

Au risque de la littérature : le nom propre dans l'autobiographie

Titre un peu sibyllin qui pose la question de l'effcience d'une pratique choquante de plus en plus répandue dans l'autobiographie contemporaine : la propension à désigner non seulement le narrateur par l'identité réelle mais aussi les protagonistes voire des comparses du récit. Cette question entre dans une revendication plus générale d'utilisation de « toute la vie dans l'écrit » : c'est l'expression de Christine Angot dans un texte¹ qui est un véritable manifeste clamant le droit de faire référence explicitement au vécu de celui qui parle et de ceux dont il parle (il ou elle) par des noms et des faits empiriquement vérifiables, en dehors des éléments encyclopédiques reconnaissables (comme situer un récit à Paris par exemple...).

Le nom propre est la pierre de touche de cette attitude de l'écrivain qui loin de répondre à un simple défi, des lois comme de la bienséance, combiné à un nombrilisme excessif dont elle est habituellement taxée, change, à mon sens, fondamentalement le statut de la littérature. Cette attitude procéderait d'une conception exigeante, existentielle de la littérature aux antipodes de l'expression du poète « Et tout le reste est littérature ». Conception qui va plus que jamais à rebours de la frilosité intellectuelle du public actuel, de son désir de cadres narratifs reconnus, rebattus . Et conception difficile à soutenir en ces temps de panfictionnalisme, aussi excessif dans la critique que l'a été jadis le credo de référentialité. Se situant dans un entre-deux d'interrogation critique de la relation à la réalité, cette attitude de romancier est fondée sur le principe de la frontière poreuse entre fiction et réalité. Les auteurs de ce qu'il est convenu d'appeler, après Serge Doubrovsky, l'autofiction brouillent volontairement les limites et incitent à une réflexion autour du rapport entre fiction et réalité, leurre et vérité. Maintenir la distinction, ce « mur » selon l'expression de Christine Angot, sous peine de délire, mais en rendre par l'écriture toute la plasticité, la mobilité, telle est la position périlleuse d'un courant de la littérature contemporaine.

Ce courant me paraît l'aboutissement salvateur de « l'ère du soupçon » - selon le titre de l'essai de Nathalie Sarraute- qui a mis si fortement en doute la valeur mimétique du récit romanesque balzacien (qui est d'ailleurs toujours florissant et alimente notamment le prix Goncourt). Attitude marquant un tournant de conscience² dans un mouvement certes qui remonte plus loin, au début du 20^{ème} siècle, à Proust sans doute³ et dont Doubrovsky, dans un entretien, suit le fil depuis Colette et *La Naissance du Jour* en passant par le *Journal d'un voleur* de Genet et D'un *Château l'autre* de Céline⁴.

¹ *L'usage de la vie*, Paris, Mille et une Nuits, 1999

² Ce plus de conscience va dans le même sens que l'art dit conceptuel, faisant apparaître au grand jour la démarche philosophique qui, de tout temps, a accompagné l'œuvre d'art.

³ Gérard Genette emploie pour Proust le terme d'autofiction dans une conférence faite au lycée La Bruyère à Verailles en 1990.

⁴ In Les Moments littéraires, n°10, 2^{ème} semestre 2003.

Or même si la réalité est fictionnalisée, toujours gauchie plus ou moins consciemment par la subjectivité et la rhétorique, le statut du texte reste différent selon qu'il se fonde sur l'imagination, l'instauration d'entités imaginaires – personnages, événements, situations- dont l'existence est déterminée par le texte ou selon qu'il puise ostensiblement ses matériaux dans un univers référentiel. C'est ce changement de statut que je propose d'examiner aujourd'hui à propos de l'utilisation dans l'autobiographie contemporaine d'un matériau, brut par excellence, équivalent du ready made de Marcel Duchamp : le nom propre.

En quoi ce parti-pris provocateur opère-t-il un changement radical qui tend à répondre à la question : « A quoi sert la littérature ? » Je suis partie d'un texte qui intégrant, comme beaucoup d'autofiction la dimension critique à la narration, se construit autour de cette question. Il s'agit d'un très beau texte de Camille Laurens, *L'Amour, roman* (P.O.L, 2003) où elle écrit:

« Tu as fait ce que tu as pu, tu as usé des subterfuges habituels : écrire avec les vrais noms en te disant que tu les remplacerais par d'autres à la fin... »... « Maintenant tu n'y arrives plus depuis Philippe. » (p.27)

« La dernière fois déjà, la question s'est posée, cette question à la fois technique et vitale, essentielle et accessoire, du nom. » (p.28)

Je propose deux directions de recherche :

D'abord du côté de l'obscénité du dévoilement du nom, dans le sens d'exhibition de l'intime, du brouillage de la frontière public-privé, tendance actuelle dans l'art et les médias⁵. Je propose d'en parler par le truchement d'une figure mythique, déesse archétypale de la sexualité, Baubo. Cela conduit à s'interroger sur le rapport instauré ou conforté par cette utilisation du nom propre entre littérature et quête de l'origine.

