

PENSER L'AUTOFICTION : PERSPECTIVES COMPARATISTES  
PREISPITIVANJA: AUTOFIKCIJA U FOKUSU KOMPARATISTIKE

*Comité scientifique/Naučni odbor*

Zorica Bečanović Nikolić, Université de Belgrade

Isabelle Grell, ITEM, Paris

Adrijana Marčetić, Université de Belgrade

Jovan Popov, Université de Belgrade

*Recensions/Recenzenti*

Claude Burgelin, Université Lyon-2

Zoran Milutinović, University College London,

Jelena Pilipović, Université de Belgrade

Publié par la Faculté de Philologie, Université de Belgrade avec le soutien de l'Agence universitaire de la francophonie (AUF) / Izdanje Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu uz podršku Univerzitetske agencije za frankofoniju

PENSER L'AUTOFICTION :  
PERSPECTIVES COMPARATISTES

---

PREISPITIVANJA: AUTOFIKCIJA  
U FOKUSU KOMPARATISTIKE

*Sous la direction de / Priredile*

Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić



Beograd, 2014.

Actes du colloque international *Cultures, nations, autofictions*,  
tenu à la Faculté de Philologie, Université de Belgrade, le 5 et 6 octobre  
2013 / Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa *Kulture, nacije, autofikcije*,  
održanog na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 5. i 6. oktobra 2013.

## TABLE DE MATIÈRES / SADRŽAJ

Dunja DUŠANIĆ	
Penser l'autofiction : perspectives comparatistes .....	9
I	
<i>Autofiction et ses autres : enjeux théoriques et pratiques d'écriture</i> <i>Autofikcija i njeni dvojnici: teorijski problemi i spisateljske prakse</i>	
Jean BESSIÈRE	
Quelques notes sur la notion d'autofiction et sa pertinence .....	23
Isabelle GRELL	
Serge Doubrovsky aurait-il inventé le terme d'autofiction s'il n'avait pas connu l'occupation? .....	33
Jelena NOVAKOVIĆ	
Le discours autobiographique dans les récits d'André Breton. Pourrait-on envisager <i>Nadja</i> comme une autofiction? .....	45
Katarina MELIĆ	
Comment (s') écrire après Auschwitz ? Histoire, fiction et autofiction dans <i>L'écriture ou la vie</i> de Jorge Semprun .....	55
Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ	
Hemingvejev princip „invencije iz iskustva“ u okvirima savremene srpske proze .....	69
Biljana DOJČINOVIĆ	
„Performativno biće“ i autofikcija .....	81

## II

### *L'autofiction dans la littérature serbe Autofikcija u srpskoj književnosti*

Robert RAKOČEVIĆ	
D'une approche comparatiste de l'autofiction. Questions de methode .....	93
Adrijana MARČETIĆ	
Le code de l'autofiction : <i>Chez Les Hyperboréens</i> de Miloš Crnjanski .....	103
Vesna ELEZ	
Le journal et son double : <i>Novembre</i> de Gustave Flaubert et <i>Le Journal de Tcharnoïevitch</i> de Miloš Tsernianski .....	113
Bojan JOVIĆ	
„Drugi, koji su nekad bili ja“ (o životnim, poetskim i poetičkim samosagledavanjima srpskih pesnika XX veka) .....	123
Milica VINAVER	
Autofiction – Fiction du Je, du Moi, de (du) Soi ? .....	135

## III

### *S'écrire dans différentes langues Pisati o sebi na različitim jezicima*

Zorica BEČANOVIĆ NIKOLIĆ	
L'identité narrative dans <i>Visión desde el fondo del mar</i> de Rafael Argullol .....	145
Sonja VESELINOVIĆ	
Autobiografski elementi i dokument u poeziji Roberta Louela .....	155
Sasa ĐORĐEVIĆ	
Iskušenja autofikcije – Kosta Tahcis .....	165
Olivera ŽIŽOVIĆ	
Život kao metafora – autobiografski roman Viktora Šklovskog <i>Zoo ili pisma ne o ljubavi</i> .....	175
Marco MONGELLI	
L'autofiction italienne : enjeux et potentialités d'une nouvelle pratique narrative .....	187

#### IV

##### *S'écrire dans différents médias Pisati o sebi u različitim medijima*

Nina MIHALJINAC	
Transmedijalnost autofikcije – narativi o NATO bombardovanju u romanu i vizuelnim radovima Milete Prodanovića.....	199
Saša MILIĆ	
Autofikcija, subjektivnost i transparentnost filmske slike.....	209
Nevena DAKOVIĆ	
L'autofiction dans le film serbe : 2012–2013 .....	219

#### V

##### *Au-delà de la définition dubrovskienne S onu stranu definicije Dubrovske*

Tamara VALČIĆ BULIĆ	
<i>Révolutions</i> de Le Clézio et <i>Bonavia</i> de Velikić : entre autofiction et roman familial?.....	229
Anja ANTIĆ	
L'autofiction : un genre hybride ou l'élément constitutif de la création ? L'analyse comparative des œuvres <i>Enfance</i> de Nathalie Sarraute et <i>La Poussière de Petrovgrad</i> de Vojislav Despotov .....	239
Snezana KALINIĆ	
« Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie » : la mémoire imaginaire dans <i>Compagnie</i> de Samuel Beckett .....	249
Vladimir ĐURIĆ	
L'autofiction dans les <i>Confessions</i> de Milica Janković : le pacte autobiographique, oxymorique et/ou générique?.....	259





## PENSER L'AUTOFICTION : PERSPECTIVES COMPARATISTES

Ce volume est né du désir d'ouvrir, dans les études comparatistes serbes, un débat autour de la question de l'autofiction et, dans un sens plus large, de l'écriture de soi, en tant que phénomènes qui ont considérablement marqué le paysage littéraire dans les quatre dernières décennies. La question à l'origine de cette idée était de savoir si certaines notions théoriques, d'abord attribuées à la littérature française mais s'étant taillé une plus grande part de nos jours, pourraient contribuer à une meilleure compréhension des changements dans l'autobiographie et l'écriture de soi qui ont eu lieu dans la littérature serbe de la même période. Il serait cependant imprudent d'intituler cette réflexion « Existe-t-il une autofiction serbe ? », étant donné que de pareilles questions n'éveillent dans l'esprit d'un comparatiste que réserves et incertitudes, d'ailleurs tout à fait justifiées. D'autre part, ces mêmes réserves et doutes peuvent entraîner de très fructueuses discussions théoriques sur les genres littéraires et les différentes implications de leur « migration » d'une littérature à l'autre. C'est cette idée qui a inspiré le colloque *Cultures, nations, autofictions* organisé en octobre 2013 à la Faculté de Philologie de Belgrade. Les questions soulevées à cette occasion, figurant en partie dans le présent recueil, ne font qu'ouvrir le débat.

Comment justifier cet intérêt pour l'autofiction et à quoi servirait d'introduire ce terme dans le cadre de la littérature serbe? En effet, à l'exception du livre de Milovan Danajlić où le terme fait partie du titre (*L'histoire du narrateur : Essai sur l'autofiction*, 2009), il ne figure pas dans la littérature serbe, tandis que la critique et la théorie littéraires ne le mentionnent que dans le contexte français et francophone. Les hypothèses avancées par Danajlić dans ses entretiens et, plus rarement, dans sa prose même, oscillent entre le concept dubrovskien – « C'est cela que j'appelle autofiction. Invention de sa propre vie à partir d'un fait vécu. Ce n'est pas une autobiographie au sens classique du terme. Tout cela paraît différent en réalité, car l'auteur s'écarte des événements réels » (Danajlić 2010) – et une position complètement à l'opposée : « Toute mémoire se défigure et se recrée dans le processus même de l'écriture. Tout ce que l'on dit est en partie inventé. Le genre dans lequel je m'inscris pourrait être appelé autofiction, ou, si vous préférez, autobiographie contrefaite » (Danajlić 2003). Néanmoins, à l'opposé de Doubrovsky, qui considère la fictionnalité du texte comme un phénomène stylistique, à la base des deux attitudes de Danajlić

se trouve l'idée que la fictionnalité (et « fictionnel » veut dire ici « inventé ») est une caractéristique inhérente à l'écriture littéraire : « Chaque fois que l'on cherche à présenter des données autobiographiques, on invente forcément. » En effet, relatant l'expérience de la profonde différence entre la campagne et la ville suivant le point de vue d'un garçon qui en est à la fois narrateur et protagoniste, le roman de Danojlić se place plutôt du côté traditionaliste de l'écriture réaliste, très éloignée du style et des procédés de Doubrovsky.

D'un autre côté, la réponse à la question de savoir si l'autofiction existait déjà dans la littérature serbe comme moyen d'expression littéraire ne demandant qu'à être identifié, pourrait s'avérer affirmative, bien qu'elle dépende, comme dans toute pareille discussion, de la définition de l'autofiction qu'elle implique. La dernière remarque résume l'un des arguments les plus récurrents contre toute étude de l'autofiction, l'approche comparatiste ne faisant pas exception : à quoi bon s'éterniser sur un terme ne possédant pas de définition propre dans sa littérature d'origine ? Quel intérêt de poser la question de son implantation sur d'autres sols littéraires ? Aussi convaincant qu'elle puisse sembler, cette métaphore botanique néglige deux faits importants. Le premier est de nature générique et renvoie à la problématique de classification : toute tentative de définir un corpus de textes appartenant à un genre selon la définition de celui-ci, fondée sur un nombre restreint de traits, sera d'avance vouée à l'échec. C'est pour cette même raison que les efforts de Philippe Gasparini de définir l'autofiction en partant d'un corpus de textes littéraires contemporains qui lui sont relatifs n'ont pas porté leur fruit. L'autre fait porte sur l'utilité des résultats de recherches comparatistes dans le domaine littéraire, grâce auxquelles il est possible de se faire une idée beaucoup plus complète sur les genres : à titre d'exemple, rappelons-nous que le *Bildungsroman* n'était à ses débuts lié qu'à un seul moment historique d'une tradition littéraire particulière. Cependant, il est certain qu'il n'est possible de faire aucune analyse un tant soit peu sérieuse sans une idée claire de son sujet de recherche. Les deux vagues de discussions théoriques sur l'autofiction en France, dans les années soixante-dix et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, semblent s'épuiser et ne plus contribuer à éclaircir la problématique en question. Pourtant, cet état n'est que la conséquence du fait que le débat est fondé sur un faux dilemme : qu'est-ce qui prévaut dans une autofiction ? Qu'elle soit fictionnelle, pure « aventure du langage », ou référentielle, fondée sur des « événements et faits strictement réels » ? En fait, l'autofiction vacille entre les domaines du roman et de l'autobiographie, dépendant des traits génériques retenus par ses théoriciens : ceux qui y soulignent la fictionnalité, comme Vincent Colonna ou Philippe Gasparini, rapprochent l'autofiction du roman à la première personne, tandis que Doubrovsky s'est finalement contenté de voir dans l'autofiction une version postmoderne de l'autobiographie. La troisième solution consiste à en relever l'hybridité, comme l'a fait Marie Darieussecq : « Se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de

disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction » (v. Darieussecq 1996). Philippe Vilain, lui aussi, considère l'autofiction comme « un indécidable, un monstre hybride » qui prouve que tout récit est, en fait, « une fiction latente »<sup>1</sup>.

Le dilemme fiction / diction semble faux avant tout parce qu'il repose sur une mécompréhension répandue de la fiction littéraire<sup>2</sup>. Contrairement à l'idée reçue, la fictionnalité d'un texte n'est pas une question de degré (un récit ne saurait être « plus » ou « moins » fictionnel) ou de la simple relation entre un ensemble et ses composantes (une histoire ne serait pas fictionnelle car la plupart des événements qu'elle relate n'ont jamais eu lieu). En outre, il est difficile d'imaginer un lecteur réel changeant tour à tour de posture en passant du « pacte autobiographique » au pacte romanesque » et vice versa. Il serait alors obligé de se décider quasiment à chaque page de prendre l'auteur au sérieux ou d'assumer cette suspension voulue de l'incrédulité, régulatrice de la relation fictionnelle. Il va sans dire que toute considération du statut fictionnel de l'autofiction rencontrera de graves difficultés si l'on n'est pas sûr de ce dont on veut parler en disant « fiction », d'autant plus que ce concept ne s'épuise pas par la fiction littéraire (la tentative de définir l'autofiction est devenue encore plus intéressante avec l'incorporation des œuvres d'art autres que la littérature : la photographie, le cinéma, voire la musique). Certes, il est plus facile d'exiger une précision conceptuelle que de la pratiquer, surtout quand on ne dispose pas d'une théorie unique de la fiction, mais de plusieurs conceptions concurrentes. Néanmoins, un bref regard sur la genèse du terme pourrait nous fournir quelques indications.

Comme on le sait bien, Doubrovsky a vu dans la création de son propre néologisme l'occasion de compléter la fameuse « case aveugle » que Lejeune avait laissée dans son étude de l'espace autobiographique. Étant au fond pragmatique, la conception lejeunienne de l'autobiographie implique à son tour une conception pragmatique de la fiction. Autrement dit, la notion du *pacte* de lecture déplace l'intérêt des traits formels et thématiques du texte à la fonction qu'il remplit auprès du lecteur. En conséquence, la question perplexes du contenu de l'autobiographie, de sa vérité prétendue, n'est plus d'une importance décisive ; ce qui importe c'est que son auteur s'est engagé à énoncer la vérité (ou plutôt *sa* vérité), et que le lecteur accepte la convention de la vérité sur laquelle le pacte autobiographique est fondé. Symétriquement, le pacte *fictionnel* se conclut à partir d'une connaissance partagée des conventions qui règlent ce type de communication littéraire. Pour qu'un texte littéraire puisse

<sup>1</sup> Vilain 2009 : 13. Pour une présentation bien informative de la position de Philippe Vilain et les autres conceptions mentionnées consulter, ici-même, l'article de Jelena Novaković : « Le discours autobiographique dans les récits d'André Breton. Pourrait-on envisager *Nadja* comme une autofiction ? ».

<sup>2</sup> Une version de cette discussion a été publiée sur le site autofiction.org (v. Dušanić 2012).

être lu comme une fiction, il ne suffit pas que l'auteur ait l'intention d'entrer en jeu avec le lecteur, il faut aussi que le lecteur reconnaisse cette intention et accepte d'entrer dans le jeu (v. Searle 1999 : 71, Schaeffer 1999 : 146–147). Cela signifie, entre autres, que la fictionnalité d'un texte littéraire ne dépend pas de ses traits formels ou thématiques, mais du contexte particulier engendré par la communication entre l'auteur et le lecteur. L'exemple des *Lettres portugaises*, longtemps considérés comme des lettres authentiques de Marianne Alcoforado, ou bien le *Marbot* de Hildesheimer, montrent que ce contexte peut facilement changer. Le fait que ces textes aient gagné un statut fictionnel qu'ils n'avaient pas au début n'implique pas qu'il s'agisse des cas « indéterminés », des « boarderline cases » notoires, qui vacillent entre le régime autobiographique et le régime fictionnel, mais d'un malentendu, d'une obstruction accidentelle ou délibérée (v. Schaeffer 1999 : 133–145). L'exemple le plus célèbre de ce type, lié à l'autofiction, est sans doute le roman de Proust, même si d'autres écrivains, comme Chateaubriand, Stendhal, Colette, Cendrars ou Céline, ont été mentionnés. Il s'agit dans tous ces cas d'une identification rétrospective de certains traits génériques d'autofictions contemporaines dans les textes qui leur précèdent, d'un réaménagement d'accents caractéristique de l'histoire littéraire (v. Schaeffer 1989). C'est précisément ce dynamisme générique qui règle la réception d'un genre nouveau, tel que l'autofiction.

Si au début cette réception paraissait trouble, c'était surtout que l'autofiction soulignait des traits génériques considérés jusque-là comme incompatibles (v. Laouyen). Malgré cette position défavorable, on peut parler d'une tendance de consolidation de la nouvelle désignation générique, surtout depuis les années deux mille. Comme ailleurs, cette consolidation s'accomplit par deux mécanismes caractéristiques : soit la nouvelle désignation est rattachée à un texte littéraire canonique (c'est ce qu'a fait Genette en identifiant, dans *Palimpsestes*, *La Recherche* comme une autofiction<sup>3</sup>), soit sa légitimité est établie en construisant toute une tradition autofictionnelle composée d'œuvres qui n'ont pas été considérés comme telles jusque-là (c'est le cas de Colonna qui a proclamé Lucan premier auteur « autofictionnaire »). Plus généralement, le même mécanisme se rencontre lorsqu'un écrivain identifie ses précurseurs et ses prédécesseurs (comme Doubrovsky l'a fait dans le cas de l'œuvre de Proust). Cette identification rétrospective, comme T.S. Eliot l'a déjà remarqué, est à double sens : non seulement elle garantit une légitimité aux nouvelles œuvres, mais elle fait

<sup>3</sup> « [...] l'anonymat du héros de la *Recherche* est un tour autobiographique [...] la manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de 'roman à la première personne' comme *Gil Blas*. Mais nous savons – et Proust sait mieux que personne – que cette œuvre n'est pas non plus une autobiographie. Il faudra décidément dégager pour la *Recherche* un concept intermédiaire [...]. Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction » (Genette 1992 : 357–358).

aussi ressortir des traits génériques jusqu'alors inaperçus dans les anciennes. Au fond, elle joue un rôle décisif dans la canonisation littéraire.

On peut supposer que les traits génériques de l'autofiction qui, indépendamment de ses nombreuses définitions pourront gagner en importance, sont ceux dont la productivité littéraire est la plus évidente. Les indicateurs d'autofictionnalité, repérés par Gasparini (2008 : 311) – oralité, innovation formelle, complexité narrative, fragmentation, tendance à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience – en témoignent certainement. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que leur statut est forcément conditionnel. C'est surtout le destin des catégories axiologiques telles que l'innovation, la complexité, la fragmentation, le disparate etc., mais aussi (et d'une manière plus générale) de toutes les catégories génériques. Il n'est donc pas surprenant que, malgré leurs différences conceptuelles, Doubrovsky, Lejeune, Genette et Vilain entendent par autofiction les mêmes traits génériques, dont certains sont « formels » (la présence d'un *je* narratif qui n'est pas nécessairement identifié à l'auteur du texte par ses nom et prénom), mais qui n'est pas non plus explicitement dissocié de sa personne (comme c'est le cas dans les romans à la première personne), et d'autres « thématiques » (problématisation de la relation entre la vie de l'auteur et de l'écriture sur cette vie). Il est facilement repérable que ces traits génériques figurent également dans les œuvres de certains écrivains serbes : de Crnjanski, grand classique de la littérature moderniste, en passant par des auteurs très différents comme Dragoslav Mihailović ou David Albahari, jusqu'aux prosateurs contemporains tel Srđan Valjarević. Suite à une incertitude au sujet de leur statut générique, leurs œuvres sont le plus souvent « classées » comme des « cas liminaires » (notamment les *Hyperboréens* de Tsernianski) ou bien leur complexité générique est réduite à une seule dimension (essai postmoderne chez Albahari, écriture documentaire chez Mihailović). Ce fait est surtout éclatant dans le cas des *Hyperboréens* : d'abord considérés comme des mémoires, ce n'est que plus tard que les critiques ont su discerner leur nature romanesque. Ce changement de dynamique générique, grâce auquel ont ressurgi de nouveaux traits de ce « livre à double visage » (Petković), notamment sa fictionnalité, est étudié ici par Adrijana Marčetić :

Vers le milieu du siècle dernier, l'idée de fictionnalité n'était pas encore problématisée dans la littérature serbe. Comme la différence entre la fiction et l'histoire n'était pas remise en question, le roman était considéré comme un genre essentiellement fictionnel, un texte narratif dans lequel l'écrivain, « selon les exigences de son évocation du passé », place des personnages imaginaires, « des fictions irréelles » et des « créations littéraires ». Les lecteurs nourris de romans réalistes ne s'attendaient pas à ce qu'un écrivain donne une forme romanesque à ses souvenirs d'importants événements historiques, et encore moins à ce qu'il écrive un roman sur lui-même (v. Marčetić, ici-même).

Comme Marčetić le remarque fort bien dans son article, l'apparition de l'autofiction témoigne d'un mouvement à l'intérieur même du champ fictionnel, où les

frontières entre les régimes de fiction et de diction ont été modifiées de façon à ce que l'autofiction prenne la place de l'autobiographie et du roman personnel à la fois. Tandis qu'elle examine cette modification dans le domaine du dynamisme générique intralittéraire, Jean Bessière y voit le résultat du changement de la perception même de la subjectivité humaine :

Les débats sur la notion d'autofiction se résument aujourd'hui de manière aisée. De la définition de Serge Doubrovsky – l'autobiographique se confond avec une fiction d'événements et de faits strictement réels – à l'identification de l'autofiction à la projection de soi dans un univers fictionnel, les caractérisations de l'autofiction recourent ce qui a été qualifié de roman personnel ou ce qui doit être vu comme une composition manifestement hétérogène d'autobiographique et de fictionnel. L'intérêt de la notion est moins dans la lecture qui peut en être donnée en termes d'histoire littéraire, dans l'anomalie poétique qu'elle constitue, dans l'allégorisation qu'elle propose inévitablement de la figure de l'auteur, que dans ce qu'elle implique au regard du statut du sujet – depuis le XIX<sup>e</sup> siècle (v. Bessière, ici-même).

Marco Mongelli, de son côté, met ce phénomène en relation avec des changements socio-anthropologiques, analysant de quelle manière ceux-ci se reflètent dans les romans d'auteurs italiens de Busi à Siti et de Genna à Vasta. Dans la littérature italienne, l'autofiction radicalise les caractéristiques de la narration autobiographique ; elle tend à dévoiler les aspects les plus intimes de l'individu, tels que sa vie sexuelle. Ces tendances, qui révèlent l'influence décisive de la télévision et des talk-shows sur la littérature contemporaine, concourent, d'après Mongelli, « à la formation du principal dispositif poétique et réceptif : celui de l'extrême et de l'incrédulité envers lui ». De pareilles considérations apparaissent plusieurs fois dans le recueil, illustrant la nécessité de comparer les différentes traditions nationales de l'écriture de soi pour mieux élucider la nature dudit « déplacement ».

Les traditions nationales sont examinées notamment dans les parties « L'autofiction dans la littérature serbe » et « S'écrire dans différentes langues ». La première, mettant en évidence la problématique de l'introduction de l'autofiction en tant que genre dans la littérature serbe et de son éventuelle influence sur le classement générique et l'analyse de textes littéraires, s'ouvre par l'article de Robert Rakočević, une sorte d'introduction et de *caveat* méthodologique. L'auteur y examine « de quoi devrions-nous tenir compte avant d'envisager une étude comparatiste de l'autofiction dans la littérature française et serbe ». Il attire notre attention sur les difficultés potentielles de la construction d'un « corpus autofictionnel serbe *ex nihilo* » : la diversité des œuvres considérées comme des autofictions par la critique universitaire française (c'est-à-dire, absence d'un corpus nettement défini), un certain flottement dans la définition même de l'autofiction (absence de définition) et la surdétermination de l'autofiction par la sociologie, les médias et la justice. Tout ceci complexifie encore la recherche d'une définition solide, fondée sur un corpus cohérent et rend la tâche



du comparatiste particulièrement difficile. Rakočević propose deux solutions : renoncer aux définitions purement négatives de l'autofiction (l'autofiction n'est ni « autobiographie » ni « roman »...) et abandonner l'idée de faire reposer sa nature sur sa présumée « littéarité ». En conclusion, il considère l'adoption d'une perspective pragmatique comme une possible solution, tout en expliquant que « cela reviendrait à chercher ce que l'on pourrait appeler une intention autofictionnelle, autrement dit, l'élément le plus commun du cadre de lecture projeté par les œuvres d'autofiction » – tâche qui, bien entendu, peut s'avérer assez difficile. Les difficultés dégagées par Milica Vinaver Ković dans son étude linguistique sur la différence entre les notions du *je*, du *moi* et du *soi* et leurs équivalents en serbe sont d'une autre espèce. Elle souligne l'impact de ces incertitudes et différences terminologiques lors de la traduction en serbe, et partant, de l'étude de l'autofiction dans le contexte littéraire serbe.

Trois textes traitant du modernisme correspondent de façon intéressante aux questions exposées *supra*. Conformément aux attentes, la figure de Miloš Crnjanski y est la plus importante ; ses nombreuses autoreprésentations font l'objet de deux analyses – celle d'Adrijana Marčetić sur les *Hyperboréens*, déjà mentionnée, et celle de Vesna Elez sur *Le Journal de Tcharnoïevitch*. Vesna Elez montre par les arguments narratologiques très pertinents que *Novembre* de Flaubert a servi d'inspiration à Crnjanski dans le choix des stratégies et des modes narratifs. La présence de Crnjanski n'est pas surprenante : depuis ses premiers romans jusqu'à ses mémoires hybrides, *Chez les Hyperboréens* (1966), Crnjanski ne cesse de se raconter, le plus souvent en démultipliant les personnages qui lui servent de miroirs (notamment dans le cas du *Journal de Tcharnoïevitch*, 1921), et parfois *in propria persona* (dans *Les Hyperboréens*, ainsi que dans son recueil de poésie *Ithaque et commentaires*, 1959). Ce recours aux doubles n'est point accidentel ; il existe, semblerait-il, dans la littérature d'après-guerre dont Crnjanski faisait partie, une réticence, d'ailleurs typiquement moderniste, à l'égard de l'écriture ouvertement autobiographique. Les plus grands romanciers modernistes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Danilo Kiš, manifestent aussi cette tendance à relater leurs propres expériences à travers un double fictionnel. Ce n'est qu'avec la problématisation de l'écriture autobiographique, chez les écrivains postmodernes, que la possibilité d'une écriture véritablement autofictionnelle s'ouvre. Mais les traces de cette problématisation sont aussi visibles, comme Robert Rakočević l'a bien remarqué, dans les désignations génériques des textes des auteurs contemporains, « l'autobiographie intertextuelle » de Snežana Adamović (2005), l'« autobiographie de l'Histoire » de Siniša Korica (2008), l'« autobiographie des autres » de Borislav Mihajlović Mihiz (1993). Une écriture autofictionnelle se laisse discerner parfois dans les fictions de David Albahari et de Dubravka Ugrešić, genre qui s'est développé dans les années qui ont suivi le démembrement de la Yougoslavie, mais aussi (et d'une manière plus générale) dans les textes qui

relatent l'expérience des extrêmes du vécu contemporain. D'après Vladislava Gordić Petković, c'est le cas des nouvelles du recueil *Les grands enfants* d'Antonije Isaković, qui jouent avec les aspects non fictionnels du récit, situés dans un cadre de guerre et de mort. Dans *L'Appât*, *L'Homme de neige* et *Ombres* de David Albahari l'expérience de la mort, de la guerre et des migrations est thématisée en tant que cadre de lecture des conflits intimes et émotifs, tandis que Slobodan Tišma, dans les romans et les nouvelles comme *Urvidek* ou *La chambre de Bernardi*, prend sa propre expérience comme point de départ afin de créer le personnage d'un homme marginal et volontairement à l'écart.

La poésie a eu un destin différent, conditionné, entre autres, par le statut du *je* lyrique depuis le romantisme jusqu'à nos jours. Tout comme le *je* autobiographique, le *je* lyrique demeure traditionnellement hors du régime fictionnel, mais d'autre part, à l'instar du *je* romanesque, il ne s'identifie pas au *je* du poète. La spécificité de son statut entre de manière intéressante en relation avec les questions soulevées autour de l'autofiction, surtout dans le cas d'autoreprésentations poétiques et des tentatives de rédaction d'autobiographies poétiques. L'enchevêtrement de l'autobiographique et du poétique dans l'œuvre des poètes serbes font l'objet de la recherche de Bojan Jović. Dans leurs autoreprésentations, qui s'avèrent comme une suite de tentatives aux issues thématiques et formelles différentes, Jović réussit à trouver des éléments communs : points de départ semblables, similitudes récurrentes des principes de création et stratégies d'élaboration. À travers l'exemple des *Poèmes* d'Oskar Davičo (1938), Jović démontre comment la poétique officielle et les principes idéologiques plus généraux ont influencé le choix des moments spécifiques qui imprègnent l'écriture d'une autobiographie poétique particulière. *Les Poèmes complets* de Ljubomir Simović sont évoqués pour discerner de quelle manière le « moi » du poète s'impose dans l'organisation et l'élaboration (finale) d'une œuvre poétique achevée. Jović mentionne également *Ithaque et commentaires* de Crnjanski comme exemple d'entrelacement de différents *je*, celui du poète et celui de l'auteur des mémoires, ainsi que l'exemple tout particulier de l'autobiographie poétique de Milan Dedinac.

D'autres points où se rencontrent l'autofiction et la poésie, comme la question éthique de la transposition littéraire de la vie de l'auteur (et de celle des autres) font l'objet de l'analyse de Sonja Veselinović dans la partie suivante du recueil, consacrée à l'écriture de soi dans différentes traditions culturelles, linguistiques et littéraires (« S'écrire dans différentes langues »). Sonja Veselinović étudie la poésie confessionnelle de Robert Lowell et souligne, entre autres, les ressemblances des procédés et des problèmes soulevés dans son recueil *Le Dauphin* (1973) et dans *Le livre brisé* (1989) de Serge Doubrovsky. Les deux auteurs combinent intentionnellement la manipulation de conventions poétiques et narratives avec les aspects factuels et documentaires du texte afin de susciter chez le lecteur un jugement moral sur eux-mêmes. Il s'ensuit un



effet que Sonja Veselinović décrit de la sorte : « bien que le lecteur distingue le texte de la réalité, il se voit intégré dans le processus et n'arrive pas à retrouver un fond d'analyse certain. » La problématique de la relation entre le texte et la réalité personnelle est examinée dans l'article de Saša Đorđević, consacré aux autoreprésentations intrigantes trans-textuelles et sexuelles de l'écrivain grec Kosta Tachcis. Olivera Žižović consacre son article au roman *Zoo, lettres qui ne parlent pas d'amour* de Victor Chklovski pour examiner ses célèbres positions théoriques sur la problématique mentionnée par rapport à sa pratique littéraire. Le chapitre se termine par le texte déjà mentionné de Marco Mongelli, et commence par une lecture attentive de l'autofiction de l'écrivain catalan Raphael Argullol. Zorica Bečanović Nikolić examine l'ouvrage d'Argullol à la lumière de l'herméneutique de soi de Paul Ricœur et montre comment son identité narrative se construit dans et par l'écriture autofictionnelle.

Le caractère résolument comparatiste de cet « essai » exigeait aussi la prise en considération de la relation entre l'autofiction et d'autres genres d'écriture de soi à la première personne (outre l'autobiographie, comme « l'Autre » de l'autofiction le plus cité, il faut aussi mentionner les journaux intimes, les confessions, les mémoires et la poésie narrative), ainsi que ses transformations dans divers médias, étant donné que l'autofiction, tout en provenant de la littérature, est associée aussi à d'autres arts (peinture, photographie, cinéma). Le premier chapitre du recueil, « Autofiction et ses autres : enjeux théoriques et pratiques d'écriture », est consacré aux questions littéraires de l'autofiction et de ses « concurrents ». Jean Bessière analyse les ressemblances et les dissemblances entre l'autobiographie, le roman personnel et l'autofiction, considérant celle-ci comme la phase ultime du changement du statut du sujet et de la subjectivité qui s'opère depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Deux articles importants, d'Isabelle Grell et de Jelena Novaković, abordent la question de l'origine de l'autofiction : le premier découvre la dimension personnelle de cette origine à travers la biographie de Serge Doubrovsky, alors que le second tente d'en fournir une dimension littéraire par l'analyse des liens entre la *Nadja* de Breton et la poétique de l'autofiction conçue par Doubrovsky. Si Breton est considéré comme l'un des précurseurs, on pourrait citer Semprun parmi l'un des contemporains de Doubrovsky dont les poétiques s'apparentent avec le concept de l'autofiction de ce dernier. Bien que Semprun n'ait jamais désigné sa poétique comme autofictionnelle, Katarina Melić fournit une analyse de *L'écriture ou la vie* pour démontrer de quelle manière la fiction lui a permis de « transformer la réalité afin de la rendre acceptable et ceci dans le but d'accéder à nouveau à la parole ». Cette démarche complexe où « la narrativisation de l'expérience contribue à la recomposition du *je* de l'écrivain déporté, car ce *je* posé en geste de réappropriation est preuve de l'expérience vécue », apparaît chez Doubrovsky aussi, comme Isabelle Grell l'a bien montré dans son article :

Serge Doubrovsky occupé : occupé, enfermé, en danger. Occupé à forger le *je* d'un a-venir indépendant du réel, refuser la self-pitty, le repli sur soi qui aurait été bien compréhensible étant donné la situation anxiogène qu'il a vécue lors de l'Occupation. Bâtit ce JE en engageant la fiction dans le réel, le moi. Occupé à affirmer à travers le démantèlement des livres lus, des pensées invasives qui tournent en rond, le fait que le moi, l'auto, ne peut être simplement biographique mais qu'il est langagier. Que le langage ne peut exister qu'explosif puisque ça pète de partout, dans son corps d'adolescent et dans le monde autour de lui. Devenir fictif. Auto-fictif (v. Grell, ici-même).

Le reste du chapitre est consacré aux conceptions théoriques anglo-américaines, qui s'apparentent à la conception doubrovskienne dans certains aspects mais en diffèrent dans d'autres : il s'agit du principe de *inventing from experience* d'Ernest Hemingway, que Vladislava Gordić Petković analyse sur un corpus de la prose serbe contemporaine, ainsi que de la notion de *performing self* de Richard Poirier, explicitée par Biljana Dojčinović.

La partie « Au-delà de la définition doubrovskienne » réunit diverses conceptions de l'autofiction qui s'inscrivent, entre autres, dans la lignée des positions avancées par Vincent Colonna, tout en considérant les mêmes questions qui occupent l'auteur du roman *Fils*. S'y trouve l'analyse comparatiste de Velikić et Le Clezio par Tamara Valčić Bulić, celle d'Anja Antić qui étudie le thème de l'enfance dans les ouvrages autobiographiques de Nathalie Sarraute et Vojislav Despotov, ainsi que deux articles qui, chacun à sa manière, représentent de véritables enjeux interprétatifs : le texte de Snežana Kalinić voit dans *Compagnie* de Beckett une autofiction paradoxale, à la troisième personne, et celui de Vladimir Đurić se propose d'examiner le genre hybride des *Confessions* de Milica Janković.

Finalement, la partie « S'écrire dans différents médias » l'attention est focalisée sur les défis de l'autoreprésentation dans d'autres arts. Nina Mihajlinac examine l'écriture de soi dans les travaux littéraires et visuels de Mileta Prodanović illustrant son expérience des bombardements de la Serbie par l'OTAN en 1999. Saša Milić aborde la problématique de la représentation de la subjectivité et de l'autoreprésentation du réalisateur de film en tant qu'auteur, alors que Nevena Daković montre que, en plus du réalisateur, ce rôle peut être confié au « soi » de la caméra aussi. Son article fournit en même temps un aperçu du cinéma serbe contemporain pour mettre l'accent sur la complexité des stratégies d'autoreprésentation.

Ce bref résumé permet de constater que le présent recueil représente un ensemble très varié, mais que cette variété même de sujets et d'approches s'ouvre sur de nombreuses pistes. Nous espérons voir ce débat s'approfondir davantage encore dans les recherches futures.

Belgrade, mars 2014

Dunja Dušanić  
Faculté de Philologie  
Université de Belgrade

## BIBLIOGRAPHIE

- Danojlić 2003 : M. Danojlić, Ispovest u dva glasa, *Večernje novosti*, 5 janvier 2003, <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/drustvo/aktuelno.290.html:143235-Ispovest-u-dva-glasa>, (page consultée le 4 février 2014)
- Danojlić 2010 : M. Danojlić, Stalno izmišljamo svoje živote, *Blic*, 31 octobre 2010, <http://www.blic.rs/Intervju/214518/Stalno-izmišljamo-svoje-zivote/>, (page consultée le 4 février 2014)
- Darriussecq 1996 : M. Darriussecq, L'Autofiction, un genre pas sérieux, *Poétique*, n° 107, 369–380.
- Dusanic 2012 : La fictionnalité de l'autofiction, 27 octobre 2012. <http://www.autofiction.org/index.php?post/2012/10/27/La-fictionnalite-de-lautofiction>.
- Genette 1992 : G. Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- Laouyen : M. Laouyen, L'autofiction : une réception problématique, <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/208.php> (page consultée le 4 février 2014).
- Schaeffer 1999 : J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris : Seuil.
- Schaeffer 1989 : J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris : Seuil.
- Searle 1999 : J. R. Searle, *Expression and Meaning*, New York : Cambridge University Press.
- Vilain 2009 : Ph. Vilain, *L'autofiction en théorie*, Chatou : Les Éditions de la transparence.



I  
AUTOFICTION ET SES AUTRES :  
ENJEUX THÉORIQUES  
ET PRATIQUES D'ÉCRITURE

AUTOFIKCIJA I NJENI DVOJNICI:  
TEORIJSKI PROBLEMI  
I SPISATELJSKE PRAKSE



Jean BESSIÈRE\*  
 Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

## QUELQUES NOTES SUR LA NOTION D'AUTOFICTION ET SA PERTINENCE

On propose d'abord une comparaison de l'autobiographie, du roman personnel, de l'autofiction, moins sur la base de données poétiques que sur la base de ce qu'impliquent ou supposent ces trois notions, ces trois genres : une figuration de la constance de la conscience individuelle, le privilège accordé à l'ethos, et un rapport paradoxal à la temporalité. On s'attache enfin à marquer que l'autofiction, telle qu'elle est comprise aujourd'hui à travers ses diverses définitions, constate la difficulté à dire la constance de la conscience individuelle dans le temps. L'alliance de l'autobiographique et du fictionnel met en évidence ce que supposent l'autobiographie et le roman personnel : une herméneutique de la subjectivité. Elle met celle-ci en évidence par sa propre poétique paradoxale : sujet, factualité, fiction.

**Mots-clés** : autobiographie, roman personnel, fiction, subjectivité, temps, herméneutique, ethos, conscience individuelle ; Rousseau, Casanova, Stein, Duras, Miller, Wolfe, Adams, Doubrovsky.

On offre ici quelques rapides notes sur la notion d'autofiction, moins pour la redéfinir ou pour l'appliquer de manière originale que pour en dire nouvellement la pertinence. Les approches usuelles de l'autofiction, fût-ce celle proposée par Serge Doubrovsky, valent moins par les définitions de poétique qu'elles proposent et qui permettent de contraster ces approches, que par ce qu'elles présupposent et ce qu'elles impliquent. Outre le rappel inévitable que ces approches ne défont pas véritablement la notion de roman personnel et qu'elles permettent de dater, par leur usages, une certaine création littéraire, il convient encore de remarquer que leurs différences ou leurs oppositions permettent de dégager, d'une part, un arrière-plan théorique commun et, d'autre part, le statut spécifique du sujet, qu'elles illustrent – ce statut n'est pas nécessairement seulement contemporain ; le contemporain rend ce statut exemplaire. Il y a là la véritable justification de l'autofiction. On se tient, en conséquence, à quelques perspectives théoriques.

---

\* jean.bessiere@univ-paris3.fr

*Roman personnel, autobiographie, autofiction : figurations de la continuité de la conscience individuelle*

Avant qu'on ne la considère en elle-même, la notion d'autofiction appelle sa propre généalogie et son propre encadrement critique. Le jeu de contrastes, alors dessiné, permet de préciser la spécificité de la notion. On va ainsi du roman personnel à l'autofiction, en un jeu d'articulation avec l'autobiographie.

La notion de roman personnel, aussi surannée qu'elle paraisse, présente l'avantage de ne pas préjuger des manières dont on peut caractériser le rapport entre auteur et roman, une fois qu'est acquise l'évidence de données autobiographiques dans le roman. Elle offre une utilité supplémentaire : celle de jouer sur le pluri-sémantisme de l'adjectif personnel : qui appartient à ou qui relève de la personne de l'auteur ; qui a affaire avec la *persona* – avec le masque – qui a encore affaire avec le personnage – cette entité du récit qui a sa propre autonomie et ses propres fonctions dans ce récit. Le roman personnel serait ce roman qui donne manifestement à lire cette triple caractérisation et qui autorise tous les accords et toutes les tensions entre les éléments de cette triple caractérisation. Affirmer que tout roman est inévitablement personnel, comme le fait avec force David Lodge (v. Lodge 2012 : 393–394), revient à dire que cette triple caractérisation, parce qu'elle doit être alors généralisée, ne désigne pas une différence spécifique, celle du roman personnel, dans la série des types de roman. Noter un tel défaut de différence spécifique revient à confirmer que le roman personnel use du rapport biographique explicite de l'auteur et de l'œuvre pour figurer la continuité de la conscience individuelle et de ses représentations – cette figuration continue autorise le passage de l'auteur au roman et fait des données biographiques véridiques les indices de cette continuité. La figuration de cette continuité est alors applicable à tout roman et, faut-il ajouter, la justification de toute lecture du roman – le lecteur lit selon l'évidence, qu'il se reconnaît, de la continuité de la conscience.

Que le roman personnel ne soit pas, dans l'usage de cette notion, contrasté avec l'autobiographie équivaut à indiquer : le roman personnel n'est pas le symétrique de l'autobiographie pour une raison simple – sa triple caractérisation l'éloigne de l'autobiographie.

L'autobiographie est le discours de la vérité de la vie de l'auteur, racontée par lui-même. Vérité se comprend ici doublement : selon les faits de la vie, selon l'argument du récit de vie que porte l'autobiographie – celle-ci, au regard de la vérité, ne se caractérise pas seulement par la vérité des faits, mais aussi par leur arrangement. Ce défaut de symétrie se commente encore : par le jeu de la vérité des faits et de la vérité de son argument, inévitablement argument singulier et argument d'une singularité, l'autobiographie se définit par l'exposé des conditions qui rendent possibles cette singularité. En ce sens, toute autobiographie est récit de liberté. L'autobiographie est le récit vrai de



l'invention d'une vie. Par ce même double jeu, par cet exposé, l'autobiographie est aussi celle de l'assujettissement du sujet. Celui-ci n'expose sa conscience individuelle et son invention que dans le rappel des savoirs, des codes, qui le définissent. L'argument de l'autobiographie est la construction même des termes de cette dualité et de leurs rapports – subjectivation, assujettissement. Il suffit de citer Rousseau. La subjectivation se définit comme la saisie par elle-même de la conscience individuelle et comme le rapport de cette conscience à ce qui la limite et la détermine – les savoirs, les codes...

Par sa triple caractérisation, le roman personnel échappe au jeu argumentatif de l'autobiographie et à la dualité de celle-ci, qu'il peut cependant exposer. Ainsi, le roman personnel, figuration de la continuité de la conscience de soi, fait-il de cette figuration ce qui l'emporte sur tout type d'argument, sans que, pour autant, soit exclu un argument. Ainsi, n'est-il pas l'exacte figuration de la liberté, qui permet de produire l'autobiographie, et de l'assujettissement qui justifie cette figuration. Il est, de la personne à la *persona* et au personnage, cela qui enseigne : le sujet qui se dit dans un tel roman, dessine les transformations du sujet, qui font échapper celui-ci à cette double figuration. Il y a, en conséquence, une autonomie du personnage au regard de la personne de l'auteur, quelles que soient les lectures critiques qui puissent être faites de cette autonomie – par exemple, une lecture psychanalytique conclura à une fausse autonomie. Cette autonomie suppose la généralité et la continuité de la conscience de soi.

Avant même que l'on entre dans plus de précisions sur les usages de la notion d'autofiction, il convient de noter que celle-ci, si elle est comparée à la notion d'autobiographie, ne fait pas de la dualité de l'autobiographie, qui vient d'être caractérisée, sa principale détermination. Elle porte cette détermination et elle la dépasse, dans la mesure où elle se libère – c'est cela sa fiction, qui est donc plus que le défaut de vérité – de cette détermination même, pour privilégier un exposé libre de la dualité de la subjectivation et de l'assujettissement – libre puisque cette dualité conduit finalement à la présentation fictionnelle.

Dans la même perspective et selon les mêmes termes, comparer la notion d'autofiction à celle de roman personnel commande les indications suivantes. Le roman personnel indifférencie partiellement le rapport de l'auteur à l'œuvre pour privilégier la notion de personne. Ce mouvement autorise la référence à l'auteur et, en même temps, comme il vient d'être noté, qu'elle autonomise le personnage. L'autofiction, à tout le moins dans la définition qu'en donne Serge Doubrovsky, par la distinction, l'alliance et l'opposition du discours de soi véridique et du discours de soi fictionnel, accentue, d'une part, la continuité du lien de l'auteur à l'œuvre, et, d'autre part, l'autonomie de la figuration fictionnelle de l'auteur. Elle fait de la dualité paradoxale du roman personnel une contradiction, qu'elle caractérise en termes de poétique, alors que cette contradiction porte sur le statut et l'usage de la référence faite à l'auteur. Elle désigne, par

là même, cette référence comme à la fois énigmatique et calculée par le jeu de l'énigme : la fiction est un choix explicite et libre, qui porte l'interprétation de son propre lien à la référence véridique à l'auteur. Chez Serge Doubrovsky, le rappel de la psychanalyse est le moyen de cela même.

Ces dispositifs de l'autobiographie, du roman personnel et de l'autofiction autorisent, en partie, une indifférenciation des caractérisations de ces genres, à travers trois notations : celle de la figuration de la constance de la conscience individuelle, celle de la reconnaissance de l'altérité qu'autorise cette conscience, celle du remodelage et de la révision. Ces trois notations se lisent suivant les paradoxes de chacun des genres.

*Ainsi, à propos de l'autobiographie.* Que l'autobiographie puisse se présenter de manière entièrement paradoxale – l'autobiographie est véridique mais elle est l'autobiographie de l'autre, de celui, de celle qui n'est pas l'auteur de l'autobiographie, ainsi de Gertrude Stein et de son *Autobiography of Alice B. Toklas* –, indique un déplacement de la notion de vérité qui lui est attaché : ce sont les pratiques et les expériences qui font émerger la vérité du sujet. Cette vérité est sans doute factuelle ; elle n'est plus cependant le résultat d'une réflexion manifeste du sujet auteur sur lui-même, celle qu'implique l'autobiographie. Cette vérité se produit à l'intérieur de processus réels, qui engagent le sujet et son autre. Cette autobiographie, au regard de l'auteur, est à la fois une vérité, celle de l'autre, et, par cette altérité, la fiction de l'auteur. Cela se comprend ultimement : il n'est d'autobiographie que par son élargissement ; elle devient l'autobiographie de l'autre – où il y a l'argument d'une liberté ou d'une libération ; où il y a la nécessaire hypothèse de la continuité de la conscience individuelle et de la parenté des consciences individuelles.

*Ainsi du roman personnel.* Il est un type de roman personnel, caractéristique de la littérature américaine, le *self novel* – il faut citer Henry Miller et sa trilogie, *Tropic of Cancer*, *Sexus*, *Nexus*, ou Thomas Wolfe et son *Of Time and the river*. *Self novel* peut se traduire par roman de soi. Ce roman de soi est bien un roman personnel, explicitement autobiographique – en particulier, chez Henry Miller. Que l'autobiographie devienne roman personnel, roman de soi, traduit que l'auteur entreprend de rappeler la dualité constitutive de l'autobiographie – liberté et assujettissement –, d'une part, et, d'autre part, de dépasser cette dualité par l'explicite notation que le moi individuel n'est pas une entité stable et qu'il est modelé, remodelé par la conscience dans l'interaction avec le monde et les autres – par quoi l'auteur est certainement, dans le *self novel*, lui-même et un personnage, celui de l'auteur remodelé – personnage lui-même remodelé. L'hypothèse d'une stricte vérité devient incertaine puisque fixer la vérité de l'auteur contredit l'évidence du remodelage.

*Ainsi de l'autofiction.* Il est une manière simple de caractériser l'autofiction – comme une révision des données autobiographiques grâce, entre autres, au jeu de la fiction, qui appelle d'autres révisions. L'autofiction s'approche et se

distingue ainsi du remodelage et de la ré-assertion du moi individuel et de sa conscience, qui viennent d'être dits à propos du roman personnel. Remodelage et révision le sont, dans le cas de l'autofiction, au prix de leur propre aveu. Cet aveu rend la fiction manifeste. On suit ainsi, comme on le sait, l'œuvre de Marguerite Duras, de *Barrage contre le Pacifique* à *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. La révision est à la fois un mode de la fiction, un mode de la réflexivité, un mode du remodelage, un mode d'écriture, et le rappel de la vérité biographique. Elle fait de l'autofiction à la fois un roman personnel, un exercice de perception et d'invention de soi, en même temps que, par la continuité biographique et par la continuité de la conscience de soi qu'elle suppose, elle illustre la dualité de l'autobiographie – liberté et assujettissement. Et paradoxalement, elle dit l'impossible la stricte répétition ; par son impossibilité, celle-ci appelle la révision. Où il y a la meilleure justification de la fiction de l'autofiction et l'évidence que l'autofiction naît de ce fait manifeste : dessiner la constance de la conscience individuelle n'assure ni le dessin d'une maîtrise du temps ni la figuration certaine de sa continuité. L'autofiction de Louis-René des Forêts, *Ostinato*, illustre cela même.

#### *Une commune poétique et diverses approches de l'ethos*

On se propose de reformuler les constats qui viennent d'être faits à propos du roman personnel, de l'autobiographie et de l'autofiction, en des termes de poétique qu'ils puissent partager. On se propose enfin d'indiquer en quoi cette base poétique commune autorise la différenciation des trois genres.

Chacun des genres peut être décrit comme recueillant des données informationnelles relatives à l'auteur et comme leur recomposition – double : recomposition suivant l'organisation du discours de l'œuvre et suivant l'hypothèse de la figuration de la continuité de la conscience individuelle. Cette recomposition est ultimement commandée par l'*ethos* que se reconnaît ou que se prête l'auteur. En d'autres termes, chacun de ces genres est inséparable de la figuration typique que l'auteur donne, entend donner de lui-même et de la manière dont il situe cette figuration. Celle-ci doit se lire dans un rapport continu avec l'assertion de la conscience individuelle, et comme l'allégorisation de cette conscience.

L'indifférenciation ou l'échange des genres se comprennent à partir de cette commune base poétique, indissociable de l'*ethos*, qui vient d'être définie. Cette poétique commune inclut ou n'inclut pas la fiction, se prête à un jeu de vérité complet ou incomplet, sans que sa caractérisation soit altérée. Dire que chaque genre implique une figuration de l'*ethos* que se reconnaît l'auteur fait entendre : l'auteur livre l'image de lui-même à travers son discours. Cela veut encore dire que l'identification que se donne le sujet est indissociablement celle de sa subjectivité et celle de son objectivité – l'objectivité ne suppose pas nécessairement la vérité,

mais implique que le sujet soit présenté selon certains types de discours, certains types de savoir, certains modes de la reconnaissance de la conscience individuelle. Il y a bien évidemment une relation entre subjectivation et objectivation : elles se commandent réciproquement. Les savoirs définissent le sujet – l’objectivent. Le sujet altère les savoirs – il les subjective. Ainsi, l’autobiographie de Rousseau est-elle indissociable de la reconnaissance et de la critique des discours et savoirs sociaux de son temps. Ainsi, *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein est-elle indissociable d’une pensée démocratique de l’individualisme, qui, à la fois, justifie l’histoire de singularités – les deux femmes – et leur égalité – par quoi l’autobiographie est celle des deux femmes à la fois. Ainsi, comme on le sait, la notion d’autofiction, chez Serge Doubrovsky n’est-elle pas séparable du savoir de la psychanalyse. On vient, avec Serge Doubrovsky à un paradoxe : l’objectivation du sujet à travers un savoir autorise la fiction, le défaut d’un discours de vérité.

Dans cette perspective d’une base poétique commune et du privilège de l’*ethos*, les trois genres se disent selon les termes suivants :

*Autobiographie.* Le discours de la vérité de la vie est un discours selon les faits vrais de cette vie. Le choix de la vérité est, en lui-même, un choix argumentatif – il peut y avoir bien des types d’arguments attachés à une autobiographie. Le trait le plus remarquable de l’autobiographie reste cependant que ce discours est la composition obligée de la constance de la vérité et des références temporelles : il fait de l’affirmation de la vérité le moyen de l’identité de l’auteur dans le temps et de cette vérité, vérité des faits d’une vie, ce qui dispense, dans la justification de l’autobiographie, de considérer comment le sujet auteur se rapporte aux jeux de vérité attachés aux savoirs d’une époque, comment il se modèle, se remodèle suivant ces jeux<sup>1</sup>. L’*ethos* de l’autobiographie est celui d’un sujet qui dispose l’assertion de son identité dans le temps suivant les vérités que porte cette identité. Quelle que soit l’étendue de ses données référentielles, l’autobiographie est ainsi un ensemble entièrement réflexif, où énonciation et information sont indissociables<sup>2</sup> et, par cette indissociabilité, garantes du mouvement réflexif.

*Roman personnel.* En jouant d’une continuité entre auteur, personne, personnage, en identifiant l’auteur à un personnage qui évolue et se projette dans le temps, en ne faisant pas du fictionnel ce qui déplace l’identité de l’auteur, mais cela qui la recompose selon une mise en intrigue, le roman personnel fait de cette identité ce qui est composable avec le temps et avec bien des mondes. L’*ethos* de l’auteur/personnage est celui de la totalisation des données du

<sup>1</sup> Certes, des jeux de savoir peuvent être insérés dans l’autobiographie. Ils ne défont pas cependant ce pouvoir prêté au discours de vérité : dire le sujet suivant sa subjectivité et le dire objectivement.

<sup>2</sup> L’énonciation porte des informations relatives à l’auteur ; ces informations ont pour condition l’énonciation de l’auteur.

roman selon le personnage. Le roman est un effet du personnage, comme le personnage est un effet de l'auteur. Cela suppose la constance de la conscience individuelle et l'égalité des figurations de cette conscience – par là, il n'y a pas de discontinuité de l'auteur au personnage.

*Autofiction.* Ajouter la fiction au discours de soi – discours véridique pour une part – n'entraîne pas que l'autofiction se lise comme une contestation ou un monstre de l'autobiographie, ni qu'elle soit l'exercice privilégié d'une manière de mensonge. Cet ajout fait entendre : l'auteur de l'autofiction se déclare, se montre manifestement libre de définir et d'exposer l'*ethos* qu'il se reconnaît. Il s'avoue ainsi également libre de justifier de telle ou telle façon le choix de tel *ethos*. Dans cette perspective, il convient de préciser le jeu réflexif de l'autofiction. Celle-ci est donc réflexive par sa dualité même – ce point a été largement commenté par les spécialistes du genre. On doit dire, de plus, l'autofiction spécifiquement réflexive dès lors qu'on la compare à l'autobiographie. Comme on l'a vu, l'autobiographie est réflexive par l'exact lien de l'énonciation et de l'information, par le fait que l'assertion de la vérité constitue l'identité constante de l'auteur. Cette réflexivité n'autorise aucun jeu sur l'identité de l'énonciateur. L'autofiction fait un double choix de l'*ethos* : le choix que portent les éléments autobiographiques, le choix que portent les éléments fictionnels – la réflexivité est dans ce double jeu qui défait la dualité de la liberté et de l'assujettissement propre à l'autobiographie. L'autofiction relève ainsi d'un constructivisme explicite. Dans cette même perspective, il convient de préciser ce même jeu de réflexivité par comparaison avec ce qu'offre le roman personnel. En rendant manifeste, explicite l'ajout de la fiction à l'autobiographique, l'autofiction fait de la continuité de la figuration de la conscience individuelle, également illustrée par l'autobiographie, par le roman personnel, ce qui doit être également soumis à un jeu réflexif – la continuité de la conscience individuelle ne s'expose que selon ses variations, ses corrections dans le temps, par la multiplicité de ses modes de subjectivation et d'objectivation, par sa propre fiction. C'est pourquoi une histoire d'amour peut être reprise – Marguerite Duras – et l'autofiction ne pas être séparée d'une généalogie qui a partie liée à la fiction – Serge Doubrovsky.

Par leur base poétique commune, par ce jeu de l'*ethos*, autobiographie, roman personnel, autofiction sont moins les genres de divers statuts de l'expression individuelle et personnelle, que les genres de diverses manières de dire la constance du sujet auteur dans le temps, dans les discontinuités même de l'histoire. Ou, en d'autres termes, il n'est de continuité présentable du sujet auteur que selon son rapport aux coupures qui l'articule de l'intérieur. Les coupures permettent de dire la constance de la conscience individuelle. Que le récit personnel ne soit pas fictionnel, qu'il le soit sans mettre la fictionnalité en évidence (roman personnel), qu'il le soit suivant l'évidence de la fictionnalité (autofiction), tout cela traduit diverses façons d'exposer cette articulation.

### *Définitions et pertinence de la notion d'autofiction*

Les débats sur la notion d'autofiction se résument aujourd'hui de manière aisée. De la définition de Serge Doubrovsky – l'autobiographique se confond avec une fiction d'événements et des faits strictement réels – à l'identification de l'autofiction à la projection de soi dans un univers fictionnel, les caractérisations de l'autofiction recourent ce qui a été qualifié de roman personnel ou ce qui doit être vu comme une composition manifestement hétérogène d'autobiographique et de fictionnel. L'intérêt de la notion est moins dans la lecture qui peut en être donnée en termes d'histoire littéraire, dans l'anomalie poétique qu'elle constitue, dans l'allégorisation qu'elle propose inévitablement de la figure de l'auteur, que dans ce qu'elle implique au regard du statut du sujet – depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. À ce point, il faut encore revenir à l'autobiographie.

Il a été noté, ici même, que l'autobiographie suppose la constance de la conscience individuelle, un jeu réflexif achevé, et une manière de maîtrise de la figuration temporelle. Elle serait ainsi l'illustration parfaite de l'alliance de l'*idem* et de l'*ipse* – au sens où Paul Ricœur use de ces termes. Il a encore été noté, ici même, que l'autobiographie est une singularité, qui est le récit vrai d'une vie singulière. Cette double singularité n'est pas dissociable de l'exposé de données collectives, sociales... Elle est certainement dissociable de deux choses : de l'alliance de la figuration de cette conscience individuelle et d'un sujet abstrait, celui du savoir ; de l'alliance de cette même figuration et d'un savoir de l'histoire qui confirmerait la reconnaissance d'un sujet abstrait. L'autobiographie est la récusation du sujet absolu du savoir – le sujet cartésien –, du sujet absolu de l'histoire – celui que donne à lire la pensée de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle, celui qu'impliquent les romans de Balzac, celui que récuse *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. L'autobiographie est ainsi une herméneutique positive du sujet. Cela se dit aussi bien de Rousseau, de Casanova, de Chateaubriand que de Henry Adams et de son autobiographie, *The Education of Henry Adams*. Cette herméneutique positive a partie liée, quels que soient pas ailleurs le caractère des données historiques attachées à l'autobiographie, à l'exercice d'une herméneutique du sujet, que l'on dit ici en un rappel de Michel Foucault et en une infidélité au philosophe – rappel : dire « les conditions et les possibilités indéfinies de transformation du sujet » (Foucault 2001 : 508) ; infidélité : cela suppose donc une herméneutique du sujet qui n'identifie pas nécessairement le discours du sujet à un « souci de soi », mais certainement à la recherche ou à la reconnaissance de transformations continues du sujet au sein de l'histoire. L'autobiographie est l'exercice réussi de cette recherche et de cette reconnaissance. Le roman personnel et l'autofiction, dans la mesure où ils ne dissocient pas cette herméneutique de la fiction, supposent la difficulté d'une telle recherche, d'une telle reconnaissance – la conscience individuelle ne peut se dire selon sa maîtrise de la conscience du temps, dans l'histoire. Cela même

qu'illustrent remarquablement Marguerite Duras et Serge Doubrovsky. Cela même que suppose *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein – l'autobiographie devient l'autobiographie de l'autre (cet autre ne dit donc jamais « je ») parce que cet autre est vu et dit objectivement dans le temps, sans qu'il y ait à exposer une conscience du temps.

La notion d'autofiction trouve ainsi une pertinence spécifique. Elle ne la tire pas essentiellement de son dispositif poétique ou rhétorique, mais de ce qu'elle tient pour une évidence : dans le temps, toute herméneutique de soi est une invention et une fiction – par quoi, si l'on se tient à Serge Doubrovsky, l'autofiction est moins un usage de la psychanalyse que son détournement : dans le temps, aucune conscience individuelle ne peut s'exposer certainement selon sa propre constance. Dans cette perspective, l'*ethos* prend une importance particulière : l'allégorisation du sujet auteur par lui-même – ce que fait Marguerite Duras par les reprises de son histoire d'amour – se substitue à la figuration de la constance de la conscience. Le sujet auteur devient paradoxalement – il n'est pas dissociable de ses données biographiques – une manière de sujet abstrait. C'est pourquoi l'autofiction est aussi la vie et la fiction de l'Écrivain – on utilise le E majuscule. L'*ethos* dessine une manière de sujet plénier sous le signe de l'écriture. Où il y a encore la réponse à la difficulté de l'herméneutique de soi.

## BIBLIOGRAPHIE

- Lodge 2012 : D. Lodge, *À la réflexion*, Paris : Rivages poche/Petite Bibliothèque.  
Foucault 2001 : M. Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours du Collège de France, 1981–1982*, Paris : Hautes Études, Gallimard, Seuil.  
Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée.

Žan Besijer  
Univerzitet Nova Sorbona, Pariz 3

## O POJMU AUTOFIKCIJE I NJEGOVOJ PERTINENTNOSTI

### Rezime

Rad se najpre sa teorijskih postavki bavi poređenjem autobiografije, personalnog romana i autofikcije, žanrova koji počivaju na predstavljanju permanentnosti individualne svesti, privilegovanju etosa i paradoksalnom odnosu prema temporalnosti. Zatim podvlači da autofikcija, u svom današnjem značenju i različitim definicijama, konstatuje teškoću izražavanja konstante individualne svesti u vremenu. Spoj autobiografskog i fikcionalnog sopstvenom paradoksalnom poetikom (subjekt, faktualnost, fikcija) pruža hermeneutiku subjektivnosti kakvu pretpostavljaju autobiografija i personalni roman.

*Ključne reči:* autobiografija, personalni roman, fikcija, subjektivnost, vreme, hermeneutika, etos, individualna svest; Ruso, Kazanova, Stajn, Diras, Miler, Volf, Adams, Dubrovski.



Isabelle GRELL\*  
Institut des Textes et Manuscrits Modernes,  
Groupe « Genèse et Autofiction », ENS/CNRS

## SERGE DOUBROVSKY AURAIT-IL INVENTÉ LE TERME D'AUTOFICTION S'IL N'AVAIT PAS CONNU L'OCCUPATION ?<sup>1</sup>

Serge Doubrovsky aurait-il ressenti la nécessité de s'ancrer, tel qu'il l'a fait, avec le néologisme créée en 1977 d'autofiction, s'il n'avait pas vécu, subi l'occupation germano-pétainiste ? En mettant le projecteur sur trois temps, nommément la pré-occupation, l'occupation et la post-occupation que nous éclairerons les procédés du « devenir-langage » d'un jeune garçon à qui le droit de parler avait été retiré et qui en fera une cause du peuple.

**Mots clés** : Serge Doubrovsky, autofiction, critique génétique, manuscrits, occupation.

### *Occupation et autofiction*

Occupation.  
Si on feuillette encore mes livres. En l'an 2000.  
S'ouvriront au même endroit.  
Je commence à la page 40. C'est mon histoire.  
Débute là, je finis là. [...].  
(f° 1435<sup>2</sup>)

Doubrovsky le dit et le redit : l'Occupation est LE Temps où l'on le retrouvera toujours, l'Occupation est SON temps. Et l'auteur de *La place de la Madeleine de Proust*<sup>3</sup> ne se leurre pas. Dans ce qu'on nomme communément « le temps », il y a toujours un avant, un pendant, un après. Le temps n'existe

\* isabelle.grell@free.fr

<sup>1</sup> Les inédits de ce qui est devenu *Fils* en 1977 sont juste indiqués avec le numéro du feuillet (f°). En octobre 2014 sortira le manuscrit intégral du Monstre, avant-texte de *Fils*, avec un entretien de Serge Doubrovsky et une préface introductive.

<sup>2</sup> Approximativement dans S. Doubrovsky, *Fils*, p. 348 sq. (Folio poche, 2001, n° 3554). Version originale : Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée, 1977.

<sup>3</sup> Cf. S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris : Mercure de France, 1974. Rééd. Grenoble : ELLUG, 2007.

pas, il est une chimère, sauf si l'on l'écrit. C'est cette recherche de tous les temps mise en mots que je déclinerai en trois volets :

1. le temps « pré-occupé », entendez ce qui a fondé Julien-Serge avant l'occupation : la famille, la religion, la société
2. le temps « occupé » : passer de l'enfant réel MOI à l'adolescent obligé à se dédoubler, à devenir fictif : la politique, la société, la psychologie
3. le temps « post-occupé » : c'est-à-dire le cheminement vers la métamorphose d'un moi en « je(s) », donc le devenir-langage autofictionnel : la transformation des je(s) (Julien et Serge) en langage

### *La « pré-occupation » de Serge Doubrovsky*

Quelles étaient les préoccupations de Julien-Serge avant l'Occupation, qu'est-ce qui a fondé son moi ?

*La famille* : Une famille composée du père « youpin » venu de Tchernigov qui parle encore le yiddish et d'une mère issue de la petite bourgeoisie juive originaire d'Alsace. Une petite-enfance passée dans le quartier très parisien du Trocadéro. À sa mère, Renée Weizmann, le lie un amour passionnel de la langue française, sous toutes ses formes imaginables. Des plus nobles : le théâtre, la poésie, le roman, au langage courant, le langage de la rue, celui qui fait rire. Son père, tailleur de métier, est ce qu'on nomme un « Mensch », un homme de parole qui est loin de cet être-de-langage qu'est son fils qu'il nomme un « Luftmensch ». Afin de contrer à l'influence maternelle couv(r)ante, le père s'attache à enseigner à son fils le courage, le travail bien fait, il lui demande l'excellence ou, s'il faillissait, lui prévoyait une condamnation à un métier à l'usine. Mais personne n'y croit, à l'usine. Car dès sa naissance sont donnés à ce premier-né deux noms :

« Julien, pour commémorer le Cousin tué à la Guerre. Salonique, trop grand, dépassait de la tranchée, balle dans la tête, mai 17<sup>4</sup>. Moi, mai 28. Mais Serge. Aussi. Pour quand je serais écrivain. Avec Doubrovsky, c'est mieux. C'est plus russe. Ruse. Julien, ma partie française, poilu héroïque, moitié maternelle. Serge, Doubrovsky, Pouchkine, ça appartient à mon père. La justice de Salomon. Y en a pour tout le monde. L'aigle à deux têtes. » (Doubrovsky, 2001 : approximativement p. 293, f° 349)

*La religion* : Serge Doubrovsky le revendique, davantage d'ailleurs aujourd'hui, où il a atteint un certain âge (il est né le 22 mai 1928), que dans sa jeunesse, est Juif, avec une majuscule. Pas juif, de croyance juive comme l'on peut être catholique, protestant, musulman et j'en passe. Juif, il l'est comme on est Français, Anglais, Serbe. C'est l'appartenance à un peuple qui lui importe et

<sup>4</sup> Corrigé plus tard au feutre noir en 16.

rien d'autre. L'auteur revendique son total athéisme. Il parle de SA judéité et réfute, pour sa personne, le judaïsme. Serge Doubrovsky ne croit en rien d'autre qu'en l'être humain, il est profondément existentialiste – la connaissance des théories psychologiques en plus – au sens sartrien. Mais soyons clairs là-dessus, jamais, jamais il ne désolidariserait du sort des « juifs », avec le j minuscule, voués à l'extermination par les Nazis au XX<sup>e</sup> siècle, et par d'autres peuples depuis le temps des temps. Serge Doubrovsky est né avec sur le dos ce « traumatisme originel » et son nom, Doubrovsky, ce « nom à dormir dehors » qui le lui rappelle tous les jours.

*La société, l'école* : Aller à l'école, apprendre, est un vrai plaisir pour ce garçon curieux et doué qu'est Julien-Serge. C'est entre les murs d'écoles prestigieuses qu'il apprend à penser, à structurer son imagination, à la partager avec ses amis. Mais à partir de 1939, JS compte 11 ans, une inquiétude flotte au-dessus des têtes des juifs-français. Le 12 juin 1942, le port de l'étoile devient obligatoire, la stigmatisation devient ouverte, elle blesse, fait de vous une proie sur laquelle on a ouvert la chasse.

C'est dans les chairs. Resté. La marque. Ça demeurera toujours. C'est ineffaçable. Un stigmaté. L'étoile jaune. Beau matin de juin. Lundi 12. Pour partir à l'école. 42. Jusqu'à la gare du Vésin. Rasant les murs. Me demandant comment. Si. Ça me ronge la cervelle. J'essaie en vain de ralentir. Rue Gallieni jusqu'à la gare n'en finit pas. Après, Saint-Germain, copains, le lycée, les Autres. Le train, les marches qui montent, la terrasse. Après, la rue Au Pain. Mon calvaire. Chemin de croix, rien à y faire. Faut y aller. Jusqu'ici à la gare du Vésin, d'abord. Ensuite les rafles. Commencé, peu à peu. En douce. Puis, ouvertement. 6.000 apatrides de moins. La vermine juive. Après les Polonais, les Tchèques. Quand on aura épuisé les Roumains, les Russes. Votre tour. Les juifs français. Viendra. Sûr et certain. Régulé comme du papier à musique. Y a qu'à attendre. Partir, où. S'en tirer, comment. (2001 : 239, f° 660)

Le 11 décembre 1942, le tampon JUIF est inscrit en lettres rouges sur les pièces d'identité. Mais le jeune garçon continue à suivre ses cours. Il a la peur au ventre, longe les murs, évite les endroits où l'on fait baisser le pantalon des hommes pour examiner une éventuelle circoncision. Dix mois plus tard, début novembre 1943, au lycée, M. Grosclaude, le professeur de latin de Serge, impliqué activement dans la Résistance, est formel. Il est devenu trop dangereux pour les adolescents juifs de venir au cours. Après être passé...

Entre les mailles du filet [...]. Bien serré, pourtant. Bien ourdi. Police franco-boche. Etoiles, rafles. Chaque jour d'un peu plus près étranglés. D'abord, les étrangers. Le tour des autres. Russes, Polonais, Tchèques, Hongrois. Le coupeur, qui était roumain, qui disait j'ai peur, qui criait pas ma fille elle a vingt ans, lippe agitée de tics, soubresauts à sa brioche, à l'atelier. A la casserole. Tous. Avec la fille et la mère. Plus eu de nouvelles, un jour. Plus rien. Et puis en novembre, après la classe. Grosclaude m'a retenu. Était dans la résistance. Cher ami, vous feriez mieux de. Il se prépare. Pigé. Sans dessin. C'est clair. Carottes sont cuites. Ce coup-ci, c'est notre tour. Juifs français. (f° 164)

Basculement brutal de la situation, même si elle était attendue depuis longtemps déjà. On n'est jamais préparé au pire.

### *L'Occupé*

Cette phrase : « Doubrovsky il faut vous cacher quelque temps ne venez plus en classe » (f° 1883), fut celle qui engendra le premier mouvement de résistance active contre le système qui cherche à réduire à néant, au silence, le jeune Doubrovsky. Il a quinze ans. A 15 ans, il faut vivre, respirer, courir les filles, sortir tout court. C'est le temps où la tête d'un jeune ne demande qu'à être remplie. Julien-Serge est assoiffé de culture et les conversations avec sa mère ne sont plus suffisantes pour son intelligence. Interdit de bibliothèques, d'école, il doit se résigner à lire ce qu'il trouve dans les armoires de son grand-père, lire ce qu'il n'a pas choisi de lire.

Heureusement que son professeur lui fait parvenir les cours. Pierre Orioux, le meilleur ami<sup>5</sup> de Julien-Serge, breton courageux, pianiste en herbe, moins doué que Serge à l'école, les lui apporte presque quotidiennement au début, mais ensuite de moins en moins souvent, puis plus du tout. Mais pour le moment, même enfermé, l'écolier empêché a au moins accès à ce qui se trouve officiellement au programme scolaire. Il a la possibilité de réussir le lycée aussi bien que les franco-français autorisés à apprendre. Mais voilà, certaines lectures, certains manuels recommandés sont impossibles à débusquer :

missive de Grosclaude message [...] j'ouvre Imaginez une lettre de Rousseau à Voltaire pour lui dire Horace ne pas négliger les Odes explications Pro Milone aujourd'hui menu de la manne c'est quoi au programme tâchez de vous procurer le petit livre de Mornet La pensée française au XVIIIe siècle (Armand Colin) zut l'ai pas complétez-le (f° 1937) par les Lettres choisies du XVIIIe siècle (édition Lanson chez Hachette) comment acheter en grec Phédon du Sophocle en vous aidant d'une traduction collection Guillaume Budé si possible pas possible si vous pouvez venir me voir faites-le savoir à Orioux mais je crains Guillaume Budé aux calendes grecques venir le voir gentil délire mais ça délivre vrais livres c'est la Bonne Parole mon Évangile Grosclaude lettre bachot lettres du XVIIIe Lanson bachoter en cachette sans les bouquins fil à retordre c'est coton y a pas mèche peux pas faire des étincelles terré là enterré là dans mon trou peux pas sortir bibliothèques pas accès. (f° 1938)

Pas accès. Tant pis. Faut être meilleur qu'eux. Rire avec le seul ami qui vient le voir<sup>6</sup>. Être jeune. Être MOI, JE, ne pas laisser les autres t'anéantir, t'interdire

<sup>5</sup> « amis des vrais j'en ai pas eu avant de comme ça Orioux c'était extraordinaire c'était la guerre différent du tête-à-tête du tous-les-deux c'était du tragique ici on rit c'est gai c'est pêle-mêle en bande on partage fric filles ça circule c'est en commun jamais connu ça à Normale » (F° 927)

<sup>6</sup> En traduisant par exemple des textes du latin en français : « les hommes qui soient des Mensch le dormeur dormeuse si elle fait semblant de dormir si non senserit beau cadeau

l'accès à la culture, à quoi que ce soit d'ailleurs. En imagination, avec le langage, il est possible de faire un pied de nez aux adeptes du tourner en rond. Tel Genet en prison, il décide de dépasser les règles en les maîtrisant parfaitement. La bêtise lui est interdite, l'intelligence est sa Résistance.

Il y aura vengeance, d'ailleurs, une première vengeance, avant la sortie remarquée des autofictions de l'auteur des années plus tard. À Julien-Serge Doubrovsky sera décerné le Premier Prix de Philosophie *au concours général* le 13 juillet 1945, prix remis en mains propres par le Général de Gaulle, un vase de Sèvres. Le vase, l'auteur le garde précieusement dans une de ses armoires. Mais pour le moment, Julien-Serge est enfermé chez lui. Cette maison-prison où le plafond se fend, où à longueur de jours moindre la famille guette le moindre bruit suspect, qu'un jour...

ça tinte atteinte va droit au thorax frappe dans poitrine ça résonne quand facteur écho coup GUETTANT rez-de-chaussée du palier par la fenêtre par-delà Neuf Chênes vers la rue cœur battant cloche battant réflexe toc tocsin grille sonne glas nous glace Gestapo boches Questions Juives français ou gendarmes boulevard Carnot là-haut près mairie qu'à descendre police commissariat au poste cueillis à l'aube midi soir nuit n'importe quand quart d'heure pour se préparer une couverture un couvert une gamelle toute la gamme règlement réglé d'avance en avant marche plus vite que ça aller où allez ouste direction Drancy agents capteurs discutent pas types à insigne la consigne après pas leur boulot pas leurs oignons Drancy triage et de là au-delà LE CAMP on l'a foutu. (f° 1889)

Julien-Serge, sa sœur cadette et ses parents sont contraints de quitter la maison du Vésinet, d'aller s'enfermer de novembre 1943 à août 1944 chez tante Nénette, la belle-sœur par alliance, arienne, épouse de son oncle Henri Weizmann, à Villiers sur Marne. Et là, Julien-Serge aurait pu sombrer. Se soumettre, se plier à ce qu'autrui lui a confiné comme avenir. Se dire que « c'est comme ça ».

Et puis, non. C'est pas comme ça. Ça se dessine. Sur plan. Les hasards s'emboîtent. Les accidents, c'est nécessaire. Ça rentre dans un système. Ma vie est faite à mon image. C'EST DANS MON IMAGINATION. Construit d'avance. J'ai mon épure. Peu à peu. C'est lent. Pièce à pièce. Un je de meccano. C'est mécanique. Mon mode d'emploi. C'est long. Faut du temps. Pour se mettre en place. J'ai pas de place. Voilà. Les données du problème. La quadrature de mon cercle. Faut résoudre. Coûte que coûte. L'insoluble. Je m'invente. A partir de là. Ça et là. Ici ou ailleurs. Je m'éparpille. En épisodes. Je me disperse. En chapitres. (f° 1085)

---

baiser étroit ça fait pas mal y a pas de mal si y a plus de mâle jouissance double fille à Dubos si j'enfile à la place sœur à Nicole si je mets au lieu plus interdit le saint des seins peut pénétrer lire y a l'art et la manière version y en a toujours deux texte c'est toujours verso recto [60] rectum mieux que rien grivoiserie à défaut de grives on mange des merdes truc à apprendre à la guerre comme à ceinture faut savoir se serrer pantalonnade [61] Julien tu vas un peu fort Pierre grossièretés il aime pas quand je charrie mais rit quand même avec lui on rigole nous occupe on oublie l'occupation latin c'est mon occupation majeure bibliothèque me constitue » (f° 1979).

Faute de ne plus pouvoir sortir du tout, de ne pas voir le monde, même pas à travers la fenêtre pour qu'un mouvement de rideau ne le trahisse pas, Serge Doubrovsky fait travailler ses méninges. Il écrit. Des poèmes satiriques<sup>7</sup> dans un cahier jaune. Dans un autre cahier, noir, sa pensée se forme. Il donne contour à ce qui est insaisissable. Cette Occupation devient sa principale occupation. Dans le cahier jaune, il se penche sur ce qu'il vit, dans le cahier noir, un livre de comptes du père, il note ce qu'il nomme des « pensées registre ». Dans le noir, il tient les comptes, dans le cahier jaune il les règle. Et il commence, à quinze ans, une autobiographie. Pas un journal, comme Anne Franck. Non, une autobiographie.

en rouge pour les chiffres les écritures moi l'écriture n'occupe que des lignes tout droit en bleu varie Chapitre I Quelques mots à propos de littérature c'est en rouge mon texte outremer citations violettes parties nettes paragraphes bien détachés ma tâche il faut me mettre en ordre élève ordonné RÉFLEXIONS DE JEUNESSE de Julien Doubrovsky pour commencer faut un début préface à face avec moi-même Aussi n'est-ce qu'une opinion de maintenant une face une facette d'un esprit qui changera peut-être — mais qui je pense évoluera toujours dans le même sens réflexions bien sûr imparfaites celles d'un tout jeune homme j'ai pas l'expérience ce ne sont que les premiers fruits avis au lecteur l'avise<sup>8</sup> le mets en garde du moins suis-je toujours sincère car c'est pour moi plus que pour les autres que j'écris ceci spécialiste sincérité mon petit il ne faut pas se faire d'illusions c'est de famille entre nous on se dit tout en soi aussi une habitude toi et moi on aime s'analyser analyse ça fait du bien ça met du calme mes plaies cahier noir c'est mon eau oxygénée cahier jaune ma teinture d'iode. (f° 2040)

Mais il ne s'épanche pas sur lui. Il s'écrit à La Rochefoucauld. Bref, net, pas d'incises, l'adolescent manie déjà la plume-scalpel. Son autobiographie est écrite au bistouri, elle tranche dans le vif, il se coupe de lui. Déjà. Janus Bifrons.

Voici le moment où Julien-Serge se métamorphose en Serge. En Serge (pour « quand il sera écrivain ») Doubrovsky (Juif sans racine autre que le langage). Ce qui lui importe c'est de faire sauter les interdictions, les limites. (S')Écrire et (s')analyser au vitriol. Soit, l'autre, écrire son « être-en-situation » d'occupé. On veut l'occuper ? Il s'occupera tout seul. Interdiction de se montrer à la fenêtre ? Eh bien il se montrera, entier, dans ses livres. Interdiction de parler ? Il écrira, et criera sa survie, sachant qu'à partir de maintenant, il ne sera plus que « vivant en apparence. » (f° 1435) S'en sortir par l'écriture.

<sup>7</sup> « colère c'est physique ça dévore aigreurs de fiel on éructe mes éruptions j'écris volcanique lave bave coule s'accumule cône se resserre gorge s'étrangle mes borborygmes dedans grande rage de dents je mords ennemi à pleines mâchoires crocs je déchire mets en pièces hallali valets laquais nazis c'est la curée la cure soulage après se sent un peu mieux quand j'ai trop mal cahier se gonfle couverture jaune titre encre rouge Poèmes Satiriques auteur Julien Doubrovsky » (f° 2035).

<sup>8</sup> Barré au feutre noir.

RÉFLEXIONS DE JEUNESSE des jours des mois que j'y travaille avance content ça progresse progrès ça mène à la fin un peu triste écrire comme vivre au bout terminus y a un terme tant que j'écris ça me console mon petit faut faire quelque chose quand suis désœuvré fais mon œuvre après mon œuvre si je survis à mon livre JE FERAI QUOI aucune idée pâte de temps glu englouti radio penché dos tendu à ATTENDRE quoi DÉLIVRANCE quoi DÉBARQUEMENT à la fin des fins du livre qu'on me délivre s'ils débarquent un jour sortir m'en sortir. (f° 2047)

### *La « post-occupation »*

Serge Doubrovsky a survécu. Il s'en sortira. Il fera l'ENS, ira à Dublin, puis aux USA, deviendra un excellent professeur, adulé par ses étudiants et surtout ses étudiantes... Il fait une analyse, à la mort soudaine, accidentelle, de sa mère en 1968. Et, à la demande de son analyste, il commence à noter ses rêves. Et se lance dans l'écriture de ce qu'il nomme « ma Recherche à moi », du *Monstre* qui, sous une version allégée de 2100 feuillets sortira en 1977 sous le titre de *Fils*. Neuf ans d'écriture. Mais le moment est venu de sortir de l'anonymat, celui qui, durant l'Occupation, lui avait tant pesé, qui lui avait volé, arraché son identité française. Il s'agit, inconsciemment, maintenant où il a tous les fils en main et qu'il n'est plus le fils de Maman, puisque Maman est morte, de créer sa propre langue, d'affirmer son identité, son identité française, ancrée pleinement dans la langue française : « *Le français est ma patrie. Je n'en ai pas d'autre. [...] Mon unique fibre patriotique est hexagonale.* » (Doubrovsky, 1994a : 31). Il serait faux de comprendre ici que Serge Doubrovsky aurait une quelconque fibre nationaliste. Cet homme-écrivain a « l'identité ubiquiste » (f° 1071). A l'instar d'un bon nombre d'écrivains J/juifs qui, comme lui, ont connu l'Occupation allemande et bien pire, il s'est choisi sans-terre, rejoignant ainsi par l'écriture ceux qui ont perdu pour toujours LEUR place, les sans-pays, les tourmentés, les pourchassés<sup>9</sup>. Il écrit, tous les matins, le besoin de comprendre sa fêlure, son refus de se poser. Un rythme langagier, qui sera reconnaissable entre tous, le « style doubrovskien », surgit de lui comme un monstre qu'il faut dompter<sup>10</sup> : haletant, saccadé, un style qui vous envoûte et vous prend et que vous suivez, hypnotisés. Le réel, le joug germano-pétainiste qui cherchait par

<sup>9</sup> « juif y a deux façons de l'être version père version Tzvetan appétit vivre dévore belle dents juif c'est un type PARTOUT CHEZ SOI s'y fait partout sait y faire s'insère partout sincère pas de la frime pour de bon fin fond des tripes c'est du cœur qu'il adhère solide du dur moi volatile dispersion me dissipe nuées tête en volutes fuligineuses m'envole juif c'est un type CHEZ LUI NULLE PART » (f° 2144).

<sup>10</sup> « Livre. Monstrueux. Livre. Du monstre. Ce sera. Un livre. Baroque. Monstre. Du latin. Monstrum. C'est. Ce qui se montre. Ce qui devrait pas. Se montrer. Ce qui se cache. C'est pourquoi. Les monstres. Surgissent. Soudain. Des profondeurs. Apparaissent. Quand on s'y attend. Le moins. Baroque. C'est l'art. Des apparences. Insolites. Le même. Brusquement. C'est l'autre. » (f° 1288).



tous les moyens de faire taire Julien-Serge et les siens a eu pour conséquence le contraire : la création d'un « Je irréel » qui sait pour le danger d'autrui, de l'autrui en soi-même aussi. Le je vit (dans) une aventure dont il ne peut s'échapper uniquement par le langage. Non seulement Doubrovsky inventera un mot, mais il aura son style, reconnaissable par tout lecteur, un style ancré dans le vécu de la non-liberté.

