue ainsi des œuvres à la narration faisant la part belle au discontinu et à l'hétérogène. L'expérimentation formelle au sein de ces journaux filmés, qui s'élaborent au fil des jours, en renforce l'aspect personnel. *Thème Je*, *Grandir* et *No Sex Last Night* se manifestent comme de véritables terrains d'expérimentation

esthétiques, dans lesquels les artistes expérimentent avec différents dispositifs filmiques (auto-filmage, prêt et partage de la caméra à une tierce personne, utilisation de divers matériels de captation) et procédés de montage à partir de matières visuelles et sonores très hétéroclites, engageant par la même la manipulation et la construction du matériau autobiographique.

No Sex Last Night oscille ainsi entre plusieurs dispositifs : les plans filmés à la fois par Sophie Calle et Greg Shephard, muni·e·s l'un·e et l'autre de caméras, sont entrecoupés de successions de photographies des amants, de la voiture et des routes étasuniennes donnant au film des airs de roman-photo. Par ailleurs, différents régimes de voix se superposent, créant des impressions diffuses de brouhahas et d'indistinction sonore : une voix-off raconte au discours indirect les pensées de Sophie Calle et Greg Shephard, recouvrant parfois le son direct d'une conversation ou d'une ambiance prise sur le vif.

Dans *Thème Je*, plusieurs formats vidéo sont utilisés. Le film, tourné sur une période de dix ans, mêle vraisemblablement les images de plusieurs caméras dont une mini-DV et des archives familiales, donnant ainsi à l'ensemble du film une multiplicité de textures et de grains. La mise en scène oscille entre des adresses directes de Françoise Romand aux spectateur·rices face-caméra, souvent chez elle, des scènes tournées auprès de ses proches et des extraits des autres films qui ponctuent sa filmographie, comme *Mix-Up ou Méli-Mélo* ou *Appelez-moi Madame*. Enfin, plusieurs dispositifs originaux de montage image sont expérimentés, comme le montage en double split screen avec jusqu'à quatre images montrées en un seul plan, scindant le photogramme en morceaux à la façon d'un puzzle. La cinéaste explique également son rapport intuitif au montage, parfois guidé par le hasard : « Je n'ai jamais regardé tous les rushes, et je ne notais rien sur les cassettes. La séquence de de l'ongle, elle vient du fait que j'ai pioché une cassette comme ça, au hasard. Je voulais ajouter une séquence, je la regarde et je me dis : "Parfait, pas la peine de chercher ailleurs" ».³

La désynchronisation entre le son et l'image est omniprésente, les voix étant souvent recouvertes d'une bande sonore intempestive ou de musiques, comme lors d'une scène d'épilation où l'on peut entendre un texte préfigurant la quête identitaire de la réalisatrice et issu de *Lola Montès*, réalisé par Max Ophüls :

La comtesse se souvient-elle encore du passé ?
S'en souvient-elle ?
S'en souvient-elle ?
Juste avant l'horloge marche en arrière... (Ophüls 1955)

³ Propos recueillis lors d'un entretien avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.

Enfin, dans *Grandir*, on remarquera la diversité de matières filmiques employées par Dominique Cabrera, qui mêle les plans tournés avec sa caméra auprès de sa famille, des plans où elle s'adresse à elle-même en se regardant dans un miroir par auto-filmage, des inserts d'archives familiales en Super-8, et la captation des pages d'un *flip book* composé des photographies de ses proches.

Ceci n'est qu'un maigre recensement des procédés utilisés par chaque cinéaste, mais il donne un aperçu de la liberté d'expérimentation qu'offrent ces œuvres hybrides. Leur élaboration se rapproche d'une forme de bricolage, terme que nous empruntons à Claude Lévi-Strauss afin de désigner un processus de création à partir d'objets modestes qui se prête davantage à l'aléatoire, à la divagation et au hasard, par opposition à celui d'un ingénieur qui recourt à la technique en fonction d'un plan pré-conçu :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord ». (Lévi-Strauss 1962, 29)

Les cinéastes-bricoleuses prennent leurs ressources dans ce qui les entoure – leur quotidien – et, par une mise en relation parfois aléatoire d'éléments, certains pré-existants au projet en film, en font un objet filmique. Elles exhibent ainsi leur propre processus de fabrication, interrogeant sans cesse leur propre processus de création, mais aussi leur place en tant que réalisatrice et en tant que femme.

Se filmer pour se connaître

Les journaux filmés opèrent un retour réflexif des cinéastes sur elles-mêmes et leur position de femmes, épousant alors un processus plus large de visibilisation des vécus féminins et des structures d'oppression de genre. Ces œuvres se révèlent autothéoriques car elles permettent aux cinéastes un mouvement introspectif de connaissance explicite de soi, se regardant comme de l'extérieur.

Ces œuvres à l'hybridité générique placent ainsi le sujet dans une approche individualisée, sensible et préfèrent une logique intellectuelle du hasard et de l'absurde à une logique de la linéarité et de la coordination. Le-la spectateur·ice suit le cheminement d'une pensée qui dérive et se perd avant de se ressaisir, empruntant les chemins de traverse de l'autothéorie qui permet « la création d'un savoir fondé sur la subjectivité et l'intimité des souvenirs

personnels rappelés à la surface » selon Mathilde Savard Corbeil (2023). Ces trois journaux filmés sont en effet autant de façons de trouver un langage pour se décrire, pour se sonder. Or, l'illusion d'une transparence totale de soi à soi entraîne les réalisatrices dans une recherche sans fin. La quête identitaire sans cesse renouvelée porte l'aspect réflexif mis en jeu dans les journaux filmés.

Ceci est particulièrement mis en lumière dans la seule séquence à durée conséquente de *Thème Je*. La cinéaste y apparaît nue dans un lit, elle se confie à son amant qui la caresse, tous deux devant une caméra probablement posée sur le lit. Elle lui raconte une anecdote vécue chez son médecin, qu'elle consulte car elle a les ongles étrangement abîmés. Le médecin lui dit que c'est inévitablement lié à un geste qu'elle fait de façon récurrente, mais elle est certaine que ce n'est pas le cas. « Il m'agressait dans la connaissance que j'avais de moi. Il mettait un doute sur la conscience de qui je suis » (Romand 2004), lui confie-t-elle. Finalement, celle-ci s'aperçoit pendant la nuit qu'elle agit inconsciemment, presque automatiquement, et saisit, sans même s'en être rendue compte avant, de l'eau dans le creux de sa main pour se laver le sexe dans un bidet. Elle s'étonne de pouvoir se surprendre elle-même, de ne pas être consciente de tous ses faits et gestes. La réalisatrice confie par ailleurs que le film est né de ce désir de, pour la première fois, faire de sa propre vie le sujet de son film :

J'avais envie d'expérimenter quelque chose que je n'avais jamais fait et de tourner la caméra vers moi, et d'être dure avec moi. C'est-à-dire : aller plus loin que ce que je faisais avec les gens parce que je les respectais, je ne voulais pas leur faire du mal, je ne voulais pas les mettre en danger. Alors que moi, je voulais me mettre en danger ; en même temps c'est hypocrite parce que je suis là au montage, je coupe ce que je veux...⁴

La caméra témoigne également chez Dominique Cabrera d'une inaccessibilité à elle-même : « À quoi je pense ? » dit-elle, se filmant devant son miroir, dévoilant son visage ; « Pourquoi je ne peux pas être paisible ? » (Cabrera 2013). Le procédé d'auto-filmage, qui apparaît régulièrement tout au long du film lors des insomnies de la réalisatrice, a une portée presque paradoxale : alors que la réalisatrice s'épie, analyse son visage, ses traits, braque ouvertement la caméra sur son propre reflet, ces séquences n'amènent que davantage de questions. Cette dernière s'adresse à elle-même comme à une étrangère qu'elle apprivoise sans comprendre tout à fait, et dont elle redoute les tourments. Cette inaccessibilité à elle-même est par ailleurs doublée de celle de sa mère, enfant abandonnée dont la quête identitaire troublée est l'objet du film, et fait écho à celle de la réalisatrice.

⁴ Propos recueillis lors d'un entretien avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.

Enfin, le sous-titre de *No Sex Last Night* est *Double Blind*, terme qui fait référence à la méthode d'investigation scientifique en double aveugle. Cette technique met l'accent sur le retranchement, voire sur la tension qui découle de la cécité. Ici, la connaissance de soi est intrinsèquement liée au regard de l'autre, et la propre image de la réalisatrice est contenue dans les vidéos réalisées par Greg Shephard, procédé sur lequel nous reviendrons.

Chaque film semble ainsi mettre en scène un double mouvement où chaque cinéaste tente de se scruter, de se connaître, de se mettre à nu, tout en se confrontant inexorablement à l'irréductible opacité de soi. La profonde subjectivité de ces journaux filmés féminins, s'ils sont ainsi un moyen pour les cinéastes de remettre en jeu leur identité, abordent également des questions politiques. En effet, les histoires personnelles des cinéastes sont montrées dans des environnements sociaux et deviennent révélatrices de rapports de force genrés. Elles témoignent du caractère arbitraire des représentations et de la domination masculine sur les existences féminines. L'intime devient alors politique, et les vies quotidiennes révèlent des structures d'oppression plus larges, l'expérience individuelle se faisant vecteur d'une réflexion politique.

De l'expérience personnelle à l'histoire du « mauvais genre »

No Sex Last Night met particulièrement en scène le rapport de force qui existe entre la réalisatrice et son amant, elle-même se figurant comme sujet empêché d'un désir insatisfait et amante dépendante du regard masculin. Ce film est né d'un désir pour Sophie Calle de tenter de sauver sa relation amoureuse : « notre relation s'était tellement dégradée que je savais qu'il refuserait [le voyage], et je me suis dit que si je lui proposais de réaliser un film, ce qui était son rêve, j'avais une chance qu'il accepte » (McFadden Wilkens 2011, 115). Le film rejoue sans cesse les désirs contrariés de la cinéaste, confrontée au désabusement amoureux. L'incommunicabilité, la dépendance affective et la manipulation régissent les rapports de l'artiste à son amant, dont les statuts de sujet et d'objet de désir et d'action sont remis en jeu tout au long du film. Le dispositif même de filmage fait en effet de à la fois et l'image de soi dépendant du regard de l'autre. Sophie Calle compare la relation de Greg à son automobile à celle qu'ils entretiennent en tant que couple, cette analogie se poursuivant au fur et à mesure du film : « Ce n'est même pas moi qu'il filme, c'est sa voiture » dit-elle en voix-off alors qu'elle le filme au garage, puis : « Je me demande s'ils caressent autant leur femme » (Calle 1996).

L'asymétrie relationnelle et l'incommunicabilité entre les deux amants sont rejouées par des asymétries entre ce qui est montré, ce qui est vu et ce qui

est entendu en son direct et donné à entendre en voix-off. En témoigne, parmi d'autres, la séquence dans un restaurant miteux où Greg annonce laconiquement à Sophie qu'ils manqueront probablement d'argent pour réparer une fois de plus la voiture. Le-la spectateur·ice voit les photographies de Sophie, de face pendant la conversation, entend la brève conversation du couple. Leurs voix sont calmes, leur ton neutre. Pas de drame. On entend alors la voix-off de Sophie traduisant frustration et énervement contenus : « Cet enculé, le seul truc qu'il avait à faire avant de partir c'était de vérifier la voiture », puis celle, soulagée, de Greg : « *She took it better than I thought* » (Calle 1996). Le décalage entre le son direct, la situation montrée à l'écran et les voix intérieures des deux personnages traduisent de façon cocasse l'incompréhension qui règne au sein du couple.

Par ailleurs, les trois films se présentent comme la représentation d'expériences non pas d'héroïnes de cinéma mais de femmes ordinaires, contenant « des traits significatifs de l'expérience de toutes les femmes, leurs films [résolvant] les tensions entre individualisme et collectivisme » (Goursat 2016, 157). Nous traversons avec les cinéastes leurs trajectoires personnelles sur plusieurs années, vivant auprès d'elles leur confrontation au sexisme et aux représentations genrées.

« *Are French women better in bed ?* » : cette remarque ouvertement sexiste surgit lors de la seule séquence où Sophie Calle (1996) est la seule femme au sein d'un groupe d'hommes qu'elle filme par à-coups, dans la lumière tamisée du bar, alors que sa voix peine à émerger du brouhaha ambiant. Plus largement, *No Sex Last Night* est l'histoire banale du « mauvais genre », celle d'une femme d'une quarantaine d'années à la fois soumise au désir masculin et ne pouvant plus y répondre car en-dehors des canons esthétiques qu'on lui impose : « ne pas être désirée, c'est un échec », lance-t-elle en voix-off. L'échec du mariage tant attendu et transformé en mascarade, à la fin du film, participe de cet échec cruellement mis en spectacle.

De même, la question du devenir féminin est au cœur de l'œuvre de Françoise Romand, qui se confie régulièrement à la caméra. Revenant d'une opération de chirurgie esthétique, elle lance face caméra, dans un plan cru et sans habillage technique : « Je n'ai pas résisté à la torture. J'ai cédé à la pression du sexisme des hommes envers la beauté, l'âge », employant à dessin un vocabulaire guerrier.

Enfin, ces devenirs féminins sont pris dans des trajectoires historiques, et les journaux filmés apparaissent comme des dispositifs capables de récolter la parole intime des cinéastes et de leur famille afin de nourrir des savoirs jusqu'ici tus. Il s'agit plus particulièrement, en ce qui concerne les œuvres à l'étude, de l'histoire tourmentée de la famille arménienne de Françoise

Romand, et celle de l'Algérie chez Dominique Cabrera. Ces films se présentent comme des quêtes identitaires dans des passés troubles, parfois « tabous ». Ce terme est d'ailleurs employé dans l'une des premières séquences de *Thème Je*, dans laquelle la cinéaste, qui exhibe son pubis, évoque paradoxalement la prénance des tabous et leur nécessité avec la femme qui l'accompagne.

Chez Dominique Cabrera, le devenir féminin personnel de la cinéaste se déploie en écho à ceux des femmes qui l'entourent : sa mère et sa sœur, notamment. Contrairement à *No Sex Last Night*, et de façon plus marquée que dans *Thème Je*, les images filmées sur le vif dans l'environnement domestique de la cinéaste sont prétextes à l'émergence de souvenirs, portés d'abord par la voix-off, puis rejoués sur le mode du *re-enactment* (Dominique Cabrera retourne devant l'immeuble où elle a vécu enfant à l'arrivée en France de ses parents pieds-noirs, par exemple), mais aussi montrés par des inserts d'images d'archives. Les images du passé se superposent aux images du présent par une voix-off proche de l'*ekphrasis*, narrant au présent des bribes de souvenirs.

Le journal filmé, forme modeste, est un cadre apte à recevoir les discours autothéoriques de cinéastes femmes et à donner son et image à leur quotidien. Le peu de moyens techniques nécessaires à leur création permettent l'avènement d'histoires privées, dont les images crues et la liberté d'expérimentation ne trouveraient pas leur place dans des circuits de production et de diffusion d'un cinéma plus conventionnel. Par ailleurs, le recours à cette forme filmique, s'il fait partie d'un engagement des cinéastes auprès d'un cinéma personnel, fragile et libre, est cependant révélateur du manque d'accès des femmes à la réalisation. Françoise Romand conclut ainsi son long-métrage traversant dix ans de sa vie sur un plan flou, de travers, au mouvement tel qu'on ne distingue que vaguement un intérieur vide. La dernière remarque qu'on entend est alors : « Je fais un film sur la fin de mon appartement » ; autrement dit : la vente de cet appartement est la condition *sine qua non* de cette création, car ce film n'aurait pas pu voir le jour sans un tel auto-financement.

OUVRAGES CITÉS

- Campan, Véronique. 2005. *Le journal aux frontières de l'art*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, La Licorne.
- Duquet, Emma. 2024. Entretien non publié avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.
- Edel-Garcia, Inès. 2021. « Dominique Cabrera, cinéaste du récit de soi. » *Archipop*. <https://archipop.org/lemagazine/2021/05/10/cabrera-cineaste-du-recit-de-soi-grandir/>.

- Goursat, Juliette. 2016. *Mises en « je »*. *Autobiographie et film documentaire*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence (PUP).
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- McFadden Wilkens, Cybelle. 2011. « *No Sex Last Night: The Look of the Other.* ». *Intermédialités*, 10 août 2011 : 111-25. <https://doi.org/10.7202/1005519ar>.
- Odin, Roger. 1995. « Du film de famille au journal filmé. » In *Le Je Filmé*, Paris : Centre Pompidou et Light Cone.
- Sauvageot, Anne. 2007. *Sophie Calle, l'art caméléon*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Savard-Corbeil, Mathilde. 2023. « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine. » *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no. 27, 15 décembre 2023. <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.

Filmographie

- Cabrera, Dominique. 2013. *Grandir*. France : Ad Libitum.
- Calle, Sophie. 1996. *No Sex Last Night (Double Blind)*. États-Unis : Paulo Branco.
- Romand, Françoise. 2004. *Thème Je*. France : Françoise Romand.

LIFE WRITING AS RESEARCH CREATION: THE PROJECT *DRIFTING*, *PHUKET TRILOGY 21/22*

Biliana VASSILEVA¹ 

Article history: Received 18 June 2024; Revised 27 February 2025; Accepted 9 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Life Writing as Research Creation: the Project Drifting, Phuket Trilogy 21/22.* This paper addresses the practice of “self-fiction”. It also discusses various stances about the process of “life writing” as an artistic and academic research. The research creation project *Drifting/À la dérive* (2012-2025) consists of “sensory-scapes” often described in detail. These combine literature, visual arts, and dance. This study focuses on self-fiction within a coherent series of dance videos based on poetics, traveling and performance studies. The study also implies a creative methodology developed in academic setting. The project *Drifting, Phuket Trilogy 21/22* was conceived and developed by the author of this paper, Biliana Vassileva, a dancer who has been a university professor (MCF HDR) and researcher since 2009, inspired by “practice as research” approaches to academia.

Keywords: *self-fiction, research creation, dance, performing arts*

REZUMAT. *Scrierea vieții ca proiect de creație-cercetare: Drifting, Trilogia Phuket 21/22.* Această lucrare abordează practica „fichionalizării sinelui”. De asemenea, ea discută o serie de perspective referitoare la procesul de „scriere

¹ **Biliana VASSILEVA** is a dancer, researcher and professor in dance studies, contemporary art, and performance studies at the University of Lille, France, since 2009. She obtained a master’s degree (with a thesis on Pina Bausch’s creative process) in 2001, and a PhD in Dance Studies, (“William Forsythe’s Improvisation Technologies: A Singular Approach”) at the Sorbonne nouvelle, Paris III University in 2007. Currently, she conducts qualitative research on dance and somatics through transcultural fieldwork and practice-based projects about improvisation, composition and *in situ* embodiment. Web links to her academic and artistic work: <https://pro.univ-lille.fr/biliana-vassileva>; <https://bilidanse.wixsite.com/website-2>. Current location: Paris, France. Email: bilidanse@gmail.com.

a existenței” văzută ca o formă de cercetare artistică și academică. Proiectul de creație-cercetare *Drifting/À la dérive* constă într-o suită de „peisaje senzoriale” adesea descrise în detaliu. Acestea combină literatura, artele vizuale și dansul. Studiul de față se va concentra, aşadar, asupra „ficcionalizării sinelui” așa cum apare în cadrul unei serii de secvențe video de dans, bazate pe călătorie, poetică și studii de performance artistic. Cercetarea implică, de asemenea, o metodologie creativă, elaborată în mediul academic. Proiectul *Drifting, Phuket Trilogy 21/22* a fost conceput și dezvoltat de autoarea acestei lucrări, Biliana Vassileva, dansatoare și conferențiar universitar abilitat, ale cărei cercetări privesc, încă din 2009, abordările de tipul „practice as research” în mediul academic.

Cuvinte-cheie: autoficțiune, cercetare-creație, dans, artele spectacolului

Introduction: a note of intention

The current paper addresses the practice of “self-fiction”. It also discusses various stances about the process of “life writing” as an artistic and academic research. The research creation project *Drifting/À la dérive* (2012-2025) consists of “sensory-scapes” often described in detail. These combine literature, visual arts, and dance. The project conceives an autobiography as a quest for intuitive self-enlightenment, as described by Fernando Pessoa in *The Book of Disquiet* (2002, 74): “My soul is a hidden orchestra; I know not what instruments, what fiddle strings and harps, drums and tamboura I sound and clash inside myself. All I hear is the symphony”.

Joan Ramon Resina claims: “Especially since Foucault’s seminal essay on ‘Self Writing,’ self-production through writing has become more versatile, gaining a broader range of expression, diversifying its social function, and colonizing new media of representation. For this reason, it seems appropriate to speak of life-writing as a concept that includes but is not limited to classic autobiography. Awareness of language’s performativity permits us to read life-writing texts not as a record but as the space where the self is realized, or in some instances de-realized” (2019).

Regarding that process, creative life writing as self-fiction can build identity, but it can also contest ascribed identity by producing alternative or disjointed scenarios of identification. Therefore, the current study focuses on self-fiction within a coherent series of dance videos based on poetics, traveling and performance studies. The study also implies a creative methodology developed in academic setting. The project *Drifting, Phuket Trilogy 21/22* was conceived and developed by the author of this paper, Biliana Vassileva, a dancer who has been a university professor (MCF HDR) and researcher since 2009,

inspired by “practice as research” approaches to academia, and so this paper is mainly written from a personal subjective viewpoint.

The study, accomplished by producing dance videos, questions the visual transformation, the unpredictable transitions, the vibrations and the myriad sensations of the dancing body. All the videos concern the idea of drifting, linked to a particular practice of “autofiction” and “self-staging” on camera. They comment on the dancer’s work while travelling. The project is academically supported by the special issue “On Poetics and Performance” of *Performance Research* (2015).

Feminist creative writing issues

The idea of feminist autobiography based on dance experience was developed by the American choreographer Yvonne Rainer (2013). Carolyn Carlson, another American choreographer, in her solo *Blue Lady* (1983), depicted different phases of her life through the mixed media of dance improvisation, poem writing, drawing, and the tracking-in-journals creative process (Vassileva 2008). These examples show how feminist writing in the twentieth and twenty-first centuries dwells on a process of introspection, a quest for freedom and strategies allowing linking words and movements. Carlson describes the importance of “the eye gaze as self-observation” in her creative self-fiction as a choreographer. To this can be added Cahun’s (1930) essential comment on the assumption of false narcissism, assigned to women who create independently.

The task of deconstructing certain clichés, such as the modesty of female gender as a required condition for domestication (Watson & Smith 2002), supports a diary’s right for privacy as an intimate space (“jardin caché”), legally protected. So are privacy of personal creative space and legally protected authorship rights. Post-qualitative and post-human studies have expanded the question of legal authorship rights to any creature. Does this mean I should credit the Bali monkeys and the Asian civet from the *Bali Luwak* video?

The current research creation project reflects the author’s decision regarding the elements chosen to compose the work and become visible. As Carolyn Carlson states in the documentary *Blue Lady* (1983), “intimate work belongs in the studio, shows belong on the stage”.

Intercultural studies of collaboration processes comprise questions of how to avoid clichés of perception, gender, or race. This approach helps avoid statements such as “it is that way, it has always been that way” or “it has to be perceived in a certain way”. Yvonne Rainer and other postmodern thinkers have expressed their concerns about the license to craft. Artists, including

Xavier Le Roy, French choreographer, have worked on redefining each individual's right to create, and have advocated the political overpowering of cultural institutions. These topics, in relation to feminist life writing, have been addressed in many research seminars, including the major question of how to comment on one's own work. Some of the seminars are held in the Center of Contemporary Arts Studies (CEAC) at the University of Lille, France. The new trend in academia of mixing writing styles and voices is still relatively recent, as Sondra Fraleigh, the American anthropologist of movement studies, reveals in her book *Dancing Identity, Metaphysic in Motion* (2004). Despite being a scholar, she may suddenly switch to writing a poem to better express her analysis of rational academic data.

Many fine arts departments have been building practice-based research habits for many years. Anthropology departments have established a tradition of "first person" fieldwork descriptions. However, few other academic research scholars (restricted to the humanities) accept such monographs as a valuable outcome of academic work.

Life writing while traveling: the anthropological stance

Travel requires a new kind of cinematographic "life writing". It articulates my professional needs as a researcher and my personal needs as a dancer and human being. I had to gradually find a new qualitative and post-qualitative research posture and paradigm. The first step was to abandon any plan, such as "scenario", established before the journey. Each new accumulation of visual material, and the later process of editing, is an outcome of encounters with largely unknown environments and their inhabitants. The only guideline possible within these circumstances is the unpredictable flow of sensations that arise: "the surest route to true knowledge is to turn our attention toward our perceptions themselves... we are all, by definition, experts in our own experience" (King 2019).

The camera can be used to capture study material using spontaneous filming as a method to investigate new cultures. It is all about the process of drifting: "not only from listening to Inuit stories and sharing their meals but also from studying (my)self in interaction with them – perceiving (my) own perceptions, in a way" (King 2019). Self-observation in feminine writing has long been suspected as a potentially narcissistic endeavor in relation to the domesticated representation of a woman, bound to modesty and the intimacy of socially enclosed space, as discussed above. Hence, even when my dancing is the main subject of the recording, special attention is brought to the environment that

makes this motion possible. This particular subject/environment observation broadens the perspective of new self-discovery and self-definition through the enlarged possibilities of a diverse cultural mingling.

It is also necessary to underline the “notion of the relativity of all education” (King 2019) when returning from a dance training journey in Thailand, Bali, or elsewhere. During the process of arranging the gathered visual material into a series of video journals, I sense and redefine myself according to the newly acquired intercultural knowledge. When traveling in foreign lands, a person can sometimes be fooled, in spite of all their knowledge and expertise, as “being smart was relative to one’s circumstances and surroundings”. This knowledge can only be gained through local interactions, “the sense of regard that his (her) hosts displayed toward him (her), as well as the reciprocal education that he (she) was gaining from them”. It requires a specific opening before any analytical procedure – “the training of one’s heart to see the humanity of another”. Therefore, cultural anthropology deals with “humans in the context of their *ethnos*, the specific societies or communities – nations, ethnic groups, tribes, races – into which they seem to sort themselves”, while comparative intercultural aesthetics, such as the current research creation project, is about the artworks, arising from specific context of intercultural encounters. This knowledge is ever changing, and the process of life writing cannot be reduced to preconceptions: “I see such a wide and free field of labor before my eyes that the mere thought excites me” (for further reading see King 2019).

The fleeting traveling process stirs both the surface and the depths. Compared to the long-lasting fieldwork required by anthropology studies, this method of collecting sensory data is more spontaneous and open to imagination at work. There is no intention of revealing any truth about the art forms encountered, especially those linked to body knowledge and its use. A multiplicity of truths emerges during the process of associating the visual and intellectual ideas at work: “the longer I studied the more I became convinced that the phenomena such as customs, traditions, and migrations are far too complex in their origin... to able us to study their psychological causes without a thorough knowledge of their history” (King 2019).

The geographical displacement is compulsory. Many examples of an “imported” East, modified by, and for the sake of, Western needs and preconceptions of what an art form or body at work should be, can be deconstructed only in their original contexts. For the sake of the project’s evolution, I relied completely on meeting “the true experts – that is, those who actually used it, in a given place, at a given time (...) this bone rattle might make music” (King 2019). Concerning this, the anthropologist’s standpoint required for this research creation project is defined by King as “the combination of travel, artifact collecting, language learning and bone hunting” (2019).

Sensory-scapes of collecting fleeting sensations across East/West

The concept of “sensory-scapes” as life writing involves a collection of sensations caught through images while drifting. It consists of a coherent series of videos based on traveling and performance practice. “Coherent” implies using the same method of collecting sensations by capturing fleeting images, followed by a process of editing, based on “stream of consciousness” assembling associations. Regarding this, the process of collecting sensations through images can be described as “sensory-scape”, especially during the first phase of the project, which simply involves travel.