Et cela débouche sur l'appréciation de la fonction existentielle de la littérature en tant qu'expérience littéraire de l'auteur et du lecteur dans le processus de construction d'identité. Avec les aléas que cela comporte, une aventure du sujet en somme à laquelle renvoie mon titre avec ses connotations spiritualistes, voire religieuses : « Au risque de la littérature » ou en plagiat du titre d'une revue contemporaine « Ligne de risque »⁶

⁵ Voir concept d' « extimité » de Serge Tisserond.

⁶ Directeur de publication, Frédéric Bradé

1- Nom propre et Déesses sales.

L'histoire grecque a gardé le souvenir, engramme de cultures plus anciennes ainsi que le note Clarissa Pinkola Estès⁷, « des déesses sauvages de la sexualité sacrée et de la fertilité. », déesses du néolithique souvent dépourvues de tête. On connaît l'image de Magritte dans son célèbre tableau du viol : visage et corps confondus, yeux à la place des seins, vulve en guise de bouche. Ainsi peut-on se figurer Baubo dont je rappelle l'histoire, telle que la raconte Clarissa Pinkola Estès, psychanalyste et conteuse (elle vit aux Etats Unis. Titulaire d'un doctorat en études multiculturelles et psychologie clinique, elle a dirigé le centre Jung de Denver).

Déméter, déesse de la Terre, éplorée d'avoir perdu sa fille Perséphone, « se met à maudire tous les champs fertiles du monde ». Quand « une femme s'approcha, ou plutôt une sorte de femme. Elle s'avança vers Déméter d'un pas dansant, en ondulant des hanches d'une façon qui évoquait l'acte sexuel...Quand Déméter la vit, elle ne put empêcher un léger sourire de naître sur les lèvres. » Sourire qui se transforme en rire salvateur tirant Déméter de sa dépression quand Baubo lui raconte quelques blagues salaces. Grâce à elle et à la combativité retrouvée de Déméter, Perséphone reviendra du séjour des morts six mois de l'année, permettant le cycle de renaissance et mort de la végétation.

« Parler avec la vulve » continue Clarissa Pinkola Estès, « c'est sur le plan symbolique, parler...au niveau le plus fondamental, le plus honnête de la vérité. »

Au niveau d'un rire sauvage, au plus près de la source de vie.

Le nom propre serait le Baubo de la littérature. Car il est exhibition de l'intime qui touche à l'originel d'abord dans le sens le plus évident de la filiation, du rattachement à une continuité générationnelle

Camille Laurens dans *Amour, roman*, pousse sa réflexion sur le nom jusqu'à franchir un nouveau cap en livrant à la fin du livre, son nom véritable, Laurence Ruel : elle répond dans les dernières pages à un courrier de lecteur, ancien camarade de classe qui hésite à identifier Camille Laurens à la Laurence Ruel jadis connue au lycée. Le texte se clôt sur cette réponse- défi :

« Oui, Jean Louis, c'est moi

Laurence Ruel »

⁷ Clarissa Pinkola Estès. *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Ed. Grasset et Fasquelle 96 pour la traduction française

Or elle revendique au début du roman la liberté d'utiliser le nom de plume qu'elle s'est fabriqué :

« Il te dirait, il te l'a déjà dit, que toi tu ne t'appelles pas Camille, que c'est facile de mettre les vrais noms quand on s'abrite soi-même derrière un pseudonyme, que tu as beau jeu. Mais à la réflexion, l'argument ne tient pas puisque toi, justement si, tu t'appelles Camille. Ce n'est pas le nom que t'a donné ton père, c'est vrai, c'est vrai, ni celui que Julien t'a donné ensuite, mais le tien, celui que tu as choisi pour tien. Alors justement si et même on ne saurait mieux dire : tu t'appelles Camille. » (p.29)

C'est comme si le travail d'écriture l'amenait finalement à remettre en cause ce pseudonyme. Sans doute de manière non définitive- les livres à venir le reprendront - mais en tout cas problématique. Il n'est pas fortuit que ce cheminement vers l'identité réelle se fasse parallèlement à l'écriture narrative qui entremêle le récit présent de sa vie amoureuse et de son divorce avec l'histoire sentimentale de sa propre généalogie féminine depuis son arrière grand-mère.

