

LA FICTIONNALISATION DU RÉEL DANS LES ŒUVRES DE *MOI, TITUBA, SORCIÈRE*
... *NOIRE DE SALEM* DE MARYSE CONDÉ, *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS ET
L'ADVERSAIRE D'EMMANUEL CARRÈRE

By

Honorine Rouiller

Copyright © Honorine Rouiller 2018

A Thesis Submitted to the Faculty of the
DEPARTMENT OF FRENCH AND ITALIAN

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

MASTER OF ARTS
WITH A MAJOR IN FRENCH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

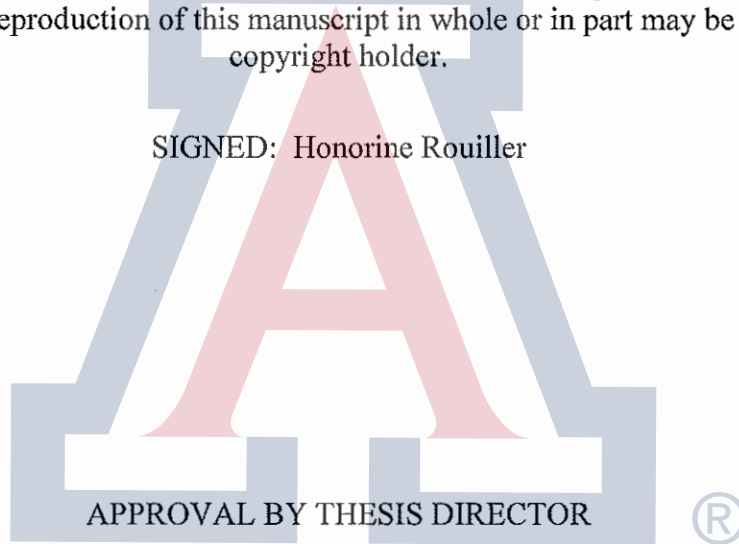
2018

STATEMENT BY AUTHOR

The thesis titled *La fictionnalisation du réel dans les œuvres de Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem de Maryse Condé, L'Amant de Marguerite Duras et L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, prepared by Honorine Rouiller has been submitted in partial fulfillment of requirements for a master's degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this thesis are allowable without special permission, provided that an accurate acknowledgement of the source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

SIGNED: Honorine Rouiller



This thesis has been approved on the date shown below:

Alain-Philippe Durand 30 April 2018
Dr Alain Philippe Durand Date
Dean, College of Humanities
Professor of French

Table des matières

| | |
|---|---------|
| Abstract | 4 |
| Chapitre 1 : Introduction | 5 - 17 |
| Chapitre 2 : <i>Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem</i> , fiction ou non fiction ? | 18 - 31 |
| Chapitre 3 : <i>L'Amant</i> de Marguerite Duras, autobiographie ou fiction ? | 32 - 45 |
| Chapitre 4 : <i>L'Adversaire</i> d'Emmanuel Carrère ou l'autobiographie documentaire ? | 46 - 62 |
| Chapitre 5 : Conclusion | 63 - 68 |
| Bibliographie | 69 - 76 |

ABSTRACT

Cette thèse porte sur la fictionalisation du réel et la manière dont on ne peut empêcher la fiction de s'insérer dans les œuvres dites (auto)biographiques dans *Moi Tituba, Sorcière Noire de Salem* de Maryse Condé, *L'Amant* de Duras et *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère. Le premier chapitre se focalise sur la définition des termes techniques qui seront utilisés tout au long du papier, en s'appuyant sur les propos des critiques. Les trois chapitres suivants analysent les trois œuvres et la manière dont la fiction s'insère dans les œuvres ainsi que la manière dont les écrivains utilisent la fiction et joue avec cette frontière si floue.

This thesis focuses on the fictionalization of the reality and the different ways fiction cannot be stopped from invading biographical texts such as *Moi Tituba, Sorcière Noire de Salem* de Maryse Condé, *L'Amant* de Duras et *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère. The first chapter defines the key terms used throughout the thesis, based on the different critics of the field. The next three chapters analyze the three texts and the ways in which the different authors use fiction in their texts to play with this blurred frontier between fiction and non fiction.

CHAPITRE 1 : Introduction

Le récit autobiographique fait partie depuis longtemps des étagères de la bibliothèque. Bien que *Les Confessions* de Rousseau soient les plus populaires, Augustin Hippone, plus connu sous le nom de Saint Augustin, fut le premier à écrire ses *Confessions* entre 397 et 401. Le genre autobiographique est donc connu du grand public depuis très longtemps. Cependant, on remarque depuis quelques années en France une recrudescence d'intérêt pour les genres biographiques, autobiographiques et autofictionnels, aussi bien de la part du grand public que dans les cercles universitaires. Dans ce mémoire, j'examine ces différentes formes narratives, en me penchant plus particulièrement sur des œuvres dans lesquelles la frontière entre la fiction et la non-fiction reste ambiguë, à travers la fictionnalisation du réel. C'est un sujet qui m'a toujours intéressé depuis l'enfance, et plus particulièrement ces questions de fiction et de réalité dans le contexte familial. De plus, lors d'un séminaire que j'ai suivi sur le genre autobiographique, j'ai découvert les transgressions par rapport à la vérité que se permettent souvent les écrivains, y compris lorsqu'ils écrivent des mémoires. Ainsi, ma découverte de la technique de *fictionnalisation*, un procédé narratif qui consiste à créer une fiction à partir d'éléments réels, m'a incité à aborder les questions suivantes dans le chapitre d'introduction de ma thèse: quels sont les différents genres narratifs ? Comment différencie-t-on les différents genres narratifs autobiographiques ?.

Les trois chapitres suivants sont consacrés aux trois textes littéraires dont je me sers dans cette investigation, des textes qui n'ont pas été choisis au hasard : *Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem* de Maryse Condé, *L'Amant* de Marguerite Duras, et *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère. Mon choix s'est porté sur l'intérêt de trois auteurs à même de brouiller les pistes du genre. Lorsqu'un lecteur choisit un livre, il sait, en général, de quoi il s'agit : d'un roman, d'une

autobiographie ou bien d'une autofiction. Cependant, que ce soit Condé, Duras ou Carrère, tous sont ambigus dans leurs choix narratifs et partagent le désir de brouiller les pistes. Par ailleurs, bien qu'étant de nationalité française, ils n'ont pas toujours vécu en France ou ont des origines étrangères. Condé est née en Guadeloupe mais a passé le plus clair de son temps en Amérique. Duras est née en Indochine française du temps des colonies avant d'aller vivre à Paris. Carrère est né en France mais, de par sa mère, a des origines russes et géorgiennes. Y aurait-il un lien entre le fait d'être expatrié(e) et de ne pas savoir qui l'on est ? Dans ces trois œuvres, on note un flou identitaire qui serait celui des auteurs et ainsi se reflèterait dans leur écriture. Le flou identitaire entraîne le flou du genre.

Le deuxième chapitre est consacré à *Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem* (1986) par Maryse Condé. Ce texte raconte l'histoire de Tituba qui fut condamnée lors d'un procès en sorcellerie. J'ai choisi cette œuvre parce qu'elle discute un fait historique. Comme nous le verrons plus en détails par la suite, Condé a délibérément maintenu une certaine ironie, voire légèreté dans son œuvre. Néanmoins, il me semble que l'aspect historique ne doit pas être écarté et que quoiqu'en dise Condé, le texte a sa part de vérité et doit être pris au sérieux.

L'Amant (1984) de Marguerite Duras est analysé dans le troisième chapitre. Il s'agit de la relation amoureuse clandestine qu'entretient une jeune française avec un chinois en Indochine française. Cette œuvre a bousculé le milieu académique puisque Duras alterne entre une narratrice-protagoniste et une narratrice-témoin. Il m'importait d'avoir un fait personnel dans ma liste puisque je discute des genres autobiographiques. De nombreux critiques ont discuté la façon dont Duras joue et redéfinit la notion d'autobiographie dans ce roman ¹.

¹ Il est important de noter que Alain Robbe-Grillet fut le premier à bousculer les critiques avec son livre *Pour un nouveau roman* (1963). Il défend notamment que le roman, en tant que genre, doit être remis en question par chaque génération. Par le passé, chaque nouvelle forme d'expression artistique était d'abord critiquée voire rejetée avant d'être acceptée et de devenir normale (voir Balzac, par exemple).

Finally, the last work analyzed is *L'Adversaire* (2000) by Emmanuel Carrère. In this text, Carrère tells the life of Jean-Claude Romand who managed to make everyone believe that he was a doctor researcher at the World Health Organization (WHO) for almost twenty years before executing his family. I chose this text because it is based on a true story that was widely publicized and from this, proposes another example of the game between fiction and reality in contemporary French novels.

In my conclusion, I establish the similarities and differences that these works present in their quest for the fictionalization of the real.

Identification onomastique

Autobiographie

It is necessary to start by looking at the Greek roots of this term: *auto* means « soi-même, lui-même », *bio* means « vie », and *graphie* means « écrire ». Thus, an *autobiographie* is a story written by the main character himself. In 1973, Philippe Lejeune wrote the article « Le Pacte Autobiographique » in which he defines the rules of autobiography. To this day, this document remains a reference in the academic world that is interested in the autobiographical genre. Lejeune explains that author, narrator and character are one and the same, so the story is told in the first person. This narrator is also retrospective since the author looks back on his past. According to Lejeune, autobiography must not only be based on the story itself but the paratext must be used since the author can give indications or additional information. Moreover, Lejeune speaks of a pact of autobiography where the author must, at the beginning of the novel, clarify his intentions to his readers. The author decides to trust his life and tell everything to his readers. Thus, when

Jean-Jacques Rousseau écrit *Les Confessions* (1792), il s'engage à puiser un maximum de souvenirs dans sa mémoire pour pouvoir retracer son passé. Selon Philippe Gasparini, les lecteurs ne s'attendent pas à ce que Rousseau ne dise que la vérité mais ils reconnaissent l'effort mémoriel (19).

Dans son article « L'autofiction : une réception problématique », Mounir Laouyen examine l'autobiographie. Il explique, en s'appuyant sur les propos de Sigmund Freud et d'Alain Robbe-Grillet, que la mémoire sélectionne et garde ce qu'elle veut et ce ne sont pas toujours les détails les plus utiles. Ainsi Robbe-Grillet témoigne : « On garde ça en tête définitivement, mais on ne sait pas quoi en faire. En voici une qui réclame sans raison, avec insistance de figurer dans mon récit » (*Le Miroir qui revient* 106). Il s'avère donc que l'autobiographie fait l'inverse de l'effet recherché : au lieu que l'auteur en découvre plus sur lui-même, il s'engage vers une digression qui semble difficile à éviter. Laouyen conclut cette partie en disant : « Il en résulte que sur soi-même, personne ne peut dire vrai » (Laouyen 5). On peut se demander s'il est alors possible d'appeler une œuvre autobiographique. Après tout, si même l'auteur ne sait plus ce qui est vrai et ce qui est faux alors comment le lecteur peut le savoir lui-même ?

Biographie

La biographie est souvent définie comme un récit où l'auteur écrit sur la vie de quelqu'un d'autre. Le récit est donc généralement écrit à la troisième personne et recherche l'exactitude. C'est pourtant plus complexe. Il s'agit d'un genre qui a émergé au milieu du XVIII^{ème} siècle avec Samuel Johnson puis a été réinventé par Virginia Woolf au début du XX^e siècle et aujourd'hui c'est un genre qui se montre de plus en plus innovant. La biographie offre un modèle de vie : comment cette personne vit ? Comment a-t-elle évolué ? Quels sont les défis qu'elle a

affrontés ? De par le passé, la biographie avait tendance à être trop longue, dévouée à un seul sujet, comprenant beaucoup de détails intimes sur le protagoniste. Par conséquent, les biographes se sont heurtés aux fondements : faits réels contre vraisemblance, vie privée contre connaissance publique et finalement, leur rôle en tant que biographe. Michael Benton commente : « The difference nowadays is that the model has changed : biography as a moral exemplum based upon Christian principles has been replaced in today's celebrity culture by the demand for models of success provided by public personalities » (2). Benton fait aussi la distinction entre la biographie littéraire et les vies passées des politiciens ou militaires et les « part lives » des joueurs de football ou stars d'aujourd'hui. Il argumente que la biographie littéraire est un genre respectable et important car c'est un genre qui traite de sujets qui se détachent du reste de la société et de ses normes. Malheureusement, au jour d'aujourd'hui, la biographie n'a pas très bonne réputation et ne fait pas l'unanimité. Certains critiques² insinuent que c'est une lecture facile pour les paresseux. Malgré sa popularité auprès du grand public, ce genre est traité avec beaucoup de suspicion et de dédain dans les milieux académiques (Benton xiv). Mais en quoi consiste une biographie ?

Selon Benton, la biographie est hybride dans le sens où c'est un écrit qui croise les conventions narratives avec des faits historiques vérifiables :

[Biography] treats its subjects not merely as historical figures to be observed and documented and whose existence is confirmed through the memories of contemporaries, but as conscious beings whose living presences can be evoked and explored through recreating a sense of their psychological states, their motives and feelings. (218)

Mais pas seulement. Le biographe a certaines missions à respecter comme « to present the available facts of the life, yet shape their arbitrariness, untidiness and incompleteness into an

² Paula R. Backscheider, et Ira Nadel entre autres.

engaging whole » (35). De plus, Richard Holmes explique que tout bon biographe a du mal à jongler entre ses fonctions d'enquêteur et d'auteur : « We make sense of life by establishing 'significant' facts, and by telling 'revealing' stories » (16–17). Le lecteur est attiré par les recherches approfondies, les informations précises et parfois la possible interprétation. À la différence de l'autobiographie, la biographie contient une conclusion.

Autobiographie fictive

Une *autobiographie fictive* affiche une énonciation autobiographique mais sans alléguer que l'auteur et le héros-narrateur sont la même entité. Ainsi, le « je » utilisé par le narrateur ne coïncide pas avec l'auteur. C'est un genre qui existe depuis très longtemps³. A l'époque, la fictionnalité de ces autobiographies se basait donc sur un récit à la première personne avec une disjonction entre l'auteur et le héros/narrateur. De plus, une préface signalait aux lecteurs que « l'auteur réel prétendait reproduire un témoignage écrit ou oral qu'on lui avait transmis » (Gasparini 20). Selon Fernando Pessoa, le créateur du terme, les auteurs utilisent l'expression « autobiographie fictive » pour déguiser leurs véritables intentions : écrire leurs propres confessions (Gasparini 20). N'assumant pas ce qu'ils allaient raconter, les auteurs ne voulaient pas prendre le risque de dévoiler la vraie identité du narrateur, bien que le lecteur s'en doutait. Cependant, ils ne pouvaient le prouver car les auteurs se cachaient derrière *le témoignage*. Ils ressentaient pourtant le besoin d'écrire leur histoire.

Autofiction

³ Selon Gasparini, les Anciens tels que Apulée, Pétrone, et Lucien écrivaient déjà des romans rétrospectifs (20).

Laouyen qualifie l'autofiction « d'autobiographie rebelle ou transgressive » (1). Il explique que ce néologisme est souvent mal compris et mal défini. Dans ce paragraphe, je vais tenter d'y remédier, m'appuyant sur les arguments des nombreuses œuvres écrites à ce sujet. Une définition des plus simples serait de définir l'autofiction selon deux principes : la position romanesque du péri-texte qui compense le critère onomastique de la triple identité. Tant que l'identité du héros/narrateur se distingue de celle de l'auteur, l'autobiographie fictive reste un roman. Mais que se passe-t-il lorsque le narrateur et l'auteur portent le même nom ? Peut-on toujours parler de roman ? Lejeune fut le premier à considérer ce dispositif narratif :

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche (« Le Pacte Autobiographique » 31).

C'est en tombant sur ce passage que Serge Doubrovsky a décidé de relever le défi⁴ et d'écrire *Fils* (1977), la toute première autofiction. Ce fut d'ailleurs lui qui créa le terme sur la quatrième de couverture de son livre : « Autobiographie ? Non. [...] Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du voyage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Par la suite, il a développé la définition de l'autofiction selon trois critères. Premièrement, c'est un texte entre l'autobiographie et le roman qui prend des éléments de chaque. Deuxièmement, l'autofiction est liée à la psychanalyse. Gasparini commente : « La psychanalyse, technique d'accès à l'intériorité, est donc ici mise au service d'une stratégie de l'aveu, du dévoilement, voire de

⁴ « J'ai voulu très profondément remplir cette 'case' que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire ». (Lettre du 17 octobre 1977 à Philippe Lejeune)

l'exhibition, qui excite la curiosité du lecteur et qui relance sans cesse le processus d'identification de l'auteur au personnage homonyme » (23). C'est exactement ce que Doubrovsky illustre dans la partie centrale de *Fils* lorsqu'il décrit une séance de cure. Les lecteurs ont l'impression d'adhérer à l'inconscient du personnage nommé « Serge Doubrovsky ». Puisque l'auteur et le héros/narrateur sont identifiables en tout point et que l'énonciation est autobiographique, comment peut-on parler de roman ? La troisième et dernière caractéristique de l'autofiction est la littérarité, selon Doubrovsky. Elle consiste en un style et une structure romanesque, la densité. Ainsi, la fiction est incluse lorsque le narrateur parle de sa vie.