1. Le rythme, haletant, haché qui accompagne l'âme errante de cet ancien enfant Occupé.

Si écrire. Est une obsession. J'aurai l'obsession. D'écrire. Ce sera. Une écriture. Obsédante. Un beau livre, ça vous hante. Mon obsession. C'est la hantise. Je veux hanter. Après ma mort, un revenant. Pendant ma vie, un spectre. Dans les têtes. Avoir mon fantôme. C'est mon rêve. Monstre qui sort de l'eau. C'est mon livre. Qui jaillit de l'encre. De nulle part. De partout. Sans feu ni lieu. Ame errante. Le Juif errant. Livre. C'est mon seul. Encrage. (f° 1371)

2. Les allitérations, les assonances. Les calembours. Les mots sont générés, engendrés les uns par les autres. C'est ce qu'il appelle l'écriture consonantique.
3. Les mots-valises, aussi. Car si JE n'est pas UN, un mot n'est pas un mot.
4. Puis, les trous, les blancs, la syntaxe éventrée comme des routes ouvertes par des obus. Ces blancs qui donnent le tournis, la phrase qui se déchaîne, les mots qui éclatent.

Il n'y a que ce rythme langagier qui peut accompagner l'âme errante de cet ancien enfant occupé, obsédé, hanté par ce qu'il a vécu.

Dans l'autofiction, telle que l'auteur a voulu la forger en lui donnant ce nom, tel un père nomme son enfant, il y a un rapport immédiat de la brutalité du silence imposé, de la menace de mort, de la stigmatisation forcée, à celle des mots, des scènes, des souvenirs, et c'est cette formalisation-là qui la « fictivise ». La formule devenue « canonique » en la matière est celle du prière d'insérer de *Fils* : « fiction de faits et d'événements strictement réels, *autofiction* qui a transformé le langage d'une aventure en une aventure du langage ». L'autofiction dont le vrai jeu de l'auteur, c'est de le cacher, son JE, dans les 27 lettres de l'alphabet, de le faire exploser par une syntaxe autant centripète ici que centrifuge là, c'est encore de fusiller soi-même son je en laissant des trous dans son Histoire : « moi rien à fiche toute la journée j'ai que des trous » (f° 1931), éclatés<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> « jour pan dans la gueule matin au soir on fait que ramasser des gifles étoile jaune que des vestes doit être portée sur le côté gauche de la poitrine solidement cousue la découdre pour nous cacher il a fallu moi EN DÉCOUDRE aurais voulu tout du long mois après mois chaque minute haine rentrée moi ça m'étouffe violence à force de refouler explose j'éclate bombe ou obus » (f° 1908).



### Conclusion

Reprenons les trois catégories que je vous ai proposées pour comprendre le rôle qu'a joué l'Occupation dans l'invention du terme et de la conception de l'Autofiction.

*Serge Doubrovsky pré-occupé* : l'être ne naît pas dans un néant. Celui de JS était déjà pré-occupé, pré-occupant de par ses provenances familiales (géographiques, ethniques) et par le désir d'être aimé de sa mère Renée, de vivre à deux à travers le langage enveloppant, stimulant, le propulsant vers l'autre tout en se comprenant ainsi mieux soi-même.

*Serge Doubrovsky occupé* : occupé, enfermé, en danger. Occupé à forger le je d'un a-venir indépendant du réel, refuser la self-pitty, le repli sur soi qui aurait été bien compréhensible étant donné la situation anxiogène qu'il a vécue lors de l'Occupation. Bâtir ce JE en engageant la fiction dans le réel, le moi. Occupé à affirmer à travers le démantèlement des livres lus, des pensées invasives qui tournent en rond, le fait que le moi, l'auto, ne peut être simplement biographique mais qu'il est langagier. Que le langage ne peut exister qu'explosif puisque ça pète de partout, dans son corps d'adolescent et dans le monde autour de lui. Devenir fictif. Auto-fictif. Il le note dans son cahier jaune dont je parlais ci-dessus, fait de lui, l'homme en devenir, celui qui traduit l'inénarrable en mots : « L'artiste qui crée une œuvre géniale crée plus qu'un enfant Il crée l'éternité Il fait entendre l'impossible C'est la plus belle des réalisations humaines » (f° 2042). Serge Doubrovsky à 15 ans a compris que sa survie n'ira de pair qu'avec l'écriture explosée de son je. Et qu'il devra s'imposer, être le plus fort. Sans droit de parler, de s'exprimer, sans droit de vivre même, il devient sa propre fiction.

*Serge Doubrovsky post-occupé* : Après la Libération, Serge Doubrovsky vivra une multitude de vies, avec une multitude de personnes, dans des lieux aussi multiples. Il passe par l'aventure de la psychanalyse, ce jeu de mots revisités par l'interprétation du « vrai », du vécu, du subi qui sera sa vraie libération<sup>12</sup> de l'Occupation et en partie de sa mère. Son autofiction ne peut être la naïve retranscription d'une expérience réelle, elle est la modulation du temps d'un moi par une musique de l'écriture apprise lors de l'Occupation : celle de l'explosion maîtrisée qui traduit l'impossibilité d'être JE, puisqu'un pouvoir vous l'a volé. Impossible dorénavant d'écrire un récit ordonné. C'est la recreation d'émotions immédiates qu'il faut mettre sur papier, qu'il faut imposer au lecteur. L'Occupation, la vraie, donc le biographique, deviennent

<sup>12</sup> « Akeret c'est ma LIBÉRATION il m'a libéré l'écriture cloué le bec ouvert le bic JE COULE c'est le roman fleuve chaque matin à ma machine me tape le machin ÇA JUTE masturbation solitaire c'est du mythe sodomite page blanche chèque en blanc je tire sur ma vie que parce qu'il m'a endossé si je me branle c'est d'abord qu'il m'a ébranlé NAITRE on peut jamais faire ça TOUT SEUL » (f° 1654).

une fiction à partir du moment où cela se lit comme une fiction. Non pas parce que Serge Doubrovsky mentirait, dirait faux, mais il s'agit d'une fiction de par l'emploi d'un style dans lequel le JE est indispensable. Il serait impossible, voire obscène, pour Serge Doubrovsky de faire de son narrateur un « Support anonyme » (Nathalie Sarraute), une « notion périmée » (Alain Robbe-Grillet). Impossible de « faire lien sans liant » comme l'écrit Lucien Dällenbach (2001 : 126) à propos de l'œuvre de Claude Simon. Le JE est fragile, sa survie est mise en danger, il n'y a rien de stable à part le langage et le moi qui l'utilise.

Instable, Serge Doubrovsky le restera toujours. Incertain d'avoir un je en dehors du jeu avec soi, d'avoir du temps à vivre, un droit de vivre. Sa langue devient incantatoire. Il chante. Non, il écrit un concerto. À multiples instruments. Il devient son. Chantre. Il interprètera le son des autres. Il existe parce qu'il se crée. « Ma vie, je n'ai pas voulu la changer, je l'ai échangée contre l'écriture » (Doubrovsky 1994 : 21).

Un dernier mot. Chez Doubrovsky, tout est (écrit au) présent. Et là se trouve être la fiction absolue. Un récit autobiographique se dit communément au passé. Mais l'Occupation germano-pétainiste ne passera jamais. Ni ce qu'elle a engendré. Elle a volé à Julien-Serge la certitude d'exister, d'avoir le droit d'exister, en vrai, d'avoir une place. Sartrien<sup>13</sup>, ce Sartre qui traitait allègrement de salaud tous ceux qui pensaient avoir un quelconque DROIT de vivre, d'avoir une place attirée dans le jeu tournant du monde, Doubrovsky sait qu'il n'a pas de place: « MA PLACE N'EST JAMAIS LA MIENNE. J'existe. LÀ où JE NE SUIS PAS. Là où je suis. J'EXISTE PAS. [...] Sais pas. C'est pas réel. Là où je suis. Sans importance. Le réel. C'est JAMAIS RÉEL » (2001 : 297).

## BIBLIOGRAPHIE

Dällenbach 2001 : L. Dällenbach, *Mosaïque*, Paris : Seuil.

Doubrovsky 1974 : S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris : Mercure de France. Réed. Grenoble : ELLUG, 2007.

Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée. Réed. 2001, folio, n° 3554.

<sup>13</sup> « Sartre, pour moi, n'est pas n'importe quel grand écrivain. C'est moi, c'est ma vie. Il me vise au cœur, il me concerne en mon centre. Corneille, Racine, après trois siècles, ne sont plus personne. Des œuvres sans auteur, des mythes. J'adore en eux des fantômes. Proust, ses duchesses, déjà enterrées avant ma naissance. J'ai remâché avec joie sa madeleine, je lui dois d'infinis bonheurs tardifs. Mais Sartre. Ses livres ont jalonné mon existence. La Nausée, je l'ai dans l'édition pourpre d'après-guerre. L'Être et le Néant, sur papier jauni, presque journal. Ses bouquins m'ont éclairé à mesure, guidé comme des phares... Il m'a donné ses lumières » (Doubrovsky 1989 : 71).

Doubrovsky 1989 : S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris : Grasset.  
Doubrovsky 1994 : S. Doubrovsky, *Échanges*, *InfoMatin*, 28 juillet 1994, 21.  
Doubrovsky 1994a : S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, Paris : Grasset.

Izabela Grel  
ITEM, Pariz

## DA LI BI SERŽ DUBROVSKI IZMISLIO POJAM AUTOFIKCIJE DA NIJE DOŽIVEO OKUPACIJU?

### Rezime

Da li bi Serž Dubrovski osetio potrebu da se opiše na način na koji je to uradio, neologizmom *autofikcija* iz 1977, da nije pretrpeo nemačko-petenovsku okupaciju? U radu ćemo osvetliti tri perioda: pre, tokom i posle okupacije, u procesu „nastajanja putem jezika“ mladića kojem je pravo govora bilo oduzeto.

*Ključne reči:* Serž Dubrovski, autofikcija, genetička kritika, rukopisi, okupacija.



Jelena NOVAKOVIĆ\*

Faculté de Philologie, Université de Belgrade

## LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LES RÉCITS D'ANDRÉ BRETON

### Pourrait-on envisager *Nadja* comme une autofiction ?

Ce travail se propose d'examiner *Nadja* d'André Breton, en considérant ce récit dans le contexte de la problématique de l'autofiction, avec laquelle il entretient un rapport spécifique. L'objectif de Breton, qui est de représenter les faits biographiques dans leur authenticité, correspond à la première exigence de l'autofiction se référant à l'exactitude référentielle. Quant à la seconde condition qui concerne la mise en récit de ces faits, la position de Breton, rejetant la « littérature », semble opposée à celle des auteurs et théoriciens de l'autofiction (Dobrovsky, Forest, Vilain, Gasparini, Colonna). Pourtant, tout en se référant à la vie réelle, Breton y choisit les épisodes insolites et invraisemblables pour présenter son existence comme un fait alogique, c'est-à-dire pour transfigurer ou fictionnaliser en quelque sorte son moi. Aussi pourrait-il être considéré comme un des prédécesseurs de l'autofiction.

**Mots-clés** : autofiction, autobiographie, écriture de soi, fiction, genre hybride, récit, référentialité.

Définie par Serge Doubrovsky, qui a lancé ce terme, comme étant « fiction d'événements et de faits strictement réels », l'autofiction est un genre hybride, unissant les instances souvent considérées comme incompatibles, le référentiel et le fictionnel, genre teinté d'imprécision et d'ambiguïté, lequel peut revêtir une multitude de formes et emprunter de nombreuses voies. Par son hybridité même, elle pose certains problèmes, aussi au centre du projet surréaliste, tels que le rapport entre l'imaginaire et le réel, l'écriture et la vie.

#### *Impératif d'exactitude référentielle*

En rejetant la fiction au profit de la représentation de la réalité même, Breton cultive une écriture de soi qui n'est pas en contradiction avec la première caractéristique de l'autofiction laquelle partage avec l'autobiographie le même projet référentiel : l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur et

---

\* novakovicj@sbb.rs

l'obligation de véridicité. Le nom de l'auteur est identique au nom du héros-narrateur, comme le montre l'appel que Nadja lui lance quelques jours après leur première rencontre, en l'appelant de son prénom : « André ? André ?... tu écriras un roman sur moi. Je t'assure » (Breton 2008 : 707–708). Celui-ci s'engage à ne relater que des « faits et événements strictement réels », à « n'altérer en rien le document 'pris sur le vif' » (Breton 2008 : 645). Dans ses notes et commentaires de *Nadja*, Marguerite Bonnet rend compte précisément des rapports entre les faits biographiques et leur représentation dans le texte (Breton 2008 : 1495–1517). On peut dire que Breton répond avant la lettre à la première exigence formelle de l'autofiction définie par Serge Doubrovsky dans son entretien avec Philippe Vilain : de « s'appeler soi-même par son nom », de « payer [...] de sa personne, et non se léguer à un personnage fictif » (Vilain 2005 : 205), de « se révéler dans sa vérité » (Hugues 1999 : 4). Cette définition sera reprise par les autres auteurs et théoriciens de l'autofiction, tel Philippe Vilain désignant « l'homonymat entre les trois instances narratives que sont l'auteur, le narrateur et le personnage », comme le trait principal qui sépare l'autofiction du roman autobiographique où « un nom d'emprunt est légué à la première personne » (Vilain 2009 : 31)<sup>1</sup>. Il ne s'agit d'aucune « autofabulation » qui n'est pas, selon Doubrovsky, assimilable à une autofiction, qui est « fiction », c'est-à-dire la mise en forme d'événements et de faits « strictement réels »<sup>2</sup>.

À l'exigence de véridicité correspond l'objectif cognitif de *Nadja* : répondre à la question « Qui suis-je ? », posée au début du livre. Breton se propose de découvrir une « aptitude générale » qui lui serait « propre » et qui ne lui « est pas donnée », de savoir en quoi consiste sa « différentiation » par rapport aux autres hommes, de connaître « ce qu'entre tous les autres [il est] venu faire en ce monde et de quel message unique [il est] porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur [sa] tête » (Breton 1988 : 648). Il s'agit d'une quête existentielle devant aboutir à ce « point de l'esprit » d'où « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (Breton 1988 : 781) et qui correspond au projet surréaliste de ressusciter l'homme total par la réhabilitation de l'irrationnel, projet marqué par l'influence de la psychanalyse

<sup>1</sup> Comme l'auteur Philippe Vilain nous informe lui-même, dans *L'Été à Dresde* apparaît pour la première fois son patronyme, « Vilain » (Vilain 2009 : 30). Dans *Défense de Narcisse*, l'auteur (2005 : 35) plaide pour une reconnaissance littéraire de « l'écriture autobiographique » et distingue les formes autobiographiques selon qu'elles répondent à une exigence de construction (autobiographie, récit de vie, mémoires, confessions), qu'elles n'y répondent pas *a priori* (le journal intime, carnets), ou qu'elles pactisent sans équivoque avec le genre romanesque (roman autobiographique, autofiction).

<sup>2</sup> Le mot « fiction » renvoie chez Doubrovsky au sens de façonner, mettre en forme et rejette le sens d'inventer, imaginer, mentir. « Les personnages imaginaires, les ectoplasmes fictifs ne m'intéressent pas le moins du monde », dit-il dans *La Vie l'instant* (cité dans : Saveau 2010 : 310).

freudienne, interprétée d'une manière surréaliste. Pour accéder à ce « point de l'esprit » où toutes les antinomies s'abolissent, il faut prendre une attitude « lyrique » face à la réalité, donnant ainsi la possibilité de découvrir ses désirs refoulés, cachés dans les profondeurs de l'inconscient et de « changer la vie » en fonction de leur accomplissement. L'écriture se présente comme une manifestation de l'inconscient, ce qui renvoie à nouveau à l'autofiction à laquelle Serge Doubrovsky assigne, au moment de la rédaction de *Fils*, la mission de laisser la parole à ce qui est profondément enfoui. Mais, pour lui, il s'agit moins d'un inconscient freudien que d'un inconscient lacanien. Il se réfère au *Stade du miroir* dans lequel Lacan détermine que « l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, 'se situe dans une ligne de fiction à jamais irréductible pour le seul individu'. Dès lors, l'art de l'écrivain sera d'inventer la 'ligne de fiction' qui lui paraît la plus révélatrice de sa propre existence, avec l'écriture romanesque de *notre temps* » (Doubrovsky 2005 : 28).

Les découvertes de la psychanalyse ont démontré l'inefficacité de l'introspection classique et ébranlé la vision traditionnelle de la personne et ses représentations littéraires. Dans le premier manifeste, Breton critique les romanciers qui définissent à l'avance le caractère de leur héros et ensuite le font « pérégriner » à travers le monde :

Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*. (Breton 1988 : 315)

Plusieurs décennies plus tard, Doubrovsky (2005 : 28) constate, en se référant à Nathalie Sarraute, que « le personnage projection textuelle de la personne, a éclaté » et que « la nature même du 'moi' a simultanément changé. Fragmenté, scindé, schizé, il est coupé de la conscience immédiate de soi par le voile obscur de l'inconscient postfreudien ».

À la fragmentation du personnage, qui s'inscrit dans le sillage ouvert par Proust – comme le remarque Isabelle Grell (2007 : 39), *Fils* de Doubrovsky est un « roman proustien postmoderne » – correspond la fragmentation du discours. Breton, aussi bien que les auteurs d'autofictions, ne se proposent plus de faire une synthèse chronologique et logique de leur existence. Ils abandonnent le discours continu au profit d'un discours fragmenté. Dans *Nadja*, Breton ne retrace pas sa vie entière, mais seulement ses « épisodes les plus marquants » (Breton 1988 : 651); il ne suit que partiellement l'ordre chronologique et abandonne le discours continu au profit d'un discours fragmenté. Comme nous le lisons sur la bande éditoriale de *Laisse pour conte* (1999) de Doubrovsky, l'autofiction « ne perçoit pas la vie comme un tout » et « n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide

pas avec lui-même » (cité dans Gasparini 2008 : 193). À l'époque moderne, l'autobiographie « ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire », constate Doubrovsky dans l'entretien avec Philippe Vilain (v. Vilain 2005 : 212).

Dans le but de se présenter dans son authenticité, Breton plaide pour une écriture spontanée qui puisse exprimer l'état d'esprit de l'auteur au moment de l'écriture. En parlant, dans la troisième partie de *Nadja*, des difficultés auxquelles se heurte celui qui « prépare » un livre, il en trouve une dans l'intervalle qui sépare le moment de l'action et le moment de l'écriture pendant lequel l'état d'esprit de l'auteur a changé. En constatant que l'auteur de l'autofiction court le risque d'une écriture improvisée, « semi-automatique » (Doubrovsky 2001 : 119), « brutale » (Idem : 120), visant « la recréation d'émotions immédiates » (Idem : 126), Doubrovsky cherche, lui aussi, à supprimer la distance entre le temps vécu et le temps narré, en employant d'une manière extensive le présent de narration, ce qui devrait lui permettre « de rendre la chose immédiate aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur » (Vilain 2005 : 185). Le présent de narration est fréquent dans *Nadja* aussi, sans que pour autant Breton manifeste le désir d'assurer « cet accompagnement du lecteur » qui est, selon Doubrovsky, « le but visé » de l'autofiction (Vilain 2005 : 184). Pour Philippe Vilain, le moyen de dépasser le décalage entre le temps vécu et le temps narré, entre le moi du manuscrit et le moi du texte définitif, est la fictionnalisation de l'expérience vécue, où l'écriture « extrait toute la charge affective, la vérité sensible, émotionnelle qui [...] en abolissant la temporalité de deux contextes différents, en produisant une 'illusion référentielle', assure une permanence du 'moi' entre l'avant-texte et le texte [...] et signifie en même temps l'orientation résolument autofictionnelle prise par l'écrivain » (2009 : 32).

### *Refus de la fiction*

Si *Nadja* remplit la première des deux conditions de l'autofiction, celle qui concerne l'instance énonciatrice et la matière « historique » de l'énonciation, c'est-à-dire l'impératif d'exactitude référentielle, quand il s'agit de la seconde condition, qui concerne la manière « romanesque » de l'énonciation (Vilain 2005 : 206), la position de Breton semble contraire à celle des auteurs et théoriciens de l'autofiction. À l'opposé de Doubrovsky pour lequel « la mise en mots » (2005 : 120) sera un procédé constitutif de l'autofiction, nécessaire pour attirer l'attention du lecteur, et surtout à l'opposé de Philippe Vilain<sup>3</sup> qui

<sup>3</sup> Lorsque, au cours de leur entretien, Vilain avance que « le référentiel s'abolit ou s'annule dans le fictif », Doubrovsky, qui considère que les faits rapportés doivent rester « strictement réels », répond que « ce qui fait la fiction, c'est l'écriture » (Vilain 2005 : 213–214), c'est-à-dire



considérera que « l'autofiction est d'abord un roman » où l'auteur recompose sa vie, donne à celle-ci un « prolongement romanesque » pour soutenir l'intérêt du lecteur<sup>4</sup>, Breton désigne *Nadja* comme un « récit » dont le ton « se calque sur celui de l'observation médicale » (Breton 1988 : 645), sans aucune stratégie d'emprise du lecteur. En rejetant à la fois « la fiction-invention » et « la fiction-façonnement » (v. Saveau 2010 : 311), et le genre romanesque dans sa totalité, il rejette la « littérature » elle-même au profit de la « poésie » qu'il identifie à la vie. Pourtant, bien que Breton s'oppose à la poétique traditionnelle qui, comme le rappelle Gérard Genette (1991 : 11–40), n'attribue de littérarité qu'aux récits fictionnels, *Nadja* est considérée comme une œuvre littéraire<sup>5</sup>, comme un roman où s'esquisse « en creux l'ébauche d'une esthétique nouvelle du roman » fondée sur « l'expression directe de la personnalité et de l'existence de son auteur, et ceci hors de toute forme d'affabulation » (Forest 1994 : 106). Pour Serge Doubrovsky, *Nadja* est un « exemple d'autofiction » (Vilain 2005 : 209), dans lequel se côtoient non seulement la présentation des faits réels, mais aussi le travail de l'imagination : « faisant parler Nadja pendant cinq pages, il est évident qu[e Breton] invente ses paroles » étant donné qu'à l'époque il ne possédait pas de magnétophone pour enregistrer ce qu'elle disait, constate-t-il<sup>6</sup>. Et de conclure : « *Nadja* est la transposition poético-lyrique d'une histoire dont Breton d'ailleurs dissimule qu'il s'agit d'une relation amoureuse... parce qu'être amoureux d'une prostituée, tout surréaliste qu'il est... » (Vilain 2005 : 210).

Y a-t-il, tout de même, une affabulation, une construction, un arrangement des faits dans ce récit ? Voyons d'abord quels sont « les épisodes » que Breton considère comme « les plus marquants » de sa vie. Ce sont ceux qui rendent possible de concevoir la vie « hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée au hasard » (Breton 1988 : 651). Il s'agit de personnes

---

la transposition littéraire de l'expérience vécue et non l'invention ou la déformation des faits.

<sup>4</sup> Soucieux lui aussi de la vérité dans son rapport au monde, Philippe Vilain fait pourtant des entorses à la stricte véridicité. Comme il le dit dans son texte « Écrire le roman vécu », publié dans le volume dirigé par Laurent Zimmermann, *L'Aujourd'hui du roman*, chez lui, « la fiction précède l'écriture », sa « perception de l'existence se transforme avec et par l'écriture » et la réalité « intègre la fiction de la vie », car son esthétique vise « l'abolition de l'habitude distinction réalité/fiction » (Zimmermann 2005 : 140).

<sup>5</sup> Il s'agit d'un processus de « relégitimation de la première personne romanesque », conduit aux seins des avant-gardes par des écrivains « unis dans le refus même des formules naturalistes avec lesquelles l'autofiction finira pourtant pas se confondre » (Forest 2001 : 14).

<sup>6</sup> « La longueur des dialogues fait la différence entre l'autofiction et l'autobiographie » (Vilain 2005 : 210). Dans l'entretien avec Michel Contat, Doubrovsky va jusqu'à dire : « Dès qu'on raconte sa propre vie, on la fictionnalise ». L'autofiction s'écrit et « se lit comme une fiction » (Doubrovsky 2001 : 120). Et, dans l'entretien avec Philippe Vilain, il constate que « d'une manière générale, on ne peut pas raconter littéralement sa vie » et que « l'autofiction est la forme romanesque dans laquelle se racontent les écrivains dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle » (Vilain 2005 : 211).

et d'objets rencontrés au hasard des promenades, de coïncidences, de « menus événements » (Breton 1988 : 645) qui présentent chaque fois « toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal » (Breton 1988 : 652). Breton rejette les faits liés à l'existence banale, régie par la raison logique et par le principe de réalité, au profit des « faits d'ordre inhabituel » (Breton 1988 : 719), soumis au principe de plaisir et qui révèlent la vie sous ses aspects alogiques. S'il trouve le point de départ dans la réalité, c'est pour y découvrir ce qui met en question sa vision rationnelle, ce qui veut dire en quelque sorte arranger les faits, voire « fabuler le réel », pour employer le mot de Philippe Vilain (2005a : 142), dont la démarche autobiographique repose aussi « sur un usage de l'intime et de l'ordinaire » (2005a : 131). Mais, à la différence de Breton qui cherche dans la vie ce qui la rend magique et la transforme en poésie, Vilain veut « supprimer l'extraordinaire magie » de l'histoire réelle pour la « démythifier et la banaliser », c'est-à-dire « la rendre plus réelle et plus vraie, plus accessible aussi » (2005a : 135)<sup>7</sup>. La rencontre réelle dont il est question dans *L'Étreinte* lui a semblé « complètement surréaliste, magique », « trop romanesque pour être racontée », si bien qu'il pensait que, s'il la décrivait sans la modifier, les gens ne le croiraient jamais. Aussi sa description recherche-t-elle moins « l'exactitude et la fidélité des événements qu'une fidélité à tout ce qui a été ressenti durant cette période » (2005a : 135).

### *Fonction prospective de l'écriture*

En se promenant au hasard des rues parisiennes, le narrateur-auteur de *Nadja* s'abandonne à l'automatisme des pas qui obéit au déterminisme des mots qu'il lit sur les affiches et les inscriptions des magasins et qui se présentent comme des expressions de ses désirs et de ses peurs refoulés et le livre entier semble découler du jeu de mots initial où Breton lie un proverbe connu (« Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es ») à la résolution du problème identitaire et existentiel auquel il est confronté, en faisant dévier le sens du verbe « hanter » vers une signification qui s'attache à la thématique du roman noir (v. Novaković 2009 : 71–74). Il s'agit du procédé de paronomase développé dans *L'Amour fou*, dont l'intrigue semble reposer sur une homophonie : les paroles du plongeur dans un café, adressées à une jeune servante, « Ici l'on dîne », comprises par le narrateur comme « Ici, l'Ondine », se présentent comme une prévision de sa rencontre avec la femme aimée.

Ce procédé, fondé sur la croyance dans la puissance créatrice des mots, renvoie à Mallarmé qui dit que le poète « cède l'initiative aux mots », mais aussi à Doubrovsky qui l'applique dans *Fils*, en rapprochant les mots qui com-

<sup>7</sup> « Mais je me rends compte aujourd'hui que ce changement était peut-être un tort, que j'aurais dû décrire la rencontre telle qu'elle s'est réellement passée », dit-il (Vilain 2005a : 135).

portent des sonorités semblables mais ont des sens différents et en transformant « le langage d'une aventure en aventure du langage en liberté » (Vilain 2005 : 214). Ce qui n'est pas sans rappeler le mot célèbre de l'auteur et théoricien du Nouveau Roman, Jean Ricardou, pour lequel le roman est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » (1967 : 111). Mais, à la différence du Nouveau Roman, qui refuse toute référentialité et où il s'agit d'une réalité purement textuelle, pour Breton, l'aventure du langage se déroule dans l'interdépendance du texte et du paratexte (v. Novaković 2009 : 167–184), de l'imaginaire et du réel. Son texte « déborde » des cadres du livre, la frontière entre le littéraire et le non-littéraire, l'écriture et la vie s'efface. L'écriture apparaît comme une anticipation des événements qui auront lieu dans la vie même, comme une affirmation de la puissance de l'imagination, qui « rend compte de ce qui *peut être* » (Breton 1988 : 312) et dont les prévisions s'accomplissent. La rencontre de Nadja se présente comme l'accomplissement des rencontres évoquées dans « Poisson soluble » et « L'Esprit nouveau » et comme une préfiguration de la « rencontre capitale » faisant l'objet de *L'Amour fou*, bien que la femme qui y apparaît (Jacqueline Lamba) ne soit pas la même que celle que le narrateur rencontre à la fin de *Nadja* (Suzanne Muzard). Cette rencontre réelle est, de son côté, préfigurée par une rencontre textuelle ayant eu lieu onze ans auparavant et faisant l'objet du poème « Tournesol ». Pour Breton, l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel, Nadja est l'annonciatrice de Suzanne et, ensuite, de Jacqueline, selon la loi du nom qu'elle s'est choisi « parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement » (Breton 1988 : 686). L'écriture qui exprime le désir refoulé fait partie du déterminisme qui régit la vie, du déterminisme du désir dont la révélation contribue à « changer » cette vie dans le sens de l'accomplissement du désir, elle reçoit une fonction prospective qui trouve sa confirmation dans *L'Amour fou*.

Par cette fonction prospective que Breton lui attribue, aussi bien que par la présence d'une figure féminine qui la domine, l'écriture de soi de Breton anticipe en quelque sorte l'autofiction qui raconte un moment de l'histoire de l'auteur, centré souvent sur une figure de femme et annonçant parfois des événements futurs. Doubrovsky a préfiguré la mort de sa femme dans *Le Livre brisé* que, dans l'entretien avec Philippe Vilain, il désigne comme la « chronique d'une mort annoncée » (Vilain 2005 : 222), en constatant que quelque chose d'inconscient en lui le savait, car « l'écriture sait des choses que l'écrivain ne sait pas » (*Idem* : 221), ce qui lui rappelle l'« horrible » chapitre de *L'Interprétation des rêves* de Freud consacré au rêve de mort des personnes chères, considéré comme expression d'un souhait de mort refoulé. Pour Philippe Vilain, lui aussi, l'écriture a une valeur prospective. Comme il le déclare dans *L'Étreinte*, il est entraîné par la logique interne de son récit à admettre l'imminence de la rup-

ture de sa liaison amoureuse et dans *La Dernière année* du décès de son père<sup>8</sup>. « Il se peut, en effet, que ‘l’écriture provoque la vie’, et, en quelque sorte, que l’autofiction ait un pouvoir sur mon vécu, presque une fonction divinatoire » (Vilain 2009 : 42).

À la différence de beaucoup d’autofictions contemporaines qui mettent au jour des craintes et des angoisses (la peur de la paternité dans le *Faux-père* de Vilain), qui annoncent souvent les séparations (*L’Étreinte* de Vilain) et les deuils (la mort de la femme dans *Le Livre brisé* de Doubrovsky, le décès du père dans *La Dernière année* de Vilain), des événements qui se présentent comme des victoires du Thanatos, l’écriture de soi de Breton préfigure les moments heureux, la rencontre de la femme aimée, la victoire de l’amour, de l’Eros, en révélant les désirs enfouis, qui finissent par s’accomplir.

Néanmoins, dans les deux cas, il s’agit d’une croyance en l’interdépendance entre réalité et écriture : l’écriture a le pouvoir d’anticiper l’évènement<sup>9</sup>. Il s’agit aussi de cette « opposition au sentimentalisme nostalgique et régressif de la réminiscence » dont parle Philippe Forest en se référant à Kierkegaard qui définit la reprise comme « un souvenir en avant » (Forest 2005 : 20–21), et que Breton annonce par un jeu de retournement où le « Mais où sont les neiges d’antan ? » de Villon se transforme en « Mais où sont les neiges de demain ? » et le commencement traditionnel des contes de fées, « Il était une fois », en « Il y aura une fois », comme le montre le texte éponyme qui ouvre *Le Revolver à cheveux blancs* (1932). Le « Qui suis-je ? » de *Nadja* annonce, par un jeu de mots qui introduit le thème du fantôme, cette expérience de « revenance » qui est souvent celle d’auteurs d’autofictions et dont parle Philippe Forest dans *Le Roman, le Je* (2001 : 33), expérience qui se déroule dans le sens opposé à la descente orphique chez les morts. Il s’agit d’un retour à la réalité et à la référentialité dont le symbolisme, puis le Nouveau Roman, s’étaient éloignés.

### Conclusion

D’après ce qui vient d’être dit, on pourrait conclure que Doubrovsky a eu raison de voir dans *Nadja* un « exemple d’autofiction » (Vilain 2005 : 209) car ce récit remplit la plupart des conditions de l’autofiction dégagées par Gasparini

<sup>8</sup> « ... dans *L’Étreinte*, j’ai inventé la séparation avec A. E. alors que nous étions toujours ensemble, et cette séparation s’est produite quelques mois plus tard ; de même, dans *La Dernière Année*, j’ai commencé à raconter l’agonie de mon père, pour souffrir avec et en même temps que lui peut-être, pour partager, si une telle empathie demeurerait possible, un peu de ses dernières souffrances. Je me suis séparé d’A. E. après avoir écrit *L’Étreinte*, mon père est mort après la publication de *La Dernière Année* » (Vilain 2009 : 42).

<sup>9</sup> Pour Vilain (2009 : 43), « la fiction précède l’écriture », « l’écriture précède la vie », ce qui donne une « équation personnelle » (fiction-écriture-vie) inverse de l’équation doubrovskienne (vie-écriture-fiction).

à partir des textes de Doubrovsky : l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur, l'engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels », la pulsion de « se révéler dans sa vérité », la mission de donner la parole à l'inconscient (211), le refus de construire un récit cohérent et de faire une synthèse chronologique et logique de son existence, qui correspond à la désintégration du personnage traditionnel dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, l'abandon du discours continu au profit d'un discours fragmenté, l'exigence de verbalisation immédiate de l'expérience vécue, la reconfiguration du temps linéaire par sélection ou intensification (Gasparini 2008 : 202–214).

### BIBLIOGRAPHIE

- Breton 1988 : A. Breton, *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Colonna 2004 : V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram.
- Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée.
- Doubrovsky 2001 : S. Doubrovsky, Quand je n'écris pas, je ne suis pas un écrivain. Entretien avec Michel Contat, *Genesis. Manuscrits, Recherches, Invention*, 16, 119–135.
- Doubrovsky 2005 : S. Doubrovsky, Ne pas assimiler autofiction et autofabulation, *Magazine littéraire*, n° 440, 28.
- Forest 1994 : Ph. Forest, *Le Mouvement surréaliste. Poésie, roman, théâtre*, Librairie Vuibert.
- Forest 2001 : Ph. Forest, *Le Roman, le Je*, Nantes : Pleins Feux.
- Forest 2005 : Ph. Forest, « Reprendre et revenir », *L'aujourd'hui du roman*. Dir. Laurent Zimmermann. Ed. Cécile Defaut, 19–34.
- Gasparini 2008 : Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil.
- Genette 1991 : G. Genette, *Fiction et Diction*, Paris : Seuil.
- Grell 2007 : I. Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction », in : J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia.
- Hugues 1999 : A. Hugues, Entretien avec Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte* en janvier 1999, *French Studies*, The University of Birmingham, vol. 63, n° 1.
- Novaković 2009 : J. Novaković, *Recherches sur le surréalisme*, Sremski Karlovci – Novi Sad : Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ricardou 1967 : J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris : Seuil.
- Saveau 2010 : P. Saveau, L'autofiction à la Doubrovsky, in : C. Burgelin, I. Grell et R.-Y. Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Presses universitaires de Lyon, 2010, 307–318.
- Vilain 2005 : Ph. Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset.
- Vilain 2005a : Ph. Vilain, Écrire le roman vécu, in : Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Ed. Cécile Defaut, 129–149.

Vilain 2009 : Ph. Vilain, L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Chatou : Les Éditions de la transparence.

Jelena Novaković  
Filološki fakultet, Beograd

AUTOBIOGRAFSKI ISKAZ U BRETONOVIM POETSKIM ROMANIMA  
Može li se *Nada* smatrati autofikcijom?

Rezime

U radu se ispituje Bretonov poetski roman *Nada*, posmatran u kontekstu teorijskih razmatranja o autofikciji, koju je Serž Dubrovski definisao kao „pretvaranje sasvim stvarnih događaja i činjenica u fikciju“. Cilj koji je sebi postavio Breton, da predstavi biografske činjenice u njihovoj autentičnosti, odgovara prvom obeležju autofikcije, a to je referencijalna tačnost. Kada je u pitanju drugo obeležje, „fikcionalizacija“, tj. književna transpozicija tih činjenica, čini se da je Bretonov stav, koji odbacuje „literaturu“, u suprotnosti sa shvatanjima autora i teoretičara autofikcije (Serž Dubrovski, Filip Forest, Filip Vilen, Filip Gasparini, Vensan Kolona). Pozivajući se na samu stvarnost, Breton, međutim, u toj stvarnosti pronalazi neobične i neverovatne događaje da bi predstavio svoj život kao alogičnu činjenicu, to jest da bi ga u neku ruku preobrazio i dao mu obeležje fikcije. Stoga bi se mogao smatrati jednim od preteča autofikcije.

*Ključne reči:* autofikcija, autobiografija, pisanje o sebi, fikcija, hibridni žanr, pripovest, referencijalnost.

Katarina MELIĆ\*

Faculté des Lettres et des Arts, Université de Kragujevac

## COMMENT (S') ÉCRIRE APRÈS AUSCHWITZ ? HISTOIRE, FICTION ET AUTOFICTION DANS *L'ÉCRITURE OU LA VIE* DE JORGE SEMPRUN

L'on ne saurait dire, à supposer que l'on soit interrogé sur ce point, si l'on continue à écrire par habitude ou pour se faire valoir, ou parce qu'on ne sait rien faire d'autre, ou encore parce que la vie n'a pas cessé de nous étonner, par amour de la vérité, par désespoir ou par indignation, pas plus qu'on ne saurait dire si le fait d'écrire nous rend plus sage ou plus fou.

W. G. Sebald (*Les anneaux de Saturne*)

Comment écrire sur l'Holocauste étant donné que sa représentation soulève des questions d'ordre moral ? Comment écrire sur sa propre expérience des camps concentrationnaires alors que l'on en est sorti brisé, disloqué, lorsque toute représentation de soi devient impossible ? Comment (s') écrire après Auschwitz, pour reprendre le titre de l'essai de Pierre Mertens consacré à l'écriture de l'innommable ?

En nous concentrant sur *L'écriture ou la vie* de J. Semprun, il s'agira, d'une part, d'étudier la légitimité de l'utilisation de la fiction dans le témoignage de l'expérience des camps de concentration. Le tissage de l'Histoire, du témoignage historique et de la fiction permet de représenter l'expérience vécue d'auteurs comme Semprun qui ont fictionnalisé cette expérience. La fiction transforme la réalité afin de la rendre « acceptable » et ceci dans le but d'accéder à nouveau à la parole, combler la distance entre le langage à disposition de l'écrivain et l'indicible de l'expérience subie. D'autre part, la narrativisation de l'expérience contribue à la recomposition du « je » de l'écrivain déporté, ce « je » posé en geste de réappropriation étant la preuve de l'expérience vécue. L'écriture ravive la mémoire, ce fil de l'identité. L'autoportrait que Semprun essaie de reconstituer est un témoignage d'une expérience vécue. Le témoignage autobiographique et fictif de l'auteur se situerait alors dans l'autofiction, les limites entre Histoire, littérature et autobiographie devenant floues chez des écrivains comme Semprun.

**Mots-clés** : fiction, Histoire, autofiction, camp de concentration, réécriture, mémoire, identité, autoportrait.

\* katarinamelic@yahoo.fr



*Écrire ou ne pas écrire, ou « Comment écrire après ? »*

L'œuvre de Semprun est marquée par la problématique du dire, du peut-on-dire et du comment-dire. Faut-il tout dire, peut-on tout dire, et si oui, comment le faire ? Ces questions concernent d'abord les horreurs de l'Holocauste, mais elles les dépassent et deviennent une problématique de l'écriture en tant que telle. Si pour l'écrivain-témoin, l'angoisse est motivée par le besoin de parvenir à une parole juste et efficace après avoir vécu l'incroyable, pour l'écrivain, il s'agit surtout d'arriver à écrire ce qui n'a pas encore été écrit. L'écrivain doit à la fois proposer une parole originale et s'inscrire dans un système de références et de codes qui permettent la lecture au lecteur. « Écrire après » est problématique de deux manières : comment dire pour la première fois quand tant a déjà été dit et comment raconter ? L'œuvre de Semprun *L'écriture ou la vie* s'inscrit dans cette lignée car elle touche à la question du témoignage : le narrateur autodiégétique vient de rentrer du camp de Buchenwald et se demande comment il va pouvoir raconter ce qu'il a vécu. Il opte pour une écriture romanesque qu'il privilégie par rapport au témoignage historique :

J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit... [...] L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... [...] Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr! (Semprun 2012a : 149–150)

De nombreux écrivains, parmi lesquels Jorge Semprun, ont senti cette nécessité de livrer leur expérience des camps de concentration comme une œuvre de fiction. Or, il existe une ambiguïté lorsque le témoignage est un texte littéraire. Le témoignage doit suivre l'impératif de vérité tandis que la fiction oscille entre le réel et l'inventé. La fiction peut être véridique sans être vraie alors que le témoignage historique, lui, se situe dans l'ordre du vrai et de l'incontestable. Le témoin a vécu intimement l'événement. Plus il veut en convaincre son auditeur, plus il veut être crédible et cru, plus il doit être adroit pour que son récit ne semble pas construit. Le récit de Jorge Semprun se situe dans ce malaise de la fiction et du témoignage. Lors même de sa détention à Buchenwald, Semprun était sensible à l'impossibilité de témoigner sinon en faisant appel à la fiction : « Écoutez, les gars! La vérité que nous avons à dire – si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais! – n'est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable. » (Semprun 2012 : 149). Semprun est conscient de cet écueil. Il redoute un témoignage factuel dans lequel chaque fait est énoncé avec objectivité, sans émotion, ce qui pourrait le rendre irrecevable.



Il suggère ainsi de recourir à la fiction comme moyen de rendre l'indicible plus accessible :

Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc ! (Semprun 2012a : 149)

Chez Semprun, cette nécessité de l'artifice revient de façon constante dans *L'écriture ou la vie* :

Il faudrait une fiction, mais qui osera ? Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible... La mort encore visible, encore présente. Non pas un documentaire, je dis bien : une fiction ... C'est impensable... (Semprun 2012a : 151)

Pour Semprun et pour plusieurs autres écrivains-déportés-survivants, le texte littéraire – la fiction – est le seul moyen de parler de l'expérience des camps et de la transmettre. Il est clair que le texte littéraire peut servir de véhicule au témoignage. L'imagination permet d'agir là où les mots sont insuffisants. Cet artifice est aussi celui qu'a choisi Semprun pour son témoignage car aucune de ses œuvres n'est vraiment une autobiographie au sens strict. Le narrateur de *L'écriture ou la vie* s'exprime ainsi à son amie Claude-Edmonde Magny sur son projet d'écriture :

Il y a des obstacles de toute sorte à l'écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. D'autres s'y essaieront, de toute façon... D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m'engager dans cette voie. Il me faut donc un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. (Semprun 2012a : 193–194)

Quatre livres sont au centre de l'écriture concentrationnaire : *Le Grand Voyage* (1963), *Quel beau dimanche* (1980), *L'Écriture ou la vie* (1994) et *Le Mort qu'il faut* (2001). Déporté en 1944 au camp de Buchenwald pour avoir été résistant communiste et espagnol, Semprun est libéré en avril 1945. Pourtant, il lui faut attendre 1963 pour parvenir à sortir d'un silence d'abord motivé par la volonté d'oublier afin de ne pas sombrer dans la mort du souvenir et de se remettre à vivre, puis par la difficulté de raconter. Son œuvre peut être rapprochée de ce que Serge Doubrovsky nomme l'autofiction et qui correspondrait ainsi à l'articulation d'une parole thérapeutique. Semprun explore la complexité du rapport qui s'établit entre le processus de la mémoire et l'artifice littéraire destiné à rendre l'expérience concentrationnaire communicable. L'expérience se doit d'être dite et partagée :

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile. On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. (Semprun 2012a : 24)

Il ne s'agit donc pas de savoir comment « dire », car les mots existent. Il s'agit de communiquer. Le narrateur s'exprime en tant que témoin, et se donne le devoir de faire du lecteur un témoin, le vécu devant être retransmis pour ne pas être un jour oublié. Élie Wiesel, détenu à Auschwitz puis à Buchenwald, relate dans un entretien avec Jorge Semprun en 1995, la difficulté de livrer son expérience car, dit-il, on ne voulait pas écouter les rescapés. Ils ne savaient pas comment parler de leurs expériences et ils en parlaient mal. Le problème qui se pose est l'impossibilité des témoins à exprimer par des mots de tous les jours l'horreur vécue dans les camps. Comment raconter avec des mots qui parlent de la joie et de la peine, qui racontent le quotidien de la vie, ce qui n'était plus humain, indicible ? Ces mots existants ne suffisaient pas et les survivants, ou les revenants, comme les appelle Semprun, se mettaient à suffoquer à vouloir essayer de transmettre l'intransmissible, à savoir une expérience hors norme et hors temps, où les mots ne suffisent pas pour dire la vie ou la mort. Ainsi, un matin, chez Claude-Edmonde Magny :

Vous êtes revenu il y a trois mois, poursuit-elle. Jamais vous ne m'avez dit un mot de Buchenwald. Du moins directement. C'est étrange, exceptionnel même... Je connais d'autres résistants revenus de déportation... Ils sont tous saisis par un véritable vertige de la communication... De tentative de communication, en tout cas... Un délire verbal du témoignage... Vous, c'est le silence le plus lisse... (Semprun 2012a : 190)

S'il s'agit pour le témoin Semprun de proposer une parole nouvelle, ou plutôt une nouvelle manière d'utiliser la parole déjà là, il lui faut aussi composer, à partir de 1963, avec les premiers témoignages, surtout littéraires, dont ceux de Primo Levi, de Robert Antelme et d'autres. Ses débuts comme écrivain coïncident avec son exclusion du Parti Communiste espagnol. Après son exclusion, Semprun s'investit dans la vie culturelle et politique, et surtout dans l'écriture. Il publie des romans, des récits, des scénarios, des essais et participe à des réalisations de films et de séries télévisées. Le moment où Semprun commence vraiment à écrire est aussi celui où il découvre *Une journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljenitsyne, en 1963. Cette lecture est un choc. Écrire après l'engagement militant, après la révélation de la réalité des Grands Procès staliniens et du Goulag, c'est se placer, pour Semprun, dans la littérature

du témoignage. À l'approche de la commémoration du cinquantième anniversaire de la libération des camps, il se met à écrire une autre œuvre testimoniale, *L'écriture ou la vie*, dans laquelle il tente de raconter l'expérience inénarrable de la vie concentrationnaire :

Un autre livre venait de naître, je le savais. De commencer à naître, du moins. Peut-être prendrait-il encore des années pour mûrir, ça c'était déjà vu. J'avais déjà vu, je veux dire, des livres mettre des années à mûrir. [...] Je parle des livres qui concernent immédiatement l'expérience des camps, bien entendu. Les autres, même s'il y est fait allusion, parce que cette expérience fait partie de la biographie d'un personnage romanesque, ne mûrissent pas avec tant de lenteur: de douloureuse lenteur. Depuis *Le grand Voyage*, écrit d'une traite, en quelques semaines, dans des circonstances que je dirai le moment venu, les autres livres concernant l'expérience des camps vaguent et divaguent longuement dans mon imaginaire. Dans mon travail concret d'écriture. Je m'obstine à les abandonner, à les réécrire. Ils s'obstinent à revenir à moi, pour être écrits jusqu'au bout de la souffrance qu'ils imposent. (Semprun 2012a : 265)

### L'écriture ou la vie ou l'autofiction de Semprun

Le récit *L'écriture ou la vie* est publié en 1994, en français, un an avant la date anniversaire de la libération des camps. C'est le récit de la libération de Buchenwald et des quelques jours suivants. Ce n'est pas un témoignage traditionnel dont le début et la fin coïncideraient avec le début et la fin de l'incarcération. Le récit est divisé en trois parties totalisant dix chapitres. Il est narré au « je ». La première partie, composée de cinq chapitres, porte sur les quelques jours qui ont immédiatement suivi la libération du camp. La deuxième partie raconte, en deux chapitres, l'impasse narrative de l'auteur alors qu'il s'efforce d'écrire son premier témoignage juste après la libération. Elle se conclut sur la nécessité de l'oubli volontaire et du retour à la vie. Finalement, la troisième partie s'ouvre sur la possibilité de réconcilier l'écriture et la vie et se termine par le retour à Weimar. À première vue, la trame narrative s'élabore de façon chronologique. Or, à l'intérieur des différentes parties, des anachronies dérangent cette progression linéaire. Une telle structure est une des réponses de Jorge Semprun à la nécessité de trouver une forme permettant de rendre compte de l'horreur vécue à l'intérieur du camp. Tout comme dans *Le grand voyage*, l'action se situe presque toujours à l'extérieur du camp, c'est-à-dire que les détails du déroulement de la vie dans le camp sont quasiment absents du texte. Paradoxalement, c'est en évitant de parler directement de son expérience concentrationnaire que Semprun réussit à l'exprimer le mieux :

Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je

parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque ... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... Pour recommencer autrement, ailleurs, de façon différente... Et le même processus se reproduit... (Semprun 2012a : 194–195)

D'abord, le narrateur tourne autour du sujet en faisant des digressions. Lorsqu'il est question du camp, il s'attarde surtout aux moments heureux de son incarcération ; il s'éloigne des thèmes habituellement traités dans les récits du genre (appel, travail forcé, coups, maladie, poux, douche, repas, faim, soif, etc.). De cette sorte, l'essentiel de l'expérience concentrationnaire est relégué dans l'espace du non-dit et des silences. En tournant autour de l'essentiel, le récit répond à une logique circulaire, c'est-à-dire que le narrateur finit toujours par revenir à son sujet central après une digression, à son point de départ. Il ferme ainsi la boucle reproduisant dans son texte le lieu circonscrit qu'a été celui de son enfermement, tout en permettant au récit de progresser. Pour Philippe Mesnard, l'originalité des récits de camp de concentration qui se servent d'une nouvelle forme pour raconter vient « d'un nouveau rapport entre vérité, témoignage et fiction » (Mesnard 2007 : 28). Il ajoute que ces récits engendrent un surcroît de signification grâce à leur fonction lacunaire, c'est-à-dire en raison des espaces vides, des détours du texte :

Ces textes ont en partage une qualité testimoniale qui leur est spécifique. Elle tient [...] à leur fonctionnement lacunaire. Ils signifient plus qu'ils ne disent et pour cela leur langue intègre dans son fonctionnement même de multiples espaces vides. (Mesnard 2007 : 38)

Après un long silence rompu avec l'écriture du *Grand voyage* en 1963, c'est-à-dire dix-huit ans après la libération de Buchenwald, Semprun raconte inlassablement son expérience concentrationnaire. Dans tous ses récits, il associe ses souvenirs du camp à d'autres éléments autobiographiques. Si l'on peut remarquer que deux attitudes ont été adoptées à la suite de l'expérience extrême des camps de concentration – le silence et la prise de parole –, force est de constater que Semprun a successivement adopté ces deux attitudes. Pendant dix-huit ans, il s'est tu. *L'écriture ou la vie* reproduit cette tension entre la nécessité de raconter (en raison de l'urgence de la fin provoquée par la mort des derniers témoins directs, notamment celle de Primo Levi) et l'impossibilité (ou, du moins, la grande difficulté) de trouver une forme adéquate pour traduire l'essentiel de l'expérience concentrationnaire. *L'écriture ou la vie* retrace le parcours qui a permis à Jorge Semprun de passer du silence à l'écriture de fictions pour raconter son expérience au camp de concentration de Buchenwald. L'auteur présente ses réflexions et ses doutes à propos de l'écriture sur son expérience en insistant sur la tension existante entre la nécessité et l'impossibilité de raconter ce qui l'habite depuis sa libération.

Le point de départ est donc l'expérience concentrationnaire. Le récit commence au lendemain de sa libération du camp. Après avoir vécu l'expérience de la mort, le narrateur doit trouver des stratégies de survie et la première qui s'offre à lui est l'écriture. En effet, pour survivre à leur retour des camps, plusieurs déportés ont choisi de raconter leur expérience. C'est le cas de Primo Levi avec *Si c'est un homme*. Chez Semprun, dès son retour, le narrateur s'essaie à l'écriture mais, contrairement à Primo Levi, les mots le ramènent inévitablement à la mort :

Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre. (Semprun 2012a : 192)

Le narrateur est donc aux prises avec un double dilemme qui consiste à choisir entre l'écriture ou la mort et entre l'écriture ou la vie, et il fait le choix du silence. Durant les quelques mois qui suivirent la libération des camps, le survivant s'emploie à oublier les horreurs subies et à taire son expérience. Sauf une fois :

J'ai parlé pour la première et dernière fois, du moins pour ce qui est des seize années suivantes. Du moins avec une telle précision dans le détail. J'ai parlé jusqu'à l'aube, jusqu'à ce que ma voix devienne rauque et se brise, jusqu'à en perdre la voix. J'ai raconté le désespoir dans ses grandes lignes, la mort dans son moindre détour. (Semprun 2012a : 163)

Raconter est difficile, écrire tout aussi. Cela renvoie à la mort, à la négation de la vie. L'oubli est nécessaire, il est une forme de résilience :

À Ascona, dans le Tessin, un jour d'hiver ensoleillé, en décembre 1945, j'avais été mis en demeure de choisir entre l'écriture ou la vie. C'est moi qui m'étais mis en demeure de faire ce choix, certes. C'est moi qui avais à choisir, moi seul. (Semprun 2012a : 225)

Survivre signifie décider d'oublier ce qu'il a vécu et ce qu'il a toujours voulu être, un écrivain : « Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre. » (Semprun 2012a : 226) L'auteur va donc mettre de côté son désir d'écrire et oublier tout ce qui concerne sa vie à Buchenwald afin de pouvoir continuer à vivre. Cette décision est annoncée par un événement qui s'est produit quelques jours après la libération. De jeunes femmes de la Mission France viennent visiter le camp et prennent la cheminée du crématoire pour la cheminée des cuisines. Devant l'énormité de leur erreur, le narrateur entreprend de leur montrer les fours crématoires ainsi que les corps entassés qui auraient été brûlés si le camp n'avait pas été libéré. Or, il se rend compte que les jeunes femmes ne

peuvent pas comprendre ce qu'elles sont en train de voir. L'expérience vécue à Buchenwald est si extrême que même les traces matérielles ne parviennent pas à la rendre transmissible :

C'était idiot que d'essayer de leur expliquer. Plus tard, dans un mois, dans quinze ans, dans une autre vie, je pourrais sans doute expliquer tout ceci à n'importe qui. Mais aujourd'hui, sous le soleil d'avril, parmi les hêtres bruissants, ces morts horribles et fraternels n'avaient pas besoin d'explication. Ils avaient besoin que nous vivions tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces dans la mémoire de leur mort [...] (Semprun 2012a : 146)

Le narrateur constate qu'il vaut mieux concentrer son énergie et ses forces sur la vie et prend la décision de se taire. Il reste conscient que ce silence ne pourra se prolonger indéfiniment. De plus, il comprend alors que montrer, décrire les corps morts ne suffit pas à communiquer l'essentiel de l'horreur vécue et qu'il ne sert à rien de témoigner de l'horreur quotidienne en entrant dans les détails des souffrances. Pour lui, raconter nécessite une part d'artifice. Seule l'œuvre d'art, c'est-à-dire la transformation du réel en fiction, pourra permettre de rendre compte de l'expérience concentrationnaire. Suivant cette idée, seize ans plus tard, le narrateur est exaspéré de ne pas retrouver ce souci de mise en forme dans le témoignage de Manuel A. qui avait vécu le camp de Mauthausen :

C'était désordonné, confus, trop prolixe, ça s'embourbait dans les détails, il n'y avait aucune vision d'ensemble, tout était placé sous le même éclairage. C'était un témoignage à l'état brut, en somme : des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux. [...] Sa sincérité indiscutable n'était plus que rhétorique, sa véracité n'était même plus vraisemblable. (Semprun 2012a : 275)

Cette frustration du récit mal raconté va le forcer à revenir sur son expérience :

Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire désormais. Car j'avais toujours su comment l'écrire : c'est le courage qui m'avait manqué. Le courage d'affronter la mort à travers l'écriture. (Semprun 2012a : 276)

À la suite de cette révélation, le narrateur entreprend l'écriture du *Grand voyage*. Ce roman évoque, à la première personne du singulier, Gérard – le double de l'auteur – qui voyage en train vers le camp de Buchenwald et partage cette épreuve avec le « gas de Semur » (Semprun 2012a : 299). Le point de départ du récit est la discussion entre les deux personnages. Dans *L'écriture ou la vie*, le narrateur, i.e. Semprun, explique qu'il a créé le personnage du « gas de Semur » afin de l'accompagner dans ce retour sur lui-même : « J'ai inventé le gas de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture » (Semprun 2012a : 299). Semprun introduit dans

le récit de témoignage la fiction. Les constants retours sur les événements du camp et leur réécriture dans une forme narrative bien contrôlée lui permettent de certifier et de valider la vérité de son témoignage. Pour Semprun, le témoignage doit être fait, et pour qu'il soit le plus conforme possible, il faut procéder par le biais de la fiction qui va de pair avec le témoignage. Même si il y a une part d'invention et de doute, c'est grâce à la fiction que le lecteur apprend la réalité. Le roman peut aider à fixer et à garder la mémoire, réflexion que partage aussi Élie Wiesel :

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit bien maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. (Semprun 2012 : 24)

Ce doute ne s'estompera pas. En 1987, le 11 avril, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, jour du suicide de Primo Levi, le narrateur, qui est en train d'écrire un nouveau roman *Netchaïev est de retour*, se voit à nouveau confronté à ce doute. C'est ce jour-là que naît *L'écriture ou la vie*. Ainsi, ce 11 avril 1987, le narrateur range les pages du nouveau récit dans une chemise sur laquelle il inscrit un titre : *L'écriture ou la mort*, et en-dessous : « Laurence » qu'il souligne plusieurs fois. La tension entre la vie et la mort est mise en évidence. En effet, le sous-titre « Laurence » fait référence à une femme qu'il a aimée à son retour à Paris et qui représente le retour à la vie. Le premier terme, « l'écriture », constitue le noyau de cette tension. Comme il a déjà été dit, le narrateur, après la libération, devait choisir entre l'écriture ou la mort et l'écriture ou la vie. Ainsi, ce titre provisoire, écrit en vitesse le jour où l'idée de ce livre est née, annonce ce dont il sera question dans le récit, c'est-à-dire la justification de ce long silence qui sépare l'écriture du *Grand voyage* de la libération de Buchenwald, silence qui a permis au personnage de survivre. Primo Levi avait à l'inverse écrit pour continuer à vivre mais, le 11 avril 1987, il mit fin à ses jours. La coïncidence entre les deux événements, le début d'un nouveau récit concentrationnaire et le suicide de Levi, fait prendre conscience au narrateur-écrivain de l'urgence de raconter. Bientôt, les témoins directs des camps ne seront plus<sup>1</sup>. Ce suicide ravive, chez Semprun, le sentiment de l'imminence et de la proximité de la mort. Dès lors, l'acte d'écriture est lié à la mémoire de la mort.

<sup>1</sup> Semprun et Wiesel redoutaient le moment du dernier témoin, chacun des deux ne voulant pas être le dernier témoin.



J'ai compris que la mort était de nouveau dans mon avenir, à l'horizon du futur. Depuis que j'étais revenu de Buchenwald – et plus précisément encore : depuis que j'avais abandonné le projet d'écrire, à Ascona – j'avais vécu en m'éloignant de la mort. [...] Je vivais dans l'immortalité désinvolte du revenant. Ce sentiment s'est modifié plus tard, lorsque j'ai publié *Le grand voyage*. La mort était dès lors toujours dans le passé, mais celui-ci avait cessé de s'éloigner, de s'évanouir. Il redevenait présent, tout au contraire. Je commençais à remonter le cours de ma vie vers cette source, ce néant originaire. Soudain, l'annonce de la mort de Primo Levi, la nouvelle de son suicide, renversait radicalement la perspective. Je redevenais mortel. (Semprun 2012a : 283)

Et il décide de se mettre à écrire, non pas sur les horreurs, la souffrance, la faim, le froid, la mort et les morts, mais sur l'homme et sur sa volonté de vivre, sur la nécessité de garder la mémoire :

Ainsi, le 11 avril 1987, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, j'avais fini par me rencontrer à nouveau. Par retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été, que j'avais toujours été obligé de refouler, de tenir en lisière, pour pouvoir continuer à vivre. Pour tout simplement pouvoir respirer. Subrepticement, au détour d'une page de fiction qui n'avait pas semblé tout d'abord exiger ma présence, j'apparaissais dans le récit romanesque, avec l'ombre dévastée de cette mémoire pour tout bagage. J'envahissais le récit, même. (Semprun 2012 : 263)

En retournant à Buchenwald, cinquante ans plus tard, Semprun peut terminer son récit : il peut mettre sur le même plan la mémoire de la mort et des morts et l'écriture :

Car je savais désormais à quoi ce retour à Weimar était obscurément destiné. Il devait me permettre de retrouver fugitivement la force de mes vingt ans, leur énergie, leur volonté de vivre. Ainsi, sans doute, peut-être, en me retrouvant, trouverais-je la force, l'énergie, la volonté d'aller jusqu'à la fin de cette écriture qui se dérobaient sans cesse, qui me fuyait. Ou plutôt : à laquelle je me dérobaient sans cesse, que je fuyais à la moindre occasion. (Semprun 2012a : 322–323)

Conscient de l'urgence de témoigner, il se met à écrire *L'écriture ou la vie* après avoir été invité à retourner à Weimar en 1992. Lorsque Peter Merseburger, un journaliste allemand, l'y convie afin de réaliser une émission de télévision sur cette ville « de culture et de camp de concentration » (Semprun 2012a : 317), le narrateur hésite. C'est à la suite d'un rêve où il se revoit à Buchenwald qu'il accepte l'invitation :

En somme, par ces voies détournées – un projet de télévision allemand qui n'était pas de mon fait ni de mon initiative ; un rêve presque trop facile à déchiffrer –, je m'enjoignais de terminer le livre si longtemps, si souvent repoussé : *L'écriture ou la mort*... Il était né d'une hallucination de ma mémoire, le 11 avril 1987, le jour anniversaire de la libération de Buchenwald. Le jour de la mort de Primo Levi : celui où la mort l'avait rattrapé. [...] Car le seul moyen de me forcer à terminer le récit si longtemps refoulé était de m'attirer à Buchenwald, en effet. (Semprun 2012a : 319)



Le narrateur ne sait pas encore qu'il lui faudra réécrire une bonne partie de son récit après ce retour à Weimar. En effet, il découvre que, le soir de son arrivée à Buchenwald, le vieux communiste qui devait remplir sa fiche d'identification lui avait sauvé la vie en refusant d'écrire l'occupation que le narrateur s'entêtait à lui répéter, Student : « Non, il n'avait pas écrit *Student*<sup>2</sup>, le camarade allemand inconnu. Poussé sans doute par une association phonétique, il avait écrit *Stukkateur*<sup>3</sup> » (Semprun 2012a : 338). À peine arrivé, le narrateur ne savait pas qu'il valait mieux être un ouvrier qualifié à Buchenwald. En écrivant « *Stukkateur* » sur sa fiche et non étudiant en philosophie, le vieux communiste lui avait donné une chance de survivre. Cette réalisation remet en perspective tout ce que le narrateur a toujours pensé des circonstances de sa survie à Buchenwald et influence le récit qu'il est en train d'écrire :

Je venais de découvrir qu'il me faudrait réécrire une bonne partie de mon récit. Qu'il fallait replonger de nouveau dans ce long travail de deuil et de mémoire. Interminable, une fois encore. Mais je n'en étais pas attristé, curieusement » (Semprun 2012a : 344).

La réécriture de l'expérience concentrationnaire est le noyau de la poétique semprunienne. En effet, dans presque tous ses textes, Jorge Semprun raconte la même histoire et s'explique sur ce besoin de réécrire continuellement cette expérience – on ne finit jamais d'en parler, il faut toujours trouver de nouvelles façons de suggérer. Rien n'est indicible, dit-il, car le langage permet tout. Rendre compte de la réalité des camps est difficile mais, pour Semprun, tout peut être dit, grâce à l'artifice et à la fiction. Il constate qu'un seul récit ne peut suffire, mais qu'il est possible de faire imaginer ce qu'ont été les camps à condition d'écrire sans fin et de toujours travailler la mémoire, « écrire jusqu'au bout de toute cette mort... » (Semprun 2012a : 195), comme le remarque Claude-Edmonde Magny.

*L'écriture ou la vie*, quatrième récit-témoignage de Semprun, constitue la version la plus achevée de son écriture. Ce récit présente le long chemin qui a mené l'auteur à écrire *L'écriture ou la vie*. Semprun esquisse un espace littéraire entre la fiction et le témoignage, l'autofiction, en définissant cet espace par la recherche du vraisemblable, par la capacité de la fiction à être « éclairante » – ce qui souligne l'importance de l'effet produit par le récit. Ceci fait écho à : « Mais peut-on tout entendre ? Tout imaginer ? » (Semprun 2012a : 25), que pouvoir tout dire ne signifie pas que l'on puisse exhaustivement tout dire, simplement qu'il n'y a rien qui soit indicible. Grâce à des stratégies littéraires, le récit constitue une possibilité de rendre l'expérience inimaginable des camps imaginable pour le lecteur. L'utilisation de la fiction dans le témoignage de l'expérience des camps de concentration représente une solution à la double interprétation

<sup>2</sup> En italique dans le texte.

<sup>3</sup> En italique dans le texte.

possible du titre du livre : l'écriture serait la vie, elle permettrait de vivre, ou, elle serait un choix qui doit être fait entre l'écriture et la vie. La fiction serait la solution pour rallier les deux choix opposés du titre, l'écriture de l'expérience sous le couvert de la fiction. Selon Semprun, le vrai témoignage serait celui qui utiliserait l'artifice de l'art comme moyen de transmettre l'indicible. L'imagination permet de rendre plus véridique l'expérience concentrationnaire. La fiction permet de repenser les événements qui se sont passés et de faire le choix parmi les moments les plus importants de l'expérience vécue pour la rendre « acceptable » pour le lecteur comme pour l'écrivain-survivant-témoin. La narrativisation de l'expérience contribue à la recomposition du « je » et à sa réaffirmation ; l'emploi du « je » en geste de réappropriation est preuve de l'expérience vécue. Pour Semprun, utiliser la fiction pour la décrire et écrire son témoignage lui aurait sauvé la vie.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Asman 2011 : A. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd : XX vek.
- Chiantaretto 2005 : J.-F. Chiantaretto, *Le témoin interne – trouver en soi la force de résister*, Paris : Flammarion, Aubier Éditions.
- Darrieussecq 1996 : M. Darrieussecq, L'autofiction, un genre pas sérieux, *Poétique*, 108, 367–380.
- Dayan Rosenman 2007 : A. Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, Paris : CNRS.
- Gasparini 2008 : P. Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris : Seuil.
- Gasparini 2004 : P. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil.
- La Capra 1998 : D. La Capra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, London : Cornell University Press.
- Jeannelle 2007 : J.-L. Jeannelle, Autofiction et poétique, in : *Le propre de l'écriture de soi (éd. Françoise Simonet Tenant)*, Paris : Téraèdre, 19–24.
- Lecarme, Lecarme-Tabone 1999 : J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin.
- Lejeune 1975 : P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.
- Mesnard 2007 : P. Mesnard, *Écriture d'après Auschwitz, Tangence*, 83, 25–43.
- Mertens 2003 : P. Mertens, *Écrire après Auschwitz ? Semprun, Levi, Cayrol, Kertész*, Tournai : La Renaissance du livre.
- Molero de la Iglesia 2000 : A. Molero de la Iglesia, *La autoficción en España – Jorge Semprun, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolí y Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt : Peter Lang.
- Mongin 1988 : O. Mongin, Se souvenir de la Shoah, Histoire et fiction, *Esprit*, 1, n° 134, 85–98.

- Ouellette-Michalska 2007 : M. Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal : XYZ Éditeur.
- Rastier 2002 : F. Rastier, *Le survivant* ou l'Ulysse juif, *Littérature*, 126, 96–120.
- Riglet 2010 : M. Riglet, Jorge Semprún et l'écriture de l'Histoire, <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/deces-de-jorge-semprun-l-ecriture-de-l-histoire\\_891830.html#4oBu0o0VeFakq6tM.99](http://www.lexpress.fr/culture/livre/deces-de-jorge-semprun-l-ecriture-de-l-histoire_891830.html#4oBu0o0VeFakq6tM.99)>. 10.07.2013.
- Riou 2005 : D. Riou, Jorge Semprún « Le moi, la fiction et l'Histoire », in : *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, Monde Arabe)*, Paris : L'Harmattan, 163–173.
- Rubin Suleiman 2006 : S. Rubin Suleiman, Revision : Historical Trauma and Literary Testimony – The Buchenwald memoirs of Jorge Semprún, in : *Crises of Testimony and The Second World War*, Cambridge, London : Cambridge University press, 131–158.
- Semprún 20012a : J. Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard.
- Semprún 2012b : J. Semprún, *Le fer rouge de la mémoire*, Paris : Gallimard/Quarto.
- Semprún 2011 : J. Semprún, J'ai perdu mes certitudes, j'ai gardé mes convictions, <[http://www.nonfiction.fr/article-3391-jai\\_perdu\\_mes\\_certitudes\\_jai\\_garde\\_mes\\_illusions\\_entretien\\_avec\\_jorge\\_semprun.htm](http://www.nonfiction.fr/article-3391-jai_perdu_mes_certitudes_jai_garde_mes_illusions_entretien_avec_jorge_semprun.htm)>. 10.07.2013.
- Soto Fernández 1996 : L. Soto Fernandez, Jorge Semprún, in *La autobiografía ficción en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid : Editorial Pilegos, 127–142.
- Tidd 2008 : U. Tidd, Exile, Language and Trauma in recent autobiographical writing by Jorge Semprún, *Modern Language Review*, 103, 697–714.

Katarina Melić  
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

KAKO PISATI I PISATI O SEBI NAKON AUŠVICA?  
ISTORIJA, FIKCIJA I AUTOFIKCIJA U ROMANU  
*PISANJE ILI ŽIVOT* HORHEA SEMPRUNA

Rezime

Kako pisati o Holokaustu pošto pisanje o njemu pokreće pitanja etičkog karaktera? Kako pisati o sopstvenom iskustvu u koncentracionom logoru kada je to iskustvo slomilo i fragmentiralo identitet pisca kome je svako prikazivanje samog sebe nemoguće? Na koji način pisati i kako pisati o sebi nakon Aušvica, da upotrebimo naziv eseja Pjera Mertena posvećenog pisanju neuzrecivog? U ovom radu ćemo najpre istražiti legitimitet korišćenja fikcije u svedočenju o iskustvu iz koncentracionog logora. Ukrštanje Istorije i istorijskog svedočanstva i fikcije omogućava Semprunu predstavljanje ovog iskustva. Delo na koje ćemo se osvrnuti je *Pisanje ili život*. Fikcija omogućava da se stvarnost transformiše da bi se učinila prihvatljivom i da bi se smanjio jaz između jezika koji je na raspolaganju piscu i neizrecivosti tog iskustva. S druge strane, narativizacija iskustva iz logora omogućava da se ponovo izgradi „ja“ deportovanog pisca. Pisanje oživljava/podstiče sećanje koje je osnov identiteta. Autoportret koji Semprun pokušava da ponovo sastavi predstavlja svedočanstvo o preživljenom iskustvu u koncentracionom logoru. Autorovo fiktivno i autobiografsko svedočanstvo bi se u ovom slučaju moglo smestiti u autofikciju, jer se granice između Istorije, fikcije, tj. književnosti, i autobiografije prelivaju kod pisaca kao što je Semprun.

*Ključne reči:* fikcija, Istorija, koncentracioni logor, ponovno pisanje, memorija, identitet, autoportret.

Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ\*  
 Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

## HEMINGVEJEV PRINCIP „INVENCIJJE IZ ISKUSTVA“ U OKVIRIMA SAVREMENE SRPSKE PROZE

„Inventing from experience“ je maksima Ernesta Hemingveja koja postavlja pitanje o dvojnem statusu umetničke proze; njenoj ukorenjenosti u piščevo životno iskustvo kao odlučujućem formativnom uticaju, s jedne, i njenoj utemeljenosti na mimetičkom predavljanju, s druge strane. U Hemingvejevom tumačenju, invencija je i ono što je oduvek postojalo, i ono što se (uvek iznova) otkriva kao novo: dakle, ponavljanje iskustva u njegovom fiktivnom odrazu. Upotreba transparentne autorske persone i prepoznatljivih pseudonima (kao u ciklusima „španskih priča“ i priča o Niku Adamsu), dramatisovanje realnih događaja i autopoeitički zapisi (*Pokretni praznik* i „Umeće kratke priče“) svedoče da autobiografija jeste temelj iz kog nastaje umetnička proza, ali istovremeno i „figura čitanja“ (De Man) i prostor obezličjenja (de-facement). Koliko god otkrivao iskustvo, Hemingvej zamagljuje ontološki status pripovedača. Princip invencije na osnovu iskustva, koji dejstvuje bar okvirno slično Hemingvejevom, dâ se prepoznati u mnogim delima savremene srpske proze: u pripovetkama iz zbirke *Velika deca* Antonija Isakovića, koje u okvirima graničnih situacija rata i smrti postavljaju etička pitanja i uspostavljaju mogućnost eksperimentisanja nefiktivnim vidovima iskaza; u prozi Davida Albaharija, gde se iskustvo smrti, rata i migracije tematizuje kao okvir čitanja ličnih i emotivnih konflikata (u romanima *Mamac* i *Snežni čovek*, kao i zbirci priča *Senke*); u prozi Milete Prodanovića, koja će teme rata, etničkog sukoba i krize etičkih vrednosti predstaviti uz pomoć pastiša, parodije i fantastike (zbirka priča *Agneć* i kratki roman *Crvena marama sva od svile*); u romanima Slobodana Tišme (*Urvidek*, *Bernardijeva soba*), gde se eksperimentiše autobiografijom stvaraoaca kao iskustvom iz kog se uz pomoć invencije kreira fiktivni lik marginalca i svojevoljnog izopštenika.

**Ključne reči:** autobiografsko, narativno, priča.

„Inventing from experience“ je stvaralački princip Ernesta Hemingveja koji postavlja pitanje o dvojnem statusu umetničke proze, njenoj ukorenjenosti u piščevo životno iskustvo kao odlučujućem formativnom uticaju, s jedne, i njenoj utemeljenosti na mimetičkom predavljanju, s druge strane. Ovaj princip poreklo izmišljenog traži u stvarnosti time što ukazuje na derivativnu prirodu invencije. Reč *invencija*, označitelj za „stvaranje“ i „mentalno osmišljavanje“, sinonim je reči „originalno“, čije je značenje takođe dvosmisleno, ako imamo

---

\* vladysg@yahoo.co

na umu njenu upotrebu u poetikama srednjeg veka („ono što je postojalo od samog početka“) i njenu modernu implikaciju – „neizveden, iz prve ruke“.

U Hemingvejevom tumačenju invencija je i ono što je oduvek postojalo i ono što se iznova otkriva kao novo: dakle, ponavljanje iskustva u njegovom fiktivnom odrazu. Upotreba transparentne autorske persone i lako odgonetljivih pseudonima (kao u nevelikom korpusu Hemingvejevih „španskih priča“, ali i ciklusu priča o Niku Adamsu), dramatizovanje realnih situacija i događaja (ranjavanje u Prvom svetskom ratu), kao i autopoeitički zapisi (*Pokretni praznik*, „Umeće kratke priče“ i drugi) svedoče da autobiografija jeste temelj iz kog nastaje umetnička proza, ali je istovremeno i „figura čitanja“ (De Man 1979: 919) i prostor obezličanja (de-facement). Koliko god otkrivao iskustvo, Hemingvej zamagljuje ontološki status pripovedača. U pričama iz španskog rata Hemingvej koristi fiktivna imena koja ga više otkrivaju nego skrivaju, kao što su Henri Emunds („Izdaja“) ili Edvin Henri („Noć pred bitku“, „Predeo sa figurama“). Ispod transparentne maske i čitljivog pseudonima pisac želi da progovori o složenom problemu etičke i političke identifikacije pojedinca sa opštenacionalnim sukobima i tragedijama. Pored priče „Izdaja“, u korpus španskih priča spadaju i „Leptir i tenk“ („The Butterfly and The Tank“), „Pod liticom“ („Under the Ridge“), „Noć pred bitku“ („Night Before Battle“), „Predeo sa figurama“ („Landscape with Figures“) i „Starac na mostu“ („Old Man on the Bridge“). Sa izuzetkom ove poslednje, koja je objavljena u Skribnerovom izdanju Hemingvejevih sabranih priča iz 1939, korpusu kratke proze priključene su tek posle piščeve smrti. Ključna tema priča o španskom građanskom ratu postaje piščeva odgovornost u kontroverznom istorijskom periodu, kao i odgovornost posmatrača koji bira između neutralnosti i opredeljivanja. Korpus kratke proze ovako naslovljen s punim opravdanjem se posmatra kao vid kataraktičnih fiktivnih memoara i emotivne pripreme za pisanje romana *Za kim zvono zvoni*: u svakoj od „španskih priča“ primetna je tenzija između racionalnog nastojanja pripovedača da se suoči sa nacionalnim i ideološkim problemom, s jedne, i potrebe za bezrezervnom emotivnom empatijom, s druge strane. Ta se tenzija, posve prirodno, sa etičkog projektuje na narativni plan, budući da pripovedač mora da se, u skladu sa svojim stavom prema događajima, obrekne bilo ulozi protagoniste bilo ulozi svedoka. Podvojenosti i dvoumice fiktivnog pripovedača proističu u velikoj meri iz šizofrenog položaja samog autora u stvarnom svetu ratom zahvaćene Španije: Hemingvej je više od novinara a manje od rodoljuba, više od posmatrača a manje od ratnika – stranac koji ne sme da se meša u unutrašnje stvari zemlje koja mu nije domovina.

Princip invencije na osnovu iskustva, koji dejstvuje bar okvirno slično Hemingvejevom, da se prepoznati u mnogim delima savremene srpske proze: u pripovetkama iz zbirke *Velika deca* Antonija Isakovića, koje u okvirima graničnih situacija rata i smrti postavljaju etička pitanja i uspostavljaju mogućnost eksperimentisanja nefiktivnim vidovima iskaza; u prozi Davida Albaharija, gde

se iskustvo smrti, rata i migracije tematizuje kao okvir čitanja ličnih i emotivnih konflikata (u romanima *Mamac* i *Snežni čovek*, kao i zbirci priča *Senke*); u prozi Milete Prodanovića, koja će teme rata, etničkog sukoba i krize etičkih vrednosti predstaviti uz pomoć pastiša, parodije i fantastike (zbirka priča *Agneć* i kratki roman *Crvena marama sva od svile*); u romanima Slobodana Tišme (*Urvidek*, *Bernardijeva soba*), gde se eksperimentiše autobiografijom stvaraoca kao iskustvom iz kog se uz pomoć invenicije kreira fiktivni lik marginalca i svojevoljnog izopštenika. Sve spisateljske generacije priklanjaju se ispovedanju kao figuri – od Aleksandra Tišme do Lasla Blaškovića.

Za Antonija Isakovića rat nije samo tema, a ideologija nije samo prostor sporenja: tematski i idejni interesi autora kao da su samo ishodište i okidač formalnog eksperimenta. Lirski intoniran, sinkopiran i segmentiran iskaz, višestruka fokalizacija, promenljiva tačka gledanja i amblemska karakterizacija ujedinjuju se u obrazovanju žanra koji je blizak poetici kratke priče, a ne može se jasno odvojiti ni od poetske proze. Kohezija lirskih elemenata iskaza menja naraciju u pravcu strogo selektovanog beleženja utisaka, raspoloženja i reakcija. Poetički asketizam Isakovićev uočljiv je na više planova: u kratkim, konciznim a lirski sporim rečenicama, fragmentiranim dijalozima sa neidentifikovanim višeglasjem. Isaković udružuje elemente pripovednog, dramskog i lirskog, što je više odlika kratke priče nego pripovetke. U prilog žanrovskom određenju kratke priče govori i stroga usmerenost na nesvakidašnje i izuzetno u izboru tema: Isakovićeva priča nikad nije roman u malom – međutim, njegove prve dve zbirke mogu se posmatrati kao fragmentarni romani, budući da su junaci, okruženje i tema jedinstveni, kao što je slučaj u Hemingvejevoj zbirci *U naše vreme*. Hemingvejeve i Isakovićeve priče tematski su bliske po tome što govore o ratu i smrti, o iskušavanju i dometima ljudske snage. Oba pisca rat prikazuju kao specifičnu graničnu situaciju sa kojom se suočava običan čovek, situaciju koja je test njegove fizičke izdržljivosti i etičke ispravnosti. Njihove priče zčinju se u ratnoj anegdoti i usredsređene su na pojedinca, a ne na panoramičan prikaz istorijskih dešavanja. I Hemingvej i Isaković ukidaju autorski komentar i puštaju prizore da govore za sebe. Zbog promene pripovednog fokusa, kratkih rezova i pomeranja vremenskog plana, kao i zbog maksimalne redukcije dijaloga, proza ovih autora deluje filmično. Hemingvejeva „tvrdo kuvana“ proza favorizuje govor činjenica, ali u njoj nisu retki tragovi suspregnutih emocija, gorčine i ironije. Kod Isakovića pak ironija je retka, a njegov je stil izuzetno poetičan, lirski i simboličan. Premda nijedan od dvojice pisaca ne poseže preterano za metaforama niti figuralnim jezikom uopšte, Isaković se obilato koristi simbolima i gradi paralelan, alegorijski tok priče.

Isakovićev polivalentni lirski glas nije autorova maska, dok je Hemingvejev pripovedač transparentni alter ego samog pisca. Hemingvej u svojim pričama rat posmatra iz vizure etičkih dilema, dok Isaković to čini tehnikom lirske refleksije. I Isaković, mogli bismo reći, književno delo stvara invenci-



jom iz iskustva, s tom razlikom što je njegova invencija prevashodno lirski i simboličko-alegorijska. I pored očito različitih strategija, oba pisca postižu isto – univerzalizuju konflikt etike i politike. I Hemingvej i Isaković opisuju originalne ljudske dileme, originalne u oba smisla te reči – i kao ono što je vanvremeno i kao ono što se otkriva neposredno, iz prve ruke. Služeći se epistolarnom tehnikom, refleksijom, skazom i unutrašnjim monologom, Isaković argumentuje izbor tačke gledanja koja je negde između oka kamere i selektovanog sveznalaštva. U klasifikaciji Normana Fridmana, „oko kamere“ je tačka gledanja u kojoj je autor i pripovedač odstranjen, potpuno isključen; selektovano sveznalaštvo čitaoca stavlja u fiksirani centar pripovedanja, gde je ograničen na vizuru jednog junaka (Friedman 1955: 1180). U ovoj tački gledanja logika i sintaksa normalnog razgovora mogu potpuno iščileti jer se u ovom tipu sveznalaštva dramatizuju mentalna stanja nepodatan jasnoj artikulaciji govora i misli. Isakoviću je prirodno upravo ovo selektovano sveznalaštvo i on značajki koristi brojne poetske potencijale ove perspektive. Pripovedač beleži događaje bez komentara, ali ipak ostavlja utisak egzistencijalnosti: čitaocu je jasno da pripovedač postoji i kao junak, ali junak bez imena i identiteta, možda samo kao svest bez tela koja događaje prati ili posthumno, ili sa pozicije koja isključuje pojedinačan interes i emotivni angažman. Za kraće prozne forme nekakav sličan „vox populi/ vox dei“ nije sasvim nekarakterističan: dovoljno je setiti se, recimo, Foknerove „Ruže za Emili“ i pripovednog „mi“ koje, u stvari, predstavlja malu gradsku zajednicu osoba koje su junakinju poznavale površno, no dovoljno da njenu sudbinu pretvore u lokalni mit. Isakovićev pripovedač se etički ne određuje, ali jasno ukazuje na etički konflikt, na idejni sukob: koliko god bio nepodatan definicijama, tog pripovedača ipak određuje jedno – stalno prisustvo u kriznoj situaciji.