(en résumé : depuis Sophie, née en 1889, séduite et abandonnée, quelque temps mère célibataire (fille-mère à l'époque, beaucoup plus péjoratif) mais dont la fille, la jolie petite Marcelle est reconnue dans une mercerie par la propre sœur de son séducteur Pierre contraint alors par sa famille d'épouser Sophie. Mari volage qui rentre cependant régulièrement à la maison et s'occupe de loin en loin du salon de coiffure acheté par le couple. Volage autant que gardien averti de l'honneur de sa fille dont la beauté est l'objet évident de la convoitise des hommes, parmi lesquels un client occasionnel du salon, joueur de rugby pour le plaisir et ingénieur des Arts et Métiers pour le sérieux. Seule issue imposée par le père : le mariage. Logique masculine d'appropriation qui produit les mêmes effets : une fois marié, Pierre trompe sa femme avec une blonde dont la mémoire familiale retient la vulgarité et en réaction de qui Marcelle devient la femme la plus élégante de Dijon. Leur enfant Simone (deux dans la réalité biographique) accepte de se laisser marier par son père, aussi castrateur que le précédent- « pour son bien » – « il faut se méfier des gens qui ne veulent que votre bien : ce sont des voleurs »- avec un dentiste, nommé, avant le dévoilement final du nom véritable, Gilles Laurens. Après un ménage à quatre, où l'épouse de l'amant est la maîtresse du mari, les parents de Camille divorcent.)

L'interrogation sur le passé familial dont elle est issue, elle ne peut finalement le signer dans le texte que de son nom propre. Tel Baubo, le nom propre, au sens étymologique de ce qui n'appartient qu'à soi, de ce qui est privé, authentifie ici une quête de l'origine à travers la transmission féminine.

« Je suis d'une lignée de femmes à la fenêtre. » écrit Camille Laurens.

Il aura fallu passer par le pseudonyme formé d'un prénom épïcène inventé Camille et du dérivé du prénom réel Laurence pour retrouver sa voie/voix propre dans le nom patronymique « Laurence Ruel »⁸. Emergence d'une voix féminine dont nous essaierons plus loin d'apprécier la portée, à travers ce nom qui telle Baubo, indécente, joueuse et complice, rebaptise malicieusement son père « Laurens ».

⁸ Dans un entretien accordé par l'auteur, Camille Laurens me dit avoir découvert après coup que ce prénom était celui de son grand père qu'il n'aimait pas et avait changé en Marcel.

Tel Baubo encore, au-delà et en deçà des générations, le nom propre réel érige le roman au niveau d'une confrontation victorieuse avec la mort.

A l'amont de la lignée ancestrale, Camille Laurens retrouve la fonction essentielle du nom, mise en lumière notamment par les travaux du juriste psychanalyste Pierre Legendre : le nom comme rempart sur le gouffre du temps, possibilité de faire pièce au néant : « ...l'orgueil du nom, l'idée de la transmission, de ce que chacun peut faire, en son nom, contre la mort. » (P. 26, *L'Amour, Roman*).

Camille Laurens parle d'une rupture dans son emploi des noms propres avec *Philippe*, récit du décès de son fils, quelques heures après sa naissance.

« Il y avait son nom sur la couverture. C'est banal à dire, mais ça le mettait dans le courant de la vie. ça le mettait au monde d'une certaine manière. ... La cassure se produit avec Philippe. Ce n'était plus un roman malheureusement puisque je racontais la mort de mon bébé. Pour la première fois je disais « je ». Après ce récit où j'avais touché le réel, l'intime, il me devenait difficile de revenir à la pure fiction. Je pense que la fonction de la littérature est de donner de soi. »⁹

Le nom des autres, proches, s'adosse comme le sien, au vide de l'avant et de l'après de l'existence, il perpétue la présence de « l'entre-deux », pour reprendre le titre d'une exposition récente de Boltanski, évoquant le tiret entre les deux dates de la naissance et de la disparition. Telle Baubo qui permet à Perséphone de revenir de la mort, le nom est ce qui survit. Comme l'écrit Jean Luc Nancy dans un commentaire de la scène biblique du « Noli me tangere »¹⁰ où Marie Madeleine reconnaît le Christ ressuscité qu'elle avait pris d'abord pour un jardinier quand il prononce son nom ; « Dire le nom, c'est dire cela même qui meurt et ne meurt pas. C'est dire ce qui part sans partir (ce qui souvent reste gravé sur le tombeau.) »

Camille Laurens insère dans cette trame de fragments de vie, des pensées de La Rochefoucauld sur lequel elle prépare, dit-elle, (nous verrons plus loin quel crédit accorder à la réalité de tous les faits) au moment où elle écrit, une émission radiophonique à propos de l'amour. Penser l'amour, ce qui nous rapproche également de Baubo, et penser le nom procèdent d'un même mouvement, c'est ce sur quoi nous reviendrons. A ce stade de notre analyse, nous soulignons simplement l'adhésion de la narratrice, pour tout nom et pas seulement pour ceux de la classe aristocratique, à l'opinion de La Rochefoucauld qui « croyait à la transmission par le nom d'une sorte d'essence supérieure ».