The method of life writing used in this project stems from the process of collecting sensations through images. The visual material is gathered in a spontaneous way. Afterwards, it is revised through an editing procedure and linked to theoretical ideas. These ideas prolong the thoughts that emerge within the creative timespan of each journey, transforming them into new working concepts. The research creation project *Drifting* (Vassileva Biliana. 2018 <https://bilidanse.wixsite.com/website-2>) has been presented at many events organized by *ITSLIQUID*, such as contemporary arts exhibitions in Italy (Bari), Spain, and Poland, and Performance Festivals such as *SIME* (dedicated to electro-acoustic music) at the University of Lille or *Pile ou Frisque* by Le regard du cygne/Le générateur in Paris, in March 2019. The project has been developed by collaborations with artists (Kate McDonald, Guillaume Tiger, Victoria Donnet, Collin Kluchman, and Pierre Jeong). It has also been presented at a culture heritage conference organised by the *Territorialités en France*, at the Paris College of Art conference *Contemporary Images Collection*, on 29th April, 2019: (cf. <https://graduatesymposium.weebly.com/schedule.html>), and in other events/publications by the intercultural aesthetics research platform LangArts.

The research creation project was constructed without additional funding; however, there have been collaborations with professional artists, some regular and some random. Since 2018, the professional video maker Victoria Donnet has regularly been involved in double feminine voice co-editing and choice making. The composer Guillaume Tiger (PhD in ambient music) has provided music for the unfolding scenarios. During travel, I have encountered many other body practitioners, dancers, choreographers, composers and arts professionals who have brought considerable input and distinct somatic flavour to each recorded gesture and body – and – mind altered state of consciousness.

The “crafting” aspect of the project was conceived as a deliberate choice, based on some postmodern arts trends. American choreographer Yvonne Rainer, who also created some experimental cinema, emphasized the importance of not making an artist specialise in one determined way (Rainer 2016). French choreographer Xavier Le Roy can be added to the list of those who “craft”

choreographies, for he has criticized the contemporary cultural policy of giving the right to legitimise to those who can hold the keys and the right to create only to prestigious institutions (Le Roy 2014). This old-fashioned point of view about legitimate creativity also questions the status of the artist and the history of art. During the Middle Ages, even the most talented painters and sculptors were considered as mere craftsmen. During the Renaissance, the art practitioner was considered as receiving the miraculous gift of “genius”. The slow emergence of the concept of the “modern subject” has ultimately separated the artist from God’s superpower. Nowadays, artists often have a much more ambiguous role in the society, for the mystery of their talent may be stripped away any time by mass media communication tools, such as the policy of reporting political and sexual scandals. Additionally, there are too many conventional and convenient narratives, incompatible with the messy nature of a real creative process, established artificially and meant to manipulate open-to-the-public processes of life writing. Artists can even be enslaved by the system, established initially on the basis of their own success, such as the public relations service requirement of how to adapt their work, and to communicate about it, adjusting it to the public opinion or to the common sense of what an artist should be. Thus, they can end up deprived of any decision-making rights instead of following their own wishes.

The research creation project *Drifting*, and the process of life writing it involved, began with a departure – that is, with temporarily leaving behind the usual geographical, social and cultural environments, with all the habits and invalidating crises they may contain, in favour of a new destination: “What is she going to Samoa for? She herself admits it is a flight from a difficult and tangled situation” (King 2019).

Thus, the project strives for the utopia of clean slate/tabula rasa or a simple distancing from habits and the environment that established them. The departure allows new points of view to appear or new elements to filter into previous stories, memories, chains of thought, and feelings. I recall the specific sensation of liberty, arising already in the airports and inside the airplanes, immediately rearranging my inner stream of consciousness. Therefore, many of the videos contain shots of flight, sky, clouds, and airplane windows.

The process of collecting images begins and evolves with a gradual interweaving with the new environment. This occurs regardless of the specific location. The action of using a mobile to take a photo or a short video is prompted by sudden stimulation or intuition. The process is close to poetry writing, based on the intensity of the perception and the flow of associations it may trigger. Therefore, there is a total lack of logic in terms of stable characters, predetermined narrative or scenario of events. Later on, the footage can be organized into more coherent sequences.

“Practice as research” in life writing

The project began in 2012 with a trip to Bali. It has been encouraged by the research platform LangArts, which specializes in comparative intercultural aesthetics, mainly between East and West. The project’s first aim was to document a research creation collaboration with local dancer and teacher Debix Lupz Witha in 2012 (renewed in 2019). It took the form of a short documentary involving poetic slides. The hybrid nature of the project slipped progressively into more creative dimensions, and it was then referenced in an academic paper. The paper “La notion d’itinérance à travers une performance dansée”, published in 2013, described new ways of expressing academic ideas about arts research in a more detailed and accurate manner (Vassileva 2013).

The videos mainly contain sensations of mobility and sensations of revival. They were chosen according to their property of “étrange/strange”. This aesthetic phenomenon, defined by Massin (2001), is the very precious moment of moving away from one’s usual perceptual supports. One of the project challenges is to capture and attempt to describe visually this phenomenon, which is difficult to seize.

Hubert Godard (2006), French theorist in dance and movement studies, described “vertigo” as a remedy for the installed neurosis of repeating only familiar gestures. The vertigo state has been documented in the field of intercultural movement-based anthropology in relation to dance gestures. It has also been a subject of linguistic studies, including “the kinetic life stories” by Swiss researcher Guillemette Bolens (2008), focusing on vocabulary and depicting loss of social control over the body in many European literature chefs-d’oeuvre.

Collecting sensations of mobility is probably a result of my long practice as a dancer. I have developed specific kinetic awareness of an improvised or composed narrative based on motion rather than just thinking. Collecting sensations of revival allows images of darker emotions to be somehow set into motion or transformed within the emerging new script. This “life writing” represents traveling sketches and notebooks of sensory memory. It can be argued that this kind of memory is everlasting, compared to rational constructions/contractions of meaning, which may easily stumble down whenever displaced in alternative contexts. The reality of the image sometimes goes beyond the initial intention and takes the story further as if independently. The process of life writing and self-fiction involves a dynamic inner structure of poetic and imaginary inner workings. It may provide a new foundation or structure in return by deconstructing or reconstructing the starting point or the necessity of departure.

According to Baudelaire's (1885) principle of "flânerie" (strolling carefree in an urban environment), there is no pressure to capture everything. This principle is preserved in all journeys. Flânerie results in surprising juxtapositions of imagery, mixing timings and blending spaces. It allows fiction, composed of real elements: "There is a poetics of editing. Now we invite you into this space of poetics and performance (your entry, another beginning N.A.) to follow the double helix interweaving the conventional and radical, methodological and experimental, critical and creative. And as you move through (step, leap, fly) we solicit you to find your own connections and make your own meaning. There is poetics of reading" (Allsopp & Kereider 2015).

The research creation project: theoretical foundation

French dance historian Laurence Louppe (2004) has developed a theory of the evolution of prose, poetry, and contemporary dance styles through the twentieth century. Her essay discerns how the new freestyle methods of composing literature – such as James Joyce's work or Kerouac's *On the Road* – resemble contemporary dance methods of renewing movement vocabulary and choreography constructing. Old codified rhetoric has been deconstructed by abandoning traditional grammar structure and storytelling. The creation of new meanings and surreal vocabulary is similar to the improvisation practices that emerged in all twentieth- and twenty-first-century art forms.

The current research creation project is built on a free flow of associations in order to work with sensory intuition. It documents in a new way a journey from a somatic (first-person point-of-view) perspective. The autobiographical elements (if indeed there are any) do not strive to achieve a full account or detailed description of any single experience, as discussed above. The narrative slides on the edge of what emerges in a most fleeting and spontaneous manner. Therefore, the sequence of quotes from "On Poetics and Performance" in *Performance Research* (2015) seems to be an appropriate description of life writing-in-the-process:

On Poetics and Performance concerns itself with *poïesis*, or acts of making and giving form to the interplay of material and immaterial content intrinsic to any act of communication our aim is to position poetics in relation to the contexts of contemporary culture, open concepts of performance and performance making and an expanded view of what "poetics" may mean. Suggesting that both poetry and dance operate in excess of the functions of language, Allsopp foregrounds the importance of embodiment in the meaning making procedures of both writing and choreography. Jaeger employs strategies and tactics of

found poetry and conceptual writing to borrow. Through a richly imagined tapestry of figurative metamorphosis, Manchev practices the poetics inherent in our materialization of thought. (Allsopp & Kereider, 2015)

The idea of “found poetry” within the *Drifting* project is developed through certain graffiti – words scratched on walls and other urban environments – which has been captured in the videos. There is no hierarchy between verbal and non-verbal languages – during the editing process, the choice of where and how to place a comment, line, or gesture was made according to visual logic as much as storytelling. Storytelling itself avoids pointing out factual data, which may ruin the intention of inducing a daydreaming state of mind.

Each element in the videos’ composition can exist and be exposed independently, as it contains enough sensory intensity to do so. It is a game of rearranging what may otherwise be too obvious, factually precise, and chronologically linear. Thus, each video can be reshuffled as a play of words, which holds many potentials simultaneously.

Strolling through the material, as with Baudelaire’s *flânerie*, involves taking random impressions to work on. This collaborative co-editing was conducted with filmmaker Victoria Donnet, music composer Guillaume Tiger, and video artists Collin Kluchman, Pierre leong. Authorship rights regarding what is included and excluded from an intimate journal must be respected; however, the hidden elements are still somehow there. Life writing has been used in German choreographer Pina Bausch’s creative process. Her unique technique of questions and responses digs into the intimacy of her dancers. Protecting her dancers’ privacy, she puts on stage the found material in an impersonal manner.

This multi-voicing may resemble Carlson’s practice of “self gaze”, combined with the filmmaker’s viewpoint as witness and decision-maker. Co-editing then becomes co-writing, a process based on affinities about the visual “stream of consciousness”.

Flow of sensations as life writing and self-fiction: collaboration with filmmaker Pierre leong

The dance video *Phuket 2021* (Vassileva. 2021, Research creation project *Drifting/À la dérive*) was coauthored with the filmmaker Pierre leong (Macao/Paris/New York, cf. Vassileva & leong. 2021. *Phuket 2021*, Thailand. Web link: <https://www.youtube.com/watch?v=hl5uxd2yT5A>). Pierre leong’s work is dedicated to experimental cinema (cf. leong Pierre. *Art website*).

Pierreieong.com.). The following description gives its basic key elements – the poetic image, the kinaesthetic issue, and the theoretical reference. The concept briefly describes the process of experience/traveling. It offers each viewer the possibility of free interpretation. This part of the study is not meant to fix meanings and give a thorough account of each journey but to highlight the *saillances* of it. *Saillances* is a French aesthetic “concept opératoire” (working concept). It means “tracking arising peaks of interest” within the composition of any art work. These peaks can be identified when perceived intuitively and analysed afterwards.

This journey begins with blending images from a foggy beach in Phuket and some movie cuts found in an airplane entertainment program – *Tale of the Nine Tailed*, a Korean TV drama (2020). In this video, the process of life writing is presented not only as geographic displacement, but also as an inner trip into the “stream of consciousness” of both artists, me and Pierre.

This specific dynamic is stirred in a different way by each new, or newly re-found, context. In this particular case, the new context is Phuket, Thailand. The island reopened to foreign visitors in 2021, with the special post-pandemic program *SandBox*. The latter has opened perspectives of newly found mobility with the question, already asked within the research creation project: “How to Walk on the Slippery Earth?”. This question is answered by the following academic quote: “Knowing is performative, creative, and participatory, not discursive, passive or theoretical” (Nichols 2010). Therefore, the poetic insertion “Warm water, divers” in red neon, found on the street is all about the simplicity and the powerful nature of being set into motion. The ability to differentiate between motion as qualitative dynamics and movement as shape creation was proposed by American choreographer Alwin Nikolais’ studies of dance/Laban heritage.

The choice of adding a phrase as an outside voice each time, which communicates a personal and intimate experience, also occurs in the rest of the research creation project. “This is poetry. I never know what I am going to say next”, says the poet Rumi in another video. The term “academic here denotes practicing reflection. All the academic material selected from the special issue of *Performance Research* (2015) gives the accumulated sensory and sensitive experience multiple perspectives. Their particular “elusive something else” goes beyond the forms visible and apprehensible to us (Allsopp 2015).

In *Tale of the Nine Tailed*, fantastic creatures and phantoms lead the storytelling. Later on, I trained as a traditional Korean dancer, which was a source of inspiration for few movement fragments, combined with the training with local somatic practitioners and artists. The narrative of the video displays specific characters and events from the K-drama. These imaginary figures are embodied through glimpses of dance improvisation such as a snail crawling on the wall or a still lynx, present in the next part of the trilogy.

Phuket 21/Bangkok 22 is the second video from the trilogy. Web link: Vassileva & Leong. 2021/2022. *Phuket 21/ Bangkok 22, Thailand* <https://www.youtube.com/watch?v=uFcELS0yDMo&t=70s>.

It is made in Phuket six months later, with the intention of deconstructing meanings, which may stiffen the way in which we perceive the fluid, ever-changing nature of life. The video was co-edited with Pierre Leong later on, in Paris as well. The field recording of serene ocean views and a night garden is combined with the following warning (drawn from the content of an airplane entertainment program):

The following program contains material
That may be offensive or disturbing to some viewers:
Adult situation.

These words are related to a similar idea of “warning” in the next video of the trilogy (*AsieSudEst, 2022*, discussed further, airplane entertainment program content):

This feature contains adult themes and,
language unsuitable for anyone under 18
years of age. Viewer’s discretion is advised.

It is combined further with a poetic and more constructive reflection, a quote from a bank insurance advertisement (drawn from the content of an airplane entertainment program):

Remain loyal to
the original aspiration,
Compose a masterpiece of the future.

This restates a poetics of transformation and process, a poetics of measure – “what uses me is what I use” – and a poetics of traps, and inventive perception (Allsopp 2015). The importance of being available to adventurous drifting can be emphasized by an anonymous poem found on a boat, (in another video, a part from the project as well: “No still sea has made a skilful sailor.” The sensitive content is actually a mobile connection established by overlapping Chinese shadows of body fragments. The peaceful harmony of the garden is torn apart by the disruptive motions of the dancing body and the raw breeze. Techno sounds are acoustically overlapped with euphoria-based moving images as the night life sparkles again on the island after the confinements. The spiral

patterns of dance improvisation resonate with the fluid stream of traveling snapshots. Thus, the multi-voicing and the multi-sounding “conjures up a vision not only of writing-as-voice but of the world made flesh”, “a vision that resonates with a choreographic poetics – a material poetics that articulates the body or the tongue” (Silverman, 1988), as an academic-based argument.

A similar process of life writing as self-fiction is developed in the third video, *Asie Sud Est, 2022*, from the trilogy, made in Phuket three month later. Web link: Vassileva & Ieong. 2022. *Asie Sud Est, 2022*, Thailand, <https://www.youtube.com/watch?v=uZQMCnZAZzw&t=5s>.

The experimental music is remixed with the street graffiti poem: “Connect”. This poem summarizes the woven shortcuts, because the structure of Phuket trilogy consists of three different visual phases – a night walk through the city of Patong in *Phuket 21*, the emergence of an arching body juxtaposed by shadows in a ghostly garden in *Phuket 21/Bangkok 22*, and a shaman’s flight through rising sunshine in *South East Asia 22*. It refers to new trends in aesthetic practice, which are inspired by research methods of inquiry: “Observe not only a field where sensing is foremost in the ensemble of the experiences, but the very transformation of this field” (Louppe 2004). This post-qualitative approach goes beyond mere immersion in an artwork or in a process of creation as a subjective journey, because it abolishes any hierarchy between the elements put into play. The focus is placed on the reciprocal transformation, which not only involves walking on a Phuket street, but also considers how the vibration of the steps and the hands or the dancing movement would affect the ocean waters.

Another video of the research creation project, Vassileva. 2018. *Turkish coffee, 2018* Turkey (Web link: <https://www.youtube.com/watch?v=77aVj9UncdI>, is also conceived as a city stroll, this time in Istanbul. It shows how fantasy is nourished by displacement. Beginning with the flight of arrival, it triggers new connectivity as new ways of “shuffling” what is on our daily mind:

Yet there are moments when the walls of the mind grow thin;
when nothing is unabsorbed,
and I could fancy that we might blow so vast a bubble
that the sun might set and rise in it
and we might take the blue of midday
and the black of midnight
and be cast off and escape from here and now

writes Virginia Woolf in *The Waves* (1931), quoted in *Turkish coffee, 2018*.

The “ghostly” aesthetics once again conducts us to another “real world” as it refers to Derrida’s concept of haunting experiences of alterity. In other words, “A metaphor can change the world”, as Levi-Strauss wrote, paraphrasing Rimbaud, quoted in “On Poetics and Performance”, *Performance Research* (2015).

The research creation project *Drifting/À la dérive* emphasizes the value of situated knowledge through Donna Haraway’s voice, as an active ecologist and feminist: “The facts are not optional, and the empirical strikes back” (Haraway 2017), quoted in Vassileva. 2018. *Drifting Space* (Web link <https://www.youtube.com/watch?v=9M03XBP9JwQ&t=201s>).

This quote from Donna Haraway refers to the rare knowledge that can be gathered and accumulated during travelling. The vibrating hand gesture of a local shaman, directly filmed during a ritual by the author of the study, shows how performative language is actually “situated knowledge”. Donna Haraway and other cultural anthropologists have stated that: “Language is nothing but meanings, and meanings are nothing but a flow of contexts. They are transitions, transmutations, the endless radiating...” (Hejinian 2000). Donna Haraway defines that kind of knowledge as rare and specific literacy (or literacies in plural, when the fieldwork is conducted in multicultural dimension), which can be gained only through embodiment (2017). The fieldwork in the South islands of Thailand, showcases this knowledge.

Asie Sud Est 22 drifts through visual glimpses during a flight such as the night time lights, designing an arrow in the harbour of Dubai. There is no attempt to identify any city as a historical heritage site or tourist attraction. Mobile frontiers between light and darkness are constructed by the sliding motion of the dancing narrator. Passing through the garden shadows and the bright zones of the wild ocean transforms the dancing figure into “the scriptor – the embodied writer as choreographer, moving, forming and transforming” (Allsopp 2015). It is impossible to distinguish which elements are to be classified as “reality” or “imaginary” (Vassileva 2019).

Summarizing the evolution of the project as a sequence of journeys, *Phuket* trilogy conveys my artistic intention of drifting, both as life writing and as self-fiction, which is nothing more or less than the traveling essence, the vitality of “the sensuous and emotive contamination of one zone by another” (Deleuze 2005). Thus, the concept of visual and performative life writing as self study is maintained in the research creation project. A poem by Edgar Allan Poe (1849) points out the thin frontier between what can be defined as real or as imaginary:

All that we see or seem
Is but a dream within a dream.

Daydreaming as “drifting” in journeys of self-discovery through the content of the video abolishes the voluntary intention of achieving or providing. Riding the floating motion of the sensory stream on the edge of what appears and disappears is enough: “Poetry is made of language but is not a use of it” (Bruns 2005). It is this pleasure of the text, *The Pleasure of the Text*, according to Barthes (1975), which can bring “attention to a poetics of materiality – to the material conditions of both writing and movement” (Barthes 1975).

Life writing and self-fiction still in the making

“We should be able to train an anthropologist in all directions”, claims King (2019). Intercultural aesthetic studies are supposed to produce “entirely unexpected results and (make) the whole problem appear in an entirely new light” (King 2019). Self-inquiry through the writing process is a subjectivity check: “It is a common observation that we desire or act first, and then try to justify our desires and our actions” (King 2019). The anthropological standpoint, in regard to that, requires honesty and modesty. To put it in old fashioned words, “the proper way to compare the fickleness of the savage and that of the white, is to compare their behavior in undertakings which are equally important to each” (King 2019), such as dance training or the creation of a piece of art.

The unresolved issue of subjectivity versus objectivity, especially when life writing or self-fiction practices are at stake (Vassileva 2019), has been tackled by many life writing theorists: “But then came the kicker: what if our experiences and observations are themselves the problem?” (King 2019). The genuine aim of anthropology seems to be “not just to catalogue the many different ways of being human but also, in a way, to love them” (King 2019), therefore accepting the inevitable affective links too, which are part of the sensible artistic material. This research creation approach also allows “getting your hands dirty in the empirical data and building hypothesis out of what you could actually observe” (King 2019). It holds on to the importance for any creative or academic endeavour of considering that “the world is collection of potentialities, not givens” (King 2019).

The concept of drifting reveals the bewilderment of the soul. Taking the opportunity to travel leads to new editing procedures based on the fascination of discovery: “imagine a world in which everything you think of normal

becomes strange and unfamiliar” (King 2019). Thus, life writing on the road becomes a long story of differentiation and mingling. The in-and-out research positions result in establishing local relations (or sometimes nothing at all): “practices that might appear irrational – risking life and limb to give and receive decorated shells or disc beads – were in fact a part of a well-defined network of political authority, obligation, trust, and partnership” (King 2019). Inevitably the traveller is confronted also with denials: “Many persons who practice (conjuring or hoodoo) will tell you at first there that there is no such thing, and laugh at the ignorant who spend their money on ‘root’. They are terribly afraid, so they dissemble” (King 2019).

Academic research, based on creative processes, or the mere creativity within academic research, narrows down the “distance between homework and fieldwork” (King 2019). In search of “something vibrantly, chaotically, brilliantly alive [...] she was making data, not just gleaning it” (King 2019). The openness and the generosity experienced during life writing makes work self-fiction, inclusive of anything and anywhere – “I have a heart with room for every joy” (King 2019).

ANNEXES

The Silky Road, Revisited

This sequence of journeys in South East Asia, featuring Laos, Thailand, and Bali, is part of my ongoing research into dance gestures originating from local somatic work, blended with elements of different dance training and local environments.

Vassileva Biliana. 2019. *Ko Tao, 2019* Thailand

<https://www.youtube.com/watch?v=6mYuZmFc45Y>.

This video features the intimate and introspective voice of American photographer Francesca Woodman.

You cannot see me
from where I look at myself.

It broadens the perspective of what performance is, or could be: “Performance now runs through all art forms (...) their origins take in all times and all places” (Rothenberg 1981). It was co-edited with Victoria Donnet and features the music *852 Hz AWAKEN Crystal Clear Intuition by Meditative Mind*.

Vassileva Biliana. 2019. *Bali Luwak*, Ubud, Bali, Indonesia, <https://www.youtube.com/watch?v=qTqoQ2nDCXk&t=12s>, displays fantastic creatures and phantoms which lead the storytelling. I trained as a traditional Balinese dancer, which was a source of inspiration for the movement fragments. The narrative consists of specific characters and events. These imaginary figures are embodied through glimpses of dance improvisation:

Gods of living water
Let down their hair
And now you must follow
A craving for shadows. (Apollinaire 1995)

An academic and poetic research-based quote describes how mixing all these traditional and contemporary sources for creativity produces a sophisticated process of alertness:

a silent tongue sounding/
an eye scanning/
polyphonic skin of event/
through gesture and posture. (Cobbing 1999)

The video was co-edited with Victoria Donnet and uses Guillaume Tiger's original music *Ondée*².

Vassileva Biliana. 2019. *Bangkok, 2019*, Thailand
<https://www.youtube.com/watch?v=qcKrjz1Ct4&t=4s>

The video uses original music by Guillaume Tiger. Each movement is associated with a sound from urban field recordings in Bangkok. The dancing body is confronted with closed space. This requires constant "push and pull" efforts while gliding between the surfaces of the wall. Despite the muscles' tone resistance, the motion is fluid, as the poem underlines:

Rivers and shores
Are under my skin
Always inside...

Many sources that inspired and nurtured the improvisation continuum are evoked (but not declared openly) by a research statement referencing contemporary dance academic Laurence Louppe:

² I have performed this piece twice with the composer: in the Performance Festival *Pile ou Frasque*, organized by Le Regard du Cygne/Le Générateur, March 2019, Paris; and in a trans-disciplinary performance evening at the Arts Center Tiasci, *Musiques du monde*, May 2019, Paris. Vassileva Biliana, Tiger Guillaume. 2019 *InFlux*. Paris: Isothesis.
<https://www.youtube.com/watch?v=BJBcEQiMIKw>.

As Louppe points out, there are many aspects of contemporary dance processes that are 'Invisible', as they take place in regions 'upstream' of what is usually recognized as visible.
On Poetics and Performance, 2015.

Vassileva Biliana. 2020. *Laos, 2020*, Luang Prabang, Laos
<https://www.youtube.com/watch?v=pwO1-9WREf4>. In this video, the mountain wilderness of Laos has inspired erratic and speedy improvised movements. However, they stay precise at their edges. Science fiction writer Terry Pratchett is quoted:

Light thinks it travels faster than anything but it is wrong.
No matter how fast light travels,
it finds the darkness has always got there first,
and is waiting for it.

The meeting point of light and darkness naturally brings "shadow" aesthetics and gloomy ambience, reminiscent of "fantasmata" performances. The latter were created in the Middle Ages by special light effects in streets during nighttime festivals to make visible the parallel existence (to that of human beings) of the fantastic creatures that everybody believed in at the time. Those who:

...come from a place other
than the one where legitimated conducts of thought and knowledge
usually recognize themselves (Gardner, 2009, quoted in *Performance Research*,
On Poetics and Performance)

Vassileva Biliana. 2020. *Mekong, 2020*, Vientiane, Laos
<https://www.youtube.com/watch?v=Gk1N9hsf2fM>. This video was also made in Laos. It was shot by the riverside of Mekong and follows the slow motion of the river's heavy, dense waters. The improvisation blends layers of different sensory memories: western adages and local folk dance training in Luang Prabang. Its gesture rhetoric unweaves dreamy streams of consciousness, "like amber, musk and frankincense and myrrh, that sing the soul's and senses' ecstasy" (Baudelaire, "Echoes" in *The Flowers of Evil*); or, in more academic terms, "one perception must immediately and directly lead to a further perception", in a flow of kinesthetic associations (Olson, quoted in *On Poetics and Performance*, *Performance Research*, vol. 20.).

Vassileva Biliana. 2020. *Klong*, 2020, Thailand

<https://www.youtube.com/watch?v=MlblaxP8FOQ&t=32s>. This improvisation is also inspired by the presence and movement of fluids, this time involving those of Klong Banglumphu in Thailand. Its motion reveals the outcome of somatic surrender to sensory “night dreaming”:

and into the ocean I go
to lose my mind
and find my soul.

The visual setting investigates Asian concepts of space as a delicate balance between emptiness and abundance, which is to say, the empty parts underline the details of the “filled in” apparitions.

Michel Foucault, quoted in *On Poetics and Performance*, Performance Research, vol 20, disguises the author beneath the self-fiction writing similarly: “*écriture* creates a space into which the writing subject constantly disappears.”

Vassileva Biliana. 2020. *Bali Rain*, 2020, Bali, Indonesia:

<https://www.youtube.com/watch?v=aLUyKQ9YupA>. *Bali Rain* was shot in the rice fields of Ubud, Bali. The images reveal the immediacy of powerful tropical sensations and instant sensory and emotional soft openings:

In the living morning
I wanted to be myself.
Heart.
And at the fall of evening
I wanted to be my voice.
Nightingale.
(*Ditty of First Desire*, Federico García Lorca, Selected Verse)

The research resources have natural and cultural origins. Some of them are stimuli for sensitive oblivion:

“givens” that converge in a logic of sensations
are “sensations with intensities: colored, textured,
flavoured, shaped, accumulated, coagulated
(Slack, paraphrase of *Deleuze*, in *On Poetics and Performance*, Performance Research, vol. 20).