*Crvena marama, sva od svile* Milete Prodanovića može da se čita i kao eksperimentalno zastranjenje, poetičko, ironijsko i ideološko, od Isakovićeve priče „Crveni šal“: za Miletu Prodanovića „Crveni šal“ je samo „kratak sadržaj prethodnog nastavka“, povest o „subjektivnoj slabosti“ jednog borca koja je bila povod da on „izda“ revoluciju. Mirko nastavlja da živi u Prodanovićevom kratkom romanu kao amoralni konvertit, nezahvalnik koji će prezreti svog spasitelja sveštenika, ali se okrenuti paradnom pravoslavlju u trenutku kad komunistička ideologija bude zamenjena nacionalističkom. U proračunatoj i surovoj banalizaciji Isakovićeva pletilja postaje starica kreštavog glasa od koje se očekuje da pokopa mrtvog partizana lopova, dok će svetački lik Mirka biti pretvoren u manipulatora koji će podmuklo falsifikovati svoje iskustvo prestupa i u naknadnim prisećanjima pretvoriti ga u religioznu viziju, u ukazanje svete Petke.

Ironija će biti važan segment Prodanovićevog literarnog kreda koji se zasniva na demontiranju ideoloških varki i razobličavanju vulgarnih banalizacija nacionalnih i socijalnih ideala. Prodanovićeva proza vrti se između čuda



i kazne kao svoja dva stožera, a njegova najnovija zbirka priča *Agnec* umesto revolucije upotrebljava tranziciju kao konstrukt o stanju duha i morala jedne nacije. Kao i u knjizi *Crvena marama, sva od svile*, u *Agnecu* se Prodanović igra religioznim simbolima najviše stoga što im se može dočrtati ironično naličje, što se, uz izdašnu pomoć fantastike, može konstruisati sviftovska groteska. Međutim, imao je potrebu da Isakovićevu priču pretvori u kratki roman, da proširi strogo odabrani svet priče i kratko vreme pripovedanja na život tri generacije u Srbiji. Generacijski kontinuitet bio je potreban prevashodno radi demontaže ideoloških obmana koje, u Prodanovićevom viđenju Srbije, teku u logičnom i razočaravajuće pravilnom, predvidljivom kontinuitetu.

U Isakovićevoj i Prodanovićevoj kratkoj prozi uočavamo, pored artikulisano napora da se tematizuje iskušenje, ideološko koliko i etičko, tendencije izlaska iz pouzdano formiranog okvira pripovetke u manje selektivno i rastresitije poetičko okruženje kratke priče. Promena pripovedačevog fokusa, brzo smenjivanje različitih prostornih i vremenskih planova i elementi poetskog, dramskog i proznog diskursa ujedinjeni u nesličnosti sigurni su pokazatelji žanrovskog prestrojavanja, s tim što u Prodanovićevoj prozi nalazimo i ton žurnalističko-anegdotskog iskaza, slično kao kod Hemingveja. Manje uspešne priče često ostaju na tragu crtice ili novinskog članka, ne izneveravajući tako formu kratke priče, koja često niče upravo iz anegdote, iz prepričanog događaja, iz određene vrste reporterskog impulsa. Kao što su kritičari već primetili, Prodanović fantastiku koristi da potcrta groteskno u političkom trenutku ili istorijskom poretku. Motiv čuda u zbirci *Agnec* ima satirične i katarzične potencijale: čudo se ukazuje najpre vulgarnom materijalizmu jer je tu najpotrebnije, u njemu se nastanjuje, te je i tehnika pripovedanja dosledno realistička, čak i veristička u preslikavanju događaja i junaka sa stranica dnevnih novina. Bez verizma satirična parabola Milete Prodanovića ne bi imala ni snage ni dometa, te zato ovaj pisac insistira na realističkom pripovedanju: ono je najbolja pozornica za kafkijanske sudbine i situacije, za zmijske progovaranja o nezastarelim nepočinstvima, za Kiba, grotesknog hologramskog King Konga koji raste do džinovskih dimenzija i postaje uništitelj Beograda, za tajne zagubljenih pisama, sačuvanih uniformi i demonskog semena „homo makijavelikusa“.

Priča „Novi ljudi u staroj kući“ u formi skaza anatomizuje groteskni politički uspon samožive starice koja od porodičnog čudovišta sebičnosti i surovosti prerasta u politički simbol novog vremena. Stogodišnja baba Emilija postaje Velika majka, sablasni generator „mladih lavova“, nove društvene formacije koje odlikuje to što „apsolutno ne poznaju značenje reči moral, prolaze kroz zidove, imaju hromirane laktove“ i „neopterećeni istrošenim genetskim nasleđem“ demonstriraju hipnotički brzu i pravolinijsku društvenu mobilnost, rastu i sazrevaju neprirodno ekspanzivno kako bi, raspoređeni na mestima bankara, političara, novinara i gospodara rata, munjevito pokorili svet. Iako bez porekla i korena, iako generisani veštačkim putem, ti mladi lavovi su inkarna-

cija svih onih političkih moćnika koji su streljali po kratkom postupku zbog krađe šala, slali nevine na Goli otok, smesta se prestrojivali sa svakim novim dobom i novim vođom, te se zato ova priča i mora čitati u istom tematsko-značenjskom ključu kao „Crveni šal“ i njegov dekonstrukcionistički nastavak *Crvena marama, sva od svile*. Apokaliptička alegorija o stvaranju novog sveta iz starog, besplodnog ali besmrtnog carstva ideološke rigidnosti je zlokobnija i grotesknija tim više što čudo nastanka ima trivijalno objašnjenje. Trivijalno, ali ne i bezazleno. Novo demonsko seme baba Emilije nastalo je iz kivanog paradajza, i to nije jedini primer u *Agnecu* da prividno bezopasne pojave i svakodnevnice u sebi nose klicu začudnog ili smrtonosnog; u priči „Isak, mladunče iz daleke galaksije“ razrađen je bajkoliki motiv duha iz boce, s tim što će ovaj put plastična ambalaža koka-kole poslužiti kao utočište zalutalom vanzemaljcu. Doba tranzicije postaje tako vreme apokalipse, opasnih namera, čuda, opomena i kazni; ali isto tako i vreme u kome može ponovo da se zapati iskonsko zlo, pa makar i u ostavi ćudljive beogradske starice – ili pogotovo tamo. Slično kao Mirko iz kratkog romana *Crvena marama, sva od svile*, baba Emilija je nemilosrdni, proračunati anarhopatrijarhalni individualac koji maskira i redizajnira svoj identitet u skladu sa novim dobom i novim tendencijama, menjajući i svoje pravo ime Mileva u otmenije i građanskije Emilija. Ali kao i u Mirkovom slučaju, Emiliju će raskrinkati sećanje i pamćenje njenih bližnjih: Emilijinu lažnu biografiju i stvarnu moć demaskira unuka koja brižljivo prikuplja „dosije Mileva“, a u slučaju partizanskog borca i komunističkog rukovodioca Mirka to čini sin Ivan. Nimalo slučajno, oba pripadnika mlađe generacije, objektivnije i moralnije, spadaju u apatride: Emilijina unuka Marija odlazi da živi u Londonu još pre početka raspada Jugoslavije i tamo zasniva porodicu, Ivan odlazi zauvek u Ameriku, rešen da prekine sve veze sa ocem. Iz začudne perspektive stranstvovanja, Marija prati kako njena bezdušna, egoistična, stara ali neuništiva baka postaje deo nove društvene elite, pa čak i ključna poluga političke vrhuške oko koje se jate generali i folkpevačice, stranački lideri i bankari. Emiliju vidimo poslednji put u završnici priče kad predsedava srpskim parlamentom kao njen najstariji poslanik, simbolišući zastrašujući potencijal regeneracije retrokomunističkih snaga i njihovo umeće infiltracije u nove društvene tokove. Priča bi se završila kao obična politička parabola da nema demonskog efekta i upliva fantastike: Emilija je pretvorena u neuništivo etičko zlo, u malevolentnog tvorca – ona daje život legijama amoralnih, ambicioznih, beskrupuloznih japija, ona stvara sledbenike koji će je slepo poštovati, darujući joj neograničeno trajanje, neupitnu moć i nekontrolisan uticaj na sudbinu jedne zemlje i njenih naraštaja.

Prodanović formu kratke priče koristi kao ambalažu groteskne i amoralne parabole, što se najbolje vidi na primerima priča „Novi ljudi u staroj kući“ i „Isak, mladunče iz daleke galaksije“; i sve ostale prozne celine u *Agnecu* su varijacija na temu tranzicionog pozicioniranja egzistencije i identiteta u kojima

se efekat čuda ostvaruje podrugljivo i zlokobno, preteće i groteskno. Nadrealno postaje košmar najviše stoga što u materijalističkom svetu ne ostaje mesta herojstvu i požrtvovanju i svaki se junački čin neminovno svodi na sitan prestup i trenutni profit. Kao da Prodanovićevim antijunacima iz doba tranzicijskog ponestaje daha da se upitaju šta su – jesu li ljudi ili demonsko seme „homo makijavelikusa“ posejano kosmičkom greškom. Žanrovske granice kratke priče iscrtavaju se upravo u okvirima nemogućeg i neobičnog, netipičnog i nesvakidašnjeg: zato je groteskna fantastika Milete Prodanovića moguća koliko i lirski iskaz Isakovićev.

Proza Davida Albaharija objavljivana poslednjih godina kao da proteruje raniju klaustrofobičnu usredsređenost na obezličeni i univerzalizovan prostor. Teme pluralizma i okruženja proširene su na ukupnu ljudsku egzistenciju, a nepriznata i nemoguća piščeva misija je i dalje spasavanje pripovedanja od besmisla, tišine i svih pitanja o njegovoj svrhovitosti u vremenu u kom je svaki stimulus brži i jači od pisane reči. Albaharijevi junaci suočeni su sa različitim „reformatiranjima“: sa rekapitulacijom prošlosti, kao u priči „Sreća i laž“ iz zbirke *Senke* (2007), gde junak u zagonetnoj prepisci svoje pokojne supruge sa homoseksualcem pokušava da nađe odgovor na pitanje da li u našem životu sreću i laž uvek drugi biraju umesto nas; sa redefinisanjem odnosa, kao u priči „Neko treći“, gde se uspeli erotski eksperiment pojavljuje kao nenadani okidač neumitnog udaljavanja i nezalečivog otuđenja; sa reanimacijom iskustva, kao u antologijskoj priči „Park“, jezovitom svedočanstvu o krugu nasilja koji se ne može zaustaviti dok god postoji požudna ljudska radoznalost. Okruženje u kome junaci moraju da iznesu reformatiranje duše nije toliko neprijateljsko koliko indiferentno; nije ni istinski opasno koliko hladno netolerantno prema melanholiji i izolaciji, potrebnim da se dopre do odgovora, potrebnim da bi se moglo pripovedati, u krajnoj liniji. To tegobno okruženje može biti i novi jezik i novi stan, i Indijanac u koferu i tepih koji miriše na poljsko cveće, i nova zemlja i dotad neviđen gest bliske osobe. Kanada je u Albaharijevim pričama začudna utopija u kojoj je sve usporeno i jednostavno kao u snu, te samim tim zastrašujuće i neprirodno: no imenovanje okruženja tek je jedna od (sporednih) mogućnosti da se sublimira osećaj drugosti. Okruženje artikuliše užas pred smrću i nestajanjem, dominantno raspoloženje ove proze: taj užas ne metaforizuje bomba na kraju priče „Senke“, jer junak ionako neće dozivati upomoć, no će se bolje namestiti na krevetu kako bi se usredsredio na svoj predsmrtni trenutak; taj ćemo užas jasnije videti na kraju „Poslednje priče o mojoj ženi“, parabole o bekstvu i slobodi – nakon odlaska tajanstvenog Indijanca u život „šupalj kao sir“, njegovi bivši vlasnici suočeni su sa nezaljeljivom prazninom: „Nekada ništa ne pomaže, ni reči ni tišina. Sve je uzaludno, čak i priča.“

Portret beogradske književne čaršije u tammim tonovima nalazimo u romanu Davida Albaharija *Ludvig* (2008). Monolog pisca S, unesrećenog autora kome je oteto nenapisano delo, prvenstveno je hiperrealistički portret jednog

zlopamćenja. Opsesivni deo njegove ispovesti je Beograd, veograd koji funkcioniše po pravilima palanke, grad došljaka koji najviše mrzi upravo došljake. Ludvig je isprva pisac „standardnog psihološkog realizma“, da bi u žudnji za slavom „spremno prigrlio Internet“, oteo prijatelju i vernom pratiocu ideju za roman, stekao i prokockao internacionalnu književnu slavu. Albaharijev pripovedač neoprezno opisuje Ludvigu svoju „knjigu nad knjigama“ nalik Nabokovljevoj *Bledoj vatri*: roman koji ne liči na roman, rečnik koji je „maskirani ep“. Delo koje je Ludvig ukrao podseća na hipertekst jer ima na istoj stranici fusnote, ilustracije, definicije, fusnotine fusnote. Ko je ovaj plagijator a ko je oštećeni ostaje nejasno, jer Ludvig se druži sa Tišmom, Pekićem i Selenićem: obojica pripadaju stvarnosti koliko i košmaru. Albaharijev izlet u autofikciju tako se završava novom vrstom mistifikacije: kreiranje fiktivne realnosti koja se naslanja na autentično, ali je nesvodiva na ijedan autentični podatak.

Proza Lasla Blaškovića baviće se kontinuirano i opsesivno velikanima srpske književnosti, uz neophodne doze mistifikacije i banalizacije. *Adamova jabučica* (2005) parazitira na pabircima biografije Aleksandra Tišme, seciranog heroja koji sve junake odreda fascinira bezdušnošću, žitelja Puste zemlje književne slave za kojom se usrdno traga. Da Blaškovićev roman uvek stupa u kontakt sa stvarnošću, snom, uspomenom, ponekad i resantimanom koji pritiska pisca, jasno je ne samo iz heteronimskih referenci. Tišma u kontekstu ovog romana nije ime lica nego *ime prostora*: to je ime literarne teritorije na kojoj se radala novosadska proza i novosadski literarni aktivizam; to je strm teren kontaminiran nedosegnutim snom o uspešnoj emigraciji u slavu, gordost i izolaciju; to je područje umetničkog egoizma, jednako surovog koliko opravdanog i odgovornog; to je rejon tegobnog odrastanja u kome se svi prvi put suočavamo sa stidom, poniženjem i mržnjom. Tišma je ime književne slave za kojom opsesivno traga mnogo čija biografija i bibliografija.

U Blaškovićevu poetiku „stvarnosne metafikcije“ uklapa se semantička praznina nadimka koji nosi pisac *Hazarskog rečnika* (Miša), dok Danilo Kiš (p)ostaje nosati sentimentalni boem hrapavog glasa, a Tišma je, sa fascinacijom bordelima i obožavanjem pileće sitneži, znamen niskog i svakodnevnog. Da li je Kišu potrebna ovakva odbrana a Tišmi ovakvi poslednji dani zna samo sivi pojas novosadske proze, dodatno obojen i Blaškovićevim *Turnirom grbavaca* (2007), polufikcionalnim dnevnikom ovog pisca koji je prevalio put od nabokovijanskog tvorca reske lirske bezdogađajne proze do ciničnog dokumentariste novosadskih predela i onoga što se naziva „dnevničkom biopsijom“. Blaškovića, evidentno, zanimaju biografije i autobiografije: u njegovim romanima skiciraju se sudbine i slikara Bogdana Šuputa i lokalnog kriminalca Gavre, gorljivo se prate sudbine stvarnih i imaginarnih prijatelja i dušmana, autobiografske projekcije piščevog okruženja prete da nadrastu fiktivni potencijal književnog dela. Blašković ne odustaje od svoje posvećenosti pesničkom jeziku, čak ni kad lirski monolozi i začudne metafore zamrzavaju zaplet i pozu junaka. On ne odustaje, isto tako,

od mistifikacije Novog Sada i mistifikacije njegove neprolazne svakodnevice. Blašković strasno i uzaludno traga za vatrometom boja koji bi idealno naslikao sivilo, za palatom reči u kojoj bi se nastanilo siromaštvo motiva, za tragičkom formom koja bi osmislila trivijalne priče suvišnih ljudi. Prošlogodišnji roman *Posmrtna maska* je pseudoputopis kroz telo i jezik: glavni junak ove „invencije iz iskustva“ je čovek sa pejsmejkerom, kog naziva „ugrađenim policajcem“; on živi pozajmljeni, umalo posthumni, život u gradovima Nemačke, Austrije i Amerike, da bi nas iz njih lepo i lako vratio u pakao svoje ulice. Na pozadini „reformatiranih“ dagerotipa on prati život porodice i slučajnih sustanara, pripovedajući jezikom lektire (Kamija, Borhesa, Crnjanskog, Bajrona), ali i jezikom skandala: roman uključuje i esejističke pasaže o slučaju silovatelja Jozefa Fricla, fasciniranog izumom Luja Dagera.

Zatočen u lepoti Bernardijeve sobe, Pišta Petrović iz Đurvideka, alhemičar amater, obožavalac muzike i čokolade, sanja okean, slobodu i ponovno rođenje. Bio bi to najkraći opis meditativnog lirskog romana nad kojim kao da su svoja andeoska pera ukrstili Franc Kafka, Miloš Crnjanski i francuski filozof Žil Delez. Umesto u očevom stanu, Pišta Petrović spava na parkingu – u olupini metalik plavog mercedes kupea; sluša desetu, nikad dovršenu simfoniju Gustava Malera, skrupčan kao fetus na zadnjem sedištu, opijen okeanom, ali i progonjen sećanjem na smrt devojke koja je istim takvim automobilom s Jadranske magistrale sletela u more. Ovo je okvir za „roman o neodrastanju“ smešten u maskirnu verziju Novog Sada, gde jedan krotki pobunjenik, tvrdoglavo rešen da o sebi misli i govori u ženskom rodu, zbrinjava u svom stanu sedam čudnih prijatelja, istražuje sudbinu arhitekta Bernardija i njegove tragično stradale kćeri, sve to vreme neutaživo pateći za majkom. Pišta će dočekati spasenje, majčin „drugi dolazak“, i svoj novi život otpočeti na krstu, u umetničkoj simulaciji kalvarije, nakon što ga razapnu tri gracije i odvedu u radost večnosti.

Siže *Bernardijeve sobe* Tišma neće skrivati od čitaoca, već će ga ogoliti i demontirati: nudeći putokaze, razjasnice i „završni sažetak“ romana, on će nas uvesti u prostor kristalno čiste priče i zabavno kontroverznog protagoniste. Pišta Petrović je junak liminalne egzistencije, biće u fazi rodne transgresije, mudrac u stanju neodraslosti: sopstvenim trudom infantilizovan i marginalizovan, on ispisuje antiherojsku sagu o izopštenosti kao racionalnom životnom izboru. Na tragu Tišminog prvenca *Urvideka* (2005), i *Bernardijeva soba* može se čitati kao ironični bedeker poniženih, ali i kao omaž svima koji poniženje vide kao blagodet.

Kao i u slučaju Albaharijevog *Ludviga*, *Bernardijeva soba* nije samo nežna i setna priča o turobnom samovanju svima suvišnog umetnika već i satirična skica umišljenih i izmišljenih veličina Đurvideka, grada u kom se neprestano sudaraju čista umetnost i prljava politika, katkad sa fatalnim a katkad s komičnim ishodom. *Bernardijeva soba* nudi neponovljivu sliku ljudske izolacije i umetničke samodovoljnosti. Baš kao i njegov tvorac, Pišta je nefor-

malni propovednik životnih veština koji neprestano menja filozofiju života i pokušava da zametne tragove na mikroskopski malom prostoru. Rešen da ne učestvuje u životu, a ipak sugestibilan, rešen da ne poseduje ništa materijalno, a ipak fasciniran materijalnim predmetima kao što su sobna garnitura i olupina automobila, Pišta nam pokazuje šta su to „nestvarne stvari“ o kojima je pevao Slobodan Tišma iz ere novog talasa: to je nameštaj čija je upotrebnost vrednost svedena na funkciju fetiša; to je automobil koji, umesto da bude tehnološki izum što omogućava kretanje, postaje ljuska iz koje se rađa junakovo novo *ja*. Pišta je lokalni Hamlet koji bez oklevanja prisvaja ono hamletovsko ludilo koje je manje od bolesti a više od pretvaranja: jednako kao Hamlet, zna da prirodu stvari određuje naše uverenje o njima i da se može sedeti u orahovoj ljusci a ipak biti vladar celog sveta.

Bogatstvo i moć srpske proze ne iscrpljuje se u ovde ovlaš portretisanim piscima: srpska proza, isto tako, doživljava ekspanziju u dijaspori: njeni pisci delaju u prostorima nematernjeg jezika da bi svoje knjige, presudno obeležene prostorom Drugog, vratili u svoju jezičku maticu kao činilac koji će je presudno izmeniti: ovaj spori reverzibilni proces teče zahvaljujući bogatom senzibilitetu Davida Albaharija, Vladimira Tasića, Nenada Jovanovića, Mihajla Spasojevića, Ivančice Đerić. U njihovim stvaralačkim postupcima otkrivamo onu univerzalnu privlačnost koja bi budućnost srpske proze u svetskim okvirima zasigurno učinila svetlijom.

## BIBLIOGRAFIJA

- Albahari 2007: D. Albahari, *Senke*, Beograd: Stubovi kulture, 2007.
- Blašković 2005: L. Blašković, *Adamova jabučica*, Beograd: Narodna knjiga, 2005.
- De Man 1979: P. de Man, *Autobiography as De-facement*, *MLN*, vol. 94, no. 5, Baltimore: John Hopkins University Press, 919–930.
- Friedman 1955: N. Friedman, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, *PMLA*, no. 5, New York: MLA, 1160–1184.
- Hemingway 1995: E. Hemingway, *The Collected Stories*, edited and introduced by James Fenton, London: Everyman's Library, 1995.
- Isaković 1958: A. Isaković, *Velika deca*, Beograd: Nolit, 1958.
- Prodanović 1999: M. Prodanović, *Crvena marama, sva od svile*, Beograd: Stubovi kulture, 1999.
- Prodanović 2008: M. Prodanović, *Agneć*, Beograd: Stubovi kulture, 2008.
- Tišma 2005: S. Tišma, *Urvidek*, Beograd: Narodna knjiga, 2005.
- Tišma 2011: S. Tišma, *Bernardijeva soba*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2011.



Vladislava Gordić Petković  
Université de Novi Sad

## LE PRINCIPE DE L'INVENTING FROM EXPERIENCE CHEZ HEMINGWAY DANS LA PROSE SERBE CONTEMPORAINE

### Résumé

*Inventing from experience*, maxime d'Ernest Hemingway, soulève la question, toujours reconsidérée, du double statut de la prose artistique : de son origine dans l'expérience immédiate de l'écrivain d'un côté et, de l'autre, de son fondement sur la représentation mimétique. Dans l'interprétation de Hemingway, l'invention est en même temps ce qui existe depuis toujours et ce qui ne cesse d'être redécouvert dans sa nouveauté : elle est, donc, la répétition de l'expérience dans son reflet fictionnel. L'utilisation d'une figuration auctoriale assez transparente et des pseudonymes faciles à déchiffrer (comme le fait Hemingway dans les « histoires espagnoles » ou dans le cycle des *Aventures de Nick Adams*), la dramatisation des situations et des événements réels (la Première Guerre mondiale), ainsi que les écrits autopoétiques (*Paris est une fête*, *The Art of the Short Story*) témoignent que l'autobiographie est la base à partir de laquelle se développe une prose artistique, et, en même temps, une « figure de lecture », un espace de *défacement* d'après Paul de Man. Quoiqu'il nous révèle son expérience personnelle, Hemingway dissimule le statut ontologique de son narrateur. Nous analyserons le même (ou presque) principe d'invention à partir de l'expérience dans la prose serbe contemporaine : dans les nouvelles du recueil *Les grands enfants* Antonije Isakovic expérimente avec les aspects non fictionnels du récit situé dans un cadre de la guerre et de la mort; David Albahari l'expérience de la mort, de la guerre et des migrations est thématifiée en tant que cadre de lecture des conflits intimes et émotifs (*L'Appât*, *L'Homme de neige*, *Ombres*); Mileta Prodanovic, à travers le pastiche, la parodie et l'écriture fantastique, représente la guerre, le conflit ethnique et la crise des valeurs éthiques (*Agnetz*, *L'écharpe rouge toute en soie*); dans ses romans et nouvelles comme *Urvidek* ou *La chambre de Bernardi*, Slobodan Tisma prend sa propre expérience pour point de départ pour créer, à l'aide de l'invention, le héros fictionnel, un homme marginal et volontairement écarté.

*Mots-clés* : l'autobiographique, le narratif, l'histoire.





Biljana DOJČINOVIĆ\*  
 Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

## „PERFORMATIVNO BIĆE“ I AUTOFIKCIJA

Na osnovu ideje performativnog bića Ričarda Poarijea, kao i razlike između autobiografije i autofikcije koju je načinio Serž Dubrovski, u ovom radu razmatram jedan roman i jednu autobiografiju. Prema Dubrovskom, autofikcija podleže unutarnjem određenju, dok je autobiografija društveno određena, tj. moguća tek kada je njen subjekt u privilegovanoj poziciji. Poarijeovo približavanje fikcije i fakata u osnovi ima politički argument i, posledično, otvara književnost ka različitim nivoima stvarnosti. Oba pristupa, ma koliko različiti, nastoje da prevaziđu stroge granice između fiktivnog i „faktivnog“.

**Ključne reči:** Serž Dubrovski, Ričard Poarije, Džejs Džojs, Peti Smit, autobiografija, autofikcija, performativno biće.

Kako govoriti o odnosu književnosti, autorstva i autobiografije na način koji fiktivno i „faktivno“ ne razdvaja oštro, već ih postavlja u dinamičan, otvoren odnos? Kako misliti o odnosu činjenica prema postupku koji zahteva ili podrazumeva njihovo podešavanje, preinačavanje i prilagođavanje unutarnjoj logici teksta? Neke od odgovora na ova pitanja ponudila su dva zanimljiva pristupa iz sedamdesetih godina prošlog veka. Prvi se tiče razlike između autobiografije i autofikcije koju je načinio francuski pisac i teoretičar Serž Dubrovski, a drugi ideje „performativnog bića“ (*performing self*) američkog teoretičara Ričarda Poarijea (Poirier 1992).

Dubrovski je, povodom svog romana *Fils*, autofikciju definisao u opoziciji prema autobiografiji:

Autobiografija? Ne. To je privilegija rezervisana za znamenite ljude ovoga sveta na zalasku života, sa sve lepim stilom. Fikcija satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica; ako hoćete autofikcija, tu je govor o avanturi poveren avanturi govora, s onu stranu mudrosti i s onu stranu sintakse tradicionalnog ili novog romana. Susreti, *niti* reči, aliteracije, asonance i disonance, pisanje koje prethodi književnosti ili je sledi, *konkretno*, što se kaže, muzičko pisanje (Dubrovsky 2001; nav. prema Dušanić 2012: 797).

---

\* bdojcinovic@fil.bg.ac.rs

Dubrovski kao da ovakvim razdvajanjem pokušava da prevaziđe teorijsku dilemu u vezi sa tim da li je autobiografija poseban žanr ili obeležje koje se pojavljuje u mnogim žanrovima.<sup>1</sup> Pozivajući se na „avanturu govora“, on ukazuje na to da u tekstu koji je autofikcija fakta ne mogu sputati razvoj teksta po sopstvenoj logici ili po sopstvenom ritmu, zvuku, jednom kada taj proces započne. Autofikcija podleže, dakle, unutarnjem određenju, dok je autobiografija socijalno određena, tj. omogućena, privilegovanim položajem svog subjekta.

Poarijeovo približavanje fikcije i fakata u osnovi ima politički argument i, posledično, otvara književnost ka različitim nivoima stvarnosti. Na kraju šezdesetih godina XX veka on tvrdi da se nalazi „u istorijskom trenutku u kojem skoro svi glasovi žele da budu saslušani“ (Poirier 1992: 4), te se granice života i fikcije ne razznaju oštro. Poarijeovo retoričko pitanje – „[z]ašto bi se književnost smatrala primarnim izvorom fikcije kada se fikcija proizvodi na svakoj konferenciji za štampu“ (30) – povezano je sa kritikom političkog trenutka. No, tvrdnjom da je i Džošs svoju energiju crpao iz pretpostavke da javni svet u kojem živi istovremeno jeste i fiktionalan (Poirier 1992: 31), on pokazuje da ta zamagljenost granica nije nova.

Poarijea interesuje pisac u procesu borbe za sopstveni identitet unutar dostupnog materijala. Vizuelna predstava takve borbe za njega su Mikelandelove skulpture robova, ostavljene napola utopljene u kamen. Poarijeova razmatranja mogu se povezati sa metafiktionalnošću i studijama kulture. U ovom radu, na osnovu ideje performativnog bića, kao i razlike između autobiografije i autofikcije koju je načinio Serž Dubrovski, razmatram dva teksta – prvi je fiktionalan, zasnovan na autobiografiji, a drugi autobiografski.

### *Epifanije*

Nemoguće je preterati kada je reč o iznenadnom spokoju koje me je obuzeo. Preplavilo me je osećanje misije i potopilo moje strahove [...]. Nikada se neću osvrtni [...]. Biću umetnik. Dokazaću da vredim, i s tom novom odlukom, ustadoh [...].

Da li bismo ovaj citat mogli da pripišemo Stivenu Dedalusu iz *Portreta ili Stivena junaka*? Svečani ton iznenadnog samootkrića, nestanak strahova, odlučnost iskazana ne samo u rečenici da nema osvrtnja već i u činu ustajanja. Čuvena Dedalusova epifanija na plaži dešava se dok usamljeni mladić posmatra

<sup>1</sup> Autobiografija se može javljati u različitim oblicima „uključujući dnevnik, pisma, intervju, kritiku i svakako poeziju, roman, pa čak i dramu“ i stoga joj može biti i određeno generičko određenje (Swindells 1995: 7). Pol de Man je, recimo, poricao i autobiografiju je shvatao retorički, tvrdeći da se autobiografija pojavljuje u iskustvu čitanja, recepcije književnog teksta, na osnovu neke vrste spremnosti čitaoca da poistoveti lik i/ili implicitnog autora sa stvarnom osobom.

devojku koja stoji u potočiću, a ushićenje koje pri tome oseća u stvari se odnosi na njegovo poimanje sopstvene „misije“ na ovom svetu – da će biti umetnik.

Njena slika ušla je u njegovu dušu zauvek i nijedna reč nije prekinula sveto ćutanje njegove ekstaze. Njene oči su ga zvale i duša mu je zaigrala od tog poziva. Živeti, grešiti, padati, trijumfovati, iznova stvoriti život iz života! Pred njim se pojavio razuzdani anđeo, anđeo smrtne mladosti i lepote, poslanik divnih dvorova života, da mu u trenutku ekstaze otvori vrata svih puteva greha i slave. Dalje, i dalje, i dalje, i dalje! (Džojš 2004: 171)

Ton kojim izriče spoznaju zahteva od čitalaca distancu – Stiven je mlad, nadođudan i usamljen, ima potrebu da o sebi misli u grandioznim razmerama. Ironijski otklon naratora u odnosu na junaka jeste i odlučujuća razlika u tonu između *Stivena junaka*, prvobitne verzije *Portreta*, i konačnog *Portreta umetnika u mladosti*. U prvobitnom *Portretu* ton pripovedanja je nalik „onome u biografiji znamenitog čoveka koju piše neki od njegovih učenika“ (Bolt 1992: 61), dok nam *Portret* jasno stavlja do znanja da sve što Stiven govori treba uzeti s rezervom, odnosno sagledati sa više strana.

Scena na plaži središnja je epifanija u romanu, jer određuje (ili barem Stiven tako oseća) junakovu budućnost. Džojš je epifaniju definisao kao iznenadni prodor duhovnog u banalnost neke pojave, a to je bio i njegov naziv za beleške koje je, nastojeći da zapamti trenutke u kojima se razotkrivao neki dublji smisao, vodio još od 1900. godine. No, u *Dablincima* su ta otkrića obično vezana za banalnost svakodnevice. U *Portretu* se sâm termin *epifanija* ne javlja, ali se tehnika svakako primenjuje. Sidni Bolt smatra da je ritam *Portreta* nalik na kretanje talasa, budući da svako poglavlje počinje napetošću koja se potom razvija u krizu i na kraju razrešava. Na početku narednog poglavlja rešenje proizvodi novu tenziju (Bolt 1992: 63), te se proces nastavlja. Budući da su pojedini kritičari i završetke poglavlja, na primer, pobednički povratak malog Stivena iz direktorove kancelarije, kao i konfuzno, osećanjem krivice ispunjeno, prvo seksualno iskustvo Stivena Dedalusa, smatrali epifanijama, mogli bismo reći da se svako od pet poglavlja završava nekom vrstom epifanije.

Kritika se podrobno bavila scenom na plaži i značenjem bezimene devojke-ptice. Prema Sizet Henke, devojka koju Stiven vidi na plaži jeste anima, ženski deo Stivenovog identiteta. U njoj su pomešane crte hrišćanske, keltske i paganske ikonografije – ona je smrtna i nalik anđelu, senzualna i spokojna. Njeno bedro poput slonove kosti podseća ga na ruke devojčice Ajlin, kao i na kulu od slonovače, dok ga njeno poprsje, nalik na pticu, podseća na Svetog duha (v. Henke 1997). Viki Mehafi primećuje da susret sa devojkom na plaži prekida esencijalističku podelu između aktivnog muškaraca koji greši i pasivnih, receptivnih žena. Ona se donekle slaže sa Sizet Henke utoliko što kaže da je devojka nalik na pticu ne samo fantazija o tome šta bi Stiven želeo da ima već i o tome šta bi želeo da bude. Ona je muško-žensko biće, jer poseduje mušku sposobnost da nadraste okolinu, i žensku sposobnost da pobjegne, da odleti.

Jedino kroz perspektivu ove devojke može se pomiriti sa svetom (Mahaffey 2004: 135–6).

Odlomak početka ovog poglavlja uklapa se u ton i značenje džojsovske epifanije: iznenadno sagledavanje, a ne puko saznanje, emocionalna povezanost sa odlukom koja je jasna utoliko što se subjekt opredeljuje za umetničku egzistenciju, ali ne znamo za koju – umetnost je ovde sinonim slobode, nekonvencionalnosti, određenog načina života. No, sličnosti između ova dva odlomka mogu nas zavarati. Jer, ako odeljak početka poglavlja pročitamo u celini, uočićemo da nikako nije reč o Stivenu Dedalusu.

Nemoguće je preterati kada je reč o iznenadnom spokoju koji me je obuzeo. Preplavilo me je osećanje misije i potopilo moje strahove. To sam pripisala bebi, zamišljajući da ona saoseća s mojom situacijom. Osetila sam da potpuno vladam sobom. Ispuniću svoju dužnost i ostati snažna i zdrava. Nikada se neću osvrnati. Ne vraćam se u fabriku niti u učiteljsku školu. Biću umetnica. Dokazaću da vredim, i s tom novom odlukom, ustadoh i krenuh prema kuhinji.<sup>2</sup>

Pre svega, protagonist je protagonistkinja. Drugo, okolnosti – vreme i sredina – očevidno su takve da junakinja može da zamisli svoju budućnost umetnice bez obzira na dete. Osećanje misije nadvladava strah, što nam kazuje da snaga i istrajnost mogu da savladaju prepreke koje društvo postavlja. Dakle, to mora biti druga polovina XX veka i negde – gde? – gde samohrane majke imaju kakav-takav izbor.<sup>3</sup> I, zaista, reč je o autobiografskoj knjizi američke rok muzičarke Peti Smit, koja se u svojoj devetnaestoj godini suočila sa neplaniranom trudnoćom, rodila dete i dala ga na usvajanje, da bi se potom otisnula u tegoban život „umetnice u mladosti“. Kao i Stiven Dedalus, ni Peti Smit u tom trenutku, i još nekoliko godina posle toga, ne zna kakva je ta umetnost kojom će se baviti. Postoji samo osećanje nužnosti koje je vodi kroz borbu za opstanak u Njujorku, sve do trenutka kada je na putu na postane jedno od najznačajnijih imena u istoriji rok muzike.

### *Autobiografija i performativnost*

Da li možemo reći da autobiografija Peti Smit odgovara shvatanju autobiografije kod Dubrovskog? Da li je to tekst napisan rafiniranim stilom iz privilegovane pozicije važne osobe na zalasku života? Umnogome – da! Nije

<sup>2</sup> “It is impossible to exaggerate the sudden calm I felt. An overwhelming sense of mission eclipsed my fears. I attributed this to the baby, imagining it empathized with my situation. I felt in full possession of myself. I would do my duty and stay strong and healthy. I would never look back. I would not return to the factory or to teachers college. I would be an artist. I would prove my worth, and with my new resolve I rose and approached the kitchen” (Smith 2010: 18).

<sup>3</sup> Namerno ne kažem Zapad, jer je ovakav izbor bio moguć i u SFRJ.

baš reč o kraju života protagonistkinje i autorke, ali u pitanju jeste naracija sa položaja „znamenite persone“. Knjiga Peti Smit govori o dubokoj i komplikovanoj vezi sa Robertom Mepltorpom koji će postati slavan fotograf. U celini nije napisana patetičnim tonom omiljenog učenika, kojim u *Stivenu junaku* Džojls govori o svom alter egu, Stivenu Dedalusu, osim ponekad, i to u onim delovima koji se odnose na Mepltorpa, tj. tamo gde postaje biografija. Osnovna razlika između autobiografije i biografije, osim lica u kojem se pripoveda, upravo je u toj perspektivi završenosti. Autor biografije različit je od njenog objekta i može biti vremenski veoma udaljen. U svakom slučaju, pripoveda se zaokružena priča sagledana iz perspektive drugog subjekta. Biografija je otud često na granici čitulje. Ali ni autobiografija nije daleko od opasnosti da bude okamenjena, statična, zatvorena. Možda je Dubrovski upravo to imao na umu kada je isticao da se autobiografija piše na kraju života – to ne mora nužno biti u starosti, ali se autobiografski tekstovi svakako pišu pošto je nešto postignuto, ostvareno, završeno. Toj opasnosti od petrifikacije Dubrovski se suprotstavlja idejom autofikcije, a isti cilj ima i Poarijeov pojam performativnog bića. Živa materija (teksta, identiteta) oslobađa se iz agregata događaja, podataka ili kulturnog nasleđa koje je, po Poariju, oduvek prepuno otpada. Taj proces jeste potraga za „energijom u pokretu [...] koja retko kada odgovara eksplanatornim naporima većine čitalaca ili čak i većine pisaca“ (Poirier 1992: xxiii). *Uliks* i *Pusta zemlja*, o kojima Poarije piše, svakako nisu odgovarali očekivanjima čitalačke i spisateljske većine u času kad su nastali. Isto je važno i za Džojsov *Portret* – da bi ga uopšte napisao, autor je morao da raskrsti s onim delom žanrovskog nasleđa koje ga je sputavalo i da samu priču o potrazi za identitetom ispričeva kroz niz probojnih trenutaka. Oslanjanje na čitačevu sposobnost da uoči razvoj u junakovom jezičkom izražavanju, njegove prikrivene i ispoljene emocije, kao i unutrašnje veze među predstavljenim momentima – sva ta odgovornost podrazumevala je drastičan korak zbog kojeg je *Stiven junak* morao da završi u vatri. Stiven Dedalus iz *Porteta* jeste performativno biće i u tom smislu što se pojavljuje izvan granica teksta. Džojls je tim pseudonimom potpisao pripovetke „Sestre“, „Ivlin“ i „Posle trke“, kada ih je prvi put objavio u časopisu *Irish Homestead* 1904. godine, a onda je to ime podario junaku svog romana o umetniku.<sup>4</sup> No, mladi Džojls i mladi Stiven nikako nisu isti: Sidni Bolt kaže da sâm neodređeni član u naslovu *Portreta* pokazuje da je to tek jedna od mogućih verzija predstavljanja originalnog materijala (Bolt 1992: 63) – autobiografske priče, u ovom slučaju.

Autobiografija Peti Smit je žanrovski, pa otuda i po postupku, delo različito od *Portreta*. Ideja autorke jeste da ispriča priču, da nas obavesti o tome kako je nešto zaista bilo (premda je to *zaista* uvek diskutabilno), a ne da nas općini postupkom koji nam nešto sugerije, nagoveštava ili nas poziva u odgonetanje

<sup>4</sup> U ovim slučajevima Stivenovo ime napisano nešto je drugačije nego u *Portretu* – Daedalus.

smisla. U slučaju autobiografije interesuje nas kako se nešto događalo; u slučaju *Portreta* zanima nas kako je nešto ispričano, konstruisano, fikcionalizovano. U oba slučaja reč je o tekstovima koji govore o osvajanju identiteta umetnika. Tekst Peti Smit, koji je na početku ovog poglavlja, pisan je, sasvim je moguće, sa iskustvom čitanja *Portreta*,<sup>5</sup> ali zahteva od čitaoca drugu vrstu angažovanosti. Autobiografija nam predstavlja činjenice – čak su i emocije o kojima je reč neka vrsta činjenica. Tačno je da se i autobiografski tekstovi otiskuju u „fabuliranje“ (*operation of emplotment* – termin Hejdene Vajta)<sup>6</sup> ne bi li povezali događaje, uočili i istakli kontinuitet, ali tekst ne preuzima vodstvo na način na koji se to dešava u slučaju (auto)fikcije.

Džojsov *Portret umetnika u mladosti* je drastičan primer „avanture govora“. U *Portretu* prisustvujemo odrastanju Stivena Dedalusa predstavljenom kroz govor.

Davno jednom, u dobro staro vreme, neka je krava išla drumom i ta krava koja je išla drumom sretno jednog zgodnog mališana koga su zvali „mali zeka“.

Tu priču mu je ispričao njegov otac; otac ga je gledao kroz staklo: lice mu je bilo maljavno (Džojso 2004: 7).

Avantura Stivena Dedalusa počinje od slušanja, nastavlja se kroz diskurs koji se razvija paralelno sa junakovim poimanjem sveta, da bi se na kraju romana završila direktnim obraćanjem „starom majstoru“, mitskom ocu. Naglasak na govornoj avanturi omogućava da prisustvujemo pojedinim ključnim momentima u Stivenovom odrastanju i sazrevanju koji ga osposobljavaju da prepozna put kojim želi da ide. To su fragmenti čiji je osnovni raspored hronološki, mada povremeni fleš-bekovi narušavaju taj sled. Modernističko odbacivanje pravolinijskog vremenskog rasporeda oslobodilo je Džojsova okova hagiografskog opisa.

Pitanje „šta nam dozvoljava da uopšte pristupimo ovom poređenju“ jednog fikcionalnog teksta koji pripada modernističkom kanonu i teksta koji govori o životu rok pesnikinje sada se teško može postaviti, barem ne sa onih pozicija koje su važile pre više decenija. Naime, studije kulture su u međuvremenu oslobodile prostor za povezivanje različitih slojeva kulture, povezale su naše akademske izbore sa izborima „iz života“. Davnih sedamdesetih, dok su se preokreti te vrste tek naslućivali, Ričard Poarije je pisao o Eliotu i Džojso:

Naravno, *Pusta zemlja*, poput *Uliksa*, poznata je po aluzijama na književne klasike, ali oba dela rade sa književnošću prošlosti ono o čemu nekolicina prosvetljenijih profesora engleske literature sada tek počinje da razmišlja da radi: oni stavljaju klasike u kontekst

<sup>5</sup> Tekst koji Peti Smit pominje kao najvažniji uticaj još od rane mladosti jesu Remboove *Iluminacije*.

<sup>6</sup> Hermajoni Li govori o „fikcionalizaciji“ u pisanju biografije: „biografi pokušavaju da stvore celinu iz delova (dokaza, svedočenja, priča, hronologija)“ (Lee 2005: 37).

(zapravo, u konkurenciju sa) različitim neknjiževnim medijima – novinskim tekstovima, pabom, sa ekspresivnim konvencijama muzičkih dvorana ili drugim oblicima javne zabave. Samo bi krajnjim tradicionalistima izgledalo pretenciozno reći da su Eliot i Džojls u tom smislu prethodnici kasnijih Bitlsa (Poirier 1992: 46).

Poarije posebno odaje priznanje Eliotu i Džojlsu na otvorenosti, na tome što se nisu krili iza književnosti, iako su to mogli, i što su ostali otvoreni za sve zvuke modernog doba. Zanimljivo je kako Poarije upravo u prihvatanju neliterarnog vidi koren njihove veličine, literarnosti, koju u velikoj meri karakteriše osećaj za zvučni aspekt onog što je zapisano.

Iako puni žudnje za klasikom, oba pisca su u isto vreme bila čudesno osetljiva na upade koji su remetili poredak, naročito kada je reč o idiomima, rimama, artefaktima, povezanim sa određenim urbanim sredinama ili situacijama (Poirier 1992: 47).

Istovremeno, demokratičnost i nehijerarhičnost modernističkog odnosa prema svetu, karakterističnu upravo za ovu dvojicu autora, Poarije ovde predstavlja i kao najavu onoga što će se kasnije dešavati u potpuno razvijenim studijama kulture. Status same Peti Smit oduvek je podrazumevao vezu ne samo sa rok muzikom već i sa slikarstvom, poezijom i performansom, te pitanje o neprimenosti ovakvog poređenja zbog segmenata kulture iz kojih ona i Džojls dolaze danas više ne bi moglo da se postavi. Poarije je početkom sedamdesetih tvrdio da je neophodna otvorenost ka svim slojevima kulture:

[...] svako ko može da opiše bilo koju vrstu predstave tačno i sa fascinacijom – bilo da je reč o roku ili sonati, boksu ili baletu – već je razvio pažnju i rečnik koji se mogu prilagoditi čitanju, na primer, Šekspirovih komada [...] (Poirier 1992: xvii).

Drugi razlog koji povezuje Džojsov tekst i ispovest Peti Smit jeste de-marginalizacija. Videli smo da je preduslov za pisanje autobiografije prepoznatljivost autora, društveno priznanje. Dok je autobiografija često tekst o tome kako je neko sa margine stekao drugi status u društvu, fiktionalni tekst u kojem ima autobiografskih elemenata upravo je pisan sa margine. U nekim slučajevima on čak postaje i sredstvo za napuštanje oboda društva i tako postaje put ka autobiografiji. Kada se ova dva teksta porede, možemo samo retorički da se pitamo – koliko se gladni i sebi prepušteni Stiven Dedalus uopšte razlikovao od gladne i sebi prepuštene devojke iz Pensilvanije koja pokušava da preživi u Njujorku? Poznato je da je Džojls uložio mnogo vremena, truda, strpljenja i novca da bi objavio *Dablince*. Prema navodima iz jednog pisma, deset godina je izgubio u dopisivanju i prepisci oko ove knjige, koju je odbacilo četrdeset izdavača, čiji je slog tri puta rasturan, a jednom je čitav tiraž (osim jednog primerka, za šta Džojls nije znao) uništen.



To me je stajalo preko 3000 švajcarskih franaka poštarine, vozni i brodskih troškova, jer sam se dopisivao sa 110 novina, sedam advokata, tri udruženja, 40 izdavača i nekoćinom pisaca (Džojz 1992: 246).

Šta bi se dogodilo sa *Portretom* ili *Uliksom* da Paund nije našao izdavače? Mukotrpní Džojsovi pokušaji da objavi i *Dablince* i *Portret*, pa i *Uliksa*, danas izgledaju gotovo neverovatni, s obzirom na popularnost ovih knjiga, broj izdanja na engleskom i drugim jezicima, kao i na ogromnu kritičku industriju koja se razvila u vezi s njima. Pa ipak, na samom početku to je bila knjiga koja je potekla s kulturne margine i govorila o marginalcu. I to je presudna sadržinska sličnost *Porteta* sa knjigom Peti Smit, koja njihovu žanrovsku razliku čini još uočljivijom.

Epifanije u obema knjigama izražavaju svest protagonista da je njihov životni put odabran, mada ni Stiven Dedalus ni Peti Smit u datom trenutku još ne znaju koja i kakva bi to umetnost bila kojom će se baviti. Postoji barem jedno tumačenje po kojem je Stivenova epifanija u stvari mnogo više hormonalna nego što se uobičajeno čita. U slučaju Peti Smit jasno prepoznajemo takvu vrstu „hormonalne egzaltacije“, ali nam to istovremeno pokazuje i razlike u odnosu na muškog protagonista. Tinejdžerska trudnoća socijalno nosi mnogo teže breme nego seksualna uzrujanost mladog muškarca; pa ipak, ona je u ovoj autobiografskoj knjizi ispričavana na jednoj i po stranici. Ono što ovu epizodu čini uporedivom sa prizorom iz *Portreta* nije samo veza epifanijske predstave sa telesnim iskustvom mlade osobe. Ključni momenat nije ni postojanje isto tako snažnog impulsa za umetničkim stvaranjem kao što je to kod „umetnika u mladosti“. Samo po sebi, to nije novina. Setimo se Šekspirove sestre iz *Sopstvene sobe*, koja peva isto tako divno kao i njen brat. Ono što je u autobiografiji Peti Smit presudno jeste to što ona može da se ostvari kao umetnica, što uprkos velikim socijalnim preprekama uspeva da postane značajna umetnička figura. Za Stivena ne znamo kakva mu je budućnost, jer sve što imamo od njegove umetnosti jesu nespretni, slatunjavi stihovi

Zar umorna još nisi od svog žara,  
ti koja mamiš pale serafime?  
Ne pričaj više o danima čara (Džojz 2004: 218).

Ali ne treba ni da znamo, jer on je ipak književni junak, ma koliko distanca između njega i autora bila mala. Priča o njemu nije ispričavana sa privilegovane pozicije. Kada je reč o autobiografiji, dok čitamo potresnu priču o počecima Peti Smit, sve vreme znamo da će junakinja stići tamo kuda je instinkt vodi. Otuda trenutak proboja, odluke, sagledavanja unutar potpune konfuzije tinejdžerke koja je u drugom stanju, znači da je sâm portet *umetnice* u mladosti postao moguć. Peti Smit jeste Šekspirova sestra koja je preživela, njena životna



priča može biti ono što naratorka *Sopstvene sobe* očekuje dok prelistava roman Meri Karmajkl. Smisao priče o Džudit Šekspir i *Sopstvene sobe* u celini jeste uverenje da će doći vreme kada žene neće biti izopštavane niti proglašavane ludim ili vešticama samo zato što žele da iskažu ono što je u njima, bilo da je to poetski glas ili sposobnost da se bave prirodnim naukama. Upravo je u tome značaj epifanijske scene u ovoj autobiografskoj knjizi Peti Smit – spoznati, u nimalo jednostavnim okolnostima, svoj glas i slediti ga na još težem putu. Ne privilegija, već pravo da se bude ono što jesi. Autobiografija umetnice tome daje posebnu težinu, pokazuje da je to ne samo zamislivo već i moguće.

### Zaključak

Komprimovan, sveden, ironijski obojen tekst kakav je *Portret* različit je i od objektivno ispriповedanog *Stivena junaka* i od autobiografske knjige Peti Smit. Poređenja između praverzije i krajnje verzije čuvenog romana o umetniku predstavljaju odličan način da se prikaže modernistički preokret u postupanju sa materijalom. Da je taj materijal autobiografski, nikada se nije sumnjalo – Džojks je jednostavno opisivao svoj život, ali je sâm tekst, svojim ritmovima i zvukovima, odneo prevagu nad pričom. Autobiografska knjiga o umetnici u nastajanju, stavljena kraj Džojsovog *Portreta*, pokazuje kako ispovest odnosi prevagu nad postupkom; ona nas istovremeno podseća na razliku u muškoj i ženskoj poziciji; na razliku u vremenima o kojima je reč, kao i na društvenu razliku koja vodi ka autobiografiji ili autofikciji. Poarijeova ideja „performativnog bića“ insistira na igri književnosti i stvarnosti koja je na različite načine izvedena u Džojsovom romanu i uspomenu Peti Smit.

### BIBLIOGRAFIJA

- Bolt 1992: S. Bolt, *A Preface to Joyce*, Longman.  
 Dušanić 2012: D. Dušanić, Šta je autofikcija?, *Književna istorija*, br. 148, 797–810.  
 Džojks 2004: DŽ. Džojks, *Dablinci*, Beograd: Haos/Orbis.  
 Džojks 2004: DŽ. Džojks, *Portret umetnika u mladosti*, preveo Petar Ćurčija, Beograd: Biblioteka Novosti.  
 Lee 2005: H. Lee, *Virginia Woolf's Nose: essays on biography*, Princeton UP.  
 Mahaffey 2004: V. Mahaffey, Joyce and Gender, in: JM. Rabatei (ed.), *Palgrave Advances in James Joyce Studies*, London: Palgrave, Macmillan, 121–143.  
 Poirier 1992: R. Poirier, *The Performing Self: Composition and Decomposition in the Languages of Contemporary Life*, New Brunswick: Rutgers University Press.  
 Smith 2010: P. Smith, *Just Kids*, London: Bloomsbury Publishing.  
 Swindells 1995: J. Swindells, Introduction, *The Uses of Autobiography*, Julia Swindells (ed.), London, Bristol: Taylor & Francis.

Biljana Dojčinović  
University of Belgrade

## “PERFORMING SELF” AND AUTOFICTION

### Summary

In this paper a novel and an autobiography are compared on the basis of Richard Poirie’s notion of “performing self”, as well as Serge Doubrovsky’s distinction between autobiography and autofiction. According to Doubrovsky, autofiction is a work defined via its discursive qualities, while autobiography requires a privileged social position for its author. Poirie’s wish to bring fiction and facts closer was a political maneuver, yet it made literary texts open toward numerous layers of reality. Both approaches, no matter how different, strive to overcome the binary opposition between fiction and fact.

*Key words:* Serge Doubrovsky, Richard Poirier, James Joyce, Patti Smith, autobiography, autofiction, performing self.

II  
L'AUTOFICTION DANS  
LA LITTÉRATURE SERBE

AUTOFIKCIJA U SRPSKOJ  
KNJIŽEVNOSTI



Robert RAKOČEVIĆ\*

Centre d'Étude de l'Europe Médiane (CEEM), INALCO, Paris

## D'UNE APPROCHE COMPARATISTE DE L'AUTOFICTION : QUESTIONS DE METHODE

De quoi devrions-nous tenir compte avant d'envisager une étude comparatiste de l'autofiction dans la littérature française et serbe ? Telle est la question à laquelle cet article a pour objectif d'apporter des éléments de réponse. L'importante diversité des œuvres considérées comme des autofictions par la critique universitaire française et un certain flottement dans la définition même de l'autofiction par les critiques sont présentés comme des difficultés potentielles, dans la mesure où le corpus « autofictionnel » serbe reste à construire, pour ainsi dire, *ex nihilo*. La surdétermination de l'autofiction par la sociologie, les médias et même la justice complexifie davantage la recherche d'une définition solide et d'un corpus cohérent. L'analyse de ces difficultés occupe la majeure partie de l'article et mobilise des sources variées : à la fois théoriques (Doubrovsky, Genette, Colonna, Grell, Gasparini, Lecarme, Jeannelle) et littéraires (Delaume, Ernaux, Angot, Dustan, Danojlić, Nušić, Mihiz, Albahari, Adamović...). En guise de conclusion, l'article présente plusieurs pistes à envisager afin de surmonter ces difficultés, par exemple, chercher à sortir des définitions négatives de l'autofiction et tenter d'en dégager une conception pragmatique.

**Mots-clés** : littérature serbe, littérature française, littérature contemporaine, autobiographie, fiction, autofiction, roman, genre.

### *Introduction*

Lorsque Serge Doubrovsky lançait le néologisme « autofiction » en 1977, il tentait d'interpréter sa propre œuvre *Fils* (Doubrovsky 1977). Depuis, le terme désigne des pratiques d'écriture diverses supposées entretenir des rapports subversifs avec l'autobiographie. On parle désormais d'« autofictions » non littéraires et leur fait traverser les frontières de l'Hexagone<sup>1</sup>. Ce transfert interculturel semble théoriquement stimulant ; pratiquement, il contribue au rapprochement des cultures et au décloisonnement de la critique. En ce sens, il ne peut qu'être salué. Serait-il en passe de devenir une nouvelle manne du

---

\* robert.rakocevic@gmail.com

<sup>1</sup> Le site < <http://autofiction.org> > d'Isabelle Grell et d'Arnaud Genon évoque, outre les autofictions françaises et francophones, également les espagnoles, italiennes, brésiliennes, anglophones, antillaises, arabes, germaniques, africaines et tchèques.

comparatisme littéraire ? La question ne manque pas d'intérêt, mais le but de cet article n'est pas de faire des pronostics. Je me propose plutôt de réfléchir sur quelques conditions préalables à un tel transfert, en l'occurrence depuis la littérature française vers la littérature serbe.

L'écrivain Milovan Danojlić, traducteur de Baudelaire et de Claudel en serbe, habite en France depuis plusieurs décennies et connaît de près la littérature française. En 2009, il a fait publier une œuvre intitulée « L'histoire du narrateur : Essai sur l'autofiction » (*Priča o pripovedaču : ogled iz autofikcije*). C'est un texte hybride, au croisement de l'autobiographie, du roman de formation et de l'essai sur l'écriture. L'hybridité formelle a-t-elle dicté le choix du terme *autofikcija* dans le titre de cette œuvre ? Quelle est sa valeur ajoutée par rapport à celle de l'« autobiographie » ou de la « fiction » ? Traduit-il une posture – esthétique, philosophique, idéologique –, une stratégie de filiation ou de démarcation ? Il est difficile d'y répondre : à ma connaissance, ce choix n'a pas donné lieu à des approfondissements théoriques particulièrement aboutis de la part de l'auteur. Plus largement, l'emploi du terme « autofiction » par les écrivains et les critiques littéraires serbes reste encore marginal. Danojlić ne peut donc guère compter sur un horizon d'attente précis chez ses lecteurs résultant de « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève » (Jauss 201978 : 49).

Penser une autofiction serbe, c'est poser un cadre de réception largement nouveau pour une partie de la production littéraire dans ce pays. Une analyse comparatiste contribuerait à construire ce cadre, à condition de disposer d'un corpus de référence et d'un concept d'autofiction suffisamment précis. C'est ce qu'il s'agit ici de vérifier.

### *Embarras de corpus*

Serge Doubrovsky faisait remonter l'autofiction à Colette (Hughes 1999), Gérard Genette y incluait Marcel Proust (Genette 1982). Jacques Lecarme hésitait entre antimémoires et autofiction chez André Malraux (Lecarme 2011). Christine Le Quellec Cottier trouvait chez Blaise Cendrars une autofiction avant la lettre (Le Quellec Cottier 2012)... Sans parler de Vincent Colonna qui découvrait l'inventeur de l'autofiction en la personne de Lucien de Samosate, satiriste syrien du 2<sup>e</sup> siècle, auteur de l'*Histoire véritable* (Colonna 1989 : 323) ! Quand on y ajoute tout un pan de la littérature contemporaine, écrite après l'invention du concept en 1977, sommes-nous sûrs de parler d'un même phénomène littéraire ? Les œuvres de Colette et de Christine Angot, de Marcel Proust et de Michel Houellebecq, de Madeleine de Scudéry et de Boris Vian s'y trouveraient rangées côte-à-côte. Peut-on raisonnablement embrasser d'un seul vocable un ensemble d'écritures venant d'époques si éloignées et dont les qualités stylistiques et thématiques sont si diverses ? Ou alors, devrait-

on parler d'une autofiction ancienne et d'une autofiction nouvelle, moderne, postmoderne ?

Il serait certainement possible d'identifier chez tous ces auteurs une certaine méfiance, voire un « refus » plus ou moins manifeste « à l'égard de l'autobiographie, du roman à clés, des contraintes ou des leurres de la transparence<sup>2</sup> ». Mais ce refus est un critère de sélection (négative) qui ne permet pas de délimiter un corpus de référence suffisamment homogène. Cela vient du fait qu'il est plus aisé d'attribuer ledit refus à tel auteur que, pour ainsi dire, en exclure tel autre. En effet, on voit mal comment on pourrait récuser un récit de soi l'appartenance au genre de l'autobiographie sur le seul critère de la méfiance à l'égard de ce genre. De même, comment exclure une œuvre de la tradition des « romans à clés » alors que la définition précise de ce dernier fait défaut ?

Ce problème se pose avec la même acuité dans le corpus de comparaison. Là encore, de nombreuses œuvres pourraient appartenir à l'« autofiction », tout comme elles le pourraient à l'« autobiographie » ou au « roman », voire au « roman à clés ». Prenons l'exemple d'un célèbre texte de l'auteur serbe Branislav Nušić<sup>3</sup>. Son titre, des plus explicites (« *Autobiographie* »), ne l'empêche pas d'être rangé, dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de Serbie et dans les programmes scolaires, parmi les « romans » (Nušić 1924). Un plaisir incontestable de la narration et une épaisseur toute « romanesque » du récit événementiel se dégagent de cette œuvre à la première lecture. Il est probable que ces éléments aient contribué au choix de la catégorie « roman » (d'aucuns ajouteraient peut-être « à clés »). Mais on peut penser que ce choix est également motivé par la distance ironique envers l'autobiographie, distance teintée d'humour, dont fait preuve le narrateur tout au long de l'œuvre. Au tout début, il affirme par exemple que l'autobiographie – qu'il confond par ailleurs intentionnellement avec la biographie – est une besogne digne « d'hommes politiques limogés, de monarques en exil, de retraités désœuvrés, d'anciennes dames de compagnie et d'académiciens » (Nušić 1924 : 2). Plus loin à la même page, il justifie sa décision de ne pas mener son récit au-delà de l'épisode de son mariage par le fait qu'un homme marié n'a pas d'autobiographie. L'ironie envers le genre et l'intérêt proprement romanesque qui en ressortent justifient-ils que l'on exclue de l'autobiographie l'*Autobiographie* de Nušić, récit qui, somme toute, respecte assez scrupuleusement la chronologie et le pacte autobiographique<sup>4</sup> ? Devrait-on le ranger dans la catégorie « autofiction » et alors sur quels critères préférer celle-ci au « roman autobiographique » par exemple ?

<sup>2</sup> C'est ainsi que l'autofiction est présentée sur le site < <http://autofiction.org> >.

<sup>3</sup> Connu surtout pour ses œuvres dramatiques et satiriques, Nušić (qui a également écrit sous le pseudonyme Ben Akiba) a vécu entre 1864 et 1938.

<sup>4</sup> Défini par Philippe Lejeune en 1975, le « pacte autobiographique » repose sur « l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (Lejeune <sup>2</sup>1996 : 15).

On pourrait être tentés de limiter l'autofiction à des œuvres serbes contemporaines, afin de donner plus de cohérence au corpus. Après tout, c'est ici que nous trouverions, sans surprise, les rapports les plus créatifs et les jeux les plus subversifs avec l'autobiographie, annoncés parfois dès le titre. Citons l'« autobiographie intertextuelle » de Snežana Adamović (2005), l'« autobiographie de l'Histoire » de Siniša Korica (2008), l'« autobiographie des autres » de Borislav Mihajlović Mihiz (1993) et le livre *David Albahari* dont le titre se réduit trompeusement au nom de son auteur (2012). Cependant, si l'on cherche dans la critique française des principes solides permettant d'identifier l'autofiction, on reste perplexe, tant les écrivains contemporains régulièrement cités parmi les auteurs d'autofictions sont en réalité différents. Il est donc souvent difficile de savoir sur quoi repose le choix fait par les critiques. Prenons l'exemple de Chloé Delaume et d'Annie Ernaux. On connaît le penchant de Delaume pour les jeux vidéo de simulation de vie, sa manière de jongler avec des « avatars », son indifférence à l'égard de tout pacte de vérité, de sincérité et d'authenticité (Chemin 2013). Ernaux, en revanche, refuse catégoriquement le terme de fiction, de même que celui d'autofiction, en qualifiant certaines de ses œuvres d'« auto-socio-biographies » (Ernaux 2011 : 23). Pourtant, les œuvres d'Ernaux sont souvent présentées comme des autofictions (ex. Westerhoff 2012).

Fixer les limites temporelles au corpus autofictionnel contribuerait certainement à la cohérence de la démarche comparatiste. Ceci ne saurait toutefois nous dispenser de cerner précisément le concept même d'autofiction.

### *Embarras de définition*

L'idée de l'autofiction comme « genre » bâtarde, qui déjoue les catégories génériques limitrophes et s'en affranchit, est présente dès sa définition originelle proposée par Serge Doubrovsky. Dans la célèbre prière d'insérer en quatrième de couverture de son roman *Fils*, il est dit de l'autofiction :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. 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 langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau (Doubrovsky 1977 : 4<sup>e</sup> de couverture).

L'argument est presque entièrement négatif : Doubrovsky dit moins ce que l'autofiction est que ce qu'elle n'est pas, à savoir ni une autobiographie ni un roman. De plus, cet argument opère par réduction excessive. L'autobiographie y est confondue avec les mémoires (« privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style ») et le roman, certes moins directement, rabattu sur le récit (à moins que ce soit le langage) d'une « aventure ». Les mémoires de tel président de la République seraient-ils vraiment



représentatifs de l'autobiographie ? Est-il vraiment possible de mettre dans le même sac conceptuel tel roman picaresque et le Nouveau Roman, dans lequel « le mouvement de l'écriture [...] est plus que celui des passions et des crimes » (Robbe-Grillet 1961 : 32) ? Et surtout, en quoi cela nous aiderait-il à spécifier la nature de l'« autofiction » par rapport à un ensemble de genres intermédiaires, qui échappent clairement à une vision aussi convenue de l'« autobiographie » et du « roman » ? Citons, d'après Vincent Colonna, le « roman autobiographique », l'« autobiographie-roman », l'« autobiographie fantasmée » ou « rêvée », le « roman d'aventures intérieures » et la « fiction-bilan » (Colonna 1989 : 23).

Le problème majeur de ce passage de Doubrovsky – et de ses multiples reprises par de nombreux critiques – vient du fait qu'il laisse entendre, plus qu'il ne donne en réalité, une double définition de l'autofiction. La première, appelons-là définition *esthétique*, revient à poser un contenu (événements et faits « strictement réels ») et une forme (« aventure du langage », « hors sagesse et hors syntaxe »). Doubrovsky a plus récemment accrédité cette lecture en décrivant le récit autofictionnel comme « récit dont la matière est entièrement autobiographique [et] la manière entièrement fictionnelle » (Doubrovsky 2011 : 24). Travailler la forme, assumer un style, se méfier de tout langage transparent et mimétique, et surtout « entraîner les faits et les souvenirs dans un devenir fictionnel » (Carrier-Lafleur 2010)... ce seraient donc les éléments constitutifs d'une *auto-fiction*, c'est-à-dire d'une recreation de soi dans et par la littéraire, sa littérisation et non pas sa fictionnalisation, contrairement à ce que le mot « fiction » laisse entendre. Philippe Gasparini a observé dans l'autofiction une volonté de « faire basculer son autobiographie dans le littéraire », de « se dire comme dans le roman, [...] se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle » (Gasparini 2008 : 312). Cela revient à refuser toute littérisation à l'autobiographie. Pourtant, Philippe Lejeune, spécialiste du genre, n'a-t-il pas dit que « le degré de poésie que le lecteur juge compatible avec le pacte autobiographique peut varier, et, s'il est élevé, engendrer des clauses annexes au contrat » (Lejeune 1996 : 245) ? Cela revient aussi à énoncer une manière « fictionnelle », « romanesque » ou « littéraire » – ou peut-être tout à la fois – d'écrire sa vie. On aurait cependant autant de mal à définir cette manière d'écrire que de trouver des autobiographies rigoureusement non littéraires... L'idée d'une aventure du langage et d'une écriture qui défierait la raison et la syntaxe ajoute de l'opacité à cet emploi peu courant du mot. Elle ne semble guère propice à spécifier la démarche littéraire de Doubrovsky, encore moins à donner de la consistance au concept d'autofiction.

L'existence d'une seconde définition – *sémantique* – de l'autofiction, aux côtés de la définition esthétique, n'arrange pas les choses. On la doit en partie, elle aussi, au choix du mot « fiction ». Bien que Doubrovsky lui-même ne semble pas lui avoir attribué ce sens, la fiction est assimilée, dans le langage courant, au « fictif » par opposition au « réel ». C'est également le choix que

font des critiques en parlant d'une « fictionnalisation de soi » dans l'autofiction (par exemple, Colonna 2008). Cette dernière témoignerait d'une volonté d'intercaler un *tertium* entre, d'une part, l'« autobiographie » comme récit d'événements « réels » et, de l'autre, le « roman » comme récit d'événements « fictifs ». Elle ouvrirait, dans le genre régi par le « pacte autobiographique », un espace sinon inédit du moins peu connu. Sans jamais enfreindre ce pacte, les « vraies autofictions », dans lesquelles Gérard Genette inclut par exemple *La Divine comédie* de Dante, développent un contenu « authentiquement fictionnel » (Genette 2004 : 161). Elles racontent à la première personne du singulier une histoire dont le héros et le narrateur seraient difficiles à distinguer de son auteur, mais qui n'est pourtant jamais arrivée à ce dernier. Or, cette vision de l'autofiction ne semble pas s'appliquer à *Fils* de Doubrovsky, œuvre qui reste, selon son auteur même, « littéralement tiré[e] de [s]a propre vie » (Doubrovsky 1980 : 89)...

Laquelle des deux définitions de l'autofiction devrait-on adopter avant de vérifier sa pertinence dans le contexte littéraire serbe ? Elles impliquent et indiquent des choix sans commune mesure. Jusqu'à un certain point, l'historien de l'autofiction en France peut se contenter d'enregistrer les va-et-vient théoriques et de reconstruire la dynamique d'une controverse littéraire. Le comparatiste, lui, a besoin d'arbitrer de manière d'autant plus transparente que cette controverse n'existe guère dans le contexte littéraire serbe.

### *Une notion surdéterminée*

Une difficulté additionnelle se pose avec l'autofiction d'aujourd'hui, dans la mesure où celle-ci est constamment redéfinie en dehors des études littéraires. Certains critiques journalistiques, de même que certains sociologues et philosophes s'en servent de point de chute favori dans leur interprétation d'une certaine évolution de la société. On a désormais l'habitude d'entendre parler du « narcissisme » et du « nombrilisme » de l'autofiction, « écho de l'individualisme contemporain » (Chemin 2013). Tout un état d'esprit – et de culture – serait relayé par l'autofiction contemporaine, qui se consume dans le « culte » d'un « Je » aussi vide que sans cesse exhibé.

Le champ médiatique agit également sur la réception de l'autofiction contemporaine de différentes manières. D'une part, le public envahit les textes : en témoigne l'usage du *name dropping* par Christine Angot et Michel Houellebecq par exemple. Dans la manière dont certains auteurs paraissent dans l'espace public, on décèle des « postures et impostures médiatiques » (Ducas 2010), voire un véritable « appétit d'exhibition médiatique » (Besnier 2012 : 179). On peut à juste titre se demander s'il est possible de séparer l'autofiction, ce « mauvais genre » (Lecarme 1992), du phénomène de surmédiatisation auquel elle donne lieu. D'autre part, un certain rapprochement de l'intime et

de l'« extime » (pour utiliser ce terme cher à Georges Perec) semble inscrit dans le codé génétique du genre. Des homicides familiaux (Delaume 2001) et des incestes (Christine Angot 1999, 2012) constituent souvent la trame de ces récits. La chambre à coucher, autrement dit l'espace le plus intime qui soit, forme parfois son principal décor (Dustan 1996).

L'autofiction est également à l'origine de procès juridiques. C'est ainsi qu'elle investit des espaces médiatiques, friands de livres au parfum du scandale. Le paysage autofictionnel s'en voit sans cesse recomposé<sup>5</sup>. Dans un article récent, Jean-Louis Jeannelle a étudié la question de la responsabilité de la littérature, des limites de la possibilité d'écrire « avec la vie des autres » et des limites fixées à l'exercice de la fiction à travers quelques-uns de ces procès. Il en a conclu que le propre du phénomène autofictionnel est de « favoriser, par le brouillage revendiqué entre les ordres du discours, [un] climat d'identification paranoïaque », d'être « un champ de tension [...] propre à affoler les oppositions entre fictionnel et factuel, entre esthétique et éthique, entre artifice et authenticité » (Jeannelle 2013 : 229). Sa capacité à exciter la polémique, à appeler le jugement moral ou judiciaire, comme le dit Jeannelle, serait donc inséparable de l'autofiction. On voit mal dès lors comment l'exclure des éléments constitutifs du genre.

### *Conclusion*

Le but de cet article, on l'aura compris, n'était pas de mettre en cause l'intérêt d'une étude comparatiste (franco-serbe) de l'autofiction. Il était plutôt de dégager quelques éléments de réflexion qui pourraient être utilisés comme point de départ de cette étude. Je m'étais concentré sur la question de définition du terme et sur celle de corpus.

Ce n'est pas en disant ce que l'autofiction n'est pas que l'on dit automatiquement ce qu'elle est. Ce n'est pas non plus parce que la définition est difficile à donner que l'on peut s'en dispenser. Voilà ce qu'il me semblait utile de rappeler, bien que cela puisse paraître aller de soi. L'infortune du chercheur est de ne pouvoir compter sur la seule intuition de son public – universitaire qui plus est et donc exigeant. Certes, étudier les métamorphoses du concept d'autofiction ne manque pas d'intérêt ; cela amène à mettre à plat – démarche bénéfique ! – des notions trompeusement évidentes, comme celle d'autobiographie, trop souvent réduite au sacro-saint « pacte ». Cependant, dans le cas de l'étude comparatiste telle que je l'avais envisagée ici, le besoin de chercher un concept robuste d'autofiction devient particulièrement pressant. De la solidité du concept dépend la pertinence du corpus. Comme tout reste à construire dans la théorie d'une autofiction serbe, y compris le corpus lui-même, la réussite

<sup>5</sup> Quelques-uns parmi ces procès sont évoqués dans Leyris 2013.

de la démarche n'est pas garantie. Et quand on avance dans l'obscurité, il vaut mieux chercher une pierre solide pour poser le pied.

Deux attitudes générales pourraient alors être adoptées. La première : renoncer aux définitions purement négatives de l'autofiction (l'autofiction n'est ni « autobiographie » ni « roman »...) et abandonner l'idée de faire reposer sa nature sur sa présumée « littérarité ». Rappelons que le seul rattachement de telle œuvre au champ de la « littérature » demeure un critère de discrimination des plus hasardeux. En effet, il est du moins aussi malaisé de dire quelles œuvres relèvent de ce champ que d'en exclure d'autres. Séparer les œuvres qui « basculent » dans la littéraire de celles qui « n'y basculent pas » est une démarche ardue s'il en est. La seconde attitude : tâcher de dégager une définition proprement pragmatique de l'autofiction, à l'instar de Jean-Marie Schaeffer proposant un remède similaire au défaut de définition sémantique de la fiction (Schaeffer 1999). Cela reviendrait à chercher ce que l'on pourrait appeler une *intention* autofictionnelle, autrement dit, l'élément le plus commun du cadre de lecture projeté par les œuvres d'autofiction. Cette approche pragmatique est d'ailleurs envisagée par certains auteurs, telle Chloé Delaume parlant d'une « politique de l'autofiction », où le « 'Je' se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par sa plaie » (Delaume 2010 : 77).

## BIBLIOGRAPHIE

- Adamović 2005 : S. Adamović, *Kolut sveta : intertekstualna autobiografija Anastasije S.*, Beograd : Janus.
- Albahari 2012 : D. Albahari, *David Albahari*, Belgrade : Književni glasnik.
- Angot 1999 : C. Angot, *L'inceste*, Paris : Stock.
- Angot 2012 : C. Angot, *Une semaine de vacances*, Paris : Flammarion.
- Besnier 2012 : J.-M. Besnier, *Demain les posthumains : le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris : Pluriel.
- Carrier-Lafleur 2010 : T. Carrier-Lafleur, L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature, mis en ligne par I. Grell, site < autofiction.org >. 01.10.2013.
- Chemin 2013 : A. Chemin, *Fils*, père de l'autofiction, *Le Monde*, Paris : rubrique « Culture et idées », 18 juillet, <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction\\_3449667\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html)>. 29.09.2013.
- Colonna 1989 : V. Colonna, L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature), thèse dirigée par G. Genette, Paris : EHESS.
- Danojlić 2009 : M. Danojlić, *Priča o pripovedaču : ogled iz autofikcije*, Novi Sad : Matica srpska.
- Delaume 2001 : C. Delaume, *Le cri du sablier*, Paris : Léo Scheer.
- Delaume 2010 : C. Delaume, *La Règle du je*, Paris : PUF.
- Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée.

- Doubrovsky 1980 : S. Doubrovsky, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, *L'Esprit Créateur*, n° 20/3, Baltimore, 87–97.
- Doubrovsky 2011 : S. Doubrovsky, C'est fini (entretien réalisé par Isabelle Grell), in : P. Forest (dir.), *Je & Moi*, *Nouvelle Revue française*, n° 598 (octobre), Paris, 24.
- Ducas 2010 : S. Ducas, Fiction auctoriale. Postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, « personnage de fiction », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, n° 14/1, 176–192.
- Dustan 1996 : G. Dustan, *Dans ma chambre*, Paris : P.O.L.
- Ernaux 2011 : A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannot, Paris : Gallimard.
- Gasparini 2008 : P. Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris : Seuil.
- Genette 1982 : G. Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- Genette 2004 : G. Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil.
- Grell 2007 : I. Grell, Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ?, in : J. L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 39–51.
- Grell 2012 : A propos de l'autofiction : entretien entre Isabelle Grell et Alain-Gabriel Monot, *Bretagne actuelle* (juin, mis à jour en novembre), <<http://www.bretagne-actuelle.com/a-propos-de-l-autofiction-entretien-entre-isabelle-grell-et-alain-gabriel-monot/livres/roman/206-1-26>>. 03.10.2013.
- Hughes 1999 : A. Hughes, Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*, site Internet de la revue *French Studies*, <<http://fs.oxfordjournals.org/>>. 28.09.2013.
- Jauss 1978 : H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1967), Paris : Gallimard, 21–80.
- Jeannelle 2013 : J.-L. Jeannelle, Le procès de l'autofiction, *Études*, n° 4193 (septembre), Paris, 221–230.
- Korica 2008 : S. Korica, *Autobiografija istorije*, Novi Sad : Prometej.
- Lecarme 1992 : J. Lecarme, L'autofiction, un mauvais genre ?, in : S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.), *Autofiction & Cie*, Nanterre : cahiers RITM, n° 6.
- Lecarme 2011 : J. Lecarme, Antimémoires ou autofiction ?, in : H. Godard, J.-L. Jeannelle (dir.), *Modernité du "Miroir des limbes" : un autre Malraux*, Paris : Classiques Garnier, 87–99.
- Lejeune 1996 : P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Paris : Seuil.
- Le Quellec Cottier 2012 : C. Le Quellec Cottier, Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre ?, in : J. Zufferey (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain : Academia, n° 22, 17–31.
- Leyris 2013 : R. Leyris, L'autofiction rattrapée par la justice, *Le Monde*, 11 juin 2013 (rubrique « Analyses »), Paris, 21.
- Mihiz 1993 : B. Mihajlović Mihiz, *Autobiografija – o drugima*, Belgrade : BIGZ.
- Nušić 1924 : B. Nušić, *Autobiografija : predgovor, pogovor, dvadeset i tri ispisanje i jedna neispisana glava*, Beograd : Zanatlijska štamparija. Version électronique

- en accès libre : <<http://ponude.biz/knjige/b/Branislav%20Nusic%20-%20Autobiografija.pdf>>
- Robbe-Grillet 1961 : A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Schaeffer 1999 : J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.
- Westerhoff 2012 : K. D. Westerhoff, Photobiographie, photofiction, autofiction : les *Années d'Annie Ernaux*, in : J. Zufferey (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursive*, Au cœur des textes 22, Paris/Louvain-la-Neuve : L'Harmattan/Academia, 147–170.

Robert Rakočević  
CEEM, INALCO, Pariz

## KOMPARATIVNI PRISTUP AUTOFIKCIJI: PITANJA METODE

### Rezime

Šta valja znati pre nego što se pristupi komparativnoj analizi autofikcije u francuskoj i srpskoj književnosti? Na to pitanje ovaj članak ima za cilj da ponudi makar delimične odgovore. Velika raznovrsnost dela koje francuska akademska kritika smatra autofikcijama, kao i izvesna neodlučnost kritike kada je u pitanju definicija samog pojma autofikcije, predstavljene su ovde kao potencijalne poteškoće, koje dolaze do izražaja kada se uzme u obzir činjenica da srpski „autofikcionalni“ književni korpus tek treba pronaći i definisati. Traganje za solidnom definicijom i koherentnim korpusom delâ dalje se komplikuje kada se ovim razmatranjima pridodaju sociološka, medijska pa i pravno-sudska tumačenja autofikcije. Glavni deo članka bavi se analizom ovih poteškoća i počiva na različitim izvorima – teorijskim (Dubrovski, Ženet, Kolona, Grel, Gasparini, Lekarm, Žanel) i književnim (Delom, Erno, Ango, Distan, Danojlić, Nušić, Mihiz, Albahari, Adamović). U zaključku članka predstavljeno je nekoliko mogućih puteva za prevazilaženje ovih poteškoća, na primer, napuštanjem čisto negativnih definicija i traganjem za jednom pragmatičnom koncepcijom autofikcije.

*Ključne reči:* srpska književnost, francuska književnost, savremena književnost, autobiografija, fikcija, autofikcija, roman, žanr.

Adrijana MARČETIĆ\*

Faculté de Philologie, Université de Belgrade

## LE CODE DE L'AUTOFICTION : *CHEZ LES HYPERBORÉENS* DE MILOŠ CRNJANSKI<sup>1</sup>

L'exemple le plus pur de l'autofiction (et probablement le seul) dans la littérature serbe est l'œuvre tardif en prose de Miloš Crnjanski *Chez les Hyperboréens*. Depuis sa publication en 1966 jusqu'à nos jours, l'interprétation des *Hyperboréens* a été marquée par la question du genre de cette œuvre. *Chez les Hyperboréens* a été considéré comme des mémoires, un récit de voyage essayistique, un roman, ou tout simplement comme un livre de genre ambivalent. Ce travail se propose d'examiner l'histoire de réception des *Hyperboréens* dans la critique littéraire serbe. Notre thèse est que la lecture des *Hyperboréens* comme œuvre profondément hybride, ait été dictée tout d'abord par le contenu même du livre, puis par les circonstances dans lesquelles les lecteurs l'ont découvert. *Chez les Hyperboréens* examine les frontières entre les genres et interroge le rapport entre réalité et fiction. Du point de vue du genre, *Hyperboréens* est « un livre à double visage » : ni roman, ni mémoires, mais l'un et l'autre à la fois : « un roman... qui est en même temps des mémoires » ou – on pourrait aussi dire – une autofiction.

**Mots clés** : autofiction, mémoires, roman, genre ambivalent, réception

L'autofiction est un genre complexe, encore insuffisamment étudié. Serge Doubrovsky, l'inventeur du terme, et, selon certains, celui du genre lui-même, définit l'autofiction en se référant à deux conditions en apparence contradictoires. C'est une « fiction », dit-il, « d'événements et de faits strictements réels » (Doubrovsky 1977). L'autofiction est parfois définie comme un roman dans lequel l'écrivain évoque, sous son véritable nom, mais dans le rôle de héros et de narrateur, des faits de sa propre biographie. A partir de cette définition succincte, nous pouvons déjà conclure que nous avons affaire à un genre ambivalent : autant roman qu'autobiographie, autant fiction que réalité.

Si, pour suivre la définition de Doubrovsky, nous disons que l'autofiction est un roman que l'auteur écrit sur lui-même, l'exemple le plus pur de ce genre, et probablement le seul, dans la littérature serbe, serait l'œuvre tardive en prose

---

\* amarcetic@fil.bg.ac.rs

1 Rad je nastao u okviru projekta ON 178008 *Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.



de Miloš Crnjanski *Chez les Hyperboréens*<sup>2</sup>, publiée en 1966, dix ans avant « l'invention » de ce genre par Doubrovsky<sup>3</sup>. L'écrivain lui-même a souligné le caractère complexe de ce livre en s'adressant brièvement aux lecteurs au tout début des *Hyperboréens* :

Toutes les personnes mentionnées dans ce livre existent, ou ont existé dans la réalité. Cependant, tous leurs noms, caractères, œuvres et paroles y sont transformés en créations littéraires qui n'ont de lien avec aucune personne réelle, mais représentent des fictions irréelles créées par l'auteur selon les exigences de son évocation du passé.<sup>4</sup>

Après avoir souligné dans sa première phrase le caractère documentaire du texte qui suit (« Toutes les personnes mentionnées dans ce livre existent, ou ont existé dans la réalité »), Crnjanski remet en question cette affirmation dès la phrase suivante en disant que les personnages qu'il va nous présenter sont des « fictions irréelles ». L'ambivalence du rôle de narrateur et d'auteur dans cette œuvre est aussi due à l'histoire de sa réception. Depuis sa publication jusqu'à nos jours, l'interprétation des *Hyperboréens* a été marquée par la question du genre de cette œuvre. Rares sont les critiques qui ont écrit sur ce livre sans se questionner sur sa nature, sans se demander si les *Hyperboréens* sont des mémoires, un récit de voyage essayistique, un roman, ou tout simplement un livre de genre hybride. Au début, lors de la parution des *Hyperboréens* dans les *Œuvres complètes* de Miloš Crnjanski en 1966, on les considérait en général comme des mémoires<sup>5</sup>. Selon la perspective actuelle, il semble que la lecture des *Hyperboréens* comme œuvre non fictionnelle, ait été dictée tout d'abord par le contenu même du livre, puis par les circonstances dans lesquelles les lecteurs l'ont découvert.