Ecrire le vrai nom dans un texte serait de l'ordre de l'inscription, d'un retour au commencement de l'écriture, gravure ou incision. Les premiers livres étaient des livres de pierre : « Sur une tombe, on ne change pas les noms. » (P. 28 *L'Amour, Roman*).

Ecrire le nom dans un texte, c'est élargir radicalement la tradition du tombeau littéraire. Passer du nom connu, qui appartient à tous au nom d'usage privé et protégé par la loi. Le nom propre confère in fine au texte le pouvoir de s'édifier à l'instar d'un monument funéraire en mémoire d'une vie. Camille Laurens dans ce mouvement réflexif qui accompagne l'écriture de *Amour, roman* et semble-t-il de l'autofiction en général, donne à

⁹ In *Lire*, mai 2003

¹⁰ Jean Luc Nancy. *Noli me tangere*. Bayard Editions, 2003.

l'utilisation du nom propre toute sa portée. Si elle persiste et signe, pourrait-on dire, dans sa pratique d'exposition de soi et des autres, proches, par le nom, c'est sans doute – c'est en tout cas ce que nous allons essayer de démontrer- que le lien ainsi établi de la littérature avec l'origine et la mort, avec Baubo de manière figurée, procède d'une exigence éthique : redonner à la littérature sa raison d'être, sa nécessité, faire en sorte que « la fiction fasse un trou dans le réel ». Cette expression à propos de la plasticienne contemporaine Sophie Calle indique la visée existentielle qui apparente l'autofiction à d'autres formes artistiques actuelles et dont le ready made dans la ligne de Duchamp, le nom propre en l'occurrence, est le moyen fondamental.

2-L'expérience littéraire.

La force du document.

La signature personnelle rompt brutalement avec ce que Camille Laurens appelle: « la sophistication romanesque...le romanesque avec des noms inventés ». ¹¹ Elle entraîne ses proches dans ce dévoilement et dit elle-même, dans la même interview, la difficulté de trouver « la limite du dicible, de l'obscène. » : « En théorie, on doit pouvoir dire que tout peut être écrit mais il faut trouver la bonne distance, la bonne focale. » Christine Angot revendique ce droit d'écrivain au nom d'une liberté totale qui n'a rien à voir avec les lois civiques et morales. Tout dès lors peut être matière littéraire : « on peut utiliser toute la vie dans l'écrit heureusement. Tout, on peut tout dire, tout ». Acte symbolique qui se substitue à la pratique de l'allusion même transparente comme le fait Annie Ernaux dans le journal de *Passion simple*. Le procès intenté à l'éditeur par le mari de Camille Laurens, Yves Mézières (rebaptisé Julien dans la réimpression à la suite de ce procès à défaut d'avoir obtenu l'interdiction du livre) s'en prend à ce que son avocat désigne comme « un reality show sur un mari cocu, un étalage qui relève de la psychanalyse, une dérive de la littérature moderne où il semble qu'il n'y ait plus d'inspiration si on ne met pas en jeu les vraies personnes. » La justice entérine l'attitude de la romancière qui publie depuis plusieurs années- ce sont les termes de l'ordonnance de justice- « divers ouvrages qui s'inspirent incontestablement de sa vie personnelle et dont les personnages jouent souvent –sous leur véritable prénom- le rôle qui est le leur dans la réalité. » ¹²

Cette exposition de soi et des autres, proches, par le nom, pose un problème juridique et moral. Désigner autrui clairement, c'est le « coucher » sur le texte, selon l'expression consacrée, comme sur un testament. C'est écrire sur lui, en se l'appropriant, en une sorte de mise à mort. Acte cruel par excellence de pénétration de l'intimité, de crudité du dévoilement. « La force du document » que revendique Christine Angot pour ses textes dans « L'Usage de la vie », le nom propre la possède incontestablement, objectivée en quelque sorte par les réactions des intéressés. Mais cette force n'a rien à voir avec une simple transcription scandaleuse de l'intimité à laquelle les médias suffisent amplement. Laissons encore une fois, la parole à la justice qui n'interdit pas le roman :

¹¹ Interview parue dans « Le Matricule des Angés » (15 mars 2003)

¹² Le Point (11 avril 2003)

« le seul motif en définitive que les prénoms réels de sa famille aient été conservés ne suffit pas à ôter à cet œuvre le caractère fictif que confère à toute œuvre d'art sa dimension esthétique, certes nécessairement empruntée au vécu de l'auteur, mais également passée au prisme déformant de la mémoire et, en matière littéraire, de l'écriture... »¹³