WORKS CITED

- Allsopp, Ric and Kristen Kreider. 2015. "On Poetics and Performance." *Performance research* 20, no. 1. Oxfordshire: Routledge.
- Apollinaire, Guillaume. 1995. "Clotilde." *Alcools*. Translated by Donald Revell. Middletown: Wesleyan University Press.
- Barthes, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill & Wang.
- Baudelaire, Charles. 1885. *Le peintre de la vie moderne*. Paris: Calmann Lévy.
- Bolens, Guillemette. 2008. *Le style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne: BHMS.
- Bruns, Gerald L. 2005. *The Material of Poetry: Sketches for a Philosophical Poetics*. Athens: U. Georgia Press.
- Cahun, Claude. 1930. *Aveux non avenues*. Paris: Éditions du Carrefour.
- Cobbing, Bob. 1999. *Shrieks & Hisses*. Edited by Nickolas Johnson. Buckfastleigh: Etruscan Books.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fraleigh, Sondra. 2004. *Dancing Identity, Metaphysic in Motion*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Godard, Hubert. 2006. "Des trous noirs" with Patricia Kuypers. *Nouvelles de danse* 53, Bruxelles: Contredanse. 56-75.
- Haraway, Donna. 2017. "Making Oddkin: Story Telling for Earthly Survival." Conference at Yale University, October 23.
- Hejinian, Lyn. 2000. *The Language of Inquiry*, University of California Press.
- King, Charles. 2019. *Gods of the Upper Air*. New York: Doubleday.
- Labarthe, André S. 1983. *Blue Lady. Film documentary*. Arcanal.
- Le Roy, Xavier. 2014. CND Conference. Paris.
- Loupe, Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Massin, Marianne. 2001. *Les figures du ravissement*. Paris: Grasset.
- Nichols, Miriam. 2010. *Radical Affections: Essays on the Poetics of Outside*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Pessoa, Fernando. 1982. *The Book of Disquiet*. Translated by Richard Zenith. London: Penguin Classic.
- Rainer, Yvonne. 2013. *Feelings Are Facts: A Life (Writing Art)*. Boston: MIT Press.
- Rainer, Yvonne. 2016. CND conference. Paris.
- Resina, Joan Ramon. 2019. *Inscribed Identities: Life Writing as Self-Realization*. London: Routledge.
- Rothenberg, Jerome. 1981. "New Models, New Visions: Some Notes Towards a Poetics of Performance." *Pre-faces & Other writings*. New York: New Directions: 165-171.
- Silvermann, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Vassileva, Biliana. 2008. "La danseuse chorégraphe Carolyn Carlson à la découverte de l'étrangère-qui-est-en-nous." *Otherness and Identity. Journeys Back to the Self*. Bacau: Alma Mater, 35-45.

- Vassileva, Biliana. 2019. "Alternative Realities in the Arts or the Impossible Proof of Aesthetic Perception." *The Lincoln Humanities Journal* 6, "Alternative Realities: Myths, Lies, Truths, and Half-Truths". Baltimore Pike: Lincoln University, PA. <https://www.lincoln.edu/sites/default/files/pdf/cahss/Lincoln-Humanities-Journal-Vol-6-2018.pdf>.
- Vassileva, Biliana. 2013. "La notion d'itinérance à travers une performance dansée." *Notions esthétiques: résonance entre les arts et les cultures*. Paris: L'Harmattan.
- Watson, Julia and Sidonie Smith (eds). 2002. *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

VIDEO AND DANCE WORKS CITED

- Vassileva Biliana. 2018. *Research creation project Drifting/À la dérive*. <https://bilidanse.wixsite.com/website-2>.
- Vassileva Biliana. 2018. *Turkish coffee, 2018* Turkey <https://www.youtube.com/watch?v=77aVj9UncdI>.
- Vassileva Biliana. 2019. *Ko Tao, 2019* Thailand <https://www.youtube.com/watch?v=6mYuZmFc45Y>.
- Vassileva Biliana. 2019. *Bali Luwak, Ubud, Bali, Indonesia* <https://www.youtube.com/watch?v=qTqoQ2nDCXk&t=12s>.
- Vassileva Biliana. 2020. *Laos, 2020, Luang Prabang, Laos* <https://www.youtube.com/watch?v=pwO1-9WREf4>.
- Vassileva Biliana. 2020. *Mekong, 2020, Vientiane, Laos* <https://www.youtube.com/watch?v=Gk1N9hsf2fM>.
- Vassileva Biliana. 2020. *Klong, 2020, Thailand* <https://www.youtube.com/watch?v=MlblaxP8FOQ&t=32s>.
- Vassileva Biliana. 2020. *Bali Rain, 2020, Bali, Indonesia* <https://www.youtube.com/watch?v=aLUyKQ9YupA>.
- Vassileva, Biliana. 2021. *Phuket 2021, Thailand*, <https://www.youtube.com/watch?v=hl5uxd2yT5A>.
- Vassileva Biliana. 2021/2022. *Phuket 21/ Bangkok 22, Thailand* <https://www.youtube.com/watch?v=uFcELS0yDMo&t=70s>.
- Vassileva Biliana. 2022. *Asie Sud Est, 2022, Thailand* <https://www.youtube.com/watch?v=uZQMCnZAZzw&t=5s>.
- Vassileva Biliana. 2019. *Bangkok, 2019, Thailand* <https://www.youtube.com/watch?v=qcKrjzp1Ct4&t=4s>.
- Vassileva Biliana, Tiger Guillaume. 2019 *InFlux*. Paris: Isothesis. <https://www.youtube.com/watch?v=BJBcEQiMIKw>.



Figure 1. Screenshot *Phuket 2021*. ©Biliana Vassileva (dancer) & Pierre Jeong (video editor)



Figure 2. Screenshot *Phuket 2021*. ©Biliana Vassileva (dancer) & Pierre Jeong (video editor)



Figure 3. Screenshot *Phuket 2021*. ©Biliana Vassileva (dancer) & Pierre leong (video editor)

DU MOI « CRYPTOPHORE » AU MOI IDENTITAIRE DE NADIA : L'ÉCRITURE THÉRAPEUTIQUE DANS LE ROMAN *INSTRUMENTS DES TÉNÈBRES* DE NANCY HUSTON

Teodora Maria POP¹ 

Article history: Received 27 July 2023; Revised 2 July 2024; Accepted 10 July 2024;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *From “Cryptophoric” Subject to Self-Identity: Therapeutic Writing in Nancy Huston’s Instruments des ténèbres.* The rupture that occurs in the mother-daughter relationship lies at the core of the novels written by Canadian writer Nancy Huston. In this sense, the present paper aims to analyse Nadia’s identity formation, the protagonist of the novel *Instruments of Darkness*, who develops a series of mental traumas as a result of maternal abandonment. Starting from the filial bond and from the maternal characteristics transmitted hereditarily, but also acquired through imitation behaviour, our analysis follows the deconstruction of identity self and the consequences over the psyche of the childhood memories repressed in the Unconscious. The mutations of the psychic structures thus lead to split personality and to the configuration of the cryptophore woman’s typology that repeatedly reconstructs the lived traumas: the loss of the mother, the child and the brother. The article follows the identity crisis of the protagonist until the moment of writing, a creative act that involves the externalisation and awareness of repressed feelings and self-acceptance. Having therefore a therapeutic role, literature is analysed as a possible catalyst in the reconstruction of self-identity.

Keywords: *Nancy Huston, the psychology of trauma, the mother-daughter relationship, identity and otherness, literary catharsis, the therapeutic function of literature*

¹ **Teodora Maria POP** est doctorante en quatrième année d’études à l’Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, où elle enseigne un cours de langue française. Elle travaille sous la coordination de Simona Jişa sur une thèse dédiée à la poétique des « seuils » de la maternité chez Nancy Huston, abordant différentes approches théoriques (psychocritique, sociocritique, critique psychanalytique). Ses points d’intérêts tournent autour de la littérature francophone du XXI^e siècle. À présent, elle est membre du Centre d’Étude du Roman Français Actuel et de l’Association d’Études Canadiennes en Europe Centrale. Courriel : teodora.pop1@ubbcluj.ro

REZUMAT. *De la eul „criptofor” la eul identitar al Nadiei: scrierea terapeutică în romanul Instruments des ténèbres de Nancy Huston.* Nucleul central al romanelor scriitoarei canadiene Nancy Huston este reprezentat de ruptura ce se produce în relația mamă-fiică. Lucrarea de față își propune în acest sens o analiză a parcursului identitar al Nadiei, protagonista romanului *Instruments des ténèbres*, ce dezvoltă o serie de traumatisme mentale din cauza abandonului matern. Pornind de la raportul filial și de la caracterele materne transmise în mod ereditar, dar și dobândite prin imitarea comportamentului, analiza noastră urmărește deconstrucția eului identitar și consecințele asupra psihicului a amintirilor infantile refulate în Inconștient. Mutațiile structurilor psihice duc spre scindarea personalității și spre configurarea tipologiei de femeie criptoforă ce reconstituie în mod repetat traumele trăite: pierderea mamei, a copilului și a fratelui. Articolul urmărește criza identitară a protagonistei până în momentul scrierii, act creator ce implică exteriorizarea și conștientizarea sentimentelor refulate și acceptarea de sine. Având așadar un rol terapeutic, scrierea este analizată ca un posibil catalizator în reconstrucția eului identitar.

Cuvinte-cheie: *Nancy Huston, psihologia traumatismului, relația mamă-fiică, identitate și alteritate, catharsis literar, funcția terapeutică a literaturii*

Maternité, filiation, transmission ... ce sont les concepts clé de l'écriture romanesque de Nancy Huston, écrivaine contemporaine d'origine canadienne qui s'intéresse notamment aux relations familiales conflictuelles. Profondément marquée par l'absence de sa mère, qui l'abandonne à l'âge de six ans, Nancy Huston place au centre de son univers fictionnel la rupture de la relation mère-fille. C'est le cas de l'un de ses romans les plus appréciés, *Instruments des ténèbres* (1996), que nous nous proposons d'analyser dans cet article, où l'autrice présente l'histoire tumultueuse d'un personnage-enfant qui percevrait douloureusement la séparation de sa mère.

Divisé en deux parties intitulées *Le Carnet Scordatura* et *La Sonate de la Résurrection*, le roman présente simultanément, dans des chapitres intercalés, deux histoires de deux époques différentes. Nancy Huston retrace dans *Le Carnet Scordatura* le parcours de Nadia, une romancière new yorkaise, contemporaine, athée, âgée d'une cinquantaine d'années. Provenant d'une famille nombreuse qui a un père alcoolique et violent, une mère – ancienne musicienne dévouée à la maternité, marquée par ses fausses couches douloureuses, et plusieurs enfants dépourvus de l'amour parental, Nadia raconte dans son journal ses souvenirs traumatisants de l'enfance. Confrontée à la mort de son frère jumeau et témoin des avortements de sa mère, elle refuse à l'âge adulte ses liaisons maternelles et sa maternité. Parallèlement, l'auteure nous présente *La Sonate de la Résurrection*, le roman que Nadia est en train d'écrire sur un couple de

jumeaux séparés dès leur naissance : Barbe et Barnabé – dont la mère est morte en couche et que le père abandonne. L'histoire révèle les tentatives des jumeaux de se retrouver et le désespoir d'une fille du dix-septième siècle qui, pour vivre, est obligée de cacher sa grossesse et tuer son bébé après l'accouchement. Les deux récits arrivent donc à converger sur la même thématique : le développement de l'enfant qui a comme modèle une mère absente, une mère-douleur. Élaboré entièrement autour de la rupture de la symbiose Moi-Mère, le roman mettrait en lumière un personnage avec une construction problématique du Moi, Nadia qui lutte contre ses propres « démons » intérieurs tout en écrivant un roman.

La critique littéraire, qui a déjà ouvert le chemin vers une analyse de la filiation dans le texte hustonien, note que ce roman « s'élève contre les formes de lien » (Paillot 2004, 131) et que celles-ci « créent un carcan étouffant l'individu » (Gaboury-Diallo 2004, 57). Notre hypothèse, qui vient s'y ajouter, traiterait la filiation non seulement comme un fait biologique, mais aussi comme une dimension psychologique. Elle mettrait en avant le rôle du secret transmis à travers les générations, en particulier entre mères et leurs filles, en tant que source génératrice de malheur qui pourrait entraver le développement identitaire de l'enfant. Le sujet que nous aborderons est celui du non-dit, du souvenir bouleversant qui empêcherait l'épanouissement personnel.

Nous comptons partir d'une approche psychanalytique sur la transmission générationnelle du secret et les implications du caractère héréditaire dans le développement psychique de l'enfant, pour pouvoir montrer dans les quatre sous-chapitres suivants comment la construction identitaire de Nadia est retardée à cause des influences générationnelles maternelles et des souvenirs d'enfance gardés secrets. Nous nous intéressons à ce point à ce qui est « tu » dans son histoire familiale, au secret qui conditionne : premièrement – le rapport à la mère, deuxièmement – le désir de devenir mère, troisièmement – la relation fraternelle et quatrièmement – l'écriture. Quatre points-clés qui constitueront les volets de notre analyse et qui expliqueront chronologiquement les étapes par lesquelles passe Nadia afin de se forger une identité. Notre objectif est, d'une part, de créer une relation entre la critique littéraire et l'interprétation psychanalytique pour rapprocher les deux domaines, et d'autre part, d'analyser le parcours identitaire de la protagoniste pour démontrer le rôle thérapeutique de l'écriture, tel qu'il surgit de ce roman.

1. La transmission générationnelle psychique : le secret et la crypte

Puisque Nancy Huston construit uniquement des personnages en quête identitaire, nous avons porté notre attention vers les découvertes cliniques de la reconstruction de soi, concrètement sur « la théorie de la crypte et du fantôme »,

proposée par Nicolas Abraham et Maria Torok² (2014), mais aussi sur le « secret de famille » (1999, 2017) de Serge Tisseron³. Leurs notions appliquées à notre analyse nous aideront à tracer l'itinéraire de la déconstruction et de la construction de soi du personnage houstonien, car nous considérons que le secret gardé en famille, qui fait installer un trauma dans la psyché du sujet, est le principe fondamental du développement identitaire de Nadia.

Selon cette théorie, un événement devient un « secret inavouable » lorsque le choc émotionnel, trop brutal et trop violent, ne peut pas être géré convenablement par le psychique. Dans ce cas, le sujet développe un traumatisme mental qui empêche d'en parler. Cette situation, d'habitude entachée de honte (bâtardise, crime, inceste, mort), est enfermée dans la psyché sous forme d'une « crypte », sorte d'enclave au sein du Moi qui isole la souffrance⁴. Constitué d'images, d'émotions et de mots inexprimables, le secret inavouable perdure inchangé dans le Moi du sujet et provoque un clivage de la personnalité autour du secret, car une partie de l'identité garde les souvenirs angoissants intacts. Elle correspond au concept de « crypte », définie par Abraham et Torok de la manière suivante :

cette crypte correspond à un lieu défini. Ce n'est ni l'Inconscient dynamique ni le Moi de l'introjection. Ce serait plutôt comme une enclave entre les deux, sorte d'Inconscient artificiel, logé au sein même du Moi. [...] Rien ne doit filtrer vers le monde extérieur. C'est au Moi que revient la fonction de gardien de cimetière (2014, 254-255).

Cette crypte, qui apparaît comme un phénomène psychique autonome liant à jamais le sujet à l'objet perdu, n'obéit à aucune règle du processus de travail du deuil⁵ ou d'assimilation du passé, car le Moi refuse de se rappeler l'événement douloureux et préfère l'enfermer en soi. Les manifestations comportementales qui en résultent – que les psychanalystes appellent « symptômes psychiques » – se

² Abraham et Torok (2014) analysent la transmission générationnelle de la souffrance d'un point de vue pathologique, expliquant les conflits familiaux non-résolus, les vengeances, les pertes, les morts par des maladies psychiques et psychosomatiques. Ils développent les concepts de « crypte » et « fantôme » pour décrire la manière dont une expérience traumatique peut être transmise aux descendants de la famille.

³ Serge Tisseron (1999, 2017) a continué les recherches menées par Abraham et Torok. Il a travaillé particulièrement sur la manière dont « le secret de famille » entraîne l'apparition de l'effet de « fantôme ».

⁴ Certaines composantes vécues de cet événement – par exemple sensorielles, cénesthésiques, motrices ou fantasmatiques – sont enfermées dans une espèce de « vacuole » psychique d'où elles viennent perturber la vie mentale et relationnelle (Tisseron 1999, 106).

⁵ Nous percevons le travail du deuil dans le sens énoncé par Sigmund Freud : un processus psychique progressif de réaction humaine suite à la perte d'une personne aimée. Voir Freud (1917).

traduisent par des phobies, des obsessions, des maladies psychosomatiques ou névrotiques, même par des réactions étranges pour le sujet en question, car il « ne s'y reconnaît pas. Il lui semble être poussé par une force étrangère à dire ou faire des choses qui ne lui correspondent pas » (Tisseron 2006, 29). Tout se passe comme s'il y a un « fantôme » qui agit et parle pour les gens à la manière d'un ventriloque. C'est la conséquence visible du travail du secret dans l'Inconscient.

Les trois psychanalystes prouvent dans leurs études que les enfants des personnes qui développent un tel traumatisme mental en souffrent gravement. D'une part, parce qu'ils sont témoins à des comportements parentaux étranges qu'ils vont, plus ou moins consciemment, imiter. D'autre part, parce qu'ils sont exposés à des « moments de brusque ouverture [de la crypte du parent] [qui] s'avèrent particulièrement propices pour donner libre cours au travail d'un fantôme menaçant d'envahir le Moi [de l'enfant] » (Abraham et Torok 2014, 412). Il s'agit de la « hantise du fantôme » – des répercussions sur les générations suivantes du secret d'un parent. Il est donc possible de transmettre des qualités, des connaissances, voire des valeurs, tout comme des comportements destructeurs et des souffrances. Le psychanalyste Alberto Eiguer met sous la dénomination de « la part maudite de l'héritage » (2011, 6) toute transmission générationnelle qui implique un mal qui hante les générations d'une même lignée, soit qu'il s'agit d'une maladie, soit d'une culpabilité ou d'une obsession. Abraham et Torok estiment que ce passage de l'Inconscient d'un parent à l'Inconscient d'un enfant d'une certaine souffrance, se produit par une transmission intergénérationnelle⁶ qui désigne « les échanges observables entre deux générations en contact physique réel » (Tisseron 2017, 11)⁷ (la relation Nadia-Élisa, dans le cas du roman *Instruments des ténèbres*). Ce processus esquive toute volonté et assure le passage d'un ascendant à un descendant des contenus psychiques invisibles et inconscients (les non-dits, les choses cachées ou interdites à savoir).

Puisqu'« [i]l faut toujours en passer par la mère [...] pour comprendre quelque chose à ce qui se passe chez la femme ; ce qui se structure chez elle ou ce qui n'arrive pas à se structurer » (Perrier 1978, 220), nous analyserons dans la partie suivante le traumatisme d'Élisa pour pouvoir démontrer comment se manifeste la hantise du « fantôme » dans l'Inconscient de Nadia et comment « la crypte » de la mère influence le parcours identitaire de sa fille.

⁶ Abraham et Torok (2014) proposent deux formes de transmission psychique du fantôme : « la transmission intergénérationnelle » et « la transmission transgénérationnelle », en mettant l'accent sur le contact direct ou indirect des membres d'une même famille. Étant donné que Nadia est en contact direct avec sa mère, nous nous intéressons dans cette analyse uniquement à la transmission intergénérationnelle.

⁷ Tisseron (2017) résume au début de sa recherche les deux formes de transmission générationnelle développées par Abraham et Torok.

2. Mon *anti-mater* : la relation Nadia-Élisa ou la crypte enfantine

Violoniste et musicienne douée, Élisa est la mère de Nadia et l'épouse de Ronald. Ses traumatismes apparaissent après le mariage, une fois la naissance du premier enfant et des tâches maternelles qui l'obligent à renoncer progressivement à la vie d'artiste, or « [l]e plaisir qu'elle prenait à faire de la musique était une chose aussi intime et sacrée que sa croyance en Dieu » (Huston 1996, 13). Cependant, les facteurs principaux qui contribuent à la remettre à sa place de femme au foyer sont la honte et l'humiliation provoquées par son mari, qui, ivre et furieux, accapare le piano de la salle du concert d'Élisa pour jouer une chanson qu'il aime, tandis que son épouse essaie désespérément de poursuivre son interprétation. C'est la fin de sa carrière d'artiste.

La maternité n'est pas non plus un refuge pour la mère qui donne naissance à sept enfants, dont certains sont morts. Élisa passe par plusieurs fausses couches douloureuses qu'elle doit cacher chaque fois par peur de la violence de son mari qui ne désire plus d'enfants et n'assume pas son rôle paternel. Les avortements détruisent tellement la psyché de la mère qu'elle tombe dans la folie : « les bras raides, enfoncés entre ses genoux, les mains nouées, elle se balançait de droite à gauche en hurlant » (Huston 1996, 71). Après ces actes désespérés qui ne sont que les conséquences visibles du secret inavouable, Élisa s'enfonce dans le mutisme : elle « se mit à tomber dans une sorte de transe d'inattention » avec « le regard plongé dans le vide, les yeux vitreux » (Huston 1996, 51). Les grossesses entravées, la perte des bébés et la souffrance cachée créent donc une crypte dans l'Inconscient de la mère.

Selon Tisseron, quand « un parent tente de cacher un événement douloureux qui le préoccupe [...] son enfant le pressent toujours » (2017, 3). La douleur de la mère mobilise immédiatement l'attention de la petite Nadia, étant ressentie comme un obstacle à la communication et à l'amour maternel. Une relation mère-fille réussie se définirait par interaction, partage ou confiance. Or, la relation Nadia-Élisa s'est dès le départ établie dans le non-dit. Animée par le désir de comprendre, la fille essaie d'observer le comportement de sa mère, puisque ce qui ne s'exprime pas par des mots, se manifeste sous une autre forme, à travers des mimiques ou des gestes. Elle voit sa mère « ramper, se vautrer, trembler, chialer, vomir, frémir » (Huston 1996, 81), des symptômes physiques visibles du traumatisme psychique. De plus, chaque fois que la petite Nadia essaie d'attirer l'attention d'Élisa, par sa première poésie écrite ou ses premières idées philosophiques, elle se heurte à la froideur, à l'ironie et aux réponses caustiques de sa mère. En traitant Nadia comme une adulte, mais une adulte coupable de la perte de sa carrière de musicienne, Élisa ne réalise pas qu'elle décourage tellement sa fille qu'elle favorise l'apparition de l'insécurité

et la perte de confiance en soi de Nadia, des indications qui mènent implicitement vers la déconstruction identitaire. Eliacheff et Heinich parlent dans ce sens d'un véritable assassinat psychique de la fille en affirmant que :

En ne reconnaissant jamais la moindre qualité – ni physique ni psychologique – à sa fille, en critiquant systématiquement ce qu'elle est ou ce qu'elle fait, la mère s'assure que dans ce couple mère-fille hautement dissymétrique, la rivalité ne pourra jamais affleurer, tant la fille est réduite à néant (2002, 164).

Ces souvenirs marquants de sa mère, que Nadia appelle « des images au formol », « des souvenirs qui ne changent pas, ne bougent ni ne s'évanouissent, mais restent là, alignés sur une étagère dans ma tête, muets et horribles » (Huston 1996, 71), ne sont que des « souvenirs-écrans » (Freud 1948, 51-59). Selon Freud, ce sont des réminiscences infantiles, remémorées à chaque occasion, qui viennent de l'Inconscient par l'action du refoulement en infligeant la culpabilité. Étant la fille aînée de la famille, c'est elle qui a dû aider Élisabeth à effacer les traces des fausses couches avant que son père n'arrive à la maison. Voyant donc sa mère souffrante, étant le témoin de la mort des bébés, Nadia commence à sentir une culpabilité envers sa mère dont elle n'est pas responsable, mais qui favorise la formation de la crypte au sein du Moi : « mais était-ce ma faute, Mère ? *Était-ce ma faute à moi ?* »⁸ (Huston 1996, 74). L'absence de la communication, le rejet, l'interdiction de savoir, le manque d'attention et d'amour transforment la petite Nadia dans « l'enfant sans cœur » (Huston 1996, 135). Nous constatons à ce point que la construction identitaire de la protagoniste semble être problématique dès son enfance.

La crise identitaire s'accroît à l'adolescence. Le travail du fantôme dans les profondeurs de l'Inconscient est maintenant symptomatique et la transmission intergénérationnelle – visible, car le secret inviolable et irrespirable pour la mère fait son retour chez la fille sous forme d'une maladie psychosomatique⁹ qui produit des symptômes tout à fait spontanés. Nadia souffre d'insomnie, d'angoisse, d'addiction à des substances toxiques et d'accès de furie. Les symptômes sont si puissants qu'elle a maintes fois des pensées suicidaires : « de nouveaux élans vers la mort, dont un avec passage à l'acte, suivi d'une longue convalescence chez Laura dans le Centre de la France » (Huston 1996, 371).

Le processus de déconstruction de Nadia vise également un clivage identitaire. Elle choisit de se rebaptiser en niant son existence : « Je me suis moi-même nommée, ou plutôt renommée. Mes parents m'avaient appelée Nadia et

⁸ En italiques dans le texte de Nancy Huston.

⁹ Une maladie psychosomatique est une affection où les problèmes psychologiques provoquent des symptômes physiques réels.

quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant mon nom [...] c'est : Nada. Le néant. » (Huston 1996, 12-13). D'une part, cette opération dirige le psychisme de l'enfant vers une division en deux unités contradictoires : l'unité « refoulée » qui garde la mémoire de la mère intacte et l'unité « manifeste » qui tente constamment de revivre la souffrance et de se détacher, en même temps, du souvenir de la mère. Il en résulte ce clivage, qui, contrairement au refoulement – qui protège contre les dangers qui viennent du dedans, contre les traumatismes qui risquent d'ouvrir des brèches dans la personnalité (Tisseron 2017, 70). La mère est donc vue comme un danger, et puisqu'elle constitue plutôt une destruction qu'une construction pour l'enfant, le psychisme de Nadia essaie d'enfermer tout souvenir maternel. C'est pourquoi elle fait des rêves « abominables » voyant sa mère se désintégrer. Elle arrive même à commettre un acte de matricide symbolique, une négation de la mère, en affirmant que : « nous ne sommes plus mère et fille... Quel égoïsme. » (Huston 1996, 228). Élisabeth est donc rejetée, déchuée au stade de mère *non grata*, d'une *anti-mater*. En l'absence du repère maternel à suivre mais en présence d'un fantôme qui travaille l'Inconscient, l'identité de Nadia risque d'être anéantie : « qui suis-je ? » (Huston 1996, 166) se demande-t-elle plusieurs fois.

D'autre part, ce clivage identitaire de la protagoniste correspond à la rupture Moi-Inconscient, Moi-Mère (dans la majorité des cas où la mère est l'objet perdu) (Abraham et Torok 2014, 381). Puisque, l'unité originaria mère-enfant, la complémentarité filio-maternelle ou le *païdo métér*¹⁰ (Abraham et Torok 2014, 396), a été brisée, Nadia est obsessionnellement à la recherche de la figure maternelle. Stella, sa nourrice, sa « chère énorme irremplaçable Stella, [sa] grosse bonne *yiddische mama* »¹¹ (Huston 1996, 62) ne réussit, elle non plus à combler le vide de l'amour maternel originaria. Abraham soutient, à cet égard, que seul ce concept du *païdo métér* associé à la dualité Moi-Inconscient permet d'appréhender le fantôme et sa manifestation, car dès que l'enfant se sent abandonné, son Inconscient recèle un fantôme. Il y a un étranger, une obsession qui le ronge, il y a une plaie, une crypte dans son Inconscient : Élisabeth. Ce fantôme est la figure de la mère née de la culpabilité et à partir des images au formol.

L'obsession du *païdo métér* y est confirmée par la passion pour la musique, par le choix de Nadia de se faire avorter chaque fois qu'elle reste enceinte et même par le choix de son nouveau prénom – Nada. Ce mot de l'espagnol signifiant « rien » est le corrélat des sentiments que la fille a pour sa mère. La dénomination de son carnet « Scordatura » vient aussi à soutenir notre démarche. En italien,

¹⁰ Le binôme *païdo métér* se déséquilibre dans ce roman, la mère occultant sa présence bénéfique. C'est pourquoi la quête est menée uniquement par Nadia, Élisabeth étant toujours distante et froide.

¹¹ En italiques dans le texte de Nancy Huston.

« scordare » signifie « oublier », donc abandonner la mémoire de la mère dans les pages du journal. Toutefois, Justin Ungureanu trouve dans cette technique musicale répandue à l'époque baroque où l'on accordait l'instrument d'une manière différente que la règle ne l'imposait pour obtenir de nouveaux effets musicaux, une métaphore de l'Inconscient qui dit une chose pour suggérer une autre (2018, 97). Justin Ungureanu fait référence à la lecture de la *Sonate de la résurrection* qui reflète, non pas l'histoire de Barbe, mais celle de Nadia. Nous rapportons également à cette théorie la lecture du *Carnet* qui ne doit pas être comprise comme un enterrement de la mère, mais comme une recherche de la figure maternelle qui confirme le désir de reformer l'unité originarie mère-enfant.