Jacques Lecarme conteste Doubrovsky. Selon lui, le terme « autofiction » semble illimité puisque chaque auteur, d'une certaine manière, s'inspire de sa propre vie pour écrire. Par conséquent, il est difficile de faire la distinction entre « autofiction » et « fiction ». C'est pourquoi Lecarme distingue deux types. La première autofiction doit être prise au sens strict du terme où la fictionnalisation porte sur l'énonciation et la mise en récit mais les faits doivent être strictement réels. Le deuxième type définit l'autofiction au sens large puisque le vécu est associé à l'imaginaire. La fictionnalisation porte donc sur les souvenirs. Selon Robbe-Grillet, la mémoire est subjective et, du coup, les écrivains ont le droit d'inventer puisque souvent la réalité et l'imagination se mélangent. Ce qu'il essaie de dire c'est qu'à partir du moment où l'auteur croit ce qu'il écrit alors cela peut devenir vrai car il ne fait plus la différence entre ce qui est vrai et ce qui est faux. Avec cette perspective en tête, il veut supprimer la différence entre l'autobiographie et l'autofiction car il n'y croit pas.

Gérard Genette a une autre vision de l'autofiction puisqu'il la définit suivant « le protocole nominal » de la triple identité où l'auteur est le protagoniste et le narrateur. Il distingue deux catégories. La première concerne « les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis

dire, authentiquement fictionnel » (*Fiction et Diction* 87). Pour illustrer son propos, il cite *La Divine comédie* (1320) de Dante. La seconde catégorie concerne les « fausses autofictions » qui « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » (*Fiction et Diction* 87). Laouyen appuie ce dernier argument :

[L'autofiction] est conçue comme une ruse permettant à l'auteur d'échapper aux regards inquisiteurs, aux reproches d'impudeur et d'indiscrétion que pourraient lui faire ses propres 'personnages'. [...] Dévoiler les motivations de l'autofiction, la rendrait donc inopérante, inutile et lui ferait perdre toute son efficacité ainsi que son intérêt. (8)

Je terminerai de définir l'autofiction grâce aux propos de Philippe Vilain, et son livre *La littérature sans idéal* (2016), qui résume bien les propos de chacun. Selon lui, l'autofiction se débarrasse du souci d'exactitude. Bien que s'appuyant sur des faits et événements réels de sa propre vie, l'auteur s'arroge la liberté d'utiliser la première personne pour romancer ses souvenirs tout en utilisant son propre nom : « Il ne s'agit plus de se peindre fidèlement mais de se raconter de manière idéale, non comme on est réellement, mais selon l'idée qu'on se fait de soi-même » (64). Il explique que le but n'est plus de se confesser (l'autobiographie) mais « d'entrer en fiction » et ainsi d'édifier son histoire (64).

Roman autobiographique

Pour cette dernière catégorie, les textes s'inscrivent dans un double registre romanesque et autobiographique, d'où l'appellation de *roman autobiographique*. Il est important de constater que ces œuvres sont caractérisées de roman, en premier lieu. La définition du terme « roman » a changé au fil du temps et continue(ra) de changer. Néanmoins, Gasparini tente de définir le terme « roman » en se basant sur trois critères : « narratif, fictionnel et littéraire » (17). Le critère

narratif est respecté à partir du moment où « l'énoncé est perçu comme une histoire » (17) et non pas une pièce de théâtre ou un poème. Selon Genette, les critères suivants sont liés car ce dernier a démontré que « la fictionnalisation d'un récit garantit sa littéralité » (Gasparini 18) :

[...] une œuvre verbale de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité") est une attitude esthétique au sens kantien, de "désintéressement" relatif à l'égard du monde réel (Genette 8).

En se basant sur cette citation, Gasparini insiste sur l'opposition entre la fictionnalité⁵ et la référentialité où ce dernier s'engage à rendre compte, de manière rigoureuse, de la vérité et c'est pourquoi il a besoin d'un destinataire (18). Ainsi, le roman autobiographique ne consent à aucun engagement de référentialité et est donc dispensé de faire vérifier son texte au peigne fin, à la recherche de la moindre erreur. C'est pourquoi, on peut dire que le roman autobiographique rentre dans la catégorie des œuvres fictionnelles, sauf si le texte fournit des preuves de ce que le narrateur avance. La narratologie permet de définir ce qu'est la fiction. La dislocation de l'auteur et du narrateur est donc importante dans la fiction. Contrairement à l'autobiographie où le narrateur et l'auteur ne font qu'un, dans la fiction, le rôle du narrateur est donné à une personne fictive qui « n'a aucun compte à rendre au réel » (Gasparini 18). Un roman peut donc devenir autobiographique dès lors que ce protocole d'énonciation se combine avec l'autobiographie. Le narrateur utilise des éléments de la vie de l'auteur mais en y ajoutant des éléments de fiction tel que le changement des noms des personnages, la transformation de certains événements ; le

⁵ Fictionnalité signifie que le récit est emprunt à la fiction, est fictif alors que la fictionnalisation signifie que l'on crée une fiction à partir d'éléments réels.

narrateur est libre d'ajouter selon son gré. Il est important de souligner que dans le roman autobiographique, il est indispensable que le héros-narrateur s'identifie avec l'auteur.

Docufiction

Le journalisme littéraire, plus connu sous le nom de docufiction, est une tendance de la littérature post-réaliste, selon Vilain. Il s'agit de réactualiser les formes de la littérature populaire : « le docufiction se présente comme une investigation subjective : d'un fait divers, d'une sphère culturelle, institutionnelle, sociale, familiale » (73). Il semblerait que le docufiction veuille transformer la littérature et ainsi créer un immense reportage de la réalité, un vaste documentaire sur le monde (74). Vilain explique aussi que le docufiction est tiraillé entre une volonté de restituer la vérité historique sur laquelle le sujet porte et l'envie de la romancer ; entre son devoir de fidélité au moment de retracer les faits et l'envie de le transformer (75). De plus, l'intérêt de donner un penchant romanesque à l'actualité permet de cautionner cet intérêt malsain qu'ont parfois les gens envers les phénomènes d'actualité, les faits divers. L'ambiguïté est très forte entre le texte littéraire et le texte journalistique mais c'est tout l'intérêt du docufiction⁶. Ce dernier recherche ce flou de frontières entre les deux genres afin d'amener le texte journalistique à évoluer vers le texte littéraire.

Fiction

La définition la plus connue de la fiction est celle du récit d'un événement ou parfois d'une série d'événements qui sont inventés, c'est-à-dire qu'ils n'ont jamais eu lieu dans la réalité. La fiction est aussi une notion hybride car elle s'inspire du monde connu avant de devenir le produit de l'imagination de l'auteur. Selon Geertz, la fiction est quelque chose de fabriqué et

⁶ J'ai opté pour le genre masculin mais il varie selon les auteurs.

de façonné ; cependant, elle n'est pas mensonge car « tout construite qu'elle est, elle peut prétendre dire le vrai sur le monde » (Colleyn 150). C'est pourquoi le réel reste toujours partiellement subjectif car il dépend de l'auteur qui raconte son histoire. Jean-Paul Colleyn explique que le rôle des chercheurs et auteurs de fiction n'est pas facile : « Les chercheurs et les auteurs de fiction sont confrontés à des contraintes comparables : ils doivent être 'passionnants', construire une narration, développer une argumentation, organiser leur mode d'exposition de manière à clore un récit autrement dénué de sens » (152). Colleyn cherche à montrer qu'inventer n'est pas plus facile que raconter sa propre histoire car il y a beaucoup d'éléments à prendre en compte. Ensuite, lorsqu'un lecteur lit une fiction, il ne cherche pas à juger les faits sur leur véracité car il s'attend à ce que ce soit inventé d'une manière ou d'une autre. Jean-Marie Schaeffer confirme : « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel » (156). Schaeffer continue en expliquant qu'une fiction réussie doit partager le plaisir de la simulation avec le lecteur (148). Il insiste aussi sur le fait que la fiction doit comprendre une grande part de fictionnalité sans oublier une part de vérité et de plausibilité pour que le lecteur puisse penser que l'histoire est vraie. De cette manière, ce dernier est plus captivé par l'histoire et complètement immergé.

Réalisme

De nos jours, malgré la popularité grandissante du genre fantastique, la plupart des romans restent réalistes. Selon Philippe Hamon, un texte réaliste a plusieurs éléments à respecter :

- 1) Pour que le récit soit cohérent, l'écrivain a recours au flashback, au résumé, au souvenir, ... Évoquer une famille ou une hérédité sert « d'ancrage réaliste, de classement, de rappel et d'appel d'information » (Hamon 135).
- 2) La *motivation psychologique* qui justifie l'intervention de certains personnages.
- 3) L'histoire parallèle qui permet au lecteur de mettre en contexte le récit principal.
- 4) Les compléments sémiologiques permettront au lecteur de comprendre ce qu'il se passe, même quand cela devient compliqué puisque l'auteur aura recours au paratexte. Par exemple, l'arbre généalogique des Rougon-Macquart joint à *Une page d'amour* de Zola (Hamon 139).
- 5) Le texte réaliste est redondant et prévisible, c'est-à-dire que la sphère sociale d'activité du personnage sera décrite ainsi que son lieu de travail et son travail. Par exemple, le prêtre sera décrit dans une église, en train de donner la messe (Hamon 146).
- 6) L'auteur peut se cacher derrière un narrateur.
- 7) L'identité du héros doit être claire pour le lecteur.
- 8) Le texte réaliste contient beaucoup de descriptions pour que le lecteur puisse imaginer au mieux ce qu'il se passe.

Cette liste, créée à la suite de la montée du réalisme et en opposition au romantisme, doit servir de repère pour définir si un texte est réaliste ou non. Il n'y a pas de doutes que les textes choisis dans ce mémoire sont réalistes, bien qu'ils incorporent de la fiction parfois.

CHAPITRE 2 : *Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem, fiction ou non fiction?*

Maryse Condé (1937-) est née en Guadeloupe. En 1965, elle obtient un doctorat en littérature des Caraïbes à l'université de la Sorbonne. En 1985, elle part enseigner aux États-Unis grâce à une bourse Fulbright. Elle devient professeur de français et de littérature francophone à l'université de Columbia à New York. Les romans de Condé explorent les thèmes du racisme, des problèmes culturels et de genre. Elle touche à toutes les époques : du procès de Salem dans *Moi, Tituba... sorcière noire de Salem*, à la construction du Canal de Panama dans *La vie scélérate* (1987), en passant par l'empire Bambara du Mali dans *Segu* (1980). Ses œuvres retracent les relations entre les peuples africains et la diaspora des Caraïbes en particulier. Elle s'est toujours tenue à l'écart des mouvements littéraires des Caraïbes tels que la Négritude et préfère se focaliser sur des thèmes féministes et politiques : « I could not write anything...unless it has a certain political significance. I have nothing else to offer that remains important⁷ ». Ses derniers ouvrages sont devenus plus personnels notamment avec *Victoire* (2008), une biographie de sa grand-mère maternelle. Elle a gagné Le Grand Prix Littéraire de la Femme (1986) et Le Prix de l'Académie Française (1988). Elle préside le comité pour la mémoire de l'esclavage, créé en janvier 2004, à la suite de la loi Taubira (2001) qui reconnaît la traite et l'esclavage comme crime contre l'humanité. Grâce à elle, Jacques Chirac a décidé que le 10 mai serait la journée de commémoration de l'esclavage, qui fut célébrée pour la première fois en 2006.

Moi, Tituba sorcière... noire de Salem (1986) raconte l'histoire de l'une des esclaves et sorcières accusées dans les procès de Salem (1692). Néanmoins, cette sorcière n'est pas souvent représentée dans les œuvres littéraires, encore moins en tant qu'héroïne. Maryse Condé a décidé d'y remédier en choisissant pour héroïne Tituba, et en allant jusqu'à lui donner le rôle de narratrice dans son roman.

⁷ Woolf, Rebecca, *Interview* "Maryse Condé". *Bomb Magazine*, 1er juillet 1999, Web.

L'intrigue débute au XVIIIe siècle à La Barbade, une des petites Antilles anglaises. Tituba est née du viol de sa mère, Abena, par un marin anglais dans un bateau négrier, épisode qu'elle raconte dès les premières pages. Délaissée par sa mère, Tituba se réfugie dans les bras de Man Yaya, une vieille femme qui l'initie aux secrets de la sorcellerie, notamment celui de la communication avec les morts. Elle habite seule dans une case dans les bois, une liberté qu'elle perdra lors de sa rencontre avec John Indien, l'esclave de Susanna Endicot. Elle décide de devenir l'esclave de cette dernière, par amour pour John Indien. Elle finira par tuer sa maîtresse, qui ne faisait que la dénigrer, l'accusant d'avoir reçu une mauvaise éducation d'une sorcière. À cause de sa maladie, Susan Endicot vend le couple à Samuel Parris. Ce dernier déménageant à Salem, Massachusetts, Tituba et John Indien quittent leur île pour l'Amérique. C'est là que Tituba est accusée de sorcellerie et jetée en prison : Betty, la fille de Parris et sa cousine ont des crises d'hystéries répétitives et accusent Tituba d'en être la cause. Lors de son séjour en prison, elle rencontre Hester qui lui conseille de confesser ses pouvoirs de sorcière lors du procès, un aveu qui lui permet d'échapper à la mort. Par la suite, Benjamin Cohen d'Azevedo vient la libérer de prison. Il est l'une des rares personnes à la traiter avec respect puisque les deux individus vont jusqu'à partager une amitié, ce qui n'est pas du goût de tout le monde. Les habitants de Salem décident de mettre le feu à la maison de Benjamin Cohen d'Azevedo, où périssent ses neuf enfants. Azevedo décide alors de déménager dans le Rhode Island et de rendre sa liberté à Tituba, n'ayant plus besoin de ses services. De retour sur son île, elle décide de reconstruire sa case. Elle y fait la rencontre du jeune Iphygène, qui devient son amant. Ce dernier, accusé d'être à la tête d'une grande révolte, est pendu. Il en est de même pour Tituba, que l'on accuse de tous les crimes qu'elle a commis mais auxquels elle avait échappé. C'est ainsi qu'elle rejoint sa mère et Man Yaya.

Les critiques ayant travaillé sur *Moi, Tituba* se focalisent particulièrement sur le féminisme très présent dans cette histoire et le rôle que Tituba joue en tant qu'esclave femme : son identité, la constitution de la femme objet, entre autres⁸. Certains critiques se concentrent sur les sujets de l'exorcisme et de la spiritualité⁹. D'autres abordent la sexualité de Tituba¹⁰. En revanche, peu de critiques se sont penchés sur le genre de cette oeuvre. C'est le sujet dont je vais traiter dans ce chapitre.

Dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, l'écrivaine Maryse Condé traite de ce fameux procès en racontant l'histoire du point de vue de Tituba, personnage historique authentique, sous le trait de l'ironie : « I don't see how people could read *I, Tituba, Black Witch of Salem* with any seriousness in the first place and make Tituba into something she's not » dit-elle lors d'un entretien avec Françoise Pfaff (*Conversation with Maryse Condé* 60). Condé questionne le genre biographique et les règles propres à ce genre, en s'inspirant de l'histoire vraie de Tituba mais en lui créant une enfance, une adolescence et une vie d'adulte fictives. Comment distinguer la fiction du réel ? Quelle est la différence entre l'*histoire* et l'*Histoire* ? Pour certains critiques, il s'agit d'une oeuvre de fiction autobiographique, ou bien de roman historique¹¹. Dans ce chapitre, j'aborderai la question du genre sous toutes ses formes pour montrer que *Moi, Tituba* déjoue les catégories littéraires traditionnelles.

L'auteur de *Moi, Tituba* utilise la première personne du singulier tout au long de la narration, on peut donc se demander si l'oeuvre est autobiographique ? D'après le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, *Moi, Tituba* pourrait être considéré tel quel puisque dans le paratexte, Condé raconte, avant même d'avoir commencé son récit : « Tituba et moi, avons

⁸ Voir Katia Gottin, Maha Columbus Marouan, Jenny Odintz et Keja Valens.

⁹ Voir Nora Cottille-Foley et Nathalie Debrauwere-Miller.

¹⁰ Voir Florence Ramond Journey.