Il est bien connu que dans les *Hyperboréens*, Miloš Crnjanski évoque son séjour à Rome en tant qu'attaché de presse à l'Ambassade de Yougoslavie pendant les années qui ont précédé le début de la Deuxième Guerre mondiale dans le Royaume de Yougoslavie (1938–1941). Tout en parlant de cette période passée à Rome, l'auteur se souvient aussi souvent d'un voyage antérieur dans les « contrées polaires », en Scandinavie et en Islande, en « Hyperborée », qui au début du deuxième tome est daté de l'été 1937. De plus, Crnjanski fait également allusion à un autre voyage en Italie qu'il avait fait antérieurement avec sa femme, de même qu'à sa destinée ultérieure, après son départ de Rome, lorsqu'il passa son exil à Londres avant de revenir dans son pays en 1965. Ce

<sup>2</sup> Milos Tsernianski, *Chez les Hyperboréens*, traduit du serbe par Velimir Popović, l'Age d'Homme, Lausanne, 2005. Dans la suite du texte : *Les Hyperboréens*.

<sup>3</sup> Certains chapitres des *Hyperboréens* ont été écrits et publiés auparavant, en 1958, 1962 et 1965, dans *Književne novine, Vidici* et NIN.

<sup>4</sup> Pour des raisons inconnues, ce passage ne sera pas repris dans cette traduction. Dans la suite du texte, seuls les titres des chapitres seront cités, ainsi que les numéros des pages.

<sup>5</sup> Ceci est souligné par Novica Petković, Petković 1996 : 98.



retour au pays est évoqué au tout début du deuxième tome : « Je prépare mon retour au pays, via Paris »<sup>6</sup>.

Bien que les faits dont l'écrivain se souvient ne soient pas datés explicitement et logiquement, comme on pourrait s'y attendre dans des mémoires, la narration dans les *Hyperboréens* suit la chronologie réelle, de sorte que le lecteur peut sans grande difficulté deviner l'année, le mois, et même parfois le jour où se sont déroulés certains événements. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Le fauteuil de l'Hôtel de Russie », qui relate comment au début de la guerre à Rome, les représentations diplomatiques des pays occupés par l'Allemagne fermaient les unes après les autres, Crnjanski raconte :

Quand je suis arrivé à Rome... Les Allemands étaient entrés à Vienne... Dans l'ambassade d'Autriche à Rome, la lampe fut éteinte. Les Autrichiens ont déménagé comme déménagent les sous-locataires. (Tsernianski 2005 : 389)

A cet endroit du texte, un lecteur connaissant un tant soit peu l'histoire n'a aucune difficulté à situer l'arrivée de l'écrivain en mars 1938, d'autant plus que la narration qui suit correspond au cours des événements qu'il connaît d'après d'autres sources :

Puis est venu le tour de la Bohême et de ma chère Slovaquie. [...] Maintenant c'est le tour des Polonais. [...] Nous sommes témoins des lampes qui s'éteignent dans les ambassades du Danemark, de la Norvège, des Pays-Bas, de la Belgique, puis de la France aussi à Rome. (Tsernianski 2005 : 391–392)

L'un des arguments permettant de considérer *Les Hyperboréens* comme des mémoires est le fait qu'une importante partie du texte est consacrée aux réflexions du narrateur sur l'art, la littérature, les peintres, les écrivains et les poètes. Elles représentent l'un des fondements thématiques de tout le livre. Dans ces réflexions du narrateur, il est facile de discerner la voix de Crnjanski qui nous est familière depuis *L'Amour en Toscane* et les essais de l'écrivain. Ces réflexions reflètent la sensibilité artistique propre à Crnjanski, qui le distingue des autres écrivains de sa génération, et des écrivains serbes modernes en général. De plus, le discours essayistique dans les *Hyperboréens* revêt en général la forme de dialogues que l'écrivain mène avec ses amis et connaissances de Rome. La forme même de dialogues peut suggérer qu'il s'agit de matériau documentaire et peut inciter à conclure que le narrateur ne fait que relater des conversations qu'il a vraiment menées dans la vie réelle avec ses amis. Il convient de noter, cependant, que ces dialogues, qui ont été nommés semi-dialogues<sup>7</sup> par un cri-

<sup>6</sup> Chapitre *L'ours blanc se réveille*, Tsernianski 2005 : 324.

<sup>7</sup> Jeremić 1972. Selon Jeremić, « le semi-dialogue représente un discours indirect qui imite cependant l'intonation de la voix d'autrui » (Jeremić 1972 : 255).

tique, sont rédigés dans un style particulier, unique dans la prose serbe, et qui, en réalité, contribue plus à la création d'une narration romanesque qu'il n'est propre aux mémoires.

Le dernier point, mais non le moindre, suggérant le caractère documentaire des *Hyperboréens* est le fait que le narrateur de ces souvenirs porte le même nom que l'écrivain, Crnjanski. A vrai dire, dans cette œuvre gigantesque, le nom de Crnjanski n'est mentionné qu'une seule fois, et ce lorsque d'autres personnages s'adressent au narrateur (ses collègues journalistes l'appellent « caro Crnjanski »<sup>8</sup>). Cependant, à côté de tout ce qui a été dit ci-dessus, c'est amplement suffisant pour que le lecteur établisse l'identité du narrateur.

Outre les éléments textuels permettant de considérer les *Hyperboréens* comme des mémoires, il existe aussi des éléments extérieurs. L'un d'eux est de nature spécifique et concerne les circonstances de la parution de cette œuvre, tandis que l'autre est plus global et en relation avec l'évolution du roman en général. Ainsi que nous l'avons déjà souligné, le moment de la parution de la version intégrale des *Hyperboréens* correspond à celui où Crnjanski revient au pays après un quart de siècle de vie à l'étranger. Son retour suscita un grand intérêt dans le monde littéraire, non seulement parce que Crnjanski est l'un des meilleurs auteurs serbes du XX<sup>e</sup> siècle, mais parce que l'écrivain qui rentrait au pays par la grande porte était quelqu'un qui avait préféré l'émigration, l'exil, à la « nouvelle » Yougoslavie socialiste. Dans ces circonstances, il est compréhensible que l'imagination des lecteurs de l'époque ait été plus titillée par la vie de l'écrivain que par ses œuvres et que les premiers critiques se soient essentiellement concentrés sur l'aspect documentaire de ce livre.

L'époque où les *Hyperboréens* ont été publiés a déterminé la réception de ce livre d'une autre manière encore. Vers le milieu du siècle dernier, l'idée de fictionnalité n'était pas encore problématisée dans la littérature serbe. Comme la différence entre la fiction et l'histoire n'était pas remise en question, le roman était considéré comme un genre essentiellement fictionnel, un texte narratif dans lequel l'écrivain, « selon les exigences de son évocation du passé », place des personnages imaginaires, « des fictions irréelles » et des « créations littéraires ». Les lecteurs nourris de romans réalistes ne s'attendaient pas à ce qu'un écrivain donne une forme romanesque à ses souvenirs d'importants événements historiques, et encore moins à ce qu'il écrive un roman sur lui-même. En d'autres termes, le caractère novateur et l'originalité de ce livre ont absolument empêché les premiers lecteurs d'y voir une nouvelle forme de roman.

C'est peut-être l'une des principales raisons pour lesquelles les *Hyperboréens* ont été considérés au début comme des mémoires et pour lesquelles il a fallu du temps aux critiques pour discerner la nature romanesque de ce livre. Bien entendu, cela ne signifie pas que la nature particulière de ces mémoires

<sup>8</sup> Chapitre « Les métamorphoses », Tsernianski 2005 : 584.

ait totalement échappé aux critiques. Dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Crnjanski publiées en 1966<sup>9</sup>, Nikola Milošević dit que « vu de l'extérieur, le livre *Chez les Hyperboréens* ressemble à de nombreux autres mémoires et livres de souvenirs évoquant des événements et des personnages du passé et prétendant témoigner de quelque chose, léguer un document sur une époque ». Mais il ajoute immédiatement que derrière cette enveloppe « documentaire, biographique », il existe « une autre strate métaphysique, plus profonde » qui dépasse largement le cadre des récits de voyage à caractère documentaire pour se transformer en instrument d'une vision métaphysique spécifique de l'homme et du monde » (Milošević 1966 : 65–66, 76). Bien qu'il souligne de façon incontestable l'élément essayistique ou, comme il le dit lui-même, « métaphysique » de ce livre, qui le différencie des mémoires classiques, Milošević n'affirme cependant pas que les *Hyperboréens* sont un roman. Qui plus est, dans sa célèbre monographie, le *Roman chez Miloš Crnjanski* (1970), il ne mentionne même pas cet ouvrage. Cependant, cela ne l'empêche pas de remarquer que ces « mémoires » représentent « des souvenirs inhabituels et uniques dans leur genre » (Milošević 1966 : 77).

Un tournant est survenu dans la réception des *Hyperboréens* au début des années soixante-dix du siècle passé. Se référant à Harry Levin qui affirme que « l'histoire du roman réaliste montre que la prose littéraire tend vers l'autobiographie » (Jeremić 1972 : 247), Ljubiša Jeremić fut l'un des premiers à défendre l'idée que les *Hyperboréens* sont en réalité un roman. Avant les *Hyperboréens*, dit Jeremić, Crnjanski s'est servi de mémoires comme « fondement » pour le *Deuxième livre des Migrations*, « qui est un roman d'après les critères traditionnels : avec des personnages 'imaginaires' et une action 'imaginaire' » (Jeremić 1972 : 249). C'est avec raison qu'il cite un passage bien connu d'un article de Crnjanski sur *Novembre* de Flaubert disant que « les mémoires... ont toujours représenté le meilleur de la littérature, surtout quand ils ne sont pas étroitement fidèles » et il souligne que ce genre de littérature « mène à une nouvelle forme de roman » qui exprime « l'homme nouveau » (Jeremić 1972 : 249). Selon Jeremić, la forme des *Hyperboréens* – mémoires-récit de voyage – « avec le personnage de l'autobiographe au centre » représente « une entreprise de recherche de sens et d'ordre dans le matériau de l'expérience réelle, qui menait nécessairement autrefois, dans le domaine de la prose, à la forme du roman... la description de l'atmosphère à la veille de la guerre à Rome, de la dégradation des formes traditionnelles de vie, est en même temps une explication de l'impossibilité d'écrire un roman avec des personnages 'imaginaires' et une action 'imaginaire' » (Jeremić 1972 : 258, 261, 267).

<sup>9</sup> « La dimension philosophique des œuvres de Miloš Crnjanski », Milošević 1966. Milošević a intégré dans ce texte un de ses articles antérieurs publié dans *Vidici*, n° 100, 1965.

Dans la dernière décennie du siècle passé, il se produit de nouveau un changement dans la réception des *Hyperboréens*. Ce nouveau tournant peut être mis en relation avec la nouvelle sensibilité qui régnait dans la littérature serbe des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui y prévaut, ce sont les œuvres qui remettent en question les frontières entre les genres, et la problématisation du rapport entre réalité et fiction devient l'un des thèmes principaux de la nouvelle littérature postmoderniste.

Cependant, la réflexion sur le rapport entre réalité et fiction a aussi intéressé des critiques plus traditionnels. Par exemple, Novica Petković voit dans les *Hyperboréens* un exemple de littérature « à la frontière ». Dans son étude « Les mondes parallèles », il dit que les *Hyperboréens* sont du point de vue du genre « un livre à double visage » ; ni roman, ni mémoires, mais l'un et l'autre à la fois : « un roman...qui est en même temps des mémoires, comme le dieu Janus à double visage ». Petković souligne la particularité du mécanisme sémantique de ce livre. Il est surprenant, d'après lui, que ces mémoires s'intitulent *Chez les Hyperboréens*. Un tel titre métaphorique nous avertit dès le début « que la description la plus fidèle dans les souvenirs peut avoir, comme dans le trope, un sens figuré ». Si nous avons à l'esprit, poursuit Petković, que « le titre possède déjà par lui-même une valeur marquée de métatexte, ce procédé en apparence insignifiant peut avoir, précisément du point de vue du genre, des conséquences très importantes d'autant plus qu'il peut déterminer la réception du texte. » D'après lui, ce phénomène s'est justement produit ici, c'est par la transposition métaphorique dans le titre du livre que « les mémoires entrent dans le roman », créant ainsi un livre hybride du point de vue de son genre, « un livre à double visage » (Petković 1996 : 96, 97, 108).

Dans la langue de la narratologie contemporaine, ce « livre à double visage » pourrait être qualifié d'autofiction. Non seulement parce que la narration est une « fiction d'événements et de faits strictement réels », mais aussi en raison d'autres caractéristiques narratives et stylistiques tout aussi importantes, qui sont, dans la théorie littéraire, attribuées à l'autofiction. Par exemple, nous pouvons mentionner ici celles que souligne le théoricien français Philippe Gasparini : « oralité, innovation formelle, complexité narrative, fragmentation, tendance à problématiser le rapport entre écriture et expérience » (Gasparini 2008 : 311). Mais il n'y a pas de doute que l'impression ambivalente que l'on a par rapport au genre des *Hyperboréens* s'explique avant tout par leur mécanisme sémantique particulier, c'est-à-dire par la façon dont Crnjanski construit la signification globale de son livre.

Dans la structure des *Hyperboréens*, le matériau des mémoires n'a pas seulement une valeur documentaire ; sous l'effet du principe constructif dominant – qui est romanesque dans ce livre, comme l'ont remarqué les critiques mentionnés ci-dessus – il acquiert une valeur plus générale, poétique. Nous illustrerons la façon dont s'effectue cette transformation sur l'exemple de l'épisode déjà

mentionné du deuxième tome, dans lequel Crnjanski relate comment, après les invasions allemandes, les représentations diplomatiques à Rome ferment les unes après les autres. Donc, le matériau des mémoires concerne les événements de la guerre en Italie et en Europe à l'automne 1947. Nous apprenons que l'Italie se prépare à attaquer la Grèce, et qu'en Europe l'invasion allemande bat son plein. Cependant, en décrivant les événements historiques, l'écrivain semble avoir d'autres préoccupations. Il compare les préparatifs « théâtraux » de l'Italie pour la guerre avec les « commedia dell'arte à Venise » (Tsernianski 2005 : 385)<sup>10</sup>, puis délaissant le récit de la guerre, il dit que « Gœthe raconte comment, au théâtre, quand le rideau tombait, le public applaudissait les acteurs qui sortaient de derrière le rideau et s'inclinaient l'un après l'autre. A la fin, le public demandait aussi à voir ceux qui avaient été tués dans la pièce. On criait : Les morts ! Les morts ! *I morti ! I morti !* » (Tsernianski 2005 : 388). L'endroit même où est placée cette anecdote – entre deux paragraphes consacrés au récit de l'ouverture du front des Balkans – annonce le déplacement de l'accent sémantique du plan des mémoires à un autre plus général, romanesque. Cette impression se trouve confirmée par le fait que les paroles de Gœthe se répètent, telles un refrain, à plusieurs endroits importants de ce chapitre : « Dans ce qui se passait en moi, à Rome, et en Europe ces années-là, il n'y avait plus aucun sens. C'était une sorte de comédie, devenue ennuyeuse, et qui se terminait par des cris : *I morti ! I morti !* ; Bien que le sort de l'Autriche ne me concerne pas... je n'oublie pas que je suis originaire de cette autrichienne et impériale Europe, et à la fin de la comédie je crie que les morts se présentent aussi devant le rideau – *I morti ! I morti !* » (Tsernianski 2005 : 389) ; « Tant de guerres. De morts. *I morti ! I morti !* » (Tsernianski 2005 : 390).

Dans le récit de la guerre à Rome s'entremêlent rapidement d'autres fils narratifs, l'image du fauteuil de « l'Hôtel de Russie » que l'écrivain avait acheté pour sa femme, des souvenirs de Stockholm, des associations littéraires, la philosophie de Kierkegaard, des allusions à la Première Guerre mondiale, l'anticipation d'une mélancolie future. Sur la trame des mémoires, ces divers fils narratifs tissent, au plan sémantique, un texte particulièrement complexe qui, par sa signification générale, sort du cadre de la narration historique classique. Cette comédie « ennuyeuse » de la guerre n'est pas l'unique préoccupation de Crnjanski, le pressentiment des horreurs de la guerre le mène à une réflexion sur la mort, l'héphemérité et l'absurdité de la vie humaine, comme dans le passage suivant où il établit un lien entre le moment présent et les souvenirs de guerres antérieures :

Cependant dans ma tête, à Rome, ces jours-là, passent des armées se réclamant du Christ, elles marchent contre le Croissant, marchent des siècles durant. Vont et viennent. Tels des vers, elles grouillent sur notre corps. [...] J'entends le grondement des canons, les fifres

<sup>10</sup> Chapitre « Le fauteuil de l'Hôtel de Russie ».

tures jouent pour moi. *I morti ! I morti !* Les cadavres s'accablent dans les marécages. [...] Et qu'est-il resté de tout cela ? Quel sens a eu tout cela ? (Tsernianski 2005 : 389)

Les significations suggérées par ce genre de narration sortent du cadre des mémoires classiques et sont liées à la représentation du monde de Crnjanski que nous connaissons bien grâce à ses nombreuses œuvres, et surtout « L'explication de 'Sumatra' » et « Lamento pour Belgrade ».

Dans la brève introduction au début des *Hyperboréens*, l'écrivain lui-même nous prévient que nous pouvons lire le livre de deux façons : comme un roman et/ou comme des mémoires. Une bonne partie de son contenu est liée à un moment historique concret, la décadence du monde d'autrefois dans laquelle l'écrivain a vécu. Les souvenirs de cette époque, mêlés à ses réflexions d'écrivain, d'auteur de récit de voyages, d'essais, représentent la strate documentaire des *Hyperboréens* et nous permettent de les lire comme des mémoires, avec un intérêt particulier pour la réalité de son « évocation du passé ». Mais certaines importantes caractéristiques du texte, que nous avons soulignées ici, nous donnent le droit de lire aussi les *Hyperboréens* comme un roman. Dans ce cas, au premier plan surgissent des significations plus générales, qui ne sont pas exclusivement liées au moment historique concret, mais reflètent davantage l'inspiration littéraire de l'écrivain, qui nous est d'ailleurs familière. Cela signifie que la réponse au problème du genre de ce livre dépend avant tout du lecteur et de son attente interprétative et que le dilemme dont il est question ici ne sera jamais complètement résolu.

## BIBLIOGRAPHIE

- Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée.
- Gasparini 2008 : Ph. Gasparini, *Autofiction*, Paris : Seuil.
- Jeremić 1972 : Lj. Jeremić, Kod Hiperborejaca – putopis, uspomene pamflet ili roman? (Chez les Hyperboréens – récit de voyage, mémoires, pamphlet ou roman ?, *Miloš Crnjanski*, recueil d'études, réunies et éditées par P. Palavestra et S. Radulović), Beograd : Institut za književnost i umetnost, 247–269.
- Milošević 1966 : N. Milošević, Filozofska dimenzija književnih dela Miloša Crnjanskog (predgovor) *Miloš Crnjanski, Sabrana dela (Miloš Crnjanski, Œuvres complètes)*, Beograd – Novi Sad – Zagreb – Sarajevo : Prosveta – Matica srpska – Mladost – Svjetlost.
- Petković 1996 : N. Petković, *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog (Les épiphanies lyriques de Miloš Crnjanski)*, Beograd : SKZ.
- Tsernianski 2005 : M. Tsernianski, *Chez les Hyperboréens*, traduit du serbe par Velimir Popović, Lausanne : l'Age d'Homme.

Adrijana Marčetić  
Filološki fakultet, Beograd

AUTOFIKCIONALNI KOD: *HIPERBOREJCI*  
MILOŠA CRNJANSKOG

Rezime

U srpskoj književnosti, najčistiji, a verovatno i jedini primer autofikcionalnog žanra predstavlja pozno prozno delo Miloša Crnjanskog, *Kod Hiperborejaca*. Od 1966, kada je objavljeno, do danas, tumačenje *Hiperborejaca* obeležilo je pitanje njegove žanrovske pripadnosti. *Hiperborejci* su bili čitani kao memoari, putopis sa osobinama esejističkog diskursa, roman ili, jednostavno, kao žanrovski ambivalentna knjiga. U ovom radu ispituje se istorija recepcije *Hiperborejaca* u srpskoj književnoj kritici. Naša teza je da je tumačenje *Hiperborejaca* kao žanrovski suštinski ambivalentne knjige bilo uslovljeno, s jedne strane, njenim sadržajem, a s druge, spoljašnjim okolnostima unutar kojih su je čitaoci recepirali. *Hiperborejci* preispituju granice između žanrova i dovode u pitanje odnos između stvarnosti i fikcije. Sa stanovišta žanra, *Hiperborejci* su „knjiga s dva lica“; ni roman ni memoari, već istovremeno i jedno i drugo: „roman... koji je istovremeno i memoari“ ili – moglo bi se takođe reći – autofikcija.

*Ključne reči:* autofikcija, memoari, roman, ambivalentan žanr, recepcija.





Vesna ELEZ\*  
Faculté de Philologie, Université de Belgrade

LE JOURNAL ET SON DOUBLE : *NOVEMBRE*  
DE GUSTAVE FLAUBERT ET  
*LE JOURNAL DE TCHARNOÏEVITCH*  
DE MILOŠ TSERNIANSKI

Cet article propose un regard comparatiste sur les deux ouvrages en question. Leur rapprochement n'est pas fortuit : Miloš Tsernianski a rendu hommage à Flaubert dans son essai consacré à *Novembre* en reconnaissant dans cette œuvre de jeunesse le précurseur du roman moderne. Sans aucun doute, l'écrivain serbe a su apprécier les acquis du style de son prédécesseur français : outre la ressemblance entre « une certaine forme d'autobiographie » dans la première partie de *Novembre* et le procédé éponyme dans *Le journal de Tcharnoïevitch*, les deux œuvres partagent le même trait fondamental – la déstabilisation de l'autorité narrative. Notre analyse vise à mettre en évidence la manière dont la présumée écriture de soi, le récit à la première personne, propre à la confession et au journal intime, tâche de mettre à distance la subjectivité et de rendre plus complexe tout indice autobiographique : dans *Novembre*, il est question d'un récit à la troisième personne, introduit par la convention narrative du manuscrit trouvé. Dans *Le journal de Tcharnoïevitch*, un véritable double du narrateur apparaît, dont la figure est justifiée par une conscience fiévreuse saturée d'images de guerre, de fragments de mémoire et de réminiscences qui remontent à l'aube de la Première Guerre mondiale.

**Mots-clés** : journal intime, récit à la première personne, autofiction.

Dans son essai « Une nouvelle forme du roman » écrit en 1920, Miloš Tsernianski, grand écrivain serbe, rend hommage à un pas moins grand écrivain français : Gustave Flaubert. On s'attend à l'éloge d'une œuvre flaubertienne classique, telle que *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale*. Cependant, Tsernianski relate la rencontre avec une autre œuvre, une œuvre de jeunesse de Flaubert qui a irrévocablement marqué la sienne. Sachant que le nom *livre* est un nom féminin en serbe, le début de l'essai évoque le ton d'une rencontre amoureuse et nous fait croire qu'il s'agit d'une femme :

---

\* vesna.elez@fil.bg.ac.rs

J'ai fait sa connaissance dans un endroit lointain, il y a longtemps. Cette rencontre était à son image, amère, bizarre et authentique. Un soir de pluie, trébuchant près des canons et des chars, au milieu d'une multitude de soldats malades et agonisants, je descendais des collines frioulanes. [...] Dans une ruelle cachée, sous les colonnes de marbre, j'ai trouvé la librairie militaire des Allemands. [...] À travers la vitre, sur laquelle la pluie ruisselait à flots, tout d'un coup j'ai aperçu un livre jaune, inconnu, portant le titre noir : *Novembre*. C'est ainsi que je l'ai trouvé. Je le lisais sous un campanile de pierre, au cimetière de Nespoledo. Les murs étaient couverts de glycines bleus, et le cimetière dégageait une odeur lourde, comme nulle part ailleurs. (Crnjanski 1966 : 145–146)<sup>1</sup>

Tsernianski souligne l'importance capitale que cet ouvrage *procure* : « On n'a jamais senti si profondément au XIX<sup>e</sup> siècle une telle fraternité des maux et des souffrances du monde entier » (Crnjanski 1966 : 147). Il constate que c'est précisément dans *Novembre* que le nouvel homme a vu le jour. Tsernianski clôt son analyse en nous assurant que *Novembre* sera le livre qui donnera naissance à une nouvelle forme du roman. Dès 1920, il donne une belle définition de ce qu'on place aujourd'hui sous l'égide de l'autofiction : « Les mémoires constituent depuis toujours la meilleure part de la littérature, notamment lorsqu'ils ne sont pas entièrement fidèles » (Crnjanski 1966 : 149). Voici l'enjeu théorique qui, sous la plume de Serge Doubrovsky et d'un certain nombre de théoriciens contemporains, donnera une nouvelle valeur au récit à la première personne.

*Le journal de Tcharnoïevitch* sera publié en 1921. Il porte sans doute les traces de la fascination relative à son célèbre prédécesseur français. Plusieurs critiques ont abordé ce sujet (v. Jović 1996 : 77–87 ; Rosić 1996 : 217–220) et je tâcherai de fournir quelques arguments narratologiques incontournables.

Considérons d'abord les ressemblances entre ces deux écrits afin de découvrir les raisons théoriques qui justifient le choix du mode narratif. Les deux évoquent la mélancolie et la rupture, l'omniprésence et l'ubiquité de la mort, le rôle de la femme, les premières expériences charnelles, les similitudes entre la maison close dans *Novembre* et l'hôpital dans le *Journal de Tcharnoïevitch*, la tentation du néant ; les deux accordent une place privilégiée à la nature.

Ces deux écrits commencent par le topos de l'automne introduisant le ton mélancolique en établissant le lien intertextuel. Chez Flaubert, la confession du narrateur-personnage commence par les mots suivants :

J'aime l'automne, cette triste saison va bien aux souvenirs. Quand les arbres n'ont plus de feuilles, quand le ciel conserve encore au crépuscule la teinte rousse qui dore l'herbe fanée, il est doux de regarder s'éteindre tout ce qui naguère encore brûlait en vous. (Flaubert 2001 : 759)

<sup>1</sup> Toutes les trois traductions de Crnjanski 1966 en français sont les miennes.

### Le héros de Tsernianski éprouve le spleen :

L'automne ; la vie dénuée de sens. J'ai passé la nuit en prison avec de quelconques tziganes. Je traîne dans les bistros. M'assieds près de la fenêtre, plonge mon regard dans la brume, dans les arbres mouillés, jaunes et roux. Où est la vie ? (Tsernianski 1991 : 11)

Les protagonistes des deux écrits sont deux jeunes hommes. Le héros flaubertien cherche à se distinguer des types romantiques, Werther de Goethe et René de Chateaubriand, tout en gardant son sentiment personnel du mal du siècle. Solitaire, pensif, réfractaire, à l'instar des types romantiques, il tombe amoureux d'une courtisane de bon cœur, Marie. Ne pouvant pas réaliser cet amour réciproque, il se laisse aller à une décadence volontaire. Le second narrateur nous informe sur sa mort. Le narrateur-protagoniste de Tsernianski est un jeune soldat qui participe à la Première Guerre mondiale. Les deux écrits posent d'emblée la question du genre – Flaubert qualifie le sien en tant que « fragments de style quelconque » tandis que Tsernianski trahit la linéarité et l'ordre chronologique du journal intime.

Essayons d'établir ce que Philippe Lejeune nomme le pacte de lecture. Regardons les rapports entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Selon Lejeune, l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage (A=N=P) indique le pacte autobiographique, ou, pour reprendre la définition de Jean Starobinski de 1970, l'autobiographie est la biographie d'une personne faite par elle-même. L'auteur-narrateur se chargera ainsi d'assurer la véracité du récit. Je reviens à la distinction cruciale élaborée par Gérard Genette (2004 : 141–168) entre le récit factuel et le récit fictionnel. L'autobiographie relève du factuel, à savoir des faits réels, et l'autobiographie fictionnelle se situe, bien entendu, dans l'univers du fictionnel. Les deux partagent les mêmes catégories narratologiques, y compris celle de la voix. Si le narrateur est aussi le personnage, il s'agit du régime homodiégétique. L'autobiographie à la troisième personne représente un cas particulier, où le narrateur et le personnage ne sont pas identiques. Genette (2004 : 155) la classe dans la catégorie de l'autobiographie hétérodiégétique. L'autobiographie relève du factuel et l'autobiographie fictionnelle relève du régime fictionnel, à savoir de l'autofiction. À mon avis, c'est ici que s'opère la distinction décisive par rapport au régime purement fictionnel. La fiction peut reposer sur une pure invention, alors que l'autofiction, depuis l'introduction du terme, comprend la mise en fiction des faits connus et vérifiables. Selon Genette, la distinction entre l'auteur et le narrateur est le marqueur de fictionnalité. Dans son essai « Vies fictionnelles vs vies historiques », Doritt Cohn a donné une excellente mise au point sur ces rapports en postulant qu'une autobiographie fictionnelle nous offre un double pacte où le pacte autobiographique se trouve enchâssé dans le pacte fictionnel (v. Cohn 2001 : 56).

Comment évalue-t-on les indices de fictionnalité et qu'en est-il dans les deux ouvrages en question ? Les deux écrits évoquent la forme du journal intime fictionnel. Chez Flaubert, on a affaire à deux parties du récit : la première partie repose sur le mode confessionnel. La deuxième (beaucoup plus courte) est confiée au narrateur à la troisième personne et débute par la convention du manuscrit trouvé et qui touche à la métafiction :

Le manuscrit s'arrête ici, mais j'en ai connu l'auteur, et si quelqu'un, ayant passé, pour arriver jusqu'à cette page, à travers toutes les métaphores, hyperboles et autres figures qui remplissent les précédentes, désire y trouver une fin, qu'il continue ; nous allons la lui donner. (Flaubert 2001 : 821)

Le lecteur identifie aisément le narrateur au personnage dans la première partie et reconnaît le régime homodiégétique. Dans la seconde partie, il s'agit du récit hétérodiégétique. Quant au rapport entre l'auteur et le narrateur, Flaubert a créé le cas le plus difficile d'après la typologie de Lejeune. Puisque le protagoniste n'a pas de nom, l'indétermination est totale. Nous avons l'habitude de reconnaître l'autofiction par les indices délibérés qui rappellent ou suggèrent le nom de l'auteur. Flaubert a recours à la fictionnalisation du narrateur et du personnage – cela devient évident dans la seconde partie. La mort symbolique du premier narrateur nous est racontée par le deuxième, qui se présente en tant qu'ami du narrateur antérieur. La convention du manuscrit trouvé sert traditionnellement de prétexte pour introduire la voix auctoriale qui rétablit l'ordre. Chez Flaubert, rien n'est moins sûr : ce second narrateur ne s'est pas avéré digne de confiance et, d'une manière indirecte, il renvoie au premier narrateur. La tentative hétérodiégétique a échoué, puisque le second narrateur a du mal à maintenir la distance : c'est justement la violation du régime hétérodiégétique qui trahit le mode homodiégétique sous-jacent. Flaubert a voulu abolir l'identification directe et automatique de ce « je » confessionnel à l'auteur par le biais du second narrateur. En affaiblissant son autorité, il a affirmé celle du premier, mais pas entièrement.

Pourquoi Flaubert a-t-il opté pour cette solution ? Il a certainement voulu dépasser les faiblesses de ses écrits antérieurs et éviter le piège d'un « je » confessionnel trop personnel. Il a sans doute visé une mise à distance de la subjectivité et l'a réussi à merveille en remettant en cause le récit à la troisième personne et en mystifiant celui à la première. Flaubert parvient, peut-être à son propre insu, à déstabiliser l'autorité narrative. À la différence de l'autobiographie qui affirme le conscient et le contrôle volontaire des faits racontés, l'autofiction fait surgir l'inconscient.

L'autofiction fait appel à l'examen de la nature du lien entre le narrateur-personnage et l'auteur. Souvent les indices relatifs au nom ou au prénom du narrateur renvoient à celui de l'auteur, d'une manière délibérément allusive,

comme Marcel dans la *Recherche* de Proust, par exemple. L'enjeu fictionnel repose sur le lien allusif entre l'auteur et le narrateur qui n'est jamais entièrement explicite. Chez Flaubert, le seul nom disponible est celui de l'auteur. L'écriture du « je » n'est pas donc l'écriture du « moi » et ce « moi » ne se trouve pas complémenté par le récit à la troisième personne.

Chez Tsernianski, le cas est plus facile – Tcharnoïevitch est une espèce de cryptogramme, facile à déchiffrer : il s'agit du nom de Tsernianski traduit en vieux slave. Outre cela, ce nom rappelle le nom du patriarche Arsenije Tcharnoïevitch, personnage historique qui a organisé une des plus grandes migrations des Serbes afin d'obtenir l'autonomie sous l'empire austro-hongrois, la migration que Tsernianski immortalisera dans son célèbre roman éponyme, *Migrations*. C'est le grand thème qui l'anime, le thème de l'identité, nationale et personnelle. Néanmoins, le nom Tcharnoïevitch sera réservé au double du narrateur. Du côté factuel, né à Tchongrad, à l'époque sous l'empire austro-hongrois, le jeune Tsernianski sera contraint, comme le protagoniste de son *Journal*, de rejoindre l'armée impériale et de se trouver sur le champ de bataille contre l'armée russe. Il sera hospitalisé à Cracovie, comme son héros, et grâce à l'épidémie de choléra et à une maladie pulmonaire, il sera épargné des atrocités du front italien. Son héros mentionne l'examen médical : « Je suis couché et je ne vois que les toits ternes. Aujourd'hui, on m'a photographié deux fois les poumons et je suis d'une humeur philosophique, mon cher » (Tsernianski 1991 : 60). Le choc de la guerre ouvrira la possibilité d'une écriture non-linéaire, à bâtons rompus, où les réminiscences déclenchent des analepses qui permettent la part du fictionnel. Le ton du protagoniste, teinté d'ironie, d'autodérision, fiévreusement désinvolte face à l'extrême violence, rappelle la vengeance autrichienne contre les étudiants serbes à Vienne après l'attentat de Sarajevo : « J'ai reçu des coups. Oh ! cela non plus ne faisait pas mal ! J'étais grand lecteur de romans et *Souvenir de la Maison des Morts*, de Dostoïevski, me revenait souvent à l'esprit. Après, on m'a de nouveau giflé » (Tsernianski 1991 : 13). Toutefois, ce mode narratif n'est pas nouveau – le lecteur se charge de tracer les bribes des souvenirs d'enfance, il rassemble les pièces éclatées d'une conscience bouleversée. Le procédé est associatif, voire lyrique, les analepses sont motivées par les images vues ou par les détails qui agissent sur le mécanisme de la réminiscence. L'importance capitale qui fait la différence par rapport au simple procédé évocateur est justement la matrice dont l'usage est inspiré par l'ouvrage de Flaubert.

Tsernianski reprend la fictionnalisation du personnage, c'est-à-dire le procédé d'un récit hétérodiégétique qui n'est qu'un récit homodiégétique masqué. L'introduction de l'autre est l'introduction d'un double du narrateur. Le narrateur dans le *Journal* s'appelle Petar Rajić, Tcharnoïevitch est le nom de son double. Tsernianski garde délibérément une certaine ambiguïté relative au nom du père de Tcharnoïevitch, qui appartient au discours de l'alter-ego du

narrateur. Pourtant, ce discours n'est pas mis entre guillemets et il n'est pas clairement attribué au double du narrateur. C'est une preuve supplémentaire de sa fusion avec le narrateur. Il est très important de déterminer le moment où ce double intervient. Le narrateur tremble lors d'une montée de fièvre et il exprime un fort besoin de raconter aux lecteurs l'histoire d'un jeune homme singulier, Dalmate, marin bohème, voyageur et aventurier mélancolique. Le récit prend l'allure d'un récit emboîté, mais c'est un geste trompeur – très bientôt, le lecteur avisé reconnaît les traits du poète Miloš Tsernianski dans les propos de Tcharnoïevitch. Bien entendu, il s'agit d'un auteur de grande notoriété : un an avant la publication du *Journal*, Tsernianski avait achevé la rédaction de son célèbre poème « Sumatra », suivi de commentaires. Ce poème représente le manifeste du modernisme serbe. Ce modernisme, prénommé sumatraïsme d'après le poème précurseur, ouvrira la voie à l'expressionnisme serbe. Militant pour une nouvelle forme poétique, libérée et libre, qui serait apte à exprimer les bouleversements du nouveau sujet lyrique, Tsernianski est le chef de file de la nouvelle génération poétique. Le narrateur raconte la rencontre amoureuse de ce marin vagabond avec une belle Américaine. Tout est raconté au discours rapporté et tout se passe en Egypte, le pays de prédilection de Flaubert, où le narrateur s'est prodigieusement retrouvé avec le marin :

Tout ce qu'ils faisaient, prétendaient-ils, laissait des traces, quelque part loin, sur une île. Et lorsqu'il lui disait que son sourire passionné donnait à une plante rouge, à Ceylan, la force de s'ouvrir, elle regardait au loin. Elle ne croyait pas que tous nos actes agissaient si loin et que notre puissance était à ce point illimité. Et lui : il ne croyait encore qu'à cela. (Tsernianski 1991 : 66)

Il n'est pas difficile de deviner que cette île dont le marin parle est bien Sumatra. C'est ici qu'on établit le lien intratextuel avec le poème de Tsernianski. Les gestes de tendresse vers la nature abondent dans le poème, le sujet lyrique caresse tendrement les cimes de l'Oural et les sommets des montagnes. Ce lyrisme très caractéristique de Tsernianski est extrêmement placide, désenchanté. Le calme et la tendresse hypertrophiée représentent la sublimation de la souffrance et du choc de la guerre. En outre, le dicton du marin « Polynésie, Messieurs » renforce son statut d'alter-ego du narrateur. La fusion est donc vraisemblable, puisqu'elle s'opère pendant la fièvre – nonobstant, le narrateur nous prévient que la mère du marin ressemblait trop à la sienne, qu'il était plus qu'un frère pour lui, qu'il ne sait pas d'où ses livres chez le marin, etc. Comme le second narrateur dans *Novembre* de Flaubert, discrédité par une proximité exagérée au personnage, le narrateur du *Journal* nous indique que ce marin est son « moi profond » proustien, il est le « je » lyrique. Je voudrais faire remarquer que la critique serbe (v. Stojanović-Pantović 2011 : 98–108 ; Rosić 1996 : 217–220) interprète parfois ce dédoublement du narrateur soit comme

l'émergence de l'alter-ego poétique, soit comme le processus de multiplication des identités d'une conscience troublée et bouleversée où plusieurs alter-egos du narrateur apparaissent. Je crois qu'il faudrait, au contraire, reconnaître un seul alias, un seul et unique « moi profond » du narrateur, et c'est précisément ce « je » lyrique assigné à Tcharnoïevitch. Il n'est donc pas question d'un simple double du narrateur mais d'un « je » privilégié. Tous les autres ne sont que des apparitions et des mirages, puisque le narrateur les désigne ainsi. Le véritable porteur de sens est donc Tcharnoïevitch, le journal lui appartient. Sa figure est aussi la figure de l'auteur impliqué, puisque c'est d'après le code lyrique que le lecteur assemble les images dispersées et cerne leur unité. Bien que la narration se déroule selon la convention autofictionnelle, où il est question de réminiscences, entrecoupées par les chocs et par les bouleversements, les images restent néanmoins claires et communicables. Chez Flaubert, le « je » confessionnel se trouve indirectement affirmé et dans le *Journal de Tcharnoïevitch* le « je » lyrique indique en effet le « moi profond » retrouvé par le procédé autofictionnel.

Les réminiscences à Chio et à Byron rendent hommage à l'héritage romantique, qui reste révérend, comme chez Flaubert, malgré l'ironie. L'auto-ironie dans le *Journal de Tcharnoïevitch* est une distance nécessaire à l'égard de l'héritage romantique, mais, comme chez Flaubert, elle est à double entente et ne coupe pas le lien avec cette tradition. L'ironie dans le *Journal* est exprimée par le sourire emblématique du protagoniste :

Tout ému et effrayé, je tiens ma vie menue entre mes mains, m'émerveillant, comme un eunuque noir qui tient dans les siennes la bague de la sultane pendant qu'elle prend son bain. Elle est entre mes mains, mais ne m'appartient pas. Fatigué, content, pensif, je souris. Ce n'est rien pour nous de tuer trois millions d'hommes! Nous sommes libres et savons que le ciel est partout pareil, bleu. (Tsernianski 1991 : 31)

Tsernianski a très bien senti qu'il fallait privilégier la première partie de *Novembre*, malgré l'intervention du second narrateur. Les souffrances du héros flaubertien et sa propension au néant trouveront leur reflet dans le destin moderne du narrateur du *Journal de Tcharnoïevitch*. Ici, le véritable mal du siècle est l'atrocité de la guerre. Pourtant, c'est justement par l'évocation de la nature et des paysages rêvés ou vus dans une hallucination poétique que Tsernianski se rattache à l'héritage flaubertien :

J'étais, moi aussi, à traîner avec les pêcheurs dans les ports où les filles s'offrent pour un rien, et, le long de rails, dans la boue et la neige, à piétiner à travers les forêts sombres sans un seul gazouillement d'oiseaux. Sur les bateaux bariolés, avec les pêcheurs de Chio, je me baignais, silencieux, dans les larmes de l'aube naissante à la bouche odorante et claire. (Tsernianski 1991 : 62-63)



Le premier narrateur de *Novembre* révèle un bel escapisme exotique et c'est précisément après ces descriptions-là que le second narrateur intervient :

Où irai-je la terre est grande, j'épuiserai tous les chemins, je viderai tous les horizons ;  
puissé-je périr en doublant le Cap, mourir du choléra à Calcutta ou de la peste à Constantinople ! [...]

Quelquefois je me figure arriver au Sicile, dans un petit village de pêcheurs, où toutes les barques ont des voiles latines. (Flaubert 2001 : 821)

Tout de même, le sumatraïsme du narrateur représente l'hommage à la veine romantique face à la nature et aux liens universels qui se tissent entre tous les êtres et tous les phénomènes. Le poème de Tsernianski illustre cette orientation – toute perte personnelle sera récompensée par la nature.

L'identité lyrique essentielle se trouve confirmée par la présence des traits distinctifs d'une figure apollinienne, une sorte de jeune dandy, symbolisée par les gants blancs et la reprise des vers d'Horace : « Que le soleil ne voie jamais de plus grande ville que Rome ! » (Tsernianski 1991 : 13). Cette figure sera consacrée par le fameux poème « Stražilovo » où le sujet lyrique iconique est diaphane, svelte, portant un arc argenté.

Pour conclure, je voudrais faire remarquer que les deux procédés, flaubertien et celui de Tsernianski, ne représentent pas un simple exercice de style – ils expriment la véritable nécessité d'une forme qui sera en mesure de transposer cette nouvelle expérience du monde. Cette forme ne se limite pas à un simple « je » narratif, vu que les bouleversements et la complexité de la réalité exigent son dédoublement. Il est important de souligner qu'une citation provenant du véritable père du sujet moderne est mise en exergue de *Novembre*. Il s'agit d'une citation de Montaigne : « Pour... niaiser et fantastiquer ». Pour l'écrivain français, *Novembre* représente la clôture de sa jeunesse, l'entrée dans l'univers de la fiction à la troisième personne et le style indirect libre. Pour Tsernianski, presque quatre-vingt ans plus tard, il s'agit d'une nouvelle sensibilité, inspirée par la découverte stylistique flaubertienne. *Le Journal de Tcharnoïevitch* annonce sa véritable vocation, celle de romancier-poète.

## BIBLIOGRAPHIE

- Cohn 2001 : D. Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris : Seuil.  
 Crnjanski 1966 : M. Crnjanski, *Eseji*, Beograd : Prosveta.  
 Flaubert 2001 : G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Paris : Gallimard.  
 Genette 2004 : G. Genette, *Fiction et diction*, Paris : Seuil.



- Jović 1996 : B. Jović, Poetika Miloša Crnjanskog – dva strana uticaja, u : M. Šutić (ur.), *Miloš Crnjanski : teorijsko-estetički pristup književnom delu*, Beograd : Institut za književnost i umetnost, 77–87.
- Rosić 1996 : T. Rosić, Dnevnik o snu, u : M. Šutić (ur.), *Miloš Crnjanski : teorijsko-estetički pristup književnom delu*, Beograd : Institut za književnost i umetnost, 217–220.
- Stojanović-Pantović, 2011 : B. Stojanović-Pantović, *Rasponi modernizma*, Novi Sad : Akademska knjiga.
- Tsernianski 1991 : M. Tsernianski, *Le journal de Tchernoïevitch*, traduit du serbo-croate par Olga Marković, Lausanne : l'Âge d'Homme.

Vesna Elez  
Filološki fakultet, Beograd

DNEVNIK I NJEGOV DVOJNIK: *NOVEMBAR* GISTAVA FLOBERA  
I *DNEVNIK O ČARNOJEVIĆU* MILOŠA CRNJANSKOG

Rezime

Ovaj rad posvećen je uporednoj analizi mladalačkih dela Gistava Flobera i Miloša Crnjanskog, *Novembra* i *Dnevnika o Čarnojeviću*. Crnjanski Floberov *Novembar* smatra pretečom modernog romana u svom ogledu „Novi oblik romana“. Sličnosti između ova dva fiktionalna intimna dnevnika su očigledne, naročito ukoliko posmatramo pokušaje da se podrije subjektivnost pripovedanja u prvom licu : u Floberovom delu, pripovedanje u prvom licu na kraju smenjuje pripovedanje u trećem licu, uvođenjem novog pripovedača koji stupa na scenu nakon narativne konvencije nađenog rukopisa. Kod Crnjanskog, reč je o pravom pripovedačevom dvojniku čije je pojavljivanje opravdano groznicom i halucinacijama naratora koji iznosi svoje isprekidane reminiscencije u bolnici, posle povratka sa ratišta u Prvom svetskom ratu. Iako pripadaju različitim epohama, oba dela pokazuju jasne simptome narativnog oblikovanja koje danas nazivamo autofikcijom. U ova dva dela nju odaje nepouzdanost heterodijegetičkog režima pripovedanja.

*Ključne reči:* dnevnik, pripovedanje u prvom licu, autofikcija.



Bojan JOVIĆ\*

Institut za književnost i umetnost u Beogradu

„DRUGI, KOJI SU NEKAD BILI JA“  
(o životnim, poetskim i poetičkim samosagledavanjima  
srpskih pesnika XX veka)<sup>1</sup>

U tekstu se daje pregled karakterističnih modaliteta preplitanja biografskih i poetičkih elemenata kod nekih od najznačajnijih srpskih pesnika XX veka koji pripadaju različitim estetičkim usmerenjima, od modernističko-avangardističkog, preko nadrealističkog, do neosimbolističkog: Rastka Petrovića, Oskara Daviča, Milana Dedinca, Miloša Crnjanskog, Stevana Raičkovića, Ljubomira Simovića... Pokazuje se kako se oblikovanje pesničkog *ja* prožima sa poetičkim načelima i biografskim momentima, kako su poetička i šira idejna načela delatna u izboru momenata koji čine specifičnu pesničku autobiografiju (Davičove *Pesme*, 1938), opet i kako se pesnikovo *ja* nameće kao činilac prilikom oblikovanja (konačnog) pesničkog opusa (Simovićeve *Sabrane pesme*). Daju se primeri navedene sprege u primarnim, čisto književnim žanrovima, ali i „sekundarnim“ poetičkim uobličavanjima, poput pesničkih (samo)izbora i sabranih dela (Raičkovićeve *Nulti ciklus*). Na kraju, pokazuje se i uticaj ovog prožimanja na žanr naročite pesničko-poetske autobiografije (*Od nemila do nedraga* Milana Dedinca i *Itaka i komentari* Miloša Crnjanskog).

**Ključne reči:** autofikcija, srpska poezija XX veka, R. Petrović, O. Davičo, M. Dedinac, M. Crnjanski, S. Raičković, Lj. Simović.

Ako postoji poetska autobiografija, autobiografija pesme, ili pak autobiografija „u poeziji“, ona ne predstavlja ličnu kartu posebnog predmeta koliko hipotetičku kartu drugosti i njenih odnosa sa drugima koje nosi u sebi. Peripetije promene. Nevolje izmenjenog bića. [...] Nema sumnje da, u krajnjoj liniji, pre nego poetska autobiografija, postoji autobiografija poetike, koja se sama ne obrazuje u odnosu na neku poetiku: u istoriji moje figure ja vas pozivam da pročitate istoriju mojih figura. Ovde je „autobiografski pakt“ upravo poetički pakt.

Žan-Mišel Molpua

Uz sve nejasnoće, nedoumice i rasprave koje je izazvao, termin „autofikcija“ je, kako se čini, tokom svog burnog postojanja pokazao makar jednu

\* alias@bvcom.net

<sup>1</sup> Rad je nastao u okviru projekta ON 178008 *Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

nedvosmisleni i postojanu osobinu – nastao u vezi sa prozrim pisanjem (o sebi), on se zadržao, pre svega, na polju omeđenom naročitim, stilskim ili tematskim, uobličavanjem romana / autobiografije / fikcije. Drugi umetnički ili književni rodovi, oblici i vrste, u razmatranjima autofikcijskih nastojanja po pravilu su izostavljani ili su uključivani samo u simboličnoj meri. Tek u poslednje vreme stidljivo se pojavljuju tekstovi koji se dotiču problema autofikcije u drugim rodovima, u performansu (Klinger 2008), potom i u poeziji (Maulpoix 2001; Miceli 2013), između ostalog upućujući na potrebu istraživanja autofikcije kao aspekta teorije performansa u okviru rodnih studija (performativno denaturalizovanje sebe), odnosno razmatranje uzajamnog odnosa autofikcije, pesnika i pesničkog dela, uglavnom u vezi sa pojedinačnim autorima / opusima.

Imajući navedeno na umu, ovaj rad će pokušati da skrene pažnju na jednu sistemsku pojavu u srpskom pesništvu XX veka, koja svojom prirodom prevazilazi individualni i lokalni značaj – na naročit spoj (auto)biografskih, poetskih i poetičkih elemenata u stvaralaštvu nekih od najznačajnijih srpskih pesnika različitih estetičkih usmerenja, od modernističko-avangardističkog, preko nadrealističkog, do neosimbolističkog. Književne autofikcije koje pri tome nastaju kod Rastka Petrovića, Monija de Bulija, Oskara Daviča, Milana Dedinca, Miloša Crnjanskog, Stevana Raičkovića, Ljubomira Simovića, da pomenemo neke od najvažnijih, ne mogu se podvesti pod jedan strogo određeni književni oblik niti stil, već se pre pokazuju kao niz pokušaja različitih sadržinskih i formalnih rezultata. S druge strane, u datim nastojanjima ipak postoji određeni zajednički imenitelj, srodne polazne pretpostavke, kao i ustaljene sličnosti u strategijama i konačnim ostvarenjima. Ovde će biti izdvojene neke njihove najistaknutije osobenosti, razvrstane po načinu na koji se oblikovanje pesničkog *ja* prožima sa poetičkim načelima, eksplicitnim i implicitnim, i biografskim momentima, odnosno po načinu na koji su poetička i šira idejna načela delatna u izboru momenata koji čine specifičnu pesničku autobiografiju (Davičove *Pesme*, 1938), kao i načinu na koji se (mnogostruko) pesnikovo *ja* nameće kao činilac pri oblikovanju izbora iz pesničkog opusa / celokupnog pesničkog dela (Simovićeve *Sabrane pesme*).

Kada je reč o genološkim karakteristikama, primeri navedene sprege ističu se u primarnim, čisto književnim žanrovima, poetskim ili vezanim za poeziju (pesma / pesnička zbirka / ogled), ali i drugostepenim i trećestepenim poetičkim uobličavanjima, poput pesničkih (samo)izbora i sabranih dela (Simović). Na kraju, pokazuje se i uticaj ovog prožimanja na žanr naročite hibridne pesničko-poetske autobiografije / antologije / dnevnika (Dedinac, *Od nemila do nedraga*; Crnjanski, *Itaka i komentari*; Raičković, *Nulti ciklus*).

\*\*\*

Na početku dugog niza radova u kojima se jasno iskazuju eksplicitno-poetička pitanja bitna za autofikcijska nastojanja u srpskoj poeziji prošloga veka stoji (auto)poetičko promišljanje Rastka Petrovića, izraženo kroz oglede objavljene u prvoj polovini treće decenije prošloga veka, posvećene Živoradu Nastasijeviću, Tinu Ujeviću, Milanu Dedincu, te načelnim pitanjima („Opšti podaci i život pesnika“). Razmatrajući odlike stvaralaca i, pre svih, pesnika, Rastko Petrović formuliše prve bitne sastojke za razumevanje dinamike odnosa poetike i biografije. Prema Petrovićevom mišljenju, pripadajući posebnoj vrsti ljudi koji „subjektiviraju“ život, pesnik, po sili svojih individualnih karakteristika, ne može da preradi i unese celokupni spoljni život, sve realne vizije, opšte zakone itd., u svoj unutrašnji emocionalni svet iskustava. Iz tog razloga on je prinuđen da vrši spontani izbor podataka koje svet može da mu pruži i koji mogu da mu odgovaraju. Pesnikov izbor, pri tome, nije statična kategorija – prilikom svojih karakternih promena, u toku svoga razvoja

pesnik ne samo da će vršiti popravke u tom izboru no može i ceo način odabiranja, sa svojom prirodom lične prijemljivosti, izmeniti. Celog života pesnik bez prestanka vrši taj izbor, pod kontrolom svoje osećajnosti, uzbuđujući ce pred jednim datama i odbacujući druge kao nezanimljive od sebe. Otuda ona velika i nagla pesnička otkrića pri životnim promenama samoga pesnika, koja su u stvari duboke i prave pesničke inspiracije; inspiracija nije ništa drugo do potreba da ce jedno novo saznanje materijalizuje i stavi u red proverenih iskustava, tj. da ce umetnički ostvari. [...] Život pesnički tako, onaj pravi život njegovih emocija, toliko deformiše, protkiva, razgranjava ono što bi inače bila njegova biografija da ce događaji kojima smisao treba tražiti u unutarnjem pesničkom snu nadovezuju neobično tipično (Petrović 1974: 460–461).

Petrović ovde ističe dva osnovna momenta vezana za poetsku autofikciju: s jedne strane, prožimanje lične i pesničke istorije uslovljeno unutrašnjim, emocionalno-poetskim pre nego spoljašnje-sudbinskim činiocima, s druge, (neprestanu) promenljivost pesničkog doživljaja života. Ova dva aspekta Petrović će razviti u ekvivalenciju sopstvene životne, pesničke sudbine i istorije domovine, da bi, u potonjim radovima, naglasio temeljnu drugost između svoga *ja* u različitim vremenima, pre svega iz perspektive čitalaca:

Sada sam ja sasvim drugi. Ne tražite, dakle, da poznate u meni ovu ili onu ličnost. Toliko sam se izmenio da bi vam bilo uzaludno. Onaj koji potpisuje ovu knjigu nisam ja, i ništa u njegovom životu ne odgovara ovome što ćete čitati (Petrović 1988: 7).

Petrović, međutim, upozoravajući druge na različitost „napisanog“ i „potpisano“ *ja*, u svojim razmatranjima ne podrazumeva diskontinuitet između različitih etapa svoje ličnosti, kao što ni ne tematizuje problematiku svog tumačenja i vrednovanja pesničkih i književnih ostvarenja koje je napisao u

prošlosti. Nekoliko godina kasnije te bitne momente u ispoljavanju autofikcijskih nastojanja formulisaće Moni de Buli u poetički značajnom predgovoru knjige *Antena smrti* iz 1927. godine – sučeljavanje trenutno poslednjeg dijahronijskog stadijuma pesnikovog *ja* sa prethodnim, sa drugostima koje u tom trenutku i iz te perspektive mogu izgledati strano ili čak potpuno tuđe, kao i ponovno, interpretativno i kritičarsko / kritičko čitanje sopstvenih dela iz promenjene perspektive.

Neki Moni de Buli, isti onaj koji piše ove redove ili jedan sasama drugi koji se više diferencira od sadašnjeg nego li šećer od soli, rekao je u zbirci „Krilato zlato“: moja prva i poslednja knjiga na srpskome jeziku. Ako sam ja taj Moni de Buli, ne sećam se više šta sam tom dvosmislenom rečenicom hteo da kažem. Ako je to neka druga ličnost, onda i t.d. Svako će interpretirati na svoju ruku. Moni de Buli, to su pesnici, to je pesnik, pisao ili ne pisao knjige (Buli 1989: 65).

### I dalje o sopstvenoj poeziji:

To su stihovi koji daju naslutiti, čini mi se, obnovu moje lirike. U ovoj zbirci moja poezija nije više tako dekorativna i apstraktna kao pre. Raskrstio sam sa kubizmom. Ne znači to da negiram ono što sam ranije stvarao ili rušio. Naprotiv (Isto: 67).

Iako postulira potrebu tumačenja korenitih promena u sopstvenoj poeziji, kao i prožimanje pesničkog i autobiografskog, praktično nezavisno od konkretnog pisanja pesama, De Buli svoje napomene i zapažanja ostavlja „izvan“ osnovnog pesničkog materijala, zadržavajući „klasični“ oblik pesničke zbirke. Promišljanje igre navedenih činilaca svoju će najpodrobniju razradu dobiti kod Milana Dedinca, dvadestak godina kasnije, sa uvođenjem i poslednjih elemenata bitnih za poetičko uobličavanje autofikcijskog napora u našem pesništvu prošloga veka – momenata (autoritativnog / arbitrarnog) izbora iz sopstvene poezije i uobličavanja u retrospektivni izbor, pri čemu se pesnička antologija poklapa sa autobiografijom. Antologičarsko i autobiografsko, odnosno autofikcijsko, Dedinčevo *ja* pri tome se suočava sa krajnjim problemom: kritičko-interpretativnim odnosom prema svojim prethodnim *ja* i njihovim odgovarajućim ostvarenjima, zahvaljujući prihvaćenoj obavezi da se objavi „ono što su ustvari *drugi* napisali, *drugi koji su nekad bili JA*, sada već davno utvare“ (Dedinac 1957: 12). Nastavljajući razmišljanja svojih prethodnika, Petrovića i De Bulija, Dedinac ovde kao da nagoveštava ideje o mukama drugosti u poetskoj autobiografiji i njenih odnosa prema prošlim iteracijama / materijalizacijama izmenjenog bića, pred potrebom uosećavanja u niz intimnih ispovesti i odabira onih stihova koji bi još mogli da naiđu na žive odzive u poslednjem *ja* u nizu, po mogućstvu i kod izvesnog savremenika toga *ja*. Uz to, Dedinac pokreće i pitanje pozvanosti tumačenja tih drugih, bivših *ja*, i prava prvenstva nad nekim

slučajnim tumačima, koji bi mogli biti „bliži no *ja danas* onom mladom čoveku koji sam nekad bio?“<sup>2</sup>.

Upravo se motiv nekoga sasvim drugoga koji daje bitan uvid u pesničku poeziju razvija kod Stevana Raičkovića, i ovde u vezi sa životopisnim i antologičarskim samosagledavanjima: osvrćući se na svoju pesničku istoriju, Raičković piše o susretu sa prijateljem iz mladosti koji ima znatno drugačiji pogled na njegovo delo od onog „zvanično“ uspostavljenog, zasnovan na iskustvu od pre pola veka:

Iako sam tek *nakon* tog našeg prvog susreta, pa sve nadalje, ispisivao gotovo *celokupnu* poeziju, u memoriji moga prijatelja iz mladosti ostali su da žive jedino ovi pomenuti stihovi koje sam ispevao pre bezmalo pola stoleća... i koji nikada kasnije, do današnjega dana, nisu našli svoje maleno mesto čak ni u onim najširim izborima moje lirike koji su se pojavljivali tokom minulih decenija... [...] u najstrož[ij]oj pesničkoj *antologiji* u njegovom sećanju ja sam bio zastupljen jedino sa nekolikim stihovima iz moje odavno odbačene i sasvim zaboravljene pesme *Jutro*... štampane pre pedesetih godina, isprva, verovatno u nekom ko zna još od kada ugašenome listiću, pa, nešto kasnije, u mojoj prvoj (i isto tako zaboravljenoj) zbirci stihova *Detinjstva* (1950)... (Raičković 1998: 320).

Navedeni uvid značajan je za pesnika pre svega zato što pokreće „čitav jedan kolosples sličnih ili bar srodnih asocijacija“ u vezi s njegovim „(potisnutim) iskustvima, sa najranijim bavljenjem poezijom“, nagoneći ga da naposletku, povodeći se više dokumentarističkom nego estetskom željom, sačini jednu malu rukovet najranijih pesama, „nulti ciklus“, koji prethodi njegovom „pravom ulasku u poeziju“ (Isto: 320). Iako nema obuhvatan i odlučujući oblikovni značaj, upliv drugoga ove vrste, dat kroz autobiografski osvrt u okviru veće celine „ispreturanog memoara o jednoj rasutoj i zaboravljenoj poeziji“, ipak ostavlja samospoznajni / autofikcijski i antologičarski trag u konačnoj strukturi pesnikovog opusa.

Priroda autofikcijskog pristupa, međutim, u teoriji i praksi naših pesnika ne vezuje se isključivo za odnos *ja* i drugoga, bilo da je to *ja* sopstveno, iz prošlosti, ili *ja* neke druge osobe, već se razmatra i na ravni tekstualnih, odnosno genoloških, odnosa. O dubljoj vezi same poezije i odgovarajućih komentara, koja upućuje na žanrovsku prirodu autofikcijskog stvaranja, svedoče sa svoje strane napomene Miloša Crnjanskog uz izdanje *Itake i komentara* iz 1959. godine. Crnjanski, možda i u otvorenoj suprotnosti sa Dedinčevim pristupom oblikovanju *Od nemila do nedraga*, skreće pažnju na potrebu da se, usled naročite prirode pesničkih sastava u antologiji, koja obuhvata i političke pesme iz nekog prošlog vremena, nađe i „nešto podataka iz života pesnikovog i nešto

<sup>2</sup> Rezultat Dedinčeve autofikcijske aktivnosti jeste knjiga *Od nemila do nedraga*, složeno i obimno delo koje obuhvata poeziju, poetsku i autobiografsku prozu, oglede, likovne priloge i fotografije.

komentara o tim prošlim vremenima“, ne samo zbog lakšeg razumevanja već i zbog neposrednog upliva na izgled poezije:

Kako bi, inače, naprimer, čitalac mogao da zna da je u ovoj pesmi cenzura brisala poslednje pesnikove stihove, pa da je poslednja dva stiha u toj pesmi dopevao Petar Konjović, muzičar, u ono vreme saradnik „Savremenika“ (Crnjanski 1959: 12).

U slučaju, međutim, kada su u knjigom obuhvaćene samo „sentimentalne“ pesme, tada, prema mišljenju Crnjanskog, uz nju nisu potrebni nikakvi komentari – „U antologijama takozvane čiste poezije (*la poésie pure*) pesnik treba da ostane sen koja nije vidna“. Kada se pogleda izbor iz poezije koji je Crnjanski napravio u Londonu, a koji je objavljen 1954. godine u Parizu, može se, retroaktivno, videti da je u vezi sa navedenim stavom pesnik dosledan, te da je kratka završna napomena umnogome drugačije vrste nego u potonjoj knjizi *Itaka i komentari*. „Političke“ pesme ovde nisu uključene, budući da, po osećanju pesnika-antologičara, one geografski i sudbinski pripadaju (njegovom bitisanju u) Beogradu, tako da su za pesnika u tuđini izgubile svaki smisao. Svoj „Pozdrav i piščeve napomene“ Crnjanski tako dovršava patetičnim tonom, naglašavajući sudbinu pesnika izgnanika kroz navode Sipervija – pesnik nema nikoga, ne prati ga niti pas, odnosno Hajnea na nemačkom (ovde u prevodu): „Imao sam nekad divnu Otadžbinu. U njoj se hrast dizao tako visoko, ljubičice se blago povijale. Bio je to san. Ljubila me je ona na nemačkom i govorila mi je (teško je poverovati kako to lepo zvuči) na nemačkom *Volim te*. Bio je to san“ (Isto: 41).

Ovde je potrebno napomenuti da se kod Crnjanskog u činioce koji uobličavaju život i poeziju uključuje i „komedijant-slučaj“, koji na nekim mestima neposredno utiče na povremeno proizvoljan izgled njegove poezije, kako u pojedinačnim radovima („Ja ti i svi savremeni parovi“, *Dnevnik o Čarnojeviću*) tako i u izgledu većih struktura („Poslanica iz Pariza“, *Odabrane pesme*). Sa tim u vezi trebalo bi imati na umu da se neke napomene Crnjanskog moraju shvatiti upravo u skladu sa žanrom / modalitetom kojem pripadaju, to jest pre svega autofikcijski, budući da se, po svemu sudeći, kose sa činjeničnim stanjem koje evociraju<sup>3</sup>.

Različiti odnosi i naglasci autofikcijske igre pesničkog, autobiografsko-memoarskog i antologičarskog pesnikovog *ja* proizvode tako kod srpskih pesnika prošloga stoleća različite ali ipak srodne rezultate, uz svest o promeni životnog i poetičkog senzibiliteta i uticaj na korenite razlike u pogledu odgo-varajuće poezije. Kod različitih autora dolazi do raznovrsnih poetičkih realizacija, kroz različite književne forme, da bi se na kraju uobličio složeni hibridni (pesnički) oblik pesničko-poetske autobiografije / antologije koji uključuje

<sup>3</sup> Upravo u ženetovskom opisu autofikcije kod Prusta: „U ovoj knjizi pripisujem sâm sebi ove avanture, koje se u stvarnosti nisu dogodile, makar ne u ovom obliku“ (Genette 1982: 293).



stihove, prozu, oglede (ali i reprodukcije, fotografije itd.). Pri svemu tome mitopoetska dimenzija istorije pesnikove ličnosti i njegovog dela – drugim rečima čista mistifikacija – čini jedan od temeljnih i nezaobilaznih sastojaka ovakvog uobličavanja.

\*\*\*

Postoje, međutim, i pristupi koji su, makar na prvi pogled, snažno obeleženi samo pojedinim aspektima opisane složene autofikcijske igre; usled izostanka nekih od uloga pesnika oni izgledaju „neosvešćeni“, lišeni eksplicitno iskazane spoznaje o drugosti svojih prethodnih *ja* i relativnosti poduhvata o kojima je reč, bilo pri uobličavanju pevanja o svom životu bilo u pristupu sopstvenom delu.

S tim u vezi na jednom kraju raspona varijacija autofikcijskih pokušaja u srpskom pesništvu prošloga veka nalazi se „čisto“ tematizovanje sopstvenog života u poeziji. Za ovu priliku izdvojiće se možda i najilustrativniji primer za takvu pojavu, oličen u prvoj zbirci Oskara Daviča *Pesme* iz 1938. godine. Davičova poetska knjiga, koja je osmišljena i ostvarena kao strukturalna celina, predstavlja pesnički životopis svoga (lirskoga) *ja* – poetski junak odrasta i menja se, telesno i duševno, tražeći smisao postojanja u različitim sferama iskustva i stvarnosti. Navedena promena data je isključivo implicitno-poetičkim postupcima, budući da je prati oblikovanje sredstava pesničkog izražavanja u skladu sa dobom i stanjem *ja* o kome peva, bez zasebnih zapažanja i komentara u tekstu ili van njega. Ne samo da svakom od ciklusa odgovara posebna leksika i način modelovanja poetskog sveta već je, sa stanovišta forme, zbirka i polimetrična, sadrži različite versifikacione sheme i obuhvata pesme različitih dužina.

Svaki ciklus zbirke odgovara određenom životnom dobu i situaciji: prvi se odlikuje „detinje-naivnim“ doživljajem sveta, praćenim velikim brojem stihova koji sadrže različite pojavne oblike upravnog govora – prenesenih iskaza i razgovora, navoda i pisama članova najuže porodice lirskoga *ja* i njihovog neposrednog okruženja u ratnom izbeglištu, kao i konkretnih vremensko-prostornih odrednica. U drugom delu zbirke nestaju pojedinačni likovi, lirsko *ja* se gotovo potpuno utapa u generacijsko „mladičko *mi*“ koje u svedenom noćnom / sumračnom međuprostoru doživljava iskustva telesne ljubavi, alkoholizma, primisli samoubistva i naslute udaljenih viših vrednosti, nastojeći da se kroz nagoveštaj budućnosti spase potpunog prepuštanja čamotinji konvencija, dosade i neposrednih (čulnih) zadovoljstava. Sledeći ciklus, „Brodolom“, nastavlja atmosferu prethodnih pesama, ispevajući krajnju posledicu besciljnog udovoljavanja nagonima, slom egzistencijalnog smisla i želje za životom kroz samosažaljenje, demonske i samoubilačke noćne vizije. Poetski junak, međutim, završava ciklus najavom novih, ljubavnih, tonova, koliko individualnih toliko, možda i više, kolektivno-klasnih.

Sledeći, i po broju pesama i po obimu najkraći, ciklus „Ljubav“ pokazuje naročitu emocionalnu dinamiku – otpočinje netipičnim tonom razdraganosti uzrokovanim zaljubljenošću lirskog subjekta, da bi se završio potpunim emocionalnim krahom i beznađem, pojačanim tamnim valerima. Atmosfera iz najkraćeg dela zbirke prenosi se u najduži, završni ciklus „Nemiri“, u kome se, u iščekivanju dolaska dana, u razdoblju između odlazeće noći i dolazećeg dana, sreću najraznovrsnije oznake za odsustvo svetla i boje, povezane sa iskustvom neslobode, gladi, hladnoće i smrti. Opet, pronađeni egzistencijalni smisao lirskog subjekta kroz aktivizam i ljubav prema potlačenim gomilama priziva svetlost i crvenu boju, koja na taj način, pored uobičajene oznake za raspad i propast tela, prvi i praktično jedini put u zbirci dobija i socijalno-revolucionarni potencijal (Davičo 1938: 95).

Na kraju, poslednja pesma u ciklusu „Nemiri“, i završna pesma zbirke, predstavlja Davičov pesnički krešendo, finale u kome se sustiču sastojci motiva i tematike povremeno prisutne u prethodnim delovima zbirke. Uzbudeni pesnički glas opeva nezaustavljivu snagu onoga toplog i životvornog što pobeđuje tamu, hladnoću i smrt – proleća, koje, zajedno sa mladim suncem, ruši sve prepreke na putu vitalističke bujice. Osnovni smer kretanja jeste napred i uvis, a konačni ideal jesu „okrilačeni“ ljudi koji streme „Do plavog sunca, / do oka neba“. Završna emocija kao pandan zračenju mladog sunca jeste ljubav, ne pojedinačna, koja se, međutim, pokazala kao nepredvidljiva i razočaravajuća, već kolektivna, prevratnička i revolucionarna, koja obećava osvajanje svih dimenzija stvarnosti – (ovo)zemaljske i nebeske, kao i sveta u celini.

Na osnovu opisanog jasno je da se u Davičovim autofikcijskim stihovima prožimaju stvarni doživljaji iz života, projektovani ideološko-revolucionarni aspekti, ali i mitopoetski i najšire religiozni elementi. *Pesme* Oskara Daviča na taj način predstavljaju ne samo naročitu poetsku autobiografiju već i (simboličnu) apoteozu lirskoga *ja* – izdizanje iz lične, čulno isprazne i emocionalno nezadovoljavajuće zemaljske sudbine i uzdizanje u duhovno i revolucionarno ushićenje kolektivne ljudske bezgraničnosti. Autobiografska linija koja u toj sprezi povezuje različita razdoblja lirskoga *ja* u suštini ne predstavlja njegov kontinuitet, razvoj i sazrevanje, već pre niz slučajnih, temeljno drugačijih faza, međusobno nepomirljivo odeljenih uzrastom, zanimanjima i stavovima, sadržinski i formalno. Stoga se i na ovom primeru čisto pesničkog uobličavanja autobiografije iskazuje nužno prisustvo drugosti pesničkoga *ja* – međusobno udaljenih ili stranih verzija sebe, doduše bez antologičarskih elemenata.

Na drugom kraju spektra autofikcijskih nastojanja u srpskom pesništvu prošloga veka nalazi se pesničko *ja* u ulozi priređivača izbora iz sopstvene poezije, koje u nekim slučajevima poprima oblik objektivnog antologičara, dajući veoma opširne i detaljne komentare zahvata u sopstveno delo kao građu. Primera radi, pet osnovnih izbora iz poezije Ljubomira Simovića opremljeno je pesnikovim odgovarajućim propratnim tekstovima koji pokazuju zanimlji-

vu ako ne evoluciju onda svakako dinamiku<sup>4</sup>. Prva dva, iz izabranih pesama, manjeg su obima, dok su sledeća dva, u sabranim pesmama, naglašeno obimna i obuhvatna; poslednja napomena iz ovde obuhvaćenog niza, iz 2008. godine, sasvim je sažeta.

Simović se kao čitalac i priređivač predstavlja novim, drugačijim pogledom na sopstveni opus od Simovića pesnika, polazeći od toga da se, oblikujući različita izdanja svojih pesama, sve češće zadržavao na činjenici da se neke teme i motivi, obrađeni u jednoj njegovoj knjizi, ponovo pojavljuju i u drugim knjigama. U skladu sa tim došao je na pomisao da bi bilo prirodno da neke svoje knjige prekomponuje i da ih, bez obzira na hronologiju i prva izdanja, doslednije oblikuje kao jedinstvene tematske celine. Uz to, i ideja „uklapanja u novu i veću celinu“ uticala je na kompoziciju pojedinih uvrštenih knjiga.

Simovićeve poetički iskazi usmereni na priređivačku aktivnost pokazuju određenu dinamiku kada su u pitanju obim, domet, podrobnost i apodiktičnost. Prvi se komentar sopstvene prakse odlikuje sažetostću i deskriptivnošću (uvodna napomena ističe autorstvo, novinu materijala i načelo odabira koje je usmereno na očuvanje celine i simboličkog smisla jedne poeme), drugi, još kraći, uz naglašavanje vrednosnog kriterijuma odbacuje uvažavanje prethodnog oblika pesničke makroceline i postulira gledanje na objavljene knjige pesama kao na „samo“ pevanje, odnosno delove jedne jedinstvene celine. Napomene „srednjeg razdoblja“, uz rad na „izabranim sabranim“ knjigama pesama, predstavljaju najambicioznije proskriptivne komentare: uz opis raznovrsnih zahvata na pesničkoj građi sprovedenih po načelima zbližavanja po sadržaju, odnosno po prirodi, Simović obznanjuje definitivno uobličjenje svih dotadašnjih knjiga, kao i svake pesme pojedinačno, koje su se našle u izdanju iz 1999. Definitivni oblik, međutim, traje samo do sledećeg izdanja iste vrste, u kojem pesnik, uz najobimniji opis, varira svoje prethodne stavove, nanovo blago menjajući perspektivu. Naglasak je sada na uočavanju nekih stalnih tema i motiva, iz čega se izvodi prirodnost prekomponovanja i doslednijeg oblikovanja u jedinstvene tematske celine. Pored ponovne napomene o potrebi poštovanja oblika svih objavljenih sastava i celina, Simović sada dodatno naglašava i hronologiju i prva izdanja, makar i kao odbačeni princip.

Koju godine kasnije, međutim, pesnik-priređivač kao da se vraća na početak – sažetost i deskriptivnost ponovo su odlike najkraće napomene ikada, što može da označava dve stvari – da se pesnik jednostavno umorio od iscrpnog nabranjanja svih intervencija i odustao od repetitivnog kanonizovanja na kraju uvek privremenih oblika, ili pak da je, nalik na Crnjanskog u slučaju njegovih poetskih izbora, poštovao „žanrovske“ odlike napomena iz serije izabranih

<sup>4</sup> Reč je o knjigama *Izabrane pesme 1953–1979*, Slovo ljubve, Narodna knjiga 1980; *Hleb i so. Izabrane pesme*, SKZ, 1985; *Sabrane pesme*, Stubovi kulture, 1999; *Pesme*, Stubovi kulture, 2005; *Gost iz oblaka. Izabrane i nove pesme*, Prosveta, 2008.

pesama, koje se, za razliku od parnjaka iz sabranih pesama, pre svega odlikuju jezgrovitosti<sup>5</sup>.

Bez obzira na to što pozicija pesnika-priredivača kod Simovića nije autofikcijski samosvesna (nedostaje uvid u promenljivost antologičarskog subjekta po ugledu na različitost pesničkog *ja* iz različitih razdoblja), iz samih tekstova potpuno je jasno da je reč o korenitim i umnogome proizvoljnim razlikama u pristupima i odgovarajućim njihovim ishodima, koje su često gotovo nepomirljive. Stoga se aspekt „peripetija promene“, odnosno „nevolja“ drugosti, sada javlja u potpunosti nehотиčno, ukazujući na dublju autofikcijsku prirodu repetitivnih osvrti na sopstveno pesničko delo. U Simovićevoj slučaju, ona je praktično ostvarena u nizu propratnih napomena, (pr)opisa promena koje čine nehотični, nesakupljeni „dnevnik“ drugosti priredivačkog *ja*<sup>6</sup>.

\*\*\*

Da zaključimo: u pesničkoj varijanti autofikcijskih nastojanja u srpskoj poeziji prošloga veka dolazi do međusobnog upliva / igre nekolikih činilaca – pesnikovog *ja*, lirskog *ja*, (samo)izbora momenata iz pesnikovog života, odnosno iz njegovog poetskog opusa i (pre)uređivanja izabranih životnih događaja / iskustava i pesničke građe u jednu dijahronijsku (u nekim slučajevima sinhronijsku) celinu; poseban vid poetskog autofikcijskog modaliteta je promišljanje odnosa pojedinih dijahronijskih „slojeva“ toga *ja* prema bilo sadašnjim bilo prošlim vidovima *ja* i posledica takvog pristupa po izbor podataka iz života / elemenata iz dela, kada se povremeno uključuje i figura (samo)kritičara, koji, sa svoje strane, polaže pravo da apsolutno raspolaze oblikom i sudbinom pesničkog opusa (i života) koji sada postaje građa. Pri tome nije nužno da svi činioци budu prisutni u konačnom proizvodu – kod Petrovića je *ja* dato kroz ogled-autobiografiju u kojoj se, uz iznošenje eksplicitno-poetičkih ideja, spajaju lično, pesničko i otadžbinsko razviće, kod Daviča je eksplicitno prisutno

<sup>5</sup> U knjizi *Gost iz oblaka* uočavaju se nove (značajne) intervencije u tekstu zastupljenih (zbirki/ciklusa) pesama u odnosu na ranije kanonizovani tekst iz *Pesama* 2005. Zanimljivo je, međutim, da su izmene koje je tekst sabranih pesama pretrpeo u izdanju iz 2008. godine prošle bez ijednog reda propratnog teksta.

<sup>6</sup> Davičova zbirka predstavlja pandan čisto antologijskim, Simovićevoj nastojanjima, s tim što se kod Daviča konačno stanje pesničkog/životnog puta uspostavlja jednom i zasvagda, dok se kod Simovića konačno stanje (ukupnog) pesničkog dela uspostavlja iznova u nekoliko navrata, degradirajući prethodne pokušaje u prevaziđene i tuđe drugosti. Formalno gledano, Davičovim *Pesmama* možda bi, pre nego Simovićevoj pokušaji, odgovarale *Pesme* Milana Rakića, u kojima Rakić traga za konačnim oblikom svog opusa, praktično bez propratnih komentara-opisa postupka, tj. implicitno. Sa druge strane, veza pesnikovog života, poetike, dela, odnosno raznih priredivačkih *ja* i stanja preuređenog opusa, tu nije dovoljno (samo)naglašena da bi se moglo zasnovano govoriti o autofikcijskoj prirodi pristupa niti o nizu bitno različitih drugosti u procesu oblikovanja izabrano-sabranog dela.

lirsko *ja*, dijahronijski promenljivo, sa implicitno sprovedenim odgovarajućim stilskim, leksičkim i versifikacionim postupcima; kod De Bulija i Dedinca dato je osvrtnje na različita *ja*, na njihova uverenja i poeziju, koji često mogu biti sasvim strani, pa i u suprotnosti sa potonjim / trenutnim stavovima; kod Dedinca, Crnjanskog i Raičkovića autobiografski elementi uz izbor iz sopstvene poezije bitno su različito uobličeni – neki sa izrazito lirsko-emocionalnim tonom u tekstu, proizvodeći svojevrsnu pesmu u prozi kao komentar, drugi pak dokumentarističko distancirani, okrenuti načelnim pitanjima, treći gotovo otvoreno mistifikatorski.

Kako bilo, iz perspektive autofikcije u proznim delima, onako kako je određena pre svega u francuskom kulturnom krugu, odgovarajući fenomen kod srpskih pesnika XX veka pokazuje se kao naglašeno složena i dinamična pojava koja, uz nove elemente za teoriju i istoriju autofikcije, donosi i stalno i plodotvorno prisustvo i uticaj na razvojne tokove srpske poezije.

## BIBLIOGRAFIJA

- Buli 1989: M. de Buli, *Krilato zlato i druge knjige*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Dečje novine.
- Colonna 1989: V. Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette, Paris : EHESS. <http://tel.ccsd.cnrs.fr/documents/archives>.
- Dedinac 1957: M. Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Darrieusecq 1996 : M. Darrieusecq, *L'Autofiction, un genre pas sérieux, Poétique*, no. 107, Paris: Seuil, 369–380.
- Genette 1982 : G. Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil.
- Klinger 2008: D. Klinger, *Escrita de si como performance*, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, no. 12, 11–30.
- Laurent 2003 : J. Laurent, *L'autofiction, Méthodes et problèmes*, Genève: Département de français moderne, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction>, pristupljeno 12.02.2014.
- Maulpoix 2001 : J.–M. Maulpoix, *La poésie, autobiographie d'une soif*, [Maulpoix.net. http://www.maulpoix.net/autobiographie.html](http://www.maulpoix.net/autobiographie.html), pristupljeno 12.02.2014.
- Petrović 1974: R. Petrović, *Eseji i članci*, Beograd: Nolit.
- Petrović 1988: R. Petrović, *Sicilija i drugi putopisi: iz neobjavljenih rukopisa*, Beograd: Nolit.
- Crnjanski 1959: M. Crnjanski, *Itaka i komentari*, Beograd: Prosveta.

Bojan Jović  
Institut de littérature et es arts, Belgrade

LES AUTRES QUI AUTREFOIS ÉTAIENT MOI  
(OU LES INTROSPECTIONS BIOGRAPHIQUES ET POÉTIQUES  
DE QUELQUES POÈTES SERBES DU XX<sup>ème</sup> SIÈCLE)

Résumé

Ce texte donne un aperçu des modes typiques d'entrelacement des éléments biographiques et poétiques chez les plus importants poètes serbes du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Rastko Petrović, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Stevan Raičković et Ljubomir Simović. On démontre comment leur conception du « moi » a imprégné leurs principes poétiques, mais aussi certains moments de leurs biographies. L'exemple des *Poèmes* de Oskar Davičo (1938) est utilisé pour montrer comment la poétique officielle et les principes idéologiques plus larges ont influencé le choix des moments spécifiques qui entrent dans l'écriture d'une autobiographie poétique particulière, et les *Poèmes complets* de Ljubomir Simović pour analyser dans quelle manière le « moi » du poète s'impose dans l'organisation et l'élaboration (finale) d'une œuvre poétique achevée. Outre ces liens entre la vie et la poétique qui existent dans les genres primaires, purement littéraires, on analyse aussi les liens qui existent dans les formations poétiques « secondaires », par exemple, le phénomène de l'auto-choix dans un recueil de poésie complète (*Le Cycle de zéro* de Stevan Raičković). Enfin, on montre l'influence de cet entrelacement sur un exemple tout particulier : l'autobiographie poétique *Od nemila do nedraga* de Milan Dedinac.

*Mots-clés* : autofiction, poésie serbe du XX<sup>e</sup> siècle, Rastko Petrović, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Miloš Crnjanski, Stevan Raičković, Ljubomir Simović.