Le filtre fictionnel

Le nom en effet ne détruit pas la fiction. Bien au contraire : l'autofiction inverse le rapport réalité/fiction : la littérature, avec d'autres formes d'art, ne vise plus la réalité à travers la fiction mais insuffle consciemment de la fiction dans la réalité. La différence essentielle entre fiction et autofiction est que le mensonge dans l'autofiction n'est pas imitation de la vie mais en est un élément constitutif. Dans *L'Amour, Roman*, nous sommes dans le présent de l'écriture d'une narratrice qui parle de son livre en train de s'écrire à son mari dont elle est en train de se séparer. Son récit de vie amoureuse suscite celui de la lignée des femmes dont elle est issue, histoire dont le modèle donne en miroir une dimension romanesque à son propre récit : « ...à un moment donné, toutes les vies entrent dans la mythologie ». (p.34) Doubrovsky, qui a forgé le terme d'autofiction à propos de son roman *Fils* de 1977, donne la définition suivante : « Fiction d'événements et de faits strictement réels ». ¹⁴ Il ne s'agit pas seulement de mêler réalité et fiction, de se permettre de fabuler à partir de la réalité mais de se saisir en tant qu' « être fictif ». Armine Kotin Mortimer rappelle l'accent mis sur la fiction « la référentialité est manipulée pour produire ses effets et leur donner le charme de la fiction »¹⁵.

« Je n'ai rien inventé » proclame Camille Laurens à la fin d'un entretien où elle a bien voulu me dire ce que je n'aurais jamais deviné, qu'elle n'avait jamais fait une série d'émissions radiophoniques sur l'amour, ce qu'elle présente comme un fait dans le roman. Cela n'empêche pas que l'accrochage référentiel demeure primordial. Le récit, loin d'être déterminé par la toute puissance de l'auteur, est soumis à l'accidentel. C'est ce qu'analyse Mortimer dans le *Livre Brisé* de Doubrovsky : le suicide de sa femme Ilse qui intervient pendant l'écriture du livre à la suite de la lecture des pages « Beuveries » décrivant sur sa propre injonction, son désir de pousser la quête de vérité jusqu'aux limites du possible, son alcoolisme, ne peut être lu selon l'habitude dominante de la mimesis : dans une fiction traditionnelle, l'auteur déguise en causalité, les raisons du suicide d'Ilse, la finalité qui serait la décision, conscient ou non, de terminer ainsi le roman. Le canevas prévu par Doubrovsky - « les échecs de son mariage et pour raconter l'ultime réconciliation, la renaissance de ce mariage » se brise sur « la disparition » (dernier chapitre) d'Ilse.

Le romanesque est en fait une manière de traiter le référentiel, inhérente à la dimension critique, réflexive de l'auto fiction : il met en évidence cet « être fictif » produit par le langage commun, moi imaginaire, ou, en d'autres termes, vacuité au revers du vivant. Le livre de Camille Laurens reçoit un éclairage singulier du rapprochement avec l'œuvre plastique de Sophie Calle « Douleur exquise » qui combine texte et image.¹⁶

¹³ Ibid.

¹⁴ « Autobiographie/Vérité/psychanalyse » in « L'esprit créateur » 20 n°3 automne 1980 P.90 cité par Armine Kotin Mortimer qui cerne ce genre dans un très bel article « Mort de l'autobiographie dans *Le Livre brisé* de Doubrovsky. » in « Les Temps Modernes » janv-fev 2001

¹⁵ « Mort de l'autobiographie dans *Le Livre brisé*, Temps modernes, n°611-612, janv-fev.2001, p.137

¹⁶ « M'as-tu vue ? » Exposition du 19 nov au 15 mars. Centre G. Pompidou.Paris.

Comme Sophie Calle, Camille Laurens débusque les cadres, les stéréotypes langagiers qui construisent le récit en mettant sur le même plan, sans indicateurs, réalité et fiction. Le nom propre chez Camille Laurens et notamment le sien livré à la fin du livre est comme le téléphone rouge photographié par Sophie Calle en accompagnement obsessionnel du récit de sa rupture avec « l'homme de sa vie » qui la plaque sur un coup de fil reçu dans une chambre de New Delhi. Objet vu, ce ready made est présent dans la chambre reconstituée de la rupture téléphonique dans laquelle passe le visiteur de l'exposition au moment crucial de basculement de l'attente heureuse des retrouvailles annoncées au vertige de l'abandon imprévisible. Il est présent aussi en photographie d'accompagnement des différentes versions du récit de la rupture placardées sur les cimaises. Il figure en image évidente, brillante et lisse de la souffrance vécue, qui entre comme les textes dans des cadres formels conventionnels : symbole de passion (posé rouge sur un lit d'une chambre d'hôtel dans un pays lointain, étranger...) et de communication coupée (on pense au rôle du téléphone dans *La Voix humaine* de Cocteau). En analogie, le nom propre serait la pièce maîtresse d'un trompe l'œil, l'évidence de réalité nous renvoyant en fait comme le ready made à son questionnement. Trompe l'œil qui subsumerait en somme le paradoxe de l'autofiction : la recherche du moi véridique par et en dépit du filtre fictionnel.