Tous ces actes ci-dessus évoqués ne sont que des comportements pour montrer la fidélité envers la mère. Même si la protagoniste développe le désir de ne pas devenir comme sa mère et d'effacer son image, à cause de la hantise du fantôme, Nadia arrive paradoxalement à commettre les mêmes fautes. De cette façon, nous allons montrer dans le sous chapitre suivant quelles perturbations psychiques pourrait apporter cette répétition de la matrilinearité fantomatique dans le devenir mère de Nadia. Or, on sait déjà que devenir mère c'est s'exposer au risque de reproduire les comportements de sa *propre* mère, fait que Nadia redoute forcément.

3. Mon « cryptophantasme » : la relation Nadia-Tom Pouce ou la crypte maternelle

La vie sexuelle de Nadia, décrite comme un enchaînement de relations ratées, aboutit à plusieurs grossesses non-désirées et systématiquement aux avortements. Elle refuse un nombre considérable de fois – « combien y en a-t-il eu ? Cinq ? dix ? » (Huston 1996, 107) – de donner naissance à des enfants – « scarabée » (Huston 1996, 7), « morpions » (Huston 1996, 60) et « têtards » (Huston 1996, 107) – qui la forceraient à admettre son rôle de mère, statut qu'elle rejette inconditionnellement. En tant qu'écrivaine, elle décrit la maternité et la grossesse de son personnage Barbe comme étant douloureuses, atroces, donnant naissance à un enfant malformé sous le patronage, non pas de Dieu, mais du Diable, au milieu des hurlements d'animaux. Elle arrive donc à percevoir la maternité de la même façon qu'Élisa : comme une étape indésirable et terrifiante de sa vie.

Parmi les avortements, le premier semble affecter le plus la conscience de Nadia qui « ne garde de cette intervention aucune cicatrice, du moins sur le corps » (Huston 1996, 340). Le travail de déconstruction identitaire atteint son point culminant une fois l'apparition d'une forme bénigne de folie et du spectre de son premier bébé, « [son] quasi-fils, [son] proto-fils, [son] presque-fils » (Huston

1996, 340), Tom Pouce, dont la « quasi »-existence est expliquée par Nadia de manière suivante :

il est très possible que les personnages de conte comme Tom Pouce et le Petit Poucet aient été la symbolisation populaire des fœtus dont les paysannes se débarrassaient avant terme, et qui revenaient les hanter, se glissant dans les poches de leurs vêtements et les accompagnant partout... (Huston 1996, 363-364).

Il s'agit d'une grossesse interrompue, dont Nadia se sent coupable. Elle vit le sentiment d'avoir commis un infanticide, comme sa mère, en renonçant à celui qui a habité son ventre pendant trois mois. Ce souvenir d'avoir tué son enfant devient « le plus silencieux de [ses] silences » (Huston 1996, 16), c'est-à-dire – une autre crypte dans son Moi qui la lie cette fois à son enfant. La hantise du fantôme se traduit, dans ce cas, par un cauchemar répétitif où le bébé implore sa mère de lui ouvrir la fenêtre pour qu'il puisse entrer dans sa chambre (métaphore pour sa vie) : « Tu venais autrefois, mon chéri, mon tout petit bébé garçon, mon Tom Pouce. [...] il pleuvait à torrents et tu étais dehors, minuscule garçon frissonnant de froid, trempé jusqu'à l'os, en train de frapper désespérément à ma fenêtre » (Huston 1996, 309).

Ce fantasme qui revient depuis la crypte (ce cryptophantasme¹²) induit des phobies : « je me réveillais avec un grand cri, le sang me battant aux tempes » (Huston 1996, 309), des obsessions : « je souhaitais que le cauchemar revienne » (Huston, 1996, 310) et une écrasante culpabilité tant envers l'enfant tué (infanticide) qu'envers la mère (matricide). Cet avortement fait « spontanément ou volontairement, avant de mener une première grossesse à son terme » c'est une « façon de "tuer la mère en soi" » (Bydlowski 2004, 77), un acte de négation de la mère que le *païdo métér* empêche à réaliser. Nadia se trouve donc dans l'hypostase d'être tiraillée entre le rejet et la recherche de la mère. C'est pourquoi ce premier avortement est tellement difficile pour Nadia, or elle avoue que pour les « autres bébés, je m'en suis débarrassée vite » (Huston 1996, 310). Incapable d'accepter l'idée de devenir mère, elle continue à effectuer les autres avortements pour estomper l'impact provoqué par le premier. En effet, c'est elle qui approfondit le traumatisme.

Angoissée par son enfance tragique, obsédée par une vision pessimiste sur la maternité et torturée par la culpabilité, Nadia s'identifie elle-même à une « page blanche » (Huston 1996, 369). Dans ce cas, la maternité apparaît comme un état clinique inassumé et la procréation – comme un obstacle dans l'épanouissement personnel, comme une sorte de fidélité et de cyclicité générationnelle qui anéantit son identité.

¹² Nous avons adopté ce terme, qui décrit le Moi fantasmé de la hantise et le fantasme qui naît de la crypte du sujet, d'Abraham et Torok (2014, 297).

4. Mon daimôn : la relation Nadia-Nothin' ou la crypte fraternelle

Puisque le processus de construction de soi s'avère fragmentaire, et que les topiques Moi-mère et Moi-enfant ont déjà subi une séparation, Nadia cherche son équilibre identitaire en se rapportant à l'unité fraternelle, à la deuxième voix de la narration : « le daimôn » de son frère jumeau mort à sa naissance, Nathan ou Nothin' (comme l'appelle Nadia). En utilisant la nouvelle appellation, elle crée un rapprochement avec son frère à travers le langage et par la répétition du mot « rien », qui, dans cette acception prend la signification d'une identité vide : sans vie (Nothin') et sans identité (Nada).

En étudiant l'altérité dans ce roman, Lise Gaboury-Diallo souligne qu'il y a « une sorte de mutation des personnages féminins, qui se projettent littéralement dans l'Autre » (2004, 51). Nadia trouve trop difficile la tâche de se développer un Moi unitaire et se construit une extension de soi, un double qui supprime son individualisme. Par le processus de l'« identification endocryptique » (Abraham et Torok 2014, 297) qui consiste à abandonner son identité en s'identifiant à la vie d'une autre personne (le frère), de manière imaginaire ou fantasmée dans le but de retrouver l'objet perdu (une partie de soi-même), et par la technique de la projection, Nadia s'invente « un deuxième soi » (Huston 1996, 167) et donne voix à un personnage absent physiquement, à son *daimôn*. Ce double avec lequel Nadia parle et qui l'inspire dans l'écriture du roman est créé pour mettre en lumière un interdit, un secret douloureux, qui semble empêcher la protagoniste de le confier. Il prend ainsi des valences négatives englobant toutes les pensées refoulées de Nadia qui donnent naissance à une écriture assez pessimiste et qui créent des personnages tourmentés avec un parcours problématique (Barbe – la fille orpheline, violée, qui a tué son enfant, ou Barnabé – le garçon orphelin, aveugle, mort pour sauver sa sœur). Elle a vendu son âme, à la manière faustienne, a exorcisé son identité, et a projeté hors de soi un double démoniaque qui l'aide à l'acte créateur, car pour écrire elle a « besoin du dédoublement, de la duplicité » (Huston 1996, 30).

Quel rapport y aurait-il entre le sujet qui se projette en dehors du soi un double fraternel et le secret gardé par une mère qui s'autodétruit psychologiquement ? Une réponse aussi brève qu'appropriée est offerte par François Perrier. Il soutient que c'est à cause du silence de la mère, qui n'a pas fait elle-même le travail de deuil, que l'autre enfant se trouve « châtré d'une absence qui n'a pas été symbolisée » (1978, 154-155). Dans ce sens, Nothin' représente pour Nadia la moitié masculine, « mon jumeau mort – garçon moi » (Huston 1996, 167), qui lui manque et qu'elle cherche toujours pour recomposer la figure mythique de l'androgynie. Ce fort désir d'avoir son frère à côté d'elle est la raison pour laquelle il demeure toujours présent dans son esprit malgré sa mort.

Pourtant, la protagoniste cherche à unifier les morceaux de son Moi fracassé à travers un investissement absent et défectueux. Elle se culpabilise une fois de plus : « Le petit Néant, jumeau mort de Nada vivante » (Huston 1996, 138), et apparaît dans une situation de soumission et de dépendance à son daimôn : « Je ne pourrais vivre sans vous » (Huston 1996, 98). Son Moi est possédé volontairement par ce daimôn qui s'approprie l'identité que Nadia est en train de se construire. Au lieu de rassembler toutes les parties disparates de sa personnalité et de trouver le Moi identitaire, la protagoniste devient « Nada l'espace blanc, l'être sans être » (Huston 1996, 174).

5. Le Moi identitaire : autothérapie et autopathographie

Nadia a presque cinquante ans et se trouve encore sous le joug des expériences traumatisantes de son enfance qui l'ont poussée à morceler son identité. Comment surmonter la crise identitaire et se libérer des symptômes fantomatiques ? Nancy Huston affirme dans l'un de ses essais que « le moi est une donnée chromosomique sur laquelle sont accrochées des fictions » de telle manière que « devenir soi c'est activer le mécanisme de la narration » (2008, 24). L'écriture du *Carnet* et de la *Sonate* devient dans ce cas le point clé de la prise de conscience de Nadia. En passant par l'imaginaire, l'écriture poursuit les traces inconscientes et « permet de s'approcher de ce qu'il est impossible de dire » (Cammaréri 2012, 188). Corrine Cammaréri établit une relation d'interdépendance entre la création littéraire et la formation du Moi identitaire en affirmant que le rôle du travail créateur « est de se faire aimer de son Surmoi » (2012, 196) vu comme l'intériorisation des interdits. C'est pourquoi nous considérons que le processus de reconstruction identitaire de Nadia se produit à la fois à travers le travail créateur et le travail psychique, car il faut transposer sur un monde fantasmatique ou fictionnel les objets extérieurs pour pouvoir les intégrer et reconnaître progressivement.

Abraham et Torok proposent comme mécanisme psychique d'intégration des souffrances refoulées le travail de l'« introjection » qui signifie « jeter à l'intérieur » (2014, 262) une douleur par assimilation graduelle. Elle regroupe dans une unité synthétique plusieurs processus tels : la catharsis littéraire, la perlaboration, la projection ou le travail du deuil, impliquant différentes phases jusqu'à l'acceptation de la perte et au renouvellement de soi-même. Abraham et Torok énoncent trois étapes importantes du travail de l'introjection (2014, XV), comme suit.

La première étape est l'apparition de l'événement dans la vie du sujet. C'est le manque d'amour maternel qui pousse Nadia dans l'errance identitaire. D'autres chocs traumatiques qui renforcent sa quête sont l'avortement et la perte du frère jumeau.

La deuxième étape est l'appropriation de l'événement à travers des procédés psychiques. Vu qu'introjecter signifie remémorer le passé, accepter et verbaliser la souffrance, Nadia commence à écrire un journal où elle raconte sous forme des flash-backs de sa mémoire, les événements importants de sa vie et de la vie de sa mère, en lui offrant la possibilité de sortir de son mutisme. Parlant d'une littérature du retissage, Alexandre Gefen accentue le rôle de réassurance de l'écriture qui vise « à reconstruire des filiations » et à rendre le vécu d'un autre avec intensité (2017, 64). Nadia ouvre donc la crypte où repose le corrélat objectal de la perte (la mère), et revit la souffrance d'Élisa. La résilience et la reliaison Moi-Mère se produisent dans ce sens à travers l'écriture qui permet à la protagoniste de comprendre la blessure mal cicatrisée de la mère et les circonstances de son absence. À ce moment-là, la décharge cathartique fait irruption « Oh, Mère [...] Pourquoi ai-je envie de pleurer ? Pourquoi ai-je tant de mal à écrire ceci ? » (Huston 1996, 372).

Nadia se sert également de l'écriture du journal comme « forme de prise en charge thérapeutique du deuil » (Gefen 2017, 134) pour revivre le moment de la grossesse et remémorer la mort de son bébé. Même si cet acte artistique amplifie la symptomatologie (peur, insomnie, dépression, agitation) et donne libre cours aux représentations psychiques (le cryptophasme), il fait ressortir la souffrance pour qu'elle soit reconnue. Nadia développe un long monologue en suivant les étapes du travail du deuil proposées par Freud (la confrontation, la rébellion et la libération du Moi), acceptant enfin le sentiment de culpabilité qui l'a hantée plus de vingt ans. Elle affirme par conséquent : « Tu as énormément compté dans ma vie, mon ange. Et je m'excuse de t'avoir traité de scarabée » (Huston 1996, 345).

Pour déplorer la mort du frère jumeau, Nadia le fait revivre dans son roman par un véritable processus de mise en abyme (le frère jumeau de Barbe) et dans sa réalité subjective par le processus de la projection (son *daimôn*), qui lui permettent d'amener à la surface les souffrances intérieures refoulées. La crypte est ouverte volontairement, elle ne se sent plus sous la domination du démon, et peut donc gérer l'expérience déstabilisatrice et finalement avouer : « je pourrais abandonner le fantasme de mon frère jumeau [...] regarder sa mort en face – oh, ça fait mal ! [...] quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! – et être moi-même. » (Huston 1996, 405). Loin de transformer ses écrits en tombeau, Nadia réussit à écrire l'indicible.

Il ne lui reste qu'à franchir la dernière étape : la prise de conscience du trauma. Elle doit supprimer les poids d'une réalité qui n'a d'existence que par le secret et s'accepter soi-même. À mesure qu'elle écrit son roman, Nadia développe une capacité de déplacement dans une identité temporaire possible, et arrive à s'identifier de plus en plus avec son héroïne, Barbe : une jeune servante qui a perdu sa mère, qui a été séparée à la naissance de son frère jumeau, qui a accouché un enfant malformé et qui a enterré son bébé. Valeria Sperti associe le roman que Nadia est en train d'écrire à un « autobiographème du dédoublement identitaire » (2014, 75), ce qui implique un investissement des expériences vécues et la création d'un personnage à l'image de soi. De cette façon, Nadia arrive souvent à exprimer ses sentiments à travers le discours de Barbe, ce qui engendre un jeu langagier entre le « elle » et le « je », entre « lui » et « moi ». Cet autre moi lui offre la possibilité de se mettre à l'écart et de s'observer objectivement, car « Seul un autre "je", se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaire pour jouer le rôle de Témoin » (Huston 1996, 167), un témoin de son passé et de son inconscient tumultueux qui puisse raconter les événements troublants. L'acte d'écrire fait donc émerger une autre perception de la réalité offrant un espace apaisé pour analyser et penser.

Dans ce sens, l'écriture prend les valences d'une « autopathographie des troubles psychique » où l'écrivaine « transforme l'expérience de sa maladie en conscience et en mots » (Grisi 1996, 261). Selon Grisi, ce récit autobiographique « évoque, de façon centrale ou périphérique, des faits, des idées ou des sentiments relatifs à sa propre maladie » (1996, 25) et explique « comment l'artiste a pu transmuter les infortunes de sa maladie en œuvre d'art » (1996, 39). Même si Nadia n'arrive pas à raconter son expérience traumatique dès le début de son journal : « Non, je n'arrive pas à l'écrire ici, noir sur blanc. Pas encore. » (Huston 1996, 262), au fur et à mesure qu'elle retrace la vie de Barbe dans son roman, elle avoue ses secrets.

L'écriture devient donc thérapeutique dans le cas de Nadia, représentant une victoire contre la fatalité, car écrire signifie aussi raconter ce qui ne peut pas être verbalisé. Alexandre Gefen souligne la puissance organisatrice du récit en affirmant que le travail de la pensée littéraire assure la reliaison entre les pertes subies et la construction de soi (2017, 61). Nadia commence à donner une cohérence aux événements de sa vie et à recomposer une image de soi grâce à l'écriture de son roman qui rend sa vie plus compréhensible. La représentation littéraire du Moi fonctionne comme un laboratoire pour la pensée, car à travers Barbe, Nadia se réapproprie les expériences traumatiques. Elle passe par une transformation thérapeutique de soi, réussit finalement à se débarrasser du Moi cryptophore et à récupérer le Moi identitaire : « Je m'appelle Nadia » (Huston 1996,

365), affirme-t-elle à la fin de son journal. Le « i » identitaire peut donc revenir, parce que le « je » se reconstruit par la fonction cathartique de l'écriture. « Réconciliation avec le réel, confirmation du sujet, voilà les bénéfices promis par la littérature » (Gefen 2017, 43) ; Nadia renaît avec une capacité mentale plus accessible aux modifications psychiques qui pourraient survenir à la suite d'un choc. Ayant la capacité de réussir, à s'en sortir, à s'épanouir malgré les difficultés, elle admet à la fin : « j'arriverais à me débrouiller à partir de là » (Huston 1996, 365). L'autothérapie (le processus de l'introjection) et l'autopathographie (l'écriture thérapeutique) libèrent donc le personnage hustonien de son passé.

Conclusion

Finalement, notre analyse nous a permis de constater que Nadia est une femme cryptophore, porteuse de trois cryptes qui se construisent l'une après l'autre autour de la même trame : l'absence de la mère. Cela engendre une construction problématique de soi et plusieurs tentatives d'identification à des êtres absents : la mère, l'enfant et le frère, trois entités définitoires pour Nadia, enterrés dans son Inconscient, qui développent uniquement des symptômes fantomatiques. Pourtant, la hantise du fantôme s'atténue grâce au processus de l'introjection et au rôle thérapeutique de l'écriture, qui permettent à Nadia de se débarrasser de ses spectres. Les pertes acceptées, le passé assumé et la figure maternelle retrouvée ont engendré en fin de compte l'unification du caractère et la fin de la quête identitaire.

La résilience se produit uniquement à travers l'acte artistique qui permet la symbolisation de l'événement traumatique. L'écriture apparaît par conséquence comme une réparation mémorielle, comme ce qui vient résister aux traumas et aux difficultés métapsychiques.

OUVRAGES CITÉS

- Abraham, Nicolas et Maria Torok. 2014 (1987). *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion.
Bydlowski, Monique. 2004. « Transparence psychique de la grossesse et dette de vie. »
In *Devenir père, devenir mère*, dirigé par Michel Dugnat, 73-81. Toulouse : Érès.
Cammaréri, Corinne. 2012. *Amour maternel ou sublimation de femmes. Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*. Toulouse : Érès.

- Eiguer, Alberto. 2011. « Transmission psychique et trans-générationnel. » *Champ psy* 60, no. 2 : 13-25. <https://doi.org/10.3917/cpsy.060.0013>.
- Eliacheff, Caroline et Nathalie Heinich. 2002. *Mères-filles : une relation à trois*. Paris : Albin Michel.
- Freud, Sigmund. 1917. « Deuil et mélancolie. » In *Métopsychoanalyse*. Traduit par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. (1901) 1948. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Gaboury-Diallo, Lise. 2004. « L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. » In *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, dirigé par Marta Dvorak et Jane Koustas, 49-59. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde : La littérature française au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- Grisi, Stéphane. 1996. *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer.
- Huston, Nancy. 1996. *Instruments des ténèbres*. Arles : Actes Sud/Leméac.
- Huston, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Arles : Actes Sud.
- Paillot, Patricia-Léa. 2004. « Cacophonie corporelle dans *Instruments of Darkness* de Nancy Huston. » In *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, dirigé par Marta Dvorak et Jane Koustas, 125-133. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Perrier, François. 1978. *La chaussée d'Antin II : Articles et séminaires de psychanalyse*. Paris : Union Générale d'éditions.
- Schützenberger, Anne Ancelin. (1993) 2015. *Aïe, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du génosociogramme*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer.
- Sperti, Valeria. 2014. « Autotraduction et figure du dédoublement dans la production de Nancy Huston. » In *Tradução em Revista* 1, no. 16 : 69-82.
- Tisseron, Serge. 1999. *Nos secrets de famille : Histoires et mode d'emploi*. Paris : Ramsay.
- Tisseron, Serge. 2006. « Maria Torok, les fantômes de l'inconscient. » *Le Coq-héron* 3, no. 186 : 27-33. <https://doi.org/10.3917/cohe.186.0027>.
- Tisseron, Serge. 2017 (2011). *Les secrets de famille*. Paris : PUF.
- Ungureanu, Iustin-Eduard. 2018. « *Nancy Huston : Au-delà du mythe personnel*. » PhD diss., Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași.

CHASTITY AS SPECTACLE IN WILLIAM SHAKESPEARE'S *CYMBELINE* AND THOMAS MIDDLETON'S *HENGIST*¹

Gabriela CHEAPTANARU² 

Article history: Received 15 December 2024; Revised 26 February 2025; Accepted 06 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Chastity as Spectacle in William Shakespeare's Cymbeline and Thomas Middleton's Hengist.* This paper is concerned with the depiction of female chastity in Thomas Middleton's *Hengist* and William Shakespeare's *Cymbeline*. It employs Lacanian and Foucauldian perspectives on the concept of the gaze, combining feminist and psychoanalytical approaches in order to illuminate divergent perspectives on chastity, which serve as crucial contrasts between Middleton's and Shakespeare's art. *Hengist's* Castiza and *Cymbeline's* Innogen are both portrayed as paragons of chastity, but this moral feature is perceived differently in the two plays. Unbeknownst to her, Castiza becomes the victim of rape by her husband and subsequently faces public judgment for her supposed dishonour. This analysis demonstrates that this represents the jarring effect of politicizing chastity in the play, of stripping it of its moral valences and instead transforming it into a social currency. The main assumption is that chastity becomes a panoptical spectacle in *Hengist*, due to the male gaze by which women are kept under societal control. Conversely, although Innogen also experiences the intrusive gaze of Iachimo, her virtue empowers her to confront her wrongdoer by assuming a male disguise. The analysis identifies a

¹ An earlier version of this article was part of the author's MA dissertation. In an earlier format, the research undertaken in this article was presented at the National Student Colloquium "Teorii și practici emergente în studiile literare și lingvistice" (25-26 April 2024, Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca).

² **Gabriela CHEAPTANARU** is a PhD student at the Faculty of Letters of "Babeş-Bolyai" University (Cluj-Napoca). Her research centres on Renaissance Drama, Shakespeare Studies and Early Modern English Studies. She is interested in the relationship between Shakespeare and other playwrights of the age, particularly Thomas Middleton. She has presented papers on Shakespeare and Middleton at student conferences organised by the West University of Timișoara, the University of Bucharest, "Babeş-Bolyai" University and the "Alexandru Ioan Cuza" University of Jassy. e-mail: cg.gabriela31@gmail.com.

fundamental contrast in the treatment of chastity between the two plays: in *Cymbeline*, it remains a personal conviction impervious to external scrutiny, whereas in *Hengist*, it devolves into a social commodity that diminishes Castiza's ability to retaliate.

Keywords: *agency, chastity, commodification, the gaze, spectacle*

REZUMAT. Castitatea ca spectacol în *Cymbeline* de William Shakespeare și *Hengist* de Thomas Middleton. Articolul de fata are în vedere reprezentarea castitatii feminine în *Hengist* de Thomas Middleton si *Cymbeline* de William Shakespeare. Articolul utilizeaza perspective lacaniene si foucauldienne asupra conceptului de privire (*regard*), combinand abordari feministe si psihanalistice pentru a pune în lumina perspective divergente asupra castitatii, ce servesc drept contraste cruciale între arta lui Middleton si cea a lui Shakespeare. Castiza din *Hengist* si Innogen din *Cymbeline* sunt ambele portretizate ca modele de castitate, dar aceasta trasatura morala este perceputa diferit în cele doua piese. Fara stirea ei, Castiza devine victima violului conjugal si se confrunta ulterior cu judecata publica a presupusei sale dezonorari. Aceasta analiza demonstreaza ca o asemenea consecinta reprezinta efectul zguduitor al politizarii castitatii în piesa, al golirii castitatii de orice valențe morale, transformand-o într-o valuta sociala. Principala premisa este ca, în *Hengist*, castitatea devine un spectacol panoptic, din cauza privirii masculine prin care femeile sunt tinute sub control. Prin comparatie, desi Innogen se confrunta de asemenea cu privirea intruziva a lui Iachimo, tocmai virtutea îi permite sa isi infrunte calomniatorul, recurgand la o deghizare masculina. Analiza identifica un contrast fundamental în tratamentul castitatii între cele doua piese discutate: în *Cymbeline*, ea ramane o convingere personala imuna la controlul extern, pe cand în *Hengist*, castitatea involveaza, devenind o comodatate sociala ce limiteaza abilitatea Castizei de a reactiona.

Cuvinte-cheie: *agentivitate, castitate, comodificare, privire, spectacol*

1. Introduction

A comparative study of Thomas Middleton's *Hengist, King of Kent; Or, the Mayor of Queenborough* and William Shakespeare's *Cymbeline* is bound to raise a number of questions related to their compatibility in terms of genre, style, and overall structure, as this is the first study that attempts such a parallel reading of the texts. *Cymbeline* is often compared to other Shakespearean romances, particularly *Pericles* and *The Tempest* (Papahagi 2023), while *Hengist* has been read as a precursor of Middleton's *Women Beware Women* in terms of style and thematic interests (Bald 1938, xliii). To some, setting a bloody tragedy / history play and a spiritually uplifting romance side by side might appear peculiar and

contradictory. Although genre considerations inevitably shape each play's inner logic and construction, oppositions of genre should not constitute barriers in a comparative endeavour, but pathways to discovery. Both plays are concerned with Britain's heroic past, and with the country's engagement with foreign forces: the Saxons and the Romans respectively. At first glance, little brings these plays together. However, both *Hengist* and *Cymbeline* fictionalise Britain's Celtic past, personal and political unrest, and family relations. There is another element, thematically common, but perceptually different between the two texts, which has much to do with the social and spiritual forces that drive the two plays. *Cymbeline* and *Hengist* can be considered meditations on female chastity, explored in the characters of Innogen and Castiza. The two women go through similar situations of being slandered and falsely accused of promiscuity, but they have vastly different destinies. Innogen's honour is restored and she is reunited with her loved ones, whilst Castiza is abandoned after her seeming dishonour and her innocence is proven only at the end of the play, when all is lost. The contrast between the two can be explained by connecting genre conventions with the construction of female characters. This article proposes that the main difference between the two plays, which determines women's status in *Cymbeline* and *Hengist*, is the playwrights' treatment of female chastity. This paper aims to provide insight into the ways in which Middleton and Shakespeare envision female chastity, and to examine how and why the two perspectives diverge.

This comparative endeavour posits that, in *Hengist*, compared to *Cymbeline*, there is a devolution as far as chastity and female agency are concerned. While at first an expression of women's freedom of thought and action in a world that constricts them, chastity becomes later on associated with the idea of spectacle, of being secretly watched or put on display. The reactions of the two women against this type of control and containment and the social customs presented in each play are essential in deciphering the dramatists' distinctive views of female chastity and honour and of the relationships between men and women. The two plays under scrutiny explore themes of watching and being watched, as seen in *Cymbeline*, and the forced display of female chastity, as exemplified by the chastity test in *Hengist*. These themes connect to the broader issue of the reliability of the senses in representing female subjects. Thus, the aim of this paper is to investigate to what extent the concept of the gaze, in its Lacanian and Foucauldian definitions can be correlated with the predicaments of the two female characters. Between the two dramatists, as this analysis ventures to demonstrate, Shakespeare has a much more open conception of chastity, and a much more critical stance towards the male gaze. By contrast, in Middleton's play there is a moral deprecation when it comes to female virtue, which is largely due to the patriarchal commodification of female honour. Middleton enforces the spectacle

of chastity as a means of attaining the personal ambition of *Hengist's* villainous protagonist, Vortiger. The loss of honour depicted by the play, which is heavily associated with sight, language, as well as the lack of both, may be read as the fatal imposition of the dominant male gaze on women.

2. Chastity and Control

Before delving into an in-depth analysis of the two plays, this paper attempts to establish a general conceptual framework. Jacques Lacan states that the subject is not conscious of the gaze, that “he operates by remote control” (1981, 115). Lacan correlates the gaze with the superstition of the evil eye, which enforces the idea that the Other disposes with an invisible, unquestionable power over the subject (1981, 115). Thus, the objectified subject of the gaze is not aware of the structures and systems of control presupposed by it (Lacan 1981, 115). This further links Lacan’s theory of the gaze to Michel Foucault’s *Discipline and Punish*. Foucault asserts that, for the maintenance of control, “no crime committed must escape the gaze of those whose task it is to dispense justice” (1991, 96). Foucault theorises that the gaze acts as a panopticon, since the ultimate aim of total surveillance is to “make it possible for a single gaze to see everything constantly” (1991, 173). The gaze is an instrument of power, in which the objectified subject must conform to the desires of the Other at all times (Foucault 1991, 173).