Milica VINAVER-KOVIĆ\*  
 Faculté de Philologie, Université de Belgrade

## AUTOFICTION – FICTION DU JE, DU MOI, DE (DU) SOI ?

Alors que le discours auctorial, journalistique et critique sur l'autofiction semble depuis de longues années se préoccuper du degré et des formes de fictionnalisation dans ce genre narratif, la première partie de ce qui fut à l'époque un néologisme – l'« auto » – a peut-être suscité moins de questionnement. Nous constatons qu'à présent, les théoriciens et les « pratiquants » de l'autofiction rangent celle-ci volontiers et indistinctement parmi les écritures du Je, du Moi, de Soi. Tout en rappelant ce que peuvent connoter ces différentes manières de désigner le sujet d'une écriture tant soit peu autobiographique, ce travail se propose d'envisager les possibilités de traduction, dans la langue serbo-croato-bosniaco-monténégrine, de ces notions fondamentales du genre. Les solutions terminologiques retenues traditionnellement pour traduire les conceptions de Freud, C. G. Jung, Lacan, G. H. Mead, Ricœur ou d'autres, sont-elles pertinentes pour parler aujourd'hui de l'autofiction, et peuvent-elles se conformer aux poétiques personnelles de certains auteurs d'autofictions ?

**Mots-clés :** autofiction, le Je, Soi, le Soi, Philippe Vilain, Philippe Forest.

### *Autofiction – fiction du je, du moi, de (du) soi ?*

Certains des traits du genre autofictionnel semblent aller de soi – la sacro-sainte trinité Auteur – Narrateur – Personnage (où l'homonymat des trois instances peut être explicite ou non), une projection ambiguë et problématisée de l'auteur sur et dans le texte, la prédominance d'un discours à la première personne. En raison de ces indices du sujet de l'écriture, l'autofiction est sans distinction rangée dans les champs de l'écriture de soi<sup>1</sup>, des fictions de soi (v. Blanckeman 2002), des écritures du Moi (v. Camet, Sabri 2006), des écritures du Je (v. Roques 2006), des écritures intimes (v. Huber 2003), de la littérature

---

\* mvinaver@gmail.com

<sup>1</sup> Citons à titre d'exemple le recueil dirigé par Françoise Simonet-Tenant, *Le propre de l'écriture de soi*, Paris : Téraèdre, 2007 (où Jean-Louis Jeannelle signe l'article « Autofiction et poétique »), ou celui réuni par Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, *Écriture de soi : secrets et réticences*, Paris : L'Harmattan, 2001.



personnelle<sup>2</sup>, ou de la constellation (ou, si l'on veut, de l'espace – appellation de Lejeune) autobiographique (la liste proposée n'étant surement pas exhaustive). Nous reconnaissons là des corpus littéraires qui tous renvoient au sujet de l'écriture, à son psychisme, ses processus identitaires, sa réflexivité. Dans cette déclinaison des formes de la première personne, l'une des rares appellations qui ait été refusée à l'autofiction est celle de l'ego-littérature, concept créé par Philippe Forest justement pour opposer celle-ci à l'autofiction.

Écritures de soi, du moi, du je... Ces diverses assignations de notre genre relèvent certainement de sa richesse, qui permet au théoricien et au critique de se focaliser sur le rayon de la subjectivité qui le sollicite le plus. On peut également remarquer la propension de certains commentaires sur l'autofiction à utiliser les termes liés aux différentes incarnations du sujet pratiquement comme des synonymes. Dans son ouvrage récapitulatif, Philippe Gasparini semble avoir une préférence nette pour le terme d'écriture du moi, mais certaines pages montrent qu'écriture du moi et écriture de soi deviennent sous sa plume interchangeables, pour assurer une variation stylistique : « Comme le montre cet extrait relevé par Isabelle Grell dans le brouillon de *Fils*, l'équation « livre = rêve = fable » fonde le rapport de Doubrovsky à l'écriture du moi. [...] Et pourtant dans ce même article, l'« acte » de Leiris est cité comme le contre-exemple réussi d'une recherche de soi à travers les mots... » (2008 : 49). Philippe Vilain, dans sa propre synthèse intitulée *L'Autofiction en théorie*, définit l'autofiction comme « l'écriture du moi » (2009 : 54), ou la qualifie de « fiction de soi », de « recreation de soi » (2009 : 60, 73).

Nous avons pu constater une assignation non-discriminatoire de l'autofiction parmi les écritures du Je, du Moi, de soi, de la part des universitaires, des théoriciens et des pratiquants du genre, ce qui nous invite à reconsidérer brièvement ce que désignent ces dernières notions.

\*\*\*

Traditionnellement, dans un texte littéraire écrit à la première personne, la critique distingue le Je et le Moi. Le Je, pronom de la première personne du singulier, désigne le sujet de l'énonciation, celui qui prend la parole et essaie de construire sa présence dans le texte. C'est lui qui se pose la fameuse question : « Qui suis-je ? », ou, comme le formule Daniel Oster (à propos de l'autobiographie), « je parle et je dis cela de moi » (1994 : 267–269).

<sup>2</sup> Voir, par exemple, le cours d'Antoine Compagnon au Collège de France, intitulé « Ecrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust » (2009), dont on trouve le résumé annuel et les enregistrements des séances sur le site de l'institution : [annuaire-cdf.revues.org/200](http://annuaire-cdf.revues.org/200) ou [www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL19862\\_compagnon\\_res0809.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL19862_compagnon_res0809.pdf), notamment p. 867.



Le Moi serait l'objet de l'énoncé autobiographique (celui dont le Je veut prendre connaissance et conscience), la personnalité du Je, parfois cachée, qui se dévoile progressivement et qui a une histoire, qui fonde son unité et sa permanence sur sa mémoire.

Si le Je raconte un vécu personnel ou peint des sensations et des états d'âme, cela est possible grâce au postulat de l'identité du Je avec son Moi : Je serait constitué non seulement par la situation d'énonciation, mais aussi par l'histoire de son Moi. La position contraire, en vogue depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avertit que « Je est un autre », donc n'est pas identique au Moi.

À côté de la thématique de l'altérité (que nous n'abordons pas ici), le Je problématise souvent l'unicité et l'exemplarité du Moi pour légitimer sa propre parole. En autobiographie au sens large, les trois Je de l'Auteur, du Narrateur et du Protagoniste s'emboîtent et leurs paroles peuvent alterner en cascade, alors que leur Moi, censé être unique, se feuillette à son tour selon les âges de la vie et les types d'engagement de l'individu. Le Moi s'associe traditionnellement à la posture de maturité psychique et de lucidité, mais peut aussi se dérober aux tentatives du Je de le cerner. Depuis l'avènement de la psychanalyse, diverses théories du sujet et de l'écriture n'ont cessé de contester la possibilité de se connaître ou de se dire.

Soi, pronom réfléchi de la 3<sup>e</sup> personne, dans le syntagme « écriture de soi » renvoie indifféremment au Moi et au Je, dans la mesure où un écrit privilégie la thématique du vécu personnel, de l'intimité, de la quête identitaire, se démarquant ainsi, par exemple, de l'écriture de l'Histoire ou des phénomènes sociaux. Dans ce sens, classer l'autofiction parmi les écritures de soi engage moins le lecteur, puisque cela le dispense de tenir compte des poétiques personnelles des autofictionnaires.

Une acception spécifique de deux termes – écriture de soi, écriture du moi – a été proposée par le grand théoricien de l'autobiographie Georges Gusdorf, qui est passé de *La Découverte de Soi* (1948) aux *Ecritures du Moi* (1991), de la conscience de soi immédiate à sa transcription discursive et réfléchie (le Moi), situant ainsi la différence entre les deux dans un « devoir être », un projet éthique de « normalis[er] la réalité en fonction des valeurs » (1991 : 14–16), autrement dit – d'y incorporer un sens ultérieur. Par la suite, le concept d'écriture de soi a tout de même pris le dessus sur celui de l'écriture du moi, non seulement parce qu'il semble plus neutre, mais que, dans le domaine de l'autofiction triomphante, il prend mieux en charge le questionnement du sujet qui caractérise la seconde moitié du siècle. Au dire de Doubrovsky lui-même, « le moi, fût-il complexe et contradictoire, ne peut plus être l'acteur de la vie, l'auteur du récit : le voilà coïncé, dans tous ses rôles entre Ça et Surmoi » (1993 : 210)<sup>3</sup>. Le Moi équivaut ici à l'Ego freudien.

<sup>3</sup> Cité dans : Émilie Lucas-Leclin, « Comparatisme et pluralisme épistémologique : pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne », *Trans-* [en ligne], 1 / 2005, <http://trans.revues.org/116>.

Philippe Forest, un autre théoricien et pratiquant de l'autofiction, réitère la scission du Je et du Moi dans l'écriture, pour fonder sa typologie tripartite des romans du Je, en fonction du degré de dépersonnalisation de ce Je : « Dans les modalités les moins réflexives de l'ego-littérature, le Je se présente comme une réalité (biographique, psychologique, sociologique, etc.) dont témoignages, documents, récits de vie expriment l'objectivité antérieure à toute mise en forme par l'écriture » (2001 : 37)<sup>4</sup> [ce qui revient à dire que le Je est identique au Moi de l'auteur]. Le deuxième stade ne se contente pas de la simple « expression du vécu »<sup>5</sup>, mais la retourne : « Avec l'autofiction [...] cette réalité du Je s'éprouve (ou se soupçonne) comme fiction » (2001 : 37)<sup>6</sup>, l'écriture invente le Je. Enfin, Forest honore surtout l'hétérographie, « écriture d'une altérité radicale » entre le Je et le sujet écrivant, « où le sujet s'accomplit et s'abolit à la fois » (Zimmermann 2010). Forest préconise « une expérience du vide, de l'impersonnalité du sujet » (Tancredi 2010), sur la trace de Bataille et de Lacan. Au lieu de dénoncer, en bon lacanien, la non-coïncidence du Je et du Moi avec le sujet, Forest s'en réjouit : le sujet, en se desubjectivant, peut accéder indirectement, par le biais de la fiction, au réel, lieu de non-sens, impossible à penser, présent en creux dans la réalité.

Philippe Vilain, « autofictionneur » qui signe entre autres l'essai *L'autofiction en théorie* (2009), y glose sa propre démarche de romancier. Au dire de Vilain, la mise en fiction du Moi de l'auteur – déplacements spatio-temporels et transpositions de ses aventures – sert à le rendre énigmatique, tout en préservant « la vérité émotionnelle » du ressenti. Sa formule : « conjonction de la fidélité émotionnelle et de la recreation factuelle » (2009 : 107). Résultat : même s'il est fictionnalisé, ce Moi garde sa permanence et se dévoile pleinement dans sa « dépendance intime », comme si le « moi créateur ne se dissoci[ait] pas du moi créé » ! (Il semblerait que Vilain n'envisage dans l'écriture que des interventions minimales par rapport à son propre vécu et aux personnes réellement rencontrées.) Quant au Je énonciateur, Vilain souhaite démontrer son dédoublement en comparant le brouillon et la version publiée d'un extrait : le Je du brouillon, privé, celui d'un « scripteur » raté, s'est mué en un Je public d'écrivain épanoui. Cette lecture génétique prouve entre autres, à notre avis, que Vilain ne procède pas à la fictionnalisation de son Je... Pour le corroborer, citons son sentiment que le Je se situe « en dehors de son histoire », « s'en excluant lui-même », pour la « contempler du haut de sa post-histoire », pour « [se] dispenser de vivre ». De plus, le Je assume en son nom (= celui de l'auteur) toute l'histoire racontée, il s'agit d'un sujet responsable et conscient. L'auteur assume donc

<sup>4</sup> Cité par Vilain 2009 : 14–15.

<sup>5</sup> « Le roman et le réel », Entretien avec Philippe Forest réalisé par Laurent Zimmermann, 8.5.2012, sur <[http://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_roman\\_et\\_le\\_r%26acute%3Bel](http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26acute%3Bel)>.

<sup>6</sup> Cité par Vilain 2009 : 15.

les propos de son narrateur, en vue de réaliser l'impersonnalité, une neutralité susceptible de dépasser la simple quête introspective, de faire accéder à une dimension universelle, de rendre appropriable le Je par le plus grand nombre. Il s'agit d'« autruifier » le Je, de manière à ce qu'il devienne à la fois transparent et extensible, celui de personne et de tout le monde.

\*\*\*

Considérons maintenant ce que cette terminologie consacrée devient en langue serbo-croato-bosniaco-monténégrienne : la triade Je-Moi-Soi ne peut pas acquérir d'équivalent fixe et convenu puisque chacun de ses termes pose problème dans notre langue. D'abord, il faut différencier Je et Moi, chez nous JA – JA, ou une autre variante proposée dans des dictionnaires de psychologie : JA – MENE, mais MENE est déjà le cas accusatif de JE et ne peut pas prendre position de sujet de la phrase sans heurter l'oreille et la compréhension. Le binôme pourrait se convertir en JA – JASTVO, mais on s'approche alors d'un discours philosophique ou analytique qui n'est pas toujours anodin. Si l'on tente de traduire la triade par JA – MOJA LIČNOST – SEBE, SEBI (ou SVOJA LIČNOST), l'inconvénient du pronom personnel JA est de ne pas pouvoir se décliner, alors que celui du terme MOJA LIČNOST, c'est de supporter difficilement un adjectif complémentaire : dans l'exemple de l'opposition entre « le Moi privé » et « le Moi public », la solution paraît évidente ; cependant, l'exemple du « Moi sensible » se traduirait comme OSEĆAJNA STRANA MOJE LIČNOSTI ; le problème reste entier avec « le Moi physique ». D'une autre part, le vocable « EGO » se décline bien en serbo-croate mais connote l'héritage psychanalytique.

Forger des substantifs qui n'existent pas dans la langue courante s'est avéré, à notre avis, comme peu pratique, voire pédantesque en critique littéraire : le Soi a été traduit dans des discours spécialisés par JASTVO, SOPSTVO, SEBSTVO, SAMSTVO, SAMOST et, pour comble de maladresse – dans les travaux récents de nos psychologues et thérapeutes – par SELF, avec toute une panoplie de mots composés à base de cet anglicisme. Évoquons, pour finir, une nouvelle complication dans le fait que dans la langue serbo-croate SOPSTVO, à côté de Soi, couvre aussi le champ du Moi<sup>7</sup>. La version qui nous semble la plus recommandable serait ISKAZUJUĆE JA – ISKAZANO JA – SEBE, SEBI, si l'on veut insister sur le Je en tant que signifiant, c'est-à-dire le sujet de l'énonciation.

<sup>7</sup> Cf., par exemple, la synthèse de Charles Taylor : *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Paris: Seuil, 1998, traduite comme *Izvori sopstva. Stvaranje modernog identiteta*.

## BIBLIOGRAPHIE

- Blanckeman 2002 : B. Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris : Prétexte éditeur.
- Camet, Sabri et al. 2012 : S. Camet et N. Sabri (dir.), *Les Nouvelles Écritures du Moi dans les littératures française et francophone*, Paris : L'Harmattan.
- Degott, Miguet-Ollagnier et al. 2001 : B. Degott & M. Miguet-Ollagnier (dir.), *Écriture de soi : secrets et réticences*, Paris : L'Harmattan.
- Doubrovsky 1993 : S. Doubrovsky, Textes en main, *Autofiction et Cie*, Nanterre: Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, n° 6, 210.
- Forest 2001 : Ph. Forest, *Le Roman, le je*, Nantes : Pleins Feux.
- Gasparini 2008 : Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil.
- Gusdorf 1991 : G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob.
- Huber 2003 : S. Huber, *Les littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin.
- Jeannelle 2007 : J.-L. Jeannelle, Autofiction et poétique, in : F. Simonet-Tenant (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris : Téraèdre.
- Jordy, Roques et al. 2006 : M.-H. Roques (dir.), *Les écritures du Je*, Paris : Bertrand-Lacoste.
- Lucas-Leclin 2005 : E. Lucas-Leclin, Comparatisme et pluralisme épistémologique : pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne, *Trans* [en ligne], 1 / 2005, <<http://trans.revues.org/116>>.
- Oster 1994 : D. Oster, article « Autobiographie » in : *Dictionnaire universel des littératures*, t. I, Paris: PUF, 1994, 267–269.
- Tancredi 2010 : G. Tancredi, Entretien avec Philippe Forest, EPFCL, *Mensuel*, n° 56, <[http://www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/Tancredi\\_M56.pdf](http://www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/Tancredi_M56.pdf)>.
- Taylor 1998 : Ch. Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris : Seuil.
- Tejlor 2008 : Č. Tejlor, *Izvori sopstva. Stvaranje modernog identiteta*, prevela sa engleskog Sofija Mojsić, Novi Sad : Akademska knjiga.
- Vilain 2009 : Ph. Vilain, *L'Autofiction en théorie*, Chatou : Ed. de la Transparence.
- Zimmermann : L. Zimmermann, « Le roman et le réel », entretien avec Philippe Forest, 8.5.2012, sur <[http://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_roman\\_et\\_le\\_r%26eacute%3Be](http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Be)>.

Milica Vinaver-Ković  
Filološki fakultet, Beograd

## AUTOFIKCIJA – FIKCIJA JA, MENE, SEBE, SOPSTVA?

### Rezime

Autorski, novinski i kritički diskurs o autofikciji već godinama se pretežno bavi stepenom i vidovima fikcionalizacije u ovom narativnom žanru, dok je prvi deo nekadašnjeg neologizma – „auto“ – manje podvrgavan preispitivanju. Može se konstatovati da autofikciju njeni (uglavnom frankofoni) teoretičari i „praktičari“ svrstavaju bez razlike ili ustezanja u oblike pisanja o Ja kao subjektu iskazivanja (*écritures du Je*), o Ja kao predmetu iskazivanja (*écritures du Moi*), te pisanja o sebi (*écritures de Soi*). Podsećajući na to šta mogu konotirati ovi različiti načini određenja subjekta-objekta svakog iole autobiografskog pisma, rad ispituje mogućnosti prevodjenja tih osnovnih pojmova žanra na „naš“ (srpskohrvatskobosanskocrnogorski) jezik. Da li su terminološka rešenja tradicionalno korišćena za prevodenje Frojdovih, Jungovih, Lakanovih, Midovih, Rikerovih dela, pertinentna za proučavanje autofikcije u naše vreme, i da li odgovaraju ličnim poetikama nekih istaknutih autora autofikcija?

*Ključne reči:* autofikcija, ja, sopstvo, Filip Vilen, Filip Forest.



III  
S'ÉCRIRE DANS  
DIFFÉRENTES LANGUES

PISATI O SEBI  
NA RAZLIČITIM JEZICIMA





Zorica BEČANOVIĆ-NIKOLIĆ\*  
 Faculté de Philologie, Université de Belgrade

## L'IDENTITÉ NARRATIVE DANS *VISION DESDE EL FONDO DEL MAR* DE RAFAEL ARGULLOL<sup>1</sup>

Le livre *Visión desde el fondo del mar* est une narration expérimentale complexe, fondée sur la vie de l'auteur, célèbre écrivain et philosophe, conteur et poète espagnol/catalan Rafael Argullol. En tant que métaphores, le *voyage au centre de soi* et la *vision du fond de la mer* constituent l'axe structurel de cette écriture de soi. Tandis que ces deux métaphores font référence à la profondeur de la connaissance de soi, le texte lui-même présente l'extérieur de la réalité des événements de la vie de l'auteur. Ces événements sont des points de départ, tantôt pour une réflexion, tantôt pour un récit de voyage et pour une mise en scène narrative, parfois même pseudo-dramatique, du vécu. Dans cet article, les aspects autofictionnels du livre de Rafael Argullol sont examinés à la lumière du concept théorique de l'*identité narrative*, développé dans les études *Temps et récit* et *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur. L'analyse des aspects fictionnel et narratifs du mélange des genres littéraires présents dans l'œuvre de Rafael Argullol dévoile la manière artistique/fictionnelle/narrative de se reconnaître et de comprendre sa propre vie à travers l'écriture. Le concept de l'identité narrative de Paul Ricœur montre que la narration est la plus plausible procédé artistique, aussi qu'existential, de s'affronter aux difficultés de compréhension de son propre être.

**Mots-clés :** Rafael Argullol, autofiction, identité narrative, récit de voyage.

Rafael Argullol est un auteur catalan d'expression espagnole, dont l'écriture témoigne d'une expérience vaste et variée, d'une sensibilité raffinée et des connaissances approfondies dans différents domaines humanistes : philosophie, littérature, histoire de l'art, anthropologie, ethnologie, science politique, histoire. Sa perspective comprend une confrontation audacieuse avec les phénomènes liminaux personnels et collectifs, et elle est présente dans chacun de ses 32 livres, parmi lesquels l'on trouve des recueils de poésie, des romans, des essais, « l'écriture transversale », et un texte autobiographique – une autofiction – *Vision du fond de la mer* (*Visión desde el fondo del mar*), dont le genre littéraire

\* z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

<sup>1</sup> Cet article est écrit dans le cadre du projet de recherche « Knjiženstvo », soutenu par le Ministère d'éducation et de science de la République de Serbie, n° 178029.

reste difficile à déterminer<sup>2</sup>. *Vision du fond de la mer* est une composition de 1200 pages, que les critiques littéraires<sup>3</sup> et Argullol lui-même considèrent comme son œuvre principale. Elle raconte la vie de l'auteur, et pourtant sa forme n'est pas celle d'autobiographie mais plutôt celle d'un récit de voyage qui contient certains éléments propres aux essais, aux polémiques, aux journaux intimes, aux journaux de rêves, parfois aux confessions. Le livre a été décrit comme *viaje de multiples viajes*, le voyage constitué de multiples voyages, ce qui exprime son caractère dynamique du déplacement aux quatre coins du monde. L'écrivain prend Barcelone, Rome, Paris, New York, comme ses points de départ occidentaux, pour ensuite explorer les frontières du continent européen à l'est, en Russie, Mongolie, Chine, Indes, Syrie, mais en Afrique aussi, et, à l'autre bout du monde, dans les pays d'Amérique du Sud. Pourtant, le titre contient la métaphore « le fond de la mer », impliquant l'immobilité. Le mot *vision* comprend une vaste gamme de lieux visités et d'expériences vécues, mais le titre suggère que les yeux qui regardent se trouvent au fond

<sup>2</sup> **Poésie** : *Disturbios del conocimiento*, Barcelona : Icaria Editorial, 1980 ; *Duelo en el Valle de la Muerte*, Madrid : Editorial Ayuso, 1986 ; *L'esmolador de ganivets*, Barcelona : Quaderns Crema, 1998 ; *El poema de la serpiente*, Badajoz : Asociación Cultural Littera Villanueva, 2010 ; *Cantos del Naumon*, Libros del Aire. Colección Jardín Cerrado, núm. 5, 2010 ; **Romans** : *Lampedusa*, Barcelona : Editorial Montesinos, 1981 ; *El asalto del cielo*, Barcelona : Editorial Plaza & Janés, 1986 ; *Desciende, río invisible*, Barcelona : Editorial Destino, 1989 ; *La razón del mal*, Premio Nadal 1993. Barcelona : Editorial Destino, 1994 ; *Transeuropa*, Madrid : Alfaguara Ediciones, 1998 ; *Davalú o el dolor*, Barcelona : Quaderns Crema, 2001 ; *Moisés Broggi, cirugía, l'any 104 de la seva vida*, Barcelona : Quaderns Crema, 2013 ; **Essais** : *El Quattrocento*, Barcelona : Editorial Montesinos, 1982 ; *La atracción del abismo*, Barcelona : Editorial Bruguera, 1983 (2006) ; *El Héroe y el Único*, Madrid : Taurus Editorial, 1984 ; *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona : Icaria Editorial, 1985 ; *Leopardi. Infelicidad y titanismo*, Barcelona, 1986 ; *Territorio del nómada*, Barcelona : Ediciones Destino, 1986 ; *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona : Ediciones Destino, 1990 (2007) ; *El cansancio de Occidente* (en collaboration avec Eugenio Triás), Barcelona : Ediciones Destino, 1994 ; *Sabiduría de la ilusión*, Madrid : Taurus Editorial, 1994 ; *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona : Nuevas Ediciones Debolsillo, 2000 ; *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Madrid-México : Fondo de Cultura Económica, 2002 ; *Manifiesto contra la servidumbre. Escritos frente a la guerra*, Barcelona : Ediciones Destino, 2003 ; *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa* (en collaboration avec Vidya Nivas Mishra), Madrid : Siruela, 2004 ; *Maldita Perfección*, Barcelona : Acantilado, 2013 ; **L'Écriture transversale** : *El cazador de instantes*, Barcelona : Ediciones Destino 1996 (2007) ; *El Puente de Fuego. Cuaderno de Travesía, 1996–2002*, Barcelona : Ediciones Destino, 2004 ; *Enciclopedia del crepúsculo*, Barcelona : El Acantilado, 2006 ; *Breviario de la aurora*, Barcelona : El Acantilado, 2006 ; *Vision desde el fondo del mar*, Barcelona : El Acantilado, 2010.

<sup>3</sup> Eugenio Triás, *ABC Cultural*, Basilio Baltasar, *El País*, Toni Montesinos, *La Razón*, Rafael Carbona, *Revista de Libros*, J. F. Ivars, *La Vanguardia*, J. A. Masoliver Ródenas, *La Vanguardia*, Iñaki Ezquerro, *El Correo*, Fernando Aramburu, *El Mundo*, Elena Hevia, *El Periódico*, Ramón Loureiro, *La Voz de Galicia*. <http://www.acantilado.es/catalogo/vision-desde-el-fondo-del-mar-499.htm> (25. 01.2014).

de la mer. Cela crée un réseau complexe de liens entre le noyau profond du « je » qui conte, remarque, discute, et les nombreuses formes du « moi » que l'auteur utilise pour tisser une transversale temporelle de sa vie. De même, le texte entre en relation avec le monde d'aujourd'hui auquel il s'adresse, et avec les mondes éloignés dans le temps et dans l'espace. La vie vécue dont l'auteur parle est pleine des pulsions contradictoires, de changements, de voyages, de femmes et hommes chers à l'auteur, de phénomènes politiques qui changent la perception du monde en Espagne et ailleurs. Une curiosité inlassable et une sensibilité polyvalente du soi contant font que l'image du monde devient encore plus complexe et le texte autobiographique prend la forme d'une composition où sont mélangés plusieurs genres littéraires.

Bien que l'auteur, à première vue, parle ouvertement de sa vie, identifie les lieux, les dates et les événements, et fort probablement les gens, quoique peut-être pas toujours par leurs vrais noms, déjà les procédés littéraires qui façonnent son expérience complexe du monde font de ce texte une création fictionnelle. Le mot *fiction* vient du verbe latin *finco* (inf. *finere*), créer une forme; ainsi, la fiction, en tant que résultat de cette création, dans l'art littéraire et même dans les écrits autobiographiques, ne peut pas se séparer de l'activité imaginative de l'auteur. De même que les romans et les drames historiques sont des variations imaginatives fondées sur des faits réels repris des textes historiographiques, l'écriture autobiographique est, dans la plupart des cas, une variation imaginative, une autofiction, et plus on expérimente avec la forme, plus le moment fictionnel devient important.

Pour cette raison, la représentation de sa propre vie se trouve confrontée aux questions esthétiques et poétiques de base qui accompagnent toute création littéraire. L'auteur d'une écriture de soi doit faire face à tous ces « quoi » et « comment » traités par la théorie de la littérature depuis Aristote jusqu'à nos jours. « Quelle grave erreur », dit Argullol, « que d'apprendre à dire 'je' et de penser que nous savons qui nous sommes » (2010 : 105). « Je » est, selon lui, la syllabe que nous répétons le plus au cours de notre vie, mais, si nous y réfléchissons un peu, ce 'je' est un fantôme fragmenté (*un fantasma troceado*), dont le sens ultime nous échappe, même après beaucoup d'efforts. Pour répondre à la question « qui suis-je ? », il ne commence pas comme le narrateur du roman *Tristram Shandy* de Laurence Sterne par sa propre naissance et ce qui lui précédait immédiatement dans la vie de ses parents, bien que cela soit présent aussi, mais il agrandit l'image jusqu'à une totalité préhistorique. A la recherche de son identité, il envoie un échantillon de salive à un certain laboratoire islandais « deCODEme », qui fait de la publicité sur Internet en promettant de trouver le code génétique et la généalogie de ses clients, et il reçoit une réponse complexe, retraçant son code génétique jusqu'à ces ancêtres d'il y a cinquante mille ans. Après avoir analysé son ADN mitochondrial sous le code U5 et le chromosome Y sous le code Rib, les généticiens lui annoncent que, du côté

maternel, il porte des gènes préhistoriques d'origine asiatique, proche orientale, et ensuite européenne, et du côté paternel d'origine africaine et européenne. Dans une conversation imaginaire avec le généticien qui lui a envoyé la réponse, Argullol prend les savoirs scientifiques, qui dans les yeux d'un chercheur de sa propre identité paraissent comme des abstractions techniques, voire absurdes, et il les oppose aux – mythes. Il arrive à la conclusion que le plus vieux couple de ses ancêtres, identifié grâce à une analyse génétique, ressemble, au bout du compte, à Adam et Eve, qu'il connaît par le biais de la Genèse, la peinture, la poésie. Il comprend qu'il ne peut même pas penser dans les catégories des intervalles immenses de temps sans faire le lien entre les informations obtenues, les personnages et les notions archéologiques ou historiques, fictionnalisés dans les mythes, ou encore celles qui ont laissé une trace dans l'art : l'homme de Cheddar, les peintres de Lascaux, le Roi Niall, Gengis Khan... D'un côté se trouvent la génétique et la statistique, de l'autre côté les mythes. L'homme est enclin à narrativiser le savoir, comme l'a expliqué Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1990 : 21–489), prouvant que chaque tentative scientifique et philosophique de comprendre le phénomène complexe de temps finit en apories, sauf si la perception du temps passe par le récit. Dans la connaissance de soi, qui pour Argullol, nous l'avons déjà vu, représente « un fantôme fragmenté », qui peut être tout aussi aporétique que la compréhension du temps, la narrativité – selon Ricœur (1990 : 137–198) – joue aussi un rôle important.

A la fin du premier livre (de dix-neuf), Argullol affirme que, plus nous croyons être scénaristes de notre propre vie, plus nous nous rendons vaguement compte que nous n'avons pas les droits d'auteur. Néanmoins, il pense que ceci ne devrait pas être un obstacle pour l'écriture de soi, pour la peinture d'un autoportrait, dont il voit le commencement comme une image noire, du noir sur noir. « La lumière, s'il y en a, apparaîtra plus tard, sauvée dans les couleurs » (2010 : 106). Dans le troisième livre, il dira : « Notre vie officielle, en libre accès, est infiniment plus restreinte que notre vie secrète ». Et il continue : « Quand nous regardons en arrière, nous constatons que notre secret est si grand que nous ne pouvons pas entrevoir ses contours, et que la mémoire, l'instrument par lequel nous perçons les murs du temps, n'est pas capable d'illuminer les profondeurs océaniques » (2010 : 188). Il appelle ironiquement les efforts à représenter sa vie intérieure « le guignol personnel », où l'on met en scène le « Je », « L'intimité », « La Conscience », « L'âme », et dans ces essais il distingue une immersion dans son propre mythe. Cette dimension mythique de la reconnaissance de soi et de la désignation de soi n'est autre que la fiction. Selon Argullol, elle empêche la sincérité, qui s'impose pathétiquement dans les confessions, mémoires, autobiographies. Le micro dialogue suivant est railleur, mais il offre aussi une définition qualitative de l'écriture de soi :

« Je confesse ».

« Qu'est-ce que tu confesses, petit hypocrite ? Confesse que tu as tout préparé pour que nous croyions, non pas à ta vérité, mais à ton mythe. Ta vérité, tu la connais à peine, car ça fait longtemps que tu as laissé germer le secret en toi et maintenant tu récoltes les fruits opulents de ta pénombre » (*Ibid.*)<sup>4</sup>

Chaque énoncé sur soi et chaque écriture de soi manquent de sincérité. Argullol trouve que la confession la plus sincère serait le silence. Absence des mots, absence des pensées, même.

Après de telles affirmations, 1200 pages publiées sur sa propre vie doivent être comprises comme expression de l'ambition artistique et intellectuelle, nullement comme une confession personnelle ou l'autobiographie véridique. C'est comme si l'auteur se lance un défi de communiquer l'ineffable : sachant qu'il est presque impossible de résumer l'expérience d'une vie, il cherche néanmoins de la façonner par les moyens littéraires. Il y arrive en combinant les éléments de plusieurs genres littéraires. Le récit de voyage prédomine – évidemment, ses nombreuses expériences sont liées aux voyages, aux rencontres, aux connaissances acquises dans les pays étrangers – mais aussi parce que l'auteur a plusieurs fois souligné que la distance qu'un voyageur curieux a face à l'inconnu est indispensable pour toute découverte<sup>5</sup>. Par conséquent, il imagine l'écriture de ce livre comme un voyage, une navigation dans le temps, dans deux directions : du présent vers le passé – durant la recherche pour ce qui se cache dans la pénombre du secret, et du passé vers le présent – quand il ravive ses souvenirs.

Ensuite viennent les notes du journal ou du pseudo journal, marquées formellement par la date et le lieu de l'événement. Dans les récits de voyage, tout comme dans les entrées du journal intime, nous trouvons les passages réflexifs, mais aussi de longs essais et des polémiques. Et vice versa, sous un seul titre, qui comprend thématiquement plusieurs expériences dans de différentes périodes, nous trouverons, isolées, les descriptions des événements et des sentiments de 2006, 1960, 2009 (III, « Le tombeau allemand »), de 1972, 1977, 1978 (III, « Le doux abîme »), de 2004, 1963, 2005, (VIII, « L'homme qui a tué J. K »), de 1991, 2000, 1975, (XII, « Entrailles »), alors que certaines parties resteront des essais, sans indices temporelles, comme par exemple, « Interlude sur l'intimité » (III, 234–242), ou des essais autofictionnels comme

<sup>4</sup> « Yo confieso. »

« ¿Qué confiesas, pequeño hipócrita? Confiesa que lo has preparado todo para que creamos, no tu verdad, sino tu mito. Tu verdad apenas la sabes porque ya hace mucho tiempo dejaste que germinara el secreto en tu interior y ahora recoges los frutos opulentos de la penumbra. »

<sup>5</sup> « Cuanto más nos alejamos, cuanto mayor es nuestra curiosidad de lo desconocido, cuanto más corremos riesgo de perdernos, más cerca estamos de aquel punto de partida hacia el que, quizá sin saberlo, orientábamos nuestra búsqueda » (Argullol 1996 : 27; Djermanovic 2013 : 7).

« Interlude sur le caractère et la rébellion » (435–445), un court essai polémique et critique sur l'art « Interlude sur l'art » (642–645), les notes auto poétiques « Interlude sur la vie individuelle » (702–705), « Interlude sur le temps » (XIII, 862–873), « Interlude sur ce livre » (XV, 942–944). Il y a des séquences qui induisent en erreur de par leurs titres. Le quatrième livre est intitulé « Traité érotique théologique », alors que le texte n'est pas vraiment un traité, on pourrait dire plutôt qu'il s'agit d'un roman lyrique, un récit qui contient la narration, mais aussi la fusion lyrique, ponctuelle, du monde avec le sujet, le monde qui s'embrase ponctuellement dans le sujet, selon la définition du style lyrique d'Emil Staiger (Štajger 1978, 38, 44), qui transmet une sensation intensive aux lecteurs par les mots, les sons et les images. Le quatorzième livre, lui aussi, ne compte qu'un seul chapitre. « El tren » – à première vue, c'est un récit de voyage, mais il touche aux questions de l'amour et de la mort d'une manière lyrique et philosophique. Ces deux livres courts se ressemblent aussi par l'ambivalence de leur genre. *Vision du fond de la mer* est donc une grande expérience littéraire qui raconte l'histoire ramifiée de la vie de son auteur, tout en jouant avec les genres littéraires.

Revenons maintenant à Paul Ricœur et à sa notion d'identité narrative. Il l'a développée dans le troisième tome du *Temps et récit*, « Le temps raconté » (1985 : 439–448), et dans *Soi-même comme un autre* : dans la cinquième étude : « L'identité personnelle et l'identité narrative », et la sixième : « Le soi et l'identité narrative ». Dans *Temps et récit*, l'identité narrative est définie comme un concept grâce auquel il est possible de résoudre l'aporie de l'opposition du temps cosmologique et phénoménologique, ou, autrement dit : l'opposition entre le temps du calendrier et le temps vécu, que déjà Heidegger appelle l'intra temporalité et l'être-dans-le-temps (Ricœur 1985 : 146–158, 440 ; Heidegger 1964 : 376–389). Par son principe synthétique, la narration crée la concordance discordante du récit au sein duquel se produit l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction : la fictionalisation de l'histoire et l'historicisation de la fiction. Le récit est un moyen de comprendre le temps, tant pour l'auteur que pour le lecteur, et le temps devient le temps humain seulement dans le récit. L'identité narrative peut faire référence à un individu ou à une communauté en répondant aux questions « Qui est-ce ? », « Qui suis-je ? », « Qui sommes-nous ? ». Ricœur cite une constatation de Hannah Arendt : « Répondre à la question 'qui ?', c'est raconter l'histoire d'une vie » (Ricœur 1985 : 442)<sup>6</sup>. Contrairement aux réponses courtes que l'on donne à cette question dans les formulaires administratifs, la configuration de l'identité narrative est toujours changeante,

<sup>6</sup> Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958 ; Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, trad. par G. Fradier, avec une préface de Paul Ricoeur, Paris: Calmann-Lévy, 1983 ; Martin Heidegger, *L'Être et temps*, § 25 (Le 'qui' de l'être-là), § 74 (Souci et ipséité).



instable, susceptible aux actions de nouvelles re-figurations. « Une recherche systématique sur l'autobiographie et l'autoportrait vérifierait sans aucun doute cette instabilité principielle de l'identité narrative. » (Ricœur 1985 : 446–447). Cela provient aussi de la lecture de *Vision du fond de la mer* de Rafael Argullol. Le sujet représenté (qui contient le narrateur, le personnage qui agit et dont on narre, interprète et analyste, investigateur, comparable à Dante dans *Vita nova*) est changeable dans le temps. Il est similaire à Montaigne qui insistait dans ses *Essais* sur le fait qu'il ne peignait pas l'être, mais le passage (« je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage », Montaigne 1927 : 38). Rafael Argullol exprime cette instabilité principielle par une structure ramifiée du mélange des genres dans sa mosaïque autofictionnelle.

Chez Ricœur et chez Argullol, le fait de lire la littérature contribue à la formation de l'identité narrative et à la connaissance de soi. La lecture est, selon Ricœur, entre autres, « une provocation à être et à agir autrement » (1985 : 447). Dans le dix-huitième livre intitulé *Mascarade* en forme d'un tourbillon littéraire exaltant, Argullol décrit comment il a « été » Phèdre, Achille, le roi Arthur, capitaine Achab, Sigismond, Werther, Casanova, Pangloss, Orphée, Empédocle, Prométhée, Io, Penthée, Grégoire Samsa, Hans Castorp, Adam, Caïn, Don Quichotte, Pantagruel, Oreste, le Corbeau, le Minotaure, le Sphynx, Julien Sorel, Petchorine, Caligula, Lear, Lord Jim, Hamlet, Dorian Gray, Joseph K, Volland, Faust, Don Juan, Humbert Humbert, Prince Mishkin, Zarathoustra, Antigone, Philoctète, Ivan Karamazov. « Il a été », cela veut dire « il a compris », « il a approprié » certains modes de vie, certains mystères de ces personnages. Il (se) rappelle que Platon n'approuvait pas le jeu des rôles dans un théâtre et se demande : peut-être que l'ensemble de toutes ses expériences auxquelles nous arrivons par la littérature, avec notre propre expérience, donne comme résultat l'affirmation « j'ai été ». Si dans cette mascarade, par moyen de lecture et d'interprétation de la littérature, nous assumons tous ces rôles, alors à la fin, quand nous enlevons nos costumes, nous pourrions nous reconnaître et nous comprendre. L'introspection demande de l'aide à la littérature. C'est encore un rôle de la fiction dans l'autofiction. Cette fois-ci, il s'agit du rôle des fictions créées par d'autres auteurs. Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur écrit : « La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnations par quoi la narrativité sert de propédeutique à l'éthique » (Ricœur 1990 : 139).

La cinquième et la sixième étude du livre *Soi-même comme un autre*, définissent le rôle de la narrativité dans la constitution du soi. (Ricœur 1990 : 137–198) D'un côté existe l'identité comme mêmeté (latin : *idem*, anglais : *sameness*), de l'autre l'identité comme ipséité (latin : *ipse*, anglais : *selfhood*). Ricœur affirme qu'ipséité n'est pas la mêmeté et que les solutions apportées au problème de l'identité personnelle ignorant la dimension narrative échouent (*Ibid.* 140). Dans la sixième étude, il montre comment « la notion de mise en

intrigue, transposée de l'action aux personnages du récit, engendre la dialectique du personnage qui est très expressément une dialectique de la mêmeté et de l'ipséité » (*Ibid.* 168). La vie est pleine de tours et de contradictions. L'ipséité comprend une différence intérieure dans le temps, bien que la personne reste la même, porte le même nom et prénom, même numéro d'identification dans les documents. Cette différence s'exprime dans la narration. La vue d'ensemble de sa vie à rebours demande un modèle compositionnel. Ricœur applique le terme de configuration à l'art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance (*Ibid.*) Mais les modèles narratifs sont nombreux. Les personnages dans la narration sont généralement au service de l'histoire. Dans les romans d'apprentissage et les romans du courant de conscience, l'histoire passe au service du personnage. Nombreuses biographies contemporaines, remarque Ricœur, s'éloignent délibérément de la forme narrative et rejoignent le genre littéraire le moins configuré – l'essai. (*Ibid.* 177). Comme nous avons vu, Argullol a composé son autofiction en la tissant de genres littéraires très différents, créant ainsi une « concordance discordante » littéraire originale. Dans la vie et dans les rêves, il dit, il n'y a pas de montage (Argullol 2010 : 43). En littérature, par contre, tout est montage. Grâce au montage, l'auteur a présenté l'incohérence de la vie, la polyvalence du sujet, le caractère fragmentaire de l'expérience et de l'image du monde, et en même temps un vaste panorama de l'époque, avec toutes les différentes facettes du monde au vingtième et vingt-et-unième siècle.

Comme Ricœur, qui décrit la notion d'unité narrative de la vie comme « un mixte instable entre fabulation et expérience vive » (Ricœur 1990 : 191), Argullol le fait par sa composition complexe. « C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction », explique Ricœur. L'oeuvre biographique de Rafael Argullol *Vision du fond de la mer*, dans le miroir de la théorie de l'identité narrative de Paul Ricœur, apparaît comme un récit autofictionnel en forme d'une mosaïque des genres, des styles et des thèmes. Le soi, à l'instar de l'étude de Ricœur sur les implications éthiques de l'identité narrative, apparaît comme un « je » qui peut se mettre devant un autrui, et après une réponse complexe à la question angoissante « Qui suis-je ? » adressée à soi-même, il peut déclarer, face à cet autre : « Me voici ! », « Ici je me tiens ! » (Ricœur 1990 : 198). C'est la dimension éthique de l'identité narrative, une auto reconnaissance responsable. Dans son dernier chapitre – « Celebración » – Argullol touche aussi à la dimension éthique de l'introspection autobiographique. Il parle d'une ballade qu'il avait entendu, où l'on chante d'un marin qui, voulant sortir devant la femme qu'il aime purifié de tout péché, ne s'adresse ni au prêtre, ni au juge, mais à la mer. Il confesse tous ses péchés à la mer en criant à tue-tête, et la mer le comprend, elle le purifie, et lui pardonne, le rendant ainsi digne de la femme qu'il aime. Argullol voit son récit, où il contemple sa vie et soi-même « du fond de la mer », comme un



purgatoire similaire, lui permettant de s'adresser avec dignité à ses lecteurs, à la deuxième personne du pluriel. A la fin, librement et jovialement, parce que c'est cela le fruit d'une vie examinée, à l'instar d'Érasme de Rotterdam, qui termine son *Éloge de la folie* par les mots suivants : « Adieu donc, illustres et chers amis de la Folie, applaudissez-moi, portez-vous bien et divertissez-vous » (Erasme 1959 : 157), Argullol invite ses lecteurs à trinquer ensemble pour célébrer la vie : « Brindamos ! »

## BIBLIOGRAPHIE

- Arendt 1958 : H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago : University of Chicago Press.
- Arendt 1983 : H. Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, trad. par G. Fradier, avec une préface de Paul Ricœur, Paris : Calmann-Lévy.
- Argullol 2010 : R. Argullol, *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona : Acontilado.
- Djermanovic 2013 : T. Djermanovic, Literatura como viaje. Un diálogo, *Cuadernos Hispanoamericanos* No. 756, Madrid: Mundo Hispanico, 7–20.
- Érasme 1959 : Erasme, *Éloge de la folie*, Paris : Armand Colin.
- Heidegger 1964 : M. Heidegger, *L'Être et temps*, trad. partielle de R. Boehm et A de Waelhens, Paris : Gallimard.
- Montaigne 1927 : M. de Montaigne, *Les essais*, Texte du manuscrit de Bordeaux, Œuvres complètes, tome V, Étude, commentaires et notes par A. Armingaud, Paris : Louis Conard.
- Ricœur 1985 : P. Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris : Seuil.
- Ricœur 1990 : P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
- Staiger 1977 : E. Steiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich-München : Artemis Verlag.
- Štajger 1978 : E. Štajger, Lirski stil : evokacija, *Umeće tumačenja*, Beograd : Prosveta.

Zorica Bečanović Nikolić  
Filološki fakultet, Beograd

NARATIVNI IDENTITET U *VIZIJI S DNA MORA*  
RAFAELA ARGULJOLA

Rezime

U radu „Narativni identitet u *Viziji s dna mora* Rafaela Arguljola“ preispitan je, s jedne strane, način oblikovanja velike autofikcionalne kompozicije koja se sastoji od elemenata brojnih književnih i paraknjiževnih žanrova (autobiografija, roman, pripovetka, putopis, anegdota, ogled, dnevnik, polemika), a s druge, smisao traganja za sopstvenim identitetom posredstvom složenog poližanrovskog književnog umetničkog dela. S ciljem da se ustanovi šta je fikcionalno u autofikciji, ovde je prepoznat i analiziran složen spoj žanrova koji je autobiografskim činjenicama dao umetnički, pa time i fikcionalni, fingirani, patvoreni, oblik. Kada je o smislu autofikcionalnog samopreispitivanja reč, u ovom radu je, s uporištem u teoriji narativnog identiteta, izvedenoj u studijama Pola Rikera *Vreme i priča I–III (Temps et récit I–III)* i *Sopstvo kao drugi (Soi-même comme un autre)*, pokazano da se smisao pojedinačnog života i ličnog identiteta, ako nije pripovedno posredovan, može izgubiti u aporetičnom besmislu, baš kao i nepostojani, teško dokučivi, aporetični smisao temporalnosti.

*Ključne reči:* Rafael Arguljol, autofikcija, narativni identitet, putopis.

Sonja VESELINOVIĆ\*  
 Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

## AUTOBIOGRAFSKI ELEMENTI I DOKUMENT U POEZIJI ROBERTA LOUELA

Knjiga *Skice iz života* (*Life Studies*, 1959) američkog pesnika Roberta Louela smatra se jednom od prelomnih knjiga druge polovine XX veka. Povodom ove knjige, u koju su uključeni autobiografski elementi i obrađene tabu-teme, kritičar M. L. Rozental skovao je termin „ispovedna poezija“, koji je potom primenjivan na mnoge pesnike i pesnikinje (DŽ. Beriman, E. Sekston, S. Plat). Diskurzivno raslojavanje u posredovanju iskustva naročito je naglašeno činjenicom da su ovi autori patili od mentalnih bolesti i da se ta problematika na različite načine uključuje u njihov pesnički svet. U Louelovim zbirkama najčešće se suočavamo sa dinamičnim odnosom između depersonalizovanog i ličnog, dok se lični podaci, opisi i dokumenti uvode tako da se često oseća podvojenost lirskog subjekta od iskustava i događaja. Ovo podvajanje i problematizovanje pesničkog glasa na tragu je Louelovog poetičkog projekta – povlačenja paralela između intimnog i javnog, pojedinačnog i istorijskog. U tom smislu, američka ispovedna poezija i autofikcija Serža Dubrovskog mogu se posmatrati kao srodne tendencije u razvoju autobiografskog modusa u drugoj polovini XX veka.

**Ključne reči:** poezija, autobiografija, dokument, autofikcija, psihoanaliza, preispitivanje, krivica, Robert Louel, Serž Dubrovski.

Između književnih pojava kao što su takozvana ispovedna poezija u savremenoj američkoj književnosti ili autofikcija Serža Dubrovskog u savremenoj francuskoj prozi mogu se povući brojne paralele. Fikcionalizacija sopstvenog *ja* nije novina u književnosti, ali se ona uspostavlja kao daleko kompleksnija tema u okviru problematizovanja pouzdanosti lirskog subjekta/naratora, njegovog posredovanja iskustva i *istine*, a osobito kada uzmemo u obzir nasleđe psihoanalize, vrlo značajno u oba slučaja. Proces samopreispitivanja, pa i problem krivice, elementi su koji ove pojave dovode u još tešnju vezu, a ukazuju na šire postavljen problem, koji se može sagledavati i kulturološki. Termin ispovedna poezija (*confessional poetry*) skovao je američki kritičar M. L. Rozental povodom knjige *Skice iz života* američkog pesnika Roberta Louela. Ovu prelomnu knjigu savremene američke književnosti karakteriše mnoštvo autobiografskih

---

\* sonjecka@gmail.com

podataka i obrađivanje tabu-tema, od kojih je presudna mentalna bolest i hospitalizacija. Rosenthal je smatrao da Louelova ispovest prevazilazi utvrđene granice pristojnog i javnog, te da je reč o „najogoljenijoj vrsti ispovesti“ (up. Rosenthal 1959, 1991), o neumerenosti i prekomernosti koja kod čitaoca stvara osećaj negativnog viška. Louel nije bio prvi koji je odbacio modernističke maske i pisao na ovaj način. Pre njega su to učinili Delmor Švarc, Džon Beriman, pa i V. D. Snodgras, ali su *Skice iz života* bile daleko zapaženija knjiga u vreme objavljivanja. Osim Louela i navedenih, ispovednim pesnicima smatrani su i Alen Ginzberg, En Sekston i Silvija Plat. Termin se, poput mnogih drugih, pokazao nedostatnim, pre svega zato što se njime ne iscrpljuju poetike ovih autora, ali je opstao kao književnoistorijski relevantan.

I pre knjige *Skice iz života* Louel je pisao o svojim rođacima i precima, ali pošto potiče iz porodica koje su dale dosta javnih ličnosti, u tim ostvarenjima ne dominira intimna perspektiva. U ovoj prelomnoj zbirci suočavamo se sa problematizovanjem pesničkog glasa u okviru jukstapozicija intimnog i javnog, pojedinačnog i istorijskog. Zbirka se sastoji iz četiri dela: prvog, koji obuhvata četiri pesme istorijski zasnovane tematike; drugog, proznog, naslovljenog „91 Revere Street“, u kojem se lirski subjekt priseća epizoda iz detinjstva; trećeg, u kojem su četiri pesme posvećene pesnicima F. M. Fordu, Dž. Santajani, D. Švarcu i H. Krejnu, a koje kritičari vide kao pesnikovu drugu, literarnu porodicu; četvrtog, naslovljenog „Skice iz života“, u kojem se nalaze pesme koje tematizuju odnos sa roditeljima, sa dedom i ujakom, sa suprugom, i teškoće koje je donela pesnikova mentalna bolest. Svojim detaljnim, realističkim pristupom, prozni deo predstavlja jezgro knjige i polazište za tumačenje ostalih, a upravo je povratak detinjstvu osnov Louelovog terapijskog projekta preispitivanja sopstva. Nakon teškog sloma, koji je doživeo 1949. godine, hospitalizacije i tretmana elektrošokovima, za Louela su usledile godine manično-depresivnih epizoda i kroz pisanje je pokušao da rekonstruiše sopstvenu ličnost i njen razvoj.

Uprkos tome što su mnogi kritičari Louelovom delu pristupali u biografskom ključu – kao što je to problem i sa Silvijom Plat – u njegovoj poeziji može se uočiti više narativnih i diskurzivnih konvencija, mogu se prepoznati karakteristične pesničke slike i simboli, i na osnovu njih tumačiti osobenosti ovog pristupa. U svom radu „Realizam i ispovedni modus Roberta Louela“, Mardžori Perlof podseća na reči Borisa Tomaševskog da je „autobiografska pesma ona koja mitologizuje pesnikov život u skladu sa konvencijama njegovog vremena“ (Perloff 1970: 470), te dolazi do zaključka da je Louelova izvanredna manipulacija realističkim konvencijama najzaslužnija za uspeh zbirke. Ona ističe metonimiju kao glavni princip ove poezije – za razliku od metafore u simbolističkoj poeziji – ali naglašava i nastojanje da se govornik pokaže kao pouzdan svedok kroz upućivanje na brojeve, datume, mesta. Baš kao u realističkoj prozi, čovek i njegovo neposredno okruženje se dopunjuju:

otac i njegova naslonjača, majčini principi uređenja kuće, njena spavaća soba. M. Perlof zaključuje: „Imena osoba i mesta, okruženje, predmeti i ključni događaji iz jedne pesme upleteni su u čitavo tkanje koje postaje nešto poput romana, ali romana zasnovanog pre prostorno nego vremenski. Preplićući 'pregršt zapamćenih stvari', Louel stvara ono što je Jejs zvaao *tradicijom sebe*“ (Perloff 1970: 482).

Dva su puta samopreispitivanja u Louelovoj poeziji: prvi je zasnovan na puritanskoj tradiciji a drugi na psihoanalizi. Pesnikov odnos prema puritancima je ambivalentan, on ih se odriče intelektualno, ali od njih preuzima naviku tražanja za smislom života u toku istorijskih događaja i opsesivnu introspekciju. „Puritanci su 'sopstvenu neurasteniju videli kao univerzalnu', a tokom svoje karijere Louel se koristio istorijom na sličan način, naporedo postavljajući sopstvo i istoriju tako da je mogao da osvetli i jedno i drugo“ (Wallingford 1988: 3). Za razliku od religioznih razrešenja, psihoanaliza pruža određenije metode i postupke samoanalize koji bi se mogli sprovesti kroz tekst, ali je i prema njoj Louel imao dvosmislen stav, naročito zato što mu nije znatno olakšala bolest. I upotreba postupaka psihoanalize u *Skicama iz života* vrlo je složena: javljaju se i analiziraju rane uspomene iz detinjstva, prisutna je svest o tome koliko su značajni odnosi sa ocem i majkom, a govornik teži objektivnosti radi boljeg uvida u sopstvenu ličnost, kao i u ličnost drugog. No, to koliko se tokom čitavog procesa Louel poigrava konvencijama ispovesti, koliko dovodi u pitanje prelaka rešenja kojima se pribegava ili čak suptilno navodi čitaoca, svedoči o različitim svrhama upotrebe psihoanalize. Kao što piše Rita Horvat:

Louel ne uspeva u svojoj potrazi za jedinstvom, jer se osim edipalne strukture u tekstu *Skica iz života* javljaju i drugi elementi i remete je ponavljajući se. Ovi elementi – izdaja, nametnuti rascepi, šizme i dvojnosti – manifestacija su centralne neposlušne teme: traume koja odbija da bude nazvana Edipovim kompleksom, već se ukazuje kao negativnost, kao poremećaj. Pretežno nekontrolisana i ponavljanja koja se ne daju kontrolisati čine tekst otvorenim, nasuprot pokušaju njegovog autora da mu nametne jedinstvenu, nedvosmislenu interpretaciju.

Tekst *Skica iz života* uporno se opire jednostavnom predavanju ranoj Frojdovoj hermeneutici sa Edipovim kompleksom u središtu, iako je svesno zasnovan na toj teorijskoj bazi. (Horváth 2005: 40)

Čitalac je stalno u dodiru sa Louelovom dvostrukom vizurom, sa njegovim „unutrašnje-spoljašnjim viđenjem svog *ja* iz prošlosti“ (S. G. Akselrod, nav. prema Wallingford 1988: 15). Tako, s jedne strane, imamo dečju svest kroz čiju je prizmu prelomljen određeni događaj ili razgovor odraslih, ali imamo i svest odraslog koji se seća i tumači zapamćeno. Takav problem javlja se u svakom književnom delu u kojem je u prvom planu autofikcija i autoteoretizacija, jer je *ja* teksta istovremeno i subjekt i objekt. Analiza je u suštini postavki i Louela i kasnije Dubrovskog, koji povodom autofikcije napominje značaj

„inkorporiranog iskustva analize, i to ne samo kroz tematiku nego i kroz način stvaranja teksta“ (Dubrovsky 1988: 77). Analiza u oba slučaja podrazumeva psihoanalizu, koja je kod Dubrovskog često prisutna i kao motiv, a smatra da mu je upravo ona omogućila da piše.

Jedna od glavnih tema Louelove poezije jeste gubitak, jer je poezijom nastojao da nadomesti životne poraze usled bolesti. On je opsesivno tragao za novim oblicima poetskog izraza, prekoračivao granice, ali njegovi različiti stilovi i tematizacije ipak imaju prepoznatljivost jedne poetike i čine celinu. Stiven Akselrod smatra da je Louel „donoseći nešto novo i vredno na svet – pesmu, autobiografsku crticu, dramu, pa čak i prevod – mogao da načini protivtežu i da kompenzuje sve ono što je prestalo da postoji. Poezija i autobiografija privremeno su zamenile izgubljenu majku, gubitak nade, uzdrmano sopstvo. Ono što je moglo da se drži na okupu, držala je poezija“ (Axelrod 1986: 30). Odnos prema umrlim precima menja se kroz knjige, bes se zamenjuje prihvatanjem i žaljenjem. Tako se poezija javlja kao činilac stabilnosti. Slično tome, Dubrovski u svom romanu *Ljubav prema sebi (Un amour de soi)* zapaža: „Moj promašeni život postaće književni uspeh“<sup>1</sup>. Dakle, u oba slučaja književnost može preosmisлити život i dati bolu i patnji svrhu. Svoju obimnu zbirku soneta *Beležnica 1967–1968 (Notebook 1967–1968)* Louel je propratio beleškom u kojoj, između ostalog, piše:

Ovo nije moj dnevnik, moja ispovest, niti previše doslovna puritanska iskrenost, u kojoj se rado sa drugima deli intimni stid i trijumf. Obuhvata jedno leto, jesen, zimu, proleće i još jedno leto; tu se pesma završava, osim delića jeseni i zime 1968. koji se osvrću [...]. Moja priča razvija se sa godišnjim dobima. Pojedine pesme i odeljci su oportunistički i vođeni nagonom. Slučajnost povraća teme, a priča ih guta – gladna ljudskih mogućnosti. Ja se pretežno oslanjam na racionalno, ali sam posvećen nadrealizmu (Lowell 1968: 160).

*Beležnica* postavlja pred čitaoca velike zahteve, s obzirom na odsustvo koherencije. Reč je o otvorenom delu sa mnoštvom podataka i aluzija na aktuelne događaje koji čitaocu nesavremeniku postaju nečitljive, tako da „interesovanje“ za ličnost subjekta i njene manifestacije postaje gotovo jedina sila koja bi čitaocu trebalo da privuče i zadrži. Iz ove zbirke proizašla je kasnije knjiga *Istorija (History)*, u kojoj su okupljene i revidirane pesme šire zasnovane tematike, i zbirka *Za Lizi i Harijet (For Lizzie and Harriet, 1973)*, koja preuzima pesme o porodici, pesnikovoj depresiji, preljubama i alkoholizmu. U njima se načinja i tema razvoda, ključna za kontroverznu zbirku *Delfin (The Dolphin)*, objavljenu iste 1973. godine. Za razliku od formalnih sloboda i raznolikosti zbirki *Skice iz života* i *Pali za uniju*, Louel za svoju kasniju poeziju bira formalni obrazac soneta, jer on okuplja u celinu često asocijativno poređane misli i slike. Već u pesmama u knjizi *Beležnica 1967–1968* uočljivi su glasovi supruge i kćerke koje

<sup>1</sup> „Ma vie ratée sera une réussite littéraire“, nav. prema Thomas 2011: 2.

autor uvodi, a njihovim imenima u zagradi naznačava sa kojom komunicira ili koja pozajmljuje glas toj konkretnoj pesmi. Tako u pesmi „Rast“ („Growth“) iz ciklusa „Kasno leto“ („Late Summer“) imamo pod navodnicima reči Harijete: „Moraš nazvati svoju *Beležnicu Knjigom veka* / ali će ti trebati čitav vek da je napišeš / onda ću ja morati da je pregledam, kada umreš“ (Lowell 1973a: 42). Glasovi Louelovih različitih uloga u porodici i društvu takođe su sučeljeni. O tome on piše: „Tokom života čovek govori mnogim lažnim glasovima, ponekad, ako imamo sreće, pronađemo onaj istinit u svojim pesmama. Pesa mora da uključuje čovekove suprotnosti... Sve naše kompulzije i sklonosti moraju ući u tok pisanja pesme, tako da na kraju ne znamo šta mislimo“ (nav. prema Buttler 19: 145). Međutim, kada uzmemo u obzir Louelove brojne revizije sopstvenih pesama, pa i različite objavljene verzije, u kojima izmene nisu samo stilske, već ponekad i činjenične (up. Buttler 1978: 147), postaje jasnije koliko je ova poezija promišljena i daleko od neposrednosti i impulsivnosti, te da je pesnikova izjava da čitaoci žele da dobiju „pravog Roberta Louela“ direktno povezana sa poznavanjem i manipulacijom mnoštva pesničkih i pripovednih konvencija.

Dati elementi su osobito primetni u zbirci *Delfin*. Ova zbirka soneta inspirisana je ljubavnim trouglom između Louela, njegove bivše supruge Elizabet Hardvik i treće supruge Kerolajn Blekvud. Kao i mnogi drugi ciklusi soneta u svetskoj književnosti, i ovaj sadrži svojevrsnu priču, odnosno emocionalni tok. Osim toga, pesnik uključuje brojne intertekstualne elemente (Šekspir, Jejts), uvodi mitske figure ostavljenih žena (Fedra, Arijadna) i poznate ličnosti poput Frojda. Ova poezija prepuna je romanesknih, realističkih detalja i opisa, a vodena simbolika u vezi s naslovnim simbolom veoma je razvijena. Soneti obrađuju teme rastanka, bolesti i lečenja, razvoda, novog braka, rođenja sina i odnosa sa bivšom ženom i kćerkom. Zbirka je u pravom smislu reči polifona i razvija se kroz glasove članova ljubavnog trougla. Louel je u pesme uključio delove privatnih pisama i telefonskih razgovora Elizabet Hardvik, ali ih je u konačnoj, objavljenoj verziji *Delfina* izmenio iz poštovanja prema njoj, a na štetu rukopisa, kako smatraju neki kritičari. Pesnikinja Elizabet Bišop (Bishop), Louelova dugogodišnja prijateljica, osuđivala je ovaj pesnikov potez i pre objavljivanja knjige pisala mu je da smatra da on time izneverava ukazano poverenje privatnog pisma, da je naročito problematično što je pisma izmenio i da „umetnost jednostavno nije vredna toga“ (Travisano/Hamilton 2008: 708). Bilo je mnogo oštrih napada na Louela, na primer, kritičar Donald Hol u svom prikazu knjigu je nazvao grozotom, u kojoj se „pesnik kanibal [...] hrani delovima vlastitog tela i telima svojih članova porodice“ (nav. prema Gewanter 1995: 178). Upravo ovo pismo Bišopove navelo je pesnika da dokument, uneta pisma, dalje stilizuje i učini reči bivše supruge apstraktnijim, odvoji ih od prvobitnog konteksta.



U svom radu „Dete saradnje: *Delfin* Roberta Louela“ Dejvid S. Gevanter ističe da bi originalni rukopis, da je objavljen, bio pravo postmoderno delo, plod saradnje više autora i njihovih glasova, koji se osećaju kao zasebna i osobena prisustva. Prema Gevanteru, Louel je imao V. K. Vilijamsov „Paterson“ za uzor, u koji je autor interpolirao odeljke iz novina, pisama i drugih prozних tekstova. Međutim, Louel je i „Patersona“, kao i epske horove kod Eliota i Paunda, kritikovao jer se u njima individualnosti svode, a ljudi se pretapaju u glasove, dok je on želeo, u idealnoj verziji, da prikaže samosvojnost likova koja se razotkriva kroz krizu. „Originalni rukopis jasno predočava Louelovu krizu izbora kao krizu kompozicije. Tu neodlučnost nadahnjuje dijalog: u nemogućnosti da se odluči, Louel priziva obe žene i svoju kćerku da posvedoče unutar njegovih soneta, kao mala zajednica bližnjih“ (Gevanter 1995: 179). S jedne strane, snažna simbolika delfina i sirene povezana je sa Kerolajnom, s druge, verbalno prisustvo Elizabet, a rešenje dileme u vidu Kerolajnine trudnoće dolazi kao *deus ex machina*, kao umirenje i ublažavanje odgovornosti i krivice. Strah od zamrle imaginacije i „bezbudućne budućnosti“ iz prve pesme „Ribarska mreža“ („Fishnet“) razrešava se u poslednjoj, pod naslovom „Delfin“:

Delfine moj, jedino ti me vodiš nenadano,  
 sužnja, poput Rasina, čoveka umetnosti,  
 vučenog kroz lavirint gvozdenih formi,  
 neuporedivim, nestalnim glasom Fedre.  
 Dok bejah pomućena uma, ti mi ka telu krenu,  
 ščepanom dželatovom omčom od klonulih stihova,  
 staklastim guđenjem i struganjem moje želje...  
 Sedeo sam i slušao premnoge  
 reči izdajničke muze,  
 i pleo spletke, možda suviše slobodno, od svog života,  
 ne izbegavajući da povredim druge,  
 ne izbegavajući da povredim sebe –  
 da bih tražio milost... ovu knjigu, upola maštariju,  
 mrežu od čoveka načinjenu za jegulju koja se bori –  
 oči mi videše što moja ruka stvori.  
 (Preveo Srba Mitrović, Lovel 1994: 76)

Da li je Louel ma kakvom stilizacijom mogao da izbegne da povredi Elizabet? Ključni moralni problem *Delfina* nalazi se u predstavljanju žene koja je ostavljena i u izvesnom smislu ponižena, a reč je o tekstu koji pretenduje na „istinitost“. Da je bila u prilici da bira, ko zna na koji bi način i da li bi uopšte Elizabet Hardvik želela da bude prisutna u ovoj knjizi. Upravo preko ovog moralnog problema autobiografske književnosti nameće nam se mnoštvo poređenja, a jedno od njih je krajnje neobičan i provokativan roman *Razbijena knjiga* (*Le Livre brisé*, 1989) Serža Dubrovskog. U ovoj knjizi supruga se zaista



pojavljuje kao privilegovana, prva čitateljka, koja ima pravo da komentariše i ispravi ono što autor piše o njihovom zajedničkom životu. Odnos između Serža i Ilze razvija se kao večiti rivalitet i rat polova, a proizlazi i iz različitog odnosa prema tekstu, budući da Serž želi da napiše roman i njegov odnos prema prošlom – onom čega se seća i onom što je zaboravio – prožet je literarnim u vidu njegovog uživljanja u Sartrove *Reči* i *Mučninu*. Njegov odnos prema činjenicama je slobodniji od Ilzinog, jer ona želi da iznese „autentičnu“ priču, sa svim činjenicama i hronologijom. Ovaj zajednički deo romana zasniva se na konfliktu supružnika koji se bore za svoje mesto u romanu. Dolazi do toga da Serž oseća da mu je Ilze preuzela roman i da je postala njegovo središte: „Moja žena se dokopala moga pera. Ona naređuje šta smem da kažem. [...] Nisam više gospodar svog mastila“<sup>2</sup>.

Drugi deo *Razbijene knjige*, „Nestanak“ („Disparition“), govori o Ilzinoj smrti. Serž kaže da ju je ubilo pisanje autobiografije, jer je to posthumni žanr. On prvo daje činjenični, hronološki pregled događaja nakon njene smrti, da bi potom krenuo u svojevrstu istragu o njenoj smrti i njenom ranijem životu, čime se prvi deo knjige o istoriji supružnika dopunjava. Međutim, bez Ilzinog odgovora knjiga ostaje nezavršena, ona postaje tragična junakinja, a Serž krivac. Sasvim je očigledno da je ovakva knjiga mogla da izazove šok kod čitalaca i kontroverzne reakcije. O toj problematičnoj recepciji, između ostalog, piše u svom master radu „Autofikcija i krivica u *Razbijenoj knjizi* Serža Dubrovskog“ Valeri Toma (Thomas):

U jednom televizijskom studiju, Bernar Pivo pita autora: „Da li pisac iz ljubavi prema književnosti, prema **svojoj** književnosti, ima pravo da dovede svog bračnog druga do očajanja i možda ga navede na samoubistvo?“ U svojoj kritici Žaklin Pijate priznala je književnom tekstu bogatstvo, ali je dovela u sumnju odgovornost pisca za smrt sopstvene žene: „To je mučitelj koji odbija da podari ženi dete koje ona želi, taj pisac koji sebe voli više od ma koga drugog i ljubazno svojoj supruzi daje na uvid tekst koji je tražila i koji će je možda i ubiti“. [...] Dok Pivo insistira na autorovoj grešci, Valeri Rodrig i Katrin Dolto-Tolič, druge dve gošće u emisiji, rasterećuju Dubrovskog krivice. Prva naglašava da je Ilze bila duboko depresivna, da treba uzeti u obzir njenu prošlost, dok druga izjavljuje da su alkohol i droga presudno uticali na njen život: ne može se reći da je neko odgovoran za njenu smrt. Alijet Armel je prepoznala tragiku tog leirijevskog poduhvata, na šta upućuje naslov njene kritike „Tragedija terora“. S druge strane, Paskal Brikner razmatra tu smrt s izvesnom gorčinom: „Vrlo retko će autor uspeti da dosegne, možda i nesvesno, pravu monstroznost rukopisa koji proždire i ubija sve čega se dotakne. [...] Oprostismo Seržu Dubrovskom njegovu nespretnost, ali nećemo mu oprostiti njegov ogroman talenat“ (Thomas 2011: 40–41).

Već na osnovu ovih sudova možemo zaključiti koliko su autofikcija i ispovedna poezija „opasni“ žanrovi. Čak i iskusan kritičar razmatra krivicu u odnosu

<sup>2</sup> „Ma femme s’empare de ma plume. Elle édicte ce que je dois dire. [...] Je ne suis plus maître de mon encre“ (Dubrovsky 1989: 220).

dvoje junaka fikcije. Ali Dubrovski je učinio sve ne bi li čitalac imao upravo takav utisak, on ga je pozvao da sudi romanu i Seržu, a Seržov osećaj krivice kroz ispovest doima se autentično i „istinito“. Uloga čitaoca prestaje da biva pasivna, „kao svakom čitaocu ispovesti, teško mu je da se ne izjasni o autorskoj, pripovedačkoj, pa i ličnoj odgovornosti Dubrovskog. [...] Dubrovski primorava recipijenta da postane njegov ‘dželat’, da se pretvori u pseudodetektiva policijske autobiografije, pseudosudiju autobiografije kao procesa. Autor razbija komfor kritičkog govora – možda je to i najproblematičnija naprslina *Razbijene knjige*. Jer, kako govoriti o *Razbijenoj knjizi*, toj uništenoj knjizi i knjizi koja uništava – a da ne postanete nepristojni?“, piše u svom radu „Šta razbija *Razbijenu knjigu* Serža Dubrovskog?“ Elen Žakomar (Jacomard 1993: 51).

Manipulacija odgovarajućim pesničkim i pripovedačkim konvencijama u kombinaciji sa faktografijom i dokumentom čini da je osuđivanje i Louela i Dubrovskog već uračunato, to je bila intencija u stvaralačkom procesu i delovanju književnog teksta. Snaga i upečatljivost književnog teksta dovode do toga da, iako znamo šta je tekst a šta stvarnost, bivamo uvučeni u proces i teško nalazimo sigurno uporište za tumačenje. Na sličnom tragu možemo sagledavati i osuđivanje i proganjanje pesnika Teda Hjuza od strane obožavatelja njegove žene Silvije Plat, koja je u svojoj poeziji, kao i Louel, razmatrala porodične odnose, svoju mentalnu bolest i problem krivice. No, koliko god moralnih dilema unosila razmatrana dela Louela i Dubrovskog, ona očigledno odražavaju potrebu da se problematici krivice pristupi na savremen način, daleko od svake površnosti i jednostavne tematizacije, a u skladu sa egzistencijalnim stanjem modernog čoveka. Ona su istinski potresna, a potresaju drugačije nego da je autor napisao ili neki njegov lik izjavio „osećam se krivim za propast svog braka/smrt svoje žene“, ili da nam je prišao na ulici i rekao to isto. Ono što bi kod većine autora stajalo unutar knjige kao posveta, Louel je istakao na korice – „Za Lizi i Harijet“, a u čuvenoj pesmi „Čas tvorova“ („Skunk Hour“), citirajući Miltonovog Satanu, i možda replicirajući Sartru, zapisao je jedan od ključnih stihova svoje poezije, kojeg se kritičari u (moralnoj) dilemi uvek moraju prisetiti: „Ja sam i sam pakao; ovde nikog nema“ (Lowell 1967: 90). Ovaj književni modus, stoga, nije za date autore jedan među mnogima, on je jedini kojim može da se piše ono što oni moraju da izraze.

## BIBLIOGRAFIJA

- Axelrod 1986: S. G. Axelrod, Lowell's Living Name: An Introduction, in: S. G. Axelrod/H. Deese, *Robert Lowell: Essays on the Poetry*, Cambridge University Press, 1–25.
- Buttler 1978: C. Buttler, Robert Lowell: From Notebook to the Dolphin, *The Yearbook of English Studies*, vol. 8, American Literature Special Number, 141–156.
- Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, Autobiographie/Vérité/psychanalyse, *L'Esprit créateur*, vol. XX, n°3 (1980), repris dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris: Presses universitaires de France, 1988.
- Doubrovsky 1989: S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris: Grasset & Fasquele.
- Gewanter 1995: D. S. Gewanter, Child of Collaboration: Robert Lowell's *Dolphin*, *Modern Philology*, vol. 93, no. 2 (1995), 178–203.
- Horváth 2005: R. Horváth, 'Never Asking why Build - Only Asking which Tools?': *Confessional Poetry and the Construction of the Self*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Jacomard 1993: H. Jacomard, Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky?, *Littérature*, 1993, vol. 92, 37–51.
- Lowell 1967: R. Lowell, *Life Studies; For the Union Dead*, New York: Farrar, Straus, & Giroux.
- Lowell 1968: R. Lowell, *Notebook 1967–1968*, New York: Farrar, Straus, & Giroux.
- Lowell 1973: R. Lowell, *Dolphin*, London: Faber and Faber.
- Lowell 1973a: R. Lowell, *For Lizzie and Harriet*, London: Faber and Faber.
- Lovel 1994: R. Lovel, *Delfin*, priir. S. Mitrović, Novi Sad/Beograd/Zemun: Matica srpska/Cicero/Pismo.
- Nelson 2002: D. Nelson, 'Thirsting for the Hierarchic Privacy of Queen Victoria's Century': Robert Lowell and the Transformations of Privacy, *Pursuing Privacy in Cold War America*, Columbia University Press, 42–73.
- Perloff 1970: M. G. Perloff, Realism and the Confessional Mode of Robert Lowell, *Contemporary Literature*, vol. 11, no. 4 (1970), 470–487.
- Travisano/Hamilton 2008: T. Travisano, S. Hamilton (eds.), *Words in Air: the Complete Correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Thomas 2011: V. Thomas, *Autofiction et culpabilité dans Le livre brisé de Serge Doubrovsky*, Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires. <http://www.archipel.uqam.ca/4462/1/M12367.pdf> (10.09.2013)
- Wallingford 1988: K. Wallingford, *Robert Lowell's Language of the Self*, North Carolina: The University of North Carolina Press.

Sonja Veselinović  
Université de Novi Sad

## LES ÉLÉMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES ET DOCUMENTAIRES DANS LA POÉSIE DE ROBERT LOWELL

### Résumé

Le livre *Life Studies* (1959) du poète américain Robert Lowell est considéré comme l'une des œuvres les plus influentes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le poète y inclut des éléments biographiques et traite des sujets tabous, le critique M. L. Rosenthal a inventé le terme de « poésie confessionnelle », qu'il appliquait ensuite à un grand nombre de poètes. La stratification discursive dans la médiation de l'expérience est soulignée par le fait que ces auteurs souffraient de maladies mentales et que cette problématique apparaît, d'une manière ou d'une autre, dans leur monde poétique. Dans les recueils de Lowell nous nous confrontons le plus souvent au rapport dynamique entre le dépersonnalisé et le personnel, tandis que les données personnelles, les descriptions de la famille, les documents, sont introduits d'une telle manière que l'on sent souvent une certaine distance, le sujet lyrique est séparé des expériences et des événements dont il parle. Ce dédoublement et cette problématisation de la voix poétique correspondent au projet poétique de Lowell qui est d'établir les parallèles et des correspondances entre l'intime et le public, le particulier et l'historique.

*Mots-clés* : poésie, autobiographie, document, autofiction, psychanalyse, examination, culpabilité, Robert Lowell, Serge Doubrovsky.

Saša ĐORĐEVIĆ\*

Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

## ISKUŠENJA AUTOFIKCIJE – KOSTA TAHČIS

Serž Dubrovski je prilogom u izdanju svog romana *Fils* 1977. godine postavio temelje za „uvođenje“ novog romanesknog žanra i aktivirao interesovanje kritičke javnosti za posebnu vrstu narativne strategije, takozvane autofikcije. Dve decenije kasnije, izrazio je izvesne rezerve prema narativima ove vrste koji se sve naglašenije opiru kategorizaciji. Time je, na neki način, obeleženo pomeranje fokusa sa konstituisanja žanra na narativne tehnike koje se mogu nazvati autofikcionalnim. U ovom radu se preispituju dosad poznati kritički stavovi o autofikciji. Analizom specifične autobiografske fikcije Koste Tahcisa u romanu *Treći venac*, zbirci priča *Kusur*, koja je tematski i organski povezana sa pomenutim romanom, i posthumno izdatim autobiografskim delom *Strašni korak*, razmatraju se mogući uplivi tehnika tipičnih za autofikciju u savremenu grčku književnost.

**Ključne reči:** autofikcija, autobiografija, maskirani pripovedač, tradicija, modernizam, alofikcija, fragmentarnost, identitet.

Od trenutka kada je, 1977. godine, prvi put pomenut termin *autofikcija* kao plauzibilna alternativa za definisanje jedne podžanrovske tendencije u modernističkoj i, pre svega, postmodernističkoj prozi, kritičari su u više navrata nasrtali na ovu koncepciju, bilo da bi je oberučke prihvatili i prikazali kao legitimno sredstvo za deskripciju „novog autobiografskog talasa“, bilo da bi je prokazali kao još jednu od mnogih teorijskih i terminoloških zabluda, što je rezultiralo razudiavanjem pojma i ograničavanjem legitimnosti njegove primene na jedno šire polje narativne jurisdikcije, nejasno locirane negde „između autobiografije i fikcije“<sup>1</sup>. Iako ju je krajem dvadesetog veka njen tvorac, Serž Dubrovski, sâm okarakterisao kao kovanicu stvorenu isključivo za lične potrebe (Celestin 1997: 402), autofikcija je već prodršla kao žanrovska distinkcija u mnoge nacionalne književnosti, počevši od francuske, sa ciljem da se preciznije definišu

\* sasa.djordjevic@fil.bg.ac.rs

<sup>1</sup> Od mnogih definicija i termina koji su od 1977. godine do danas ponuđeni u vezi s ovim „nestabilnim“ žanrom nekoliko posebno treba imati u vidu kao potencijalno produktivne za određenje narativnih strategija primenjenih u Tahcisovim delima: biomitografija, heterobiografija, prostetička biografija, autogin(e)ografija. Konačno, sposobnost autora da izrazi svako od „mnogih ja“ istovremeno, pomoću fragmentacije naracije. (Vidi Kergommaux 2005: 4, 55, 60).

određena narativna odstupanja od standardne autobiografske narativne prakse. Istovremeno, došlo je do vidnijeg interesovanja za samu autobiografiju kao žanr i pokušaja oblikovanja jasnije tipologije njenih aspekata, a karakteristike autofikcije se sve češće od tada koriste u interpretiranju drugih formi umetnosti, naročito vizuelnih. Ovaj rad predstavlja pokušaj lociranja i definisanja nekih manifestacija autofikcionalnih tehnika u posleratnoj grčkoj prozi.

*Sve što sam ikada napisao u životu  
bila je jedna konstantna igra sa maskama.*  
(K. Tahcis)

Kosta Tahcis je sigurno jedan od prvih autora u grčkoj književnosti koji svojim proznim tekstovima ozbiljno ugrožava Leženov autobiografski sporazum i otvara put takozvanoj autofikciji. Ne bi se moglo reći da su njegovi tekstovi *stricto sensu* autofikcija, iz prostog razloga što pre svega ne ispunjava sve uslove koje je naveo Filip Gasparini u svojoj studiji o autofikciji (McDonough 2011: 20–21), iako se i iz tog teksta stiče utisak da stvari nisu postavljene na svoje mesto kada je reč o definisanju žanra<sup>2</sup>. Drugi, možda bitniji argument za tvrdnju o, na neki način, manje ubojitom, prodoru ove narativne koncepcije u grčku književnost može se naslutiti iz stanja u kojem se grčka proza našla krajem devetnaestog veka. Naime, kada su u pitanju tekstovi autobiografske prirode, počevši od autobiografija i memoara grčkih ustanika iz 1821. godine, problem o kojem govorimo je nesumnjivo u vezi sa nacionalnim samoodređenjem. Ontološka kategorija diktira osnovne karakteristike žanra i oštro osuđuje odstupanje od njih. Uslovljena razvijenom svešću o istorijskom kontinuitetu Helena, grčka kritika je uporno odbijala da prihvati mogućnost visokog stepena fikcionalizacije ovakvih narativa. Kako ističe Takis Kajalis, komentarišući donedavnu orijentaciju većine grčkih književnih kritičara, „grčki autobiografski tekstovi i dalje se tretiraju isključivo kao pomoćna sredstva za istorijska i filološka istraživanja. Kritičari su uporno negirali retoričku i konstruktivističku dimenziju autobiografskih tekstova, promovišući ideal neposredovane i neobrađene projekcije životnog iskustva, jednu vrstu prirodnog ili, bolje reći, automatskog pisanja“ (Μητσάκας 2010: 6).

Ako se na tren osvrnemo na poznata određenja autofikcije, sudeći po do sada izrečenim kritičkim stavovima, cilj autofikcije je, pre svega, destabilizacija autobiografskog sporazuma i defamilijarizacija čitalačkog iskustva, tj. aktivno učestvovanje čitaoca u tvorenju narativa i mogućih narativnih svetova unutar i izvan samog teksta. Drugim rečima, na delu je ukidanje ili makar zamagljivanje

<sup>2</sup> Kako se kasnije ispostavilo, od Gasparinijevih uslova za nastanak autofikcije samo nekoliko se donekle održalo u vidu konstitutivnih karakteristika, pre svega poistovećivanje autora sa naratorom i protagonistom, kao i naracija u prvom licu. Formalno, ovo poistovećivanje je jedini kriterijum kome Tahcis ne ostaje u potpunosti dosledan, i to samo u romanu *Treći venac*.

granica između narativnog i vantekstualnog konteksta, istinitog i fiktivnog. Pitanja koja se nameću sama po sebi su:

- (1) Da li proza Koste Tahcisa zadovoljava većinu kriterijuma ili „pravila“ koje su Dubrovski i Gasparini opisali kao presudne za definisanje autofikcije kao žanra?
- (2) Da li je konačna instanca Tahcisovih autofikcionalno-autobiografskih narativa samosvest, samokritičnost i ultimativna samospoznaja?
- (3) Da li je reč o delima u kojima prevladava performativna priroda narativa?

Da bi se pružili makar i delimično zadovoljavajući odgovori, treba na adekvatan način predstaviti tekstove koje Tahcis nudi kao narative potencijalno autofikcionalne prirode.