Quête de sens.

« Il faut faire en sorte que le lecteur croie en la véracité de tout ça . » écrit Christine Angot : « véracité » , c'est-à-dire non pas la vérité mais l'attachement à une vérité toujours problématique. L'objectif de vérité du sujet de l'autobiographie classique, s'estompe en même temps que le sujet de l'ego cogito cartésien perd sa maîtrise et sa consistance La véracité, la recherche de sens, s'attache à une vérité inséparable de l'ombre du doute. (qu'est ce qui s'est réellement passé, a été réellement dit et éprouvé ?) Le lecteur est condamné à l'indécidable : les enquêtes extérieures au texte, contrairement au pacte autobiographique traditionnel, ne lui fourniront jamais que des bribes de certitude. Ce serait effacer l'œuvre elle-même que de consigner soigneusement les recoupements factuels du texte et de la vie. L'œuvre devient trace, témoignage, instrument d'approche de ce qu'a vécu l'artiste. Art du geste qui donne à la littérature une orientation semblable à l'avant garde artistique occidentale et à son renouvellement de la conception de l'art. D'après l'analyse de Philippe Sers, philosophe et spécialiste de l'avant garde artistique¹⁷, le grand changement qui rapproche d'ailleurs l'occident de la tradition asiatique, concerne un « changement de contenu » « la représentation se voit assigner une mission nouvelle. Il s'agit de sortir du schéma du double mimétique...l'acte de peindre devient une convocation de la réalité au tribunal du sens. »

« L'écriture est un geste, c'est le lieu où on peut atteindre quelque chose. » dit Camille Laurens. « J'écris pour vous » lit-on à la fin de *Dans ces bras-là*. « J'interroge, j'enquête. Mais ce n'est pas un rapport d'enquête, je consigne plutôt mes signes, mes intuitions. Le dossier n'est pas classé. »¹⁸

Chercher un sens, lire les signes et non imiter par des formes belles et intelligibles, ce qui est le propre jusqu'à nos jours, de la fiction romanesque, voilà la mission que se donnent

¹⁷ *Résonance intérieure*. Klincksieck, 2003.

¹⁸ *Le Matricule des Anges*, op.cit.

Christine Angot ou Camille Laurens, à peu près dans les mêmes termes : « Pour soigner comme pour écrire, il faut avoir un regard aigu, une sensibilité aux signes les plus subtils et une grande capacité à les réfléchir » (*Philippe*) Pour Christine Angot : « Le médecin et l'écrivain font le même métier, je me disais, finalement, lire des signes. Emis par le corps comme par autre chose. Il faut une sensibilité aux signes intimes, pour écrire comme pour soigner. » *L'Amour, roman* est avant tout aussi une question, répétée comme un leitmotiv : « C'est ça, l'amour ? »

« L'œuvre en tant qu'objet n'est que secondaire »¹⁹ d'abord compte sa dimension spirituelle. Et son mouvement. Texte en devenir qui ne se clôt pas sur lui-même mais provoque dans l'écriture l'interaction de ses éléments constitutifs. Jouant des contraires dans leur relation d'identité et de différence, l'un n'allant pas sans l'autre. Ainsi la trame de *L'amour, roman*, entrelace les niveaux de temps, le présent et le passé, la pluralité des paroles sur l'amour, la disparité des genres, récit et essai. Aussi loin que possible de l'idée de l'œuvre achevée, de l'idée même de création qui suppose une instance suprême, un maître extérieur qui informe une matière. Ici il s'agit d'une interaction permanente, en procès continu, de la vie et de son écriture. La question « c'est ça l'amour ? » est le fil conducteur d'un « montage », selon le terme de Camille Laurens qui conjugue construction narrative d'une histoire d'amour, la sienne et celle des femmes de sa famille « à travers des étapes-clefs, des stéréotypes (rencontre, mariage, naissance, accouchements, disputes...) »²⁰ et discours sur l'amour, mots, poèmes, chansons, Maximes de La Rochefoucauld. Autant dire qu'à la mimesis se substitue la semiosis « où un sens naît du choix de certains mots, eux-mêmes suscités par d'autres mots. »²¹