Viewed from a feminist viewpoint, the issue of chastity as a kind of spectacle instituted by the male gaze becomes even more poignant. Laura Mulvey combines psychoanalysis with feminist theory in order to give rise to a new understanding of the male gaze (1989). From her perspective, visual culture that is produced for the male gaze presents the female body as an object of “consumption”, created to satisfy the desires of the patriarchal Other (Mulvey 1989, 54). Thus, in the visual arts pervaded by the male gaze, the female body is instituted as a “commodity”, a mere image to be consumed, fetishized and objectified by the patriarchy (Mulvey 1989, xii). Under the male gaze, the female subject is deprived of individuality and autonomy, becoming merely an image designed to provide visual pleasure (Mulvey 1989, xii). The woman is thus rendered into a passive image meant to be eroticised, consumed and admired, while the man is the active “bearer of the look” (Mulvey 1975, 11). The “consumption” and objectification of the female body in an androcentric world (Mulvey 1989, 54) acquire converging dimensions in the two plays by Shakespeare and Middleton, which will be shown in the course of the ensuing analysis.

Although the analysis at hand will largely follow these theoretical considerations, this study will be an exercise in what has recently been termed

in literary studies as “weak theory” (Di Leo and Moraru 2023, 13; Stewart 2008, 71-82). According to Kathleen Stewart, weak theory is

Theory that comes unstuck from its own line of thought to follow the objects it encounters, or becomes undone by its attention to things that don't just add up but take on a life of their own as problems for thought (2008, 72).

In other words, weak theory recognizes that sometimes a theoretical framework which dictates each step of the proposed analysis may not be enough in uncovering the text's innate contradictions, and may at times even limit our understanding of the text (Stewart 2008, 72).

Especially with regards to Renaissance literature, one should be aware that the authors' perceptions of certain aspects related to chastity may not align with the Foucauldian, Lacanian or the feminist approaches undertaken by this paper, or with our contemporary understanding of these issues. It should be stressed, though, that Renaissance thinkers were conscious of certain dynamics related to the representation of the female body, even if they did not have a so-called theory of the gaze. To make up for the gaps between theory and text, it is important to appeal to Renaissance perspectives on the relationship between the eroticised female body and the gaze. In his book *Eros and Magic in the Renaissance*, Ioan P. Couliano emphasizes the fact that, to the Renaissance male observer, the image of the female body “enters[s] the [male] spirit through the eyes” (1987, 21). Thus, the female body becomes an object “converted into [an] obsessing phantasm” (Couliano 1987, 21), fashioned according to male desires. The image of the female body invites seduction, and becomes rooted in the imagination of the male lover (Couliano 1987, 22). The eroticised female body becomes an “object of covetous desire [...] transformed into a subject whence Love emanates, but emanates without being aware of it” (Couliano 1987, 22). Couliano therefore implies a certain degree of passivity with regards to the woman's status in the representation of female body by visual imagination of the “faithful lover” (1987, 22). Thus, the filtering of the female body in the male imagination is a key aspect of the dynamics of seduction, with the male gaze acting as the primary drive in this process (Couliano 1987, 22). However, an insistence purely on the visual aspects of the female body is frowned upon by religious thinkers of the Renaissance (Couliano 1987, 209). Hence, to the Renaissance mind, femininity should not be exclusively associated with the outer beauty of the body, but with an “ideal beauty” represented by the moral virtues, which transcends the physicality of the flesh and the realm of the visible, in line with the principles of Neo-Platonist philosophy (Couliano 1987, 209). This observation is crucial in analysing both *Cymbeline* and *Hengist*, as both plays explore the tension between the fantasised image of the female body

as captured by the male gaze and the inner virtues of female protagonists that tragically elude the male gaze. In light of these considerations, the analysis will attempt to critically assess the validity of the psychoanalytical and feminist theories proposed in uncovering certain contradictions presented by the two plays, while also keeping in mind the Renaissance context in which the two plays were written.

In order to proceed with the analysis, it is necessary to establish whether chastity is first inoculated by the male gaze or whether it is a response against the control of women. In *Cymbeline*, Innogen marries Posthumus Leonatus against her father's will and is framed by Iachimo for infidelity. In *Hengist*, things are much more convoluted, which is why a short overview of Castiza's fate would be appropriate. *Hengist* revolves around Vortiger's rise to power through deceit and manipulation, his failed attempts to have his fiancée Castiza seduce King Constantius (formerly a monk, and still abiding by the principles of monastic life as a king), and his eventual marriage to Castiza. When the Saxons arrive, Roxena, daughter of the Saxon captain, seduces Vortiger, now king of the Britons. Driven by lust, Vortiger proceeds to sexually assault Castiza while she is blindfolded, with the intention of later slandering her publicly for infidelity and promiscuity in order to marry Roxena. Castiza, unaware of her husband's betrayal, is imprisoned after a forced confession of what she truly believes to be her loss of honour, even if it was her husband who violated her.

With reference to *Cymbeline*, Ellen Spolsky maintains that "Women's work is to be chaste" (2004, 50), in order to ensure the smooth running of society. Chastity is conceived as a means of patriarchal control in the play, according to Spolsky (2004, 70-71). Such interpretations might view chastity as an example of Foucauldian biopolitics, as the state may be said to control women's reproductive function (Foucault 2008, 21-22). Valerie Wayne argues that Posthumus' act of placing a "manacle of love" (Shakespeare 2017, 1.1.123) on Innogen is a way of controlling her chastity (2002, 290-292). However, Wayne (2002, 290-292) overlooks the fact that Innogen, too, exhibits a tendency of possessive control towards Posthumus, in her wish that "I could make him swear / The shes of Italy should not betray / Mine interest and his honour" (Shakespeare 2017, 1.3.28-30). It is not so much a system of control that shapes Innogen's chaste behavior, as Wayne (2002, 290-292) and Spolsky (2004, 70-71) put it, but rather her own expectations about the responsibilities of marriage. In Shakespeare's play, chastity goes both ways: both Posthumus and Innogen expect chaste behaviour from each other. The control of chastity has to do more with a reciprocity of duties between spouses rather than with societal control over women's chastity. At first, there is no unilateral hegemony of power, which would place Posthumus above Innogen.

Posthumus even believes that he is unworthy of Innogen: "As I my poor self-did exchange for you / To your so infinite loss" (Shakespeare 2017, 1.1.140-141). First, this inferiority is felt socially, as Innogen is a princess, and Posthumus a mere commoner. Gradually, the reader realizes that Innogen is also morally superior to Posthumus. When he wrongly suspects her of infidelity based on Iachimo's slandering report, Innogen remains unwavering in her devotion, and decides to disguise herself as a man in order to find her husband, putting her very life at risk. Outwardly, Shakespeare's *Cymbeline* may display a patriarchal society, in which husbands and fathers assume a superior position and wish to control women, but it is Innogen who ultimately holds moral superiority, and who brings about the final reconciliation of the play. Moreover, Innogen's chastity, when coupled with her rebellion against her father, even becomes reactionary, an instance of female agency in a carceral world. By marrying Posthumus despite her father's objections and rejecting Cloten's advances afterwards, Innogen's fidelity to the man she loves, her marital chastity, becomes a form of defiance against her father. Cymbeline's wish that Innogen marry Cloten, his stepson, suggests that her father too is concerned with controlling Innogen's chastity, perhaps more than Posthumus, especially considering her position as heir to the throne. Cymbeline has stronger political motivations than Posthumus in containing Innogen's chastity. Innogen, on the other hand, "always reserved [her] holy duty" (Shakespeare 2017, 1.1.88) towards her father. Her marriage to Posthumus is her sole instance of filial disobedience. One might think that a loss of chastity ensues from the act of rebellion in the form of a marriage without the parents' blessing, but to Protestants it was not necessarily so. Contrary to Catholic thinkers, Protestant theologians believed that chastity could be preserved through marriage. In *A Commentary vpon the Fourth Booke of Moses, called NVMBERS*, minister William Attersoll supports the Protestant idea that chastity could be observed through marriage, criticizing Catholic doctrine, which considered marriage an inferior form of virtue, compared to celibacy:

Damnable then is the decree of Pope Syricius, that marriage it selfe is the pollution of the flesh, & that the married cannot please God. Diuellish also is the law of forced chastity, restraining some orders and degrees from it: whereas to auoid fornication, euery man is commāded to haue his owne wife, and euery woman her owne husband (1618, ch. V).

Attersoll warns of the dangers of "forced chastity" (1618, ch. V). According to Protestant thought, such dangers are averted by means of a virtuous marriage,

in which both spouses observe the law of chastity. Attersoll even speaks of how in *The Book of Numbers*, the daughters of Zelophehad, heiresses of their parents' fortune, are each given the option to choose their husbands according to their own liking:

they are directed *to marry to whom they thinke best*, we see that none are to be denied marriage which is the ordi[n]ance of God. It entred into none of theyr hearts, to remedy the alienation of inheri[tan]ce by restrayning any from marriage when daughters fell to be inheritrixes, but it was left free to them, according to the precept of the Apostle, 1 Cor. 7, 2. *Againe, it teacheth that marriage is not to be enforced vpon any, eyther by the Magistrate, or by the parents, or by any gouernours, Gen. 24, 57. 1 Corinth. 7, 39. For this were to exercise tyranny ouer our children.* (1618, ch. XXXVI, my emphasis).

According to Attersoll, parents who force their children to marry against their preferences are tyrannical (1618, ch. XXXVI), and *Cymbeline* does exhibit the same tyrannical wish to control his daughter. Thus, in the play, Innogen's chastity within marriage is her response to an abusive family environment, to Cymbeline's parental tyranny and to her stepmother's political schemes. Cristina León-Alfar also agrees that Innogen "rejects the edicts of [...] obedience" in that "she marries where she pleases, defies her father, and speaks richly and passionately in her own defense when accused of adultery, holding Posthumus accountable for his faithlessness" (2017, 186). Innogen goes against the very fundament of Renaissance and Medieval societies, filial obedience, in keeping her loyalty towards Posthumus. Hence, it cannot be said that, in *Cymbeline*, chastity is enforced by the male gaze, or by an overarching, all-seeing system of power. Both husband and wife expect chaste behaviour from each other, which makes their marriage contract equitable. Moreover, if Innogen's chastity is paired with filial disobedience, it is clear that it dismantles parental authority over daughters. However, the play does engage with male expectations of the chaste female body as captured by the male gaze, which will be considered later on in this study.

In *Hengist* as well, chastity is at first a response to patriarchal control and a voluntary life option, perhaps to an even greater extent than in *Cymbeline*. Castiza is betrothed to the villain Vortiger, who wishes for her to seduce Constantius so that he may seize power more efficiently. Vortiger tries to convince his fiancée that she is obliged to conform to his wish and commit an unchaste act, as she is "mine by contract" (Middleton 2007, 2.1.7), his future wife and property, clearly commodified. Castiza is constant in her commitment to marry Vortiger: "My lord, I am resolved, tempt me no further, / 'Tis all to fruitless purpose" (Middleton 2007, 2.1.1-2). She adds that her refusal to behave

unchastely makes her "Never so perfect in the truth of health / As at this instant" (Middleton 2007, 2.1.3-4). Earlier, when she was sent to Constantius by Vortiger, the monk-king urged her to

Keep that holy and immaculate fire,
 Your chaste lamp of eternity, tis a treasure
 Too precious for death's moment to partake
 This twinkling of short life; disdain as much
 To let mortality know you as stars
 To kiss the pavements. You've a substance
 As excellent as theirs; holding your pureness,
 They look upon corruption as you do
 But are stars still. Be you a virgin too (Middleton 2007, 1.3.170-178).

The constancy presupposed by chastity is here likened to the immobility and incorruptibility of stars. In the religious view expressed by Constantius, chastity bestows on women (and on men, too, since Constantius is determined to guard his chastity as a monk) an almost celestial nature. This allows Castiza to extricate herself from the vile realities of life in Britain. Indeed, the world of *Hengist* is one of constant change, of political turmoil, corruption, of broken alliances and broken trust. In a world where the mutual affection between a young woman and her fiancé is replaced with unilateral control and deceit, chastity becomes, in Constantius' speech, a force meant to counteract the very *ethos* of Vortiger's society. Constantius thus strengthens Castiza's resolution never to marry, "forsaking al the world" (Middleton 2007, 1.3.180), following the example of the Apostles, who "have forsaken all, and followed [Christ]" (*The Bible, King James Version*, Matthew 19:27). For Castiza, this is a moment of personal epiphany when, emboldened by her faith, she dares to rebel against Vortiger, against the systems of power that he represents. While the beginning stresses the importance of personal volition and chastity as defiance of patriarchal control, as the play progresses, chastity will gradually lose its association with Castiza's agency, and will be manipulated through the imposition of the male gaze, in order to ensure the success of men on the political scene.

Furthermore, Castiza appears as a singularity in the world of *Hengist*. She may be considered the female counterpart of Constantius, as she is the only woman of the play who still holds idealised notions of Christian virtue and honour – and, in this respect, she may share in his naivety. Even as she comes to terms with her marriage to Vortiger, Castiza still exhibits a hermit-like devotion to her religious ideals. She becomes a hermit-queen, cut off from society, as she confesses "how well I loved [her ladies'-in-waiting] absence" (Middleton 2007,

3.2.3), which would allow her to concentrate on prayer, rather than on her public duties. Castiza is cynically criticised by one of her ladies: “She that has the green-sickness and should follow her counsel [of choosing chastity over marriage] / Would die like an ass and go to th’ worms like a salad” (Middleton 2007, 3.2.11-12). Grace Ioppolo, editor of the Oxford edition of *Hengist*, explains in a footnote that the green-sickness is an “anemic disease of young girls, implying innocence about sexuality” (2007, 1466n11). The same lady-in-waiting adds that “She’s a fool that will not know what [man]’s good for” (Middleton 2007, 3.2.14). In the world of *Hengist*, dominated by lust at all levels of society, Castiza’s chaste ideals are an anomaly. Vortiger himself, through his rape of her, will show that, in the play, men actually want women to be unchaste for their own benefit. In his plan to secretly rape Castiza, Vortiger is assisted by Hersus. Hersus is Roxena’s lover, who took away her “cracked virginity” (Middleton 2007, 3.1.235), forcing her to give up “All that we have to men” (Middleton 2007, 3.1.44-52), as Roxena rightly points out. Hersus pushes her further towards her downfall, by urging her to become Vortiger’s mistress in order to ensure the Saxons’ (and his own) advancement in Britain. There is a clear power imbalance, and the hegemonic structures of Middleton’s Britain clearly incline towards men, subjugating women. If in *Cymbeline* men want women to be chaste, in *Hengist*, the opposite is the case: men actively turn their lovers into whores for their own advancement. As Roxena’s relationship with Vortiger becomes a very real possibility, Hersus is seized by jealous fits and threatens to expose Roxena as “a whore impost’rous” (Middleton 2007, 3.1.239). This clearly shows that he does not recognise his personal responsibility in Roxena’s fall from grace. At Hersus’ advice, Vortiger will soon repeat Hersus’s pattern of dishonouring the woman who loves him and then abandoning her, by raping a blindfolded Castiza. Grace Ioppolo rightly concludes that, in *Hengist*, “a woman is defined by the status of her sexuality; if she is sexually active, she is already a whore, and if she is not, she will be a whore soon enough” (2007, 1450). There is no room for reconciliation or any sort of spiritual transformation, as in *Cymbeline*. Innogen will be able to disguise herself as a young man, Fidelio, in order to seek Posthumus and keep her chastity at the same time. She even prompts Posthumus’ *metanoia* regarding his lack of faith (Cristina León-Alfar 2017, 186). On the contrary, in *Hengist*, whether women are chaste or not, they are doomed to ruin, and are given no means of salvation.

3. A Rape with(out) Words. The Power Dynamics of Seeing and Being Seen

In *Cymbeline* and in *Hengist*, women are depicted in a voyeuristic manner. They are spied on, denied their vision at key moments of their undoing, or are publicly exhibited and chastised. In *Cymbeline*, Shakespeare reimagines the formal conventions of a cuckoldry play (León - Alfaro 2017, 186). In *Hengist*, Middleton works with chronicle material. Samuel Schoenbaum points out that "The intrigue involving Vortiger, Horsus, Roxena, and Castiza seems to be entirely Middleton's invention" (1970, 85). Therefore, the rape scene and chastity test in *Hengist* hold Middleton's own conceptions regarding female honour and abuse.

The two plays are primarily concerned with how the female body appears under the male gaze. According to Nancy Simpson-Younger, in *Cymbeline*,

the bodies of sleeping and dead characters come to exemplify the process of social identity construction, acting as surfaces to be described, blazoned and repeatedly reinscribed by the observations of the characters around them (2013, 177).

With reference to Innogen's body, it is important, however, to differentiate between what Simpson-Younger calls "identity construction" (2013, 177) and identity projection, which is closely associated with the gaze and with the mirror stage (Lacan 1981, 159). Lacan's observation that the subject must "accommodate his own image around what appears" in the mirror (1981, 159), reveals that the bodies of women are envisioned in such a way that they respond to the projected desires which drive the male gaze. In order for his deception to work, Iachimo knows that his description of Innogen's sleeping body is more conclusive than the particulars of her room: "Ah, but some natural notes about her body, / Above ten thousand meaner moveables, / Would testify t'enrich mine inventory" (Shakespeare 2017, 2.2.28-31). The description of the body will "witness outwardly, / As strongly as the conscience does within, / To the maddening of her lord" (Shakespeare 2017, 2.2.36-37). The visual force of the body is connected with Posthumus' psychological turmoil, as the image of the body is constructed according to the male gaze, tailored to male desires. Iachimo's description of Innogen's "cinque-spotted" mole (Shakespeare 2017, 2.2.38) on her breast insists on the function of the breast as an "*objet a* cause of desire" (Lacan 1981, 168), framing Innogen as an object of desire captured by the gaze. This visual testimony, in effect a visual spectacle, becomes "stronger than ever law could make" (Shakespeare 2017, 2.2.40), since it constructs

Innogen's body in such a way that it tacitly implies the fulfilment of desire. However, Shakespeare makes clear the artificiality of the gaze. The playwright makes a similar distinction to Lacan's differentiation between the eye and the gaze, noting that they are entirely separate (1981, 73, 84). What Iachimo sees is the objective reality of Innogen sleeping, but the image he conjures through the instrument of the gaze greatly embellishes this reality, making it conform to Iachimo's deceptive goal. In Patricia Wareh's interpretation, "*Cymbeline* emphasizes its fictionality most of all [...], in how it employs conventional literary tokens of recognition—bodily marks, clothing, and jewelry—that prove the character or identity of Imogen" (2014, 131). Iachimo's slander of Innogen is rhetorically constructed. This is in line with Lacan's idea that "If the subject is what I say it is, namely the subject determined by language and speech, it follows that the subject, *in initio*, begins in the *locus* of the Other, in so far as it is there that the first signifier emerges" (1981, 198). Thus, Innogen, as the subject, is constructed through the language that the Other (Iachimo) chooses to describe her. Literally and symbolically, Iachimo's fictitious rape of Innogen is founded entirely on language. Iachimo is a classic voyeur in Lacanian terms, since "What the voyeur is looking for and finds is merely a shadow, a shadow behind the curtain" (1981, 182). He will substantiate this shadow by adding elements of his own desire. The Innogen envisioned by Iachimo's gaze is therefore an artificial construct, a projection that will be manipulated by the Italian deceiver in order to win the wager.

There is, however, more than one way in which Innogen is constructed by the male gaze. After listening to Iachimo's description of Innogen, implying her loss of honour, Posthumus laments his initial mental image of Innogen – "the non-pareil" (Shakespeare 2017, 2.5.8) of Dian, a woman of "a prudency so rosy, the sweet view on't / Might well have warmed old Saturn, that I thought her / As chaste as unsunned snow" (Shakespeare 2017, 2.5.11-13). Posthumus' gaze imagines Innogen even above mythical standards of chastity – and associates her with the purity of snow. Iachimo only verbally challenges this chaste image of Innogen, which immediately comes to nothing in Posthumus' mind. Iachimo's gaze of Innogen challenges Posthumus' gaze so much that he immediately sways from his previous view of her and associates her (and all womankind) with "Lust and rank thoughts, [...] revenges" (Shakespeare 2017, 2.5.24), and with every negative quality imaginable. In his misogynistic speech about women, Posthumus wishes to uncover the mutability and vicious nature of women: "there's no motion / that tends to vice in man but I affirm / It is the woman's part" (Shakespeare 2017, 2.5.20-22). Shakespeare's great irony here lies in the fact that Posthumus only succeeds in unveiling the changeability of the gaze itself, and his own *naïveté* in blindly believing Iachimo's slandering

account. Thus, the gaze does not only subjugate women – it also greatly limits men's perception of reality, since they become entangled in the fiction of their own projections. Posthumus' grasp on reality weakens at this moment and it can be inferred that his response is an unconscious reaction. Shakespeare is thus critical of the projections that the gaze allows, showing that the construct of the gaze reveals more about the Other (the male observers) than the subject (Innogen). In the end, Posthumus realises that he was a "most credulous fool" (Shakespeare 2017, 5.2.210) and changes his unfair views on women. If, at the moment of his deceit, Posthumus associates all types of villainies with women, at the very end of the romance, he has a moment of introspection, in which he recognises his failings: "Every villain / Be called Posthumus Leonatus" (Shakespeare 2017, 5.2.224).

In *Hengist*, however, things are much grimmer. Castiza's rape is not as voyeuristic as Innogen's (and it is not fictionalised, but very much real), stressing instead the power dynamics of seeing and being seen. During her rape by Vortiger, Castiza is blindfolded, so that she will not suspect that her husband is her aggressor. While the gaze cannot be reduced to the act of seeing (Lacan 1981, 84), the optics of *Hengist's* rape scene are important, since they are closely connected to the conditions of the chastity test, the spectacle of chastity later imposed by Vortiger. Blindfolded, Castiza equates the impeding loss of her honour with the loss of sight, preferring the latter to the former:

Be content to take only
 My sight as ransom for mine honour,
 And where you have but mocked mine eyes with darkness
 Pluck 'em out quite. All outward light of body
 I'll spare most willingly, but take not from me
 That which must guide me to another world
 And leave me dark forever (Middleton 2007, 3.3.85-91).

In raping her without her knowledge, Vortiger denies Castiza perception of her abuser and even of herself. Vortiger, on the other hand, is awarded the privilege of sight in ravishing his wife. Castiza's blindfolding could be connected to a symbolic *locus* in which the subject is ontologically situated, which Lacan calls "an immense display, a special spectre, situated between perception and consciousness" (1981, 45). In Lacan's estimation, the gap between perception and consciousness is where the Other is located and where the subject takes shape (1981, 45). By denying her sight, Vortiger denies her any sort of consciousness over the event of her rape: of himself as the Other / the aggressor, and even of Castiza herself, as a subject / victim with which she cannot psychologically / morally self-identify. She is not even given the option to be ontologically

situated in relation to the Other, because she is denied visual perception. In the rape scheme, Vortiger is concealed by Hersus, who speaks in his stead, posing as Castiza's abuser. Vortiger will later ravish her without any suspicions on Castiza's part. Castiza is in a state of nothingness, where she feels alienated from the world: "take not from me / That which must guide me to another world / And leave me dark forever" (Middleton 2007, 3.3.89-91). Through her rape à *l'aveugle*,

Castiza becomes a metonym for the ontological ambiguity that is at the heart of the play. Castiza was ontologically ambiguous to early modern audiences because as a wife, she could be raped by her husband and thus was not a victim, yet that is clearly belied by the scene of violation. She is both victim and not-victim (Bretz 2012, 189-190).

As Andrew Bretz points out, she is "victim and not-victim" (2012, 190), being and non-being. Although her status as a victim of marital rape does render her into a moral conundrum for Renaissance audiences (Bretz 2012, 189), the dynamic of power prefigured by sight and the lack thereof, and the mechanics of the gaze clearly accentuate Vortiger's / Hersus' cruelty and Castiza's helplessness, instituting Castiza as the victim and Vortiger as the abuser. Moreover, Castiza will suffer a "rape of honour without words" (Middleton 2007, 3.1.72), being further denied access to the Other, the alterity presupposed by language in communication. Iachimo will "rape" Innogen with fictitious words, and he will also repair her honour through the verbal testimony of his deceit in the end. In *Cymbeline*, ruin and reparation both rely on words: confessions, realisations, reconciliations. Conversely, Castiza's rape "without words" (Middleton 2007, 3.1.72) as opposed to Innogen's fictionalised violation with words, stresses the material act of sexual aggression, the action as opposed to the framing of the action, which cannot be undone or erased psychologically.

Later on, Vortiger organises a chastity test for his wife, her ladies-in-waiting and Roxena. The song that prefaces the ensuing spectacle of chastity is ominous in its references to rape: "This should be the *ravishing* hour / To vent her *spirit's treasure* forth" (Middleton 2007, 4.2.45-46, my emphases). The "ravishing hour" (Middleton 2007, 4.2.45) is an analepsis of Castiza's ravishment in the previous act, while "her spirit's treasure" (Middleton 2007, 4.2.45), though it refers to music, inevitably brings to mind the idea of chastity as spiritual treasure, popular in the Renaissance. In this song, Middleton exhibits bitter irony, as he couples the distressing event of rape with Roxena's deceitful assumption of chastity, making her into a counterfeit treasure. When it is Castiza's turn to swear her chastity, Vortiger gives a lengthy speech on the ideal

of a chaste woman, referring to Castiza's "over-holy fearful chastity" (Middleton 2007, 4.2.117) even before she speaks. He even "swear[s] for thee myself" (Middleton 2007, 4.2.119), painting her to be "as pure as sanctity's best shrine / From all man's mixture, but what's lawful mine" (Middleton 2007, 4.2.126). Vortiger has constricted Castiza in two ways. First, in exhibiting her to the world, making Castiza subject to what Lacan called "the spectacle of the world, [which] appears to us as all-seeing" (1981, 75); this is connected to a form of unwilling exhibitionism, bringing no satisfaction, but rather, a heightened sense of vulnerability (Lacan 1981, 75). Secondly, in forcing Castiza to conform to a pre-established image of her imagined by Vortiger in the above lines, carefully chosen by the villain so as to make her confess her dishonour out of her sense of conscience. Castiza is not able to conform to Vortiger's projection of her, and thus will feel inherently guilty, inadequate as a wife, unable to conform to the male gaze. Rather than showing her in the position of a victim, such manipulation places her publicly in the position of the offender, and the chastity test becomes a sort of public flagellation. In Vortiger's shrewd staging of the spectacle of chastity, female honour is thus not the "spirit's treasure" (Middleton 2007, 4.2.46), but a mockery of its original connotations. Vortiger is completely aware of this masquerade of appearances, although he fails to see Roxena's dissimulation, who merely plays the part of the chaste woman, following Hersus' advice. Vortiger compares Roxena to "a fountain / To spring forth princes and the seed of kingdoms" (Middleton 2007, 4.2.216-217), which adds a mythological dimension to Roxena's virtue, likewise sustained by the male gaze.