¹¹ Voir, par exemple, le livre de Kathleen Gyssels et l'article de Kristin Pitt.

vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confié à personne » (*Tituba* 7). Cependant, étant donné que l'auteur et la narratrice sont deux personnages différents, cette possibilité doit être écartée. On pourrait alors penser à une biographie. Après tout, Tituba est un personnage historique qui aurait pu raconter son histoire à quelqu'un, qui l'aurait retranscrit. Néanmoins, lors de l'interview que Condé a donné à Pfaff (*Conversations with Maryse Condé*), elle lui raconte qu'il ne faut pas prendre son introduction au sérieux ; elle ne faisait que s'amuser, selon elle : « What some critics didn't understand is that the book is very ironic » (Pfaff 60). De plus, chronologiquement parlant, ce n'était pas possible puisque les procès de Salem se sont passés entre 1692 et 1693 et Condé a publié son livre en 1986. Finalement, l'écrivaine explique à Pfaff :

Simone Gallimard, director of Mercure de France Press, once suggested that I write a book about a heroine from my region. I was not interested in the topic and had no good idea about it. I kept her suggestion in mind, though. Later on, I was doing some research at the UCLA library and came across a book on Tituba. I was unaware of her existence and asked about her, but I didn't find anything because nobody seemed to know her. [...] So I thought I would write her story myself. (*Conversation with Condé* 58-59)

A travers ce témoignage, il est évident que l'œuvre ne peut être caractérisée de biographique. Condé raconte que la période de recherche fut très courte car elle n'a pratiquement pas trouvé de documents concernant Tituba (*Conversations with Condé* 59). Si l'ouvrage d'Hélène Breslaw, *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies* (1997), est parfois qualifié de référence en ce qui concerne cet épisode historique, Condé reste dans la fiction en créant sa propre héroïne. Pourquoi avoir voulu écrire à la première personne

alors ? Rien qu'en lisant le titre, le lecteur s'attend à une histoire personnelle grâce à l'utilisation du pronom possessif « moi ». C'est aussi une manière pour Condé de mettre son héroïne en avant, dès la couverture. Ensuite, les lecteurs ouvrent le livre et se rendent compte qu'il est écrit à la première personne : « Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du *christ the King*, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris » (*Tituba* 13). Tituba nous raconte *sa* vie de *son* point de vue, en tant qu'esclave noire mais surtout sorcière. En commençant son livre de la sorte, Condé veut attirer l'attention des lecteurs afin qu'ils comprennent dans quel contexte Tituba est née. Les procès de Salem sont bien connus du grand public et des livres d'histoire. Néanmoins, Condé est l'une des seules à raconter l'histoire du point de vue de Tituba, ses sentiments, la manière dont elle a vécu les choses¹². C'est pourquoi Condé a dû inventer plusieurs aspects pour donner vie à Tituba ; elle manquait de détails mais elle voulait explorer le personnage au maximum. Condé n'hésite pas à ajouter des détails fictionnels tel que la relation amoureuse de Tituba avec Benjamin.

Pour Zubeda Jalalzai, *Moi, Tituba* est une fiction historique - une histoire inspirée de faits historiques mais qui ne retrace pas mots pour mots ce qu'il s'est passé ; l'auteur décide d'ajouter une part de fiction à l'histoire-, ce qui surprend Condé :

For me, *Tituba* is not a historical novel. *Tituba* is just the opposite of a historical novel. I was not interested at all in what her real life could have been. I had a few precise documents : her deposition testimony. It forms the only historical part of the novel, and I was not interested in getting anything more than that. I really

¹² Tituba apparaît comme l'un des personnages principaux dans la pièce de théâtre *The Crucible* par Arthur Miller (1953) mais elle y apparaît comme un personnage second qui n'est pas mis en valeur. Elle apparaît aussi dans des adaptations cinématographiques de 1957 et 1996. Elle est aussi l'héroïne du roman d'Ann Petry: *Tituba of Salem Village* (1956), mais Condé n'a pas aimé la fin que Petry a donné à Tituba.

invented Tituba. I gave her a childhood, an adolescence, and old age. (Scarboro 200-01)

À travers ce témoignage, il est évident que Condé a écrit un roman ; elle n'y voit rien d'historique. Dans son article, Jalalzai s'accorde avec Condé sur l'aspect fictionnel : « Condé's imagined Tituba exceeds the limits of historical plausibility and remains generally one of Condé's own making » (413). Pourtant, selon Jalalzai, Condé s'inspire quand même de faits réels et de l'époque de Tituba, ce qui donne le côté historique : la vraie Tituba est effectivement une sorcière noire qui fut persécutée pendant le procès de Salem. Tituba n'était pas la seule sorcière accusée mais Condé a décidé de la choisir car elle pouvait évoquer la vie difficile des noires à l'époque. Pour écrire son roman, Condé a retracé des passages du procès ; elle ne les a pas inventés : « Ces extraits sont tirés de la déposition de Tituba. Les documents originaux de ces procès figurent dans les Archives du Comté d'Essex. Une copie se trouve à Essex County Court House à Salem, Massachusetts » (Tituba 165). Elle donne une légitimité historique à son histoire et n'a donc pas entièrement inventé Tituba. Un autre exemple est son histoire d'amour avec John Indien :

Je voulais cet homme comme je n'avais jamais rien voulu avant lui. Je désirais son amour comme je n'avais jamais désiré aucun amour. Même pas celui de ma mère. Je voulais qu'il me touche. Je voulais qu'il me caresse. Je n'attendais que le moment où il me prendrait et où les vanes de mon corps s'ouvriraient, libérant les eaux du plaisir. (*Tituba* 35)

Dans ce passage, il est évident que Tituba est tombée amoureuse de John Indien puisque le champ lexical de l'envie et du désir sexuel est présent (« voulais cet homme », « amour », « eaux du plaisir »). On pourrait croire que Condé a décidé d'inventer cette relation amoureuse pour

rendre Tituba plus compatissante. Or, John Indien n'est pas un personnage inventé, il a bien existé et ils ont bien entretenu une histoire d'amour. Tout comme dans le livre, John Indien l'a laissée lorsqu'il a rencontré une autre femme.

Condé a aussi inclus des personnages historiques qui ont joué un rôle lors du procès de Salem et dans l'histoire elle-même. Kathleen Gyssels en fait la liste et indique les numéros de pages pour leur apparition :

Roman qui est basé sur l'Histoire, *Tituba* fait mention de Gilles Corey (182), George Burrough (183), le gouverneur Phips (183), les autres sorcières : Anne Putman, Mary Walcott, Elizabeth Hubbard, Susanna Sheldon, Sarah Churchill (125), Cotton Mather, John Colton, le gouverneur Phips (186). Des noms de lieux et d'objets (le nom de bateaux aussi historiques que légendaires, comme le Mayflower, 'le premier navire abordé sur cette côte' (153) recréent l'ambiance de l'époque. (Gyssels 108)

Comme on peut le voir dans cet extrait, Condé fait beaucoup de références historiques ; cela rend son histoire plus crédible mais, en même temps, met le doute dans l'esprit du lecteur quant au genre du texte. Condé a retracé l'histoire du procès et les origines mais en y ajoutant des éléments de fiction, qui sont tous basés sur des éléments historiques, c'est à dire qu'ils ne sont peut-être pas arrivés à Tituba mais il était commun à cette époque que les femmes s'auto-avortent¹³. C'est d'ailleurs le cas de Tituba qui tombe enceinte et décide de s'auto-avorter pour ne pas voir grandir son enfant dans de telles conditions :

Pour une esclave, la maternité n'est pas un bonheur. Elle revient à expulser dans un monde de servitude et d'abjection, un petit innocent dont il lui sera impossible de changer la destinée. Pendant toute mon enfance, j'avais vu des esclaves

¹³ Voir le chapitre du livre *Voix/es libres* de Florence Ramond Journey.

assassiner leurs nouveau-nés en plantant une longue épine dans l'œuf encore gélatineux de leurs têtes, en sectionnant avec une lame empoisonnée leur ligament ombilical ou encore, en les abandonnant de nuit dans un lieu parcouru par des esprits irrités. Pendant toute mon enfance, j'avais entendu des esclaves échanger les recettes des potions, des lavements, des injections qui stérilisent à jamais les matrices et les transforment en tombeaux tapissés de suaires écarlates. (*Tituba* 83)

Il s'agit ici d'une pure invention de l'auteure car il n'y a aucune preuve historique que Tituba s'est faite avorter. Condé utilise ses recherches qui lui ont appris que les esclaves utilisaient différentes techniques qu'elles partageaient entre elles.

De même, Condé crée l'histoire d'amour entre Tituba et Benjamin, l'attrance de l'homme blanc pour la femme noire et vice versa.

Pourquoi toute relation quelque peu teintée d'affectivité entre un homme et une femme doit-elle finir par se concrétiser sur un lit ? Je n'en reviens pas ?

Comment Benjamin Cohen d'Azevedo et moi, lui tout occupé du souvenir d'une morte, moi, d'un ingrat, nous trouvâmes-nous engagés dans la voie des caresses, des étreintes, du plaisir reçu et donné ? (*Tituba* 198)

Benjamin Cohen d'Azevedo, un homme juif, embauche Tituba alors qu'elle était emprisonnée et la fait sortir. C'est un homme qui respecte beaucoup Tituba et qui la prend au sérieux. Condé a eu cette idée après une conversation avec une amie juive au sujet du fait qu'en ces temps-là, les juifs possédaient des esclaves noires (*Discussion avec Pfaff* 62). Cela lui permet d'évoquer l'attrance qu'a la femme noire pour l'homme blanc. Frantz Fanon analyse cette attrance dans *Peau noire, Masques blancs* (1952) : « Nous comprenons maintenant pourquoi le Noir ne peut se complaire dans son insularité. Pour lui il n'existe qu'une porte de sortie et elle donne sur le

monde blanc » (41). De la sorte, Tituba voit une porte de sortie dans les bras de Benjamin Cohen d'Azevedo pour deux raisons. La première c'est qu'elle est enfin acceptée pour qui elle est dans cette famille. Azevedo peut communiquer avec sa défunte femme à travers la sorcellerie de Tituba : « Désormais, chaque semaine, je permis à Benjamin Cohen d'Azevedo de revoir celle qu'il avait perdue et qu'il regrettait si cruellement » (*Tituba* 196). Il l'appelle même « ma sorcière bien-aimée » (*Tituba* 206). Elle se sent très à l'aise dans cette famille où il fait bon vivre : « Peu à peu, je m'engourdis dans cette famille juive » (*Tituba* 200). La deuxième raison c'est que cela lui permet de trouver du réconfort et d'oublier John Indien :

Je dois avouer qu'au moment où il se déshabillait et où je voyais son corps cireux et bancal, je ne pouvais m'empêcher de songer au corps musclé et sombre de John Indien. Une boule de douleur me remontait le long de la gorge et je luttais pour étouffer mes sanglots. Néanmoins cela ne durait pas et avec mon amant contrefait, je dérivais tout aussi bien sur la mer des délices. (*Tituba* 199)

Évidemment John Indien lui manque mais Azevedo est là pour lui donner l'affection dont elle a besoin. En outre, ils discutent beaucoup, à tel point qu'elle ose lui demander sa liberté (200) qu'il refuse car il a besoin de Tituba pour communiquer avec sa défunte femme. Elle finit quand même par l'obtenir lorsque la maison d'Azevedo brûle avec ses enfants à l'intérieur ; il n'a donc plus besoin de Tituba (207-209).

Enfin, Condé participe au débat qui oppose les critiques historiennes, au sujet des origines de Tituba : est-elle Indienne ? Est-elle noire ? Suivant les études, on découvre différents points de vue. Gyssels, par exemple, pense qu'elle est indienne car « tout le mythe d'une Tituba noire serait né du fait qu'elle aurait amalgamé, du contact avec les esclaves d'origine africaine, croyances noires et croyances indiennes » (109). Breslaw s'accorde avec cette théorie.

Néanmoins, selon Condé, il est évident qu'elle est noire puisqu'elle nomme son livre *Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem*. Pourtant, sa mère s'étant faite violer par un blanc, Tituba serait donc métisse. Chadwick Hansen explique que ce changement d'identité et d'origine entre indienne et africaine prend racine dans des idées racistes qui stipulent que toutes ces histoires vaudous et de sorcières ne peuvent pas être d'origine indo-américaines mais africaines (Breslaw 417). Condé décide de voir Tituba comme noire car cela correspond mieux à sa vision des choses et au message qu'elle cherche à faire passer¹⁴. Il est important pour elle de donner vie à Tituba du point de vue d'une femme noire comme l'explique Elizabeth Wilson : « Condé fait remonter son intérêt pour Tituba au fait 'que cette femme avait été maltraitée par l'histoire' et elle déclare 'avoir ressenti le besoin de lui donner une réalité' qui lui avait été refusée à cause de sa couleur et de son sexe » (105). De plus, Condé ne cherchait pas à aller dans les détails mais à s'amuser tout en utilisant un vrai personnage historique (*Discussion avec Pfaff* 60). Elle rend justice à une héroïne trop souvent oubliée. Lorsque Tituba, qui est en prison, devient amie avec Hester, personnage inspirée de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne, Condé se joue de l'Histoire. Elle pensait qu'il serait intéressant et divertissant de les faire se rencontrer en prison et qu'elles discutent de la condition de la femme puisque toutes les deux se battaient dans ce but :

Je voudrais écrire un livre, mais hélas ! les femmes n'écrivent pas ! Ce sont seulement les hommes qui nous assomment de leur prose. Je fais une exception pour certains poètes. As-tu lu Milton, Tituba ? Ah, j'oubliais, tu ne sais pas lire ! *Paradise Lost*, Tituba, merveille des merveilles !... Oui, je voudrais écrire un livre où j'exposerais le modèle d'une société gouvernée, administrée par les femmes !

¹⁴ À noter que Condé a une vision américaine de la race et non des Caraïbes, habitant aux États-Unis depuis longtemps et racontant une Histoire américaine.

Nous donnerions notre nom à nos enfants, nous les élèverions seules ... (*Tituba* 159-60)

Ici, Condé donne un vrai rôle à Hester puisque cette dernière essaie de valoriser Tituba, de lui montrer que ce n'est pas parce qu'elle est une femme qu'elle ne peut rien accomplir. Elle veut lui redonner espoir et courage. Malheureusement, cet emprunt n'a pas plu à tout le monde. Selon Michelle Smith, « the most dangerous trap the novel lays for seekers of female solidarity is the appearance of Hester Prynne in the Ipswich prison. [...] This interchange is improbable to the point of undermining the verisimilitude of the text up to this moment, as well as mercilessly parodying the very (received) notion of feminist writing » (Smith 603). Elle fait référence à l'échange qu'Hester et Tituba ont durant leur séjour en prison : « Je ne te cacherais pas, Tituba, que le nombre de potions, décoctions, purgatifs et laxatifs que j'ai pris pendant mes grossesses a aidé à cet heureux aboutissement » (*Tituba*, 159). Dans cet extrait, Hester fait allusion aux moyens qu'elle a utilisés pour s'auto-avorter. Selon Smith, Hester ne pourrait accepter que Tituba se soit faite avorter.

Pour toutes les raisons mentionnées plus haut, il semble que l'appellation « roman historique » est la plus appropriée pour décrire, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* puisque Condé fait une révision de l'Histoire : elle base son roman sur des faits et des personnages historiques réels mais elle ajoute des éléments fictionnels. Le *Petit Robert* précise que l'une des définitions de « révision » est « l'action de revoir, de repasser, révision d'H(h)istoire » ou bien la « révision de procès ou de jugement », ce qui correspond exactement à ce que fait Condé avec l'histoire de Tituba. Il est important de noter la différence que fait le *Petit Robert* entre « Histoire » et « histoire ». Selon Hayden White, l'Histoire « combine a certain amount of 'data,' theoretical concepts for 'explaining' these data, and a narrative structure for their presentation as

an icon of sets of events presumed to have occurred in times past » (ix). Il ajoute, par la suite, que l'historien fait aussi des choix quant à la manière dont il va rapporter ses « data », des choix narratifs. Selon lui, l'histoire trouve des histoires alors que le romancier crée ses histoires. Cependant, il souligne que l'Histoire a recours à des procédés narratifs lors de sa transmission. Par conséquent, Tituba est à la fois *Histoire* puisqu'elle a réellement existé et que l'on peut le prouver grâce au procès de Salem et les œuvres écrites à son sujet, mais elle est aussi *histoire* puisque Condé invente des passages comme je l'ai prouvé précédemment. On peut donc affirmer que *Moi, Tituba* est un roman historique, c'est-à-dire un roman basé sur des faits historiques dans lequel Condé ajoute sa touche personnelle.