Radu Turcanu ds un article consacré au Livre brisé²², analyse comment le narrateur d'une autofiction devient tributaire du lecteur, fût-il l'auteur lui-même. Narrateur qui « se transporte sur une scène imaginaire (fantasmatique) ...et sur une autre scène qui est celle de l'écriture. Caché parmi les lettres et simulé par ses autofictions, cet auteur perd d'abord sa consistance réelle pour se retrouver ensuite, en tant que sujet de son écrit, dans le renvoi qui lui vient d'un lecteur idéal, toujours implicite à l'acte d'écrire. » Il rejoint en quelque sorte le fameux propos de M Duchamp qui dit que « c'est le regardeur qui fait le tableau. » Comme les histoires de souffrance des autres que Sophie Calle groupe autour de la sienne dans son installation « Douleur exquise » : chaque version de récit de son abandon par « l'homme de sa vie » est associée à un récit anonyme qui répond à la question « quand avez-vous le plus souffert? » . C'est le lecteur également qui surgit à la fin de *L'Amour Roman* pour authentifier le nom de la narratrice-auteur. Le recours au nom propre est en effet plus que jamais l'instance authentifiante, la caution de ce sujet livré au jeu de la signifiante, morcelé et aliéné.

Mais il est aussi l'enjeu majeur : l'autofiction en questionne la source, le nom du père

¹⁹ Philippe Sers, *op.cit.*

²⁰ in *Le Matricule des Anges.op.cit.*

²¹ Karin Mortimer, *op.cit.*

²² in *Dalhousie french studies*, 1996

Nom du Père en question.

Se signifier en tant qu'autre, pour le narrateur, selon Radu Turcanu, c'est se heurter à l'impuissance d'occuper la position du nom du père « le voilà hanté par une nostalgie des origines ». Doubrovsky écrit dans *Fils* : « Au début était la femme, on sort d'une femme on n'en sort pas, on naît femme, on devient homme ». Et Radu Turcanu poursuit : « Dans tous ses livres, le narrateur doubrovskien se révolte contre l'auteur fugitif réfugié sous une figure féminine ». *L'Amour, Roman* se termine quand le chemin de la narratrice partie du pseudonyme débouche sur le patronyme qu'elle s'approprie, après le passage par la généalogie féminine. Luisa Muraro, philosophe italienne, observe que tout grand système de pensée jusqu'au mot « concept » remonte aux origines pour retrouver le principe des choses. Elle cite la parole de Husserl « Nous qui, pour philosopher recommençons radicalement du début. » dans *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Parole du processus du « début-fondement » à commencer par le mythe de la caverne, métaphore d'une seconde naissance, ignorante de la relation première avec la mère qui est apprentissage de la langue – langue maternelle- en même temps que de l'expérience.

C'est par l'expérience – dont le mot se rattache à l'importante racine indo-européenne « per » aller de l'avant, pénétrer dans, que l'on retrouve dans « péril, pirate » notamment- que le nom propre dans l'autofiction pourrait renouer avec ce que Luisa Murao appelle, c'est le titre de son livre, *L'ordre symbolique de la mère*. La langue, selon Luisa Muraro est ce qui vient à la place de la mère, quand l'enfant devient un être à part entière, non comme pure conversion au père et haine de la mère mais : « comme substitution restitutrice de mon expérience la plus ancienne et la plus originale » dans « le couple mère-enfant » créateur du monde . Et non comme coupure de la jouissance originare. Camille Laurens à la recherche de son vrai nom, interroge spontanément le continuum maternel. Il n'est pas innocent qu'elle adhère finalement à son nom patronymique où elle aurait réintégré par l'écriture, le féminin ou dépassé son exclusion.

L'œuvre ouvre ainsi l'espace d'une expérience de pensée alors que la fiction traditionnelle relevait d'une pensée préétablie, catégorielle. A l'heure où l'expérience ne va plus de soi, où son immédiateté est mise en doute par la prise de conscience des filtres qui la construisent, la littérature serait la marge de liberté et de résistance d'une expérience singulière et énigmatique porteuse d'une profondeur collective. D'où l'attention particulière qu'on peut avoir pour l'autofiction féminine susceptible de s'émanciper de masques particulièrement tenaces véhiculés notamment par la fiction dite réaliste.

« M'as-tu vue ? »