4. Chastity, Politics and Commodification

Now that we have shown how the gaze operates in the two plays, it remains to analyse the political effects of the male gaze in relation to female chastity, and the way in which the gaze contributes to the social and economic objectification of women. In *Cymbeline*, chastity becomes an avowal of one's loyalty towards their partner, of a deeply personal nature. Posthumus' grave mistake, as Shakespeare frames it, is agreeing to wager on his wife's virtue, succumbing to Iachimo's temptation – thus, making his wife's chastity a public matter rather than a private one, having to do with domestic life and partnership. His wager on Innogen's chastity shows an "economic logic of love", according to Gillen (2017, 17), implying that Innogen's chastity could be "lost, stolen, rated, sold, or wagered in a bet" (2017, 17). In Gillen's words, the wager implies a "commoditization of Innogen's chastity" (2017, 20). This article, however wishes to contend that chastity acquires less of an economic dimension than in *Hengist*. Posthumus' wager relies on the social value of chastity rather than on exchanging

it for material gain. A man with a chaste wife would be more respected by his peers than one with an unfaithful wife. However, socially, there is no need to wager such a bet in order for Posthumus to gain his peers' respect. He is already vouched for by Philario as a "worthy" gentleman (Shakespeare 2017, 1.4.32). The account given by the Frenchman, of how Posthumus "vouch[ed] – and upon warrant of bloody affirmation – his [mistress] to be more fair, virtuous, wise, chaste, constant, qualified and less attemptable than any the rarest of our ladies in France" (Shakespeare 2017, 1.4.59-63), prefigures the wager that Posthumus and Iachimo will soon agree to. It is interesting that in the wager, Posthumus repeats the same rash behaviour he exhibited in France, as he himself professes, "rather shunned to go even with what I heard than in my every action to be guided by others' experiences" (Shakespeare 2017, 1.4.45-49). It is clear that Posthumus is an impulsive young man, incautious in his dealings with others. Swayed by emotion, he will recklessly fight with strangers to convince them of Innogen's chastity and moral superiority. Such a reaction reveals Posthumus' immaturity, even if his quarrels stem from what he perceives to be good intentions. Posthumus mistakenly equates social recognition with chastity, and Shakespeare wishes readers and spectators to be aware of this lapse of judgment, framed as his *hamartia*. Thus, rather than stress the commodification of chastity in the wager scene, Shakespeare wishes to draw our attention to Posthumus' character. The discussion centres around Innogen, but what Posthumus says and does is more important in the delineation of his character rather than in hers. The wager itself does not hold economic, but moral value, in Posthumus' eyes. Shakespeare makes it clear, through Posthumus' guiling, that testing something which holds spiritual value, like chastity, can ruin a perfectly loving relationship. In *Hengist*, the chastity test orchestrated by Vortiger serves precisely this purpose, and it is clear that the king is not concerned with the moral value of virtue, but rather, with its political implications. The queen of Britain cannot be unchaste, as this invalidates the paternity of any heirs that she may produce. Vortiger's test, however, does not have considerations of royal succession in mind. Vortiger's *spectacle of chastity* is a political and personal manoeuvre to ensure his free access to Roxena. The spectacle subsumes moral considerations to political and personal objectives.

In *Cymbeline*, chastity acquires an entirely different value. Gillen maintains that the association between female chastity and Posthumus' ring, wagered in the bet, is a symptom of the objectification and commodification of chastity (2017, 17). Even if he does wager material valuables for Innogen's chastity – his ring, which holds symbolic, rather than material value, as the symbol of eternal love – Posthumus is aware of the fact that a woman's chastity is not to be viewed in economic terms: "the [ring] may be sold and given, or if there were wealth

enough for the purchase or merit of the gift; the other [a chaste wife] is not a thing for sale, and only the gift of the gods" (Shakespeare 2017, 1.4.85-88). Chastity here holds spiritual rather than material value, so Gillen's argument of commodification (2017, 17) may be read as a naïve error of judgement, by which Posthumus wrongly associates spiritual worth with material value. This, however, does not mean that he wilfully exchanges his wife's chastity for financial gain; Posthumus wants to prove a matter of principle, not gain a profit, although his methods are highly unorthodox. By contrast, in *Hengist* chastity is an object, almost entirely viewed by the immoral society of the play as a material thing in the possession of husbands. Chastity is weaponized against Castiza for political reasons, and is used in the interest of the male characters. Moreover, women are equated with the material possessions they bring their husbands through their dowries, and this even happens in the lower classes of the society, as Simon, the play's comic buffoon, confesses: "I took a widow, my lord, to be the best piece of ground to thrive on" (Middleton 2007, 3.3.139-140), which enables him to become mayor. Thus, Simon's widow is, in Mulvey's terms (1987, 54) just another commodity meant to be enjoyed by a patriarchal, consumerist and bourgeois society preoccupied with pleasure or gain. A woman is thus a means of social advancement, and her honour is equated with the legitimacy of her husband's social status. As women become property, so chastity becomes in *Hengist* a symbol of the husband's property rights over the wife. The image of the chaste woman emerges thus as a means of social control in the latter part of the play. Chastity is neither a domestic affair nor a spiritual value, but a palpable reality that needs to be proven publicly, as Castiza is forced to do. Innogen refuses to prove anything to Iachimo, and rejects his advances. It is Iachimo who will fabricate the proof of Innogen's infidelity, much like Vortiger orchestrates Castiza's fall with Hersus' assistance.

The gaze in *Hengist* may on the surface enforce the societal principle that chastity is desirable morally. However, in practice, chastity appears through the male gaze as a thing that is necessary from a pragmatic point of view, as it enables the husband to come into riches (as Simon) or political power (as Vortiger). Bonnie Lander points out that Victorians associated Innogen's chastity with a "domestic ideal" (2008, 161). The reconciliation between Innogen and Posthumus, or the revival of domestic bliss, is made possible because Posthumus realises his mistake of mixing the public and the private. By contrast, *Hengist* perverts the domesticity of chastity, and instead exhibits it to the gaze of the world in order to achieve a political goal – the change of queen – driven by Vortiger's personal motives of lust and greed. Chastity becomes a matter of political intrigue. There is a confusion between the private and the public in *Hengist* – a woman's chastity, understood in *Cymbeline* as a matter of privacy, is

used as criterion for a political role (queen of Britain). The cynicism of Middleton is that the truly chaste woman, Castiza, cannot be queen, while Roxena, the deceitful woman, is preferred in this role. Chastity becomes a matter of political shrewdness, as Roxena's false testimony of her virtue proves. Hersus urges her to swear to her chastity, since he assures her that, even if she is not chaste, she would not commit perjury, because "[the British] swear by that we worship not, / So you may swear your heart out, and ne'er hurt yourself" (Middleton 2007, 4.2.173-174). In Roxena's vow, chastity is now stripped of its social and spiritual implications, and becomes "a rape of honour" (Middleton 2007, 3.1.72) with words, a rape of chastity itself. Politically, this is in tune with the chaos that dominates Vortiger's Britain. Gillen states that, during Queen Elizabeth's reign, the chaste body of the queen was connected to the political integrity of the country (2017, 4-5). In *Hengist*, Britain is a realm of usurpation, division, personal and political betrayal and social and economic unrest. Thus, Castiza's dishonour and fall from grace, her loss of chastity, and the arrival of Roxena as the new queen can be connected to the symbolic fall from grace of the country. Chastity has become an integral part of politics in *Hengist*, as it does in Middleton's other history play, *A Game at Chess*. In this play, Mark Kaethler argues, the preservation of the White Queen's Pawn chastity rests on her ability to "manoeuvre politics" (2021, 186). The difference is that, unlike the White Queen's Pawn, Castiza is not attuned to the way of the world and of politics, still holding an idealised vision of her husband, of marriage, and of chastity itself. According to Julia Briggs (1990, 491), "Castiza, [Roxena's] antithesis and rival, is associated with Truth – 'Tis truth and that I know you ever joy'd in'" (Middleton 2007, 5.2.222). Her less chaste but more pragmatic counterpart, Roxena, knows that truth is not an effective political strategy in a rapacious world. She knows how to use the mechanism of the gaze in her favour, how to give the appearance of succumbing to the ideal of chastity as envisioned by the male gaze. She seduces Vortiger at her father's banquet and upholds an image of graciousness and candour. She will profess to outwardly possess all of the qualities envisioned by the gaze, expressed in Vortiger's description of the ideal chaste woman, in order to achieve her own political goal of attaining power. She will play the role of the chaste woman before the King, thus participating in the spectacle of chastity. Roxena realizes that the male gaze is artificial, and that, in order to psychologically satisfy the Other / Vortiger, she need only tailor a personal image based on the female ideal produced by the male imagination. Roxena is thus a shrewd politician, who, unlike the honest Castiza, is hyper-aware of the structures of control which surround her. Castiza's unawareness of the political implications of chastity, her refusal to divorce chastity from morality, will bring about her imprisonment. She will only later be re-instated

by Aurelius, the new king following Vortiger's demise, but she does not get psychological closure. Vortiger ultimately dies at the hands of Hersus, who betrays him. However, there is no moral satisfaction in this, since the villain never atones for his sins.

Conversely, in *Cymbeline*, the very end of the play sees chastity as politically dethroned rather than enforced for the realisation of a political goal. The emphasis is on the reconciliation between husband and wife, on Innogen's relationship with her father, on her removal into domestic life. Once Innogen's long-lost brothers are found, she is no longer heir to the throne, which, in Gillen's view, is a "demolition in [her] political status" (2017, 27). Nevertheless, this distancing of Innogen from political matters re-institutes the domesticity of her chastity, distancing it from any political implications that it may otherwise acquire. Thus, her chastity will not be a matter of state anymore, as it was in the beginning of the play, when Cymbeline tried to arrange her marriage as heiress to Cloten. Unlike in *Hengist*, where chastity is put on display and is expected to conform to the male gaze, in *Cymbeline*, the relationship between Posthumus and Innogen will be sheltered from the public eye through Innogen's exclusion from the line of succession. Innogen presents the triumph of private bliss, while *Hengist* concludes with the terrible consequences of mixing private matters with public issues, of politicizing chastity, which is no longer a personal or family value, but a means of achieving one's political agenda.

5. Conclusion

In conclusion, the present paper has demonstrated that the spectacle of chastity in Shakespeare's *Cymbeline* and Middleton's *Hengist* is presented in divergent terms by the two dramatists. Although both plays begin with chastity as a personal choice of the free female agent, the very different destinies of Innogen and Castiza conceal a key difference in the playwrights' conception of female virtue. Using Lacan's notion of the gaze (1981, 75), the present discussion has shown that in *Cymbeline*, the woman is given the possibility to remove herself from the male gaze and pursue her social rehabilitation. By contrast, in *Hengist*, the chaste woman is doomed to conform to the constricting male gaze, which voids her of any individuality and agency, commodifying and objectifying her. Finally, the gaze allows for the commodification of virtue in *Hengist*, as chastity is valued insofar as it serves the political purposes of the male agents. On the other hand, in *Cymbeline*, Iachimo's spectacle of chastity is dispelled through the reconciliation between husband and wife, based on equity and on the mutual recognition of the spouses' shortcomings. Shakespeare takes a much more critical stance towards the relationships between men and women and

the power imbalances between them, and is much more optimistic in his view of female freedom. He is critical of the adverse effects the male gaze has both on female destinies and male psychology and perception of the world. Conversely, the world of *Hengist* is the creation of a cynic, set on uncovering a universe of continuous degradation, where moral values are deserted, and traditional ideals of femininity, such as chastity, are perverted and turned into a masquerade, where appearances reign, and true moral rectitude is banished. Women must conform to the male gaze in order to be politically successful, and may even fabricate a self-image congruent with the projected female identities envisioned by the male gaze. Women must either respond to the gaze or be socially excluded. In summary, this comparative analysis between *Cymbeline* and *Hengist* underscores the fact that Shakespeare and Middleton depict female virtue through distinct lenses, which reflect each playwright's particular stance on gender dynamics and on the impact of the male gaze on female autonomy and on socially endorsed expectations of female morality.

WORKS CITED

Primary Bibliography:

- Attersoll, William. 1618. *A Commentarie upon the Fourth Booke of Moses, Called Numbers: Containing the Foundation of the Church and Commonwealth of the Israelites, While They Walked and Wandered in the Wilderness. Laying Before Us the Unchangeable Love of God Promised and Exhibited to This People ... Heerein Also the Reader Shall Finde More Than Five Hundred Theologicall Questions, Decided and Determined by William Attersoll, Minister of the Word*. London: Printed by William Iaggard. Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011. Accessed March 16, 2024. URL: https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A22507.0001.001/1:4.35.2?amt2=40;amt3=40;c=eebo;c=eebo2;g=eebogroup;rgn=div3;view=toc;xc=1;q1=enforced*;op2=near;q2=marriage*.
- Middleton, Thomas. 2007. *Hengist, King of Kent; Or, the Mayor of Queenborough*, edited by Grace Ioppolo. In *Thomas Middleton: The Collected Works*, edited by Gary Taylor and John Lavagnino, 1451-1487. Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Thomas. 2007. *A Game at Chess*, edited by Gary Taylor. In *Thomas Middleton: The Collected Works*, edited by Gary Taylor and John Lavagnino, 1825-1885. Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Thomas. 2007. *Women Beware Women*, edited by John Jowett. In *Thomas Middleton: The Collected Works*, edited by Gary Taylor and John Lavagnino, 1488-1541. Oxford: Oxford University Press.

- Shakespeare, William and George Wilkins. 2020. *Pericles*, edited by Suzanne Gossett. London: Bloomsbury Publishing.
- Shakespeare, William. 2017. *Cymbeline*, edited by Valerie Wayne. London: Bloomsbury Publishing.
- Shakespeare, William. 2011. *The Tempest*, edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. London: Bloomsbury Publishing.
- The Bible. 2014. *Authorized King James Version*, edited by Robert Carroll and Stephen Prickett. Oxford: Oxford University Press.

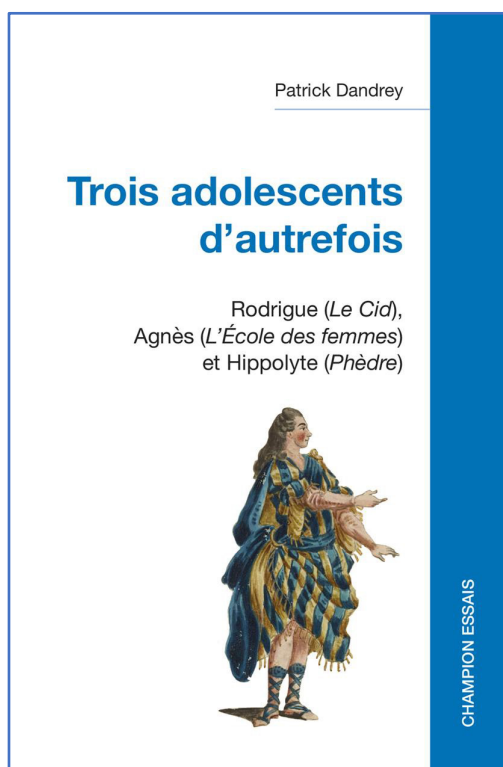
Secondary Bibliography:

- Bald, R.C. 1938. "Introduction". In *Hengist, King of Kent; Or, the Mayor of Queenborough*, by Thomas Middleton, edited by R. C. Bald, xiii-liv. New York and London: Charles Scribner's Sons.
- Bretz, Andrew. 2012. "Emergent Identity: Masculinity and the Representation of Rape on the Early Modern Stage, 1590-1620". PhD diss., University of Guelph. <https://atrium.lib.uoguelph.ca/server/api/core/bitstreams/1044b44a-13f5-4830-95f2-dc181c1d2997/content>. Accessed March 18, 2024.
- Briggs, Julia. 1990. "Middleton's Forgotten Tragedy 'Hengist, King of Kent'." *The Review of English Studies* 41 (164): 479–95. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/516275>. Accessed April 20, 2024.
- Couliano, Ioan P. 1987. *Eros and Magic in the Renaissance*. Translated by Margaret Cook with a Foreword by Mircea Eliade. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Di Leo, Jeffrey R., and Christian Moraru. 2023. "Introduction: Weak Theory—A Report on the Contemporary." *American Book Review* 44 (1): 13-21. Project MUSE. <https://doi.org/10.1353/abr.2023.a902816>.
- Foucault, Michel. 1991. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 2008. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–79*, edited by Michel Senellart. Translated by Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan.
- Gillen, Katherine. 2017. "Chaste Treasure and National Identity in 'The Rape of Lucrece' and 'Cymbeline'." In *Chaste Value: Economic Crisis, Female Chastity and the Production of Social Difference on Shakespeare's Stage*, edited by Katherine Gillen, 135-157. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ioppolo, Grace. 2007. Preface to *Hengist, King of Kent; Or, the Mayor of Queenborough*. In *Thomas Middleton: The Collected Works*, edited by Gary Taylor and John Lavagnino, 1448-1451. Oxford: Oxford University Press.
- Kaethler, Mark. 2021. *Thomas Middleton and the Plural Politics of Jacobean Drama*. Berlin: De Gruyter.
- Lacan, Jacques. 1981. *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company.

- Lander, Bonnie. 2008. "Interpreting the Person: Tradition, Conflict, and 'Cymbeline's' Imogen." *Shakespeare Quarterly* 59 (2): 156-184.
- León-Alfar, Cristina. 2017. "'Paper Bullets of the Brain': Revising the Cuckoldry Play in 'The Winter's Tale' and 'Cymbeline'." In *Women and Shakespeare's Cuckoldry Plays: Shifting Narratives of Marital Betrayal*, edited by Cristina León-Alfar, 167-206. London: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3): 6-18.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Papahagi, Adrian. 2023. *Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. Pericle. Cymbeline. Furtuna*. Iași: Polirom.
- Schoenbaum, Samuel. 1970. *Middleton's Tragedies: A Critical Study*. New York: Gordian Press.
- Simpson-Younger, Nancy. 2013. "'The Garments of Posthumus': Identifying the Non-Responsive Body in 'Cymbeline'". In *Staging the Blazon in Early Modern English Theater*, edited by Sara Morrison and Deborah Uman, 177-188. London: Routledge.
- Spolsky, Ellen. 2004. "Women's Work is Chastity: Lucretia, Cymbeline, and Cognitive Impenetrability." In *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*, edited by Alan Richardson and Ellen Spolsky, 50-81. Aldershot: Ashgate.
- Stewart, Kathleen. 2008. "Weak Theory in an Unfinished World." *Journal of Folklore Research* 45 (1): 71-82.
- Wareh, Patricia. 2014. "Reading Women: Chastity and Fictionality in 'Cymbeline'." In *Renaissance Papers 2013*. Edited by Jim Pearce and Joanna Kucinski, 131-146. Rochester: Boydell & Brewer.
- Wayne, Valerie. 2002. "The Woman's Parts of 'Cymbeline'." In *Staged Properties in Early Modern English Drama*, edited by Jonathan Gil Harris and Natasha Korda, 288-315. Cambridge: Cambridge University Press.

BOOKS

Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (Le Cid), Agnès (L'École des femmes) et Hippolyte (Phèdre)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Essais », 2021, 204 p.



Dans son volume publié en 2021, *Trois adolescents d'autrefois*, Patrick Dandrey, qui a déjà publié une édition critique de *L'École des femmes* au Livre de poche en 2000, une étude de la tragédie *Phèdre* portant le titre « *Phèdre* » de Jean Racine. *Genèse et tissure d'un rets admirable* (Honoré Champion, 1999) et participé au colloque *Pierre Corneille – Quatre cents ans après* à Cluj en 2006 avec la communication « Pierre Corneille, une dramaturgie de l'exception », se penche sur le traitement littéraire d'un âge que, bien qu'il soit décisif dans la vie humaine, la période classique avait tendance à occulter : l'adolescence. En commençant par une analyse des usages du terme à l'époque classique, de même que du comportement (ambigu) que la société adoptait vis-à-vis des adolescents, P. Dandrey, dans cet ouvrage novateur, propose la notion de « tui-lage » pour donner un aperçu de l'émiettement du « moi » adolescent du Grand Siècle. De cette façon, l'auteur vise à nuancer l'étude de Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, où

l'adolescence est conçue comme assimilée à l'enfance, en suggérant qu'elle aurait été vécue et perçue comme un ensemble manquant d'unité. Dans ce contexte, l'auteur se propose d'analyser comment la lutte pour l'affirmation de soi de personnages tels le Cid, Agnès et Hippolyte dépasse le niveau individuel pour devenir un geste universel et

l'expression d'une Histoire étouffante. Les perspectives herméneutiques proposées traversent l'interprétation structurale, la psychologie, l'archétypologie et effleurent la psychanalyse, de sorte que les trois sections du livre – « Rodrigue ou l'adolescence écartelée », « Agnès ou l'adolescence étouffée », « Hippolyte ou l'adolescence brisée » – tracent un portrait de l'adolescence au XVII^e siècle dans l'optique de l'histoire des mentalités.

Portant sur *Le Cid*, la première partie du livre approche deux vers riches d'un sens souvent négligé en vertu d'un trop grand usage (« Mes pareils à deux fois ne se font point connaître/ Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître »), et dans lesquels l'auteur décèle deux paradoxes : l'unicité que Rodrigue évoque en faisant référence à « ses pareils » et l'incompatibilité des deux usages du mot « coup ». Ce deux apparentes contradictions vont permettre à l'auteur d'introduire deux notions (qui se rejoignent dans la construction du personnage cornélien), celle d'« exemplarité » et celle de « puer senex ». Ainsi, Rodrigue accomplit un « exploit » qui fait de son « coup d'essai » un « coup de maître » et se distingue surtout afin de mieux s'intégrer dans la collectivité, accomplissant par cela l'union entre la règle et l'exception dans « l'éthique paradoxale de l'"exception universelle" », qui n'est pas sans rapport à l'éducation jésuite de Corneille. Le meurtre de Don Gormas (vu comme père choisi, alors que Don Diègue serait le père postiche) constitue un rite de passage à résonnances œdipiennes, mais encore complexifié par l'unité (moderne) du personnage cornélien, qui n'est pas « sans âge », à l'instar des héros de Sophocle, précisément parce que c'est le monde extérieur qui est divisé, et non le for intérieur. Après avoir considéré l'œuvre dramatique dans la perspective de l'élaboration des personnages, de l'équilibre du théâtre classique mais en abordant aussi son appartenance au genre tragique et son caractère rituel à la lumière de la tragédie antique, Patrick Dandrey conclut sur l'apport de celle-ci à la « conquête de soi » et de la « conscience conflictuelle des exigences du moi défini comme une "exception partagée" ».

La deuxième partie du livre enchaîne avec une analyse de *L'École des femmes* de Molière. Cette fois, quoique le personnage d'Agnès soit matière à l'étude la plus approfondie, les deux autres incarnent, eux aussi, des archétypes permettant d'entrevoir deux autres manières de refouler l'adolescence dans une société qui ne la reconnaît pas. De la sorte, le « véritable moteur dramatique de la pièce » se situe non dans l'action, mais dans la transformation subie par Agnès grâce à cette *école des femmes* qu'est l'amour. La mise en position d'égalité d'Arnolphe et d'Horace face à l'intrigue, bien qu'artificielle pour ce qui est des âges (Arnolphe étant d'une génération l'ainé d'Horace), rend possible la « triangulation des forces » et par conséquent la métamorphose intérieure des protagonistes – manquement à règle de la permanence des caractères – « sans addition exogène d'une dose de "psychologie" venue d'ailleurs ». En somme, les trois personnages traversent chacun, pendant la pièce, son adolescence (qui est, de la sorte, présente « dans tous ses états » : « empêchée » (Agnès), « esquivée » (Horace), « retardée » (Arnolphe)), et sont sujets à une redistribution constante des rôles, engendrant ainsi un trio que Dandrey explique (du point de vue de l'action dramatique) à l'aide du schéma du parasitage de la communication. Le caractère archétypique des personnages prend sa source dans des contes comme *La Belle et la Bête* ou *La Belle au bois dormant*, tandis que le traitement de l'adolescence – sur le mode comique, ne visant pas un conflit de valeurs (comme dans *Le Cid*) mais une rivalité entre autorité et assortiment des âges – en fait un prototype.

La partie dans laquelle l'auteur se propose de « creuser le paradoxe de [l'] affaiblissement du personnage d'Hippolyte », de *Phèdre*, qui est aussi la dernière, puise dans un mythe de la Trézène archaïque où celui-ci était un dieu tutélaire des adolescents (son sacrifice ayant, dans le cadre de son culte, la signification du passage de l'adolescence à l'âge adulte), pour amener la discussion sur les interférences entre les deux modèles que Racine assume – celui de la tragédie antique (par Euripide, Sophocle, mais aussi la *Phaedra* de Sénèque) et celui de la tragédie amoureuse, illustrant dans Hippolyte « le malaise de l'adolescence moderne » et créant un véritable « complexe d'Hippolyte ». À ce double modèle – qui pose un conflit entre le lignage héroïque et l'amour – s'ajoute le déchirement simultanément intérieur (par la nature de l'âge d'Hippolyte) et extérieur (provoqué par le statut ambigu de l'adolescence au Grand Siècle) qui va amorcer le rite de passage dans la tragédie. Quoique rayé du titre du chef-d'œuvre dramatique par l'influence du public, le fils de Thésée n'en a pas moins droit à la reconnaissance en tant que protagoniste (d'autant plus que, si l'on compte le récit de Thérémène, il a le même nombre de répliques que Phèdre). En distinguant entre « douleur » et « souffrance » comme douleur exprimée, dissociation d'ordre à la fois lexical et psychologique, Patrick Dandrey explique (et remet en question) l'inégalité du couple Phèdre-Hippolyte, dont la première est toujours à verbaliser ses tourments, tandis que le deuxième ne peut opposer à cette parole abondante, dans son silence complémentaire relevant de son absence d'autonomie, que l'« image de plaie béante ».

Le livre de Patrick Dandrey, par l'étendue des domaines qu'il aborde, ouvre de nombreuses voies pour une interprétation de la littérature en rapport avec la société et l'Histoire dans une manière qui ne serait au détriment d'aucune des parties, car il suit délicatement la pensée interne de la littérature qui serait ainsi, à différents niveaux et plus ou moins consciemment, la dépositaire des tensions de son temps. Terrain où se déploie et éclate le malaise des adolescents d'une époque, le théâtre classique est envisagé comme un admirable mécanisme de décodage des mentalités, prêtant ainsi à réflexion sur la littérature en tant que miroir mais aussi appareil critique de son présent – le meilleur, peut-être.

Ilinca PELEA

*Master I, Université Bordeaux Montaigne
ilincapelea@gmail.com*

BOOKS

Evagrina Dîrțu, *Réalisme magique et le roman français après 1900*, Iași, Institutul European, 2023, 300 p.



Evagrina Dîrțu, autrice du livre *Réalisme magique et le roman français après 1900* – ouvrage censé développer certaines pistes de réflexion de sa thèse doctorale –, est spécialiste dans les domaines de la littérature française contemporaine, de la traduction du français et de l'anglais vers le roumain et de l'édition des textes. À part son volume *Rire et poésie*, publié en 2023, ses articles scientifiques traitent de problématiques comme *Quelques aspects de l'ambiguïté proustienne* (*Les Cahiers Linguaték*, 2018) ou *Stratégies syntaxiques, narratives et thématiques de la (dé)construction identitaire dans Amour bilingue* (*Interculturel Francophonie*, 2018).

Le livre *Réalisme magique et le roman français après 1900*, paru en 2023, synthétise plusieurs visions critiques sur le réalisme magique. L'analyse commence par circonscrire le concept dans la sphère des arts picturaux pour être ensuite relocalisé dans la sphère littéraire. La plupart de l'étude se concentre sur le déve-

loppement de ce courant en France et dans l'espace francophone, mais cette exploration théorique montre comment les frontières de ce « moyen » d'écrire le monde dépassent les enclaves nationales, en incluant des auteurs et des spécificités culturelles qui ont influé sur la formation du réalisme magique en Amérique du Sud, en Afrique et en Europe.

Le terme-clé de l'étude critique est « dichotomie », doublé de temps en temps par son synonyme imparfait « antinomie ». La structure interne du livre se fonde sur des dualités de plus en plus détaillées, qui permettent une analyse des fines distinctions entre les courants littéraires (et toujours artistiques) qui se situent à l'intérieur du champ de l'imaginaire ou du surnaturel. L'autrice essaie de séparer ces courants dans des catégories plus nettes, pour pouvoir définir le réalisme magique. La première distinction s'opère entre les termes « réalisme merveilleux » et « réalisme magique », qui ont été utilisés de manière interchangeable au moment de leur émergence. Le réalisme merveilleux ou *lo real maravilloso* d'Alejo Carpentier est strictement lié au post-colonialisme et à l'émergence de la littérature latino-américaine, dont les espaces sont envahies par la magie, leur propriété fondamentale. Le réalisme magique se situe, par contre, à la frontière entre le « modernisme » et le postmodernisme ; il y a ensuite deux sous-catégories du réalisme magique qui coexistent chronologiquement, le réalisme magique épistémologique et le réalisme magique ontologique. Les deux opèrent avec deux valences de l'antinomie réel-irréel. Le réel et l'irréel cohabitent dans le cadre du réalisme magique épistémologique. La magie est insérée à l'intérieur de la sphère du réel, donc l'antinomie devient presque inexistante. L'antinomie devient plus évidente, mais d'une manière qui insiste toujours sur la vraisemblance narrative, dans le cadre du réalisme magique ontologique. Cette forme de réalisme magique est construite sur le fondement de la foi sincère d'un *homo religiosus* (influencé par la pensée mythique) ou même de certains narrateurs peu fiables (des enfants ou des gens affectés par des épisodes psychotiques).