Même si Condé avait voulu retracer la vie de Tituba, elle n'aurait pas pu car il est très difficile de trouver des informations sur cette femme. Ce que Condé cherchait à faire était de rendre hommage à une héroïne trop souvent oubliée. Il existe plusieurs autres récits basés sur la vie de Tituba. Deux sont particulièrement connus : celui de Miller et celui de Petry. Néanmoins, Condé a choisi de ne pas leur prêter attention et de passer outre lorsqu'elle a écrit son texte. Elle explique sa décision à Scarborough : « I did not take the trouble to reread *the Crucible* [pièce de Miller sur Tituba]. I knew that Miller as a white male writer would not pay attention to the black woman » (Scarboro 1993 : 202). Selon Condé, Miller allait peindre une image négative de la femme noire d'une manière ou d'une autre. Pour Gyssels, « Condé juge sévèrement celui qui fut parmi les premières à montrer du doigt la triste condition de la condition féminine noire, notamment à travers la tragédie d'une femme noire handicapée, poussée au meurtre par la misogynie (*the Streets*) » (Gyssels 118). Condé n'aime pas la fin que Petry a donné à son œuvre, où Tituba est vendue à un marchand d'esclaves qui la ramène à la Barbade, et a décidé de la changer pour une Tituba libre et heureuse. Grâce à Condé, Tituba prend la parole et a une voix

dans l'Histoire, ce qui est nouveau lorsque l'on compare ce texte aux autres textes écrits sur le procès de Salem.

Condé a fait ce choix parce que cela lui a permis d'empiéter sur les frontières entre la fiction et la réalité. Elle veut réinstaller un dialogue avec les tabous de l'Histoire, avec les fantômes du passé mais aussi avec les ancêtres du passé. C'est pourquoi elle utilise le genre du roman historique. Elle peut raconter la vraie histoire de Tituba tout en y ajoutant ses propres inventions, même si elle base ses inventions sur des faits. Il faut savoir que dans la tradition africaine, la sorcellerie existe et n'est pas vue comme quelque chose d'effrayant, bien au contraire¹⁵. Ceux qui ont appris à utiliser les plantes, les arbres, l'eau pour guérir les malades par exemple, ou, comme on le lit dans le livre, pour se faire avorter : « Pendant toute mon enfance, j'avais entendu des esclaves échanger des recettes de potions, des lavements, des injections qui stérilisent à jamais les matrices et les transforment en tombeaux tapissés de suaires écarlates » (*Tituba* 83). Cet extrait est révélateur puisque Condé enseigne d'une certaine manière l'Histoire de l'époque et le désir de ces femmes de ne pas tomber enceinte. Condé a voulu être la plus fidèle possible au contexte de l'époque ; mais pas seulement. Carla L. Peterson explique que la présence d'un monde surnaturel « fait partie du projet de Condé d'inventer une histoire et un mode de narration historique pour raconter la destinée des Noirs dans le Nouveau Monde » (Peterson 99). Selon Peterson, *Moi Tituba* est une épopée burlesque, qui se caractérise par un humour parfois extravagant, pour montrer le ridicule de la situation de l'époque, traitant des sujets importants de façon banale et familière et les sujets sans importance de manière grave (Peterson 91). Par exemple, Condé raconte la colonisation du point de vue des colonisés et des esclaves et non pas du point de vue des colonisateurs et puritains américains, comme on en a l'habitude. Mais la plus grosse différence est dans le choix de son héros ou plutôt héroïne :

¹⁵ Voir *Witchcraft, Intimacy and Trust* de Peter Geschiere

Condé a choisi d'écrire son histoire du point de vue d'une femme qui se moque des figures de l'époque. Par exemple, on a l'habitude de lire des portraits héroïques et nobles de Samuel Parris dans les documents historiques. Condé, elle, « décrit [son] hypocrisie et [sa] bouffonnerie » (Peterson 101). Condé dit elle-même qu'elle ne savait pas si elle devait écrire quelque chose de sérieux ou d'humoristique, ce qui prouve que le caractère même de Tituba est ambigu, tout comme le genre du livre. Cependant, Condé a pris ce projet très au sérieux, bien qu'il soit ironique, car elle voulait rendre justice à Tituba et « lui donner sa revanche » comme elle le raconte à Scarboro dans l'« Afterword » (Scarboro 199). Elle voulait aussi prouver que Tituba est une héroïne, pas comme les autres certes, mais qui a été présente pour son peuple, pour les guérir et les servir (« Afterword » 201). Finalement, grâce à l'ironie, Condé offre une nouvelle version de l'histoire.

Moi, Tituba sorcière ... noire de Salem a beaucoup fait parler les critiques quant à l'utilisation qu'a faite Condé de l'Histoire. N'ayant pas assez de documentation sur Tituba, Condé a décidé d'inventer une grande partie du récit tout en se basant sur des faits historiques. Condé questionne donc le genre biographique et les règles propres à ce genre, en s'inspirant de l'histoire vraie de Tituba et en lui créant une enfance, une adolescence et une sénescence. Elle a donc fait une révision de l'histoire puisque ce dont elle parle est fidèle à l'époque historique mais pas à la vie de Tituba, n'ayant pas trouvé assez d'information.

CHAPITRE 3 : *L'Amant* de Marguerite Duras, autobiographie ou fiction ?

Marguerite Donnadiou (1914-1996), plus connue sous le nom de Marguerite Duras, est née et a grandi en Indochine française. Elle a vécu dans une certaine pauvreté puisque sa mère a

tout perdu en tentant de s'enrichir. A 17 ans, elle rentre en France métropolitaine où elle étudie d'abord les mathématiques puis la science politique et finalement le droit. Elle travaille ensuite pour le Ministère des Colonies jusqu'en 1941 avant de devenir écrivaine. Elle entretient en même temps une carrière politique pour le Parti Communiste Français (PCF). Elle le quitte en 1950 pour se consacrer à sa carrière littéraire qui est très riche puisqu'elle a écrit trente-quatre romans entre 1943 et 1993. C'est lorsqu'elle publie son premier ouvrage *Les Impudents* qu'elle choisit le pseudonyme Marguerite Duras. Son texte *L'Amant* est une de ses œuvres les plus fameuses puisque ce fut un best-seller. Il a gagné le prix Goncourt en 1984 et est adapté au cinéma sous le titre *The Lover*. Duras a également réalisé seize films dont *India Song* (1975) qui a reçu le Grand Prix de l'Académie du Cinéma. En 1975, elle se lance dans une carrière théâtrale et crée plusieurs pièces. Elle a gagné le Grand Prix du Théâtre de l'Académie française en 1983. Ses débuts sont plutôt conventionnels puis elle expérimente de nouvelles formes notamment le mouvement littéraire du Nouveau Roman, auquel elle est associée. Elle fut aussi la scénariste du film *Hiroshima mon amour* (1959). Malgré une carrière d'écrivaine très réussie, Duras était connue pour son alcoolisme et décéda d'un cancer de la gorge en 1996.

L'Amant, de Marguerite Duras est le roman de tous les succès puisqu'il a été publié dans plus de vingt-neufs éditions étrangères. L'intrigue se déroule en Indochine française, à Saïgon, ville dans laquelle Duras a passé son enfance. Une lycéenne française et blanche y fait la rencontre d'un Chinois de douze ans son aîné, avec qui elle entretient une relation amoureuse clandestine, tumultueuse et non sans conséquences. La narratrice raconte cette première histoire d'amour. Au-delà de cette relation interracial scandaleuse dans le contexte de l'époque, la narratrice nous présente une famille dysfonctionnelle. Tout d'abord, sa mère est psychologiquement instable, ce qui ne facilite pas la relation mère/fille. Fille de fermiers

pauvres, la mère économise pendant 20 ans pour acheter un terrain cultivable et pour y faire pousser une plantation de riz. Malheureusement, victime d'une escroquerie, elle fait faillite et passera des années à essayer de vaincre la pluie qui détruit son champ de riz. En plus de cette relation distancielle avec sa mère, la narratrice n'entretient pas les meilleures relations avec son frère aîné. De nature violente, il n'hésite jamais à rabaisser la narratrice et lui prouver que c'est lui l'homme de la maison. Il vole le peu d'argent que sa mère met de côté. Finalement, seul le frère cadet mérite l'amour de la narratrice. Se soutenant dans la difficulté, ils sont très proches.

Le roman de Duras a produit de très nombreuses études critiques. Plusieurs traitent du sujet des voix dans le roman avec cette question qui revient souvent : « Qui parle ? »¹⁶. D'autres se focalisent sur la thématique du temps¹⁷. Enfin, la question du genre concerne la majorité des études, une question sur laquelle je vais moi-même me focaliser dans ce chapitre.

Écrite majoritairement à la première personne, cette fiction est l'une des œuvres les plus populaires de la carrière de Duras et le réalisateur Jean-Jacques Annaud en a même tiré une adaptation cinématographique tournée en langue anglaise en 1992. Le roman divise les critiques et les lecteurs qui s'interrogent sur son genre littéraire :

On peut donc comprendre que l'auteure suscite et continue de susciter interrogations et controverses auprès de la critique, car où classer Duras dans le débat littéraire et intellectuel français ? À quelles influences littéraires rattacher une écrivaine obsédée par un 'je' personnel et textuellement 'autre' ? (Diouf 213)

Dans ce chapitre, je vais explorer un ensemble de questions à propos du genre de *L'Amant*. Est-ce une biographie, une autobiographie, une autofiction ou une pure fiction ? Tout au long du livre, Duras brouille les pistes. Elle joue avec le point de vue de la narratrice

¹⁶ Voir Patricia Martínez García.

¹⁷ Voir Margaret Sankey.

anonyme, sans jamais s'expliquer. Elle fait plusieurs fois un va et vient temporel entre passé, présent et futur. Enfin, il y a un flou identitaire entre l'auteure / narratrice et la protagoniste (la jeune fille française qui a la relation avec le Chinois). C'est ce dernier aspect que je compte aborder afin de proposer une réponse à la question du genre dans ce roman.

Je et Elle dans *L'Amant*

Dans *L'Amant*, la majorité de l'intrigue est écrite à la première personne mais dès que Duras touche à des sujets plus sensibles, dès qu'il y a une objectification de la femme, elle cherche à prendre du recul et utilise la troisième personne avec la « jeune fille » ou le pronom personnel « elle ». Il s'agit de l'un des débats centraux dans l'analyse de *L'Amant*. Par exemple, la première fois que la narratrice décrit la rencontre avec le Chinois : « L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement » (*L'Amant* 43). Plus loin, lorsqu'elle décrit sa première relation sexuelle – un moment des plus intimes – elle commence à la troisième personne : « Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur de son sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable » (*L'Amant* 50). Cependant, à la même page, elle reprend ensuite la narration à la première personne pour parler de ses propres pensées : « Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il en est heureux » (*L'Amant* 50). Dans toute l'œuvre, à chaque fois qu'elle évoque son amant, elle utilise le pronom « elle ». Pourquoi ce choix ? Au fond, parler des conséquences et de son ressenti au sujet de sa première relation sexuelle est quelque chose de très personnel. Plusieurs théories sont possibles à ce sujet. Tout d'abord, Duras cherche à se distancer de son histoire et de son passé. Cela lui permet de se

différencier de la narratrice/protagoniste. Cette idée d'union et de désunion entre la narratrice et l'auteure semble être la solution pour les écrivains qui ne peuvent ou ne veulent pas s'immiscer à cent pour cent dans leur personnage. Gasparini confirme cette hypothèse : « Le 'je' tire le texte vers l'autobiographie et le 'il' vers la fiction. L'alternance permet de souligner la distance qui sépare le narrateur du personnage qu'il était auparavant » (154). Lorsque Duras écrit plus de cinquante ans après, elle a évidemment changé. La narratrice ne pouvait pas tout assumer et toujours utiliser la première personne. Lorsque cela devient trop personnel, il semble qu'il est plus facile pour elle de raconter à la troisième personne. Ce qui explique pourquoi elle parle de l'amant à la troisième personne, elle n'assume pas cette si grande différence d'âge, elle n'assume pas ce qu'il s'est passé. Néanmoins, elle utilise « je » pour exprimer ce qu'elle ressent après l'acte sexuel, ce qui prouve qu'elle n'a aucun problème à s'identifier à cette expérience. Gasparini continue : « Devenu étranger à celui qu'il était, [le narrateur] navigue à vue entre l'adhésion et la déprise de lui-même. C'est dans ce va-et-vient énonciatif que se jouent son expérience intime de la fêlure, son vertige existentiel » (155). En écrivant plus de cinq décennies après les faits, Duras doit revenir sur son passé, un passé qu'elle n'accepte peut-être pas entièrement ; elle ne se reconnaît plus. Rachael Criso réfute cette théorie et suggère qu'avec l'utilisation du pronom « elle », la narratrice révèle ses sentiments cachés qui sont réprimés avec l'utilisation de la première personne : « Wherever *elle* appears, the mask of the *je*, public self, is cast aside and a private representation of the narrator is offered » (Criso 40). Par conséquent, l'utilisation du *elle* révèle une intimité plus ouverte de ses émotions et non l'inverse, selon Criso.

Une autre possibilité est qu'elle n'hésite pas à s'ouvrir sans retenue à propos de ses sentiments, mais comme précédemment, elle n'assume pas son utilisation de la première personne. En tout cas, elle assume sa totale franchise. L'utilisation de la troisième personne est

aussi une caractéristique du roman donc une fois de plus elle joue avec les règles car cela permet de différencier l'auteure de la narratrice et du personnage principal. Lejeune tente d'expliquer l'utilisation de la troisième personne dans l'autobiographie. Selon lui, l'utilisation de la troisième personne permet aux écrivains de s'exprimer plus facilement tout en se cachant derrière un autre narrateur : « The third-person figure provides a range of solutions in which distancing is more prominent, though always used to express an articulated connection (a tension) between identity and difference » (Lejeune 58). Par conséquent, d'après la théorie de Lejeune, *L'Amant* peut être défini comme une autobiographie à la troisième personne. Par ailleurs, Lejeune redéfinit le cas de « ni l'un ni l'autre » pour le remplacer par le cas de « l'un et l'autre » où l'identité du personnage et de l'auteur est affirmée et reniée en même temps. Cela pourrait s'appliquer à *L'Amant* puisque la narratrice utilise la troisième personne principalement pour parler du Chinois : « Il l'accompagne à la pension dans la limousine noire pour qu'on ne le voie pas. C'est la nuit. Elle descend, elle court, elle ne se retourne pas sur lui. [...] Nous sommes les seules blanches de la pension d'État » (*L'Amant* 86). Ici, à la même page, la narratrice utilise la première personne du pluriel et la troisième personne du singulier. En haut de page, elle quitte le Chinois : « elle descend, elle court, elle ne se retourne pas sur lui ». En bas de page, elle parle d'elle et Hélène Lagonelle : « Nous sommes les seules blanches de la pension d'Etat ». On sait qu'elle parle d'Hélène Lagonelle car plus haut la narratrice dit : « elle ne dit pas pourquoi et Hélène Lagonelle ne demande pas non plus » (*L'Amant* 86). Elle n'a rien à cacher en ce qui concerne Hélène Lagonelle puisqu'elle exprime un fait : ce sont les deux seules blanches de la pension. Mais pour le Chinois, elle sait qu'elle ne devrait pas faire ce qu'elle fait, qu'elle brave un interdit et, en utilisant la troisième personne, elle prend ses distances. C'est un scénario type d'objectification de la femme qui est utilisé à plusieurs reprises dans le récit. Par exemple après chaque rapport

sexuel où la jeune fille était à la merci du Chinois, la troisième personne est utilisée. Elle emploierait donc la troisième personne lorsqu'elle se voit comme objet du désir de l'homme. Dans l'extrait précédent, elle dit : « elle ne se retourne pas » car elle sait que le Chinois la regarde.

Il est aussi possible que le livre soit pure fiction ou que ce soit une autobiographie détaillée mais il y a plus de chances que ce soit un mélange des deux. Pour Patricia Meyer Spacks :

It can be argued that all fiction (and poetry and philosophy and painting) ultimately constitutes autobiography, the artist inventing, whatever the purported aim of his creation, only a series of metaphors for the self. Conversely, one can maintain that all autobiography is fiction, the imposition of form and the discovery of meaning automatically converting life into its imitation. (Meyer Spacks 154)

Les pronoms « je » et « elle » dans *L'Amant* peuvent être compris comme fictionnels ou non-fictionnels, comme représentatifs de la réalité mais aussi universels. Tout cela dépend du point de vue des lecteurs et pour qui ils prennent parti.

Dans une autobiographie, le pronom « je » fait toujours référence au nom de l'auteur. Dès lors, une œuvre est une autobiographie si son narrateur et son personnage principal ont le même nom (Lejeune 24). Duras se joue beaucoup de l'ambiguïté de cette théorie puisque sa narratrice recrée et « détruit » différentes versions d'elle-même. Par exemple, dans les premières pages du livre, son visage est détruit par l'âge et l'expérience :

Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui

vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y a entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. (*L'Amant* 10)

Ici, on pourrait penser que Duras exagère puisque les changements qu'elle vit sont communs mais à cause de toutes les émotions et expériences qu'elle a vécu et de tout ce qu'elle a traversé, elle pense qu'elle a vieilli plus vite que les autres. Ces changements sont dûs à son statut de jeune fille, qui s'est transformée en femme, à cause notamment de sa relation intime avec le Chinois. Selon Günther, ce passage sur la vieillesse est « a metaphor for the loss of unity and continuity of selfhood with which Duras's entire work is concerned » (21). Il est vrai que Duras semble être assez perdue par rapport à cette œuvre : elle est elle-même incapable de s'accorder sur le genre de ce livre. Le fait qu'elle se perçoive comme « une autre » ou « la petite blanche » est une preuve de sa difficulté à se voir comme une femme à part entière qui ne fait qu'une. Même dans la chronologie elle se perd puisqu'elle mélange les temps du passé et du présent, les alternant au gré de ses envies.