### *Treći venac (1962)*

Objavljen o trošku autora, roman za koji će biti potrebna skoro čitava decenija da ga grčka kritika i publika prihvate, *Treći venac* je priča o Nini, ženi iz srednjeg staleža, sa svim vrlinama i manama jedne sredovečne Grkinje, i njenoj svekrevi Hekubi (iako ona to u tekstu postaje tek nakon svoje smrti), smeštena u posleratnu Atinu. Pokrenute nesavladivom željom za pričanjem, ove dve žene pripovedaju o svojim i životima svojih bližnjih, smeštenim u pedesetogodišnji vremenski okvir. Iz njihovog govora satkana je, u pozadini glavne narativne niti, i nacionalna istorija, počevši od druge decenije dvadesetog veka do 1950. godine, ispunjena političkim previranjima. Na najdubljem nivou reč je o depikciji ontološkog univerzuma etnosa – „vorteksa u čijem centru stoji žena“ (Kostis 1993: 93).

Tahcis se u ovom tekstu ne javlja kao konvencionalni autobiografski pripovedač već sprovodi određenu vrstu jezičke metempsihoze, koja mu omogućava da rekreira sebe kroz ženski karakter i preuzme ulogu naratora. Drugim rečima, naracija je hipostazirana kroz prvo lice, autor većim delom govori o sebi, ali maskiran u drugi rod. Reč je o svojevrsnoj disperziji autorskog *ja* ili kako to neki nazivaju „tekstualnoj travestiji“ (Kostis 1993: 103), tj. „hibridizaciji uloge, roda i identiteta“ (Tziovas 2003: 391). Ova narativna strategija u potpunosti je ekvivalentna seksualnoj travestiji autora u privatnom životu, kako saznajemo kasnije u autobiografskom *Strašnom koraku*. Naime, Tahcis je, nakon boravka u Australiji, gde je i dobio ideju za ovaj stvaralački i istovremeno samodestruktivni akt, svoj noćni život osmišljao i demonstrirao kao jednu vrstu performansa, predstavljajući se upravo kao Nina<sup>3</sup>. Istovremeno, na strukturalnom nivou,

<sup>3</sup> O Tahcisovim, tj. „Nininim“, pustolovinama pišu i drugi autori iz tog vremena. Vidi Σπανιάς 1988: 24–42.



autor rekreira grčki posleratni roman i približava ga žanrovski srodnoj formulaciji *nove autobiografije*, zbog čega je u početku i naišao na neodobranje grčke kritike i publike<sup>4</sup>. Što se tiče samog načina pripovedanja, ako usvojimo određenje koje je dala Dorit Kon, reč je o tipu asocijativnog monologa, koji se nalazi između autobiografskog monologa i asocijativne naracije (Cohn 1978: 183–184). Nina pripoveda o svom životu, kako se na prvi pogled čini, obraćajući se jednom od karaktera u tekstu, Hekubi, bez ikakvog reda, no vrlo brzo se ispostavlja da i Hekuba pripoveda Nini (do svoje smrti) na isti način i istim intenzitetom, a Nina se ipak obraća (ili se tako čini) vantekstualnom recipijentu. Ovako predstavljen, tekst predstavlja koliko biografiju toliko i autobiografiju. Za Hekubu je reč o autobiografskom narativu, a delimično i za Ninu. Međutim, „Nina istovremeno ima i funkciju Hekubinog biografa“ jer nastavlja da pripoveda o njoj posle njene smrti (Tziouvas 2003: 387). Prividna prirodnost pripovedača u izražavanju (Nina i Hekuba se služe jezikom koji je mešavina dimotike i katarevuse<sup>5</sup>, uz obilje izreka i poslovice koje su inkorporirane u njihov govor – igra reči u ovom slučaju postaje jezička, tj. govorna igra) i odsustvo hronološkog redosleda događaja čine ovaj roman jednom posebnom vrstom (posredovane) autobiografije samog pisca. Zapleta u romanu nema, sve deluje kao obična ženska priča – dijalog dve žene koje sede kraj ognjišta i pretresaju svoje živote. Čitalac je pozvan da ovom narativnom vrtlogu dâ smisao<sup>6</sup>. Ipak, ono što se svakako ističe kao model ili strategija jeste odnos majki prema sinovima i uopšte muškarcima. Naime, ženski likovi pokazuju izvesnu slabost prema svojim muškim potomcima. Autorsko *ja* je hipostazirano kroz više likova, muških i ženskih, a jedino u šta je čitalac siguran dok prati opise ovih scena je govorna igra znakovima na različitim nivoima. Ova igra je data pre svega iz Nininog ugla, kada, recimo, pripoveda o svom bratu:

Tog dana je iskrsla nizbrdica kojom je krenuo Dinos<sup>7</sup>, i tako brzo izgubio glavu. Nije on bio ni prvi ni poslednji mladić nenormalnih sklonosti. Ako to u ono vreme nisam znala,

<sup>4</sup> Negodovanje i negativna kritika su se prevashodno manifestovali u odbojnosti prema strukturi teksta, tj. odsustvu iste, a zatim i prema hibridnoj prirodi jezika kojima se obe protagonistkinje (neadekvatno) služe. Na kraju, i sama tema se kritici učinila neprimerenom – naizgled nezanimljiva priča o „malograđanskom svetu“, o dve obične žene i njihovim porodicama. Fluidnost strukture istovremeno naglašava i konstruktivističku prirodu roda, tj. rodnog određenja karaktera u romanu.

<sup>5</sup> Dimotika – narodni grčki jezik. Katarevusa – „prečišćeni“ grčki jezik, zvanično nastao polovinom devetnaestog veka kao jezik određenih grčkih intelektualnih krugova i administracije.

<sup>6</sup> Razrešenje za mnoge dileme u recepciji i dekodiranju teksta čitalac će naći u prvom delu *Strašnog koraka*.

<sup>7</sup> Ime Dinos (Νίνος) je skraćena verzija imena Konstandinos (Κωνσταντίνος), što je ime samog autora. Strogo autobiografski, autor je prepoznat u liku Akisa (Άκης), čije je ime u romanu nadimak izveden iz deminutiva punog imena (Kostakis ili Konstantinakis). Sličnu



sada znam. Možda se nikada ne bi ni popravio, ali ne bi spao na ono na šta je spao da ga tata nije isterao iz kuće. A možda ni mama ne bi obolela od raka (Ταχτσής 1962: 42).

Pomoću ženskog narativnog glasa autor se „upisuje“ u svoj tekst, dovodeći u pitanje granice između identiteta, uloge i performansa. Dinos kao jedna od hipostaza nastavlja da se umnožava kroz roman u liku Dimitrisa, Hekubinog potomka, podjednako samodestruktivnog mladića, pa sve do Akisa, Hekubinog unuka, najprepoznatljivije autorove hipostaze u tekstu, koji još nije svestan svoje prave prirode, u trenutku kada se Hekuba bori sa svojom ćerkom za prevlast i starateljstvo nad njim:

Pravila mi je scene, jer sam uzimala Akisa u naručje. Govorila mi je da sam slaba prema dečacima, i da ću jednog dana videti belaja od istih tih dečaka (Ταχτσής 1962: 112).

Kako sâm autor tvrdi, „nijedan roman ne bi bio roman, kada bi bio autobiografski u užem smislu te reči. Sve epizode u *Trećem vencu* su bazirane na istinitim događajima i situacijama koje sam lično doživeo ili sam slušao o njima. Preinačio sam ih i izmenio im redosled, ne nauštrb priče, već same stvarnosti“ (Ταχτσής 1989: 40). Zaista, autor priznaje da se poigravao imenima likova u romanu do te mere da je, pored temporalne konfuzije i fluidnosti narativnog glasa (zbog koje u pojedinim trenucima nije jasno da li pripoveda Hekuba ili Nina), izuzetno teško, ali u svakom slučaju izvodljivo, da svaku ličnost iz romana poistovetimo sa osobom iz Tahcisovog stvarnog života. Ovo će naročito biti evidentno u narednim proznim tekstovima i rezultiraće stvaranjem specifične intertekstualne strategije<sup>8</sup>.

### *Kusur (1972)*

Sa autobiografskom naracijom Tahcis je nastavio i u zbirci priča *Kusur*. Lica i ambijent se uglavnom podudaraju sa onim iz *Trećeg venca*, a fokus je opet na odnosu između majke/bake i sina/unuka, a u neposrednoj vezi sa autorovom homoseksualnošću, ali i travestijom, koje su presudno uticale na formiranje njegove ličnosti. Autor piše: „Došao sam na ideju da sastavim roman. Roman koji se sastoji iz niza priča, prividno samostalnih, u kojima sam, međutim, ja junak, iza različitih maski, od mojih dečačkih dana do trenutka kada postajem pisac. Svaka priča će biti karika u tom lancu koji nazivam romanom“ (Ταχτσής 1989: 370). Poređenja radi, Eni Vestland tvrdi da „Dubrovski uglavnom poku-

---

igru rečima ili tzv. poigravanje sa književnom onomastikom nalazimo i u tekstu o autofikciji autorke N. Bouraoui. (Vidi Ferreira-Meyers 2012: 8).

<sup>8</sup> S. Jakovidu govori o homointertekstualnosti, onomastičkoj igrariji unutar jednog dela gde se ista osoba pojavljuje više puta pod neznatno izmenjenim imenima, naročito u zbirci *Kusur* (Ιακωβίδου 2002: 286).

šava da dekonstruiše svoja osećanja i osvetli traume iz detinjstva“ (Westlund 1997: 426). To isto radi i Tahcis, ali se narator ne vraća iz analepse u sadašnjost pripovedanja, već na neki način ostaje zarobljen u prošlosti. On nikada ne sudi o događajima iz prošlosti iz perspektive odraslog čoveka nego isključivo deteta. Svaki takav pokušaj je osuđen na propast, kao u naslovnoj priči „Kusur“ kojom knjiga i počinje<sup>9</sup>. Da li je reč o nesposobnosti autora da se uhvati ukoštac sa izvorom svih svojih zala, ali i seksualnog blagostanja? Tek autor priznaje da nikada nije imao hrabrosti da se direktno suoči sa svojim demonima, mada izgleda da sâm čin rekreiranja ovih događaja iz detinjstva (odlazak majke, odsustvo oca, tiranija bake nakon preseljenja u Atinu, „podmukli matrijarhat“ u kući i traumatična iskustva sa pripadnicama suprotnog pola) ima terapeutsku funkciju. On predstavlja korak ka pokušaju konačne samospoznaje u autobiografiji i (makar prividno) pomirenje sa prošlošću. U centralnoj priči pod nazivom „Moj otac i cipele“ naracija počinje na sledeći način:

Nemam za cilj da se bavim kritičkom analizom. Evo, hoću i ja jednom u svom životu da ispričam jednu istinitu epizodu iz života mog istinitog oca, i pomislio sam da ću se, objašnjavajući razloge zbog kojih sam se u drugim svojim delima služio lažima, učiniti ubedljivijim, a samim tim i uverljivijim. Istina je da... (Ταχτσής 1972: 93).

Odmah nakon ove konstatacije autor se vraća već predočenoj narativnoj strategiji, što označava da još nije spreman da izrekne potpunu istinu i preuzme potpunu odgovornost za svoje postupke bez obzira na posledice. Odlučujući korak autor će načiniti sastavljanjem svoje „naopake“ autobiografije.

### *Strašni korak (1989)*

Komentarišući autofikciju Serža Dubrovskog, Eni Vestland konstatuje da „tekst nikada neće imati poslednju reč, s obzirom na to da će neizbežno biti prekinut pre nego što stigne ispričati priču o smrti svog protagoniste“ (Westlund 1997: 416). Kod Tahcisa, barem na tekstualnom nivou, ova konstatacija ne može se uzeti u obzir. Njegova autobiografija počinje objavom smrti autora koji pod nerazjašnjenim okolnostima nestaje sa broda putujući ka Australiji<sup>10</sup>. Smrt autora u stvarnom životu dolazi koju godinu kasnije u jednoj atinskoj četvrti.

<sup>9</sup> Simboličan naziv ove knjige je protumačen kao ono što ostaje iza romana, „fragmenti“ tekstova, ali istovremeno označava i neraščišćene autorove račune sa bližnjima koji ga vode u auto(biografio)fikcionalnost.

<sup>10</sup> Kako smo ranije naveli, tamo se prvi put javila autorova ideja i potreba za prurušavanjem u osobu suprotnog pola. Pored toga, brod(ovi), kojim autor plovi kao dečak iz Atine u Solun i obrnuto, primarna je lokacija njegovih erotskih fantazija i avantura. Nerazjašnjene okolnosti pod kojima Tahcis nestaje sa preookeanskog broda u uvodu u *Strašni korak* indirektno

Reč je o nedovršenom autobiografskom romanu<sup>11</sup>, objavljenom posthumno i sastavljenom od različitih tekstova koji odaju „utisak jedne celine i pomažu u koračanju kroz Tahcisov autobiografski prostor“ (Iakovβίδου 2002: 277). U uvodu koji potpisuje Ahilej Tavularis, autorov alter ego, navode se tri verzije ovog dela, a na jednom mestu kasnije u knjizi i četiri<sup>12</sup>. Iznenađna smrt-ubistvo sprečilo je Tahcisa da ovo delo dovrši, a postoje indicije da je reč o kompleksnijoj autonarativnoj strategiji. Iz uvoda se može zaključiti da je autor razmišljao o mogućnosti sastavljanja više verzija, takoreći alternativnih autobiografija, pa i same smrti<sup>13</sup>. Takođe, u uvodu ovaj fiktivni Tahcisov prijatelj, kome su povereni autorovi rukopisi, tvrdi:

Nijedna studija do sada nije pokušala da pristupi njegovim delima iz ugla Nove psihoanalitičke škole, jedinog, koji bi se, koliko mi je poznato, naročito dopao samom autoru (Ταχτσής 1989: 15).

Drugim rečima, autor predlaže psihoanalitičko čitanje teksta, a ako pretpostavimo da autofikcija donekle nastaje iz psihoanalize (Perović 2013: 97), ovakav pristup je održiv samo u prvoj polovini teksta. Prvobitna Tahciseva ideja je bila da uvod u autobiografiju bude tekst u dijaloškoj formi pod nazivom „Ja bih bez tebe bio sasvim o.k.“. Ovaj tekst, kako tvrde kritičari, svojom formom i sadržajem podseća na tekst njemu omiljene spisateljice Natali Sarot pod naslovom „Ti ne voliš sebe“<sup>14</sup>. Da nije reč o autobiografiji u klasičnom smislu te reči, može se zaključiti po visokom stepenu fragmentarnosti teksta. Fragmentarno je temporalno ustrojstvo dela (u okviru kojeg postoje velike vremenske praznine između poglavlja, ponekad čitave decenije); fragmentarno je iskustvo (isripovedano uz stalne promene tačke gledišta, prelaskes sa trećeg na prvo lice i prisustvo asocijativnog monologa, koji vodi u autopsihoanalizu pripovedačkog subjekta); fragmentarno je sećanje. Ova strategija je sistematski sprovedena u drugom delu knjige. U prvoj polovini teksta na delu je uglavnom linearna naracija, sve do autorove sedamnaeste godine, što neki kritičari vide

ukazuju na „sumnjive“ aktivnosti kojima se autor prepustio sa članovima posade, a koje ga odvođe u smrt.

<sup>11</sup> U žanrovskom određenju ovog teksta kritičari nailaze na slične poteškoće kao i pri definisanju autofikcije. Iako je tekst u podnaslovu određen kao autobiografija, većina kritičara tekst naziva autobiografskim romanom ili fikcionalnom autobiografijom (Iakovβίδου 2002: 277).

<sup>12</sup> Pred čitaocima se, na neki način, nalazi „kritičko izdanje“ Tahcisove autobiografije, sastavljene od nekoliko autobiografija pronađenih u njegovoj zaostavštini.

<sup>13</sup> Pored pokušaja samoubistva zbog neuspele ekranizacije *Trećeg venca* i mnogobrojnih napada koje je doživeo u Atini, postoje izvesni dokazi pronađeni u njegovoj zaostavštini koji ukazuju na mogućnost orkestriranog samoubistva u Tahcisovoj režiji, odnosno da je on sâm izabrao svog ubicu. Kakva god da je istina, ona postaje neraskidivi deo Tahcisove autobiografske fikcije.

<sup>14</sup> Katrin Kise u svom tekstu o autofikciji navodi ovu autorku kao preteču autofikcije (Cusset 2012: 3).

kao deo planirane Tahcisove osvete uz pomoć čisto autobiografskog diskursa koji u jednom trenutku prestaje to da bude<sup>15</sup>.

Stiče se utisak da je Tahcis još od 1972. godine počeo da razmišlja o sastavljanju autobiografskog dela. No, kako sâm tvrdi, ono što ga je sprečavalo u realizaciji ove ideje bio je njegov ljubavni život (ili erotska praksa, kako je sâm nazivao ovaj čin) kojeg još nije bio spreman da se odrekne. Tako da će tek 1977. godine događaji u vezi sa Oslobodilačkim pokretom homoseksualca Grčke izazvati u njemu potrebu za sastavljanjem autobiografije kao svojevrsne forme odbrane, samoanalize i, na kraju krajeva, terapije:

Sve što se desilo u narednih pet godina nateralo me je da se ozbiljno zamislim nad izvesnim aspektima okrutne stvarnosti, svoje i drugih. Da svedem račune u svom životu i vidim gde su drugi bili krivci, a gde ja. To me je mračnim ulicama neizbežno dovelo do bulevara autobiografije. Bio je to jedini način da se odbranim i da ostatak života provedem u kakvom-takvom miru. Znam da je uobičajeno, a šta danas nije, reći da je napad najbolja odbrana. Šta sam imao još da izgubim? (Ταχτσής 1989: 375–376).

Sukob Tahcisa sa ovom organizacijom zbog neslaganja oko pojedinih aktivnosti njenih članova i svakodnevne pretnje ozloglašanih atinskih travestita teraju ga na put mučne samospoznaje gde se autobiografski izraz javlja kao potreba a ne proizvod slobodne umetničke volje:

Šta god da sam činio, nisam uspevao da se ispetljam iz svojih dečakih i prvih tinejdžerskih dana. Vraćao sam se iznova njima, ne, neko bi pomislio, kao ubica koji se vraća na mesto zločina, već zato što nisam imao smelosti da krenem napred, dalje iz tog perioda u mom životu, za koji, barem prema svedočenjima, nisam bio odgovoran ja već neko drugi (Ταχτσής 1989: 377).

Ovo na neki način objašnjava nemogućnost adekvatne sinteze i narativnog spoticanja u *Strašnom koraku*. Autobiografija ulazi, u drugom delu knjige, u proces transformacije, u autofikciju, ali se ne može dovršiti. Tahcisov „lični roman“ nema i ne može da ima kraja kao narativ.

\*\*\*

Prvi roman Koste Tahcisa *Treći venac*, sa svim formalnim inovacijama koje uvodi, stvara potrebu za autobiografskom legitimizacijom narativa, što autor pokušava da sprovede u nastavku, u zbirci *Kusur*, koja se, međutim, manifestuje (samo) kao fragmentarni autobiografski roman, čiji je fokus autorov

<sup>15</sup> Sofija Jakovidu vidi ove aspekte teksta kao deo autorovog plana da odgovornost pripiše svojim bližnjima, pre svega majci i baki. Drugim rečima, za Tahcisa je autobiografija u tekstu moguća sve dok autor ne postane zrela osoba i ne mora da snosi odgovornost. Kada to već postane, kao jedina mogućnost se nameće autofikcija.

odnos prema majci. Kao treći deo ovog autobiografskog mozaika javlja se nedovršena romaneskna autobiografija koja se, kako tekst odmiče, „urušava“. Konačno ishodište Tahcisovog autobiografskog projekta ne može, čini se, biti pisani „govor“ (*grafein*).

Na kraju, da li Tahcis zamenjuje govor avanture avanturom govora? Da li je spreman da načini taj poslednji strašni korak kome teži u svojoj autobiografiji i pretvori je u autofikciju? Da objavi ultimativnu istinu bez obzira na posledice po sebe i druge? Da bude „smrtonosno“ iskren? On tome svakako teži. Svestan da, kako tvrdi Katrin Kise, ne može „istovremeno pojesti kolač i imati ga za sebe“ (Cusset 2012: 9), književnost i život u isto vreme, autor je, čini se, odlučio da proročansko viđenje iz uvoda u *Strašni korak* pretvori u ultimativni beskompromisni čin ili performativni akt. Na taj način Tahcissova fikcija konačno postaje stvarnost.

#### BIBLIOGRAFIJA

- Celestin 1997: R. Celestin, An interview with Serge Doubrovsky: Autofiction and Beyond, *Sites: The journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, no. 1–2, 397–405.
- Cohn 1978: D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Cusset, C. The limits of autofiction. <<http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>>. 14.10.2013.
- Ferreira-Meyers 2012: K. Ferreira-Meyers, Autofiction: 'Imaginaire' and Reality, An Interesting Mix Leading to the Illusion of A Genre?, vol. 23, 2012. <<http://phantasma.ro/wp/?p=4365>>. 03.11.2013.
- Ιακωβίδου 2002: Σ. Ιακωβίδου, Η τέχνη της απόστασης: ο Ταχτσής και η αυτοβιογραφία, *Νέα Εστία*, Αθήνα, 270–296.
- Jones 2002: E. H. Jones, De la patrie perdue à la patrie recyclée: Home as a Collage of Recycled Cultural Practices in Serge Doubrovsky's autofiction, *L'Esprit Créateur*, vol. 42, no. 4, 17–27.
- Jones 2009: E. H. Jones, Serge Doubrovsky: Life, Writing, Legacy, *L'Esprit Créateur*, Baltimore: John Hopkins University Press, Vol. 49, no. 4, 1–7.
- Kergommeaux 2005: C. D. de Kergommeaux, *Autofictional practices: Self-fashioning in Diana Thorneycroft's self-portraits*. Montreal: Mac Gill University.
- Kostis 1991: N. Kostis, The Third Wedding: Woman as The Vortex of Feeling, *Journal of Modern Greek Studies*, Baltimore: John Hopkins University Press, vol. 9, no. 1, 93–106.
- McDonough 2011: S. P. McDonough, *How To Read Autofiction*, Middletown: Wesleyan University. <[http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=etd\\_hon\\_theses](http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=etd_hon_theses)>. 23.08.2013.

- Mortimer 2009: A. K. Mortimer, *Autofiction as Allofiction: Doubrovsky's L'Après-vivre, L'Esprit Créateur*, Baltimore: John Hopkins University Press, vol. 49, 3, 22–35.
- Perović 2013: S. Perović, *Autofikcija u francuskoj novoj kritici*, u zborniku *Savremena proučavanja jezika i književnosti*, Kragujevac: FILUM, 93–101.
- Σπανιάς 1988: Ν. Σπανιάς, *Ο Ταχτσής και εγώ, Οδός Πάνος*, 24–42.
- Spear 1998: T. C. Spear, *Autofiction and National Identity, Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, no. 2:1, 89–105.
- Tziouvas 2003: D. Tziouvas, *The Other Self: Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, New York: Lexington Books.
- Ταχτσής 1962: Κ. Ταχτσής, *Το τρίτο στεφάνι*, Αθήνα.
- Ταχτσής 1972: Κ. Ταχτσής, *Τα ρέστα*, Αθήνα: Ερμής.
- Ταχτσής 1989: Κ. Ταχτσής, *Το φοβερό βήμα*, Αθήνα: Εξάντας.
- Ταχτσής 1994: Κ. Ταχτσής, *Συγγνώμην, εσείς δεν είσθε ο κύριος Ταχτσής*; Αθήνα, Πατάκης.
- Westlund 1997: A. J. Westlund, *Serge Doubrovsky's auto-fiction: de l'autobiographie considérée comme une taoumachie/autobiography as bullfighting, Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, no. 1–2, 415–432.
- Μητσάκα 2010: Σ. Μητσάκα, *Αυτοβιογραφία ως μυθοπλασία/Μυθοπλασία ως αυτοβιογραφία: Κώστας Ταχτσής, Το φοβερό βήμα, Το τρίτο στεφάνι, Τα ρέστα*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Saša Đorđević  
University of Belgrade

## AUTOFICTION AS TEMPTATION – COSTAS TACHTSIS

### Summary

Strongly influenced by the French school of Nouveau Roman, Costas Tachtsis was at the verge of, willingly or not, introducing autofiction to modern Greek literature. By implementing innovative narrative mechanisms for Greek literature at that time, such as the powerful and playful mixture of demotic language and katharevousa, and after being ridiculed by his audience for the use of “non-appropriate” means of narration in his novel *The Third Wedding Wreath*, Tachtsis became, ten years after publishing this same novel, one of the most popular and recognized modern Greek writers of his time. By using his life as the sole source for manipulating narrative expression and tension in his triptych (*The Third Wedding Wreath*, *Small Change* and *The Terrible Step*), he demonstrated new ways of presenting autobiographical content through fiction (novel and short story), which can be rightly considered as autofictional.

*Key words:* autofiction, autobiography, disguised narrator, tradition, modernism, allofiction, fragmentariness, identity.

Olivera ŽIŽOVIĆ\*

Državni univerzitet u Novom Pazaru

## ŽIVOT KAO METAFORA – AUTOBIOGRAFSKI ROMAN VIKTORA ŠKLOVSKOG *ZOO ILI PISMA NE O LJUBAVI*

U radu se razmatra način na koji je životni „materijal“ u autobiografskom epistolarnom romanu Viktora Šklovskog *Zoo ili pisma ne o ljubavi* transponovan u umetničku strukturu, čime su u književnoj *praksi* vodećeg ruskog formaliste potvrđeni njegovi *teorijski* stavovi. Sagledavajući trideset pisama „ne o ljubavi“ i predgovor prvom, berlinskom izdanju knjige (iz 1923), uočavamo dominaciju književnih postupaka čijom primenom umetnost „pobeduje“ život, dok analiza predgovora za lenjingradsko i moskovsko izdanje (iz 1924. i 1963) i jedne beleške iz 1965. godine, kao sastavnih delova romana, svedoči o životu koji je „pobedio“ umetnost i naveo Viktora Šklovskog da se odrekne nekadašnjeg sebe i važnog dela svog identiteta, mada ne i Ljubavi, kojoj je i kao sedamdesetogodišnjak ostao veran.

**Ključne reči:** epistolarni roman, autofikcija, ruski formalizam, realizovana metafora, otežana forma, ogoljavanje postupka, odnos život – umetnost.

Autobiografski roman *Zoo ili pisma ne o ljubavi* Viktor Šklovski je napisao tokom svog jednogodišnjeg emigrantskog boravka u Berlinu, gde ga je prvi put i objavio 1923. godine. Tražeći najadekvatniju formu u koju će smestiti životni „materijal“, autor se opredelio za roman u pismima, koji je nazvao i *Treća Eloiza* i posvetio ga Elzi Triole, ženi kojoj su romaneskna pisma upućena, a u koju je Šklovski u tom periodu bio zaljubljen. Aludirajući u posveti na Rusoov epistolarni roman *Julija ili Nova Eloiza* i koristeći autobiografsku građu, Šklovski zapravo dvostruko priziva Rusoa – kao začetnika *književnog žanra autobiografije* i kao autora *epistolarnog romana*, s kojim stupa u dijalog.

Šklovski se opredeljuje za roman u pismima, čime pojačava utisak realističnosti i dokumentarnosti, odnosno neposrednog svedočenja o stvarnosti i svom emigrantskom životu u Berlinu. Tome bitno doprinosi upotreba prezenta, odnosno mogućnost direktnog pisanja o trenutnoj životnoj situaciji u kojoj se nalazi, i to iz dana u dan, približavajući se time dnevničkim zapisima. Budući da *Zoo* nije samo roman o čoveku „koji voli ženu koja za njega nema vremena“ (Šklovski 1966: 21) već i roman o životu Rusa u emigraciji, prezent je pogodan

---

\* oljazizovic@yahoo.com



da izrazi emocije, strast, očekivanja, nadu i razočaranost zaljubljenog mladog čoveka, ali i naglašenu neizvesnost i teskobu emigrantskog života.

Međutim, dok se u epistolarnom romanu romanopisac „pravi da se uzdržava da bi što sigurnije dejtvoovao, on sebe briše pred stvarnošću da bi izmislio novu stvarnost“ (Ruse 1993: 116), Šklovski vrši inverziju takvog postupka. On piše autobiografski roman u pismima, u kojem se autor *pokazuje* a ne skriva, budući da je podudaran sa glavnim književnim likom koji piše pisma. Osim toga, on se razotkriva i kao sastavljač, nudeći nam pre svakog pisma kratak uvodni komentar, u kojem daje izvesne napomene i nagoveštava osnovnu temu. Ove komentare ne piše adresant i glavni književni lik romana, već svojevrsni „urednik“ pisama<sup>1</sup>, mada se oni prožimaju i preklapaju, a pridružuje im se i Viktor Šklovski, koji očigledno deli njihove poetičke stavove. Time se, kao i u autobiografiji, susrećemo sa dve „vrste“ *ja*: *ja* iskaza, tj. *ja* lika i *ja* kazivanja, odnosno *ja* autora-naratora, u ovom slučaju *ja* „sastavljača-urednika“. Prvo *ja* srećemo u pismima koja su upućena najpre Alji, a potom i nama kao čitaocima, a drugo u komentarima koji prethode pismima<sup>2</sup>. *Ja* Viktora Šklovskog nalazimo u predgovorima, uvodnoj belešci iz 1965. godine<sup>3</sup> i posveti.

Na taj način su ispunjena dva osnovna kriterijuma autofikcije kao žanra: „nominalni“, koji podrazumeva homonimiju između imena pisca, junaka i pripovedača, i „žanrovski“ kriterijum, koji zahteva jasno preciziranje da je reč o romanu (vidi Dušanić 2012). Potvrdu fikcionalnosti eksplicitno nalazimo u prvom predgovoru, gde Šklovski svoju knjigu označava kao roman u pismima, a indirektno i u posveti, u kojoj je knjiga naslovljena *Treća Eloiza*, čime smo upućeni na druge romane, odnosno na stvaranje koje se oslanja na fiktionalne svetove a ne na (životnu) stvarnost.

Međutim, opredeljujući se za autobiografski roman u pismima, Šklovski ne želi da implicira da se istina i fikcija ne mogu razdvojiti, na šta pretežno upućuju današnji autobiografski romani, koji često ističu da nema jednog i jedinstvenog identiteta, jedne istine, jedne istorije i jedne priče o životu, već da ih ima više, odnosno da je svako pisanje o sebi svojevrsna fikcija, uslovljena motivacijom, trenutkom, izborom građe i uglom posmatranja. Dok je u savremenoj autofikciji distanca između dva *ja* najčešće rezultat samopreispitivanja, a pre svega *sumnje* u vlastiti identitet i njegovu „uhvatljivost“, Šklovski ovu razliku, kako ćemo videti, uspostavlja iz umetničkih i teorijskih (formalističkih)

<sup>1</sup> U komentaru za deveto pismo jasno su razdvojeni autor pisma i sastavljač komentara, koji očigledno ima pripovedačko sveznanje, ali i književnoteorijski pozna je problem. On kaže: „U suštini stvari celo pismo je *realizacija metafore*: *autor* u njemu pokušava da bude prijatan i veseo, ali *ja* sam siguran da u sledećem pismu on neće izdržati“ (Šklovski 1966: 52).

<sup>2</sup> Izuzetak je kratko dvadeseto pismo, sačinjeno od samo jedne rečenice, koje je bez uvodnog komentara.

<sup>3</sup> U srpskom prevodu ova beleška greškom je datirana 1963. umesto 1965. godine.



razloga, čime ne preispituje i ne dovodi u pitanje sopstveni identitet, već ga, naprotiv, *potvrđuje*.

Pisma su sredstvo udvaranja, ali i način da se predoči ne toliko život u emigraciji koliko unutrašnji doživljaj tog života. Glavni likovi su autor pisama (Šklovski) i žena kojoj su pisma upućena (Alja), koja i sama piše nekoliko pisama svom upornom udvaraču<sup>4</sup>, čime su data dva ugla gledanja, odnosno predočena dva glasa, što je klasični vid epistolarnog romana. Opis emigrantskog života je proširen i pričama iz života prijatelja i poznanika Viktora Šklovskog, koji postaju svojevrsni romaneskni likovi, poput Hlebnjikova, Andreja Belog, Pasternaka, Šagala, Remizova, Bogatirjova i drugih.

Šklovski nigde ne pominje svoje ime, osim što je ono dato na naslovnoj strani knjige, ali se „autobiografski pakt“, odnosno potvrda identiteta autora, naratora<sup>5</sup> i glavnog lika, o kojem povodom autobiografije govori Filip Ležen, uspostavlja implicitno, kroz uvodnu belešku, predgovore trima izdanjima knjige, predgovor devetnaestom pismu, kao i u samom tekstu pisama, kada se pominju sopstveni već objavljeni naslovi (na primer, *Kako je napravljen Don Kihot*), ili se, recimo, Šklovski zaklinje OPOJAZ-om, čiji je istaknuti član bio. Zapravo, *teorijski* stavovi Viktora Šklovskog kao ključne figure ruskog formalizma, koji su *praktično* primenjeni u ovom *romanu*, najvažnija su potvrda identiteta autora.

Elzino ime je u tekstu pisama promenjeno u Alja (kako ju je Šklovski možda oslovljavao i u realnosti), ali je ime njenog prvog muža Andreja ostalo nepromenjeno, kao što se pominje i njihov stvarni boravak na Tahitiju. Time je Alja nedvosmisleno izjednačena s Elzom Kagan, udatom Triole, tim pre što je Šklovski 1963. godine dopisao i jedan *post scriptum*, u kojem kaže da je „Alja već nekoliko decenija francuska spisateljica, slavna po svojoj prozi i pesmama koje su joj posvećene“ (Šklovski 1966: 24). Time se aludira na Gonkurovu nagradu koju je Elza Triole kao spisateljica dobila, ali i na pesme koje joj je posvetio njen drugi suprug, čuveni nadrealista Luj Aragon.

Potvrdu podudarnosti identiteta autora pisama i Viktora Šklovskog nalazimo i u imenima i istinitim epizodama iz života njegovih prijatelja. Time je predočena ne samo intima autora već i anegdote iz života njemu bliskih ljudi, što doprinosi dokumentarnosti i uverljivosti ispričanog, mada, kako knjiga odmiče, autor pisama sve više insistira da je reč o *umetničkoj obradi* životnog – autobiografskog i biografskog materijala.

Toj obradi bitno doprinosi način na koji Šklovski predstavlja svoja osećanja i poimanje života, koristeći pre svega paralelizme i metafore, čime

<sup>4</sup> Izuzetak je Aljino prvo pismo, upućeno sestri u Moskvi, u kojem joj piše o trojici muškaraca, pa i o udvaraču koji joj neumorno piše i donosi pisma, a kojeg smatra „svojim najvećim ordenom“ (Šklovski 1966: 34).

<sup>5</sup> Ulogu naratora u ovom slučaju ima „sastavljač-urednik“.

određena, naizgled banalna anegdota ili sećanje postaju nabijeni smislom koji je sugerisan a ne eksplicitno saopšten. Ovaj postupak najbolje opisuje sâm autor, recimo u sedamnaestom pismu, kada predlaže način na koji bi se mogao opisati Drezden<sup>6</sup>.

Predočeni postupak se proširuje tako što se preko pojedinačnog traga za univerzalnim, čime se prevazilaze individualne situacije i iskustva i saopštava ono što je opšteljudsko. Na taj način metafora sugerise otvorenost i bogatstvo života i sveta, produbljuje značenja i doprinosi višesmislenosti, ali omogućava i izvesne obrte.

U tom smislu je najznačajnije izjednačavanje Alje i Berlina, do kojeg dolazi već u drugom pismu, u kojem se kaže: „Ti si grad u kome ja živim [...]“. Reč je, naime, o doživljaju usamljenosti, napuštenosti, odbačenosti i neprihvaćenosti, kako od žene koju voli tako i od grada u kojem se nadao da će pronaći utočište. Ovo je eksplicitno rečeno i u poslednjem, tridesetom pismu: „Alja – to je realizacija metafore. Ja sam *izmislio* ženu i ljubav za *knjigu o neshvatanju, o tuđim ljudima, o tuđoj zemlji*“ (Šklovski 1966: 35, 108).

Time se nedvosmisleno skreće pažnja na fiktionalni status teksta, mada je fiktionalnost najjasnije istaknuta kroz ogoljavanje postupka, što je *sadržinski* najrečitije sprovedeno u devetom pismu. Iznova koristeći realizovanu metaforu i gradeći leksičku konstrukciju koja poriče realni niz u ime metaforičnog, odnosno pretvarajući stilsku figuru u sižejnu konstrukciju, autor pisama sebe poistovećuje sa vodom koja nadolazi, tačnije sa OPOJAZ-om koji opasuje Aljinu kuću. Jer, priča o Alji je zaista „opasana“ i „zapljusnuta“ teorijskim stavovima ruskih formalista.

Višesmislenost se u ovom romanu *sadržinski* uglavnom ostvaruje putem aluzija, biblijske simbolike, paralelizama i metafora. Njihovom čestom upotrebom Šklovski donekle briše i granicu između poezije i proze, vraćajući se na iste teme i slike i posežući za simetrijom, što daje osobeni ritam proznom tekstu, koji postaje srodan muzičkoj kompoziciji.

Ipak, postojanje „duplog dna“ daleko je važnije na *kompozicionom* nivou, o čemu će autor pisama posebno progovoriti u predgovoru devetnaestom pismu, što je ujedno i najznačajniji autopoetički iskaz u knjizi. U njemu se kaže da je Aljino pismo koje sledi „najbolja stvar u celoj knjizi“, ali je ono prežvrllano, budući da nam se sugerise da ga ne čitamo, to jest da ga preskočimo i pročitamo na kraju, zato što ga ni sâm primalac nije pročitao u svoje vreme, već tek kada je dovršio knjigu. Autor nam, dakle, skreće pažnju kako treba da čitamo, iznoseći ujedno i vrednosni sud o napisanom.

<sup>6</sup> „Uzmimo neki detalj Drezdena – npr. to da su automobili u njemu čisti i tapacirani iznutra sivom prugastosiv materijom. Dalje je sve tako jednostavno [...]. Treba tvrditi da je Drezden sav prugastosiv, i da je Elba pruga na sivilu, i da su kuće sivkaste i da je Sikstinska mado-na prugastosivkasta. *Teško da će to biti tačno, ali će zato biti ubedljivo i u dobrom tonu*“ (Šklovski 1966: 73).

„Pre svega, pismo je vrlo dobro napisano. *Časna reč, ja ga nisam pisao*“, kaže on, pitajući se: „Kako kompoziciono shvatiti ovo pismo? Jer ono je ipak umetnuto?“

Nakon toga sledi objašnjenje:

„Za ironiju dela potrebna vam je *dvostruka odgonetka radnje*, ona se obično daje na ublaženi način, u *Evgeniju Onjeginu* npr. rečenicom: 'Da nije on parodija?'

Ja svojoj knjizi dajem drugu [odgonetku radnje], naglašavajući odgonetku žene, kojoj sam pisao i drugu odgonetku sebe samog.

Ja sam gluv. [Mene je zaglušio život, a gluvi ljudi su vrlo zatvoreni.]“

Ali „*ako vi poverujete u moje kompoziciono objašnjenje, morali biste da poverujete i u to da sam napisao Aljino pismo sebi.*

Ja vam ne savetujem da verujete... Ono je Aljino.

Uostalom, vi uopšte ništa nećete shvatiti, jer je sve izbačeno u korekturi“ (Šklovski 1966: 79–80).

Nakon poigravanja, zamagljivanja i protivrečnih iskaza u predgovoru, sledi devetnaesto pismo koje je pripisano Alji, a u kojem ona *s puno osećanja* piše o svojoj dojlji Stjoši. Time „ovo pismo *narušava šemu o dvema kulturama* zato što je žena koja je tako napisala o Stjoši – bliska“ (Šklovski 1966: 79–80). U drugim pismima se o Alji uglavnom govori kao o strankinji, otuđenoj, dalekoj i *bezosećajnoj* osobi, dok se u ovom pismu ona javlja u novom, drugačijem svetlu.

Time se, zapravo, postavlja pitanje ko piše Aljina pisma – ona ili autor sâm. Mada se najpre tvrdi da je pismo napisala Alja („*Časna reč, ja ga nisam pisao*“), ono se potom ne računa u njena pisma, budući da je u komentaru za dvadeset prvo pismo rečeno da je to Aljino peto pismo, a kao četvrto je označeno ono pod rednim brojem petnaest. Devetnaesto pismo „sastavljač-urednik“, dakle, ne broji u Aljina pisma, jer ono to i nije, čime nam se sugeriše da ipak treba poverovati u „kompoziciono objašnjenje“, odnosno u to da je autor sâm napisao Aljino pismo.

Ovakav postupak i poigravanja zahtevaju povećanu pažnju čitaoca, odnosno *otežavaju formu* i čine neophodnim vraćanje na već pročitano, čime se ono što je prethodno rečeno osmišljava na nov način. Otežana forma uvek zahteva veći napor čitaoca, kako bi bile otkrivene prave piščeve namere, što je postupak koji je Viktor Šklovski kao teoretičar književnosti visoko vrednovao. Zapravo, on i ne zavodi toliko Alju koliko zavodi nas, čitaoce, u čemu i jeste posebna vrednost ove knjige.

Ako je devetnaesto pismo izmišljeno, onda je ono „fikcija“, tačnije „fikcija u fikciji“. Zapravo *sva* Aljina pisma su fikcija, s tim što se devetnaesto, sadržinski i emocionalno, donekle razlikuje od ostalih, to jest „narušava šemu“. Međutim, čak i kada bi to bilo pravo pismo koje je Viktoru Šklovskom uputila Elza Triole (što očigledno nije slučaj), odnosno kada bi ono bilo dokument unesen u fikciju, i tada bi, kako nas poučavaju ruski formalisti, u novom okruženju i kontekstu pismo dobilo novi status i značenje, postajući deo fikcionalnog sveta, zbog čega bi se opet moralo tretirati kao fikcija.

„Dvostruka odgonetka radnje“ sastoji se, dakle, u tome da je *sva* Aljina pisma (a ne samo devetnaesto) napisao autor, odnosno da ih nije pisala Alja, a eksplicitno ukazivanje na to direktno narušava romanesknu iluziju. Uostalom, i Alja je izmišljena, odnosno njen lik je *prilagođen potrebama žanra* i umetnosti, ma koliko Elza Triole bila stvarna, realno postojeća žena u koju je Šklovski zaista bio zaljubljen u tom periodu, i ma koliko da je postojeće životno iskustvo poslužilo kao osnova za knjigu.

Rušeći predstavu o autobiografskom pripovedanju, Šklovski istovremeno ruši i iluziju o epistolarnom romanu, tačnije pokazuje da su dva glasa, kao klasičan vid romana u pismima, takođe iluzija. Time u prvi plan dospeva problem strukture teksta, a ne problem sadržaja ili stila, što je retko za autobiografsku prozu.

Zapravo, kao što postoji logika života i logika razvoja ljubavi, koja je „bez nas utvrđena“, postoji i logika knjige, kao i njena žanrovska uslovljenost. Kada je reč o epistolarnom romanu, kako nam objašnjava autor pisama, predodređeni su „tragični završeci“ i „minimum – skrhanu srce“. Šklovskom je, dakle, „u inostranstvu bilo potrebno da se prelomi“, pa je „sebi pronašao ljubav koja slama“ (Šklovski 1966: 72, 79), odnosno, budući da mu je srce bio skrhan, opredelio se za roman u pismima.

Pet decenija nakon objavljivanja romana *Zoo ili pisma ne o ljubavi*, želeći da približi čitaocima svoj umetnički postupak u knjizi *Fils*, Serž Dubrovski će skovati termin autofikcija, precizirajući da je to „fikcija satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica“, gde je „govor o avanturi poveren avanturi govora“ (Dubrovsky 2001). *Događaj su*, dakle, *reči i njihovo dejstvo*, baš kao što je to slučaj i u autobiografskom epistolarnom romanu Viktora Šklovskog.

Međutim, dok savremeni pisci autofikcije stilizacijom autentične životne građe žele da ukažu na postojanje imaginarnog u svakoj autobiografiji, Šklovski pre svega želi da praktično pokaže šta je umetnost, kako se ona „pravi“ i u čemu je njena autonomija, čime iznosi i u praksi potvrđuje svoje teorijsko, formalističko viđenje književnosti. On polazi od autobiografske građe da bi u romanesknu formu uneo *novi materijal – intimu i lirizam*, što nije bio aktuelni i u tom trenutku uobičajeni umetnički sadržaj, mada je za njega i ovde, kao i u teoriji, mnogo važniji *umetnički postupak* koji se tom prilikom primenjuje.

U poslednjem, tridesetom pismu, upućenom VCIK-u SSSR-a<sup>7</sup>, autor otvara karte i jasno kaže: „Žena kojoj sam pisao *nikada nije postojala*. *Možda je bila drugojačija*, dobar drug i moj prijatelj s kojim nisam umeo da se sporazumem. [...] Ja sam *izmislio* ženu i ljubav *za knjigu*...“ Alja je, dakle, „izmišljena“, tačnije prilagođena potrebama knjige, to jest forme i žanra kojima je kao književni lik podređena. Dok se najpre činilo da je ona žrtva koja „kao Isak [dospeva]

<sup>7</sup> Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет – Sveruski centralni izvršni komitet – najviši zakonodavni, regulatorni i nadzorni organ vlasti u SSSR-u do 1938. godine.

na lomaču koju je napravio Avram“ (Šklovski 1966: 108, 44), pokazaće se da je i Alja pošteđena.

„Uostalom, ti nećeš biti žrtva, ja ću te zameniti. Ja, tvoj zamenik, kao jagnje sam se upleo rogovima u šipražje“, kaže joj u petom pismu njen udvarač, da bi u sedamnaestom delimično objasnio prirodu svoje zapetljanosti. „Vidiš li u čemu je stvar: ja istovremeno s pismima tebi pišem knjigu. I ono što je u knjizi, i ono što je u životu potpuno se zapetljalo“ (Šklovski 1966: 44, 72). Ipak, teoretičar ruskog formalizma uspeće da otpetlja taj čvor razbijanjem romaneskne iluzije i ogoljavanjem postupka, pokazujući da su i sopstveni život i iskustvo, kada dospeju u umetnost, takođe fikcija, pri čemu nije toliko važan sadržaj koliko način njihove upotrebe i funkcionalizacija.

Budući da žrtva ipak mora biti prineta, autor prinosi *sebe*, tačnije umetnosti žrtvuje sopstveni život. Fikcija je sastavni i dragoceni deo života, kako autora pisama tako i Viktora Šklovskog, a u nju se *beži* kada nema pravog, punog, ostvarenog života. Život ljudski je „strašan, besmislen, učmao, neelastičan“, ali se on može pretvoriti u anegdote i time učiniti podnošljivijim, pa i smislenim. Umetnici između sebe i sveta izgrađuju „sopstvene male svetiće – zverinjake“ (Šklovski 1966: 44), koji ih štite od života koji je veliki zverinjak.

Ma koliko život boleo, autor u četvrtom pismu konstatuje: „A nama ostaju žuti zidovi kuća osvetljeni suncem, naše knjige i sva naša, *na putu ka ljubavi, izgrađena ljudska kultura*“, zbog čega savetuje, čini se najpre sebi, a potom i ostalima: „Prenesi sve u kosmičke razmere, stegni srce zubima, piši knjigu“ (Šklovski 1966: 41).

Može li, međutim, umetnost zameniti život, može li konkretno pomoći? Autor „pisama ne o ljubavi“ misli da ne može, makar ne kada je reč o ženama. „Jelenu u borbi koriste njegovi rogovci, slavuj ne peva uzalud, ali nama naše knjige neće poslušiti“ (Šklovski 1966: 41), zaključak je do kojeg dolazi nakon sećanja na pesnika Hlebnjikova i ženu koju je voleo, a koja se udala za drugog, ne mareći za njegove stihove.

Zato na kraju četvrtog pisma on ne može a da se ne upita: „Ali gde je ta koja me voli?“ (Šklovski 1966: 41). Jer, potreba da se bude voljen ostaje, a knjige i pisanje je ne mogu utažiti, kao što ni pisanje o ljubavi ne može nadomestiti ljubav.

Ljubav može ublažiti, pa i zameniti i nadoknaditi puno toga, a pre svega ukoreniti čoveka u sebi i svetu, ma koliko mu se taj svet činio stran, tuđ i dalek. Ali kada je nema, a posebno kada je ima ali je jednostrana, odnosno neuzvraćena, i to u kriznoj životnoj situaciji kakva je boravak u emigraciji, ona vodi ka još dubljem osamljivanju, osećanju psihološkog beskućništva i gubitku smisla. Tim pre što Alja živi buržoaskim, komfornim i njemu dalekim načinom života – plešući uveče sa drugim muškarcima, a danju spavajući ili odlazeći u kupovinu, što u njemu izaziva ljubomoru, bes i očaj, ali mu donosi i uvid o suštinskoj nepomirljivosti dve kulture – njegove i njene. Stoga se kao

mogući izlaz i spas od patnji izazvanih neuzvraćenom ljubavlju nameće *novo bekstvo*, odnosno povratak u Rusiju, čime ljubavni neuspeh i uskraćenost vode u političku kapitulaciju, zbog čega poslednje pismo u knjizi nije upućeno Alji već sovjetskim vlastima.

Nakon povratka u Rusiju život će iznova, samo sada na bitno drugačiji način, prodirati u ovu knjigu, primoravajući Viktora Šklovskog da stalno dopisuje nove predgovore i beleške za izdanja koja će uslediti. Stoga, kada je reč o ovom romanu, posebnu pažnju zaslužuje peritekst kao vrsta parateksta, koji blisko okružuje tekst a ne pripada mu. U ovom slučaju to su posveta, jedna uvodna autobiografska beleška iz 1965. godine, kao i tri predgovora, napisana za prva tri izdanja (berlinsko iz 1923, lenjingradsko iz 1924. i moskovsko iz 1963. godine), koji su sada sastavni deo knjige.

U prvom, berlinskom izdanju iz marta 1923. godine, Šklovski otkriva čitaocu kako je „knjiga počela *samu sebe da piše*“ i „iziskivala da se poveže materijal, tj. ljubavno-lirska linija sa opisnom“. Kao autor, on se samo pokorio „volji sudbine i materijala“ i „te stvari povezao poređenjima“, čime su svi opisi „postali metafore ljubavi“ (Šklovski 1966: 21). Umetnost i umetnik su, dakle, sebi podredili život, tačnije posegli su za autobiografskom građom i upotrebili je, nalik jelenu koji koristi svoje rogove.

Međutim, samo *godinu dana* nakon berlinskog izdanja, po povratku iz emigracije, 1924. godine Šklovski u Lenjingradu štampa prvo rusko izdanje svog epistolarnog romana i piše novi predgovor za njega. Već tada na događaje u Berlinu gleda kao na *davnu prošlost*, koja je sasvim odsečena od njegovog srca, ali mu je „žao one prošlosti: čoveka iz prošlosti“.

„Ja sam ga napustio, nekadašnjeg sebe, u ovoj knjizi, kao što su u starim romanima ostavljali mornara–prestupnika na pustom ostrvu“. Ipak, tome dodaje: „*Krivče: živi: ovde je toplo. Ja te ne mogu prevaspitati*. Sedi, posmatraj sunčev zalazak“ (Šklovski 1966: 22). Nekadašnjem sebi on, dakle, dozvoljava da živi, makar na udaljenom pustom ostrvu, ne pokušavajući da ga prevaspita, to jest dopuštajući mu da ostane ono što jeste, što je bio.

Međutim, u trećem predgovoru, napisanom 1963. godine, prošlost ne samo da je daleka i odsečena od srca, već je i sasvim iščezla: „Sećanja su se razišla kao krugovi na vodi, krugovi su stigli do kamenite obale. Prošlosti nema [...]. *Neću sestri kraj mora, neću čekati lepo vreme*“ (Šklovski 1966: 23), zaključuje Šklovski, koji sada mornaru-krivcu, odnosno nekadašnjem sebi, više ne dopušta da živi, čak ni na udaljenom pustom ostrvu.

Na kraju, u uvodnoj belešci iz 1965. godine (napisanoj za treće rusko izdanje), koja sada prethodi celoj knjizi, pa i pomenutim trima predgovorima, menjaju se i pejzaž i godišnje doba, pa umesto nekadašnjeg ostrva, mora i posmatranja zalaska sunca, Šklovski o svojoj emigrantskoj epizodi govori kao o boravku na santi leda koja plovi okružena maglom, okreće se i čini da čovek zaluta, smete se na putu. „Grešeci i lutajući, obreo sam se u emigraciji, Berli-



nu“, kaže Šklovski, dodajući da je u inostranstvu tugovao, da bi „posle godinu dana, na zauzimanje Gorkog i Majakovskog“ uspeo da se vrati u domovinu (Šklovski 1966: 20).

Dok je u predgovoru prvom izdanju, kao i u samoj knjizi, pokazano kako umetnost „pobeđuje“ život, u drugom, a posebno u trećem predgovoru i beleški iz 1965. godine, suočeni smo sa životom koji je „pobedio“ umetnost i naveo Šklovskog da se odrekne nekadašnjeg sebe. Time je najpre nagovešteno, a potom i osvedočeno ono što će uslediti nakon poslednjeg, tridesetog pisma, u kojem autor „diže ruke i predaje se“, moleći vlast da mu dozvoli povratak u Rusiju.

Između pisanja prvog predgovora (1924. godine) i poslednje beleške sačinjene za treće rusko izdanje (1965. godine) prošle su pune četiri decenije, dok je predočeni vremenski period u samom romanu veoma kratak (od 3. februara 1923. godine, kada je datirano prvo pismo, do 10. marta, kada je knjiga, po rečima autora pisama, završena). Međutim, u romanu je dat prelomni, ključni trenutak u životu i svakako jedan od najtežih, a takvi trenuci uvek utiču na izgradnju novog identiteta. Pokazaće se da je taj relativno kratak period suštinski odredio Viktora Šklovskog, njegovu potonju sudbinu i odluke koje će doneti, odnosno da se u njemu nalazi svojevrsna odgonetka onoga što će uslediti, u čemu je značajnu ulogu imala neuzvrćena ljubav, koja je, uprkos svim poigravanjima i obrtima, ipak u središtu ove knjige i pisama „ne o ljubavi“.

Sastavni deo svake autobiografije jeste traganje za identitetom, koji Šklovski u Berlinu gubi, što njegov „zastupnik“ jasno formuliše već u uvodnom pismu: „Ja ovde nisam onakav kakav sam bio, i čini mi se, ja ovde nisam dobar“ (Šklovski 1966: 33). On oseća da ga promene menjaju, i to nagore. Međutim, *životna ironija* upravo je u tome što je Šklovski, osećajući da u Berlinu gubi identitet, odlučio da se vrati u Rusiju i tako sačuva sebe, ali je ubrzo bio primoran da se odrekne svojih formalističkih stavova, odnosno najvažnijeg dela svog identiteta i naučnog integriteta, ili makar onog dela po kojem će ostati upamćen u nauci o književnosti.

Berlin tako postaje prekretnica koja formira njegovo kasnije *ja*, a cena povratka u Rusiju jeste prinošenje sebe na žrtvu, odnosno odricanje od predašnjeg sebe. U petom pismu čitamo: „Neću dati svoj *zanat pisca*, svoj *slobodni put* po krovovima za evropsko odelo, očišćene čizme, visoku valutu, čak ni za Alju“, tim pre što mu ona već u prvom pismu koje mu upućuje kaže: „Ja te ne volim i *neću te voleti*“. Ipak, pokazaće se da će ih Šklovski dati za povratak i život u Rusiji, za šta potvrdu nalazimo u trinaestom pismu: „[...] kada bi mi rekli: 'Možeš da se vratiš' – ja bih, kunem se OPOJAZ-om, pošao kući ne osvrnuvši se, ne uzevši rukopise. Ne telefonirajući“ (Šklovski 1966: 44, 37, 63). Rusija je, nedvosmisleno, iznad književnosti i nauke, a OPOJAZ kojim se ovde zaklinje uskoro će postati *daleka* prošlost.

Jer, „sve što je bilo – prošlo je“, a berlinski mostovi su sa tridesetogodišnjeg Šklovskog skinuli „mladost i samouverenost“, zbog čega je „digao ruke i

predao se“. U *Spomeniku naučnoj grešci* 1930. godine, začetnik i ključna figura ruskog formalizma nedvosmisleno će se odreći svojih teorijskih i umetničkih stavova, odnosno OPOJAZ-a kojim se svojevremeno zaklinjao.

Ipak, on se neće odreći ljubavi, pa tako u trećem predgovoru čitamo reči sedamdesetogodišnjeg Šklovskog, koji konstatuje da je noć već stigla, a „s neba su se sklonile nedokučive zvezde. Samo se *Venera*, prva zvezda večeri i jutra, *vratila na nebo*“. „Veran ljubavi: volim drugu“, eksplicitan je Šklovski, koji sada posmatra svitanje i izgovara reč „Ljubav“, pišući je velikim slovom (Šklovski 1966: 108, 23).

Time njegov epistolarni roman *Zoo* ostaje spomenik podignut u slavu *ljubavi, umetničke istine i autonomije književnosti*, koji na kreativan način svedoči o teoriji i praksi ruskog formalizma. Sticajem ličnih i istorijskih okolnosti on je, međutim, i svedočanstvo o borbi koja se vodila između života i umetnosti, i to ne u književnom tekstu već u svakodnevnom životu mnogobrojnih umetnika, naučnika i intelektualaca u Sovjetskom Savezu, za šta je sudbina Viktora Šklovskog postala svojevrsna metafora.

#### BIBLIOGRAFIJA

- Doubrovsky 2001: S. Doubrovsky, *Fils*, Paris: Galilée. Navedeno prema: D. Dušanić 2012: Šta je autofikcija?, *Književna istorija*, br. 148, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 797–8.
- Dušanić 2012: D. Dušanić, Šta je autofikcija?, *Književna istorija*, br. 148, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Ruse 1993: Ž. Ruse, *Oblik i značenje*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Šklovski 1966: V. Šklovski, *Zoo ili pisma ne o ljubavi. Treća fabrika*, Beograd: SKZ.



Оливера Жижовић  
Государственный университет Нови Пазар

## ЖИЗНЬ КАК МЕТАФОРА – АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО *ZOO ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ*

### Резюме

Автобиографический роман *ZOO или Письма не о любви* Виктор Шкловский написал во время своего годичного пребывания в эмиграции в Берлине, где роман был впервые и опубликован в 1923. году. Стремясь найти наиболее подходящую форму в которой он сможет хранить „материал“ жизни, Шкловский выбрал роман в письмах настаивая на *художественной обработке* жизненного автобиографического и биографического материала. Шкловский, однако, не хочет подчеркнуть, что каждый запись о себе своего рода фантастика. Тоже не намерен наводит нас на мысль что он сомневается в собственную идентичность и ее „уловимость“, что в основном указывают сегодняшние автобиографические романы, но напротив, хочет *подтвердить* свою собственную идентичность. Таким образом, теоретические взгляды Виктора Шкловского, ключевой фигуры российского формализма, которые практически применяемые в этом романе, самое главное подтверждение личности автора.

Однако, *ирония жизни* находит свое отражение в том, что Шкловский, чувствуя, что в Берлине теряет свою идентичность, решил вернуться в Россию и тем самым спасти себя, но вскоре был вынужден отказаться от своих формалистических взглядов, то есть важнейшей части своей идентичности и научной целостности.

Анализ романа „*ZOO или Письма не о любви*“ а также трех предисловий написанных для Берлинского (1923), Ленинградского (1924) и Московского (1963) издания, показывает что в предисловии к первому изданию, а также и в самой книге показано как искусство „выигрывает“ жизнь. А во втором и особенно в третьем предисловии и записке в 1965 году (как составными частями романа), мы в настоящее время сталкиваются с жизнью, которая выиграла искусство и привела Шкловского отказаться от прежнего себя.

Таким образом, этот роман, творческим способом свидетельствуют о теории и практике русского формализма, где совпадение личных и исторических обстоятельств становится свидетельством борьбы которая состоялась между жизнью и искусством, и то не в художественном тексте, но в повседневной жизни многих художников, ученых и интеллектуалов в Советском Союзе, для чего судьба Виктора Шкловского стала своего рода метафоры.

**Ключевые слова:** эпистолярный роман, автофикция, русский формализм, реализованная метафора, тяжелая форма, обнажение приём, взаимосвязь жизнь – искусство.



Marco MONGELLI\*

Département de Philologie et Critique de la Littérature, Université de Sienne

## L'AUTOFICTION ITALIENNE : ENJEUX ET POTENTIALITÉS D'UNE NOUVELLE PRATIQUE NARRATIVE

Cette communication aborde le sujet de l'autofiction en Italie en essayant d'investir la façon dont le terme « autofiction » a été reçu à travers le contexte français et les formes littéraires particulières que cette tradition a produites. D'une méconnaissance initiale à une vraie « vague », les préjugés et la méfiance envers l'autofiction ont empêché jusqu'à nos jours une analyse sérieuse et approfondie de ce phénomène. De Busi à Siti, de Genna à Vasta, les auteurs qui ont utilisé et manipulé le dispositif narratif de l'autofiction appartiennent à différentes générations et à différents styles d'écritures. Cependant, à travers une comparaison de leurs efforts littéraires il est possible de dégager une intention commune à ces écrivains : représenter l'actuelle société italienne et ses mutations anthropologiques.

Nous nous proposons dans un premier lieu de retrouver, dans la production littéraire italienne des trente dernières années, les textes concernant l'écriture du soi et pouvant être qualifiés d'autofictions. Ensuite, nous analyserons d'un point de vue à la fois théorique et pragmatique les enjeux des écritures auto-fictionnelles, en essayant de clarifier le statut encore incertain du genre et sa position dans le champ littéraire italien, mais aussi ses échos dans la culture et l'imaginaire socio-politiques nationales. À travers une étude des autofictions à plusieurs niveaux, il sera possible de montrer dans quelle mesure la nature hybride de ces textes constitue leur richesse face aux autres écritures à la première personne telles l'autobiographie, le journal intime ou encore le roman personnel.

L'ambiguïté intrinsèque de la voix énonçant le récit révèle une potentialité inédite pour la littérature italienne. Raconter soi à travers l'écriture narrative signifie non seulement modifier les faits réels mais réinventer la perception de soi-même et du monde que l'on habite. Le mensonge narratif, c'est-à-dire la fiction, peut ainsi dire la vérité mieux que quelconque récit factuel.

**Mots-clés** : autofiction, Italie, Walter Siti, Giuseppe Genna, Giorgio Vasta.

Ces dernières années, en Italie, un nouveau terme est apparu dans le langage critique : « autofiction ». Il a été souvent utilisé pour définir certains romans qui se trouvent à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction, entre la chronique linéaire des faits vécus et leurs évidente distorsion romanesque.

---

\* marcomongelli@gmail.com

L'étiquette « autofiction » a été associée à des textes fort hétérogènes, que ce soit pour leurs intentions poétiques ou leurs résultats stylistiques, textes qu'il était impossible de classer sous un seul sous-genre auparavant. Toutefois, tous ces textes présentaient une caractéristique commune importante : ils racontaient la vie de l'auteur en la mélangeant à des faits incroyables et souvent contradictoires, qui mettaient ainsi en doute la véracité du vécu. En tout cas, la critique officielle soulignait, en le stigmatisant, le caractère fabulateur de ce stratagème littéraire, un artifice facile, stérile et, au fond, vide. Cette méconnaissance n'est pas surprenante, étant donné que *Fils*, le roman initiateur du terme, n'a jamais été traduit en italien et que les écrivains censés avoir écrits des autofictions montrent eux-aussi, lors d'interviews, ne pas savoir saisir la catégorie. En somme, la conscience poétique de ce dispositif est beaucoup moins aux aguets en Italie que dans le reste de l'Europe. D'ailleurs, un genre si particulier comme celui de l'autofiction vit par ses spécificités nationales et une structure universelle n'est pas complètement saisissable.

C'est donc à travers le long débat critique français que la notion d'autofiction, même si de manière assez vague, débarque sur le sol littéraire italien. En quelques années, plusieurs auteurs s'essaient de façon plus ou moins consciente à cette forme de narration particulière. Ces deux dernières décennies, la sortie de nombreux romans « inclassables », a entraîné une réflexion sur les formes littéraires qui représentent les rapports entre la société et les médias. La particularité importante à retenir est que la production auto-fictionnelle la plus récente et la plus consciente est étroitement liée à une analyse directe du réel et de ses distorsions. Il s'agit de romans qui abordent l'actualité, la chronique et le potin et qui imposent un regard de près, souvent de dedans.

Certes, il est possible de considérer comme auto-fictionnels au sens large les romans publiés dans les années quatre-vingt. Le processus de déploiement de cette sensibilité ne doit donc pas être réduit à un avènement récent, mais les démonstrations les plus abouties de cette catégorie textuelle ont été produites dans ces dernières années et chacune d'entre elles entoure de près la réalité actuelle, en la cernant de différentes manières.

Il est important de retracer le cheminement de ce genre et donc de remonter aux trois textes exemplaires parus entre 2006 et 2010, à savoir *Troppi paradisi* (2006) de Walter Siti, *Italia De Profundis* (2008) de Giuseppe Genna et *Spaesamento* (2010) de Giorgio Vasta, traduit et publié en 2012 chez Gallimard sous le titre de *Dépaysement*. Tous les trois textes peuvent être lus et comparés à travers le dispositif autofictionnel.

S'il y a à ce jour peu de réflexions de caractère générique ou théorique concernant l'autofiction, il y a par contre une vaste production d'articles et de compte rendus portant sur des textes spécifiques. Cela nous permet de reconstituer les caractéristiques fondamentales et communes de l'emploi du terme autofiction en Italie. Il s'agit de textes dans lesquels les auteurs mettent en scène

un matériel narratif objectivement autobiographique tout en modifiant/cachant leur propre nom ou le laissant inchangé. On peut distinguer les textes aux identités *non parfaites*, c'est-à-dire ceux où le nom du protagoniste ne coïncide pas explicitement avec le nom de l'auteur (et du narrateur), de ceux où la triple identité est au contraire bien évidente et bien marquée.

Parmi les premiers il faut citer *Seminario sulla gioventù* (1984), premier roman d'Aldo Busi, où le dispositif autofictionnel commence à se montrer. *Seminario* est une sorte de biographie romancée qui présente comme protagoniste un double de l'auteur, figure plutôt conventionnelle de la littérature. Dans *Casanova di se stessi* (2000), Busi complique le mécanisme identitaire en nommant son protagoniste Aldo Subi : du double, donc, à une moitié complémentaire.

Avec *Kamikaze d'Occidente* (2003) de Tiziano Scarpa, le roman autobiographique prend la forme du journal intime. Le but de *Kamikaze* est de rassembler deux instances narratives totalement différentes qui se structurent autour de la forme du journal intime romancé, le configurant comme l'une des possibles modalités de l'autofiction.

Dans *Senza verso. Un'estate a Roma* (2005) d'Emanuele Trevi, le narrateur-protagoniste n'est jamais nommé. Cependant, le lecteur est poussé à l'identifier avec l'auteur, à cause de plusieurs « effets de vie » indéniables (Darrieussecq 1996 : 370).

De même, dans le cas de *La cultura enciclopedica dell'autodidatta* (2006) de Davide Bregola, on peut parler d'autofiction seulement en forçant, sans doute excessivement, les limites du genre. Faute d'identité nominale entre l'auteur et le personnage, nous sommes en présence d'une autobiographie à la manière de Svevo-Zeno, c'est-à-dire d'un pseudonyme du *je*, une sorte d'alter-ego. L'autofiction permet à l'auteur de raconter tout ce qui arrive hors scène, en faisant du *je* une image de la foule. Somme toute, là où l'autobiographie échoue, l'autofiction y arrive.

Toutefois, la littérature italienne présente aussi des situations dans lesquelles la triple identité onomastique est parfaitement respectée. Dans *Rondini sul Filo* (1999), par exemple, Michele Mari, auteur et narrateur protagoniste, raconte les événements de sa vie à travers un monologue intérieur, la forme la plus naturelle, selon Mari, pour décrire de l'intérieur une obsession.

Dans *Maggio Selvaggio* (2001), Edoardo Albinati utilise la forme du journal intime pour rapporter une expérience d'enseignement en prison. L'invention ici ne concerne pas la fictionnalisation biographique mais le simple changement de noms, de dates, de détails. Le protagoniste, différent de l'auteur, a pour fonction de faire tenir ensemble le matériel narratif. Ce dernier est organisé par le montage qui accomplit donc la tâche de « fictionalisation ». Albinati est conscient que l'autobiographie n'aspire pas à une sincérité totale car l'acte de parler de soi ne distingue pas le vrai du faux.

Avec *Prima di sparire* (2008) Mauro Covacich complète son idéale trilogie romanesque basée sur doubles et alter-ego, et accomplit une opération pleinement autofictionnelle. Si dans les romans précédents, en effet, les protagonistes et leurs histoires semblaient seulement faire allusion à l'écrivain et à sa vie, dans *Prima di sparire*, le protagoniste est « Mauro Covacich », écrivain à la recherche d'une écriture inaccessible. Cependant, l'exhibition au ton humble de l'écrivain est dépourvue de la violence d'autres autofictions où, entre le je qui écrit et sa représentation romanesque, demeure la contradiction du contemporain médiatisé soumis à la fiction. Au contraire, ici la mimesis des formats télévisés et des leurs formes de relation amoureuse est seulement déclarée mais non représentée.

Dans *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009) d'Antonio Scurati, l'auteur et le narrateur coïncident nominalement entre eux. Néanmoins, le roman ne déroule pas une claire stratégie autofictionnelle car le protagoniste, même s'il n'a pas d'autre nom, n'est jamais nommé « Antonio Scurati ». Le roman est un pastiche de faits divers, d'articles publiés sur le web et dans les journaux, et, évidemment, de fiction et d'autobiographie. Le thème central développe en effet une violente critique du monde de l'information et des médias qui créent de faux « scoop » pour alimenter la peur et s'en nourrir après. Le frénétique enchaînement de réalité et fiction, de chronique et autobiographie, sert à décrire la genèse des hystéries collectives et l'effacement d'un regard critique, désamorcé par l'envahissant système médiatique.

*Il libro della gioia perpetua* (2010) d'Emanuele Trevi présente la triple identité de *auteur-narrateur-protagoniste* et raconte l'histoire d'un manuscrit, homonyme du livre même. Le texte est donc un hybride entre journal intime et invention narrative. Le personnage d'« Emanuele Trevi », en effet, mène la narration et en est le protagoniste absolu, tandis que la fiction manipule le réel sans l'inventer. Si le cadre « réaliste » confirme une tendance très répandue dans l'autofiction italienne, le caractère « psychanalytique » est par contre très propre à Trevi. Le texte fonctionne ainsi comme une auto-analyse, à la fois interprétation et réinvention du soi.

Un cas particulier est celui de *Gomorra*, de Roberto Saviano, le livre « culte » sur le phénomène de la Camorra. Même s'il est souvent rapproché de l'autofiction, ce pseudo-reportage ne peut être inscrit dans notre domaine parce que l'auteur ne met pas en discussion son *je* et son vécu et ne se réinvente pas dans l'écriture. Au contraire, son regard est ferme et son identité bien forte. D'ailleurs le pacte est absolument anti-fictionnel et il n'y a aucune superposition de feint et vrai, aucune ambiguïté ou contradiction.

C'est peut-être seulement avec le premier roman de Walter Siti, *Scuola di nudo* (1994), récemment traduit en français et publié aux Éditions Verdier sous le titre *Leçons de nu*, que l'on peut parler, pour l'Italie, de roman d'autofiction. L'écrivain construit un personnage nommé Walter Siti et définit comme un « je

expérimental ». Le sens de l'opération est explicite et souvent confirmé par l'auteur lui-même : « seulement en m'inoculant les virus de la contemporanéité, et en les observant dedans moi, je pouvais espérer de les saisir politiquement »<sup>1</sup> affirme Siti, montrant une pleine conscience autofictionnelle dans l'exploitation de la stratégie identitaire afin de saisir les déformations du contemporain.

Les autofictions qui vont suivre seront telles à partir d'une constatation évidente sur le changement socio-anthropologique de notre pays. Il y a autofiction dans la mesure où il y a un irréversible envahissement du public (en tant que produit des médias, et donc aussi comme ensemble de spectateurs) dans la vie privée, qui se fait extrême et exemplaire, manifestation douloureuse de la dérive du présent.

*Troppi paradisi*, *Italia De Profundis*, *Spaesamento*, représentent à mon avis les manifestations les plus vivaces de l'autofiction italienne. Loin de se configurer simplement comme documents d'une époque, ces autofictions interrogent profondément le littéraire et le sens actuel de l'autobiographie, de la narration, de la fiction et du roman. Ces livres produisent, en se constituant comme hybridations de formes discursives différentes, une description du monde et des individus plus efficace de celles que l'on peut trouver dans les articles d'un journal, les essais de vulgarisation, les reportages, les documentaires, les journaux intimes ou encore les romans « classiques ».

Situé à Rome en 1998, le roman *Troppi paradisi* a comme protagoniste Walter Siti, qui partage une relation homosexuelle stable, presque conjugale, avec Sergio, auteur télévisé beaucoup moins âgé que lui. La première partie du roman, en traversant le sous-monde de transmissions télévisées où Sergio travaille, raconte la désagrégation de la relation. L'épuisement, les malentendus, les mensonges, les trahisons, l'hystérie, les maladroitesses tentatives de survivre, représentent la structure sentimentale profonde qui soutient une réflexion générale complexe sur notre époque.

*Italia De Profundis* « sorte de fluviale magma cérébral-viscéral » élargit la cage du genre autofictionnel pour y faire entrer tout ce qui concerne l'exutoire narcissique et exhibitionniste du *je* de l'écrivain. L'extrême confusion des niveaux textuels de « Giuseppe Genna », écrivain, narrateur et personnage, est l'un des moyens de compliquer le mensonge déclaré au début : mensonge, ou mieux fiction, qui néanmoins entame la structure du roman et, à une remarquable profondeur poétique, aussi la vie et la mort.

Contrairement à ces derniers romans, *Spaesamento*, de Giorgio Vasta, ne représente pas une autofiction en sens strict. Il s'agit, au contraire, dans sa brièveté, d'un texte tellement net dans la description essayiste de l'expérience vécue – trois jours à Palermo, ville natale de l'auteur, pendant les vacances

<sup>1</sup> Borgonovo F., *Intervista a Walter Siti*, Vice, <<http://www.vice.com/it/read/walter-siti-a4n11>>, 2008. C'est moi qui traduis. 2/11/2013.

d'été – que l'élément fictionnel semble au premier abord inexistant. Pourtant je crois que ce texte ne rentre pas complètement dans les définitions de « conte autobiographique », « reportage », ou « micro-essai », mais qu'au contraire il dépasse toutes ces catégories, à travers un style et un langage hyper-littéraires et une construction narrative « scénique », théâtrale. Le premier dispositif du texte me semble justement autofictionnel, utilisé de façon atypique, mais non moins efficace.

Voici donc à partir de ces trois textes une série des motifs récurrents, significatifs de l'autofiction italienne. Si l'on regarde les aspects socio-anthropologiques de l'autofiction italienne on peut observer trois éléments typiques et originaux, pour l'Occident et pour l'Italie en particulier :

- 1) La présence d'une adoration de soi-même absolue, voire d'un narcissisme social, qu'il serait plus correct de définir comme exhibitionnisme, parce que l'écrivain, en s'exhibant violemment inerte essaie d'établir un contact, une relation avec le lecteur, pour donner une contribution à la collectivité, tout à l'inverse, donc, du repliement narcissique. Cela explique bien le parcours d'évolution suivi par l'écriture du je qui, avec des résultats divers, essaie de changer la direction de son regard, en le jetant vers l'extérieur. L'écrivain se charge donc des pathologies de la société dans laquelle il vit et se mêle à la foule, surtout celle exaltée par la sous-culture télévisée.
- 2) Un deuxième élément est donné par le développement extraordinaire des technologies de la communication, provoquant une dématérialisation des rapports sociaux. Nous sommes complètement bombardés par un flux constant d'informations et, simultanément, plongés dans un « récit permanent » qui s'étend à l'infini et devient quotidien, jusqu'à recouvrir tous le champ visuel et à substituer ce que nous avons sous les yeux (le fameux « trompe-l'œil » aux dimensions du monde » selon l'expression de Forest). À cette nouvelle idéologie de l'information l'écriture n'échappe pas, mais comment peut-elle la saboter ? La réponse de l'autofiction est nette : en mentant. Il nous est permis de dire le vrai puisque il nous est permis de mentir. Cela est le défi de la littérature d'aujourd'hui, communiquer à travers une voix impossiblement véridique.

Dans un monde où aucun sentiment ne peut se dire authentique, il est vain de se confier à une voix linéairement autobiographique. Au procès de vraisemblance de l'inauthentique il faut opposer celui de falsification du biographique et d'exacerbation du réel. L'autofiction tente de relever les problématiques identitaires du je qui écrit pour les soumettre à de brusques sollicitations du dehors. Mentir sur son propre âge et sur ses propres expériences, feindre des contextes irréels et grotesques, se voir accomplir des actions sordides et morbides, est



un moyen de renverser un inévitable narcissisme en un fructueux exhibitionnisme. Construire dans la narration un je autofictionnel est un moyen de diriger vers l'extérieur l'inquiétude monologuiste, de connecter, ainsi, les propres obsessions individuels à celles de la masse.

- 3) Le troisième et décisif élément est constitué par la systématique confusion, au niveau médiatique, entre réalité et fiction. Nous vivons en effet dans une sorte de « seconde réalité », où l'autofiction, pour adéquation, est plus réelle et véridique qu'un compte-rendu. Tout cela a des conséquences sur la façon de faire de la littérature. En effet la particularité de l'autofiction italienne semble être la présence massive d'une réalité « spectacularisée ». L'imposant imaginaire télévisé façonne un réel à l'image de sa fiction et empêche à l'écrivain l'escamotage du journal intime solipsiste : au contraire, il l'oblige à raconter dans une perspective subjective et personnelle de telle façon que l'instance testimoniale est faite en direct. On se raconte dans les lieux de la fiction, les lieux artificiels, construits pour fabriquer les désirs : la télévision chez Siti, le village de vacances chez Genna, voire la ville entière chez Vasta.

La fusion de roman, autobiographie et journalisme est une des constantes de l'autofiction italienne, mais ce qui la caractérise avant tout, c'est la réélaboration narrative du matériel non-fictionnel. L'autofiction représente donc un tournant pour les pratiques fictionnelles auxquelles elle soumet l'autobiographie.

Par rapport à l'écriture autobiographique classique l'autofiction est devenue le vrai terrain d'expérimentation du sujet, qui plutôt que de laisser émerger l'inconscient à travers la parole « symptomatique », peut s'amuser à manipuler sa propre identité. Toutefois, le genre de l'autofiction a besoin de rendre problématique le dépaysement théorique, existentiel et pratique du sujet face à l'irréalité. La perte de consistance du monde et de l'individu est prémisses générale, pas spécifique à l'autofiction, qui a permis en Italie d'instaurer un rapport ambigu, à la fois répulsif et attirant, entre un je de plus en plus feint et une fiction de plus en plus vraie.

Les histoires hautes en couleurs, extrêmes puisque vraies, que la télévision construit, sont autant de formes symboliques de l'organisation et de la prolifération des sensations et des émotions des individus médiatisés. Au niveau littéraire cela comporte une difficulté pour les narrations traditionnelles, parce que, si les histoires télévisées sont construites sur une irréalité qui abuse du vrai, la fiction pure en est réduite. Les lecteurs se retrouvent ainsi désensibilisés, presque accoutumés à une dose de réalité beaucoup plus élevée de celle présentée par les écrivains.

L'autofiction propose une réponse plus nouvelle et originale à cette faim de « choses vraies ». Les écrivains adoptent le même mécanisme télévisé d'exploitation du réel et le détournent vers eux-mêmes et leurs vies. Ils exorcisent le mal en en reproduisant les pratiques. Ils essayent de se vacciner mais ils se découvrent déjà contaminés.

De cette façon, l'autofiction radicalise quelques caractéristiques de la narration italienne généralement autobiographique : l'autofiction tend à renforcer les traits les plus intimes de l'individu et l'élément pornographique remplace un érotisme plus conventionnel ; la télévision et les talk-shows jouent ainsi un rôle central, ils ne sont plus traités seulement de façon satirique et indignée, mais deviennent des lieux fondamentaux pour comprendre notre temps et nous-mêmes ; un autre topos est la vocation au tourisme, moyen de connaissance qui fait prendre aux textes la forme du reportage. Ces tendances, inscrites dans les autofictions, concourent à la formation du principal dispositif poétique-réceptif : celui de l'extrême et de l'incrédulité envers lui.

Cependant il n'existe pas d'horizon commun qui renfermerait toutes ces histoires : il faut analyser les textes dans lesquels l'effet de réel, en se présentant comme feint, augmente la puissance du vécu. La manipulation est l'instrument pour arriver au sens, l'effort de connecter biographie privée et histoire collective.

L'autofiction postule à la fois la marginalité du sujet qui parle de soi et son rachat, esthétique et politique. En comprenant les mécanismes de fonctionnement des dispositifs esthétiques télévisés, dominants, on peut penser des pratiques de renversement. Les romans de Siti, Genna et Vasta réussissent à le faire au mieux : plongés dans la laideur télévisée d'aujourd'hui, ils y pataugent sans possibilité de la vaincre, mais en croyant ne pas pouvoir s'en priver.

Le dispositif textuel de l'autofiction, trop changeant et fuyant pour être canonisé, s'est présenté et se présente sous des formes hétérogènes et toujours composites. Son motif d'intérêt principal réside dans l'importance accordée à la voix de l'auteur. L'écrivain, tout en ne pas dévaluant la portée de sa capacité de penser le monde, décide de transformer l'habitude d'une marginalité non plus choquante, en exhibition compulsive. Il ne se fait plus bouc émissaire, mais cobaye, en lisant et vérifiant sur lui-même les transformations du vécu contemporain. À travers l'autofiction, l'écrivain réussit à décrire la mutation des conditions de possibilité et d'existence des sentiments et des passions de notre temps, homologué et discontinu. Mutation qui a des racines profondes et des raisons historiques, mais qui enregistre ses épiphénomènes plus dramatiques seulement dans la dernière décennie. Pour cette raison, les textes de Siti, Vasta et Genna ne sont pas représentatifs du genre autofictionnel au sens strict, mais en constituent une déclinaison forte et significative, différente par rapport au passé italien ou au contexte français.

Il est enfin possible d'avancer un doute et de lancer un défi : que justement de l'écriture autofictionnelle, de la repensée du soi sous forme fictive, la littérature italienne peut développer finalement une importante narration de nos temps ; que justement le dispositif fictionnel, longuement contrarié, réussit à mettre en discussion le dépôt conscient du *je* et en montrer de nouvelles vérités inattendues.

Ce serait l'extrême paradoxe, parmi d'autant, de l'autofiction.

## BIBLIOGRAPHIE

- Darrieussecq 1996 : M. Darrieussecq, L'autofiction, un genre pas sérieux, *Poétique*, n° 107, septembre 1996, 369–380.
- Forest 2001 : P. Forest, *Le roman, le je*, Paris : Pleins Feux.
- Gasparini 2004 : P. Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique e autofiction*, Paris : Seuil.
- Genna 2008 : G. Genna, *Italia De Profundis*, Roma : minimum fax.
- Laouyen 2000 : M. Laouyen, L'autofiction: une réception problématique, *Fabula*, Colloque Frontières de la fiction : <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>>
- Lejeune 1975 : P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil.
- Martemucci 2008 : V. Martemucci, L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori, *Contemporanea*, n° 6, 159–188.
- Mongelli 2011 : M. Mongelli, Mentire raccontandosi : l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni : <[http://www.academia.edu/1578017/Mentire\\_raccontandosi\\_lautofiction\\_nel\\_romanzo\\_italiano\\_degli\\_ultimi\\_anni](http://www.academia.edu/1578017/Mentire_raccontandosi_lautofiction_nel_romanzo_italiano_degli_ultimi_anni)>
- Siti 1994 : W. Siti, *Scuola di nudo*, Torino : Einaudi (tr. française *Leçons de nu*, Verdier, 2012).
- Siti 1999 : W. Siti, Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti, *Italies – Narrativa*, 16 septembre, 109–115.
- Siti 2006 : W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino : Einaudi.
- Vasta 2010 : G. Vasta, *Spaesamento*, Roma-Bari : Laterza (tr. française *Dépaysement*, Gallimard, 2012).

Marko Mondeli  
Filološko-filozofski fakultet, Sijena

## ITALIJANSKA AUTOFIKCIJA: IZAZOVI I MOGUĆNOSTI NOVOG NARATIVNOG POSTUPKA

### Rezime

U radu se ispituju književne forme autofikcije u Italiji, termina nasleđenog iz francuskog konteksta. Od potpuno nepoznatog terena do prave bujice tekstova, od Busija do Sitija, od Đene do Vaste, italijanski autori koji se služe autofikcijom – fenomenom koji usled predrasuda i sumnjičavosti još uvek nije dovoljno ozbiljno analiziran – pripadaju različitim generacijama i stilovima. Ipak, u njihovim delima je moguće uočiti zajedničku crtu: predstavljanje modernog italijanskog društva i njegovih antropoloških mutacija.