Or pour l'écrivain « veilleur du sens », selon la belle formule de Philippe Sers, le ready made qu'est le nom propre garde sa fonction de guider notre regard dans la trivialité, le quotidien de notre propre vie. Sophie Calle donne à voir dans son installation « Douleur exquise » dans le lieu public d'une salle d' « exposition », en l'occurrence d'exposition de soi, l'analogie du récit fait en son nom avec les récits anonymes qui répondent à la question qu'elle a explicitement posée. Les visiteurs qui défilent devant les panneaux représentent le dernier maillon de l'interaction ainsi déclenchée. Ceux-ci ne peuvent pas être insensibles à

l'ironie de la mise en scène soulignée par le titre « M'as-tu vue ? ». C'est malicieusement que le nom propre encourage notre voyeurisme qui tend à nous divertir de nous même en nous engageant à voir sans être vu. En fait, le récit se nourrit plus encore que celui de la fiction traditionnelle de celui qui se l'approprie. Retournement ironique de l'intimité offerte de l'autre à notre intimité interpellée. L'identité en est l'opérateur privilégié, point de rencontre de l'intime, du singulier, et du commun, à la fois social et privé. Camille Laurens note la « bizarrerie de ce mot qui veut dire à la fois ce qui est semblable et ce qui est unique. » Le nom réel final de Camille Laurens nous renvoie au nôtre, apparaissant tout-à-coup dans sa mystérieuse et banale singularité, métonymique par son opacité, son épaisseur de signe. « Le prince des signifiants » disait de lui Roland Barthes, de ce moi textuel, le nom, qui s'offre apparemment à nous et qu'il faut déchiffrer. Le lien entre autofiction et nom propre renvoie à l'équivalence entre un nom, un signe linguistique et une vie.

« ...et tu fus éblouie-prémices de ton amour du théâtre- par la facilité qu'il y a à changer de vie : il suffit de changer de nom. » (*Amour, Roman* P. 160)

Si écrire est une quête d'identité, le texte pourrait être vu en somme comme expansion du nom, aventure du sujet en voie perpétuelle de se construire. L'autofiction pousserait à l'extrême la révélation de l'être dans le langage, ce que dit spontanément l'adhésion de chacun à son nom. *L'Amour, roman* va au cœur de ces questions y compris pour la juxtaposition, comme une équivalence dans le titre d'« amour » et « roman », de sa question sur l'amour et de sa question sur son identité. Quelle autre expérience que celle de l'amour pour explorer la dimension langagière de notre être ? Ce nom propre qui n'est qu'à moi et qui pourtant ne m'appartient pas, qui m'a été transmis et dont on m'appelle, m'interpelle, peut-il encore être propre, juste ?

«C'était la première fois qu'un homme t'appelait Camille en faisant l'amour...tu as eu l'impression que cet inconnu te connaissait, que dans le rapport entre ses mots, vos corps et ton nom, une forme précise de compréhension et de justesse s'établissait. Jacques venait de te rendre ton identité. » (*L'Amour, Roman*, p. 84.)

Avant de lire le dialogue dans le *Nouvel Observateur*²³ de la romancière et du philosophe Jean Luc Marion, j'avais été frappée par la coïncidence de la sortie de *L'Amour, roman* et de l'essai du philosophe : *Le phénomène érotique*²⁴. Jean Luc Marion réécrit ni plus ni moins *Les Méditations métaphysiques* de Descartes d'un point de vue phénoménologique en déplaçant la question de l'être, de l'affirmation du sujet « je pense, donc je suis » à la demande de l'amoureux : « M'aime-t-on ? » Car la certitude d'exister n'arrête pas le doute qui a permis de la produire et où « s'exerce sans résistance l'interrogation « A quoi bon ? » : « être ou ne pas être peut devenir l'enjeu d'un libre choix, seul un autre que moi peut m'assurer contre la vanité de ma certitude. »²⁵ Cette « assurance qui ne se confond pas avec la certitude » et qui « fait que mon existence soit juste, belle, bonne et désirable », Camille Laurens la reconnaît dans la capacité de l'amant à la nommer.

²³ 17/04/2003, dialogue « Qu'est-ce que l'amour ? »

²⁴ Jean Luc Marion. *Le phénomène érotique*. Grasset et Fasquelle, 2003. p 42

²⁵ *ibid.*, p.42

Ce pourrait donc être le terme de l'aventure du sujet de l'autofiction que d'aboutir au vrai nom, à cette « forme précise de compréhension et de justesse » qui soit le lieu à la fois commun et unique d'identité. Serait-ce aussi l'aboutissement de l'individualisme, de fonder ainsi sa vie sur le truchement du Livre ? Fondement scripturaire qui irait dans le sens de la divinisation de l'humain ou d'une spiritualité laïque qu'évoque un autre philosophe, Luc Ferry dans son ouvrage dont le titre s'ajuste à notre propos : *L'Homme-Dieu ou le sens de la vie*²⁶.

Ainsi,

Repoussante, monstrueuse, fascinante, surgit Baubo dans le mythe de Déméter,
Obscène, s'étale le nom propre dans le roman contemporain.

Obscène est le nom propre qui transgresse la loi protectrice des hommes, tournant notre regard de lecteur vers l'origine et la mort, vers le signe identitaire qui nous constitue, non pas à distance comme la fiction traditionnelle mais en nous engageant dans la quête sans fin du sens de notre propre vie.

²⁶ Grasset, 1996.