La chronologie

Duras a soixante-dix ans lorsqu'elle raconte l'histoire de cette jeune fille de quinze ans et demi. Elle a pris beaucoup de recul avant de se lancer dans l'écriture de ce récit. C'est l'appel du Chinois qui déclenche en elle cette envie de raconter son histoire. Il est facile de remarquer que Duras ne respecte pas l'ordre chronologique typique de l'autobiographie où l'histoire est supposée commencer dans le passé et se terminer au présent. Elle commence son livre en parlant

du présent et de son visage puis elle parle de ses dix-huit ans puis quinze ans et demi puis le présent puis elle repart au passé et cela tout au long du livre. Il n'est pas toujours facile de suivre le fil de sa pensée. Cependant, Duras choisit de faire selon ses propres règles : *L'Amant* est principalement écrit au présent et à l'imparfait, parfois dans un même paragraphe : « Je me souviens mal des jours. L'éclaircissement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens. Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde » (*L'Amant* 100). On pourrait penser que le présent et le passé se confondent mais non, Duras se souvient bien de ces moments. Cependant, Duras inclut une distance temporelle écrivant des décennies plus tard. En outre, l'utilisation du présent donne l'impression que les deux dimensions (présent et futur) coïncident, créant un lien encore plus proche entre la narratrice et le personnage principal. De la même façon que la narratrice et le personnage principal ne font qu'un, le présent et le passé font de même (Günther 22).

Par ailleurs, John Sturrock argumente que l'ordre chronologique est un outil pour différencier la biographie de l'autobiographie. Il défend l'idée que l'autobiographie et la biographie doivent être vues comme deux choses différentes puisque l'ordre chronologique correspond plutôt à la biographie. Sturrock explique que les règles de l'autobiographie, établies selon Lejeune, prennent racine dans les règles de la biographie : « The usual objective of the autobiographer is to be his own biographer, the narrator of his life story in the first person » (Sturrock 51). Sturrock souligne aussi que pour différencier les biographes des autobiographes, la meilleure alternative pour ces derniers est d'écrire leur autobiographie sans respecter la chronologie : « But what the autobiographer is doing in writing his autobiography, so that the destination of his life story is not a single, termination point in time --the moment a biographee's death or retirement-- but a whole, unfinished series of point in life » (Sturrock 56). Ainsi, le

biographe se doit de respecter la chronologie car il ne raconte pas son histoire mais celle de quelqu'un d'autre. Il raconte toute l'histoire de la personne concernée alors que l'autobiographie peut se concentrer (et c'est ce qu'il fait en général) sur un moment particulier de sa vie ou comment l'auteur en est arrivé là. Par ailleurs, il explique aussi que cette idée de ne pas respecter la chronologie vient des psychanalystes qui ne sont pas intéressés par le passé intégral de leur patient mais seulement par ce qui apporte une source au problème majeur ; des épisodes qui pourraient éclairer le présent. Lors d'une même séance, le patient et le psychanalyste parlent à la fois du présent et du passé, en passant de l'un à l'autre de manière logique (Sturrock 59).

Selon Margaret Sankey, *L'Amant* est une subversion et une réécriture de l'autobiographie vue comme histoire. Elle appuie son argument en citant Genette :

Par une dissémetrie dont les raisons profondes nous échappent, mais qui est inscrite dans des structures même de la langue (ou à tout le moins des grandes 'langues de civilisations' de la culture occidentale), je peux fort bien raconter l'histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. (*Genette* 228)

L'idée du temps est primordiale lorsque l'on raconte une histoire car on doit choisir un temps de narration : était-ce dans le passé ? était-ce dans le présent ? alors que l'on peut se passer du lieu. Paul Ricoeur s'accorde avec Genette pour dire que la dimension temporelle est un ingrédient essentiel pour l'écrivain, mais, il approfondit le sujet. Dans *Temps et Récit*, il examine le lien qui relie le temps et la narration dans les écrits de fiction et de non-fiction : « For him the representation of human time is the source of the narrative act : the attempt to come to grips with

the paradoxes of human experience of time and to remake/rewrite time in man/woman's image » (Sankey 180). Si Duras a mis autant de temps à écrire son récit c'est qu'elle a d'abord dû accepter son passé et l'assumer pour pouvoir en parler librement mais l'appel du Chinois a fonctionné comme une pique de rappel qu'il était temps d'en parler. Dans son récit, Duras utilise une multiplicité de temps dans un même paragraphe. Sankey explique :

The narrator here is telling the story from a vantage point of her chronological present. The paragraphs are linked together paradigmatically rather than casually. Past and present do not belong to a continuum but rather confront each other in the person of the narrator. It is the interplay of images of self, the constant rewriting and redrawing of them, their juxtaposition and overlay rather than their development through time which characterize the narrative procedure. (184)

Cette explication s'applique tout au long du texte puisque Duras n'arrête pas de changer les temps de narration suivant ce qu'elle raconte. Elle écrit son histoire longtemps après donc il est difficile de ne pas ajouter sa perspective de femme plus âgée et de raconter ce qu'il s'est passé après. Elle ne raconte pas directement pourtant, mais elle fait des allusions. De plus, elle utilise beaucoup le plus-que-parfait, ce qui accentue cette idée de distance : « Elle aussi c'était lorsque le bateau avait lancé son premier adieu, quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre qu'elle avait pleuré » (*L'Amant* 135). De par l'utilisation de la troisième personne, il est clair qu'elle prend du recul par rapport à cet instant où elle part. En plus, l'utilisation du plus-que-parfait montre la rupture avec le présent et la narratrice l'utilise jusqu'à la fin du roman, tout comme elle continue d'alterner entre la première personne et la troisième personne du singulier pour troubler le lecteur sur son identité

de narrateur. Qui est ce « elle » ? Qui est ce « je » ? Qui est « la jeune fille » ? Est-ce Duras dans chaque cas ? Je vais maintenant me pencher sur ce flou identitaire.

Flou identitaire entre l'auteur et la narratrice

Une des conditions pour évaluer si un texte est une biographie ou non est le fait de savoir si la narratrice et l'auteur sont la même personne. Malheureusement, dans le cas de *L'Amant*, il est difficile de savoir qui est la narratrice. Pour commencer, il y a cette interposition entre la première et la troisième personne qui rend les choses confuses. En outre, il y a très peu de référents identitaires. Le Chinois, le grand frère, le petit frère, la mère, les amis n'ont pas de noms par exemple. Hélène Lagonelle a un prénom et un nom mais c'est la seule, certainement car c'est la seule amie que la narratrice semble avoir ; cette dernière a voulu la mettre en valeur. De plus, la narratrice évoque une attirance sexuelle pour sa camarade et cite toujours son nom et son prénom, voire à plusieurs reprises dans un même paragraphe :

Je suis donc exténuée du désir d'Hélène Lagonelle.

Je suis exténuée de désir.

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne où moi je me donne. (*L'Amant* 91-92)

La majorité des personnages étant anonymes, il est difficile de retrouver les personnes dont parle la narratrice pour prouver que c'est son histoire. Comme les personnages ont tous un rôle bien précis dans le roman, ils n'ont pas vraiment besoin de prénoms. Parce qu'il n'y a pas beaucoup de personnages, lorsque la narratrice écrit « le Chinois », les lecteurs savent tout de suite de qui

elle parle. Les lecteurs le savent car dans tout le livre la narratrice ne parle que de lui et ne mentionne aucun autre Chinois, hormis le père de celui-ci mais de manière assez brève notamment lorsque le Chinois admet qu'il ne pourra lui avouer cette relation. Le fait que la narratrice utilise « la jeune fille », il est difficile de savoir si elle parle d'elle ou non. Elle pourrait très bien s'être inspirée de son histoire mais l'avoir transformée.

Lejeune explique dans *Le Pacte Autobiographique* que le paratexte est important puisque c'est là que le lecteur peut en apprendre plus sur les détails du livre. Malheureusement, Duras n'est pas d'une grande aide ici car elle se contredit dans les interviews. Comme elle en donne très peu, il est difficile de comparer ce qu'elle dit. Lors de son entretien avec Bernard Pivot, ils discutent de *L'Amant* comme si c'était l'histoire de sa propre vie. Elle utilise le pronom « je » et raconte ses sentiments pour le Chinois : comment elle l'a vécu, quel bilan elle fait après toutes ces années. Elle n'utilise pas la troisième personne et ne fait pas référence à « la jeune fille ». Elle dit même : « j'avais l'impression que le bruit revenait quand j'essayais d'écrire » (Entretien avec Bernard Pivot 37min). Néanmoins, ce serait mal connaître Duras de penser qu'elle va rendre les choses faciles. Dans une interview pour *Libération* le 4 septembre 1984, elle explique à Marianne Alphant qu'elle a refusé d'intituler son livre « roman » car elle préfère « la sécheresse du blanc ». Elle développe cette idée d'écriture : « Quand je parle de mon amant, je ne dis pas que je revois *son* visage, je dis que je revois *le* visage et que je me souviens du nom. C'est rendu à l'extérieur. A vous. Je vous le donne. Et cette nuit vous ne dormirez pas d'amour pour lui. Même l'ambiguïté vous la reconnaîtrez, vous saurez ». Volontairement, Duras éloigne les faits de sa vie, d'elle-même et pour les projeter dans le mythe de ce « je » et « elle » : sont-elles les mêmes personnes ? Duras ne veut pas révéler le genre de son œuvre car c'est une œuvre très personnelle. Lorsque Jean-Jacques Annaud a adapté le livre, il s'est concentré sur la relation

entre la jeune fille et l'amant et a fait un film plutôt érotique, ce qui n'a pas du tout plu à Duras qui a attaqué le réalisateur. Selon Duras, Annaud a trahi son *Amant*. Elle l'évoque lors d'un entretien dans le *New York Times* avec Leslie Garris. Cette dernière demande à Duras pourquoi elle a décidé de réécrire cette histoire dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « Because there is a film maker who is one of the greatest in the world, whose name is Jean-Jacques Annaud, who took on *The Lover*. He told a story that I didn't recognize, so I said: 'Now you're going home, it's finished. I don't want to work with you anymore.' I was a little nasty ». C'est pourquoi elle a voulu publier, presque en même temps que la sortie du film, *L'Amant de la Chine du Nord* et rétablir une sorte de vérité du récit. Aurait-elle pris cet acte « de trahison » aussi personnellement si elle ne s'était pas sentie aussi proche de son livre ?

Je propose que *L'Amant* n'est pas une autobiographie car Duras n'utilise pas la première personne tout le long du récit et sème le trouble entre l'identité de l'auteur et de la narratrice. *L'Amant* n'est pas non plus une biographie car l'auteur et la narratrice doivent être deux personnes à part entière et utiliser la troisième personne. L'utilisation de la troisième personne amène le doute à ce niveau-là. Lejeune dit qu'il est possible d'écrire une (auto)biographie à la troisième personne mais pas d'utiliser les deux dans le même récit pour éviter la confusion. Il ne faut pas oublier que Duras écrit cette intrigue plus de cinquante ans après l'avoir vécue. Il est impossible qu'elle se souvienne de tous les détails dont elle parle. Elle a eu recours à son imagination pour écrire les dialogues par exemple. Ce n'est pas mot pour mot ce qui a été dit. Elle ne peut donc pas affirmer que c'est une œuvre autobiographique. *L'Amant* ne peut pas non plus être caractérisé comme un roman, bien que l'utilisation de la première personne soit possible dans un roman, car ce terme ne caractériserait pas *L'Amant* comme la propre histoire de Duras. Par ailleurs, il n'y aurait pas autant de débats à ce sujet-là. *L'Amant* ne peut pas non plus

être une autofiction puisqu'il n'est pas possible de certifier que la narratrice et l'auteur sont des personnes différentes. Finalement, le meilleur terme pour décrire *L'Amant* semble être le roman autobiographique car il est évident que Duras s'inspire de son passé mais en même temps elle y ajoute des éléments de son imagination.

En conclusion, dans ce roman autobiographique, Duras se permet plusieurs expérimentations littéraires. Elle se joue de la chronologie, elle rend la majorité de ses personnages anonymes, et elle alterne l'utilisation de la première et de la troisième personne. Ce roman n'a pas fait l'unanimité car justement certains lecteurs l'ont trouvé trop difficile à lire. Ils n'ont pas apprécié les efforts requis pour identifier les personnages et la chronologie cahotique. Bien que Duras joue de cette ambiguïté quant au genre de son livre, je soutiens que *L'Amant* est un roman autobiographique.

CHAPITRE 4 : *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ou l'autobiographie documentaire ?

Emmanuel Carrère (1957-) a étudié à l'Institut d'études politiques de Paris. Il fait ses débuts comme critique de cinéma pour le magazine *Télérama*. Il publie *Werner Herzog*, son premier livre, en 1982. La plupart de ses écrits, fiction et non-fiction, se concentrent sur les thèmes de l'interrogation, de l'identité, le développement de l'illusion et la direction de la réalité. Il est connu pour naviguer librement entre les genres et est considéré comme l'une des références du mouvement de l'autofiction. En 1993, il se lance dans un vaste projet : retracer l'affaire criminelle de Jean-Claude Romand. Il lui faut sept ans avant d'aboutir à la publication de *L'Adversaire*, qui marque un tournant dans sa carrière. Dans les années 1990, il se consacre à une activité de scénariste en adaptant ses propres œuvres comme *La Classe de neige*. Par la suite, il réalise plusieurs films. En 2011, il reçoit le prix Renaudot pour *Limonov*, une biographie romancée de l'homme politique russe Edouard Limonov.

L'Adversaire raconte l'histoire tragique de Jean-Claude Romand qui a tué sa femme Florence, leurs enfants Antoine et Caroline mais aussi ses parents le 9 janvier 1993. Romand est un homme d'apparence tout à fait ordinaire : mari aimant, père idéal, grand chercheur à l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) de Genève, fils modèle, gendre parfait et ami fidèle. Malheureusement tout cela n'était que mensonge. Il n'a jamais réussi ses examens de deuxième année de médecine mais a prétendu les avoir. Dès lors, Romand a enchaîné les mensonges au fil des années. Pour assurer son train de vie, il prétend que la banque de l'OMS a un pourcentage d'intérêt très intéressant donc chacun lui confie son argent (ses amis, sa belle-famille et ses parents). Personne ne demande de reçu, tout le monde lui fait confiance. Après tout, pourquoi douter de quelqu'un qui semble si parfait ? Tous les jours, il prétend aller travailler mais passe ses journées sur des aires d'autoroute ; il prétend partir faire des conférences et passe ses journées dans des hôtels d'aéroports. Une vie très bien réglée. Puis, l'argent commence à

manquer. Il convainc Corinne, sa maitresse, de lui confier ses économies. Cependant, lorsque cette dernière veut récupérer une partie de son argent, Romand sent que la vérité est prête à exploser. C'est alors qu'il décide qu'il est temps que toute cette histoire se termine. Il pense à se suicider mais ne veut pas que sa famille ait à gérer tous ses problèmes et fasse face à la vérité. Il décide donc de les exécuter. Il tente de mettre fin à ses jours en mettant le feu au domicile familial. Néanmoins, il survit et doit donc affronter les conséquences. Après un long et éprouvant procès, Romand est condamné à la réclusion criminelle à perpétuité. C'est l'histoire que l'écrivain Emmanuel Carrère a décidé de raconter dans *L'Adversaire*.

Publié en 2000, cette œuvre a connu un grand succès et Nicole Garcia en a réalisé une adaptation cinématographique en 2002. Cependant, peu d'universitaires l'ont abordée. Certains, tels que Sara Bonomo, ou Dominique Rabaté ont abordé le style et la perspective.

Dans ce chapitre, je vais me concentrer sur le genre de *L'Adversaire*. Pour commencer étant donné que Carrère raconte toute l'histoire de Romand, de son enfance à sa mort, peut-on dire que *L'Adversaire* est une biographie ? Afin de répondre à cette question, je vais opposer les termes de « fiction » et « docufiction ». Carrère se base sur les dires de Romand qui a passé la majorité de sa vie à mentir. Peut-on le croire ? Quel rôle joue l'imagination dans le récit de Carrère ? L'auteur a choisi la perspective du journaliste car il suit l'intégralité du procès en tant que tel pour *Le Nouvel Observateur*. Ne pourrait-on donc pas affirmer que *L'Adversaire* est une docufiction ? Finalement, Carrère partage ses difficultés à écrire tout au long du récit et fait des parallèles entre sa vie et celle de Romand. Ne pourrait-on pas dire qu'il s'agit d'une autobiographie sur les difficultés d'un écrivain à narrer une histoire si tragique ?