Najpre ćemo u italijanskoj književnosti poslednje tri decenije uočiti dela koja bi se mogla uvrstiti u autofikciju, da bismo zatim sa teorijske i pragmatičke tačke gledišta analizirali predmet ovog nedovoljno definisanog žanra i njegov položaj u italijanskoj književnosti, kao i odjek u kulturološkom i sociopolitičkom kontekstu. Analiza će pokazati uolikoj meri hibridna priroda ovog žanra predstavlja prednost u odnosu na autobiografiju, dnevnik ili personalni roman. Pričati o sebi kroz pisanje podrazumeva ne samo modifikovanje činjenica već i stvaranje nove predstave o sebi i svetu oko sebe. Narativna laž, to jest fikcija, sposobna je da kaže istinu bolje od bilo koje činjenične pripovesti.

**Ključne reči:** autofikcija, Italija, Valter Siti, Đuzepe Đena, Đordo Vasta.

IV  
S'ÉCRIRE DANS  
DIFFÉRENTS MÉDIAS

PISATI O SEBI  
U RAZLIČITIM MEDIJIMA



Nina MIHALJINAC\*  
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

## TRANSMEDIJALNOST AUTOFIKCIJE – NARATIVI O NATO BOMBARDOVANJU U ROMANU I VIZUELNIM RADOVIMA MILETE PRODANOVIĆA

Tekst „Transmedijalnost autofikcije“ analizira problem preobražaja književnog narativa autofikcije u vizuelni tekst. Postavlja se pitanje: kako jedan autor svoju autofikcionalnu priču izražava u različitim medijima i na koji način ti mediji transformišu, razgrađuju i konstruišu isti narativ. Interesovanje za transmedijsko kretanje autofikcionalnog narativa povezuje dve teorijske teme: odnos narativa autofikcije i realnih događaja koji su tim narativom obuhvaćeni, s jedne, i odnos narativa autofikcije i medija kojim je narativ transponovan, s druge strane. U ovom radu fokus je na pitanju odnosa između autofikcije i kolektivne traume, koje se razmatra na primeru umetničke reprezentacije NATO bombardovanja SRJ. Predmet studije čine umetnička dela slikara i pisca Milete Prodanovića – roman *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* i *site-specific* projekat *It's the real thing!*, u kojima se pojavljuje isti narativ autofikcije o NATO bombardovanju. Cilj rada je utvrđivanje transformacije modela, strategija i uslova reprezentacije bombardovanja u romanu i u vizuelnom radu, kao i njihova uporedna analiza. Zastupljena je teza da upotreba različitih umetničkih medija implicira različite uslove umetničke interpretacije, ali i recepcije istog narativa autofikcije. Takođe, u radu se obrazlaže ideja da vizuelni mediji neposrednije predstavljaju traumatske događaje nego što je to slučaj sa književnošću, posebno onda kada integrišu dokumentarne audio-video zapise i fotografiju.

**Ključne reči:** transmedijalnost, autofikcija, kolektivna trauma, kultura sećanja, Mileta Prodanović.

U svetlu predstojećeg obeležavanja stogodišnjice Prvog svetskog rata, tema konferencije koja je održana na Filološkom fakultetu u Beogradu – *Kultura, nacije, autofikcije* – upućuje na jedno od izazovnijih pitanja kojim se bave savremeni istraživači umetnosti i kulture: na koje načine umetnici stvaraju priče o važnim događajima iz nacionalne prošlosti čiji su svedoci bili i kakav je njihov doprinos izgradnji kulture sećanja na traumatske događaje? Kakvu ulogu umetnici, svedoci i pisci istorije imaju u procesu interpretacije dominantnog narativa prošlosti? Budući da je prostor bivše Jugoslavije zahvaćen brojnim

---

\* nina.mihaljinac@gmail.com

ratovima, domaća umetnička baština predstavlja bogat izvor primera delâ čija je tema rat i problem nacionalne traume, pri čemu su posebno značajna ona dela koja se žanrovski mogu odrediti kao autofikcije. Delo autofikcije može se dvostruko tretirati: kao individualno sećanje, subjektivni iskaz, i kao svedočanstvo o istorijskim događajima, objektivni iskaz (vidi Asman, A. 2011; Asman, J. 2011; Hartman 1998).

NATO bombardovanje Savezne Republike Jugoslavije predstavlja, u izvesnoj meri, zaokret u našoj savremenoj istoriji, momenat prekida Miloševićevog režima, posle kojeg su usledile petooktobarske promene, period tranzicije i evropskih integracija, ali, s druge strane, postoje velike dileme u vezi s moralnom i pravno-političkom opravdanošću te intervencije. Kao posledica stvaranja politički kompromitovanih i suprotstavljenih interpretacija NATO bombardovanja, izgrađeni su i rivalski sklopovi sećanja na taj događaj – sećanja „patriotskih“ i „izdajničkih“ grupa (Kuljić 2006: 17). Nema sumnje, međutim, da je bombardovanje bilo potisnuto kulturom zaborava i da nikakva interpretacija nije integrisana u zvanični narativ nacionalne prošlosti. Stoga nedostatak jedinstvene kolektivne interpretacije bombardovanja kao istorijskog događaja, ugrađene u kolektivno pamćenje, može biti prepoznat kao simptom aktuelne krize kulture sećanja. Iako ne u velikom broju, umetnici su se ipak bavili temom NATO bombardovanja u periodu od 1999. godine do danas, tvoreći korpus svedočanstava i individualnih sećanja na taj događaj. Jedan od ovih umetnika je Mileta Prodanović, slikar i pisac, profesor Fakulteta likovnih umetnosti, koji je bombardovanje tematizovao i u svom književnom i u vizuelnom radu.

Tema ove studije, transmedijalnost narativa autofikcije, postavljena je radi istraživanja uslova i modaliteta transformacije jednog narativa autofikcije kroz različite umetničke medije, a njegov predmet čine radovi Milete Prodanovića, roman *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* (1999), i *site-specific* projekat *It's the real thing!* (2000). Teza rada je da različiti mediji omogućuju različite umetničke interpretacije, ali i recepcije istog narativa autofikcije. Pored toga, u radu se zastupa teza da vizuelni mediji neposrednije predstavljaju traumatske događaje nego što je slučaj s književnošću, posebno onda kada koriste dokumentarne audio-video zapise i fotografiju.

### *Transmedijalnost i autofikcija*

Pojam „transmedijalnosti“ može se definisati na više načina. Prema teoretičarima digitalnih umetnosti, transmedijalnost se odnosi na izvođenje jednog narativa u okviru multiplatformi i različitih formata pomoću digitalnih tehnologija. Drugo tumačenje naglašava promenu odnosa umetnika prema samom mediju izvođenja, koje pokazuje da umetnici nisu više zaokupljeni i fascinirani jednim određenim medijem ili specijalizovani za njega, već da su sposobni da koriste sve medije izražavanja u zavisnosti od svojih umetničkih potreba. Ovo



je posebno primetno u oblasti vizuelnih umetnosti, koja uključuje i akcije u javnom prostoru, performans, softversku umetnost itd. Pojam „likovni umetnik“ (slikar, vajar, grafičar) sve se ređe upotrebljava u diskursu savremenih vizuelnih umetnosti i zamenjen je pojmom „vizuelni umetnik“. Vizuelni umetnik polazi od umetničke koncepcije dela, a potom pronalazi medij ili medije koji su najadekvatniji za izvođenje njegove umetničke zamisli. Ova promena ogleda se i u zameni termina likovna umetnost (*arts plastiques, fine arts*) terminom vizuelne umetnosti (*arts visuelles, visual arts*). Treće određenje pojma transmedijalnosti odnosi se na jedan način razmišljanja o konvergenciji kulturnih praksi (Jenkins 2011). Transmedijalnost u ovom radu određena je kao pokretljivost jednog umetničkog narativa kroz različite medije, odnosno, kada je reč o radu Milete Prodanovića, izvođenje narativa o NATO bombardovanju u okviru romana i *site-specific* projekta.

Umetnici koji su tematizovali NATO bombardovanje ujedno su bili i učesnici u ovom događaju, pa je njihove radove moguće odrediti kao umetnička svedočanstva. Pošto autori u radovima iznose sopstveno iskustvo bombardovanja, neki od tih radova mogu se odrediti kao autofikcije. Kao i svedočenje, autofikcija o kolektivnoj traumi ima kvalitet performativnosti – subjektivne rekonstrukcije, ponovnog izvođenja prošlosti, i informativnosti – pružanja verodostojnih činjenica o prošlim događajima (vidi Doubrovsky 1977; Dušanić 2012). Roman Milete Prodanovića *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* mogao bi se, uslovno, odrediti kao autofikcija, budući da umetnik u autobiografski narativ uvodi fikcionalnog glavnog junaka – Milicu, psa koji govori. *Site-specific* projekat *It's the real thing!* ne može se odrediti kao autofikcija *stricto sensu*. Ovaj rad tematizuje događaj kojem je autor svedočio i izgrađuje određeni fikcionalni svet, ali u njemu nije uspostavljena direktna veza između privatnog života umetnika i fikcionalnog sveta umetničkog rada.

Kada je reč o svedočenju i autofikciji, treba pomenuti još jednu dilemu koja može biti zanimljiva za istraživanja. Fenomen svedočenja predstavlja jednu od najvažnijih teorijskih preokupacija kulture sećanja. Čin umetničkog svedočenja o traumatskom događaju donosi moralna pitanja o problemima neprikazivosti traume i nemogućnosti komuniciranja iskustva smrti. Ova pitanja počivaju na uverenju da jezička artikulacija traumatskog događaja nosi opasnost od minimalizovanja preživljene traume i strahote umiranja, tako da se „sama forma literarnosti može uzeti kao uvreda stvarnoj patnji“ (Heinrich 1998: 39). Moglo bi se reći da ista dilema važi za autofikciju u slučaju prenosa autofikcionalnog narativa traume. Pitanje da li autori, svedočeći putem umetničkih radova o kolektivnoj traumi koju su iskusili lično, minimalizuju svoju i tuđu patnju, kao i to da li je prikladno i moralno šaliti se, ironično ili podrivalački se odnositi prema ličnoj i kolektivnoj traumi, predstavlja važan aspekt teorijskog razmatranja kako žanra svedočenja tako i autofikcije.

*Roman kao medij izvođenja narativa  
o bombardovanju*

U romanu *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* pas Milica dobija Zelenu kartu na američkoj lutriji. To se, međutim, dešava baš onog dana kada počinje NATO bombardovanje Jugoslavije. Bez mogućnosti odlaska iz zemlje, Milica preživljava bombardovanje u Beogradu, i to u sasvim novoj poziciji, poziciji psa – američkog građanina koji ima sposobnost govora. Uvod u priču o Milici, psu koji govori, čini politički esej o duboko ukorenjenoj, stereotipno konstruisanoj slici o razlikama između Istoka i Zapada, koji je ublažen elementima humora i ironičnom alegorijskom pričom o zemlji Primorurititaniji, iza koje se krije Srbija. Ime zemlje evocira naslov studije Vesne Goldsvorti *Izmišljanje Rurititanije*, a tematika koju Prodanović ovde pokreće poklapa se sa proučavanjima Balkana i fenomena *balkanizacije* teoretičara kao što je Marija Todorova i sama Vesna Goldsvorti (vidi Daković 2008, 2010).

Potonji delovi romana opisuju život za vreme bombardovanja tročlane porodice – pripovedača, njegove supruge i psa Milice. Komentarisane vidljive i medijski konstruisane stvarnosti odvija se između psa, zagovornika napada i pripovedača koji se podsmehuje i kritikuje kako zapadnu tako i domaću režimsku propagandu. U sagovorničkom trouglu pripovedačeva supruga igra ulogu arbitra, ublažavajući zaoštrenost rasprava, zato što nju, više od ideja, interesuje praktična strana života u izmenjenim uslovima. „Rat dvojno pogađa domaćinstvo: direktno – kuvanje supe od knjiga, nestanak struje, ponašanje tehničkih uređaja prema zemlji proizvodnje; i posredno – preko televizije koja izveštava o ratnim strahotama. Ta opšta, prepoznatljiva mesta – napadi na stambena naselja, televiziju, brzi voz, bolnicu, razaranje rafinerija i toplana, koja se pominju i u Pištalovom *Milenijumu u Beogradu* i u *Nigdini* Svetlane Velmar Janković, ne ulaze u proces strukturiranja fikcijskih svetova, samo su preuzeta iz medijalnog sveta i zato predstavljaju suvišan balast enumeracije“ (Doležal 2004: 168). Otud bi se strategija konstruisanja narativa o bombardovanju mogla odrediti kao strategija *understatementa* – podrivanja, potcenjivanja – koja podrazumeva tendenciozno i, često ironično, umanjivanje značaja stvari o kojoj se govori radi postizanja suprotne reakcije kod recipijenta.

Da bi prevazišao poistovećivanje s kompromitovanim narativima privrženika i protivnika NATO bombardovanja, što je u stvari glavna potka njegovog romana *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan*, autor uvodi lik psa koji govori. Strategijom oneobičavanja (alijenacije) autor uspostavlja očiglednu distancu u odnosu na stvarni svet, tačnije, „stanje koje, prema tipologiji mogućih svetova Doreen Maitre, ni u kom slučaju ne može biti stvarno“ (Doležal 2004: 169). Prodanovićev roman svakako nije prvi u kojem se pas pojavljuje kao glavni lik, pa može biti podveden i pod žanr takozvane „pseće književnosti“ (Doležal 2004: 168). Recimo, roman *Verni Ruslan* Georgija Vadimova predstavlja mo-

nolog logorskog psa u kojem se ogleda monstrozost sistema koji je stvorio sibirske logore; jedna od pripovetki urugvajskog pisca Marija Benedetija iz zbirke *Smrt i ostala iznenađenja* govori o sudbini psa koji je svedok scene ubistva, a potom i sâm, kao nemi svedok, postaje žrtva razbesnelog ubice. Teoretičari koji su se bavili sećanjem na traumu zastupaju stav da je idealni svedok traumatskog događaja nem ili slep; to je svedok koji ne pripada ni grupi počinilaca ni žrtava (kao što je, recimo, slučaj s muslimanima u holokaustu). „Svedok nije onaj ko je događaje video sopstvenim očima već pre onaj ko je usred događaja svoj pogled sklonio“ (Victoriano 2003: 221). Teza o slepom svedoku, potomku starog Tiresije, koji jedini ima sposobnost viđenja (vidi Hartman 1998, 2006), primenjena je u Prodanovićevom romanu: strategija davanja glasa nemom svedoku, psu koji počinje da govori, označava postupak traženja objektivne istorijske istine.

Pas Milica, prema rečima autora, ima *mixed feelings*, međutim, kako događaji u hronici bombardovanja odmiču, njena se retorika sve više poistovećuje s agresorskom – američkom. Ne samo da su njeni politički iskazi izvedeni u okviru dijaloga s pripovedačem nego se pojavljuju i kao roman u romanu, pa autor ovim postupkom potvrđuje opšte mesto, oko kojeg se danas stvara složena naučnoistraživačka i teorijska platforma, o tome da istoriju pišu pobednici. Ni taj narativ, međutim, nije monolitan ili povlašćen; i on je obeležen ironijom i kritičkim osvrtima, a težnja ka dekonstrukciji istorije otkriva se u izboru naslova Miličinog romana u romanu. Ime *Poker* upućuje na ideju vođenja političke igre pomoću različitih taktika, blefiranja, kockanja, sreće i, na kraju krajeva, pameti.

Pojednostavljeno rečeno, iako to u mojoj knjizi nigde neće biti dato u tako neposrednom obliku – vođe kojima je od svega potrebnije lečenje, ili barem suđenje, igraju poker. Moj pogled je pogled perspektive odozdo, iz perspektive uloga ili, kako to kažu igrači – čipa. Kružimo po površini stola, a nad našim glavama se dele karte koje ne vidimo, nečija ogromna šaka nadnosi se na nas, premešta nas s gomile na gomilu... Mi smo tu pasivni objekti, žrtve dva suprotna ludila, kockarskog ili nekog drugog. Moja priča govori o nemogućnosti da se uspostavi klasičan model borbe između dobrih i loših momaka, iako će u propagandnom zveketu svaka strana navoditi da je upravo ona dobra, nizaće zločine i grozote onih drugih... (Mihaljinac, Prodanović 2001: 61).

Miličin roman iznosi činjenice koje opisuju ratne sukobe i povezuje ih sa čisto fikcionalnim elementima. Prigovoru pripovedača da se tako ne može pisati ratna hronika Milica uzvraća argumentom da čak i vesti kombinuju elemente mašte i stvarnosti, te da je sasvim logično da to čini i roman. Ova rasprava između psa i pripovedača obiluje autopoetskim iskazima, koji su, opet, zaodeni u fikcionalni okvir priče o psu koji piše roman, pa bi se roman *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* mogao odrediti kao podžanr „autopoetske autofikcije“.

Svako umetničko predstavljanje događaja koji su prouzrokovali nacionalnu traumu podrazumeva donošenje moralnih i političkih odluka o strategijama njihove reprezentacije. Pošto se u romanu *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* prvenstveno analizira rat dveju propagandi, i to pomoću aforizama, viceva, anegdota i crnog humora, deluje kao da se umetnik opredelio za strategiju intelektualnog otklona i relativizacije traumatskog iskustva:

Knjiga nije toliko refleksija o vojnim događanjima koliko o dvostranoj verbalnoj agresiji; o sveopštoj relativnosti pomodnog pojma „korektnost“; o pevanju i veselju na trgovima; o medijskom pakovanju monstroznih događanja, licemerju, sumanutosti (Mihaljinac, Prodanović 2013).

Roman *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* moguće je odrediti i kao autofikcionalnu satiričnu priču, romantizovanu ratnu hroniku i/ili politički esej, u kojem su strategije intelektualnog otklona, ironije i humora upotrebljene radi izvođenja autopoetskog iskaza. Birajući da izbegne poistovećivanje narativa romana s dominantnim, sukobljenim sećanjima na bombardovanje, autor zauzima takvu političku poziciju koja podrazumeva i odgovarajuću koncepciju profesionalne odgovornosti umetnika spram kolektivne traume.

#### *Site-specific kao medij izvođenja narativa o bombardovanju*

Tema kritike propagande ponavlja se i u Prodanovićevom vizuelnom radu o NATO bombardovanju *It's the real thing!* Reč je se o *site-specific* projektu realizovanom u okviru balkanske izložbe u italijanskom banjском mestu Arta Terme. Rad čine zidne reklame izložene na zgradi banjske uprave, koje su i dalje izložene, više od deset godina nakon postavke. Naslov *It's the real thing!* je slogan kompanije *Coca-Cola* iz 1999. godine, kada je kompanija proslavljala jubilej trideset godina od stupanja na tržište Jugoslavije. U sloganu Koka-Kole, reč *real* (stvaran) upotrebljena je u prenesenom značenju, označavajući nešto iskonsko, najbolje, nepobedivo. U Prodanovićevom radu slogan je grafički montiran na fotografiju bombardovane zgrade MUP-a Srbije. Postavljen u novi kontekst, slogan gubi svoj metaforički naboj i vraća mu se njegovo prvobitno, doslovno značenje: bombardovanje *jeste* prava stvar, uništenje i smrt *jesu* prava stvar, a ne napici i drugi proizvodi koji se promovišu u idealnim svetovima televizijskih i drugih reklama. Ovakvim postupkom pokazano je da simbolički poredak reklame uređuje plan realnog prema sopstvenim potrebama i zakonima; smrt, koja pripada poretku realnog – nije prikaziva. Dekonstrukcija odnosa simboličko – realno, izvedena je u cilju kritike kapitalističkog uređenja i politike SAD-a.

Nema većeg simbola američkog potrošačkog liberalno-kapitalističkog društva i pogona marketing industrije od Koka-Kole. Iako su mnoge zemlje

članice NATO-a, tokom bombardovanja SAD su percipirane kao glavni krivac za NATO intervenciju na SRJ. Tako se u ovom *site-specific* projektu Koka-Kolina kampanja metaforički izjednačava s bombardovanjem: i slogan i NATO intervencija služe u propagadne svrhe konstituisanja željene slike o Americi (u SAD-u se proizvode i piju najbolja pića, SAD ima mirotvoračku misiju i imidž zaštitnika nezaštićenih), a imaju isti skriveni cilj – ostvarivanje ekonomske dobiti. Međutim, radi izvođenja kontrasta i poruke: jedno je lažno, a jedno je stvarno, u ovom radu svet slogana zadržava auru fikcije, bezbrižnosti, uživanja, zabave, a svet dokumentarne fotografije MUP-a u plamenu reprezentuje svet ozbiljne stvarnosti. Strategija dekonstrukcije simboličkog i ukazivanja na realno (smrt, uništenje) takođe je izvedena pomoću ironije i crnog humora. Dijaloški odnos neobrađene dokumentarne fotografije i teksta, koji je vizuelno uobličen u skladu s marketinškim zahtevima kompanije Koka-Kola, potcrtava ideološki konflikt realnosti i konstruisane realnosti. Na taj način se zastupa teza da umetnost predstavlja objektivniju, pouzdaniju predstavu realnosti nego reklame i drugi mediji propagande.

Mileta Prodanović nije jedini umetnik koji je korisito ovaj slogan u svrhu tumačenja i kritike društveno-političke stvarnosti; Aleksander Kosolapov, ruski vizuelni umetnik, čiji su predmet interesovanja masovna kultura i informaciono društvo, primenio je istu strategiju društvenog aktivizma u radu *Lenin and Coca-Cola* (1982) kombinujući Koka-Kolin slogan *It's the real thing!* i sliku Lenjina. Moglo bi se reći da je reč o dva istovetna rada koji tumače različite društvene realnosti diktatorskih režima (Miloševića i Lenjina).

### *Reprezentacija traume u književnosti i u vizuelnom mediju*

Prema rečima autora ovih umetničkih dela, izbor distanciranja, ironije i podrivanja kao strategija umetničke reprezentacije bombardovanja, prouzrokovan je željom da se izbegne stvaranje apologetskih radova. „Tanka je linija kada rad postaje propaganda“, kaže Prodanović, „neophodna je kritička distanca prema događajima. Važno je očuvati integritet svog umentičkog jezika“ (Mihaljinac, Prodanović 2013). Analizirani radovi predstavljaju kontinuitet autorovog zanimanja za ulogu medija u konstruisanju stereotipa. U knjizi je izvedena detaljnija i složenija elaboracija političkog i moralnog stava o svim političkim dešavanjima na našim prostorima, sa fokusom na bombardovanje. Vizuelni rad *It's the real thing!*, oslobođen takvih intelektualnih pretenzija, smanjuje distancu u odnosu na stvarnost, pa je narativ o bombardovanju dat daleko neposrednije. Oba rada, i roman i *site-specific* projekat, suprotstavljaju se dominantnoj kulturi sećanja na bombardovanje primenjujući strategije podrivanja, ironije i sarkazma. Značaj ovih dela je u njihovom traganju za istorijskom istinom, koje se vrši kroz dva umetnička postupka: kada je reč o romanu, to je postupak antropomorfizacije,

kroz davanje glasa psu, nemom svedoku; kada je reč o vizuelnom projektu, u pitanju je ugrađivanje dokumentarne građe u fikcionalno delo.

Kada je reč o recepciji ovih radova, čitalac romana *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* učestvovaće u društveno-političkoj polemici i moći će da se smeje mnogim vicevima i anegdotama. Recipijent vizuelnog rada će u prvi mah reagovati na efekat humora koji je proizveden dijaloškim odnosom slogana i fotografije, da bi odmah potom shvatio da je suočen sa dokumentarnom fotografijom zgrade u plamenu, koja funkcioniše kao indeksički znak: zgrada koja gori *jeste* zgrada koja gori. Zahvaljujući sloganu, bombardovanje se ne otkriva pred njegovim očima kao medijska slika ili propagandni spot nego kao *the real thing*. Opažajući efekat bombardovanja (zgrada u plamenu) i doživljavajući ga, na taj način, kao realnost, recipijent postaje, u neku ruku, sekundarni svedok traumatskog događaja (vidi Winter 2006). Budući da uspostavlja manju distancu u odnosu na stvarnost i što aktivira i čulo vida, vizuelna reprezentacija traumatskog narativa utiskuje se u pamćenje recipijenta neposrednije. Recipijent tada postaje sekundarni svedok, čija odgovornost samim tim postaje veća, jer se od njega očekuje da će glas o traumatskom događaju preneti dalje.

## BIBLIOGRAFIJA

- Asman 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd: XX vek.
- Asman, 2006: A. Asman, History, Memory and Genre of Testimony, *Poetics Today*, br. 27, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 261–273.
- Asman 2011: J. Asman, *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.
- Daković 2010: N. Daković, Rememberance of the Past and the Present, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.), vol. 4: Types and Stereotypes, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 463–477.
- Daković, Nikolić 2008: Umetnost, obrazovanje i mediji u procesu evropskih integracija, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, N. Daković, M. Đorđević (ur.), Beograd: Institut za pozorište, radio, film i televiziju, 7–12.
- Doubrovsky 1977: S. Doubrovsky, *Fils*, Paris: Galilée.
- Doležal 2004: J. Doležal, Sedamdesetsedmodnevni rat u srpskom romanu, *Sarajevske sveske*, br. 5, 167–177.
- Dušanić 2012: D. Dušanić, *La fictionnalité de l'autofiction*, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2012/10/27/La-fictionnalite-de-lautofiction>, pristupljeno jula 2013.
- Hartman 2006: G. Hartman, The humanities of Testimony: An Introduction, *Poetics Today*, br.27, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 249–260.
- Hartman, Caminade 1998: G. Hartman, M. Caminade, Témoinage, art et traumatisme de l'Holocauste, *Mots*, br.56, Lyon: Sciences Po Lyon, 50–68.



- Heinich 1998: N. Heinich, Le témoignage, entre autobiographie et roman: la place de la fiction dans les récits de déportation, *Mots*, br. 56, Lyon: Sciences Po Lyon, 33–49.
- Jenkins: H. Jenkins, *Transmedia 202: Further Reflections*, [http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html), pristupljeno juna 2013.
- Kuljić 2006: T. Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja.
- Mihaljinac 2013: N. Mihaljinac, Intervju s Miletom Prodanovićem, neobjavljen.
- Victoriano 2003: F. Victoriano, Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought, *Discourse*, br. 25.1&2, Wayne State University Press, 211–230.
- Winter 2006: J. Winter, *Remembering war*, New Haven: Yale University Press.

Nina Mihaljinac

Faculté des Arts Dramatiques, Belgrade

LA TRANSMÉDIALITÉ DE L'AUTOFICTION – LES RÉCITS  
DU BOMBARDEMENT DE L'OTAN DANS LE ROMAN  
ET LES TRAVAUX VISUELS DE MILETA PRODANOVIC

Résumé

L'étude *La transmédiabilité de l'autofiction* analyse le problème de la transformation du récit littéraire autofictif dans un texte visuel. La question est de savoir comment un auteur exprime son histoire autofictive à l'aide de différents médias et de quelle manière ces médias transforment, décomposent et construisent ce même récit. L'intérêt pour le mouvement transmédiatique d'un récit relie deux questions théoriques : le rapport entre le récit autofictif et les événements réels en faisant partie ainsi que le rapport entre le récit autofictif et les médias transposés par ce récit. Dans cette étude l'accent est mis sur le rapport entre l'autofiction et le traumatisme collectif dans la représentation artistique du bombardement de l'OTAN contre la République fédérale de Yougoslavie. Le sujet principal de l'étude sont les œuvres d'art du peintre et de l'écrivain Mileta Prodanovic, dont le roman *Ce pourrait être votre jour de chance* et le projet propre au site *It's the real thing!*, dans lesquels apparaît le même récit autofictif sur le bombardement de l'OTAN. L'objectif de l'étude est de déterminer les transformations du modèle, des stratégies et des modalités de l'illustration du bombardement dans le roman et dans la représentation visuelle, ainsi que leur analyse comparative. Le point de vue plaidé est que le recours aux différents médias implique non seulement les différentes conditions de l'interprétation artistique mais également de la réception du même récit autofictif. En outre, cette étude explique l'idée que les médias visuels représentent les événements traumatisants d'une manière plus directe que la littérature, en particulier lorsqu'ils intègrent les enregistrements audio-visuels et la photographie.

**Mots-clés** : transmédiabilité, autofiction, traumatisme collectif, la mémoire culturelle, Mileta Prodanovic.





Saša MILIĆ\*

Akademija lepih umetnosti, Beograd

## AUTOFIKCIJA, SUBJEKTIVNOST I TRANSPARENTNOST FILMSKE SLIKE

Pitanje subjektivnosti privuklo je dosta pažnje u dosadašnjem istraživanju narativnih svojstava filma, dok je autofikcija relativno neistraženo područje. Još od četrdesetih godina i filma *Građanin Kejn* (Orson Vels, 1941), subjektivna naracija je veoma prisutna u holivudskom filmu. Film noir, ali ne samo on, koristio je specifičnosti subjektivnosti da zakomplikuje proces pripovedanja, što je rezultiralo kompleksnim zapletom koji je gledaocu otežavao dostizanje ekspanatorne koherentnosti, tog krajnjeg cilja klasične naracije. Prostora za autofikciju bilo je mnogo manje u narativnom filmu, mada je ponekad primetna u komedijama nastalim u prvoj polovini dvadesetog veka. Njeno prisustvo je mnogo očiglednije u modernističkom filmu druge polovine dvadesetog veka. Ovaj rad istražuje međusobne odnose između subjektivnosti i autofikcije, zastupajući stanovništvo da je autofikcija jedan uži aspekt subjektivne naracije, specifična uglavnom po naglašenom prisustvu autora. Ovo prisustvo u velikoj meri nije kompatibilno sa transparentnošću filmske slike, koja je u osnovi klasične filmske naracije. Rad zastupa tezu da pojam „pretpostavljenog autora“ otvara prostor za pojavu autora u okviru narativnog filma. Autofikcija se u tom slučaju javlja kao nastavak i intenzifikacija klasične filmske autorske teorije, odavno prisutne u kritičkom i teorijskom diskursu.

**Ključne reči:** autofikcija, subjektivnost, autor, pretpostavljeni autor, naracija, transparentnost, klasični narativni film, modernizam.

Prisustvo autofikcije u filmskom stvaralaštvu naizgled nije duboko problematizovano, pogotovo u holivudskom narativnom filmu, koji nastaje u korporativnom sistemu gde je uloga pojedinca podređena efikasnom funkcionisanju sistema i postizanju maksimalnog profita. To je uglavnom bilo ostavljeno za umetnički, autorski film, koji bismo označili kao varijaciju klasičnog narativnog filma, kao i za marginalnije vrste filmskog stvaralaštva, kao što je eksperimentalni film. Naš cilj je da u ovom radu prikažemo teorijska razmatranja klasičnog narativnog filma i njegovih varijacija u onim segmentima u kojima se ona mogu povezati sa onim što bismo, uslovno, označili kao autofikciju, shvaćenu kao tendencija ili osobina, a ne kao zaseban žanr.

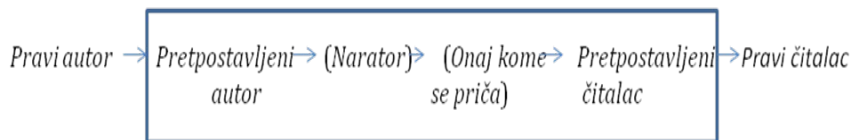
---

\* scilim@eunet.rs

Stoga ćemo početi kratkim razmatranjem onoga što se u teoriji naziva transparentnošću filmske slike. Kao i pronalazak perspektive u slikarstvu, pojava transparentnosti filmske slike podrazumevala je složen i postepen proces koji se odvijao kroz različite stilske i tehničke postupke, da bi svoj konačni, razvijeni oblik doživeo potkraj devetsto desetih godina, kako u holivudskom tako i u evropskom filmu. Da pojednostavimo: pod transparentnošću podrazumevamo svojstvo narativnog filma koje gledaocu omogućava da prihvati dijegetički svet kao nezavistan entitet, sačinjen od objekata i događaja koji učestvuju u njegovom nastanku. Ovaj efekat je zasnovan na svojstvu pokretne filmske slike da verno reprodukuje vizuelni (i kasnije zvučni) analogon događaja u stvarnosti. Ali to svojstvo je samo osnova transparentnosti, a razvoj analitičke montaže, načina glume, osvetljenja, mizanscena, stvaranje prostornog i vremenskog kontinuiteta, odgovarajuće scenografije i kostima, doprineli su tome da gledalac zaista ima utisak da je svedok postojanja jednog osetilno i koncepcijski složenog sveta koji, kao što rekosmo, postoji nezavisno od njega. Osnovni problem od kojeg bi, po našem mišljenju, trebalo poći u razmatranju autofikcije na filmu jeste to što je postojanje autora i njegova ekspresija sopstvenih vrednosti, kreativnih mogućnosti, moralnih i estetskih načela, moguće samo u odnosu na svet koji on kreira i interpretira. Autor i njegova subjektivnost, dakle, mogu se spoznati samo kroz ovaj imaginarni svet, bez obzira na to da li je njegova intervencija prevashodno usmerena, uslovno rečeno, na stil izražavanja ili na sadržinski nivo narativa koji gledalac posmatra.

Shodno tome, ako već ne možemo govoriti o autoru bez rasprave o dijegetskom svetu i njegovoj predstavi, okrenimo se za trenutak razmatranju fiktivnog narativa (filmskog i literarnog) kao komunikacije između autora i gledaoca (čitaoca). U svojoj knjizi *Priča i diskurs* Simor Četmen (Chatman 1978: 151) daje komunikacionu shemu fiktivnog narativa tipičnu za tvrdi strukturalizam šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. Ona izgleda ovako:

*Narativni tekst*



Kao što vidimo, Četmen pretpostavlja da narativni tekst ne obuhvata „pravog“ autora, kao ni „pravog“ čitaoca. Po njemu, o njima se ne može ništa znati na osnovu teksta koji čitamo. Ovo je veoma radikalna postavka, koju Četmen smatra neophodnom da bismo mogli u potpunosti da se posvetimo izučavanju narativnog teksta. Tekst može, a ne mora, imati naratora, ali mora imati pretpostavljenog autora. U vezi s naratorom mišljenja naratologa se

razlikuju, neki smatraju da tekst obavezno mora imati naratora, a neki da ne mora. Razlika između literature i filma je u tome što većina naratologa koji se bave filmom smatra da klasična filmska naracija ne podrazumeva postojanje naratora, već da gledalac pretpostavlja da to sama naracija „priča“ priču. U pitanju je već pomenuto dejstvo transparentnosti filmske slike, koje je jedno od njenih osnovnih svojstava. Ono što nas ovde zanima je, naravno, uloga pravog autora, jer da bismo mogli da govorimo o autofikciji, neophodno je da gledalac i pravi autor uspostave komunikaciju. Nećemo se baviti drugim delom komunikacione sheme koji se bavi polom primaoca, već samo prvim koji se bavi izvorom fiktivnog narativa.

Pozabavimo se prvo pretpostavljenim autorom. On je, po Četmenu, neizbežan. Po Vejnu Butu (1983: 70–71) on je neko „zvanično piskaralo“ kome mi, kao čitaoci, pripisujemo određeno delo. Nekad se naziva i autorom-naratorom, ili, nekad, autorovim drugim *ja*. Jedna od glavnih poenti literarne teorije jeste da ne smemo pomešati naratora i autora. Ovaj drugi, za razliku od prvog, ne može nam reći ništa. Jedini način da se oni povežu jeste da autor uspostavi pragmatički kontekst koji neposredno povezuje onog ko govori sa njim samim, drugim rečima, da neposredno referiše na sebe kao autora. Međutim, ni to nije dovoljno, jer i ovde onaj ko govori nije pravi već pretpostavljeni autor. On nije narator već princip koji je izmislio naratora, zajedno sa svim ostalim elementima narativa. On nema glas, ne komunicira direktno, već nas poučava tiho, tako što konstruiše celinu u koju ulaze svi glasovi i sva sredstva koja koristi kako bi nas podučio.

Primer koji navodi Četmen (1978: 148) kako bi nam pokazao razliku između pravog i pretpostavljenog autora, a koji je on preuzeo od Vejna Buta, jeste delo jednog od najrefleksivnijih autora u istoriji književnosti Henrija Fildinga. Autor *Džonatana Vajlda* je „vrlo mnogo zainteresovan za javne poslove i za rezultate 'velikih ljudi' koji steknu moć u svetu“, dok pretpostavljeni autor *Amelije*, kojeg susrećemo na prvoj stranici, odaje „utisak uzvišene ozbiljnosti“, a autor *Džozefa Endrjuza* zvuči „lažno“ i „uglavnom nonšalantno“. Svu trojicu pretpostavljenih autora kreirao je Henri Filding, pravi autor, koji u svemu tome ostaje skriven, tako da čitalac do njega ne može da dopre. Pravi autor može da uspostavi bilo kakve moralne ili druge norme kroz pretpostavljenog autora koga kreira, bez obzira na to kakav je on sâm. Pomešati pretpostavljenog autora, koji je strukturni princip, sa određenom istorijskom figurom kojoj se možemo, ali ne moramo, diviti u moralnom, političkom ili ličnom pogledu, bila bi ozbiljna greška. Takođe, uvek postoji pretpostavljeni autor, iako ne mora postojati jedan pravi autor u običnom smislu: narativ je mogla stvoriti grupa ljudi, kao u Holivudu, ili različite grupe ljudi kroz duži vremenski period, kao što je slučaj sa epskim pesmama. Iako ova tri primera ukazuju na to da pravi autor može imati sasvim različite pristupe svojim delima, ovde možemo primetiti da nas to ne sprečava da izvedemo određene zaključke o njemu. Na primer, možemo

reći ne da Henri Filding jeste takav i takav, već da on može biti i jedno, i drugo, i treće. Naizgled nekoherentno, ali ne i protivrečno. Više ne moramo, a i ne možemo zaključiti.

Za razliku od naratora, pretpostavljeni autor ne može ništa da nam kaže, on samo može nešto da nam prikaže. Ovde možemo primeniti razliku, koju je uspostavio još Platon, između „prikazivanja“ i „pričanja“. Tako, možemo reći da nam narator „priča“, dok pretpostavljeni autor „prikazuje“. Dok se naratorov retorički efekt iscrpljuje u tome da nam dokaže da je njegova verzija priče „tačna“, pretpostavljeni autor se trudi, s druge strane, da učini čitav sklop – priču i diskurs, uključujući i ono što narator obavlja – prihvatljivim, konzistentnim i interesantnim. S druge strane, po Četmenu, prihvatanje sveta koje nam predstavlja pravi autor je estetsko, a ne moralno pitanje. Ovakvo razumevanje pozicije pravog autora u odnosu na pretpostavljenog dovodi u pitanje mogućnost postojanja autofikcije. Ako isključimo mogućnost da pravi autor prenese svoje svetonazore čitaocu ili gledaocu i ograničimo prostor njegovog delovanja samo na estetske kategorije, onda odričemo i mogućnost suštinske komunikacije između ova dva pola koja je za nas od vrhunske važnosti. Bez obzira na to što ovakvo gledište izgleda veoma radikalno, čak i nerazumno, ne bi ga trebalo lako odbaciti, jer postavlja vrlo važno pitanje, koje, ako ne odgovorimo na njega, može predstavljati snažnu prepreku za teorijsko obrazloženje pojma autofikcije. Iako je veza između pravog autora i pravog čitaoca isključivo estetski motivisana, kod Četmena postoji izvesna konfuzija u tom pogledu zato što on i pretpostavljenog i pravog autora zadužuje za estetsko uobličavanje književnog, odnosno narativnog dela.

Pošto smo donekle razgraničili uloge pravog i pretpostavljenog autora, okrenimo se ulozi naratora, koja je vrlo značajna u prenošenju fiktivnog narativa. Njegovo prisustvo potiče iz čitaočevog osećaja da postoji nekakva vidljiva komunikacija. Ako čitalac oseća da mu je nešto rečeno, on pretpostavlja, odnosno konceptualizuje onoga ko priča, tj. naratora. Kao što smo rekli, postoji razlika između onih teoretičara koji smatraju da narator uvek postoji, što je lakše objasniti na primeru književnosti, i onih koji smatraju da priča može da postoji i bez naratora, što je primerenije filmskom mediju. Što više osobina ispoljava narator, to se pojačava naš utisak o njegovom prisustvu i mogućnost njegove identifikacije. Naratori se dele, i to je fundamentalna razlika, na skrivene i jasne. Ovi prvi se nalaze na pola puta između „nenaracije“ i jasno prisutne naracije. Ovde treba dodati da je u filmu ta distinkcija jasnija nego u književnosti, jer je u filmu mnogo jasnije da li narator postoji ili ne. Nije lako zamisliti kako bi prikriiveni narator u filmu izgledao. U književnosti prikriiveni narator može lako da opiše radnju sa spoljašnje tačke gledišta, da prikaže misli nekog lika svojim rečima ili rečima samog lika, kao i da proizvede utisak nejasnoće na nivou lokucije, neprimetno prelazeći sa govorenja o unutrašnjem životu nekog lika na njegovo prikazivanje. Tome nasuprot, jasni narator se u književnosti

najjasnije ispoljava u opisima mesta radnje. U modernoj fikciji pristup opisu je uglavnom suptilan: i narator i lik imaju udela u opisivanju. Za Četmena, koji se ovde slaže sa Rikarduom, na filmu je teško zamisliti da bi filmska kamera mogla nešto da „opiše“ u bilo kom razumljivom smislu te reči (1978: 220). Na filmu objekti su prisutni u „neposrednoj sintezi“ forme, boje, veličine i ostalih parametara. Takođe, u literaturi naratori postaju vidljiviji kroz izveštavanje o onome što lik nije u stvarnosti mislio, rekao ili uradio, što je na filmu mnogo teže uraditi.

Ako nešto ukazuje na prisustvo naratora jače od naracije, opisa ili identifikacije, to je komentar. Zato što je nepozvan, komentar otkriva naratora više nego bilo koji postupak izuzev eksplicitnog referisanja na samog sebe. Za nas je ovo značajno, jer, ako prihvatimo da je pravi autor ponekad dostupan i u fiktivnoj naraciji, komentar predstavlja onu vezu između narativa i autora koja otvara prostor za autofikciju. Komentar je ili implicitan, tj. ironičan, ili eksplicitan i tada uključuje interpretaciju, sud, generalizaciju ili samosvesnu naraciju. „Ako je komunikacija između naratora i onoga kome se priča na štetu lika, možemo govoriti o ironičnom naratoru. Ako je to komunikacija između pretpostavljenog autora i pretpostavljenog čitaoca, može se reći da je pretpostavljeni autor ironičan, a da je narator nepouzdan“ (Chatman 1978: 229). Komentar diskursa ili, mogli bismo reći, forme narativnog dela, vekovima je prisutan u literaturi, može se naći već u *Don Kihotu*. U njemu narator referiše na sâm čin pisanja, a ne na elemente priče. Često se kaže da je ovakav komentar dvojak; on ili podriva fikcionalnost teksta ili to ne čini. Ako ne podriva fikcionalnost, onda nema konflikta između tona priče i naratorovog refleksivnog napora. Ako, s druge strane, naracija sistematski pokazuje svoju artifičijelnost, onda govorimo o „samosvesnoj“ ili „visoko refleksivnoj“ naraciji. U filmu ona počinje vrlo rano, sa nemom komedijom – od Arbakla, do njenog najjačeg i najpoznatijeg zagovornika – Bastera Kitona.

Posle ovog pregleda, postavlja se glavno pitanje u vezi s autofikcijom: kako naći mesto za pravog autora u ovoj već dobro razrađenoj teoriji naracije, koja razlaže elemente narativa do najsitnijih detalja? To je najteže pitanje, u odgovoru na koje nije dovoljno samo da utvrdimo da je to moguće, ne obazirući se na iznete argumente. Da li „pronaći“ autora u pretpostavljenom autoru, samosvesnom naratoru ili se pak treba zaustaviti na prepoznavanju formalnih parametara. Bilo kojim putem da krenemo, čini se neizbežnim da autoru pridamo neke osobine subjekta, da budemo sposobni da prepoznamo autorovu subjektivnost iza onoga što gledamo ili čitamo. Zato ćemo se pozabaviti pitanjem subjektivnosti na filmu, sa mogućnošću da to razmatranje prenesemo na literaturu.

Jedna od knjiga koja se detaljno bavi subjektivnošću na filmu je knjiga Edvarda Branigena *Tačka gledišta na filmu: Teorija naracije i subjektivnosti u klasičnom filmu* (Branigan 1984). U njoj Branigen, kao što naslov kaže, preva-

shodno razmatra fenomen subjektivnosti na filmu i, uže gledano, „subjektivne naracije“, čime otvara prostor za razmatranje subjektivnosti samog autora, a samim tim i autofikcije na filmu. Jedan od osnovnih vidova subjektivnosti na filmu je takozvani „subjektivni kadar“ (na engleskom *point of view shot* – kadar s tačke gledišta), ili skraćeno „POV kadar“. To je podvrsta montažnog postupka poznatog kao *eyeline match*, ili poklapanja linija pogleda. U osnovnoj verziji ovog kadra lik iz fikcije vidi nešto van okvira kadra, a u sledećem kadru (POV kadru) gledalac sa tačke gledišta lika vidi ono što je lik video. Redosled ovih kadrova može biti i obrnut. Po konvenciji ustanovljenoj tokom razvoja filmskog medija, gledalac ove kadrove razume kao simultane, iako su oni, u stvari, poređani jedan iza drugog. Time se sa subjektivnog gledišta nekog lika gledaocu otkriva kako taj lik percipira prostor i objekte u njemu. Ovaj postupak je privukao veliku pažnju teoretičara i varijacije u njegovoj strukturi su mnogobrojne, ali u to nećemo ulaziti. Ono što je za nas bitno jeste da gledalac, zahvaljujući ovom postupku, prostor percipira, do izvesne mere, kao subjektivizovan prostor. Kažemo „do izvesne mere“, jer se često ova struktura koristi kako bi se gledaocu prikazalo nešto što on pre toga nije video ili za šta nije znao, tako da POV kadar istovremeno vrši i „subjektivnu“ i „objektivnu“ funkciju. Nazivati POV subjektivnom naracijom, kao što to Branigen čini, onda kada je POV samo, i to možda samo delom, predstava onoga što lik vidi, neopravdano je. Naravno, kroz POV se ne mora očitavati samo percepcija. Prvo, zbog svog položaja u narativu, on može biti snažan uzrok ili posledica motivacije likova u filmu, i to ne samo onog ko posmatra. Takođe, moguće je prikazati i kognitivnu ili emotivnu reakciju lika kroz razne filtere, boju, položaj predmeta u kadru, poziciju kamere, dužinu i druge formalne parametre kadra. Kada je objekt posmatranja drugi lik, tada je moguće uklopiti komplementarne POV kadrove oba lika koji se međusobno gledaju.

Dalji primeri subjektivnosti su refleksija i projekcija. Dok je refleksija ograničena na posmatranje lika u ogledalu i na subjektivizaciju prostora kroz razne vrste odnosa između lika, prostora i njegove refleksije u ogledalu (ili nekoj drugoj sličnoj površini – vodi, naočarima i sl.), projekcija je posledica mentalnog stanja lika, kada je to mentalno stanje eksplicitno izraženo. Dok je refleksija povezana sa normalnom svešću i prisustvom, projekcija je kompleksnija, jer narativ više utiče na to kako će gledalac povezati niz kadrova koji izražavaju svest lika. Lik ne mora uopšte biti prisutan da bismo niz kadrova objasnili kao ekspresiju njegove svesti (to mogu biti njegova sećanja, snovi, halucinacije i dr.). Često ovakvi trenuci u filmu izražavaju i tok svesti lika, pa se tako subjektivizuju i prostor i vreme i objekti u filmu.

Branigen neobjašnjivo ostavlja van razmatranja jedan od najznačajnijih postupaka subjektivizacije vremena i prostora, nahsinhronizovanu naraciju (ili *voice over* naraciju). Ovaj postupak je veoma zastupljen u holivudskom i evropskom filmu još od kraja tridesetih godina prošlog veka. Smatra se da je film



noar najznačajnija riznica prisustva subjektivnosti naratora, ali snažan podsticaj ovom postupku dala su dva filma koji ga obilato koriste. To su *Rebeka* Alfreda Hičkoka iz 1940. i *Građanin Kejn* Orsona Velsa iz 1941. godine. Prisustvo ovakve naracije nije samo omogućilo režiserima da zakomplikuju klasičnu naraciju već je donelo i prisustvo jedinstvene, konceptualizujuće svesti, koja uprkos (i zahvaljujući) filmskoj transparentnosti prožima subjektivnim prisustvom svet koji prikazuje. Ovaj postupak se širi na sve holivudske žanrove, čak i na mjuzikl. Naravno, ovde smo još daleko od ličnog prisustva autora u filmskoj materiji, premda je glavni narator ujedno i glavni ili vrlo važan lik u samom narativu. Ali ovakav razvoj ostavlja mogućnost za pojavu samog autora u filmu. To se dogodilo, pre svega, u evropskom filmu, ali koreni su već u pojavi nahsinhronizovanog naratora, koju smo pomenuli. Još jedan evropski reditelj pravi korak dalje i uvodi naratora koji rečima, a i prikazivanjem same tonske scene, uvodi gledaoce u priču. To čini Maks Ofils u filmu *Krug (La ronde)* iz 1950. godine, pošto je u holivudskom *Pismo nepoznate žene (The Letter from an Unknown Woman)*, 1948) temeljno prikazao mogućnosti *voice over* naracije.

Vratimo se Branigenu i njegovom prikazu subjektivnosti. Najznačajnija za nas je subjektivnost koju on analizira na primeru modernih, ili bolje rečeno modernističkih, filmova, a posebno na primeru filma Frederika Felinija *Osam i po* (1963) (Branigan 1984: 143–167). Iako ovaj film nesumnjivo pripada evropskom autorskom filmu modernističkog usmerenja, u njemu imamo mnoge elemente klasičnog narativa: glavnog junaka, njegov cilj (neostvaren), sporedne likove i radnju (o kojoj je gledalac pozvan da sudi kao o stvarnosti koja postoji nezavisno od njega samog). Sve to je, međutim, prožeto snažnom subjektivnošću glavnog lika, režisera Gvida. Film se otvara snom glavnog junaka, što mi isprva ne znamo. Film počinje dok je glavni junak zaglavljen u gužvi u saobraćaju. Automobil se puni zagušljivim gasovima i on beži kroz prozor visoko u oblake. Poludeli čovek drži konopac vezan za lebdećeg Gvida. Gvido ga odveže i počne da pada. Čuje se Gvidov uzvik i on se budi u bolesničkom krevetu. I tako počinje ova mešavina snova, halucinacija, flešbekova i stvarosti. Oni su nerazmrsivo isprepleteni, tako da je često teško oceniti šta je šta, tako impregnirajući stvarnost subjektivnošću i obrnuto. Kristijan Mec je pisao o ovom filmu i zaključio, kao i mnogi drugi, da je Gvido u stvari Felini i da njegova nemogućnost da snimi film predstavlja Felinijevu nemogućnost za kreativni napor koji bi mu omogućio da napravi svoj sledeći film (Metz 1974: 228–235). Dakle, *Osam i po* nije samo film o filmu u kojem se pojavljuje režiser; to je film o režiseru koji kroz svoj pretpostavljeni film uprizoruje sopstvenu nesposobnost da snimi film, a svojim osobinama neodoljivo podseća na Felinija, režisera *Osam i po*. Prema tome, po Mecu, prisustvo pravog autora u filmu je moguće, a samim tim otvara se i prostor za autofikciju. Donekle sličan postupak primenio je i Fransoa Trifo u svom filmu *Američka noć (La nuit américaine)*, 1973), gde on sâm, za razliku od Felinija, glumi režisera. Radnja se odigrava

za vreme snimanja filma, što *Američku noć* takođe razlikuje od filma *Osam i po*, koji govori o pripremnoj fazi snimanja.

Međutim, nameće se pitanje da li je potrebno da stvaralac primeni ovako komplikovane postupke da bi dopro do gledaoca kroz slojeve fiktivnog narativa. Ako pretpostavimo da gledalac razume fiktivni svet, između ostalog, na osnovu svog iskustva o tome kako stvari funkcionišu u izvandijegetičkoj realnosti, zašto bi to bilo drugačije kada je u pitanju autor. Drugim rečima, naše poznavanje autorovog života i ličnosti nije ništa drugačije od poznavanja, na primer, istorijskih događaja kojima nismo prisustvovali, poznavanja bez kojeg bi nam dati narativ bio nerazumljiv. Imajući u vidu pomenuto, najoportunijim nam se čini da otvorimo put ka uvođenju autora u čitalačko iskustvo kroz funkciju pretpostavljenog autora, odnosno kroz približavanje pojmova pravog i pretpostavljenog autora. Time bi se, zahvaljujući postojanju određenog kulturološkog kôda, u percepciji čitaoca ili gledaoca otvorio prostor za postojanje samog autora, koji bi, kroz svoj odnos prema fiktivnom tekstu, dobijao manje ili više definisane obrise. Pri tome, taj autor ne mora imati potpuno jasno obličje, moralnu poziciju, zaokružen psihološki profil, pa čak ni jedinstvenu estetsku dispoziciju. Možemo se zadovoljiti i manje ambicioznim, parcijalnim rezultatima, naznakama, utiscima, nagoveštajima. Naravno, teško je pretpostaviti da će to ikada biti preovlađujuća čitateljska pozicija. Publike će pri čitanju i dalje uglavnom posmatrati narativni tekst kao potpuno transparentan, pridajući malo ili nimalo važnosti ulozi autora. Ali isto tako je tačno da je kroz istoriju medija primetna snažna težnja ka uspostavljanju prisustva autora. Zašto ne bismo nazvali tog autora pretpostavljenim autorom i zašto bi bilo nemoguće kroz njega dopreti do neke slike o pravom autoru? Konačno, naš utisak o nekome je konstruisan iz njegovog prisustva (ili neprisustva), njegovih postupaka, pozicija koje zauzima, estetskog doživljaja koji omogućuje i tome slično. Međutim, kako to nikad nije dovoljno, nastojaćemo da upotpunimo našu sliku tražeći nove, dodatne podatke. Za to nam, između ostalog, mogu poslužiti druga dela tog autora. A tu se već, bar što se filma tiče, polako vraćamo na klasičnu autorsku teoriju, doduše ovaj put sa biografskim tendencijama, za koju smo mislili da je već prevaziđena.

## BIBLIOGRAFIJA

- Booth 1983: W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press.  
 Branigan, 1984: E. Branigan, *Point of View in the Cinema*, Berlin: Mouton Publishers.  
 Chatman 1978: S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, New York: Cornell University Press.  
 Metz 1974: C. Metz, *Film Language*, Chicago: The University of Chicago Press.  
 Ricardou 1967: J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Édition du Seuil.



Saša Milić  
Académie des Beaux-Arts, Belgrade

## L'AUTOFICTION, LA SUBJECTIVITÉ ET LA TRANSPARENCE DE L'IMAGE CINÉMATIQUE

### Résumé

Les recherches théoriques portant sur les caractéristiques narratives du cinéma ont largement abordé la question de la subjectivité, tandis que l'autofiction semble rester un domaine inexploré. C'est à partir des années 1940 et la parution du film *Le citoyen Kane* (Orson Welles, 1941) que la narration subjective est fortement présente dans le cinéma hollywoodien. Par sa subjectivité spécifique, le film noir (mais pas uniquement lui) a contribué à la complexité du processus de la narration. Ceci a eu pour résultat une plus grande complexité de l'intrigue qui a rendu difficile l'achèvement de la cohérence explicative chez les spectateurs, conçue comme la fin ultime de la narration classique. Les traits de l'autofiction sont beaucoup moins présents dans le cinéma narratif, même si parfois ils se manifestent dans les comédies de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette étude examine le rapport entre la subjectivité cinématique et l'autofiction en partant de l'hypothèse que l'autofiction n'est qu'un sous-aspect de la narration subjective, dont la seule vraie spécificité réside dans la présence, plus visiblement marquée, de l'auteur lui-même. Cette présence au fond n'est pas compatible avec la notion de la transparence de l'image cinématique, qui est à la base de la narration classique. On présentera ensuite l'hypothèse que l'apparition de l'auteur dans le cinéma narratif pourrait être expliquée à travers la notion de « l'auteur implicite ». Cela est dû au fait que la plupart de spectateurs suppose que chaque film a son auteur, de sorte qu'ils ne considèrent pas que son apparition dans le récit (surtout dans le cinéma européen), bien qu'elle soit réflexive, soit incompréhensible ou même surprenante.

**Mots-clés** : autofiction, subjectivité, auteur et auteur implicite, narration cinématique, transparence, cinéma narratif classique, modernisme.



Nevena DAKOVIĆ\*

Faculté des Arts Dramatiques, Université de Belgrade

## L' AUTOFICTION DANS LE FILM SERBE : 2012–2013

L'objectif de cette communication est d'établir, à travers l'analyse de trois films récents : *Smrt čoveka na Balkanu* (2012, réalisateur M. Momčilović), *Falsifikator* (2013, Goran Marković) et *Krugovi* (2013, Srđan Golubović), la genèse et les éléments déterminants de l'autofiction apparaissant comme un nouveau type du texte filmique dans le cinéma serbe. La communication présente les deux types d'autofiction définis et caractérisés soit par les traits narratifs structurels, soit par les thématiques et cela en reprenant les définitions avancées par Thomas Carrier-Lafleur (2010) et ses interprétations des théories de Serge Doubrovsky et Vincent Colonna. Les films choisis représentent chacun un cas particulier de transformation de l'autofiction cinématique. *Smrt čoveka na Balkanu* est un exemple rare de narration cohérente à la première personne. *Falsifikator* est le cas ambigu de l'autofiction confessionnelle dans le sens interdiégétique et de fiction (auto)biographique dans le sens extradiégétique. *Krugovi* narre le traumatisme national et générationnel qui se poserait comme le paradigme pour plusieurs autres films serbes traitant du passé turbulent des années 1990.

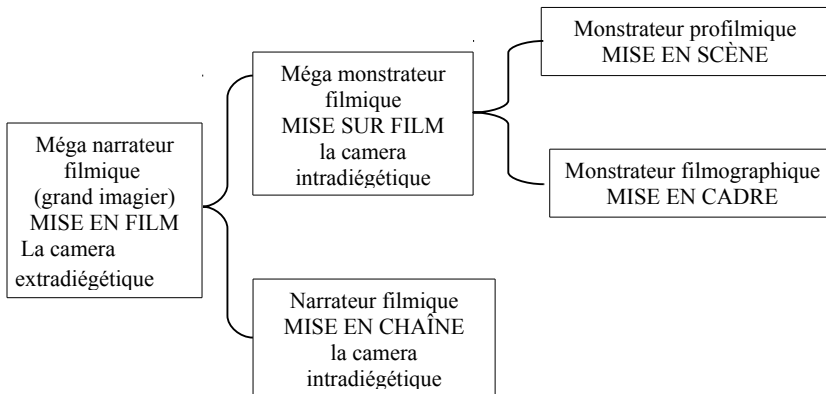
**Mots-clés** : le cinéma serbe, l'autofiction, l'identité, la narration, la mémoire.

L'objectif de cette communication est d'établir, à travers l'analyse de trois films récents, les éléments déterminants de l'autofiction apparaissant comme un nouveau type du texte filmique dans le cinéma serbe. Le thème étant toujours enveloppé de brumes théoriques, je vais vous présenter les deux types d'autofiction définis et caractérisés soit par les traits narratifs structurels (*Smrt čoveka na Balkanu* / *La mort d'un homme dans les Balkans*, 2012, r. M. Momčilović), soit par les thématiques (*Falsifikator* / *Le Falsificateur*, 2013, r. Goran Marković et *Krugovi* / *Les Cercles*, 2013, r. Srđan Golubović), et cela en reprenant les définitions avancées par Thomas Carrier-Lafleur (2010) et ses interprétations des théories de Serge Doubrovsky (2001) et de Vincent Colonna (1989). Ces trois expériences de l'autofiction constituent une modification d'orientation (Goran Marković), une exception (Miroslav Momčilović) ou une rupture (Srđan Golubović) – trois occurrences singulières du « je » autofictionnel au cinéma.

---

\* danev@sezampro.rs

*La mort d'un homme dans les Balkans* est un exemple rare de narration cohérente à la première personne – de narration subjective. Le compositeur, l'artiste (Nikola Kojo) se suicide, tandis que la caméra cachée dans l'appartement continue à enregistrer le défilé de voisins, police, etc. Chacun de ces personnages cherche à déterminer leur propre attitude envers la mort. Le texte du film est le document donné dans une seule prise de vue (expérience semblable à celle pratiquée dans *L'arche russe* de 2002, r. Soukurov), mais la scène demeure fixe comme au théâtre. En général, l'exemple de la narration subjective parfaite cité de manière récurrente est celui du film *Lady in the Lake* (1947, r. R. Montgomery), dans lequel le narrateur subjectif est représenté par le personnage du détective (Robert Montgomery). Nous le voyons, plus exactement nous voyons son visage se reflétant dans le miroir ou dans la vitre de la fenêtre. Il est toujours le sujet du regard, mais reste invisible. Dans notre cas, le sujet de narration est la caméra, donc une instance subjective mais non anthropomorphe. Nous ne la voyons pas comme si nous étions situés derrière la caméra. Or, cela permet plusieurs suppositions sur le personnage derrière la caméra – où, hormis nous, les spectateurs, il y a, probablement, de nombreuses autres instances de narration subjective. D'après A. Lafé (1964) et A. Gauderault (1989) la caméra joue le rôle du méga-narrateur et du grand imagier au niveau extradiégétique, mais également dans l'espace intradiégétique. La caméra cachée se trouve dans la même ligne du regard que la caméra extradiégétique, et l'on peut probablement parler d'une seule caméra et des spectateurs inscrits derrière. *Le tableau du dispositif énonciatif du récit filmique* (122) d'André Gauderault adapté pour le texte en question est le suivant :



Dans le tableau, on peut séparer la caméra intradiégétique (que l'on découvre dans les scènes finales du film), le monstreur de la caméra extradiégétique, le narrateur. Aussi n'existe-il pas de montage dans le sens classique, même pas comme celui dans le cadre qui utilise la profondeur du champ d'André Bazin

(1958) ; toutefois, étant donné que le montage procède en même temps comme narration/monstration, lui aussi appartient à la caméra.

L'autre point d'interprétation est de décider qui – dans la situation à la fois grotesque et métaphysique – reste situé dans l'espace possible entre la caméra et le méganarrateur final. D'après les indications vagues et métaphoriques, on pourrait parler de la présence fantôme impliquant le concept du destin, la force métaphysique réalisée par la caméra. On peut aussi parler des spectateurs réels et de l'audience dans le cinéma qui prennent la place derrière la caméra. D'autre part, il est évident que dans le film on voit strictement les choses vues par la caméra ; le texte devient donc un cas d'ocularisation externe et de trois focalisation : interne, externe et zéro et, en même temps, la focalisation fixe. Ensuite, toutes les options sont mises en question par l'interprétation stricte du texte filmique, par exemple la focalisation zéro avec le focalisateur-narrateur<sup>1</sup> omniscient pendant que la caméra ne prend pas la place du personnage. La caméra, dans *La Mort...* est vraiment omnisciente ; elle a sa propre place et n'occupe pas celle des personnages à moins que l'on ne l'accepte comme un mécanisme intelligent, comme un personnage non anthropomorphe mais doté d'une âme ; si on ne modifie pas la notion de personnage même. Si on parle de la focalisation externe, la caméra ne rapporte que les apparences extérieures de l'histoire. La qualité d'enregistrement bihévioral est la dominante qui organise le texte filmique de Momčilović. Graduellement, on comprend que la focalisation externe se transforme – dans les segments – dans la focalisation interne où l'on raconte tout ce qu'on voit, tout ce qu'on sait et tout ce que pensent les personnages. En ce qui concerne l'ocularisation – le terme introduit par François Jost (1987) comme différent, mais également complémentaire avec le terme de focalisation – elle marque la relation entre les choses montrées par la caméra et vues par les personnages. Si nous acceptons la caméra comme un personnage spécifique, on parle d'ocularisation externe pure et d'ocularisation interne particulière, bien que les deux soient les mêmes.

Finalement, la narration subjective de la caméra se confirme comme une narration objective pertinente au mécanisme, à l'ontologie de l'image filmique (Bazin) et le film se présente comme l'autofiction de la caméra et du cinéma même. C'est l'autofiction comme celle dans les métatextes – *L'homme à la caméra* (1928, r. Dziga Vertov), *La Nuit Américaine* (1973, r. François Truffaut), *La Guerre en direct (Rat uživo)*, 2000, r. Darko Bajić). On assiste au tournage d'un film en comprenant qu'il est projeté ici et maintenant. C'est à la fois un film et un témoignage de sa naissance, *film about film... the making of* en même temps que le film même.

<sup>1</sup> Genette (1969) refuse la notion du narrateur-focalisateur, en disant que le seul focalisateur dans le cinéma est toujours la caméra.

Cela correspond à la définition de l'autofiction de S. Doubrovsky, présentée par Thomas Carrier-Lafleur (2010) : « Dans l'œuvre de Doubrovsky, l'autofiction gravite principalement dans la diégèse des récits intimes (autobiographie, journal, souvenirs, mémoires, etc.), en plus flirte avec le roman, et doit les confronter par le style pour s'y intégrer, pour trouver sa place. Selon Doubrovsky, il faut transformer sa vie en histoire, en fiction – pour mieux se connaître, et aussi pour intéresser le lecteur. Mais cette transformation doit passer par le style, c'est une condition *sine qua non*. La fiction (de l'autofiction) est redevable au style et à la forme, mais pas au contenu. Pour Doubrovsky, la fiction c'est le style [...] Pour lui, ce qui sépare vraiment l'autofiction de l'autobiographie c'est le travail sur la forme. »

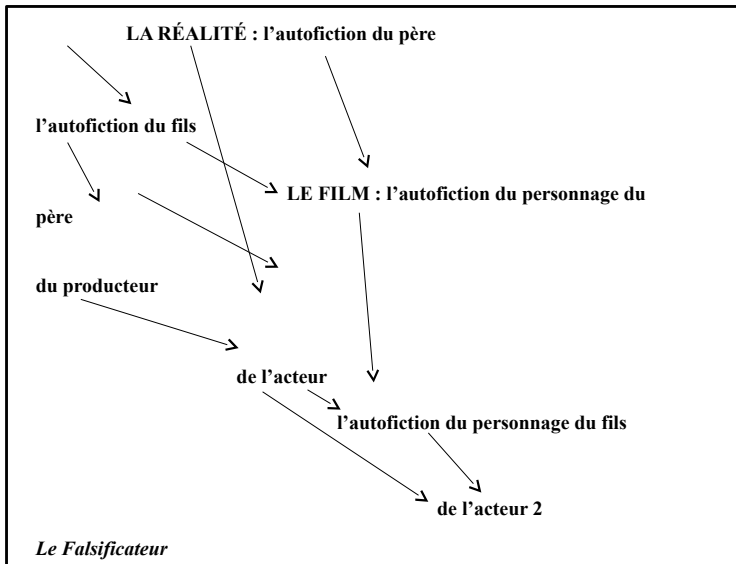
C'est donc dire que l'autofiction de film grâce à la caméra narratrice et monnatrice englobante, « devient un lien intermédiaire privilégié, traçant une transversale » (*Ibid.*) entre le documentaire et la fiction, entre le cinématisme (ou cinéma direct) et le cinéma de fiction (les puissances du faux). La mise en scène du pseudo-documentaire invoque le « soi » de la caméra comme une autre possibilité de définition de l'autofiction au cinéma.

Les deux autres exemples sont couverts par la deuxième matrice, autofictionnelle, où l'autofiction est déterminée par le thème et les personnages. On commencera de nouveau par la typologie donnée : « Selon l'auteur des Figures, les vrais auteurs d'autofiction seraient Borges (*L'Aleph*) et Dante (*La divine comédie*). [...] *De celles-ci, le paratexte d'origine est évidemment autofictionnel, mais patience : le propre du paratexte est d'évoluer, et l'Histoire littéraire veille au grain.* » Il parle ensuite de la « fictionnalisation de soi » comme de quelque chose d'essentiel. D'après Colonna, c'est « la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention » (Carrier-Lafleur 2010). « L'autofiction est maintenant l'affaire de contenu [...] Pour Colonna, la fiction c'est le fond, la fiction c'est le contenu » (*Ibid.*).

*Le Falsificateur* est un texte de l'autofiction double, rhizomique. Un curieux mélange d'éléments biographiques et autobiographiques, de personnages et d'acteurs, de cinéastes, etc. Le jeune fils (Dušan Plavšić) de la famille raconte son passé, la saga d'une famille souffrante des mésaventures du père (Tihomir Stanić), une figure exceptionnelle. Dans notre cas cela serait le cercle autofictionnel interne. Les tons biographiques et autobiographiques du récit sont clairement visibles du point de vue thématique. Dans le cercle externe, le film est annoncé et s'explique comme étant la biographie de père du producteur (Andelko Stanić), l'autobiographie du producteur et de l'acteur (Tihomir Stanić) qui joue en même temps le rôle de son propre père. La construction autofictionnelle est stratifiée en plusieurs niveaux, autrement dit, il s'agit d'un réseau, le rhizome qui relie les éléments autofictionnels divers. C'est l'autofiction de Tihomir Stanić et de sa famille, mais aussi du caractère joué par Tihomir Stanić.

C'est à la fois l'autofiction du fils du récit – Tihomir Stanić en réalité – et celle du père du récit père réel de Stanić qui se trouve dans le rôle.

C'est ainsi qu'au sein et autour du film de fiction on décèle une couche autofictionnelle, plus dans la personne même de Stanić que dans la figure d'acteur qui joue le rôle du fils (Stanić en réalité). Le corps de l'acteur fait bien figure de « je » dans l'autofiction cinématographique. Toute présence physique du cinéaste suscite une identification immédiate entre le cinéaste et l'acteur, entre le personnage de fiction et les acteurs, entre deux cercles d'espace d'autofiction :



La relation est « une intrusion, une greffe de la vie / vérité dans la fiction par la structure de récit » (Gasparini 2008) qui se manifeste, par exemple, par la présence de l'acteur dans le rôle de son propre père. En même temps, le rôle de lui-même à l'âge de l'adolescence est joué par un autre acteur<sup>2</sup>.

Le troisième exemple joue sur les deux plans : plus par son contenu que par la forme, qui pourtant n'est pas négligeable. Le film *Les Cercles* est un narratif basé sur l'histoire réelle de Srđan Aleksić, soldat serbe, qui a sauvé la vie de son voisin musulman. Lorsque Golubović a lu cette histoire, il y a quelques années, il y a vu une occasion parfaite pour exprimer son opinion et sa position contre la guerre. « Il a choisi de ne pas reprendre l'histoire de cet

<sup>2</sup> Pour clarifier le schéma on peut nommer 4 strates d'autofiction :

1. Dans la réalité, c'est l'autofiction du producteur et de l'acteur
2. Dans le film, c'est l'autofiction du père joué par le fils réel
3. C'est l'autofiction du personnage du fils
4. C'est l'autofiction de deux personnages : du père et du fils dans la réalité et dans la fiction

homme, mais plutôt de la rendre contemporaine, afin de refermer le livre de ses sentiments personnels sur cette guerre » (Levine 2013). Le point de départ, la présence narrative est l'an 2011, pendant le tournage du film. Puis, le passé est retracé par la trajectoire en forme des cercles concentriques. On descend à la profondeur du temps jusqu'au fond. Finalement, en remontant par la spirale, on arrive à la fermeture du cercle parfait. La trajectoire couvre les histoires des gens variés, tous en une certaine relation avec Srđan dont la mémoire devient le centre du vertige émotionnel » (Levine 2013). Ce film est l'un des rares à réunir tout le monde ; il parle du pardon et de la réconciliation de plusieurs générations. Pareillement, mais sur un plan plus universel (et en même temps plus particulier), la devise de Torah dans *Schindler's List* disant « Qui sauve une vie humaine, il sauve l'humanité toute entière » se voit transformée ici en « L'homme est universel en ce qu'il sauve un homme, et non un ennemi. »

Pour le public des régions d'ex-Yougoslavie, avec son histoire récente turbulente, le film est une autofiction de nouvelles générations désirant de la paix, ainsi que l'autofiction d'une partie de la nation – justement celle représentant la Troisième Serbie qui refuse les divisions, les étiquetages et les conflits.

Bien cachée pour le regard d'un non-filmophile est aussi la touche de l'autofiction insérée comme l'hommage de Golubović à son père – Predrag Golubović, lui aussi un metteur en scène. Srđan explique :

Chez moi l'amour est une catégorie déficitaire. Jusqu'à présent je n'ai jamais parlé d'amour ou de quelque chose proche de l'amour. Je l'évitais consciemment et le fuyais. C'est une partie de ma vie intime que je voulais cacher et ne garder que pour moi. Aujourd'hui toute comparaison avec mon père me fait beaucoup de plaisir. Pendant les années d'études je voulais m'éloigner et créer mon propre monde d'auteur. Mais ce film est un petit retour dans le passé, notamment dans la scène de la descente de la montagne. Cette scène fait penser à la scène du film *Silence* de mon père. Plus l'homme est mûr et âgé, plus il tend à boucler son cercle personnel. Il retourne au point de départ, au sein de la famille. Avec l'âge, en devenant plus mûr, je m'approche de plus en plus de l'esthétique de mon père. (2011)

L'autofiction dans le cinéma contemporain serbe est discrète et diverse. Dans la présentation graphique, l'autofiction est donnée sous forme de tableau, de rhizome ou de cercles concentriques ; on parle de deux couches ou espaces : externe et interne, réel et fictionnel. Le figure de « je » dans l'autofiction cinématographique existe dans les formes fuyantes et ambiguës.



## BIBLIOGRAPHIE

- Bazin 1958 : A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? L'ontologie et langage*, Paris : Les Editions du Cerf.
- Carrier-Lafleur, T. *L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature*. <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/10/04/Thomas-Carrier-Lafleur>>. 10.09.2013.
- Čolić, U. *Intervju sa Srdanom Golubovićem*. <<http://www.filmovanje.com/naslovna-strana/item/krugovi-2>>. 10.09.2013.
- Gasparini, S. L'autofiction au cinéma : le cas Truffaut. *Image [&] Narrative [e-journal]*, 22 (2008). <<http://www.imageandnarrative.be/autofiction2/gaspari.htm>>. 10.09.2013.
- Genette 1969 : G. Genette, *Figures I–III*, Paris : Editions du Seuil.
- Gauderault 1989 : A. Gauderault, *Du littéraire au filmique : system du récit*, Paris : Meridiens Klincksieck.
- Jost 1987 : F. Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Lafe 1964 : A. Lafe, *Logique du cinéma : Création et spectacle*, Paris : Masson et Cie.
- Levine, S. Rencontre avec Srdan Golubović, réalisateur de *Circles [Les Cercles]* <<http://armeniantrends.blogspot.com/2013/07/srdan-golubovic-circles-les-cercles.html>>. 10.09.2013.

Nevena Daković

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

## AUTOFIKCIJA U SRPSKOM FILMU: 2012–2013

## Rezime

Autofikcija u srpskom filmu 2010–2013. mapira moguća značenja pojma autofikcije u filmskim tekstovima kroz analizu tri srpska filma: *Smrt čoveka na Balkanu* (2012, M. Momčilović), *Falsifikator* (2013, Goran Marković) i *Krugovi* (2013, Srdan Golubović) predstavljaju primere autofikcije dva tipa: kao određene narativno strukturalnim karakteristikama ili pak temama i motivima. Polazna definicija autofikcije preuzeta je iz teorija Serža Dubrovskog i Vinsenta Kolone na način predočen u radu Tomasa Kariera Laflera.

*Smrt čoveka na Balkanu* je redak tekst koji dosledno koristi subjektivnu naraciju niza instanci – od intradijegetičke kamere do mogućeg gledaoca pozicioniranog u prostoru iza; *Falsifikator* je ambivalentni primer umnožene autofikcije likova unutar i autora van dijegetičkog prostora, dok *Krugovi* opisuju nacionalnu i generacijsku traumu u formi kolektivne i individualne autofikcije.

**Ključne reči:** srpski film, autofikcija, identitet, naracija, sećanje.



V  
AU-DELÀ DE LA DÉFINITION  
DOUBROVSKIENNE

S ONU STRANU DEFINICIJE  
DUBROVSKOG



Tamara VALČIĆ BULIĆ\*

Faculté de Philosophie, Université de Novi Sad

## RÉVOLUTIONS DE LE CLÉZIO ET *BONAVIA* DE VELIKIĆ : ENTRE AUTOFICTION ET ROMAN FAMILIAL ?

La variété des définitions de la notion d'autofiction peut laisser perplexe : si la formule d'identité des instances narratives (A = N = P) empruntée à l'autobiographie est elle-même remise en cause, si l'exacte mesure du factuel et du fictionnel dans une autofiction est sans intérêt, l'on pourrait envisager d'affirmer qu'en dépit du contrat de fiction imposé par l'auteur et théoriquement accepté par le lecteur moyen, ce sont surtout la *finalité* autobiographique et la recherche d'une certaine *vérité éthique* (vérité sur soi) qui permettent de classer une œuvre comme autofictionnelle. Il apparaît alors que certaines œuvres littéraires, en l'occurrence *Révolutions* (2003) de Le Clézio ou *Bonavia* (2012) de Dragan Velikić, pourraient être interrogées dans le cadre des recherches sur l'autofiction : on se propose ici d'explorer les stratégies mises en œuvre par les deux auteurs pour faire revivre la mémoire du passé familial, autrement dit d'analyser comment s'opère le travestissement de leur histoire personnelle. A l'analyse, il s'avère que chez Le Clézio, le projet autofictionnel (ou/et autobiographique) est exprimé par l'histoire de Jean Marro, le double de l'auteur, racontée à la 3<sup>e</sup> personne, entrecoupée de celle de son ancêtre lointain, racontée, elle, à la 1<sup>ère</sup>. Chez Velikić, par contre, ce même projet est déguisé par des histoires parallèles de plusieurs personnages fictionnels dont les biographies par certains côtés rappellent celle de l'auteur, pour qu'ensuite ce projet soit entièrement dévoilé dans les derniers chapitres du roman.

**Mots-clés** : autofiction, roman, Le Clézio, Velikić.

La mémoire n'est pas une abstraction, pensait Jean. C'est une substance, une sorte de longue fibre qui s'enroule autour du réel et l'attache aux images lointaines, allonge ses vibrations, transmet son courant jusqu'aux ramifications nerveuses du corps. (Le Clézio 2003 : 115)

C'est à un sentiment d'appréhension que l'on ne peut s'empêcher d'être confronté lorsqu'on aborde le sujet de l'autofiction : s'agirait-il d'un phénomène nouveau (Doubrovsky, Lecarme) ou de l'avatar d'un genre ancien, en l'occurrence du roman autobiographique (Lejeune, Gasparini) ? Ou plus grave encore, s'agirait-il d'une des impasses du roman, comme le soutient Todorov,

---

\* tvalcic2003@yahoo.fr

qui qualifie l'entreprise autofictionnelle d'attitude complaisante et narcissique, voire autistique (Todorov 2007). La difficulté s'accroît lorsqu'on sait qu'une « forêt des paradoxes »<sup>1</sup>, forêt touffue de critères émis par différents critiques, entoure et brouille la notion d'« autofiction » ; ces critères étant parfois contradictoires, et contenant des définitions hautement prescriptives, ils laissent tout de même à l'examen percer une réalité (littéraire, cela s'entend) plus fuyante. C'est pourquoi une *description* des procédés concordants ou proches dans nombre d'œuvres<sup>2</sup> permettrait de mieux cerner le genre ou le phénomène de l'« autofiction ». Si en tout cas, on accepte dès l'abord le double registre qui caractérise l'autofiction ou du moins une hésitation entre les deux, à savoir entre l'autobiographique et le romanesque, la question (et les œuvres à étudier) semble d'un abord plus facile mais en même temps plus problématique.

Les œuvres des deux auteurs, Jean Marie Gustave Le Clézio (1940 –) et celle de Dragan Velikić (1953 –), qui seront succinctement étudiées ici, reposent, du moins si l'on en croit leur propre aveu, sur une entreprise mémorielle. La tendance autobiographique devient de plus en plus manifeste dans les œuvres de Le Clézio à partir de l'année 1985, date de publication du *Chercheur d'or*, puis dans le *Voyage à Rodrigues* (1986) et *La Quarantaine* (1995). Ces romans relatent l'histoire plus ou moins imaginaire de son grand-père maternel et de quelques autres de ses ancêtres. C'est ensuite dans *Révolutions* (2003) qui fera l'objet de notre analyse, que l'auteur se penche une fois de plus sur le passé de sa famille mais aussi sur sa propre jeunesse. Enfin, *l'Africain* (2004) est un récit consacré à son père et *Ritournelle de la faim* (2008) inspirée par la jeunesse de sa mère. Velikić, pour sa part, depuis son premier roman, *Via Pula* (1988) jusqu'aux tout derniers *La Fenêtre russe* (2007) et *Bonavia* (2012) semble poursuivre une même entreprise autobiographique, ou autofictionnelle, situant ses héros dans nombre de lieux qui ont marqué sa propre existence et leur attribuant certaines « aventures » dont lui-même semble avoir été ou aurait pu être le protagoniste.

Pour explorer l'entreprise des deux auteurs, faisons appel à quelques-uns des critères les plus fréquemment évoqués par les spécialistes en la matière, critères permettant de qualifier une œuvre d'autofictionnelle. L'un des plus importants est indubitablement le critère générique paratextuel (Gasparini 2008 : 209) qui est la forme suprême de déclaration d'intention – parfois trompeuse – et l'expression de la poétique explicite de l'auteur : comme les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, *Révolutions* et *Bonavia* portent l'appellation de *romans*. Se refusant à l'autobiographie pure, mais en conservant la part des « éléments

<sup>1</sup> Nous empruntons le titre du discours de Le Clézio lors de la réception du Prix Nobel, l'expression nous semblant particulièrement appropriée ici.

<sup>2</sup> Ici, nous suivons l'idée de Gasparini qui à son tour cite Barthes pour qui le genre est un « modèle hypothétique de description » (Barthes dans Gasparini 2004 : 15).

personnels » dans son récit, *Le Clézio* privilégie une *alliance* de l'imagination et de l'histoire, leur *mise en action*. Dans une interview, il s'exprime de manière assez précise à ce sujet :

Oui, je n'écris que des romans [...] j'ai une sorte de réticence à regarder ma vie, à considérer qu'elle a un intérêt. Mais, en revanche, les romans permettent de glisser des éléments personnels et de se faufiler à travers l'histoire, d'imaginer, [...] enfin, de danser avec l'histoire, de ne pas être juste un chroniqueur mais aussi un intervenant d'une certaine manière, de la mettre en action. Je ne pense pas que l'histoire soit figée, je crois que l'histoire c'est quelque chose qui bouge sans cesse. (*Le Clézio* : 2008)

Velikić pour sa part, tout en insistant sur l'inspiration autobiographique, fait la part belle à la création artistique :

Écrire, c'est creuser [...]. L'acte d'écrire établit une nouvelle topographie : l'écrivain est toujours son propre héros. Il tremble à Berlin et à Vinkovci. La mine n'existe pas en dehors de l'artiste, rien ne naît de soi-même. Ce n'est qu'au contact du lieu et de l'âme que naît le monde virtuel, plus réel que toute réalité. (*Velikić* 2010 : 14)<sup>3</sup>

S'impose ensuite la question de la fameuse identité onomastique entre le personnage, généralement principal, le narrateur et l'auteur. Celle-ci peut toutefois être facultative, à la différence de l'autobiographie où elle est censée être nécessaire (*Gasparini* 2004 : 27) ; selon Michineau (2010), elle est aussi une option, à condition que l'intention de l'auteur de se représenter soit perceptible. Dans *Révolutions* cette identité est presque totale : le personnage principal porte le nom de Jean Marro (et non pas Marie), il semble au premier abord un double de l'auteur. Le fait de conserver ses prénoms sous une forme légèrement modifiée témoigne d'un besoin de garder au sein du récit quelque chose de très intime de l'homme, « un parfum d'enfance et d'adolescence » (*Gasparini* 2004 : 34). Pourtant, le personnage n'est pas, du moins en apparence, le narrateur de sa propre histoire : le roman est écrit à la 3<sup>e</sup> personne.