Pour mieux le définir, Evagrina Dîrțu compare le réalisme magique avec les autres courants littéraires ou catégories esthétiques faisant partie de la sphère de l'imaginaire, comme le surréalisme ou le fantastique. L'idée fondamentale de cette analyse reste le fait que le réalisme magique ne veut pas trop se distancer de la réalité. La magie est ressentie comme une vibration, une palpitation derrière le réel qui ne dérange pas, qui ne trouble pas l'univers du récepteur (comme dans le cas du fantastique) et qui n'appartient pas seulement à une dimension inconsciente ou onirique (comme dans le cas du surréalisme), mais qui importe de l'inconscient une autre manière de voir la même réalité. Dans la construction de son système théorique, Dîrțu fait appel aux théories de Genette, Iser, Bachelard, Durand ou Eliade.

L'étude présente aussi les mécanismes littéraires qui forment le réalisme magique : les formes diégétiques par lesquelles on obtient la vraisemblance, les personnages qui appartiennent à la frontière entre le réel et l'irréel, la temporalité qui souffre des modifications — d'une telle manière qu'un axe temporel précis reste toujours au milieu de la narration —, la spatialité qui varie entre une urbanisation de la magie et les villages qui cachent l'ineffable, ou entre la fermeture et l'ouverture des espaces. Pour illustrer ces mécanismes littéraires, Evagrina Dîrțu fait appel à divers exemples romanesques pour ces deux catégories du réalisme magique. Parmi eux, on compte des noms comme Marcel Aymé (*La Vouivre*), Sylvie Germain (*Le Livre des Nuits*), Marie Ndiaye (*La Sorcière*), du côté ontologique, et Jean Cocteau (*Les Enfants terribles*), André Dhôtel (*Le Pays où l'on n'arrive jamais*) et Michel Tournier (*Le Roi des Aulnes*) du côté épistémologique. Par exemple, Dîrțu explique la construction de la vision narrative propre au

« réalisme magique de type ontologique » (p. 92) dans des romans comme *La Révolte des anges* (Anatole France), *La Vouivre* (Marcel Aymé), *La Sorcière* (Marie Ndiaye), « pour la comparer ensuite avec les spécificités du type épistémologique » (p. 92), en analysant d'autres romans comme *Les enfants terribles* (Jean Cocteau) ou *Le Visionnaire* (Julien Green). Elle commence son analyse du narrateur réaliste-magique avec la mention que le rôle de ce narrateur est celui de maintenir « l'équilibre [entre le réel et l'irréel], qui fait la différence avec le fantastique » (p. 92) et, ensuite, de « neutraliser donc l'inquiétude du lecteur » (p. 92). Elle montre comment cet équilibre se construit à l'intérieur de ces romans, en juxtaposant des mécanismes employés par les auteurs réalistes-magiques dans la diégèse. Un exemple d'une telle juxtaposition est présent dans l'analyse de l'emploi de la négation du surnaturel – utilisée par le narrateur réaliste-magique pour rassurer (de façon paradoxale) le lecteur de la possibilité d'existence de la magie. Evagrina Dîrțu identifie cette négation du surnaturel, énoncée différemment, dans les romans *La Révolte des anges* et *La Vouivre*. Puisque dans *La Révolte des anges* la narration est hétérodiégétique et la confirmation de la possibilité d'existence des anges (le motif central du roman) se réalise par le refus des représentants de l'Église — des individus corrompus — d'accepter cette idée présentée par un narrateur en focalisation zéro, dans le roman *La Vouivre*, cette négation qui affirme l'existence de la magie est énoncée par le personnage narrateur, qui refuse de voir la vouivre comme seulement quelque'un de différent en vertu de son appartenance au surnaturel.

L'analyse d'Evagrina Dîrțu traverse des domaines divers comme la socio-politique, la psychologie, la philosophie et la théorie littéraire. L'analyse socio-politique est centrée sur le fait que le réalisme merveilleux reste la source et la particularité de la culture et de la littérature latino-américaines, selon Carpentier, cité par Dîrțu : « De l'autre côté, le réel merveilleux que je défends et qui est notre réel merveilleux est rencontré à son état brut, latent et omniprésent dans tout ce qui est latino-américain ». Selon Dîrțu, Carpentier voit l'espace latino-américain « comme un Éden, non altéré par la perspective occidentale et rationaliste » (p. 18), un espace vierge, non pollué par les autres idéologies, le berceau d'une littérature inédite qui a la possibilité « de générer des narrations magiques d'un présent réel » (p. 18). Le domaine de la psychologie explique la coexistence du réel et de l'irréel dans l'imagination, mécanisme qui reste à la base de la formation de l'imaginaire, mais d'un imaginaire accepté comme (presque) possible grâce à sa dimension collective définie par Jung (« impliquant, dorénavant, dans l'analyse les structures archétypales et mythiques », p. 65). Par l'emploi de cette dimension collective, l'autrice explique la formation de la perception du monde par la grille du réalisme magique, en montrant l'importance de l'imagination dans le processus de connaître et comprendre le monde à ses deux niveaux : individuel et social. Avant d'accéder au domaine de la psychologie, l'autrice ancre le concept d'imaginaire dans la philosophie, en exposant les découvertes de Descartes et Kant sur l'imagination, afin d'analyser l'évolution de ce phénomène. L'approche philosophique fait appel aux raisonnements de Sartre sur le « pouvoir de faire de l'imagination » (p. 67), qui ne touche jamais au « pouvoir d'être » (p. 67) de l'imagination, ce qui a généré la réaction d'un autre philosophe — Gilbert Durand — dont les recherches ont été continuées par Bachelard pendant la première partie du XX^e siècle. Et surtout, comme on l'a déjà affirmé, l'étude d'Evagrina Dîrțu expose

une analyse très détaillée de la composition stylistique des œuvres qui appartiennent au réalisme magique, incluant les formes diégétiques, les personnages, la spatialité, la temporalité, etc.

L'analyse débat, par exemple, le désaccord entre Carpentier et Breton vis-à-vis de l'existence d'une « prémédité » (p. 30) du surréalisme, donc, selon la possibilité de séparer entièrement le surréalisme du réalisme merveilleux. Dîrțu affirme elle-même le fait qu'« on est pratiquement très proche du contenu du magique dans les définitions européennes ci-dessus et cependant très loin » (p. 30). Cependant, elle essaye d'offrir une vision globale, objective, sur le réalisme magique, en abordant toutes ces perspectives et divergences pour découvrir petit à petit les points communs de toutes ces analyses consacrées au concept, afin de compléter le tableau théorique du réalisme magique.

C'est un ouvrage qui reconstitue, de manière objective, l'histoire du réalisme magique, en tant que concept, et ses objectivations dans la littérature française du XX^e siècle. Il couvre un répertoire assez riche d'auteurs qui pourraient être rattachés à cette formule littéraire répandue partout en Europe au XX^e siècle, en mettant l'accent sur sa spécificité francophone et en ouvrant des pistes de recherche qui pourraient être développées dans des ouvrages futurs.

Ioana BARBU

*Master I, Faculté des Lettres, UBB
ioana.serban5@stud.ubbcluj.ro*

BOOKS

Regarder la Mort en face. Actes du XIX^e congrès international de l'Association Danses Macabres d'Europe, textes réunis et édités par Cristina Bogdan et Silvia Marin Barutcieff, Bucarest, Editura Universității din București, 2021, 472 p.



En 2021, le XIX^e congrès international consacré aux danses macabres européennes a eu lieu à l'Université de Bucarest. Les actes ont été regroupés dans un ouvrage collectif intitulé *Regarder la Mort en face*, dirigé par Cristina Bogdan, anthropologue avec une activité prodigieuse dans le domaine des études sur l'imaginaire et, en particulier, sur les représentations de la mort, et Silvia Marin Barutcieff, chercheuse reconnue dans l'espace culturel roumain des dernières décennies grâce à son intérêt pour les hagiographies et l'iconographie de la période pré-moderne roumaine. Jouant le rôle d'une loupe « à travers laquelle sont regardés et considérés les différents aspects de ce phénomène omniprésent dans notre existence, mais aussi dans les arts de la parole et les arts de l'image » (p. 10), comme l'affirment les coordinatrices dans la préface, le volume récupère *une archéologie* des danses macabres et des représentations de la mort dans *différentes cultures européennes*, ana-

lysées avec l'œil méticuleux et curieux du chercheur préoccupé par les images et les paroles de la mort. Comme il s'agit, finalement, « d'un sujet qui effraie et fascine à la fois » (p. 9), les études illustrent précisément *les réalités transtemporelles, les angoisses et les espoirs* des êtres humains dans différentes parties de l'Europe.

La première section — *Danses macabres des origines* — s'intéresse à l'émergence du motif de la danse macabre dans l'espace européen et aux ramifications de son bassin sémantique : les représentations de la mort dans les célèbres compositions médiévales de type *livres d'heures* (Laurent Ungeheuer), la description du rapport à la mort des *différentes typologies monastiques* (Didier Jugan), l'émergence de la *version espagnole* de la danse macabre et son rapport à la *tradition européenne* (Johnatan Marin Gallo) et, sur le plan littéraire, l'approche du *thème de la mort* chez le poète Jean Meschinot (Denis Hue). Par ailleurs, un groupe de chercheurs (Clément Guinamard, David Jouneau, Marie Bégué, Margot Bleicher, Barbara Brunet-Imbault, Benjamin Reidiboym) a également étudié la représentation matérielle de la danse macabre de la Chaise-Dieu, en analysant les *modalités de conservation de l'image*. Chaque étude de cette section, consacrée à l'apparition du motif de la danse macabre dans la culture européenne, se réfère, sinon explicitement, du moins en sous-texte, à la *fresque du cimetière des Saints Innocents à Paris*, qui fait date dans toute recherche sur les représentations figuratives de la mort, par la richesse de son imagerie et par sa capacité de resémantiser des thèmes eschatologiques, étant également considérée comme la première représentation de la danse macabre en Europe. C'est pourquoi, que ce soit dans les miniatures, les textes poétiques ou d'autres fresques semblables à celle du cimetière parisien, on y retrouve toujours la même équation, dans laquelle l'être humain entre dans une danse avec sa propre mort.

La deuxième section, *Danses macabres et société*, présente le motif de la danse macabre en relation avec différentes positions sociales — *l'artiste* (Philippe Junod), *le médecin / le physicien* (Jorg Voge, Katharina Schuler, Luisa Rittershaus, Sophie Oosterwijk) —, qui, intégrées dans un contexte spécifique, génèrent de nouvelles significations sur les différents rapports de la vie avec la mort. Un autre « topoi » abordé par les études suivantes est représenté par la manière dont la danse macabre avertit le lecteur/spectateur de la venue implacable de la mort *dans certaines circonstances historiques* (Ilona Hans-Collas, Georges Fréchet, Cécile Coutin).

La section *Pratiques funéraires et cultures populaires* traite des stratégies par lesquelles la *société populaire* arrive à s'approprier les textes issus de la *sphère culturelle* (Cristina Bogdan), de l'évolution dans le temps des pratiques rituelles (Caterina Angela Agus, Giuliana Gai, Astrid Cambose, Lia Giancrisofaro, Marta Villa), des *concepts* liés à la mort (Nicolae Panea), ainsi que de la vision thanatique dans la *culture juive* (Andreea Cosma, Felicia Waldman). D'autres problématiques qui ont attiré l'attention des chercheurs sont les textes de la culture populaire, les éléments rituels et les processions religieuses qui dépeignent des images thanatiques, fortement ancrées dans l'imaginaire collectif. Les analyses ne se concentrent pas uniquement sur leur contexte littéraire, religieux ou anthropologique, car les textes sont doublés, entrelacés, par des représentations visuelles, fonctionnant en tant que témoin visuel de la mémoire de la société qui veut laisser des traces de sa rencontre avec la mort.

Les deux dernières sections — *Iconographie et littérature autour de la mort* et *La mort et les pratiques sociétales* — analysent la manière dont l'état politique, idéologique ou tout simplement les *conditions historiques d'une société* configurent un certain imaginaire de la mort, dans la littérature et/ou dans l'art (Laura Dumitrescu, Anne Lafran, Silvia Marin Barutcieff, Jyrki Nissi, Danielle Quérue, Lenke Kovacs). Qu'il s'agisse d'analyser les archétypes présents dans les romans décrivant une *société épidémique* (Eli Bădică), l'*imaginaire catastrophique* des *vieilles inscriptions roumaines* (Cristina Ioana Dima) ou la *danse de la*

mort dans la poésie roumaine de guerre (Corina Croitoru), le vrai cadre de la mort se situe dans un présent éternel. Peu importe que l'attitude, la représentation ou la vision soient occidentales ou orientales, anciennes ou nouvelles, ou que la mort fasse partie d'un système particulier de représentations, la source reste toujours la même : la tentative *de connaître, d'apprivoiser et d'empêcher* la fin de la vie.

Les textes du volume sont essentiellement des interrogations et des réflexions sur les articulations artistiques des danses macabres et de la mort dans différentes cultures européennes au cours des siècles, mais ils impliquent, en même temps, un renouvellement des perspectives critiques à l'aide des méthodes inter- et transdisciplinaires actuelles, car « le regard, attentif aux moindres détails, surprend parfois des formes microscopiques et télescopiques, se proposant d'arpenter de vastes territoires à la recherche du dénominateur commun de certains phénomènes et de certaines formes de manifestations » (p. 10). Les études des chercheurs suivent les méthodes conceptuelles proposées par le champ anthropologique, comme approche où se rencontrent différentes disciplines de la connaissance, où le spirituel et le matériel se confondent, sachant que de nombreuses réflexions du volume sont issues des représentations picturales ou des rituels spécifiques à certaines zones ethnographiques. Ce n'est pas un hasard que le volume s'ouvre avec la référence à l'étude la plus connue de Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, dont les idées sur les jeux de la temporalité impliqués par l'image (*devant l'image nous sommes devant le temps*) se retrouvent dans le sous-texte du livre entier, comme une forme de rencontre entre l'homme (le chercheur) et un monde essentialisé dans la figure de la mort.

Les précédents volumes coordonnés par les auteurs abordent des sujets similaires, d'autant plus qu'il s'agit du deuxième colloque consacré aux danses macabres organisé par Cristina Bogdan et Silvia Marin Barutcieff (le premier avait eu lieu en 2010), s'inscrivant ainsi dans une tradition des études thanatologiques de l'espace culturel roumain. Il convient également de mentionner les deux essais de Cristina Bogdan consacrés à l'imaginaire de la mort dans la culture roumaine : *Imago Mortis în cultura română veche* (2002) et *Moartea în lumea românească premodernă. Discursuri întretăiate* (2016). Toute l'œuvre de Cristina Bogdan peut être lue comme un plaidoyer pour la conservation du patrimoine local, pour la protection des signes du passé, touchés par les signes de la mort, car presque abandonnés par la mémoire collective (par la détérioration, la perte et, surtout, la négligence). De même, les recherches de Silvia Marin Barutcieff poursuivent le même axe thématique, en abordant les configurations de l'imaginaire macabre dans des textes hagiographiques.

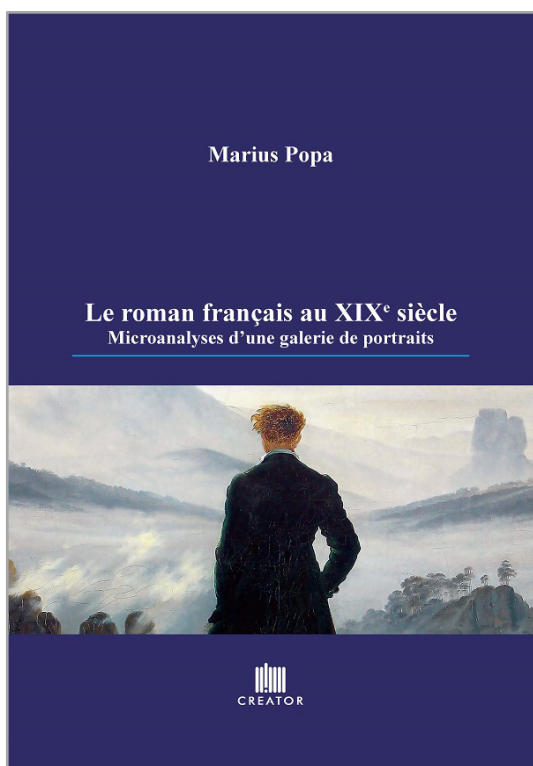
L'ouvrage collectif en question rassemble donc des études sur des sujets novateurs grâce aux nouvelles méthodologies appliquées au domaine de la thanatologie. L'originalité des analyses reste une constante tout au long de l'ouvrage, surtout lorsque la mort, en tant que *modus vivendi*, est étudiée dans le cadre des mentalités roumaines et européennes : non seulement l'art lui-même devient un objet d'analyse, mais aussi son destinataire. La parution du livre dans un contexte social marqué par des pandémies et des guerres suppose également un exercice d'autoréflexion sur la manière dont la société, dans son ensemble, renoue avec le problème philosophique et anthropologique de la mort, en réactivant finalement les mêmes vieilles pratiques qui tentent de donner un sens à un monde en crise, hanté par des spectres thanatiques.

Marian Iulian NEAMȚIU

*Master I, Faculté des Lettres, UBB
marian.neamtui@stud.ubbcluj.ro*

BOOKS

Marius Popa, *Le roman français au XIX^e siècle : Microanalyses d'une galerie de portraits*, Braşov, Creator, 2022, 91 p.



L'ouvrage de Marius Popa, *Le roman français au XIX^e siècle : Microanalyses d'une galerie de portraits*, propose la radiographie critique d'une « galerie de personnages » qui représentent des archétypes actantiels du XIX^e siècle français. Le livre insiste sur la façon dont les personnages des romans ont assimilé, dans leur identité propre, la « forma mentis » du siècle en question (p. 10). Ces « archétypes du jeune romantique » (p. 10) ou du héros réaliste et naturaliste sont étroitement liés aux mouvements politiques, historiques, économiques et philosophiques de l'époque. L'auteur propose une recherche approfondie sur les « paradigmes » (p. 5) qui finissent par conditionner la conformation des personnages.

Le livre comporte sept chapitres, précédés d'un argumentaire méthodologique. Dans l'introduction du livre, Marius Popa se concentre sur les événements clés de l'histoire de France au XIX^e siècle, en utilisant une variété

d'approches historiques, littéraires et philosophiques. Marius Popa choisit de souligner la complexité de cette période à travers des exemples spécifiques, permettant aux lecteurs de comprendre la spécificité des personnages narratifs sous de multiples perspectives et en lien direct avec les évolutions épistémiques et culturelles de l'époque.

Intitulé « Chactas et René : l'appropriation du monde », le premier chapitre commence par une analyse des mécanismes grâce auxquels les protagonistes assument subjectivement le monde dans le roman *Atala* de Chateaubriand, ainsi que par une analyse de l'image du génie dans le roman *René*, qui actualise une « nouvelle sensibilité » (p. 13), avec un nouvel accent sur la subjectivité, l'un des principaux mécanismes de « l'esthétique romantique » (p. 13). Les fragments analysés mettent l'accent sur « l'égo-centrisme » des personnages inspirés de Rousseau et sur « la condition du jeune romantique » (p. 22), en mettant l'accent sur la déception qu'il éprouve par rapport à la société post-révolutionnaire et sur son incapacité de se trouver une place dans l'histoire (p. 22). Enfin, l'auteur souligne que les héros doivent faire face aux échecs d'une société dépourvue de sens et incapable de leur offrir un « destin héroïque » (p. 23).

Le deuxième chapitre, « Cosette – l'héroïne d'une écriture engagée », est consacré à Victor Hugo, figure emblématique du romantisme. L'action qui se déroule dans le célèbre roman *Les Misérables* met en lumière les points clés du siècle, ainsi que ses idéologies. Les typologies de Hugo sont résolument « pathétiques », selon Marius Popa. Les représentations du monde ne sont pas construites du point de vue d'un narrateur omniscient, car l'objectivité est remplacée par une « subjectivité empathique » (p. 30), grâce à laquelle les effets de la dramatisation reçoivent une connotation axiologique lorsqu'on évoque la fragilité d'un être innocent face au monde. Cosette, vivant une sorte de « voyage [...] psychanalysable, somatise toutes les angoisses de l'inconscient » (p. 30) et assume une posture de martyr, dont l'auteur profite pour en faire un crescendo du tragique. La protagoniste allégorique devient, par conséquent, l'emblème d'une classe sociale qui joue également un rôle esthétique dans le développement du romantisme.

L'analyse continue par un chapitre intitulé « Octave et le mal du siècle », attirant l'attention sur une étape du romantisme français dans laquelle se produit une « révolution stylistique » (p. 33), grâce à Alfred de Musset qui a enrichi la sensibilité de la première partie du siècle par un « goût pour le dialogue » (p. 33) et une subtile touche d'ironie, notamment dans le roman *La Confession d'un enfant du siècle*. L'ouvrage en question reflète le fameux « mal du siècle », postulant un pessimisme envers l'avenir d'une société qui rejette les idées nouvelles. Le protagoniste du roman, Octave, est emprisonné dans un « destin collectif » (p. 34) où il est impossible de rêver d'un avenir radieux : tout cela conduit à un nihilisme et à une angoisse qui feront entrer Octave dans un état de contemplation et d'ironisation des limites éthiques et morales d'un « échec collectif » (p. 38), comme le montre « la diatribe » (p. 37) satirique du héros.

Le Rouge et le Noir, c'est une œuvre qui se cristallise autour d'un « personnage social » (p. 43). Dans le chapitre « Julien Sorel : un héros romanesque total », Marius Popa affirme que le roman est construit autour de la « personnalité rebelle » de Julien, de son « âme tourmentée » (p. 44) et de sa manière de vivre la passion amoureuse qui le mènera néanmoins à la mort et lui conférera un statut révolutionnaire. Du point de vue de l'auteur, pour Stendhal, Julien est un paradoxe, car c'est le reflet d'une société qu'il déteste, mais, en même temps, il fait de son mieux pour trouver sa place entre « l'ambition et le cynisme » (p. 46). Par son individualité et son originalité, il transforme le « destin personnel » (microcosme singulier) en un « destin collectif » (p. 50) (microcosme collectif), annonçant la mort d'un régime qui conduisait les jeunes à l'hypocrisie et à la duplicité.

Le chapitre intitulé « Mme Vauquer et le principe de la physiognomie » traite de l'un des romans les plus représentatifs de Balzac, *Le père Goriot*, qui montre la « complexité de la société française » (p. 64), en particulier « la condition de la famille de l'époque » (p. 65), à travers le conflit entre un père riche et ses filles obsédées par l'ascension sociale. C'est là qu'apparaît la fameuse Mme Vaquer, un personnage « archétypal » (p. 65), dont la pension constitue « une mise en abyme de la société française ». Par l'instrumentalisation de l'espace dans la construction du personnage et par « la force caricaturale » (p. 68) de Balzac, l'image de Mme Vaquer participe à la constitution d'une « tradition de la physiognomie » (p. 68). Grâce à la fascination de l'auteur pour la théorie darwinienne, le roman finit par thématiser et illustrer les moyens par lesquels l'espace parvient à influencer la conformation d'un actant et de son psychisme, souvent en accord avec l'esprit collectif.

À travers le chapitre dédié à « Charles Bovary – personnage exemplaire de l'esthétique flaubertienne », l'auteur met l'accent, encore une fois, sur la deuxième grande orientation culturelle du XIX^e siècle, le réalisme, concrétisant « une autre forma mentis » de l'époque (p. 71), notamment par « le retour à la vocation sociale » de l'écrivain (p. 71) et par l'abandon des illusions du romantisme. Dans le célèbre roman *Madame Bovary*, ce qui nous intéresse, c'est l'histoire d'un personnage qui représente une classe sociale en compensant « une discrimination à l'égard des femmes au XIX^e siècle ». C'est un « avatar culturel de Don Quichotte » (p. 72). Cependant, l'analyse se concentre sur l'image du héros avec lequel s'ouvre le récit, Charles Bovary, l'exposant d'une « esthétique du réalisme » (p. 75), par l'accumulation des détails constituant son portrait et par sa mise en scène dans un « décor quasi-cinématographique » (p. 75), étant entraîné dans une chronologie factuelle. Le lecteur, en particulier, est également impliqué dans l'action, grâce à la « technique de la focalisation interne » (p. 76). Dans un esprit de réalisme, Charles Bovary reste un exemple symptomatique des typologies flaubertiennes par son appartenance sociale, visible dans sa « maladresse et son comportement rudimentaire » (p. 76), appuyé par un style vestimentaire ridicule, Flaubert exploitant le comique de situation.

Dans la dernière section, « *Germinal* et les archétypes du naturalisme », Émile Zola marque un autre âge de la littérature française, considéré comme un « prolongement du réalisme » (p. 79), « le naturalisme » (p. 79). Ce courant met l'accent sur le sordide et le pathologique. Il s'agit de rendre compte de réalités isolées et tragiques, sans prêter la même attention aux « états affectifs [...] ou psychologiques » (p. 80) des personnages et en se rapprochant de la psychologie expérimentale. Dans le roman *Germinal*, le destin cruel des mineurs est dépeint par les luttes sociales. L'œuvre commence avec l'image du protagoniste, Étienne Lantier. La nature ou l'espace sont en relation étroite avec la vie du personnage, qui est sombre, aride, lugubre, suggérant la damnation du héros. Zola évoque un actant limité et déshumanisé par sa condition. Le personnage subit un *descensus ad inferos* (p. 85), descendant dans la mine comme seul moyen de survie et réclamant son propre droit à l'espérance.

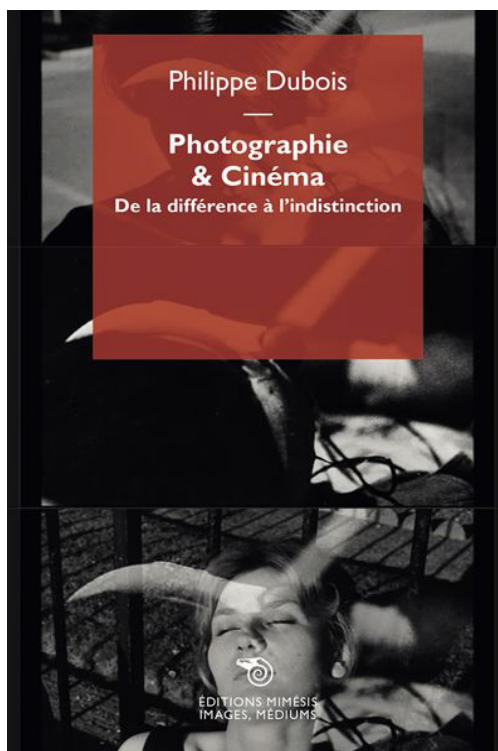
En guise de conclusion, l'ouvrage de Marius Popa, *Le roman français au XIX^e siècle : Microanalyses d'une galerie de portraits*, parvient à réinterroger les mythes littéraires de certains des héros fondamentaux de la littérature française du XIX^e siècle en les abordant sous un angle idéologique, historique et philosophique. La galerie de portraits réussit à évoquer, à travers la sélection de quelques exemples significatifs de personnages, les grands changements culturels et épistémiques qui ont marqué une époque de transition, ainsi que la complexité des stratégies grâce auxquelles les personnages finissent par se construire, selon l'orientation esthétique à laquelle ils appartiennent.

Robert Constantin NOTAR

*Étudiant, Faculté des Lettres, UBB
robert.notar@stud.ubbcluj.ro*

BOOKS

**Philippe Dubois, *Photographie & Cinéma.*
De la différence à l'indistinction, Sesto San Giovanni,
Éditions Mimésis, 2021, 400 p.**



Quel est le lien, le catalyseur, la suture entre ces deux médiums artistiques ? La photographie est-elle simplement une image qui fige un fragment de temps et d'espace ? Le film est-il une architecture de type image-mouvement / image-temps, comme le décrit Gilles Deleuze, ou peut-il être déconstruit, re-sémantisé ? Filmique ou photographique ? Qu'est-ce qui pique et stabilise ou déstabilise notre perception ? Et comment pouvons-nous penser aujourd'hui, à l'ère métamoderne, les modulations, les fluctuations de chaque médium ? Pouvons-nous encore les séparer ad infinitum ? Ou devrions-nous comprendre la ligature, le point de convergence, le concept qui les relie – voilà l'essence de l'analyse de Philippe Dubois, tentant de répondre à cette série de questions.

Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction se propose d'explorer les frontières souvent floues entre deux médias artistiques majeurs : la photographie et le cinéma. L'auteur entreprend une

analyse rigoureuse des points de convergence et de divergence entre ces deux formes d'art visuel, en s'appuyant sur des exemples historiques et contemporains, des théories esthétiques, et des réflexions philosophiques.

Ce recueil regroupe quinze articles publiés entre 1991 et 2021 dans différents contextes, permettant ainsi de revisiter l'originalité de la réflexion de Philippe Dubois. L'apport théorique de son œuvre, comme le titre le suggère, réside dans l'interconnexion entre « photographie » et « cinéma » que symbolise l'esperluette. Philippe Dubois a constamment affirmé que ces deux médiums doivent être analysés dans leur relation réciproque, une hybridation formant un « nœud » indémêlable ». En d'autres termes, comme l'auteur le précise dans sa préface, la question centrale est : « que peut nous enseigner la photographie sur le cinéma ? et inversement, que peut nous apprendre le cinéma sur la photographie ? » Cette perspective est développée et démontrée tout au long de cette « réflexion sur l'état des images ». Les questions sont simples, mais les réponses sont complexes et leur cohérence se dévoile au fil des pages, dans une structure en deux parties.

La première section regroupe des essais théoriques abordant des thèmes tels que la chronophotographie, le panorama, le photogramme, l'arrêt sur image, la projection, et les installations vidéo. La seconde partie présente des exemples concrets issus des travaux d'artistes, photographes et cinéastes comme Victor Burgin, David Claerbout, Paolo Gioli, Hollis Frampton, Eric Rondepierre, entre autres, qui éclairent ces réflexions. En toile de fond, l'importance d'une réflexion sur le temps, qui relie et traverse la photographie et le cinéma, devient évidente. Avec l'avènement du numérique, cette indistinction s'est affirmée dans les pratiques contemporaines de la post-photographie et du post-cinéma, mais ce livre montre que cette caractéristique a été présente tout au long de l'histoire des deux médiums.

Travailler à l'intersection du cinéma et de la photographie permet de revisiter les définitions fondamentales de ces deux médiums et de remettre en question leur autorité de l'intérieur. Par exemple, les photogrammes des films créés par Éric Rondepierre, Henri Foucault et Victor Burgin représentent un « noyau dialectique » exemplaire. Ces images, extraites du flux continu, se situent entre la photographie et le cinéma, créant une zone intermédiaire où l'on peut questionner le statut de l'image, qu'elle soit fixe ou animée, visible ou invisible, tangible ou virtuelle.

De même, lorsque la photographie tente de capturer le mouvement à travers des flous, des filés ou des bougés (comme dans les œuvres de Hervé Rabot, Didier Morin, et John Hilliard), elle imite les tremblements de l'image cinématographique, figée dans ses saccades imperceptibles. Cette démarche touche à une problématique centrale des deux médiums : la capture et la représentation du temps.

Certains artistes revisitent les modèles historiques de la chronophotographie (comme Jean-Louis Gonnet et Emmanuel Carlier inspirés par Muybridge) et du panorama (Christian Lebrat, Jeff Guess, Bernard Bonnamour), où se construit la jonction entre photographie et cinéma. Les installations d'Éric de Kuyper, par exemple, jouent avec des références aux dispositifs optiques du XIX^e siècle. Ainsi, à travers divers dispositifs, les artistes explorent les « procédures communes aux deux régimes d'images », comme la projection, que Jean-Pierre Bertrand et Hiroshi Sugimoto abordent de manière conceptuelle, ou encore une installation d'Alain Fleischer qui illustre spectaculairement la transgression des frontières entre photographie et cinéma, jusqu'à rendre cette frontière indiscernable.

L'ouvrage est structuré en plusieurs chapitres thématiques, chacun abordant une facette particulière de la relation entre photographie et cinéma. Le premier chapitre trace une généalogie historique des deux médias, rappelant leurs origines communes et leur évolution parallèle. Il est suivi par une discussion approfondie sur les spécificités techniques et esthétiques de la photographie et du cinéma, mettant en lumière la façon dont chaque médium capte et représente le temps et le mouvement.

D'un autre côté, un chapitre clé de l'ouvrage est consacré à l'analyse des œuvres hybrides, ces créations artistiques qui défient les frontières traditionnelles et intègrent des éléments des deux disciplines. L'auteur examine des cas emblématiques où la photographie adopte une temporalité cinématographique et où le cinéma s'inspire de la fixité photographique, brouillant ainsi les lignes de démarcation entre les deux.

Par ailleurs, l'ouvrage de Dubois explore plusieurs concepts clés pour comprendre les relations complexes entre photographie et cinéma. Parmi ceux-ci, « l'image-flux », « l'image-trace » et « l'image-fiction » occupent une place centrale et nous permettent de comprendre les différentes manières dont la photographie et le cinéma interagissent et se complètent. Ils nous montrent comment les artistes et les cinéastes utilisent des techniques spécifiques pour exploiter les forces uniques de chaque médium, tout en créant des œuvres hybrides qui défient les catégories traditionnelles. Nous estimons ainsi, qu'une analyse plus détaillée des concepts opératoires proposées dans *Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction* pourra nous offrir une perspective approfondie sur la richesse et la complexité des arts visuels contemporains.

Différence et Indistinction

Philippe Dubois discute de la *différence* en tant que concept permettant de saisir les qualités uniques de la photographie (fixité, instantanéité) et du cinéma (dynamisme, narrativité). Par rapport à celle-ci, *l'indistinction* est explorée comme une tendance moderne où les techniques numériques et les pratiques artistiques contemporaines mélangent et confondent ces caractéristiques distinctives, créant des œuvres qui échappent à une classification stricte. C'est pourquoi la tentative de générer du mouvement par la technique photographique déstabilise la perception du spectateur ; sa réception est également bifurquée, car il ne se trouve plus face à une image classique, mais devant une œuvre qui provoque des distorsions, implique le facteur temps, crée un flou qui efface les contours, transformant l'image en une apparition ectoplasmique.

Temps et Mouvement

En photographie, le temps est souvent perçu comme figé dans un instant unique, tandis que le cinéma est intrinsèquement lié à la notion de flux temporel. Ainsi, certains photographes, comme Jeff Wall ou Cindy Sherman, introduisent une narrativité et une temporalité complexe dans leurs œuvres, tandis que des cinéastes comme Chris Marker jouent avec des arrêts sur image et des montages photographiques pour interrompre le flux cinématographique traditionnel. Si le cinéma a été, dès ses débuts, un art hybride qui veut absorber les arts « majeurs » (peinture, littérature, musique), avec Walter Benjamin, qui observe que le cinéma est aussi une pratique photographique, il participera à cette

nouvelle définition de « l'aura », même dégradée, spécifique à la photographie. Bazin, à son tour, propose de caractériser le cinéma comme art « impur » car il se moule étroitement sur d'autres arts pour les transformer de l'intérieur, tandis que Schefer rapproche à l'expérience cinématographique une sorte de transsubstantiation qui nous fait voir « autre chose » que le corps du visible. Par conséquent, le cinéma a été maintes fois éloigné de l'idée classique de l'art (celle des systèmes et des correspondances). La photographie à son tour est, ainsi, encapsulée dans le cinéma, mais pas en opposition avec l'architecture filmique ; de toute évidence, la photographie conserve ses propres dimensions temporelles et son élasticité compositionnelle en matière de représentation du mouvement, comme le souligne Dubois.

Perception et réception

La perception visuelle est traitée différemment par la photographie et le cinéma, l'une sollicitant une contemplation prolongée, l'autre une immersion continue. Cependant, notre perception se module en fonction de ces ruptures de structure et de syntaxe perceptuelles. Bien que les deux donnent cet « effet de réel », la perception filmique semble intégrale, immersive, fluide, tandis que la perception photographique donne la sensation de pouvoir radiographier toute l'image en un instant. Le spectateur se trouve face à des œuvres métamorphiques qui déconstruisent la représentation et la réalité, imbriquées sur la « crevasse » entre le film et la photographie, dans une posture psychocognitive multimédia. Le récepteur peut créer son propre film intérieur tridimensionnel, construisant une série d'images pour décrypter l'œuvre d'art. De cette manière, le récepteur complète et personnalise l'œuvre, explique Philippe Dubois. C'est, en fait, un type de réception sur lequel repose toute l'art contemporain : l'œuvre d'art contemporaine « demande », « exige » quelque chose du récepteur, et celui-ci l'intègre dans son propre esprit et, à partir de tout son sens rhizomique, la traduit en utilisant son propre plateau mental, ses propres synapses.

L'image-flux

L'image-flux se réfère à l'idée de mouvement continu et de temporalité ininterrompue, caractéristiques du cinéma. Ce concept souligne l'aspect dynamique et changeant de l'image cinématographique, en opposition à la fixité de la photographie. Dans *La Jetée* (1962) de Chris Marker – auquel Philippe Dubois consacre une étude monographique dans le livre –, bien que ce film soit principalement composé de photographies fixes, il crée un sentiment d'image-flux grâce à la narration et à l'assemblage séquentiel des images, qui simulent une progression temporelle. Marker nous offre une fable post-apocalyptique où la fixité de l'image se conjugue paradoxalement à une temporalité bouleversée. L'absence de mouvement cinématographique traditionnel est remplacée dans ce film par le pouvoir suggestif des photographies, qui font de *La Jetée* une sorte de diaporama poétique. Cette approche confère au film markerien une dimension onirique et presque hypnotique, où chaque détail visuel incite à une contemplation profonde. Les gros plans sur les visages, les jeux de lumière et d'ombre, tout concourt à créer une atmosphère de mystère et de mélancolie. La séquence où l'héroïne ouvre les yeux est

d'ailleurs l'unique plan animé, une respiration dans ce monde de fixité, symbolisant l'éveil de la conscience et de l'amour. Cette scène, bien que brève, transcende l'œuvre et donne vie à l'inanimé, rappelant l'éphémère et la beauté de chaque instant. En somme, *La Jetée* de Chris Marker est un testament de la puissance du médium photographique intégré au langage cinématographique. Il invite le spectateur à une réflexion sur la mémoire et l'inéluctabilité du temps, tout en démontrant que la photographie, loin d'être un simple instant figé, peut contenir en elle une profondeur narrative et émotionnelle inégalée. À la suite, dans *Wavelength* (1967) de Michael Snow, nous sommes confrontés à un zoom très lent et continu à travers une pièce, transformant une scène statique en une expérience dynamique, illustrant l'idée de l'image-flux, dont la technique consiste à combiner le montage rapide, des mouvements de caméra fluides et des plans séquence prolongés pour maintenir une continuité temporelle et visuelle.

L'image-trace

Quant à l'image-trace, celle-ci est centrée sur l'idée de l'empreinte ou de la marque laissée par un événement ou une personne. Ce concept évoque la photographie comme un médium capable de capturer un instant précis et de le préserver comme une trace du passé. Chris Marker utilise ainsi dans *Sans Soleil* (1983) des images fixes et des séquences filmées pour créer un journal visuel où chaque image fonctionne comme une trace de souvenirs et d'expériences vécues. Le film transcende les frontières du documentaire traditionnel pour s'aventurer dans le domaine de l'essai cinématographique. À travers une mosaïque d'images capturées aux quatre coins du monde — du Japon à la Guinée-Bissau, de l'Islande à la France — Marker nous offre une réflexion profonde sur la mémoire, le temps et la perception. Le film est structuré autour des lettres d'un personnage fictif, Sandor Krasna, un cameraman errant, dont la voix-off, incarnée par Florence Delay, lit les correspondances. Ces lettres constituent une narration en apparence désordonnée mais d'une cohérence poétique indéniable, tissant ensemble des souvenirs personnels, des observations culturelles et des méditations philosophiques. Marker utilise une variété d'images, des séquences vidéo de haute qualité aux photographies granuleuses, en passant par des extraits de films et des images d'archives. Ce collage visuel sert non seulement à illustrer les propos de la voix-off mais aussi à provoquer chez le spectateur une réflexion sur la nature fragmentaire de la mémoire. Les images des paysages urbains de Tokyo, les rites ancestraux africains, les fêtes populaires islandaises et les paysages désertiques se superposent pour créer un univers où le temps semble suspendu. La technique de Marker est singulière : il alterne des plans fixes et des mouvements de caméra fluides, des couleurs vives et des monochromes nostalgiques, créant une texture visuelle riche et variée. Chaque image semble chargée de significations multiples, une invitation à voir au-delà de l'apparence immédiate. Un aspect essentiel de *Sans Soleil* est ainsi la manière dont Marker intègre la technologie et les médias dans sa réflexion et l'emploi des effets vidéo qui transforment certaines images en visions hallucinatoires, presque abstraites. Ces manipulations visuelles interrogent la réalité des images et la fiabilité de notre mémoire visuelle, faisant de *Sans Soleil*, tel que le voit Dubois, une œuvre profondément introspective, proche de *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

L'image-fiction

L'image-fiction, que décrit Philippe Dubois, se réfère à la capacité des images, tant photographiques que cinématographiques, à raconter des histoires ou à créer des mondes imaginaires. Ce concept met en avant la narrativité et la construction de récits à travers les images. On retrouve dans *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais des compositions visuelles élaborées et des séquences non linéaires pour créer une atmosphère onirique et ambiguë, où la frontière entre réalité et fiction est floue. D'une autre manière, dans *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman on voit une série de photographies où Sherman se met en scène dans des rôles fictifs inspirés du cinéma classique, brouillant les lignes entre réalité, performance et fiction, en employant en scène élaborée, des décors et de costumes, et un montage narratif pour créer des histoires visuelles.

L'image-mémoire

Le chapitre sur l'image-mémoire explore comment la photographie et le cinéma peuvent être utilisés pour évoquer et préserver la mémoire. L'auteur examine les œuvres de plusieurs artistes et cinéastes qui traitent de cette thématique. Ainsi, Raymond Depardon utilise la photographie pour capturer des moments de la vie quotidienne, créant un archi-vage visuel de la mémoire collective et personnelle empreint de nostalgie. Agnès Varda, à son tour, intègre des éléments photographiques dans ses films, notamment dans *Les Plages d'Agnès*, où elle revisite des photos anciennes pour raconter des souvenirs personnels et historiques, liant ainsi le passé au présent, tandis que Robert Frank, connu pour son livre de photographie *Les Américains*, utilise ses clichés pour documenter la société américaine des années 1950. Son travail capture des instantanés de vie qui servent de témoignages visuels d'une époque révolue.

Figures du cinéma

D'un autre point de vue, le chapitre sur « l'effet film » analyse comment les éléments cinématographiques – figures, matières et formes – sont intégrés dans les œuvres photographiques et vice-versa afin de mettre en lumière les échanges fructueux entre les deux médias et les techniques spécifiques employées par divers artistes pour fusionner ces éléments. Ainsi, Dubois indique comment les figures, les matières et les formes du cinéma enrichissent la pratique photographique. Les exemples analysés illustrent les diverses manières dont les artistes recourent aux éléments cinématographiques pour créer des œuvres hybrides qui défient les frontières traditionnelles entre les deux médias, soulignant l'interconnectivité et la complémentarité de la photographie et du cinéma dans la création artistique contemporaine surtout au niveau de l'évocation des émotions spécifiques comme dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) d'Agnès Varda où une connexion intime entre le spectateur et les sujets s'installe, grâce aux techniques documentaires et cinématographiques employées par la cinéaste afin de renforcer la présence des figures humaines.

Matières et formes du cinéma

Les matières du cinéma englobent les textures visuelles et tactiles des images, ainsi que la matérialité des supports utilisés. Comment la substance même du film et de la photographie peut être manipulée pour créer des effets esthétiques et sensoriels, se demande Philippe Dubois. Bill Morrison exploite ainsi dans *Decasia* (2002) des films d'archives en décomposition pour explorer la fragilité de la mémoire et de la matérialité cinématographique. Les textures dégradées des images ajoutent une dimension matérielle et historique au film. D'autre part, Walead Beshty affecte dans *Chemical Garden* les pellicules photographiques par des procédés chimiques pour créer des œuvres où les altérations matérielles font partie intégrante de l'esthétique.

Les formes du cinéma, par contre, se rapportent à la structure et à la composition des œuvres visuelles. Dubois examine comment les techniques de montage, de cadrage et de séquençage sont utilisées pour créer des compositions dynamiques et narratives. En utilisant l'un de ses exemples préférés, Dubois dévoile dans *La Jetée* de Chris Marker comment une série de photographies fixes raconte une histoire complexe de voyage dans le temps, démontrant ainsi que forme cinématographique peut être reconfigurée à travers des images fixes.

Mouvements Improbables

Philippe Dubois se concentre sur l'analyse des œuvres présentées lors de l'exposition « Mouvements Improbables », qui met en avant des créations artistiques explorant les limites et les potentialités des mouvements visuels improbables, transcendant les conventions de la photographie et du cinéma. L'auteur décrit comment cette exposition illustre les concepts de fluidité, de temporalité et de transformation au sein des arts visuels. Dans *The Quintet of the Astonished* Bill Viola explore les potentialités et la configuration de la physiognomonie des acteurs filmés en *slow-motion* extrême, capturant des micro-expressions et des mouvements subtils qui seraient imperceptibles à vitesse normale. Cette technique permet de transformer une simple scène en une étude intense des émotions humaines. Par contre, Muybridge utilise une série de photographies pour décomposer le mouvement des animaux et des humains. Présentées en séquence, ces images créent une illusion de mouvement fluide, explorant ainsi la transition entre la muabilité de la photographie et l'architecture cinétique du cinéma. Pipilotti Ris combine dans *Ever Is Over All* (1997) des séquences de rêve filmées en *slow-motion* avec des images vibrantes et colorées, créant un contraste entre la réalité et l'imaginaire. La juxtaposition de ces éléments souligne l'improbabilité et la beauté des mouvements visuels.

Conclusion

L'ouvrage monumental de Philippe Dubois se remarque ainsi par sa profondeur analytique et son érudition. L'auteur réussit à établir un dialogue fructueux entre les deux disciplines, le cinéma et la photographie, tout en respectant leurs spécificités propres. La force de l'argumentation réside dans la capacité à illustrer les concepts théoriques par des exemples artistiques concrets, rendant les notions abstraites plus accessibles.

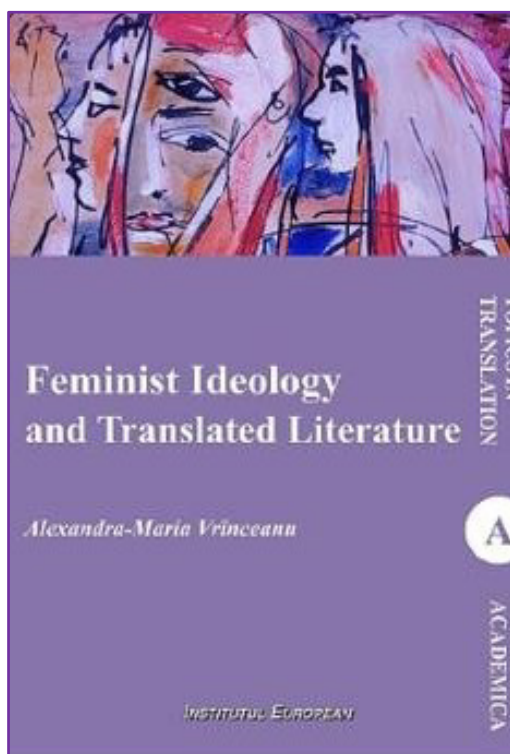
Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction est ainsi une contribution significative aux études sur les médias visuels. En explorant les zones de chevauchement et de distinction entre les deux arts, l'auteur ouvre de nouvelles perspectives sur la manière dont ces deux médiums se nourrissent mutuellement et évoluent dans le contexte des technologies numériques contemporaines. Dans une analyse pluridimensionnelle et exhaustive, Philippe Dubois redéfinit et reconfigure les définitions classiques, démontrant que, dans l'art contemporain, la présence du spectateur et sa perception peuvent révéler de nouveaux territoires cognitifs dans la compréhension de l'entrelacement entre photographie et cinéma.

Monica-Alexandra STOICA

*Étudiante en Master II, ENS Paris / CESI, Université de Bucarest
monicaalexandrastoica@gmail.com*

BOOKS

Alexandra-Maria Vrînceanu, *Feminist Ideology and Translated Literature*, Iași: Institutul European, 2024, 244 p.



The young scholar Alexandra-Maria Vrînceanu has an extensive experience as a freelance interpreter and certified translator at Cartea Românească Publishing Press and Black Swan Publishing Press. Since 2019 Vrînceanu has been teaching seminars and practical courses on translation, discourse analysis, and English grammar at the Faculty of Letters of "Alexandru Ioan Cuza" University in Iași, Romania.

The present study on feminist ideology and the process of translating literature was initially Vrînceanu's doctoral thesis which she successfully defended in 2023. This piece of scholarship is extremely interesting from several points of view. Firstly, the connection between translation and gender has already been approached as a feminine or feminized activity. In other words, translation has been associated with stereotypes of women's traditional condition. Translation is subordinated to the source text, it depends on the source text that has the authority

and the power of a husband in traditional matrimony, translation is always under the suspicion of treason and infidelity. If it is beautiful, it is unfaithful, and if it is faithful, it is bland and simple. On the other hand, historically, translation was an opportunity for the woman writer to confront the public space, to practise a sort of veiled authorship that was much more acceptable than overt authorship. Romanian literature is no exception, in this respect. George Călinescu, an illustrious Romanian literary historian who was in



no way a friend of women's literature, feels obliged to mention, in his famous *History of Romanian Literature*, several ladies from the Romanian aristocracy (Lady Samurçaș, Lady Șuțu) who translated from French or Italian at the turn of the nineteenth century. Their linguistic and cultural mediations marked the beginnings of modern Romanian literatures and also offered a space for women in the Romanian republic of letters.

Vrînceanu does not deal with the differences between translation as a feminine activity and translation as a feminist activity, she insists on the connection between feminist ideology and translation. There is little Romanian scholarship on this topic and Vrînceanu does fill a gap and offer an innovative monograph. One of the few Romanian contributions to this problem is Simona Necula and Mihaela Gabriela Stănică's article "Translations from the Feminist French Literature" ["Traduceri din literatura feministă franceză"] from volume II (pp. 741-745) of an ample *History of Translations into the Romanian*, coordinated by Muguraș Constantinescu, Daniel Dejica, and Titela Vilceanu and published in 2022 by Editura Academiei. Unfortunately, this article suffers from a certain documentary fragility¹.

Vrînceanu starts by building the theoretical frame of her study and then she applies the translation theory to several case studies. It is obvious that Vrînceanu is a well-read author, her bibliography includes Deborah Tannen, Robin Lakoff, Luise von Flotow, Françoise Massardier-Kenney, to which Sara Mills' *Feminist Stylistics* could have been added. I particularly appreciated Vrînceanu's insistence on the Canadian feminist school whose representatives (Nicole Brossard, Louky Bersianik, Louise Cotnoir, Daphne Marlatt, Erin Moure, Kathy Mezei, Gail Scott, or France Théoret, etc.) were very interested in the connection between language and gender.

The analytical section of Vrînceanu's book puts under scrutiny translations and re-translations of five books with important feminist messages: *The Prime of Miss Jean Brodie* by Muriel Spark translated into Romanian under the title *Domnișoara Brodie în floarea vârstei* by Livia Deac (1975), re-translated into Romanian as *Cei mai frumoși ani* by Ioana Patrichi (2006), and as *Domnișoara Brodie în floarea vârstei* by Gigi Mihăiță (2007); Erica Jong's *Fear of Flying* translated into Romanian as *Teamă de zbor* by Marian Brătescu (1996) and re-translated under the same title *Teamă de zbor* by Monica Vlad (2010, reprinted in 2016); *Le Rire de la Méduse* by Hélène Cixoux, translated into English as *The Laugh of the Medusa* by Paula and Keith Cohen (1976) and into Romanian by Magda Cârneci and titled *Râsul Medusei* (2021); Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*, translated by Monica

¹ Necula and Stănică mention in their article the French suffragette Germaine Malaterre-Sellier who visited Romania in 1933 and gave a talk on the French women's situation after World War I. The two authors refer to Malaterre-Sellier's booklet on the situation of women's suffrage all over the world which *may have been* (my emphasis) translated into Romanian by Elena General Stângăciu and Calliope G. Dimescu. The vagueness of Necula and Stănică's reference is difficult to understand as this Romanian translation can be found at the Library of the Romanian Academy in Bucharest, under the title *Situația actuală a sufragiului feminin în lumea întreagă* [*The Present-day Situation of Women's Suffrage Worldwide*]. Also Necula and Stănică affirm that in interwar Romania there *seemed* (my emphasis) to be efforts to consolidate peace in Central and Oriental Europe through "women's influence". In my opinion, Alexandrina Cantacuzino's contribution to build a women's Little Entente certainly deserves more than being considered only the result of a woman's influence.

Bottez, in 1995 and entitled *Galaad 2195*, re-translated by Monica Bottez, in 2006, under the title *Povestea cameristei*, and re-translated in 2017 by Diana Marin-Caea under the title *Povestea slujitoarei*; and finally *FEM* by Magda Cârneli, translated under the same title, into French, by Florica Courriol (2018), and into English by Sean Cotter (2021).

The minute examination of translations was completed by the study of the meta-texts that accompany these translations or comment on them. Vrînceanu's diligence goes as far as interpreting the translators' prefaces, introductions, or postfaces, the reviews of these translations, the internet comments, and even the book covers of the translations which she comments on. Her aim is to research to what extent the translator succeeded in rendering the writer's message as well as the translator's position in connection to his/her own work. In this way, Vrînceanu implicitly draws her readers' attention upon a very important problem in Romanian culture: the assessment of translations. Unfortunately, Romanian culture has bad tradition, in this respect. The reviews of the translations become, almost always, short comparative literature essays where the reader is only informed about the writer's background and activity, the plot and/or the main ideas of the book under perusal. There is no mention of the translator's effort as if the book had crossed the gap between cultures and languages by itself, without the translator's help. At best, at the end of the review one or two impressionistic sentences rather pay a kind of aestheticized lip service to the translator's toil. Even if the review is authored by distinguished translators, this neglect does not disappear. Or an important merit of Vrînceanu's work is that she also offers a highly competent and, therefore, most welcome critique of the translators' work.

Vrînceanu's writing does not lack polemical notes, which is a sign of competence and authentic scholarship. For instance, she polemicizes with Antoine Berman, the author of the well-known re-translation hypothesis. According to Berman, initial translations' focus is on the target language and culture. These first variants are meant to familiarize the target readership with a certain writer, a certain literary writing. The focus of the re-translations turns back to the source text and author, and they offer the reader a linguistic and cultural "bath" in the source. Vrînceanu convincingly demonstrates that the context of the translation act is also very important. Re-translations may also have political implications especially if censorship harnessed the writer, or the translator, or both. In case of feminist texts, the aim of translation is extremely important as these texts focus on the female Other and translation clearly points out to the heteronormative character of language – what Judith Butler calls the "heterosexual matrix" of language – and its forms of manifestation. Vrînceanu's convincingly proven conclusion is that translation is a rhizome or, as Eleonora Federici says, the result of heteroglossic practices where ideology and politics are extremely important.

Alexandra Maria Vrînceanu impresses the reader by the rich and well-chosen bibliography she builds her conclusions on. The bibliographical information is carefully and accurately recorded, which demonstrates her professionalism. Two minor errors should be, however, corrected upon a second edition of this study. Olympe de Gouges should appear at letter G and not D, namely "Gouges, Olympe de". It is also to be remembered that the famous African American scholar and activist bell hooks writes her name in small letters in order to protest against women's marginalization and secondarization. In this case, spelling becomes ideology.

BOOKS

Without any doubt, these minor observations do not diminish the value of Vrînceanu's writing and they are a token of appreciation for her perfectionism. Without any doubt, *Feminist Ideology and Translated Literature* is a valuable monograph that tackles a very interesting problem and can be of great interest both to the Romanian and the international readerships.

Mihaela MUDURE 

*Professor emerita, Babeş-Bolyai University
Cluj-Napoca, Romania
mmudure@yahoo.com*