Il serait légitime de penser que *L'Adversaire* est la biographie de Jean-Claude Romand. En effet, Carrère cite beaucoup de sources authentiques et vérifiables tels que le procès, des articles de journaux du *Monde* et de *Libération* et même des échanges de lettres entre lui et Romand (*L'Adversaire* 36-37 et 39-40). Toutes les informations présentes dans le livre n'ont pas été inventées mais recueillies par Carrère, auprès de Romand lui-même mais aussi de ses amis. Le premier chapitre raconte la manière dont les amis de Romand, plus particulièrement son meilleur ami Luc Ladmiral, ont vécu l'annonce de cette tragédie et la manière dont ils se sont rencontrés. Carrère est donc allé interroger Ladmiral pour recueillir ces informations: « Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivants la découverte du drame » (*L'Adversaire* 203).

Par la suite, il explique clairement son projet d'écriture : il veut raconter l'histoire choquante de Jean-Claude Romand en étant le plus objectif possible, sans porter de jugement ni ajouter d'effets dramatiques mais tout en essayant d'être le plus proche du personnage de Romand : « Depuis que j'ai appris par les journaux la tragédie dont vous avez été l'agent et le seul survivant, j'en suis hanté. Je voudrais, autant qu'il est possible, essayer de comprendre ce qui s'est passé et en faire un livre » (*L'Adversaire* 36). En même temps, Carrère décide de se donner un rôle puisqu'il se met en scène plusieurs fois dans le récit notamment lorsqu'il évoque ses craintes : « J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. Était-il encore temps de fuir ? Ou était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? » (*L'Adversaire* 46). L'objectif de Carrère est vraiment de comprendre Romand de l'intérieur, d'essayer d'analyser son caractère et qui il est vraiment : « ce que je voulais vraiment savoir : ce qui se passait dans sa tête durant ses journées qu'il était supposé passer au bureau » (*L'Adversaire* 35). C'est d'ailleurs l'un des objectifs du genre biographique :

écrire le récit rétrospectif d'une vie. Carrère précise que seul Romand pourra lui donner la réponse. Il décide donc d'écrire à ce dernier et joint sa lettre au texte pour le rendre encore plus authentique. Grâce au témoignage de Romand, Carrère peut reconstituer la vie de l'accusé depuis son enfance jusqu'à aujourd'hui. Il débute cette rétrospection en commençant par retracer l'enfance de Romand en tant que fils unique mais aussi l'histoire familiale :

Les Romand sont une famille de forestiers jurassiens, établis depuis plusieurs générations dans le bourg de Clairvaux-les-Lacs ou des villages voisins. Ils y forment un véritable clan, dont on respecte la vertu austère et cabocharde : 'Une vraie tête de Romand', dit-on. Ils travaillent dur, craignent Dieu, et leur parole vaut contrat.

(L'Adversaire 51)

C'est le premier paragraphe de la partie historique. C'est une entrée descriptive et typique de la biographie parce que Carrère établit le cadre spatio-temporel, il pose le décor. Ensuite, il passe plus de temps à détailler la période des études universitaires puisque c'est le début des mensonges. C'est à la faculté de médecine que tout a commencé : « Que son réveil n'ait pas sonné ou qu'il n'ait pas voulu l'entendre, Romand s'est levé trop tard pour passer une des épreuves de ses examens de fin de seconde année et a été ajourné, pour cette épreuve à la session de septembre » (*L'Adversaire 68*). Il ne s'est pas présenté au rattrapage mais a menti sur les résultats : « D'un point de vue rationnel, tout aurait été préférable à ce qu'il a fait : attendre le jour des résultats et, ce jour-là, annoncer qu'il a réussi, qu'il est admis en troisième année de médecine » (*L'Adversaire 76*). Par la suite, il a continué à aller en cours et à faire croire à tout le monde qu'il réussissait ses examens pour devenir médecin, tout en continuant à s'inscrire en deuxième année pour avoir sa carte étudiant. Romand était un homme intelligent qui lisait énormément. C'est de cette manière qu'il s'instruisait et pouvait prétendre être un étudiant en

médecine et plus tard un chercheur renommé : « Au total, il a bouclé le cycle complet des études de médecine, à ceci près qu'il ne passait pas les examens et ne participait pas aux stages hospitaliers » (*L'Adversaire* 86). Toutes ces informations, le lecteur les apprend dans le texte grâce aux découvertes de Carrère. Il l'a étudié, il a entrepris de longues et parfois douloureuses recherches pour pouvoir, par la suite, les partager avec ses lecteurs.

Lorsque l'auteur entreprend une biographie, il entame une enquête car il veut connaître un maximum de détails sur son sujet. De ce fait, Carrère retrace la journée quotidienne de Romand : le matin il accompagne ses enfants jusque dans la cour de l'école, puis il roule jusqu'à l'OMS de Genève où il passe sa journée à la bibliothèque à lire des revues scientifiques ou à écouter des séminaires (*L'Adversaire* 94-95). Carrère se rend aussi sur les lieux signifiants de l'histoire de Romand : « J'ai voulu voir les lieux où il avait vécu en fantôme. Je suis parti une semaine, muni de plans qu'à ma demande il avait dessinés avec soin, d'itinéraires commentés que j'ai suivis fidèlement, en respectant même l'ordre chronologique qu'il me suggérait » (*L'Adversaire* 44-45). Il se met dans la peau de son personnage pour mieux le comprendre. Il interroge des témoins, comme par exemple Luc Ladmiraal (*L'Adversaire* 203). Écrire une biographie c'est aussi chercher à donner un sens à la vie de la personne concernée, chercher une cohérence voire même une unité pour mieux la comprendre. Dans la lettre qu'il écrit à Romand, il dit : « Je voudrais, autant qu'il est possible, essayer de comprendre ce qui s'est passé et en faire un livre — qui bien sûr, ne pourrait paraître qu'après votre procès » (*L'Adversaire* 36). Romand raconte beaucoup de choses à Carrère mais celui-ci sélectionne les informations qui apportent des réponses à ses questions et qui ont de l'importance pour le récit. Il juge les éléments qu'il sélectionne comme étant les plus importants. Peut-on pour autant dire que *L'Adversaire* est une biographie ?

Carrère base la majorité de son œuvre sur les dires de Romand, il n'est pas difficile de douter de l'exactitude du terme « biographie » qui est censé avoir pour racine la vérité. Romand connaît-il la vérité ?

De même qu'il s'est inventé, adolescent, une amoureuse prénommée Claude, il avait inventé cette agression pour que l'on s'intéresse à lui. 'Mais après je ne savais plus si c'était vrai ou faux. Je n'ai bien sûr pas le souvenir de l'agression réelle, je sais qu'elle n'a pas eu lieu, mais je n'ai pas celui non plus de la simulation, d'avoir déchiré ma chemise ou de m'être moi-même griffé. Si je réfléchis, je me dis que je l'ai forcément fait mais je ne me rappelle pas. Et j'ai fini par croire que j'ai vraiment été agressé'.

(*L'Adversaire* 70)

Cet extrait montre la puissance qu'un mensonge peut avoir. Romand a tellement répété cette histoire pour rester cohérent, qu'il finit par se faire prendre à son propre jeu en croyant ce qu'il raconte et en oublie la vérité. Carrère ne dispose donc pas que de la vérité lorsqu'il rédige. Le biographe n'est pas non plus censé se donner un rôle dans le récit, il est supposé rester neutre et ne raconter que les faits et événements qui touche à la vie de son sujet. Pour toutes ses raisons, *L'Adversaire* ne peut être perçu comme une biographie.

Plusieurs termes peuvent décrire le genre de *L'Adversaire*. Je viens de réfuter le terme « biographie » et je vais maintenant opposer les termes « fiction » et « docufiction ». Romand a menti pendant toute sa vie à sa famille, à ses amis proches. Malheureusement, il semble que même Romand ne sait pas lui-même qui il est. Selon Marie-Pascale Huglo : « L'imagination affichée ne déroge pas au souci de vérité : elle est au contraire la vision qui manque aux spécialistes, l'appareil qui permet d'entrer dans la tête du criminel et de pressentir ce qu'il ressentait sous la façade illusoire » (Huglo 89). Carrère a donc besoin de connaître la vérité de

Romand pour écrire son livre et faire en fonction de ce qu'il dit. Il y a évidemment beaucoup de trous et de questions auxquels Carrère ne peut répondre. Il se les pose d'ailleurs dans le livre :

Est-ce qu'une fois au moins, profitant d'une heure creuse, il a visité le bureau, dont il avait marqué la fenêtre d'une croix, sur la photo de l'immeuble offerte à ses parents ? Est-ce qu'il a regardé, le front contre la vitre, ce qu'on voyait de cette fenêtre ? Est-ce qu'il s'est assis à sa place, est-ce qu'il a croisé le type qui revenait l'occuper ? Est-ce qu'il a appelé sur son poste ? (*L'Adversaire* 95)

Carrère s'interroge sur son personnage pour essayer de le comprendre du mieux possible.

L'Adversaire comprend beaucoup d'indices de fictionnalité. Tout d'abord, Carrère change certains noms des personnages, notamment Luc Ladmiral puisque ce dernier n'a pas voulu apparaître sous son vrai nom (*L'Adversaire* 203). Ensuite, *L'Adversaire* commence in medias res : « Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné » (*L'Adversaire* 9). On pourrait même croire que l'œuvre a deux débuts parce que la page neuf ne comprend qu'un paragraphe. À la page onze, le récit commence du point de vue de Luc Ladmiral qui ne s'appelle pas véritablement Luc Ladmiral: « Luc Ladmiral a été réveillé le lundi peu après quatre heures du matin par un appel de Cottin, le pharmacien de Prévessin. Il y avait le feu chez les Romand, ce serait bien que les amis viennent sauver ce qui des meubles pouvaient l'être » (*L'Adversaire* 11). Comme on peut l'observer dans ces deux extraits, les temps du passé sont utilisés ce qui est commun dans les récits fictionnels. Au contraire, les récits historiques ont tendance à utiliser le présent historique pour les récits factuels. Troisièmement, lorsque Carrère écrit à Romand pour la première fois, il a peur de ne jamais recevoir de réponse. Néanmoins, son histoire l'intéresse beaucoup. Il se dit alors qu'il en écrira un roman en utilisant

les informations et données que les médias mettront à sa disposition et il inventera le reste (*L'Adversaire* 37). Finalement, le récit comprend beaucoup de dialogues. Quand on écrit un récit des années après les faits, qu'on a fait une pause de deux ans (*L'Adversaire* 211), qu'on se base sur les dires d'un menteur, comment peut-on prétendre que le dialogue est véridique ? Ce n'est pas possible. Le dialogue ne peut être qu'un semblant de ce que les personnages se sont vraiment dit, surtout lorsque Carrère raconte la jeunesse de Romand. Il se base sur ce que Ladmiral lui a raconté mais comment celui-ci peut-il se souvenir de ce qu'il a dit il y a plus de trente ans ? De ce fait, Carrère inclut parfois des parenthèses dans le dialogue : « À quoi elle aurait probablement répondu (c'est sa version à lui) : s'il t'arrivait quelque chose, ce n'est pas l'argent que je regretterais' » (*L'Adversaire* 131). Dans cet extrait, en plus des parenthèses, Carrère utilise l'adverbe « probablement » et le conditionnel passé pour nuancer son propos. Il veut montrer à ses lecteurs qu'il ne fait que répéter et que lui aussi doute de la parole de Romand. Un autre exemple est lorsque Carrère raconte comment Romand a tué tout le monde. Ce dernier dit ne pas se rappeler alors Carrère doit « imaginer ». Il utilise le conditionnel, l'adverbe « peut-être », la construction verbale « il a dû » : « à moins qu'il ne l'ait fait en arrivant » (*L'Adversaire* 166). Puisque Romand ne se rappelle pas, Carrère est aussi incertain et se doit d'utiliser son imagination en plus des faits du dossier pour comprendre ce qu'il s'est vraiment passé.

Finalement, l'épisode de la mort de Pierre Crolet (le beau-père de Romand) pose problème. Il est décédé dans des conditions mystérieuses. Ce dernier, après s'être fait licencié, avait décidé de donner sa prime à Romand pour qu'il la place dans sa banque aux intérêts généreux. Cependant, Crolet a voulu s'acheter une Mercedes et a demandé à Romand une partie de son argent. « Quelques semaines après, le 23 octobre 1988, Pierre Crolet est tombé dans l'escalier de sa maison où il se trouvait seul avec son gendre, et mort à l'hôpital sans avoir repris

connaissance » (*L'Adversaire* 107). Cette histoire est mystérieuse car évidemment Romand n'avait pas l'argent de son beau-père. Lorsque Carrère raconte, il essaie de rester le plus objectif possible mais ce n'est pas facile : « sauf aveu ultérieur de sa part, on n'en saura jamais plus et je n'ai aucune thèse sur cette question. Je veux seulement ajouter que lors d'un de ses premiers interrogatoires il a répondu au juge : 'Si je l'avais tué, je le dirais. On en est plus à un près' » (*L'Adversaire* 107) et c'est alors que Carrère donne son avis sans le donner. Il explique que Romand a dit qu'il n'était pas à un mort près mais selon Carrère il y a une grande différence entre :

Être le héros d'une tragédie, poussé par une fatalité obscure à commettre des actes suscitant terreur et pitié, et un petit escroc qui par prudence choisit ses dupes, des personnes âgées et crédules, dans le cercle familial, et qui pour préserver son impunité pousse son beau-père dans l'escalier (*L'Adversaire* 108).

Dans son film, Nicole Garcia insinue que Romand a tué Crolet. Ruth Palmer explique que : « literary journalism about hoaxes creates an uncanny effect by leaving readers uncertain as to where facts end and interpretation begins » (Palmer 86). Comme Palmer le souligne, les faits sont très importants dans cette histoire et Carrère se base principalement sur des faits.

La docufiction est une investigation subjective qui chercherait à créer un immense reportage de la réalité. Il est important de remarquer que dans « docufiction » il y a le mot « docu » pour documentaire donc le factuel et « fiction » pour les faits tirés de l'imaginaire. Je viens d'étudier la partie « fiction » mais comme je vais le présenter, on ne peut nier l'importance du factuel dans *L'Adversaire*. En effet, Carrère a procédé à des recherches exhaustives pour pouvoir écrire un récit factuel. Frank Wagner décide d'examiner la quatrième de couverture de très près car selon lui, elle répond à beaucoup d'interrogations, portant sur la question du genre.

Le 9 janvier 1993, Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses enfants, puis tenté, mais en vain, de se tuer lui-même. L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile encore à croire, qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. Près d'être découvert, il a préféré supprimer ceux dont il ne pouvait supporter le regard. Il a été condamné à la réclusion criminelle à perpétuité.

Je suis entré en relation avec lui, j'ai assisté à son procès. J'ai essayé de rencontrer précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. D'imaginer ce qui tournait dans sa tête tout au long des heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous.

Dans le premier paragraphe de cette quatrième de couverture, Carrère explique le contexte, la genèse de l'histoire et dans le deuxième paragraphe, il explique sa démarche et son projet d'écriture qui peut correspondre au pacte autobiographique de Lejeune. Cette séparation entre les deux paragraphes de taille égale est notable car elle montre bien les deux aspects et objectifs du livre : Romand du côté impersonnel avec une narration hétérodiégétique et Carrère de l'autre qui est, pour le coup, très personnel donc homodiégétique. Bien qu'impersonnel, le premier paragraphe n'en reste pas moins subjectif : « puis tenté, mais en vain, de se tuer lui-même ». Carrère interprète les événements, tout le long du texte. De même, Wagner souligne l'utilisation des verbes « raconter précisément, » « imaginer, » « comprendre » car ils soulignent « le paradigme du projet créateur » de l'auteur, ce qui insiste sur la tension entre le factuel (raconter

précisément) et le fictionnel (imaginer) (Wagner 110). Si le lecteur commence par lire la quatrième de couverture alors il lit le mode d'emploi du livre.

Comme expliqué dans le premier chapitre, une docufiction est une fiction documentaire se basant sur des faits réels mais agrémentés d'évènements fictionnels. Il est difficile de dire que *L'Adversaire* est seulement une fiction puisqu'il y a beaucoup de références à l'affaire, au procès, aux avocats, aux procureurs et finalement aux journalistes. C'est autant de sources authentiques qui sont facilement justifiables. L'affaire Romand a été énormément médiatisée donc il n'est pas difficile de prouver ce que l'auteur raconte lorsque cela touche à l'affaire. Par exemple, Carrère raconte un épisode du procès où l'avocat de Romand, Mr Abad, lui demande si son chien n'était pas son confident :

On attendait une réponse banale, prononcée sur ce ton à la fois raisonnable et plaintif auquel on commençait à s'habituer, mais rien n'est sorti. Il a vacillé, il s'est mis à trembler doucement, puis fort, de tous ses membres, et une sorte de frelon égaré s'est échappé de sa bouche. Même la mère de Florence a tourné un regard dans sa direction. Alors il s'est jeté à terre en poussant un gémissement à glacer le sang. On a entendu sa tête frapper le plancher, on a vu ses jambes battre l'air au-dessus du box. Les gendarmes qui l'entouraient ont fait ce qu'ils ont pu pour maîtriser sa grande carcasse agitée de convulsions, puis l'ont emmené, toujours tressautant et gémissant. (*L'Adversaire* 55)

En faisant une simple recherche Google intitulé « affaire Romand procès chien » le premier lien qui apparaît est un article du journal *Libération*, datant du 28 juin 1996 et intitulé « Le souvenir remonte, Romand s'écroule. Au troisième jour du procès, le meurtrier, en larmes, raconte sa folie assassine. » Vers la fin de l'article, le journaliste David Dufresne raconte :

Mercredi, Jean-Claude Romand a eu un flash, déjà. A propos de son chien d'enfance, à qui il confiait sa souffrance cachée à ses parents chéris. En racontant sa solitude de gamin, il s'était effondré dans le box. Mais les images ne suffisent plus. Il faut détailler maintenant, se souvenir. Romand peine, sanglote, pose le micro. Un gendarme le reprend pour lui, un autre le soutient. Le console, presque. La présidente propose une suspension, Romand refuse. J'ai dit à Caroline de monter dans sa chambre... et je suis allé chercher la carabine au grenier...' Cette fois, Romand chancelle et s'écroule. Prises de convulsions, ses jambes s'agitent. Les haut-parleurs de la salle laissent échapper un énigmatique 'mon Papa'. Les débats se poursuivent aujourd'hui. (*Libération*)

Un autre exemple est le verdict donné par le juge. Dans un article du *Monde* intitulé « Jean-Claude Romand : la double vie d'un menteur », on peut lire « Le 2 juillet 1996, Jean-Claude Romand a été condamné à la réclusion criminelle à perpétuité avec une peine de sûreté de vingt-deux ans » (*Le Monde*). À la dernière page de son livre, Carrère écrit : « Après cinq heures de délibérations, Jean-Claude Romand a été condamné à la réclusion criminelle à perpétuité, assortie d'une peine de sûreté de vingt-deux ans. Si tout se passe bien, il sortira en 2015, âgé de soixante et un ans » (*L'Adversaire* 202). Carrère n'invente pas les faits du procès et se base sur des épisodes qu'il a lui-même vécus puisqu'il a assisté au procès pendant toute sa durée. Lorsqu'il rapporte les faits et qu'il cite ce que les protagonistes ont dit, il utilise l'expression verbale « dit-il » au style direct qui est typique du récit fictionnel. Pourtant, celle-ci renvoie ici au récit factuel.

Carrère utilise différents procédés pour montrer que son récit n'est pas un roman.

Premièrement, il se place comme témoin de l'événement. Il parle de lui et de sa famille : « Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné »

(*L'Adversaire* 9). Deuxièmement, il insère dans son récit certaines correspondances avec Romand. On en trouve quatre au total : les premiers échanges au début et les derniers échanges à la fin. Au milieu se trouve principalement le procès. À ce propos, en relatant le procès et en expliquant qu'il y assistait comme journaliste, Carrère démontre que son récit n'est pas un roman : « Pour être sûr d'être bien placé, je me suis fait accréditer aux assises de l'Ain par *Le Nouvel Observateur* » (*L'Adversaire* 46). Par la suite, il explique que Romand a accepté que les journalistes soient présents pendant le procès. En faisant une recherche YouTube « procès Jean-Claude Romand » plusieurs documentaires apparaissent. En cliquant sur le premier « Jean-Claude Romand, le tueur menteur » on peut voir des extraits du procès. Une fois de plus, il se base sur des faits réels, faciles à prouver. Finalement, le dernier procédé qu'il utilise est de retracer la vie de Romand, évoquer les lieux où il a vécu, ses rencontres avec l'avocat de Romand, Mr Abad : « Le second jour, où on devait aborder le tournant décisif, j'ai pris le petit-déjeuner avec Mr Abad » (*L'Adversaire* 73). Carrère se met dans la peau d'un enquêteur pour écrire *L'Adversaire*.

Dire que *L'Adversaire* est une fiction n'est pas crédible. La majorité des faits dont Carrère parle sont vérifiables dû à l'immensité de la médiatisation de cette affaire. Dire que *L'Adversaire* est une docufiction est crédible car le récit comprend des faits mais il est indéniable de dire qu'il comprend aussi de la fiction puisque même Romand ne peut distinguer le vrai du faux.

Malgré tout, je ne suis pas sûre que docufiction soit le terme meilleur à employer parce qu'il n'inclut pas le rôle proéminent de Carrère. Il est vrai que ce dernier se confie beaucoup sur ses difficultés à écrire mais aussi sur sa vie à lui, qu'il compare, d'une certaine manière, à celle de Romand. Tout d'abord, Carrère fait beaucoup de parallèles entre son emploi du temps et celui

de Romand comme nous l'avons vu. À la page soixante-douze, Carrère relate son premier mensonge : il a pris une cigarette à sa mère qu'il a mise dans sa poche et face à ses amis, il a prétendu qu'il ne savait pas d'où elle provenait. Carrère raconte aussi sa vie et son quotidien. Par exemple, il raconte qu'une de ses amies, « Déa est en train de mourir du sida » (*L'Adversaire* 31) mais avant cela elle était dans le coma, tout comme Romand est dans le coma à cet instant du récit. Tout au long du récit, Carrère se pose beaucoup de questions et les partage avec ses lecteurs qui suivent chaque étape de la création du livre : « Que verrait-il en ouvrant les yeux ? Une chambre peinte en blanc, des bandages blancs, enveloppant son corps. Que se rappelait-il ? Quelles images l'accompagnaient pendant qu'il remontait vers la surface ? Qui, le premier, allait croiser son regard ? » (*L'Adversaire* 33). Il n'a pas les réponses à la plupart de ses questions, il fait beaucoup de suspensions car il ne peut pas en être sûr quand son témoin n'en est pas certain lui-même. Il partage aussi ses inquiétudes :

L'obsession que j'avais de l'inégalité de nos conditions, la peur de le blesser en éclatant ma chance d'homme libre, de mari et de père de famille heureux, d'écrivain estimé, la culpabilité de n'être pas, moi, coupable, tout cela a donné à mes premières lettres ce ton obséquieux dont il a fidèlement renvoyé l'écho. (*L'Adversaire* 41)

Il voulait un récit des plus objectifs possible mais il va vite se rendre compte que c'est difficile. Il en fait d'ailleurs part à Romand. Dans la dernière lettre qu'il lui écrit, Carrère explique « Il y a maintenant trois mois que j'ai commencé à écrire. Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma place face à votre histoire. [...] Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre » (*L'Adversaire* 203). Émilie Brière est d'accord avec cette subjectivité inévitable :

La subjectivité, maquillée dans les discours journalistiques, est par deux des romanciers clairement revendiquée. *L'Adversaire* n'est pas simplement le récit de la vie de Jean-Claude Romand, il s'agit avant tout du récit de l'effet qu'a eu ce fait divers dans la vie de l'auteur, et, conséquemment, de celui des démarches entreprises pour l'écriture du roman. Tout au long de la narration, et jusque dans la syntaxe des phrases, le point de vue personnel de Carrère prend le pas sur le récit de l'affaire Romand. (166)

C'est pourquoi il y a comme une symbiose entre Romand et Carrère. Dans sa lettre du 10 décembre 1996, Romand répond à Carrère qu'il comprend ses soucis de rédaction et le fait qu'il ne sache pas quel point de vue adopter. Il apprécie même sa sincérité.

Ensuite, Carrère se pose des questions sur cette tragédie, notamment sur la mort du beau-père, Pierre Crolet. Il émet des hypothèses, il fait des suggestions, il essaie de comprendre ce qu'il a pu se passer, il porte aussi un jugement. Romand dit ne pas avoir tué son beau-père bien que sa belle-famille pense le contraire, comme lui et Crolet étaient seuls au moment des faits. Carrère ne dit pas directement ce qu'il pense mais insinue qu'il est plus facile pour Romand de prétendre qu'un mort de plus ne changerait rien et que s'il l'avait tué, il le dirait. Ainsi, l'auteur-narrateur s'implique dans le récit et partage ce qu'il pense avec ses lecteurs. Il imagine des choses comme par exemple ce que Romand faisait dans sa chambre lorsqu'il était plus jeune (*L'Adversaire* 60), il fait des suppositions « peut-être en était-elle protégée par sa foi » (*L'Adversaire* 64), il fait des remarques « puis, comme si, là encore, l'incohérence de son récit était le gage de sa véracité, il a ajouté qu'en fait ça n'aurait dû rien changer car on pouvait demander à dicter ses réponses » (*L'Adversaire* 74). Lorsque Carrère dit « là encore » il émet comme un jugement du fait que le récit de Romand est parfois absurde.

Carrère exprime le fait que ce projet lui fait peur, il s'inquiète des réactions possibles à l'encontre de son idée :

J'avais cru en avoir fini avec ces histoires de folie, d'enfermement, de gel. Pas forcément me mettre à l'émerveillement franciscain avec laudes à la beauté du monde et au chant des rossignols, mais tout de même être délivré de ça. Et je me retrouvais choisi (c'est emphatique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement) par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça (*L'Adversaire* 46).

Carrère abandonne même ce livre deux fois, prend une pause de deux ans après le procès avant de s'y remettre dû à la difficulté d'écrire. Il ne sait pas quel point de vue choisir car il n'aime pas écrire à la première personne du singulier, il préfère la troisième. Malheureusement, il ne trouve pas quel point de vue utiliser. Il explique avoir essayé celui de Luc Ladmiral mais cela n'a pas fonctionné : « J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue » (204). Il pense à utiliser « je » pour lui-même et non pas pour Romand mais cela sonne faux selon lui. Il met alors le projet de côté et s'y remet quelques années plus tard en utilisant la première personne du singulier lorsqu'il parle de lui et la troisième personne du singulier pour relater l'histoire de Romand.

En conclusion, après avoir étudié tous les termes possibles (biographie, fiction, docufiction, autobiographie), ceux qui me semblent le mieux s'appliquer à *L'Adversaire* sont « docufiction » et « autobiographie ». Néanmoins, dans l'intérêt de ce chapitre, il me faut faire un choix entre les deux et je pense que le terme « docufiction » est celui qui décrit le mieux *L'Adversaire*. Il est indéniable que Carrère base son récit sur des faits. Il a recours à la fiction

mais seulement pour combler les absences, les informations que Romand ne peut lui fournir car lui-même ne les connaît pas ou les a oubliées.

CHAPTRE 5 : Conclusion

Moi, Tituba, sorcière noire de Salem de Maryse Condé, *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère n'ont pas été choisis au hasard. Ces trois œuvres ont beaucoup de similarités mais aussi quelques différences quand il s'agit du thème de la fictionnalisation du réel.

Tout d'abord, il est important que ces trois œuvres traitent de la notion du genre de manière différente : *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* aborde un fait historique en y ajoutant de la fiction ; *L'Amant* traite d'une recherche d'identité à connotation personnelle bien que Duras sème le doute avec l'utilisation du pronom « elle » et finalement fait son maximum pour rapporter un fait divers, bien que le texte de Carrère soit basé sur les dires de Jean-Claude Romand, qui a menti toute sa vie.

L'Amant et *L'Adversaire* ont pour point commun de jouer avec le point de vue du narrateur. Carrère et Duras utilisent parfois « je » et parfois « il/elle », ce qui sème le doute chez le lecteur. Pour tous les deux, il fut difficile de toujours suivre la même perspective. À soixante-dix ans, Duras a décidé de raconter son histoire d'amour d'adolescente. Elle jongle entre le « je » et « la jeune fille » car il lui est difficile de revenir sur ces évènements qui ont marqué sa jeunesse : des relations difficiles avec sa mère et son grand-frère, une relation clandestine avec un homme bien plus âgé qu'elle. Ce n'est pas facile de revenir sur son passé et de tout avouer. Se rappelle-t-elle-même de tout ?

Il en est de même pour Carrère qui, lui, raconte l'histoire de Jean-Claude Romand. Ce dernier a passé sa vie à mentir ou du moins depuis qu'il ne s'est pas présenté aux examens de deuxième année de médecine. Par la suite, il a fait croire qu'il avait un poste de chercheur en Suisse. Il décide de mettre fin à la vie de sa famille lorsqu'il sent que la vérité va éclater.

Comment est-ce que Carrère peut baser son récit sur les faits d'un menteur ? Ce dernier se rappelle-t-il de tout ? L'écrivain utilise « je » lorsqu'il veut exprimer son ressenti sur l'écriture de ce livre, les difficultés, les remords à s'acharner à raconter une histoire si morbide. Il est intéressant de noter que le nom de famille « Romand » est un homonyme du mot « roman », c'est-à-dire une œuvre de fiction. La vie de Romand fut une fiction car il s'est créé la vie dont il rêvait : grand chercheur à l'OMS (Organisation Mondiale de la Santé), une famille parfaite (une femme, un fils et une fille), il prétendait être un mari et un homme parfait, une vie aisée (son entourage lui confiait son argent pour qu'il le place). Cependant, en plus de baser son récit sur les dires de Romand, Carrère assiste à et raconte son procès. Condé en fait de même puisqu'elle utilise le procès des Sorcières de Salem, pour lequel elle a effectué des recherches dans les archives. Elle l'ajoute même en note de bas de page pour prouver ses affirmations. Ainsi, Condé et Carrère ont ce désir de partager la vie de quelqu'un, que cette personne ait le droit d'avoir son mot à dire. Il y a donc cette tentative de vérité dans les deux cas.

Néanmoins, Carrère et Condé ne traitent pas le procès de la même manière. Bien que pour tous les deux, ces deux pièces justificatives sont la preuve qu'ils racontent la vérité, Condé utilise beaucoup plus de fiction que Carrère. Son récit est basé sur des personnages historiques dont l'héroïne Tituba a bien existé mais dont l'histoire a peu, voir selon Condé mal, été racontée. Elle veut mettre en avant cette « sorcière noire » qui a trop été dénigrée dans le passé. Elle y ajoute donc de la fiction pour redorer son image mais en utilisant certains personnages qui ont vraiment fait partie de sa vie tel que John Indien. L'objectif de Condé est de faire de Tituba une héroïne pour remplacer la femme oubliée qu'elle était. C'est un choix délibéré que Condé a fait car, malgré ses recherches, elle avait très peu d'information sur Tituba.

Carrère, quant à lui, ne cherche pas à écrire une fiction. Il veut retracer la vraie histoire de Romand et essayer de comprendre le héros de son récit. Avant le procès, il a déjà parlé avec Romand puisqu'ils s'échangeaient des lettres, Romand lui a déjà raconté beaucoup de choses. De plus, il a rencontré Luc Ladmiral, l'ancien meilleur ami de Romand qui lui a aussi raconté leur amitié, débutée à la faculté de médecine. Carrère utilise donc le procès pour prouver ses propos car Romand doit dire la vérité lors de son procès. C'est aussi grâce au procès que Carrère peut montrer à ses lecteurs le caractère humain de Romand car il lui arrive de s'effondrer à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il revient sur son histoire passée.

Finalement, Duras les rejoint aussi dans l'objectif de partager la vie de quelqu'un car elle raconte sa propre vie, elle se libère de son passé. Cela dit, elle incorpore aussi la fiction lorsqu'elle change le point de vue du narrateur pour « la jeune fille » ou du moins elle sème le doute dans l'esprit du lecteur qui ne sait plus si elle parle d'elle ou si elle invente puisqu'elle utilise souvent « la jeune fille » dans les scènes érotiques avec le Chinois.

Ainsi, tous les trois ont recours à la fiction, qu'ils le veuillent ou non. Ils ont beau avoir plus ou moins l'objectif de raconter la vérité, la fiction s'insère dans leur récit et s'impose. Avec Carrère, il est difficile de se fier aux dires de Romand ; avec Duras, l'utilisation de « la jeune fille » crée la confusion chez le lecteur, surtout qu'il semble qu'elle ne sait pas elle-même quel genre de récit elle a écrit ; quant à Condé, elle n'empêche pas la fiction de s'insérer, au contraire, elle l'utilise pour enjoliver l'image de Tituba. La fictionnalisation du réel est difficile à arrêter surtout dans le monde où l'on vit aujourd'hui. Jean-Marie Schaeffer a même écrit un livre intitulé *Pourquoi la fiction* dans lequel il essaie de mieux comprendre l'attrait universel pour la fiction, que ce soit dans les livres et dans les films mais aussi dans les jeux vidéos et les réalités virtuelles. Tout d'abord, Schaeffer définit la fiction comme une « feintise ludique partagée »

(261), c'est-à-dire que la feintise implique une sorte d'imitation, une relation de ressemblance sans être impliquée par elle (92). Par exemple, si A imite B (son style vestimentaire, ses expressions, sa coiffure), en aucun cas A feint d'être B, A veut simplement mener une vie comme B tout en gardant sa propre personnalité. Schaeffer veut échapper à l'opposition entre une fiction narrée et une feintise fictionnelle :

Toute fiction narrative implique une feintise ludique partagée en vertu de laquelle l'auteur prétend être rapporteur des événements, ou prétend être quelqu'un d'autre qui, soit rapporte des événements, soit expérimente certains états mentaux. [...] Mais rien n'exige qu'une œuvre entière adopte de part en part le même vecteur d'immersion, donc relève de part en part du même type de feintise. Toutes les combinaisons sont possibles, et cela parce que nous avons appris dès notre enfance à changer de posture d'immersion au cours de nos explorations fictionnelles. (270)

Ainsi, Duras rapporte des événements mais aussi prétend être quelqu'un d'autre qui rapporte des événements tout comme Carrère et Condé. Mais comme le souligne Schaeffer, les auteurs ne sont pas obligés de garder la même combinaison tout le long du récit et le lecteur n'a souvent pas de mal à suivre car il est habitué à passer du réel à la fiction dans la vie de tous les jours.

Pour reprendre la liste de Hamon sur les œuvres réalistes, il est clair que *L'Amant*, *L'Adversaire* et *Moi, Tituba* sont trois textes réalistes. Tout d'abord, les trois textes ont recours au flashback, surtout *L'Amant* et *L'Adversaire*, mais *Moi, Tituba* utilise beaucoup le souvenir. Ils ont chacun une histoire parallèle : *L'Amant* et la colonisation de la France, *L'Adversaire* et les références personnelles qu'il fait à la mort de sa belle-sœur ou la publication de *La classe de Neige* et *Moi, Tituba* avec le procès des sorcières de Salem. Finalement, les trois auteurs se cachent derrière un narrateur et c'est pourquoi j'ai choisi ces trois textes : ils n'ont pas un

narrateur typique puisque ce dernier joue sur plusieurs tableaux. Cependant, dans chaque histoire, l'identité du héros ne fait aucun doute : Tituba, je/la jeune fille, Claude Romand. Pour terminer, les trois récits incluent beaucoup de descriptions, ce qui permet au lecteur de s'imaginer les scènes le mieux possible ainsi que les sentiments du héros.

En conclusion, Hamon fait une remarque très importante dans son article puisqu'il dit que « le réalisme du projet de l'auteur, projet conçu soit comme une déformation des canons artistiques soit comme une adéquation à une tradition artistique antérieure » (121). Dans le cas de *L'Amant*, *L'Adversaire* et *Moi, Tituba*, les auteurs ont recours à une déformation des canons artistiques puisqu'ils ne suivent pas des règles fixes dans leur écriture. On peut même aller jusqu'à dire que les trois auteurs entreprennent une expérimentation littéraire qui amène la confusion du genre. Le font-ils délibérément ? Marc Augé pense que non. Dans son livre *La guerre des rêves*, il explique que la fiction est partout et qu'elle commence à prendre le dessus sur l'auteur qui disparaît : « Le monde est pénétré par une fiction sans auteur » (155). Il est vrai que de nos jours, la fictionnalisation est partout : que ce soit à la télévision dans des téléfilms ou dans les émissions de télé réalité, au cinéma, ou finalement dans tout ce qu'on lit, que l'on soit lecteur, spectateur ou téléspectateur. Il est impossible d'en faire abstraction. Condé n'a pas voulu puisque la fiction a permis de réhabiliter une Tituba qui était ignorée. La fiction s'est imposée chez Carrère et on pourrait lui reprocher de réhabiliter un criminel car il le met en valeur et lui donne un statut de célébrité : les biographies sont écrites en l'honneur de personnages importants. Ce n'était pas le but de Carrère, au contraire, il a voulu réhabiliter son statut d'être humain et que derrière ces atrocités, il se cache un homme qui a le droit de raconter son histoire. Quant à Duras, il est difficile de savoir mais elle ne pouvait empêcher la fiction de s'immiscer en écrivant son histoire plus de cinquante ans après les faits. Ces trois récits, qui abordent la notion

de genre de manière différente, sont la preuve que la fiction s'ingère dans beaucoup de récits. La fictionnalisation du réel serait donc une meilleure représentation de la réalité dans les écrits biographiques aujourd'hui.

Bibliographie

- Alighieri, Dante. *La comédie divine*. Flammarion, 2010. Print.
- Alphant, Marianne. « Duras à l'état sauvage ». *Libération* 4 septembre 1984. Print.
- Annaud, Jean-Jacques, réal. *The Lover*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1992. Print
- Augé, Marc. *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Seuil, 1997. Print.
- Augustin, Saint. *Les confessions de Saint Augustin*. Flammarion, AD 397-40, 1993. Print.
- Backscheider, Paula R. *Reflections on biography*. Oxford UP, 1999. Print.
- Benton, Michael. *Literary Biography: An Introduction*. Wiley-Blackwell, 2009. Print
- Bonomo, Sara. « S'écrire pour s'écrire : une délivrance ? » *Emmanuel Carrère : le point de vue de L'Adversaire*. Eds. Christophe Reig, Alain Romestaing, Alain Schaffner. Première Edition, 2016. 51-62. Print.
- Breslaw, Hélène. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. NYU P, 1997. Print.
- Brière, Émilie. « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis. » *Études littéraires* 40.3 (2009) : 157-171. Print.
- . « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère? » *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* 1 (2007) : 1-12. Print.
- Carrère, Emmanuel. *Werner Herzog*. Cinégraphiques, 1982. Print.
- . *La classe de neige*. P.O.L, 1997. Print.
- . *L'Adversaire*. P.O.L, 2000. Print.
- . *Limonov*. P.O.L., 2011. Print

- Colleyn, Jean-Paul. « Fiction et fictions en anthropologie » *L'homme. Revue française d'anthropologie* (2005) : 147-163. Print.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*. Mercure de France, 1986. Print.
- . *La vie scélérate*. Seghers, 1987. Print.
- . *Segu*. Penguin Books, 1998. Print.
- . *Victoire, les saveurs et les mots*. Gallimard. 2008. Print
- Condé, Maryse and Barbara Lewis. « No Silence: An Interview with Maryse Conde ». *Callaloo* 18.3 (1995) : 543-50. Print.
- Condé, Maryse and Françoise Pfaff. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln : U of Nebraska P, 1996. Print.
- Cottille-Foley, Nora. « Epistème esclavagiste et sorcellerie subalterne de Loudun à Salem, en passant par Jules Michelet et Maryse Condé ». *Nouvelles Etudes Francophones* 25.1 (2010) : 46-58. Print.
- Criso, Rachel. « Elle est une autre : The Duplicity of Self in *L'Amant* ». *Language and in Love : Marguerite Duras, the Unspeakable*. Ed. Mechthild Cranston. Potomac : Scripta Humanistica, 1992. 37-51. Print.
- Debrauwere-Miller, Nathalie. « Au carrefour de la négritude et du judaïsme : *Moi, Tituba, sorcière...noire de Salem* ». *Romanic Review* 90.2 (1999) : 223-33. Print.
- Denizot, Nathalie, et al. « *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère. » *Recherches* 45 (2006) : 135-49. Print.
- Diouf, Mballo. « *L'amant* de Marguerite Duras : entre autobiographie et fiction? ». *Revue analyses* 9.2 (2014) : 211-28. Print.
- Dobrovsky, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse ». *L'Esprit créateur* XX. 3-5 (1980) :

- 87-97. Print.
- . *Fils: Roman*. Galilée, 1977.
- . « Lettre du 17 octobre 1977 ». *Moi aussi*. Philippe Lejeune. Seuil, 1980.
- Dufresne, David. « Le souvenir remonte, Romand s'écroule. » *Libération* 28 Juin 1996. Web. 30 Nov 2017. < http://www.liberation.fr/france-archive/1996/06/28/le-souvenir-remonte-romand-s-ecroule-au-troisieme-jour-du-proces-le-meurtrier-en-larmes-raconte-sa-f_173154>
- Duras, Marguerite. *Les impudents*. Gallimard, 1943. Print.
- . *L'Amant*. Editions de Minuit, 1984. Print.
- . *L'Amant de la Chine du Nord*. Gallimard, 1991. Print.
- Duras, Marguerite, réal. *India Song*. Les Films Armorial, 1975.
- Fanon, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Seuil, 1952. Print.
- Garcia, Daniel. « Les millions de *L'Amant* ». *L'Express* 1er novembre 2005. Web. 26 Oct. 2017. <www.lexpress.fr/culture/livre/les-millions-de-l-amant_810687.html>
- Garcia, Nicole, réal. *L'Adversaire*. France 3 Cinéma. 2002.
- Garis, Leslie. « The Life and Love of Marguerite Duras ». *The New York Times* 20 Oct. 1991. Web. 26 Oct. 2017. <www.nytimes.com/1991/10/20/magazine/the-life-and-loves-of-marguerite-duras.html?pagewanted=all>
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 2004. Print.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures*. Vol. 5019. Basic books, 1973. Print.
- Genette, Gérard. *Figure II*. Seuil, 1969. 49-69. Print.
- . *Figure III*. Seuil, 1972. 67-282. Print.
- . *Fiction et diction*. Seuil, 1991. Print.

Geschiere, Peter. *Witchcraft, Intimacy, and Trust: Africa in Comparison*. U of Chicago P, 2013.

Print

Gottin, Katia. « La Voix 'à venir' du sujet féminin dans le Nouveau Monde : Conversation et énonciation dans *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* ». *Nouvelles Etudes Francophones* 21.1 (2006) : 95-108. Print.

Günther, Renate. *Duras: Le Ravissement De Lol V. Stein and L'Amant*. London : Grant & Cutler, 1993. Print.

Gyssels, Kathleen. *Sages Sorcières ? : Révision de la mauvaise mère dans Beloved (Toni Morrison), Praisesong for the Widow (Paule Marshall), et Moi, Tituba, sorcière noire de Salem (Maryse Condé)*. Lanham : U of America, 2001. Print.

Hamon, Philippe. « Un discours contraint. » *Littérature et réalité* (1982) : 119-81. Print.

Hawthorne, Nathaniel. *La lettre écarlate*. Ticknor and Fields, 1850. Print.

Holmes, Richard. *The proper study?* Oxford: Oxford UP/British Academy, 2004. Print.

Huglo, Marie-Pascale. « L'avocat du diable? Le Romand d'Emmanuel Carrère ». *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2004. 39-57. Print.

---. « Le sens du récit : Hantise de la fiction dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ». *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2007. Print.

Jalalzai, Zubeda. « Historical Fiction and Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* ». *African American Review* 43.2-3 (2009) : 413-25. Print.

- Juan Herrero, Cecilia. « Sur la figure du double et l'énigme du mal dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle ». *Monografías de Cédille* 2 (2011) : 307-336. Print.
- Lecarme, Jacques. « L'autofiction : un mauvais genre? ». *RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 6 (1993) : 227-249. Print.
- Laouyern, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique ». *Fabula*. 24 juil. 2003. Web. 13 novembre 2018 <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>>
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. Print.
- . *Le Pacte autobiographique bis*. Paris : Seuil, 1983.
- . « Autobiography in the Third Person ». *New Literary History* 9 (1977) : 27-50. Print.
- Maillard, Michel. *L'autobiographie et la biographie*. Paris : Nathan, 2001. Print.
- Marion, Esther N. « The Narrator-Perpetrator and the Infectious Crime Scene: Emmanuel Carrère's *L'Adversaire* ». *French Literature Studies* 35 (2008) : 59-70. Print
- Marouan, Maha Columbus. *Witches, Goddesses, & Angry Spirits: The Politics of Spiritual Liberation in African Diaspora Women's Fiction*. Columbus : Ohio State UP, 2013. Print.
- Martínez García, Patricia. « *L'Amant* de Marguerite Duras : récit autobiographique, récit des origines, Éros et écriture ». *Thélème: revista Complutense de estudios franceses* 22 (2007) : 61-70
- Meyer Spacks, Patricia. *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-century England*. Cambridge: Harvard UP, 1976. Print.
- Miller, Arthur. *The Crucible*. New York: Penguin Classics, 2003. Print.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Samuel Simmons, 1667. Print

- Murphy, Patricia and Philippe Lejeune. « Le Pacte Autobiographique ». *World Literature Today* 51.1 (1977) : 59. Print.
- Nadel, Ira B. *Biography: Fiction, fact and form*. Springer, 1986.
- Odintz, Jenny. « Re-Writing Maturity : Coming-of-Age through Female Community in Maryse Condé's *Moi, Tituba, sorcière, noire de Salem* and Nicole Brossard's *Le Désert mauve*." *Women in French Studies* 24 (2016) : 46-60. Print.
- Palmer, Ruth. « The Hoax, Uncanny Identity, and literary Journalism ». *Literary Journalism Studies* 2.1 (2010) : 85-105. Print
- Peterson, Carla L. « Le Surnaturel Dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison ». *L'oeuvre de Maryse Condé*. Paris : L'Harmattan, 1996. 91-104. Print.
- Petry Ann. *Tituba of Salem Village*. New York : Harper Collins, 1991. Print.
- Pitt, Kristin. « Resisting Colony and Nation : Challenging History in Maryse Condé's *Moi, Tituba, sorcière...noire de Salem* ». *Atenea* 27.1 (2007) : 9-20. Print.
- Pivot, Bernard. « Interview avec Marguerite Duras ». *Apostrophes*. 28 septembre 1984. Web. 15 septembre 2017. < <https://www.youtube.com/watch?v=BidilIrlVGo>>
- Prince, Gerald. « Talking French ». *PMLA* 131.5 (2016) : 1489-94.
- Rabaté Etienne. « Le goût du roman : Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction ». *Le goût du roman, la prose française : lire le présent*. Ed. Matteo Majorano. Bari : Graphis, 2002. 120-33. Print.
- Radford, Benjamin. « Belief in Witchcraft Widespread in Africa ». *LiveScience* 30 Aug. 2010. Web. 26 Oct. 2017. <www.livescience.com/8515-belief-witchcraft-widespread-africa.html>

- Ramond Journey, Florence. « Maternité-renonciation ou maternité-résistance chez Maryse Condé ». *Voix/es libres : Maternité et identité féminine dans la littérature antillaise*. Ed. Florence Ramond Journey. Birmingham, AL : Summa Publications, 2006. 50-66. Print.
- . « Voix sexualisée au féminin dans *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* de Maryse Condé ». *The French Review* 76. 6 (2003) : 1161-71. Print.
- Reig, Christophe et al. *Emmanuel Carrère : Le point de vue de L'Adversaire*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2016. Print.
- Resnais, Alain, réal. *Hiroshima mon amour*. Argos Film ,1960.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1991. Print.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit, 1984. Print.
- . *Pour un nouveau roman*. Paris : Éditions de Minuit, 2013. Print.
- Robert-Diard, Pascale. « Jean-Claude Romand : la double vie d'un menteur. » *Le Monde*, 14 Aug. 2006. Web. 30 Nov. 2017. <http://www.lemonde.fr/ete-2007/article/2006/08/14/jean-claude-romand-la-double-vie-d-un-menteur_803418_781732.html#IB2W9CIucsm0hWIH.99>.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Paris : Folio, 2009. Print.
- Sankey, Margaret. « Time and Autobiography in *L'Amant* by Marguerite Duras ». *Australian Journal of French Studies* 51.2-3 (2014) : 178-90. Print.
- Scarboro, Ann Armstrong. « Afterword ». *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Maryse Condé. Trans. Richard Philcox. Charlottesville : UP of Virginia, 1992. 201-12. Print.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil, 1999. Print.
- Smith, Michelle. « Reading in Circles : Sexuality And/as History in *I, Tituba, Black Witch of Salem* ». *Callaloo* 18.3 (1995) : 602-07. Print.

Sturrock, John. « The New Model Autobiographer ». *New Literary History* 9.1 (1977) : 51-63.

Print

Trémois, Claude-Marie. « *L'Adversaire* : Emmanuel Carrère, Laurent Cantet, Nicole Garcia. »

Esprit 287.8/9 (2002) : 221-225. Print.

Valens, Keja L. *Desire Between Women in Caribbean Literature*. New York : Palgrave

Macmillan, 2013. Print.

Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005. Print.

---. *La littérature sans idéal*. Paris : Grasset, 2016. Print.

Wagner, Frank. « Le 'roman' de Romand à propos de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ».

Roman 20-50 34 (2002) : 107-124. Print.

White, Hayden. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*.

Baltimore: Johns Hopkins UP, 2014. Print.

Wilson, Elizabeth. « Sorcières, Sorcières : *Moi, Tituba, sorcière...noire de Salem*, Révision et

Interrogation ». *L'oeuvre de Maryse Condé*. Paris : L'Harmattan, 1996. 105-13. Print.

Woolf, Rebecca. « Interview Maryse Condé ». *Bomb Magazine* 1er juillet 1999, Web. 30 Nov

2017 < <https://bombmagazine.org/articles/maryse-condé/> >

Zola, Emile. *Une page d'amour*. Le Livre de Poche, 1878, 1975. Print.