Mais la structure énonciative et temporelle du roman est complexe : la « démultiplication du récit » a lieu ici grâce à la polyphonie des voix et des chronologies parallèles sinon bouleversées. Le récit de la vie de Jean Marro alterne avec plusieurs histoires racontées à la 1<sup>e</sup> personne : celle de son ancêtre lointain Jean Eudes<sup>4</sup>, parti pour l'île Maurice avec sa femme en 1798, puis viennent s'y greffer l'histoire de Kiambé, une esclave (dans les années 1820) et un bref témoignage de la femme de Jean-Eudes, Marie Anne. L'œuvre contient

<sup>3</sup> Tous les passages cités des deux oeuvres de Velikić auxquelles nous faisons référence ici sont traduits par nos soins.

<sup>4</sup> Cet ancêtre s'appelait en réalité François (*Garcin* : 2008). Mais la presque identité des prénoms de l'ancêtre et du descendant est particulièrement significative pour notre propos : il y aurait ici un besoin d'identification manifeste.

en outre deux carnets : le journal de bord de Jean-Eudes lors de sa traversée de l’océan et de son séjour sur l’île Maurice, puis, celui de Jean sur les événements de la guerre d’Algérie, bien que sous forme documentaire, sans aucune intrusion apparente du personnage.

Sous les traits du personnage de Jean, il est pourtant facile de reconnaître certains éléments de la vie de l’auteur ; sa jeunesse à Nice, l’évocation de la guerre d’Algérie, le départ pour l’Angleterre, le voyage au Mexique, pour qu’enfin le personnage (l’auteur ?) se rende à l’île Maurice ; l’on y reconnaît aisément aussi des bribes du passé lointain de sa famille sur cette île lointaine. L’auteur s’en explique lui-même, lors d’une interview en 2008, en nuanciant et en se refusant à l’identification totale – des différences existent effectivement, mais il semble inutile de les énumérer – pour au contraire évoquer sa projection dans l’imaginaire :

Voilà un cas précis, encore trop proche, trop brûlant, qui m’obligeait à prendre de la distance, à utiliser la troisième personne. Ici, j’ai inventé Jean Marro pour ne pas avoir à écrire je. *Il me ressemble beaucoup mais ce n’est pas moi*. Disons que Jean est un frère jumeau dont je ne peux pas me détacher mais dont je peux à tout moment m’éloigner... (Garcin : 2008)

À la question onomastique s’ajoute donc la question du dispositif d’énonciation assez sophistiqué : en dehors de la polyphonie des voix déjà évoquée, la 3<sup>e</sup> personne permet à l’auteur de mieux se distancier de son personnage ou du moins de se donner cette impression. Mais, en réalité, il opère ici une transposition de personne, « par énullage de convention » (Genette 1972 : 252) ; grâce à une focalisation souvent interne et le fait que le lecteur prend connaissance des pensées les plus intimes, de l’intériorité du personnage, par le biais notamment du discours indirect libre : de récit hétérodiégétique, l’on glisse vers le récit autodiégétique.

La question de l’identité onomastique et des modalités d’énonciation se pose différemment dans *Bonavia*. Tout d’abord, aucun nom ne rappelle, du moins à première vue, celui de l’auteur : c’est Marko Kapetanović qui est un des personnages principaux. Par ailleurs, ici aussi, plusieurs histoires et plusieurs points de vue sont emboîtés : l’histoire de Marko, entremêlée des souvenirs de son passé et de celui de ses parents, celle de son père Miljan, celle de la campagne de Marko, Marija, enfin celle de Kristina, leur amie émigrée aux États-Unis. Le dispositif d’énonciation est par conséquent assez complexe : l’auteur procède non seulement à des changements d’instance narrative, à savoir l’alternance entre le narrateur principal et le point de vue des personnages, mais le discours, la confidence de tel ou tel personnage sont livrés tantôt à la 3<sup>e</sup>, tantôt à la 1<sup>ère</sup> personne. C’est particulièrement visible dans la stratégie du monologue intérieur, ou encore dans ce que Genette appelle *le discours immé-*



*diat* (1972 : 193) lorsque le lecteur prend connaissance des réflexions les plus secrètes des personnages :

Qu'est-ce qui me lie à ceux dont les physionomies font la une des journaux ! Ce n'est pas mon histoire. Et je ne suis pas la seule à vouloir qu'on lui laisse la paix [...] Elle avait gaspillé la moitié de sa vie pour comprendre qu'elle ne faisait d'aucune manière partie de ces gens-là. Leur passé est son avenir. (Velikić 2012 : 31)

On pourrait objecter qu'il n'y a rien jusqu'ici qui nous fasse croire qu'il s'agirait d'une autofiction. Pourtant, c'est le dernier chapitre, qui introduit le « je » de l'auteur sans aucune ambiguïté, nommant en outre expressément ses parents (Vojislav Velikić et Ljubica Firaunović) et racontant brièvement leur histoire familiale, dont certaines séquences rappellent étrangement les destins des personnages du roman et notamment celui de Marko. Le dernier chapitre vient donc jeter une nouvelle lumière et offrir une interprétation biographique à son lecteur. Mais, Velikić, lui aussi, continue à se réclamer de la fiction ; il qualifie l'apparition de ses propres parents dans le dénouement comme un procédé littéraire qui « découle de la logique de l'œuvre elle-même » (Ognjenović : 2013), bien que cette apparition ait été jugée inopinée par certains critiques. La vérité de la littérature dépasse pour lui, et il le répète inlassablement, « les confessions personnelles brutes » (Velikić, 2010 : 11).

En outre, même si les noms de famille Velikić et Kapetanović semblent différer considérablement, ils gardent une certaine consonance et même une signification assez voisine : le « descendant du capitaine » (Kapetanović) se rapproche singulièrement du « descendant du grand » (Velikić), le père de l'auteur étant militaire de métier. Puis, d'autres rapprochements semblent possibles : les principales villes de l'existence de l'auteur sont inscrites dans le parcours de son personnage masculin principal : Belgrade, Vienne, Budapest... Et pour que l'identification biographique soit encore plus aisée pour le lecteur, ce personnage est un écrivain, à moitié raté, subissant son mal de vivre, faisant les mêmes erreurs avec son fils que son père avait fait avec lui. Ce personnage se remémore donc son histoire familiale, qui toutefois diffère par certains points de celle de l'auteur : par exemple, la mère de Marko, à la différence de celle de Velikić, est morte à l'accouchement<sup>5</sup>. De plus, le lecteur fait connaissance des fragments d'une œuvre que Marko est en train d'écrire, à la première personne ; dans ces fragments l'on assiste à une tentative de découverte et de reconstruction de soi par rapport à sa famille ; celle-ci, même si elle diffère de celle de l'auteur, porte en elle le germe de la même inquiétude, des mêmes préoccupations, du même étouffement par le mensonge et l'hypocrisie. Dans

<sup>5</sup> Il n'y a pas lieu ici d'étudier en détail les deux histoires, mais même cet exemple pourrait être analysé à la lumière des rapports difficiles que l'auteur entretient avec sa mère et qu'il dévoile à la fin du roman.

sa forme même, cette écriture devient fragmentaire, saccadée, même si elle est bien loin de la désarticulation de la syntaxe dans *Fils* de Doubrovsky.

Ce qui nous amène à la question si paradoxale de la fiction des « faits et événements strictement réels » que s'engage à raconter Doubrovsky (v. Gasparini 2008 : 209) ; ce dernier estime par ailleurs que tous les éléments référentiels seraient en réalité fictionnalisés par le travail de l'écriture. Toutefois, contrairement à ce qu'affirme Gasparini (2008 : 48) à propos de l'argument de Doubrovsky, le processus de fictionnalisation semblerait mener moins à l'absence de sincérité et de vérité dans les rapports humains qu'il ne révélerait « la pulsion de se révéler dans toute sa vérité » (2008 : 209). Il s'agirait ici d'une vérité plus profonde, par delà les détails de l'itinéraire du personnage : même si la réalité représentée dans *Révolutions* – mais aussi dans *Bonavia* – est en partie inventée ou imaginée, fabulée, ainsi que le personnage principal de Jean, le principal motif d'écriture reste le besoin de retrouver son propre passé et celui de ses ancêtres, de se remémorer le lieu d'enfance, une enfance en somme mythique, lointaine, celle des autres, en un mot la mémoire familiale qu'il ne peut pas connaître. C'est grâce à la tante Catherine que cette exploration affective du passé est rendue possible :

*C'était plutôt à la manière d'un chaînon manquant, un élément qui faisait défaut dans son histoire, sans lequel Jean ne pouvait comprendre. Sans Rozilis, le nom des Marro restait inintelligible. [...] Il ne cherchait pas des souvenirs, ou des idées. Ce qu'il voulait, c'étaient des sons, des odeurs, des brouhahas de voix dans la grande maison de Rozilis, les rires et les jeux des enfants, les bêtises qu'ils avaient faites, les punitions qu'ils avaient reçues. Les journées à écouter la pluie tambouriner sur les fenêtres [...]. Le chant des crapauds la nuit, obsédant, incessant, le grincement aigu des moustiques la nuit... (Le Clézio 2003 : 107–108 ; souligné par T. V. B.)*

C'est donc par le biais des sensations et des images que le personnage parvient à se remémorer, ou plutôt à imaginer ce qu'il n'avait jamais ressenti et connu auparavant. Il s'agit une fois de plus d'une remémoration qu'il partage avec l'auteur qui confie dans l'interview citée *supra* : « Le roman est la seule manière pour moi d'explorer mon passé et l'unique subterfuge pour contourner les difficultés de cette folle entreprise de retour en arrière, jusque *dans un temps que je n'ai pas vécu*. » (Le Clézio : 2008). Sur la quatrième de couverture de son livre, il ajoute : « Il m'a toujours semblé, comme l'a dit Flannery O'Connor, qu'un romancier doit être porté à écrire sur les premières années de sa vie, où le principal lui a été donné » (Le Clézio : 2003). Ce n'est donc pas une cure, comme chez Doubrovsky, mais le souvenir des autres qui sert de déclencheur en quelque sorte de la levée des censures, celles-ci pesant sur la mémoire ancestrale, celle que l'on ne sait même pas que l'on possède. Toute sa vie durant, même adulte, lorsqu'il partira pour Londres, en quittant la « sécurité trompeuse » de sa ville d'enfance, c'est l'exigence de vérité qui animera Jean :

« On ne pouvait pas lâcher ce qui comptait le plus au monde, La Kataviva et la tante Cathy Marro, pour trouver un autre à-peu-près. Il fallait donc les rues de cette ville violente » (*Ibid.* : 296).

La même exigence de ne pas « lâcher » revient de manière obsédante chez Velikić, lui aussi : c'est encore le temps de l'enfance, la période « non-historique » de la vie et « son propre mythe », qui sont recherchés ou plus exactement instinctivement retrouvés lors de la création artistique. D'après lui, chaque écrivain possède « un nombre très modeste de tons, de scènes, de sons et d'odeurs » (Velikić 2010 : 22) dont il s'est imprégné à cette première époque de sa vie, mais le monde imaginaire de ses œuvres littéraires sera construit à l'aide de multiples, d'inépuisables combinaisons. Et en parlant du dernier chapitre de *Bonavia*, dans une interview, Velikić confirme avoir encore une fois retrouvé son enfance :

... ce moment quelque peu autobiographique a donné de la véracité à la fiction [...] tout ce que je crois inventer, il existe certaines images archétypales, certaines scènes que je crois soi-disant inventer alors qu'elles sont profondément enfouies dans mon enfance, dans une période mi-consciente, mi-inconsciente, de ma vie. (Vrbavac : 2012)

C'est donc par l'intermédiaire de Marko – mais aussi des autres personnages – que l'auteur a pu d'explorer son inconscient, pour ainsi se réinventer, opérer « une fictionnalisation de soi », réarranger sa propre histoire, grâce à des images inscrites quelque part dans son code génétique. Marko semble le porte-parole de Velikić lorsqu'il dit : « Je me souviens même de ce qui n'a pas été [...] Ce ne sont pas des affabulations car les affabulations sont privées de mémoire. Ce dont je me souviens a été ou aurait pu être. En réalité, c'est la même chose, dès qu'existe le souvenir » (Velikić 2012 : 104).

En somme, suite à l'analyse, une certaine ressemblance des deux œuvres quant au dispositif d'énonciation et à la quête de soi à travers les autres, les personnages imaginaires, est évidente. Dans le cas de *Le Clézio*, la narration à la 3<sup>e</sup> personne est en réalité elle-même hautement introspective et entrecoupée de narrations à la 1<sup>ère</sup> sur un axe temporel large ; la même narration à la 3<sup>e</sup> personne – démultipliée en raison du croisement de plusieurs destins – mais également introspective, dans le roman de Velikić, pour qu'à la fin soit offerte une lecture nettement autobiographique. Tout cela, ainsi que certains autres indices, des « indices de fiction et de confiance » permet d'affirmer que nous sommes en présence d'une « stratégie d'ambivalence générique » (Gasparini 2008 : 25).

Pour sa part, le lecteur passablement informé sur la vie, la trajectoire et les origines de *Le Clézio*, va-t-il prendre au sérieux son allégation romanesque ou bien va-t-il se cantonner plutôt à une lecture référentielle ? Et quid d'un lecteur non informé qui ne peut qu'apprécier l'intérêt du récit et la qualité d'écriture en eux-mêmes ? Pour Velikić la question se pose différemment : l'intention

fictionnelle et romanesque, ne faisant aucun doute jusqu'à la fin, une fois lus les derniers chapitres, le lecteur va-t-il entièrement réinterpréter l'œuvre, ou va-t-il rester indécis, du fait de ce « double affichage » dont il a été témoin, de ce leurre dont il a été victime ? Cette hésitation est-elle une preuve indirecte de la présence de l'« autofiction » ? Et qu'en est-il alors de celle-ci : doit-on la traiter comme un genre à part entière ou bien la considérer plus modestement comme une composante inhérente à tout récit de soi, sur soi, qui ne se prétend pas entièrement véridique ni entièrement imaginaire et dans lequel le travail de la mémoire, même inconsciente, est intimement lié à la création artistique ? Quoi qu'il en soit, n'y a-t-il pas une finalité autobiographique et une recherche de *vérité éthique* dans les deux œuvres étudiées ? Et à la fois autofictionnelle, paradoxalement.

## BIBLIOGRAPHIE

- Le Clézio 2003 : J.-M. G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris : Gallimard.
- Le Clézio 2008: JMG Le Clézio Nobel de littérature, *France Inter*, 09.10.2008  
<[http://www.dailymotion.com/video/x70igg\\_jmg-le-clezio-nobel-de-litterature\\_news#UbV\\_RudSg5I](http://www.dailymotion.com/video/x70igg_jmg-le-clezio-nobel-de-litterature_news#UbV_RudSg5I)>.
- Colonna 2004 : V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram.
- Garcin 2008 : J. Garcin, Les révolutions de Le Clézio, *Le Nouvel Observateur*. 09.10.2008 <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2166/les-revolutions-de-le-clezio.html>>
- Gasparini 2004 : Ph. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil.
- Gasparini 2004 : Ph. Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris : Seuil.
- Genette 1972 : G. Genette, *Figures III*, Paris : Seuil.
- Michineau 2010: Michineau S. Autofiction entre transgression et innovation, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/07/17/Stephanie-Michineau>>. 10.09.2013.
- Ognjenović 2013: V. Ognjenović, V. Dragan Velikić : Đavo sujete vreba u svakom koraku, *Vijesti* [online]. 12.01.2013 <<http://www.vijesti.me/kultura/dragan-velikic-davo-sujete-vreba-svakom-koraku-clanak-108738>>.
- Todorov 2007 : Tz. Todorov, *Littérature en péril*, Paris : Flammarion.
- Velikić 2010 : D. Velikić, *O piscima i gradovima*, Novi Sad : Akademska knjiga.
- Velikić 2012 : D. Velikić, *Bonavia*, Beograd : Stubovi kulture.
- Vrbavac 2012: J. Vrbavac, Dragan Velikić govori o romanu *Bonavia*. RTS 2, *Metropolis*, Reportage fait par Jasmina Vrbavac, diffusé le 17.05.2012  
< <http://www.facebook.com/video/video.php?v=10150891617444660>>.

Tamara B. Valčić Bulić  
Filozofski fakultet, Novi Sad

LE KLEZIJEVE *REVOLUCIJE* I VELIKIĆEV *BONAVIA*:  
IZMEĐU AUTOFIKCIJE I PORODIČNOG ROMANA?

Rezime

Raznovrsnost definicija pojma autofikcije može izazvati brojne nedoumice: ako je kriterijum podudarnosti narativnih instanci (autor = pripovedač = lik) pozajmljen od autobiografije doveden u pitanje, ako su tačne razmere stvarnog i fikcionalnog u autofikciji bez značaja, može se tvrditi da, uprkos ugovoru o fikcionalnosti koji nameće pisac a u načelu prihvata prosečni čitalac, autobiografska namera i traganje za etičkom istinom (istinom o sebi) omogućavaju da se jedno delo svrsta u autofikcije. U tom slučaju, neki romani kao što su *Le Klezijeve Revolucije* (2003) ili *Bonavia* Dragana Velikića (2012) mogli bi se analizirati u ovom svetlu. Ovde su proučene strategije koje Le Clézio i Velikić koriste da bi oživelili sećanje na porodičnu prošlost, odnosno njihovi načini prerusavanja sopstvene životne priče. Prilikom analize pokazuje se da je kod Le Klezija autofikcionalni (i/ili autobiografski) projekat izražen kroz priču u 3. licu o Žanu Marou, autorovom dvojniku kao i priču o njegovom dalekom pretku, ali u 1. licu. Kod Velikića međutim, ovaj projekat prikriva se iza naporedo ispričanih priča o više fikcionalnih ličnosti čije biografije sadrže određene sličnosti sa autorovom, da bi zatim bio u potpunosti otkriven u poslednjim poglavljima romana.

**Ključne reči:** autofikcija, roman, Le Clézio, Velikić.



Anja ANTIC\*  
Faculté de Philosophie, Université de Novi Sad

L'AUTOFICTION : UN GENRE HYBRIDE OU L'ELEMENT  
CONSTITUTIF DE LA CREATION ? L'ANALYSE  
COMPARATIVE DES ŒUVRES *ENFANCE* DE NATHALIE  
SARRAUTE ET *LA POUSSIERE DE PETROVGRAD*  
DE VOJISLAV DESPOTOV

Écrites vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les deux œuvres que nous analysons montrent une manière particulière de parler de l'enfance. Si nous nous appuyons sur les caractéristiques essentielles du postmodernisme, les deux œuvres peuvent être définies comme des exemples de l'évolution inévitable et de la métamorphose de l'autobiographie dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce sens nous pourrions conclure que l'autofiction est un phénomène typiquement post-moderne puisqu'elle s'accorde parfaitement à son jeu entre la réalité et le simulacre. D'autre part, suivant les théories essentielles de la psychanalyse, notamment celles de Marthe Robert et Jacques Lacan, ces œuvres peuvent être expliquées et liées sur le plan de la question de l'origine et de la naissance d'une œuvre littéraire. Dans ce cas-ci, nous pourrions dire que l'autofiction est en fait un phénomène qui échappe aux classifications temporelles, spatiales et même celles qui concernent la distinction des domaines de la création. L'œuvre de Nathalie Sarraute, certes autobiographique d'une certaine manière, n'est aucunement une autobiographie au sens traditionnel. En ce qui concerne le roman de Vojislav Despotov, il est au contraire apparemment tout à fait fictif. Pourtant, le thème des deux œuvres n'est pas tellement ce qui est vécu mais sa compréhension. En représentant le monde du point de vue d'un enfant, ces œuvres font de l'acte même d'écrire le sujet la cause et le but de la création.

**Mots-clés** : autofiction, psychanalyse, postmodernisme, Nathalie Sarraute, Vojislav Despotov, Marthe Rober, Jacques Lacan, enfance.

*Enfance* de Nathalie Sarraute est publiée en 1983 et le « petit roman » (comme l'auteur l'a désigné) *La Poussière de Petrovgrad* de Vojislav Despotov en 1990. Dans les deux œuvres, il existe un cadre autobiographique et les deux sont également concentrées sur la période de l'enfance. Ce qui les distingue évidemment est le type et la manifestation de la fiction qui les sépare de l'autobiographie au sens traditionnel. Or, ce sont précisément l'origine et

---

\* anjaanticfr@gmail.com

la présence des éléments fictifs sur lesquelles nous allons fonder notre analyse comparative.

Dès la première définition de l'autofiction jusqu'aux dernières modifications et élargissements de ce terme, son créateur Serge Doubrovsky considère l'autofiction comme une évolution inévitable de l'autobiographie à l'époque du postmodernisme. En établissant l'hypothèse de notre analyse, nous partageons cet avis, étant donné que le postmodernisme prône l'antimimétisme comme le principe même de la création, en accentuant le fictif et son rapport avec le réel, plus que la réalité elle-même qui est plutôt considérée comme un certain résultat de la textualité.

En ce qui concerne le genre de ces deux œuvres, nous pouvons dire qu'*Enfance* est une autobiographie curieuse tandis que *La Poussière* serait un roman curieux. Est-ce que nous pouvons alors, pour les deux, dire qu'ils sont des autofictions ? Si nous nous appuyons sur les théories déjà établies, l'œuvre de Nathalie Sarraute peut être classée parmi les autofictions au sens restreint, d'après la classification de Jacques Lecarme (Lecarme 1992) qui y sous-entend les œuvres où la fiction ne figure que dans la manière de présenter et non pas dans le contenu raconté. En ce qui concerne *La Poussière de Petrovgrad*, ce texte serait ce que Vincent Colonna a désigné comme autofabulation et que Doubrovsky refusait à l'époque d'accepter comme autofiction, insistant sur la vérité du contenu comme un des critères fondamentaux. Néanmoins, nous souhaitons démontrer que, dans les deux cas, il s'agit bien du même aspect de l'autofiction, car les spécificités de la fiction et de la langue jouent dans les deux œuvres le même rôle dans la représentation et la construction de l'identité.

Le « petit roman » de Despotov, décrit l'enfance et le passage à l'âge d'adulte de l'auteur d'une manière très lyrique. Cette image est, pourtant, insolite, d'après sa forme que de son contenu.

En nous appuyant sur des caractéristiques fondamentales du postmodernisme, nous avons essayé de représenter cette œuvre comme l'évolution et la métamorphose inévitables de l'autobiographie dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Aussi avons-nous utilisé les théories de Marthe Robert et de Jacques Lacan qui tentent d'expliquer précisément ce rapport problématique entre le réel et l'irréel, c'est-à-dire entre le réel et sa représentation dans le langage.

Dans *La Poussière de Petrovgrad* il ne s'agit évidemment pas d'une autobiographie au sens classique et l'auteur ne veut non plus persuader les lecteurs de la vérité du contenu. Au contraire, le sous-titre qu'il a donné à son œuvre évoque le genre fictif qu'est le roman. Pourtant, ce roman, comme une autobiographie classique, commence par la naissance de l'auteur et le ton nostalgique de la mémoire :

Je suis né dans une ville mystérieuse et noire. Elle s'appelait Petrovgrad et, il semble qu'aujourd'hui, elle n'existe plus. (Despotov 1990: 5)



*La Poussière de Petrovgrad*, entrelace la réalité et l'imaginaire dans une suite de courts passages, apparemment discontinus, des souvenirs de l'enfance du narrateur. D'un ton sérieux de quelqu'un qui veut représenter minutieusement l'univers dans lequel il grandissait, le narrateur nous emmène dans son imaginaire comme s'il entendait naturellement qu'on ne s'étonne de rien :

Cette ville à moi, Petrovgrad, sur les rives de la Bega Morte, était pleine de petites églises mystérieuses, de rues lugubres qui menaient aux couloirs souterrains et où les vagabonds des Carpates réalisaient leurs pauvres droits, de cabinets de médecin cachés, de folles boulangeries, d'épicerie, de boucheries, de cinémas, de verts jardins et, ce qui est pour moi le plus joli et le plus affreux, pleine d'êtres bizarres qui n'existent pas dans des manuels de zoologie et qui habitaient là-bas depuis plus de mille ans.

C'est avec ces êtres que je vivais et contre lesquels je luttais dans ma plus petite enfance. (Despotov 1990: 5)

L'auteur veut donc montrer que la fiction n'est nécessairement pas l'antithèse de la vérité mais que ce qui est réellement vécu est toujours représenté à travers le filtre du subjectif.

D'autre part, dans l'œuvre de Nathalie Sarraute il n'y a pas de fiction. Pourtant, il existe dans ce texte *Enfance* un élément fictif important. Il s'agit bien sûr du dialogue de la narratrice avec son double qui représente une fiction littéraire dont le rôle est le jeu avec le genre lui-même. Pour les représentants du Nouveau Roman chaque œuvre doit être consciente d'elle-même. Le discours métanarratif est alors très présent dans les « nouvelles autobiographies ». Ainsi, chez Nathalie Sarraute voit-on la preuve de cette autoconscience précisément dans le dialogue mentionné entre la narratrice et son autre moi. Dès le début, il met en question la légitimité de l'écriture sur soi :

– Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Evoquer tes souvenirs d'enfance »... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. (Sarraute 1983: 9)

L'autofiction se caractérise par le mélange de la fiction et de la vérité ainsi que la part fictive soit indispensable pour découvrir sa propre identité et comprendre l'œuvre entière. Ainsi, Philippe Gasparini pense que l'autofiction représente la projection du sujet dans l'imaginaire tandis que le roman autobiographique reste dans le domaine du possible (Gasparini 2004).

Alors, bien qu'elle soit considérée par certains comme un roman autobiographique, l'œuvre de Nathalie Sarraute appartient d'après nous plutôt à la catégorie d'autofiction étant donné que la part fictive franchit la limite de l'irréel. Le rôle de cette double voix est d'orienter la pensée, de rappeler et de corriger les souvenirs trompeurs :

- Je venais m’immiscer... m’insérer là où il n’y avait pour moi aucune place.
- C’est bien, continue...
- J’étais un corps étranger... qui gênait...
- Oui, un corps étranger. Tu ne pouvais mieux dire... C’est cela que tu as senti alors et avec quelle force... Un corps étranger... Il faut que l’organisme où il s’est introduit tôt ou tard l’élimine...
- Non, cela, je ne l’ai pas pensé...
- Pas pensé, évidemment pas, je te l’accorde... c’est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre...
- Non, tu vas trop loin...
- Si. Je reste tout près, tu le sais bien. (Sarraute 1983 : 74)

Donc, *Enfance* appartient à ce qui a été défini comme autofiction au sens restreint surtout parce qu’elle discute les possibilités du langage et qu’elle établit la liberté comme la caractéristique fondamentale et inséparable de celui qui écrit, tout cela par le biais de la fiction littéraire. A l’aide de son double imaginaire, Nathalie Sarraute montre que l’écriture représente en fait un espace tout à fait inexploré qui refuse les limites.

Pour pouvoir analyser cette fiction spécifique, cette fiction de soi et du langage, nous devons faire recours à la psychanalyse que Doubrovsky lui-même, dans ses théories du début, considérait comme inséparable de l’autofiction (Doubrovsky 1980).

D’après la théorie de Freud et de Rank, toute écriture est en fait la suite inconsciente du *roman familial des névrosés* (Rank 2007). L’origine de l’écriture peut alors être cherchée précisément dans le désir de créer par le langage un nouvel univers, plus semblable à l’univers subjectif des sensations de l’auteur qu’il ne l’est à la réalité elle-même.

Continuant la pensée de Freud et d’autres psychanalystes, Marthe Robert élabore cette idée du lien entre l’inconscient de l’auteur et son œuvre, dans son livre *Origines du roman et romans des origines*. L’auteure insiste sur la relation profonde entre la psychanalyse et le roman, et conclut que le romancier serait donc celui qui « parviendrait à élargir le cercle de famille pour offrir aux lecteurs une version écrite de son propre roman familial ». D’après sa théorie « il n’y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l’attaquant de front ; et celle de l’Enfant trouvé qui, faute de connaissance et de moyens d’action, esquivé le combat par la fuite ou la bouderie ».

A la manière de l’Enfant trouvé qui se caractérise par le niveau précœdipien, le narrateur de la *Poussière* présente tout ce qui est lié à la différence des sexes, aux relations amoureuses et au monde des adultes en général, comme une fantaisie où l’on perçoit une ignorance enfantine de cet univers :

Sur l'oreiller de ma sœur, fait en plume d'oie, apparurent, un matin, plusieurs baisers étincelants, profondément empreints en soie et dentelle.

Les baisers y été laissés pendant la nuit par James Dean, l'acteur à qui elle écrivait des lettres et qui était amoureux d'elle. (Despotov 1990 : 20)

Aussi, la mort est-elle représentée d'une manière plutôt symbolique ce qui souligne de nouveau la nature rêveuse du héros mais aussi de l'enfance en général. Dans cette œuvre, la mort est alors quelque chose qui se trouve dans la pharmacie de la ville natale du narrateur :

Et ensuite, il a ouvert le deuxième tiroir et montré les pilules enveloppées d'un papier noir.

Ce sont les bonbons pour la mort. Celles-là, je ne les prescrist à personne, c'est le patient lui-même qui doit les voler de ma table. (Despotov 1990 : 14)

Et, un peu plus loin, le narrateur finit l'histoire entamée :

Un matin, les gendarmes sortirent trois cadavres du cabinet du docteur Vitman.

C'étaient quelques voleur qui, la nuit précédente, avaient essayé d'attraper un lapin errant et de le vendre; mais le lapin les a mordus et, en se tordant de douleur, ils ont défoncé la porte du cabinet du docteur Vitman pour y trouver des médicaments. Mais, comme il faisait noir, ils n'ont pas ouvert le bon tiroir. (Despotov 1990 : 65)

Quant à *Enfance*, il existe dans cette œuvre de maints rapports et sentiments qui peuvent être compris comme ambigus, mais la plupart d'entre eux correspondent aux caractéristiques principales que Marte Robert attribue à l'Enfant trouvé, qui vit dans un univers rêveur. Le sentiment de l'abandon qui domine dans ce texte incite la narratrice à imaginer un remplacement pour sa mère ce qui rappelle le héros de la mythologie qui, à part ses parents terrestres a les parents divins qui correspondent mieux à ses espérances. Ainsi, la narratrice parle-t-elle avec elle-même, comme si elle se consolait :

Tu sais, nous allons bientôt revenir à Paris, chez papa... plus tôt que d'habitude... et là-bas, figure-toi qu'il y aura une autre maman...

Alors maman qui est là, qui m'entend, me dit d'un air fâché : « Mais qu'est-ce que tu racontes ? Quelle autre maman ? On ne peut pas en avoir une autre. Tu n'as au monde qu'une seule maman. (Sarraute 1983 : 101)

En effet, tout ce qui manque à sa vie, la narratrice tend à remplacer et on voit alors plusieurs exemples de doubles rôles : Vera remplace sa vraie mère, la fille de Vera remplace sa sœur défunte qui s'appelait également Lili, la narratrice elle-même vit entre deux villes, deux pays et, enfin, deux familles. Il existe d'ailleurs plusieurs scènes qui font allusion aux scènes des fables, ce qui dévoile la part imaginative de la petite fille de même que sa tendance pour l'échange des rôles, le déguisement et le redoublement :

– C’est à peu près à ce moment qu’est entré dans ta vie, et n’en est plus sorti, cet autre livre : *Le prince et le pauvre*.

– Je crois qu’il n’y en a aucun dans mon enfance, où j’aie vécu comme j’ai vécu dans celui-là.

[...]

Celle du petit prince loqueteux, juché sur un petit tonneau, couronné d’une écuelle de fer-blanc, une tige de fer dans la main... et en cercle autour de lui, dans une lumière rouge... la lumière même de l’enfer... des êtres humains aux corps hideux, aux faces sinistres... Il proteste, il crie qu’il est Edward, le prince héritier, leur futur roi, que c’est sûr, que c’est vrai...

[...]

Et puis l’image de Tom, le petit pauvre, le sosie du prince, revêtu de ses habits, enfermé à sa place dans le palais du roi... (Sarraute 1983 : 77)

A part ces caractéristiques du contenu qui nous font penser aux contes de fées, il existe une autre caractéristique du style du romancier du type *Enfant trouvé*. Il s’agit en effet de la forme et du soin de l’auteur de la rendre parfaite. D’après Marthe Robert, l’œuvre sur le niveau précœdipien est inévitablement l’œuvre de l’auteur qui veut corriger ses fautes et imperfections (mais aussi les imperfections du monde entier et de la réalité qu’il refuse), en créant des textes parfaits. Ce romancier ne se soucie pas de l’organisation de la structure de son œuvre et ne veut pas faire un tout cohérent. Pourtant, il maîtrise admirablement la phrase ou les parties de cette structure qui sont toujours des histoires à soi. Cette sorte de rapport envers la forme peut être expliquée de même manière que l’existence du fantastique dans le contenu. Le romancier du type *Enfant trouvé* n’accepte pas la réalité et les conventions sociales et conséquemment les conventions du texte. Tandis que les romanciers sur le niveau œdipien créaient toujours de grands romans épiques (le plus souvent en plusieurs tomes, centaines de pages et plein d’action), l’*Enfant trouvé* crée ses histoires d’une manière plutôt lyrique où l’écriture représente pour lui une fuite de la réalité et non pas sa représentation mimétique. Il refuse les catégories conventionnelles du texte, notamment la chronologie, la linéarité et la causalité. C’est l’importance du langage qui devient primaire pour lui, ce qui est aussi une des caractéristiques principales de l’autofiction.

*Enfance* de Nathalie Sarraute, à cause de sa structure volontairement désorganisée, pourrait convenir à la forme des œuvres de l’*Enfant trouvé* qui ne se préoccupe pas pour le plan mais maîtrise la phrase. D’ailleurs, il n’y a pas que la forme qui mène à cette conclusion, mais aussi le fait que la narratrice elle-même témoigne de l’importance qu’a pour elle la beauté de la phrase :

– En relisant une dernière fois « Mon premier chagrin »... j’en connaissais par cœur des passages... je l’ai trouvé parfait, tout lisse et net et rond...

– Tu avais besoin de cette netteté, de cette rondeur lisse, il te fallait que rien ne dépasse... (Sarraute 1983 : 201)

L'importance qu'ont les mots pour Nathalie Sarraute est très claire dans ses œuvres qui ne sont d'ailleurs qu'une recherche dans le domaine du langage. Elle ressent même les plus fines différences entre les mots de différentes langues qui ont apparemment la même signification, et comprend leur pouvoir dans l'évocation des souvenirs enfouis. L'écriture sur soi devient un simple transfert des lacunes intérieures dans le texte. Bien qu'elle ne soit pas capable de trouver son *moi* intégral, l'auteure est séduite par l'écriture. Pendant qu'elle écrit, elle devient consciente des parties qui manquent, qui échappent à l'œuvre mais précisément en les cherchant, la langue elle-même devient l'action principale du récit, et l'écriture son propre but.

De même que Freud, Lacan considérait que l'inconscient est le principe fondamental du fonctionnement psychique, mais qu'il est aussi structuré comme le langage qui ordonne notre rapport à la réalité et à nous-mêmes. Ce qui lie ses théories à la poétique du postmodernisme est précisément l'idée de la valeur constitutive de la langue. Selon ce concept, la langue n'est pas un simple médium pour transmettre la réalité mais l'élément même de sa création. Ainsi, l'auteur de *La Poussière de Petrovgrad* joue-t-il avec les mots démontrant leur pouvoir créateur du point de vue d'un enfant qu'est le narrateur :

Avant qu'on ait pris Fratoutz, un garçon badin et mystérieux, lorsqu'il volait des lanternes des fiacres vernis, il se promenait librement dans les rues et on pouvait aisément voir pousser de ses genoux de petites verdâtres tiges de maïs, à cause de fréquentes punitions d'agenouillement. (Despotov 1990 : 55)

Si on ajoute à ce concept la théorie lacanienne de l'identité, voire son explication du *stade du miroir*, on peut comprendre la nature et l'origine de la fiction dans une œuvre littéraire. Or, étant au fond divisé, l'être veut s'identifier à son image intégrale dans le miroir. Et c'est là, d'après Lacan, l'essence de la tension du sujet qui tend inévitablement à se définir à travers ce qui le représente. Le langage est alors ce qui ordonne le contenu et qui décide souverainement de la manière par laquelle la vérité se manifesterait dans le texte. Dans l'univers du narrateur de cette œuvre, cette vérité est transformée en fiction enfantine précisément en passant par le langage.

Lacan considère que l'inconscient n'est pas simplement la conscience refoulée mais qu'il est aussi la conscience virtuelle en récréation perpétuelle (West 2009 : 4). L'écriture rétrospective sur soi n'est donc pas la manière d'obtenir l'image intégrale de son être et le sujet cohérent disparaît de la « nouvelle autobiographie » de même que disparaissent d'autres points référentiels comme l'histoire, la chronologie et le déterminisme logique.

Étant donné que les définitions de l'autofiction varient, nous allons tenter de rester le plus près possible de ce qui est généralement accepté. C'est l'idée que toute autofiction littéraire traite d'une manière ou d'autre de la littérature elle-

même, de la langue et de la création. Mais aussi, qu'elle se sert d'une certaine transformation du réel afin de présenter le subjectif et de construire son identité à travers le langage. Dans *La Poussière de Petrovgrad*, la prose contient un ton lyrique qui évoque la rêverie poétique avec une forme fragmentaire qui refuse les règles de la composition linéaire et logique. Dans *Enfance*, nous lisons un ensemble de fragments d'une vie qui est chaque fois recrée et réinventée au moment même de l'écriture sous l'influence de nouvelles impressions de son identité. Or, un texte, disons classique, n'arrive pas à transmettre le fil d'idées et de souvenirs. Dans les deux œuvres analysées, l'écriture discontinue est un des sujets principaux, et le morcellement du texte reflète le chaos de la mémoire qui n'est qu'un ensemble des souvenirs dispersés. Alors, si nous nous appuyons sur les caractéristiques essentielles du postmodernisme, les deux œuvres peuvent être définies comme des exemples de l'évolution inévitable et de la métamorphose de l'autobiographie dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle vers l'autofiction. Dans ce cadre nous pourrions conclure que l'autofiction est un phénomène typiquement postmoderne puisqu'elle s'accorde parfaitement avec son jeu entre la réalité et le simulacre. D'autre part, suivant les théories essentielles de la psychanalyse, ces œuvres peuvent être expliquées et liées sur le plan de la question de l'origine et de la naissance d'une œuvre littéraire et de la nature de sa compréhension. Dans ce cas-ci nous pourrions conclure que l'autofiction est en fait un phénomène qui échappe aux classifications temporelles, spatiales et même celles qui concernent la distinction des domaines de la création. Enfin, le thème des deux n'est pas tellement ce qui est vécu mais sa compréhension, sa transposition dans le texte. En représentant le monde du point de vue de l'enfant, ces œuvres font de l'acte même d'écrire le sujet, la cause et le but de la création. N'acceptant pas d'être un genre, cette nouvelle forme de l'expression du *moi* veut simplement être une suite de phrases ou de passages, sans une structure logique ou d'après les mots de Marthe Robert « le vertige narcissique de sa propre écriture ».

## BIBLIOGRAPHIE

- Деспотов 1990 : В. Деспотов, *Петровградска прашина*, Нови Сад : Дневник.  
 Doubrovsky 1980 : S. Doubrovsky, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse, L'Esprit créateur* 20, n°3, 87–97.  
 Gasparini 2004 : P. Gasparini, *Est-il je ? ; roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil  
 Jones West 2009 : C. Jones West, "Voices of Discontinuity in Nathalie Sarraute's *Enfance*", ps8.5, UNCAshville, POSTSCRIPT 8, 2009, <http://www2.unca.edu/postscript/postscript8/ps8.5.pdf>

- Lecarme 1992 : J. Lecarme, L'autofiction : un mauvais genre ?, *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.
- Ранк 2007 : О. Ранк, *Мит о рођењу јунака, покушај психолошког тумачења мита*, превод Томислав Бекић, Нови Сад : Академска књига.
- Robert 1983 : M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard
- Sarraute 1983 : N. Sarraute, *Enfance*, Paris : Gallimard.
- Татаренко 2004 : А. Татаренко, Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метаморфозе прозних жанрова, у: М. Лесковац (ур.) и Т. Петровић, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 52, бр. 1, Нови Сад : Матица српска, 159–168.

Anja Antić

Filozofski fakultet, Novi Sad

AUTOFIKCIJA: HIBRIDNI ŽANR ILI KONSTITUTIVNI ELEMENT  
STVARALAŠTVA? KOMPARATIVNA ANALIZA DELA  
*DETINJSTVO* NATALI SAROT I *PETROVGRADSKA PRAŠINA*  
VOJISLAVA DESPOTOVA

Rezime

Napisana krajem dvadesetog veka, dva dela koja analiziramo predstavljaju poseban način pričanja o detinjstvu. Ako se oslonimo na suštinske karakteristike postmodernizma, ova dela mogu biti određena kao primeri neizbežnog razvoja i preobražaja autobiografije u drugoj polovini dvadesetog veka. U tom smislu, mogli bismo da zaključimo da je autofikcija tipično postmoderni fenomen, budući da ona savršeno odgovara postmodernističkoj igri između stvarnosti i simulakruma. S druge strane, prateći osnovne teorije psihoanalize, naročito teorije Marte Rober i Žaka Lakana, ova dela mogu se objasniti i povezati na planu pitanja o poreklu i nastanku književnog dela. U tom slučaju, mogli bismo reći da je autofikcija zapravo fenomen koji izmiče vremenskim, prostornim i žanrovskim klasifikacijama. Delo Natali Sarot, svakako autobiografsko na jedan poseban način, nikako nije autobiografija u tradicionalnom smislu. Što se tiče romana Vojislava Despotova, on je, pak, naizgled potpuno fiktivan. Međutim, tema oba dela nije toliko ono što je proživljeno već način njegovog razumevanja. Prikazujući svet sa stanovišta deteta, analizirana dela za svoju temu, uzrok i smisao uzimaju sam čin pisanja.

**Ključne reči:** autofikcija, psihoanaliza, postmoderna, Natali Sarot, Vojislav Despotov, Marta Rober, Žak Lakan, detinjstvo.





Snežana KALINIĆ\*  
 Faculté de Philologie, Université de Belgrade

## « IMAGINANT IMAGINÉ IMAGINANT LE TOUT POUR SE TENIR COMPAGNIE » : LA MÉMOIRE IMAGINAIRE DANS *COMPAGNIE* DE SAMUEL BECKETT

Le présent article interprète *Compagnie*, la prose (quasi) autobiographique de Samuel Beckett, comme une autofiction narrée à la deuxième et troisième personne du singulier. Il offre une analyse de la manière dont l'auteur de *Compagnie* joue avec les conventions génériques de la fiction, de même qu'avec les conventions génériques de l'autobiographie, en mêlant la mémoire et l'imagination, la vérité et le mensonge, ainsi que l'évocation et l'invention. Fondé sur la biographie de Samuel Beckett écrite par James Knowlson, sur la définition de l'autofiction de Philippe Vilain, et sur les réflexions de Philippe Lejeune sur l'autobiographie narrée à la troisième personne, cet article explique comment l'inventeur de *Compagnie* s'imagine lui-même comme un autre non seulement pour se tenir compagnie, mais aussi pour se cacher. De surcroît, l'article propose l'interprétation de l'une des mémoires imaginaires de Samuel Beckett narrées dans sa *Compagnie*, celle qui semble représentative de son œuvre.

**Mots-clés** : Beckett, *Compagnie*, mémoires imaginaires, autofiction, identité, narration à la deuxième et troisième personne.

*Compagnie* est une fiction fragmentaire écrite par Samuel Beckett à la deuxième et troisième personne du singulier. Néanmoins, cette fiction est souvent lue comme une prose autobiographique étant donné que tout spécialiste de sa littérature et de sa biographie y reconnaît les souvenirs de l'auteur-même. James Knowlson, célèbre biographe et interprète de Samuel Beckett, prétend que *Compagnie* « comes closer to autobiography than anything Beckett had written since *Dream of Fair to Middling Women* » (Knowlson 1996 : 574). Or, il souligne tout de suite que les « autobiographical features are far from straightforward » :

Some of the 'life scenes' are familiar from Beckett's childhood : his mother's long labor and his father's absence at his birth ; being taught to swim by his father at the Forty-Foot ; [...] Some incidents, like the one of the little boy walking with his mother and pestering her with questions about the sky, had been used in earlier work, but with

---

\* s.kalinic@fil.bg.ac.rs

different replies from the mother. There is thus considerable doubt as to which version might represent an authentic memory. The scene with his father chuckling as he read *Punch* was another moving personal reminiscence for Beckett, although he told me that [...] he was deliberately fictionalizing the incident. (*Ibid.*)

À cause de cette fictionnalisation des réminiscences de l'auteur-même, je vais essayer d'interpréter sa *Compagnie* comme une autofiction écrite à la deuxième et troisième personne du singulier. En premier lieu, je vais montrer pourquoi je trouve que ce récit sur les expériences personnelles de Beckett lui-même – dans lequel il fuit la première personne de la narration et joue avec la relation entre la mémoire et l'imagination, la vérité et le mensonge, ainsi que l'évocation et l'invention – doit être lu comme une autofiction, malgré le fait que le « critère homonymique » n'y soit pas rempli (Vilain 2009 : 53). Ensuite, je vais proposer une interprétation de l'une des mémoires imaginaires de Samuel Beckett qui sont narrées dans sa *Compagnie*, celle de « little boy walking with his mother and pestering her with questiones about the sky » (Knowlson 1996 : 574), parce que cette mémoire imaginaire semble représentative de son œuvre.

Tout d'abord, il faut donner la description de la situation narrative qui est extrêmement complexe dans cette prose (quasi) autobiographique. Au lieu d'un *je* qui raconte, « murmurant de loin en loin, Oui je me rappelle », on distingue deux voix narratives : l'une utilise la troisième personne de la narration, et l'autre la deuxième (Beckett 1985 : 20). La voix qui raconte à la troisième personne exprime ses suppositions métafictionnelles de la situation narrative et des circonstances de l'écoute d'un entendeur à qui s'adresse dans le noir une voix à la deuxième personne du singulier :

A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. [...] L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. [...] La voix lui parvient tantôt d'un côté tantôt d'un autre. Tantôt amortie par l'éloignement tantôt chuchotée à l'oreille. Au cours d'une seule et même phrase elle peut changer de place et de volume. [...] Même ton terne toujours. Pour ses affirmations. Pour ses négations. Pour ses interrogations. Pour ses exclamations. Pour ses exhortations. (Beckett 1985 : 8–9, 19, 25)

Il semble que cette voix qui raconte à la deuxième personne évoque les moments où le protagoniste s'est senti loin de sa mère, de son père ou de son amante. Néanmoins, cette voix évocative à la deuxième personne ne répond obstinément à aucune question de la voix descriptive à la troisième personne, ni même à la question à qui appartiennent les souvenirs narrés. Pour cette raison, le protagoniste n'est pas du tout capable d'unir son soi désuni et de reconnaître le passé, qui est probablement le sien. Par conséquent, on a l'impression qu'il est impossible de savoir à qui appartiennent les souvenirs narrés et à qui les voix narratives. Il semble que Beckett utilise la narration à la deuxième et

troisième personne pour « exprimer des problèmes d'identité » et pour parler « de lui-même comme si c'était un autre qui en parlait ou comme s'il parlait d'un autre » (Lejeune 1980 : 32, 34). Et on peut dire que dans sa compagnie des voix narratives, comme dans toute autre compagnie, les questions les plus intrigantes sont celles de l'identité, de l'altérité et de la propriété :

Whose voice is speaking when 'he' hears, 'You first saw the light on such and such a day?' Who is this 'he' anyway? A fictional construct created by the writer (a figure devised by the deviser for company), or Beckett himself? Is what the voice is saying intended for him or for someone else? Is anyone else there? Questions like these are essential to Beckett's own 'remembrance of time past'. (Knowlson 1996 : 575)

Bien qu'il semble que l'utilisation de la narration à la deuxième et troisième personne nie évidemment l'identité entre l'auteur, les narrateurs et le protagoniste, je crois que la solitude du protagoniste et la domination du thème de la solitude dans les souvenirs racontés signalent que, à part l'altérité, il y a aussi une sorte d'identité entre les voix qui racontent de la solitude et leur écouteur solitaire. On peut donc lire ces événements narrés par les voix narratives comme les mémoires imaginées de leur écouteur, qui est couché et qui ment, ce que la version anglaise dit avec un seul verbe à double sens – *to lye* : « Or last if not least resort to ask himself what precisely he means when he speaks of himself loosely as lying » (Beckett 1996 : 41).

Cependant, il semble que les voix narratives ne s'adressent pas uniquement au protagoniste, mais aux lecteurs aussi, et qu'elles les invitent, par l'utilisation du verbe *imaginer*, à *willing suspension of disbelief*, c'est-à-dire à la lecture de cette prose comme une sorte de fiction, en dépit du fait qu'on y trouve les réminiscences de la vie de Beckett lui-même. Ses souvenirs d'enfance sont narrés dans une quinzaine de passages de *Compagnie*. La voix qui parle à la deuxième personne raconte les demi-vérités beckettiennes bien connues ; cette voix raconte, par exemple, que le protagoniste est né le Vendredi Saint et que son père errait dans la montagne pour échapper au lent et douloureux accouchement de sa mère ; il décrit son hésitation devant le saut dans l'eau malgré l'espoir de son père qui attendait de voir son fils devenir un brave garçon ; il raconte aussi comment sa mère a puni sa curiosité, et bien d'autres évocations douloureuses. De cette façon, Beckett joue avec ses souvenirs d'enfance en racontant dans *Compagnie* exactement ces demi-vérités qu'il avait déjà fictionnalisées dans ses fictions précédentes ou utilisées pour dérouter ses biographes et pour limiter leur connaissance de sa vie privée.

C'est pourquoi il semble que Beckett donne une fonction mythopoïétique à sa mémoire dans *Compagnie*. James Knowlson souligne :

(I)t was clear [...] not only that real-life incidents had been shaped and transformed to fit the fiction but that the skepticism that, as a young man, he had brought to his criticism of

the role of memory in Proust (involuntary as well as voluntary) had been reinforced by the distance that separated him from his own past. Memory emerges here as very much like invention. (Knowlson 1996 : 575)

Autrement dit, les mémoires narrées sont un mélange des souvenirs authentiques, des fabrications et des mensonges, avec lesquels un solitaire se tient compagnie. Par conséquent, il semble que la mémoire imaginaire de Samuel Beckett reflète la double nature de Mnémosine, qui était la déesse de la mémoire, aussi bien que la mère des muses, et par conséquent, la mère de tous les arts.

En plus, la part autobiographique de cette prose évocative n'est que suggérée, alors que sa part fictionnelle est complètement évidente, étant donné que Beckett a transformé uniquement les souvenirs apparentés par le thème de la solitude. Les réminiscences « trawled up in *Company* » sont « selected like scenes in a novel to highlight certain themes, especially those of solitude and lovelessness » (Knowlson 1996 : 574–575). Tous les souvenirs racontés présentent le protagoniste comme un garçon qui n'était pas le fils que ses parents avaient voulu, et ses parents comme les tuteurs dénués d'affection, qui le punissaient à cause du surplus de sa curiosité intellectuelle ou à cause du manque de son habileté corporelle. Ainsi le protagoniste écoute-t-il qu'il était incapable de répondre à l'attente de son père et de sauter bravement dans l'eau pendant que tout le monde avait les yeux fixés sur lui, que sa mère tartinait le pain pour quelqu'un d'autre que lui, tandis qu'il se jetait de l'arbre etc. Donc, il n'est hanté que par les souvenirs des moments où il se sentait coupable ou était puni sans connaître la raison de sa culpabilité.

C'est la raison pour laquelle certains interprètes ont pensé que *Compagnie* est une autobiographie codée (v. Ackerley and Gontarski 2004). Par contre, d'autres l'ont analysée comme une fiction camouflée (v. Brater 1994). Cependant, il me semble que le ludisme nostalgique de *Compagnie* ne soit ni une autobiographie codée, ni une fiction camouflée, mais une autofiction ouverte, dans laquelle il y a peu de choses camouflées ou codées parce que Beckett joue évidemment avec les conventions génériques de la fiction, de même qu'avec les conventions génériques de l'autobiographie. Les éléments fictionnels de sa *Compagnie* sont perturbés parce qu'il fictionnalise les faits de sa propre vie et crée son récit d'expériences personnelles vraiment vécues. Et les éléments autobiographiques sont perturbés parce qu'il parle de son narrateur comme d'un « imaginant imaginé imaginant le tout », lui-même compris, « pour se tenir compagnie » et de ses souvenirs narrés comme des histoires dont la certitude n'est pas vérifiable :

Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit. Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu es sur le dos dans le noir. Là il ne peut qu'admettre ce qui se dit. Mais de loin la majeure partie de ce qui se dit ne peut se vérifier. (Beckett 1985 : 7–8, 63)

Comme un « inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même », Beckett parle « de soi comme d'un autre » parce que la « confusion elle aussi tient compagnie. Jusqu'à un certain point. Mieux vaut l'espoir charlatan qu'aucun » (Beckett 1985 : 33). Tout cela donne à sa prose certaines « caractéristiques paradoxales » de l'autofiction : « *ambiguïté* », « *indécidabilité* » entre l'imaginaire et le réel, et « *hybridité* » qui « ne saurait ou voudrait choisir entre le factuel et la fiction » (Vilain 2009 : 13).

Malgré le fait que Beckett ne raconte pas à la première personne, ce qui a été longtemps considéré comme une condition sans laquelle il n'y a ni d'autobiographie ni d'autofiction, et que sa prose ne contient aucune trace du pacte autobiographique, ni d'ailleurs de jeu avec les initiales B.S., qu'il a utilisé comme sa signature dans ses récits de Belacqua Shuah, je crois que son utilisation de nombreuses autocitations peut être interprétée comme une sorte de signature. Après que H. Porter Abbott a postulé sa thèse que les textes de Samuel Beckett sont en quelque sorte des autographies, de nombreux critiques ont prêté l'attention à la persistance autographique de sa signature dans ses œuvres.<sup>1</sup> Mais il semble que cette persistance autographique soit beaucoup plus nette dans *Compagnie* que dans n'importe quel texte précédent de Samuel Beckett. Il y a un vaste « minefield of musical self-quotation » qui contient, entre autres, les citations de toutes les trois parties de sa première trilogie romanesque, aussi bien que des citations de la prose *La fin* et des pièces *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La dernière bande*, *Oh, les beaux jours* et *Cette fois* (Brater 1994 : 110). En outre, il y a une autre caractéristique de *Compagnie* qui justifie l'utilisation du prefix *auto-*. Son auteur laisse sa marque personnelle non seulement à travers l'usage d'autocitations, mais aussi par l'usage des allusions aux écrivains comme Dante, Shakespeare, Joyce et Milton, auxquels il a référé pendant toute sa carrière. En parlant de Belacqua, « luthier indolente » de Dante, Beckett parle aussi de Belacqua Shuah – l'anti-héros de ses premiers proses (quasi) autobiographiques :

Ainsi se tenait en attendant de pouvoir se purger le vieux luthier qui arracha à Dante son premier quart de sourire et peut-être déjà enfin dans quelque coin perdu du paradis. A qui ici dans tous les cas adieu. (Beckett 1985 : 84)

Finalement, on peut dire que *Compagnie* de Samuel Beckett est une rétrospection autofictionnelle de ses procédés artistiques aussi bien que de ses expériences personnelles. Bien qu'il n'y ait pas d'« homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage », ce qui était considéré, d'après Serge Doubrovsky, comme

<sup>1</sup> H. Porter Abbott a utilisé le terme *autography* pour désigner « the larger field comprehending all self-writing » et pour souligner que l'autobiographie est seulement « a subset [...] comprehending narrative self-writing and [...] that most common narrative, the story of one's life » (Abbott 1987 : 35).

condition nécessaire de l'autofiction, *Compagnie* correspond néanmoins à la définition d'autofiction de Philippe Vilain, parce que cette prose évocative est une fiction « anominale » que l'auteur crée de quelques parties de sa vie et de son oeuvre (Vilain 2009 : 53, 74).<sup>2</sup>

\*

Je vais me concentrer maintenant sur le premier souvenir imaginaire car je pense que ce souvenir du protagoniste (et de Samuel Beckett lui-même) peut être lu comme une signature de l'auteur. Dans cet épisode narré à la deuxième personne, le protagoniste imagine lui-même et sa mère rentrer à la maison sans rien dire et en se tenant par la main. Curieux de savoir combien le ciel bleu est éloigné ou proche, et, en même temps, combien la perception visuelle est certaine, le protagoniste rompt le silence en posant cette question de deux manières différentes. En affrontant premièrement la réalité cruelle, et après cela les illusions rassurantes, il demande d'abord à sa mère combien le ciel est vraiment éloigné et puis combien il nous le paraît. Mais, sa mère le punit en retirant sa main de la sienne, uniquement parce qu'il avait exprimé de la curiosité scientifique aussi bien que du talent artistique, en découvrant deux modes différents pour poser la même question :

Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. [...] Il est tard dans l'après-midi et au bout d'une centaine de pas le soleil apparaît au dessus de la crête. Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air. Le ciel s'entend. Le ciel d'azur. Ne recevant pas de réponse tu reformules mentalement ta question et une centaine de pas plus loin lèves à nouveau les yeux à son visage et lui demande s'il n'a pas l'air beaucoup moins éloigné qu'il ne l'est en réalité. Pour une raison que tu n'as jamais pu t'expliquer cette question dut l'exaspérer. Car elle envoya valser ta petite main et te fit une réponse blessante inoubliable. (Beckett 1985 : 12–13)

Ce souvenir « inoubliable » doit être lu comme une sorte de signature de Samuel Beckett parce qu'il est représentatif de son oeuvre. Cette double question de la distance du « ciel d'azur », qui répète le même intérêt de la manière un peu différente, récapitule les thèmes et les procédés de son art et reflète les questions auxquelles l'auteur de *Godot* a consacré la plupart de ses oeuvres : les questions concernant l'Absolu qui reste caché, distant ou inexistant – soit qu'on le cherche soit qu'on l'attend – aussi bien que les questions du manquement des modes perceptifs et du rôle médiateur du langage qui peut couvrir ou découvrir nos illusions perceptives.

<sup>2</sup> Je cite le « pacte définitoire » de Philippe Vilain : « Fiction homonymique ou anominale qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci » (Vilain 2009 : 74).

De surcroît, ce souvenir inoubliable est une de nombreuses autocitations de Samuel Beckett dans sa *Compagnie*; une question similaire sur le ciel bleu était déjà posée dans *Malone meurt* et dans *La fin*, où la mère était présentée comme beaucoup plus cruelle (Knowlson 1996 : 574, 736). Dans *La fin* elle avait répondu à la question similaire par un gros mot :

A small boy, stretching out his hands and looking up at the blue sky, asked his mother how such a thing was possible. Fuck off, she said. (Beckett 1977 : 74)

Et dans *Malone meurt* la mère avait terrassé le protagoniste avec une réponse glacée que le ciel est précisément autant éloigné qu'il le paraît :

One day we were walking along the road, up a hill of extraordinary steepness, near home, I imagine, my memory is full of steep hills, I get them confused. I said, the sky is further away than you think, is it not, mama? It was without malice, I was simply thinking of all the leagues that separated me from it. She replied, to me her son, It is precisely as far away as it appears to be. She was right. But at the time I was aghast. (Beckett 1979 : 246)

Ce souvenir « inoubliable », fictionnalisé plusieurs fois par Beckett et présenté comme un souvenir imaginaire dans sa *Compagnie*, témoigne du fait qu'il a souvent utilisé l'imagination et l'ironie pour créer certaines modifications dans ses souvenirs trop douloureux. Ces modifications, en apparence triviales, donnent l'impression que Beckett a toujours joué avec ses mémoires authentiques, en essayant à la fois de les évoquer et de les cacher non seulement aux lecteurs mais à lui-même aussi. Comme un écrivain qui a toujours évité de parler ouvertement de soi-même, de sa vie ou de son oeuvre, Beckett ne pouvait éviter de jouer avec le genre autofictionnel, encore plus qu'il ne le faisait avec tous les autres genres. Par conséquent, il n'est pas étonnant que son autofiction *Compagnie* soit privée non seulement de l'homonymat entre l'auteur, les narrateurs et le protagoniste, mais aussi de la narration à la première personne. Comme un texte où les mémoires de Samuel Beckett lui-même sont racontées par deux voix narratives dont aucune n'utilise la première personne de la narration, *Compagnie* est l'autofiction à la deuxième et troisième personne, qui témoigne du refus de son auteur d'évoquer ouvertement son moi.

Cependant, l'« imaginant imaginé » de Samuel Beckett n'a pas réussi à le cacher à lui-même ni à ses lecteurs, surtout à ceux qui connaissaient bien non seulement son oeuvre, mais aussi les conventions génériques de l'autofiction. Le ludisme nostalgique de sa *Compagnie* a montré que l'autofictionnalisation de ses souvenirs est autant bien révélatrice que ce serait la narration autobiographique des faits. Même si ses mémoires imaginaires ont caché beaucoup de vérités de sa vie, elles ont néanmoins découvert son attitude envers lui-même et envers sa fiction. Ces souvenirs inventés, qui sont « as candid as any made-

up memory can be », ont révélé toute l'amertume de l'attitude autoironique de Samuel Beckett envers sa solitude et envers son besoin persistant d'écrire, toujours de nouveau, des hommes solitaires (Brater 1994 : 118).

### BIBLIOGRAPHIE

- Abbott 1987 : H. Porter Abbott, Narratricide : Beckett as Autographer, *Romance Studies*, n° 11, 35–46.
- Ackerley and Gontarski 2004 : C. J. Ackerley, S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett : A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York : Grove Press.
- Beckett 1985 : S. Beckett, *Compagnie*, Paris : Éditions de Minuit.
- Beckett 1977 : S. Beckett, *The End*, in *Four Novellas*, tr. S. Beckett, R. Seaver, London : Calder.
- Beckett 1979 : S. Beckett, *The Beckett Trilogy : Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, London : Picador.
- Beckett 1996 : S. Beckett, *Nohow On : Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, New York : Grove Press.
- Brater 1994 : E. Brater, *The Drama in the Text : Beckett's Late Fiction*, New York Oxford : Oxford University Press.
- Knowlson 1996 : J. Knowlson, *Damned to Fame : The Life of Samuel Beckett*, New York : Simon & Schuster.
- Lejeune 1980 : P. Lejeune, *Je est un autre*, Paris : Seuil.
- Vilain 2009 : P. Vilain, *L'Autofiction en théorie*, Chatou : Les Éditions de la transparence.



Snežana Kalinić  
Filološki fakultet, Beograd

„IMAGINANT IMAGINÉ IMAGINANT LE TOUT POUR SE TENIR  
COMPAGNIE“: IMAGINARNO SEĆANJE U *DRUŠTVU*  
SAMJUELA BEKETA

Rezime

*Društvo* Samjuela Beketa, (kvazi)autobiografska fragmentarna proza u kojoj autor o samome sebi piše kao o nekome drugom, u ovom radu se analizira kao svojevrsna autofikcija ispriповedana u drugom i trećem licu jednine. Oslanjajući se na Vilenovo određenje žanra autofikcije, na Leženove uvide o autobiografiji u trećem licu i na Noulsonovu biografiju Samjuela Beketa, rad pokazuje kako se autor *Društva* poigrava ne samo žanrovskim konvencijama autobiografije nego i žanrovskim konvencijama fikcije, utoliko što svoja usamljenička sećanja spaja sa invencijom, a istine o doživljenim iskustvima sa maštarijama i lažima, čime svoje dečake impresije pretvara u imaginarne uspomene koje odražavaju dvojnu prirodu Mnemozine – boginje sećanja, ali i majke muza, a samim tim i majke svekolike umetnosti. Osim toga što ukazuje na dijalektiku identiteta i alteriteta, ovaj rad nudi i tumačenje jednog od niza Beketovih imaginarnih sećanja na detinjstvo – bolnog sećanja na majčinu ljutnju zbog njegove ljubopitljivosti, koje umnogome reprezentuje sadržinske i formalne osobenosti Beketovog opusa.

**Ključne reči:** Beket, *Društvo*, imaginarna sećanja, autofikcija, identitet, pripovedanje u drugom i trećem licu.



Vladimir ĐURIĆ\*

Faculté de Philologie, Université de Belgrade

## L'AUTOFICTION DANS LES *CONFESSIONS* DE MILICA JANKOVIĆ : LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE, OXYMORIQUE ET/OU GÉNÉRIQUE?

Cette communication se veut une analyse moderne des *Confessions* de Milica Janković visant à discerner la complexité de cette œuvre dans le contexte des études contemporaines portant sur l'autofiction. Il s'agit de sept récits que Milica Janković a rassemblés sous le titre significatif *Confessions* et publiés en 1913. Nous allons essayer de répondre à certaines questions capitales : qui s'y confesse en fait ? et devant qui ? qu'est-ce qui y est AUTO-fictionnel et est-ce qu'il existe un pacte qui irait à ce corpus des textes purement intimes ? Sur ce chemin, nous allons nous référer à certaines positions théoriques prises par Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Roland Barthes, Magdalena Koch et autres en vue d'éclairer le mieux possible ce qui serait *autobiographique* ou *autofictionnel* et finalement *générique* dans les *Confessions*. Cette communication ouvre une piste pour nouvelles (re)lectures et analyses de l'écriture féminine serbe.

**Mots-clés :** Milica Janković, autobiographie, autofiction, fiction, réalité, authenticité.

### *Introduction*

En se référant aux théories littéraires modernes qui mettent en question le genre autobiographique et, en général, toute écriture de soi, nous allons examiner les possibilités d'une nouvelle lecture des contes de Milica Janković recueillis sous le titre significatif de *Confessions*. Le pacte autobiographique proposé par Philippe Lejeune y aurait fonctionné de façon double : « partiellement » (sur le plan formel) et presque « totalement » (sur la structure profonde). Tout de même, *Confessions* pourrait être interprété comme une « fiction d'événements et de faits strictements réels, si l'on veut, autofiction », une confession personnelle menée par « l'aventure du langage », donc tout comme l'autofiction que Doubrovsky avait initialement conçue. Au lieu d'exprimer directement son propre moi, l'auteur se révèle par le biais des personnages littéraires (= fictifs, mais sans doute pris de la réalité). Ceux-ci rédigent des lettres, notes et

---

\* djura986@gmail.com

journaux comprenant les données factuelles, ce qui construit une illusion du réel (« fiction authentique »). Il s’y agirait du pacte oxymorique, selon l’expression d’Hélène Jaccomard. D’autre part, Magdalena Koch souligne, tout en la mettant en question, l’existence du pacte générique entre l’auteur et la critique littéraire ainsi qu’entre l’auteur et son lecteur, car l’écrivaine serbe ne pouvait être acceptée ni positivement jugée qu’à travers un *genre* intime, vu et affirmé comme *féminin*. Après avoir analysé en détail la réalisation de ces trois pactes dans les *Confessions* de Milica Janković, nous allons dégager au moins deux résultats pertinents : l’autofiction et ses théories comme un *outil herméneutique* bien pratique et l’écriture féminine serbe comme un corpus de *textes à ré-interpréter*.

### *Le pacte autobiographique renversé*

Le pacte autobiographique tel que Philippe Lejeune l’a envisagé dans son étude<sup>1</sup> se montre d’emblée peu solide dans notre cas : même si le titre nous fait penser aux grandes *Confessions* de St. Augustin ou celles de Rousseau que Lejeune trouve paradigmatiques pour son pacte fondé sur l’identité du nom propre (auteur-narrateur-protagoniste), les *Confessions* de Milica Janković ne parlent pas explicitement d’elle ni de sa vie privée, à savoir qu’aucun personnage dans les sept contes-confessions ne s’appelle Milica et qu’on ne trouve des personnages nommés que dans un seul récit (*La jalousie*). Il paraît que l’auteure serbe fuit délibérément les noms propres probablement de peur qu’ils ne soient reconnus par les lecteurs. Le septième conte *Jamais* commence par « elle avait cinquante deux ans quand elle est morte. De crainte de relever son nom de l’oublie – on l’appellera simplement Elle »<sup>2</sup> (Јанковић 1922 : 195). D’autre part, dans *L’infirmière*, le protagoniste féminin, sans doute *fictif*, qui parle de sa vie à la première personne, sera nommé à deux reprises (par son amie – personnage *fictif*) « Lepasava, Lepa » ce qui était le pseudonyme<sup>3</sup> sous lequel Milica Janković publiait ses premiers contes. Outre cela, la narration des *Confessions* n’est pas uniforme concernant les points de vue des personnes qui parlent et qui se confessent : la narration est le plus souvent à la première personne, mais dans les deux derniers récits apparaît l’auteur(e) omniscient(e), donc on passe à la troisième personne. Bien qu’elle n’apparaisse pas nominativement dans ses *Confessions*, à part le pseudonyme, il est évident que Milica Janković y enchâsse les faits de sa biographie. Ce sont les traces signifiantes

<sup>1</sup> Nous allons nous référer à la nouvelle édition augmentée : Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

<sup>2</sup> Toutes les traductions de Milica Janković en français sont les miennes.

<sup>3</sup> Son pseudonyme était Lepasava Mihajlović, pris à la mémoire de son oncle Lazar Mihajlović, écrivain et peintre. Milica Janković a utilisé aussi la forme abrégée L. Mihajlović de sorte qu’on ne savait pas au début s’il s’agissait d’un écrivain ou d’une écrivaine.

de l'autofiction que nous allons analyser dans la troisième partie de notre communication.

Le pacte de la triple identité brisé, il s'y agirait plutôt d'un pacte romanesque (où l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) ou même fantasmatique que Lejeune place dans l'espace autobiographique parce que « disqualifié comme autobiographie, le récit gardera tout son intérêt comme fantasme, au niveau de son énoncé, et *la fausseté du pacte autobiographique*, comme conduite, restera pour nous révélatrice, au niveau de l'énonciation... », et puis, en parlant du contrat de lecture, il fait remarquer que « les lecteurs ont pris le goût de deviner la présence de l'auteur (de son inconscient) même derrière des productions qui n'ont pas l'air autobiographiques<sup>4</sup>, tant les pactes fantasmatique ont créé de nouvelles habitudes de lecture » (Lejeune 1996 : 40–41, 45, italiques V. Đ.). Ce faux pacte, dans son état modifié et perverti, dans les *Confessions* de Milica Janković fonctionnerait de façon double :

- 1) sur *le plan formel*, dans cinq contes-confessions le narrateur (N) correspond au protagoniste principal (P) tant que l'auteur (A) reste apparemment révoqué :  $A \neq N = P$  ; dans les deux derniers contes l'auteur est narrateur, mais celui-ci n'est pas protagoniste vu que l'écrivaine est passée à la troisième personne dans ces deux derniers récits :  $A = N \neq P$ , n'empêche qu'elle a gardé le narrateur (qui est une *narratrice*) fictif qui parle à la première personne et qui devient protagoniste :  $N_f = P$ .
- 2) Sur *la structure profonde*, l'auteure est toujours présente consciemment ou inconsciemment dans ses personnages qu'elle *écrit*, qu'elle met *en texte*, ce qui veut dire qu'elle *fictionnalise* les faits biographiques ( $A \approx N \approx P$ ), à savoir les faits *de sa propre vie* : elle se fait *autofictionnaliser*.

Ceci dit, on s'est sérieusement approché de l'autofiction qui aurait rempli une case aveugle de Lejeune : « Le héros d'un roman<sup>5</sup> déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister... » (Lejeune 1996 : 31). Dans son roman significatif *Fils*, Doubrovsky a bel et bien démontré que c'est possible et praticable. Le résultat était l'invention du terme de l'autofiction qui a produit de nombreuses théories et polémiques ces derniers trente ans. Dans notre analyse des *Confessions* de Milica Janković, nous allons essayer d'appliquer certains points de vue théoriques qui seront exposés dans la partie suivante. Ceci fait, nous nous permettrons de penser que l'autofiction existait déjà longtemps avant que Doubrovsky ne l'ait articulée et qu'elle n'attendait qu'à être identifiée Elle est non seulement le nom d'un genre actuel, mais aussi

<sup>4</sup> Les *Confessions* n'ont pas l'air autobiographique, n'empêche que les éléments de la biographie de Milica Janković y sont (fictionnellement) présentés.

<sup>5</sup> Dans notre cas : d'un récit intime.

le nom actuel d'un genre (Gasparini<sup>6</sup>) qui demeurerait à la limite entre le pacte autobiographique et le pacte romanesque.

### *Le pacte oxymorique*

#### *Une autofiction renversée*

Nous avons déjà envisagé que les *Confessions* de l'auteure serbe sont sept récits fort fictionnalisés, mais qui comprennent bien des éléments autobiographiques incorporés dans les genres quasi-documentaires tels la lettre, le journal, les notes etc., ce qui rend la narration plus complexe. La première définition assez large, donnée par Doubrovsky, y serait applicable : c'est en premier lieu « la fiction » qui est faite « d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction », une confession personnelle menée par « l'aventure du langage », donc tout comme l'autofiction que Doubrovsky a initialement conçue. En revanche, Doubrovsky a gardé pour son autofiction l'homonymat entre le nom propre de l'écrivain, du narrateur et celui du personnage tout comme Lejeune l'a fait pour son pacte : « c'est tout ou rien, il n'y a pas de solution intermédiaire... » (Doubrovsky<sup>7</sup>) et de ce point de vue, il ne s'agit pas d'une vraie autofiction, parce que Milica Janković, éloignée de cette pensée théorique, n'a pas l'intention préalable, comme Doubrovsky ou Barthes, de s'autofictionnaliser, pourtant elle le fait au niveau sous-jacent et malgré l'absence de l'homonymat. Donc, ce pacte nommé oxymorique de la triple identité de « soi » installée cette fois dans la fiction (Jacomard 1993 : 92) serait aussi bien renversée que celle de l'autobiographie. Apparemment, nous avons ici un cas intermédiaire qui s'oppose à une définition stable et cohérente.

Nous pourrions également inverser le pacte de lecture proposé par Philippe Gasparini qui dit : « moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont *je suis le héros* mais *qui ne m'est jamais arrivée* » et que Genette trouve applicable aux « vraies autofictions » dont, selon lui, le contenu narratif est *authentiquement fictionnel*. Le pacte oxymorique inverse qui vaudrait pour les confessions fictionnelles de Milica Janković serait : « moi, auteure, je vais vous raconter des histoires dont *je ne suis pas le héros*, mais *qui me sont arrivées* ou qui *auraient pu m'arriver* » et la nouvelle distinction « à la Genette » serait : la

<sup>6</sup> V. Ph. Gasparini, *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.

<sup>7</sup> Serge Doubrovsky, *Les points sur les « i »* disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>. *Genèse et Autofiction*, Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet avec la coll. d'Isabelle Grell, Bruxelles : Ed. Academia Bruylant, 2007.

vraie autofiction dont le contenu narratif strictement intime est *fictionnellement authentique*. C'est exactement le contenu purement intime et authentique qui rassemble ce recueil de sept contes-confessions alors que les traits formels restent diversifiés. Nous allons voir maintenant de quelle manière cette authenticité est tout d'abord un produit de la réalité extra-textuelle, et puis comment elle se renforce à travers la fictionnalisation textuelle, c'est-à-dire par l'*écriture* dans laquelle on trouve les éléments quasi-factuels telles les dates. Ce processus fait ressortir le phénomène de mirage, ce que Barthes a marqué comme l'*effet de réel* et Rifaterre comme l'*illusion référentielle*.

### Fiction et réalité

Qui sont les personnes anonymes qui se confessent ? Selon toute évidence, à part Milica Janković qui, ça et là, prête sa voix à ses personnages fictifs qui parlent à la première personne, ce sont les gens qu'elle connaissait et qui sont, donc, pris du monde réel. En ce sens, l'écrivaine-même disait : « La réalité est toujours mon point de départ. Mais je ne sais pas combien *de vrais* gens, „copies d'après la nature”, y seraient réalisés. Tout vient *de moi* comme *une réalité nouvelle*. La vérité, c'est que cette réalité est passée par moi. » (Удовички 1967 : 124–125, italiques V. Đ.). Cette *nouvelle* réalité serait justement, d'après ses mots et nos positions théoriques, *la fiction* de gens et d'événements pris de la vie réelle et, puisqu'ils sont issus « *de moi* », c'est-à-dire passés par l'auteure-même et finement mêlés avec ses expériences réelles, on saurait y parler de l'*autofiction* de Milica Janković.

D'une autre part, le pacte de lecture s'est montré le plus ferme et le plus fécond pour les analyses du genre autobiographique (et confessionnel) qui est avant tout un genre *contractuel*, dit Lejeune et conclut avec toute justesse que l'autobiographie, « c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un *effet contractuel historiquement variable* » (Lejeune 1996 : 45, texte en gras V. Đ.) C'est cette variabilité historique, nationale et culturelle qui a engendré tant de différentes réinterprétations de l'autofiction et qui nous a partant permis de l'employer à cette occasion sur l'exemple d'une écrivaine moderne serbe.

Revenons au processus de la transformation des faits réels en (auto)fiction. Nous avons montré que Milica Janković met intentionnellement en fiction le contenu autobiographique<sup>8</sup> et celui des expériences des autres, elle les confie à « l'aventure du langage » tout en gardant leur authenticité (v. le graphique 1 ci-dessous). Cet impact de la véracité se manifeste d'une part par le fait que, entre autres, les deux sœurs de l'écrivaine se sont profondément reconnues dans ces récits (dont elles ne connaissaient pas l'auteur vu que Milica Janković utilisait le pseudonyme) et d'autre part sur le plan formel : l'écrivaine insère

<sup>8</sup> Dans le chapitre suivant nous allons revenir sur ce qui est AUTOfictionnel dans ses *Confessions*.

des lettres, des journaux, des notes, donc des marques documentaires, mais qui viennent des personnages fictifs si bien que nous avons l'impression de l'apparence d'authenticité, un paraître baroque *par excellence*. Ainsi le protagoniste fictif, l'infirmière – éponyme du cinquième conte-confession – déclare-t-elle vouloir écrire « un petit roman » fondé sur *les faits réels* de sa vie et que la critique appréciera.

**Exemple représentatif** : au début du sixième conte-confession (*Jalousie*) c'est le narrateur omniscient qui intervient à la troisième personne (les cinq précédents sont à la première personne) et introduit deux personnages principaux – Danica et Desanka. De cette façon, l'auteure a cerné le cadre objectif de l'illusion référentielle dont la narration suit à la première personne et même ce passage porte sa marque authentique : « *Voilà* cette lettre. »<sup>9</sup> Nous lisons une longue lettre de Danica qui raconte à son amie les malheurs qui ont engendré leur séparation. Le récit finit par la fin de cette lettre qui comprend la signature de « Danica. », ce qui produit, dans la conscience du lecteur, l'effet d'une lettre authentique. La deuxième transgression narrative commence quand Danica *déchire* deux-trois feuilles de son journal de jeune fille pour les envoyer à Desanka : chaque « feuille » est datée à l'en-tête (*le 2 mars 190...*, *le 25 mars, encore huit jours jusqu'au mariage, demain*) sans l'année précise 190... Ainsi la fiction littéraire enrichie par les faits *quasi*-documentaires a-t-elle réussi à faire la factualité plus factuelle et la vérité plus vraie qu'elles ne le sont en réalité quotidienne – extra-textuelle. Comme disait Mauriac (1953 : 14) : « Seule la fiction ne ment pas. » Finalement, nous pouvons conclure qu'il s'agit ici d'un amalgame narratif exceptionnel où le discours fort subjectif, comprenant les *fragments* épistolaires avec les *extraits* du journal intime adroitement intégrés, se voit encadré par le discours objectif de façon que tous les deux tiennent à l'authenticité humaine, à ce que les réalistes désignaient comme « tranchée de vie ».

Il faut y rajouter les techniques narratives de la septième et dernière confession sous le titre *Jamais* : le personnage principal reste impersonnel (c'est Elle avec un « E » majuscule) ainsi que son bien-aimé. On n'aurait jamais su pour leur amour singulier si un jour la locataire d'Elle n'avait pas sorti d'un tiroir les papiers où Elle en a écrit la vérité (l'illusion du documentaire) que cette fille aurait ensuite racontée sans révéler leurs noms... La narration est rétrospective à la troisième personne (auteure omnisciente), entrecoupée par une petite correspondance et les dialogues ardents entre deux amants, ce qui renforce encore une fois l'objectivité et l'authenticité de ce discours purement fictionnel.

<sup>9</sup> Le mot déictique *voilà* donne encore plus l'impression que cette lettre soit vraie et authentique comme si l'auteur disait « voilà cette lettre, elle est là, devant vous, ici et maintenant, *hic et nunc*, vous pouvez la lire comme toute autre que vous recevez dans vos boîtes à lettre. » Tel est le pouvoir de l'illusion littéraire.



Graphique 1. *Le cercle (auto)fictionnel.*

L'expérience personnelle,  
les faits autobiographiques  
et documentaires, la factualité

(auto)fiction = l'expérience  
personnelle textualisée,  
l'aventure du langage (Dobrovsky)

Le documentaire, les éléments  
factuels dans le texte-fiction  
= *illusion*  
référentielle (Rifaterre)  
ou *effet* de réel (Barthes)

*Vers une AUTOfiction*

Ce qui rapproche en quelque sorte l'autofiction des *Confessions* de la conception dobrovskienne, c'est justement cette fragmentation que Milica Janković exerce sur le plan formel et que nous venons d'aborder sur l'exemple de la *Jalousie*. Voici les titres et les sous-titres de sept contes-confessions :

- I *Le petit cœur (tiré des notes d'un homme malheureux)*;<sup>10</sup>
- II *Les feuilles déchirées du journal d'une fille*<sup>11</sup>
- III *Une lettre non-envoyée*
- IV *Le chant de la vie*
- V *L'infirmière*
- VI *La jalousie*
- VII *Jamais*

<sup>10</sup> Cette confession attire notre attention aussi par le fait que c'est *un homme* qui confesse son malheur et la douleur de regarder sa femme et puis après sa tout petite fille mourir dans d'atroces souffrances.

<sup>11</sup> Là, on trouve cinq « parties-feuilles » intitulées : *Moi et l'entourage, L'excursion, Une perle dans la boue, L'exploit, Est-ce que ?...*

Tout à coup, ce dispositif formel soutient largement une réflexion de Doubrovsky faite à propos de son *Fils* : « ce que l'écrivain invente, c'est la *reconfiguration de fragments d'existence* qu'il réinscrit dans un texte. Il y a *primat absolu du texte* et de l'écriture sur le vécu » (Doubrovsky, *Les points sur les « i »*). De surcroît, on y trouve les indicateurs d'autofictionnalité détectés par Gasparini (2008 : 311) – « oralité, innovation formelle, complexité narrative, fragmentation, tendance à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience... » Mais, il faut le dire, cette fragmentation chez Milica Janković se limite aux traits formels, donc à une technique narrative, tandis que l'écriture reste assez canonique et cohérente au niveau de la signification. Sa thématique reste homogène : c'est l'amour qui inspire l'effusion des sentiments et des passions violentes, à savoir les états d'âmes propres aux écrivains romantiques (le désespoir heureux, la beauté de la nature : pieux œilletons, tendres jasmins, tristes réséda, acacia du miel, le chant du rossignol, l'imagination féconde, le frémissement du cœur, l'exaltation spirituelle etc). S'y ajoute qu'elle emploie une écriture éclatée que Doubrovsky propage dans son *Livre brisé* : « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des *fragments éparés*, des niveaux d'existence *brisés*, des phases *disjointes*, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive », ou encore : « Je crois que le projet de s'écrire change aussi la syntaxe d'une langue. Il y a *des trous, des blancs, des béances*, comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées » (Doubrovsky, *Les points sur les « i »*). Tout de même, cet enchaînement de pensées qui nous passent par la tête sans règle ni ordre, se trouve en vigueur dans *L'infirmière* : elle commence sa confession à l'âge de trente ans, son âge actuel, rétrospectivement elle remonte à l'enfance puis à la jeunesse en relatant chronologiquement ses expériences (que l'on croit) successives jusqu'à l'âge de vingt-quatre, mais là, tout d'un coup, elle rentre avec une digression au présent (trente ans) pour revenir ensuite à l'âge de vingt-huit, vingt-six et même dix ans! Que la mémoire est déroutante et imprévisible! En dehors de telle écriture fragmentée et renversée, continuons sur ce point à envisager les autres traces, indicateurs d'une *autofiction* implicite de Milica Janković.

Au début de cette communication, nous avons déjà signalé l'absence de l'homonymat auteur-narrateur-protagoniste, mais aussi la présence du pseudonyme indicatif « Lepasava » pris par l'auteure-même et prononcé par un personnage fictif dans *L'infirmière* justement. Cette infirmière-narratrice, comme nous avons vu, a trente ans au moment de la narration et c'est exactement l'âge de Milica Janković au moment où elle écrit et publie ses *Confessions* ; à la recherche de son talent, l'infirmière fréquente une école de peinture tout comme Milica Janković qui est partie à Munich pour s'y perfectionner ; elles lisent les mêmes écrivains : Tchernychevski, Tolstoï, Dickens, Maupassant ; les deux sont grièvement malades : l'inflammation des poumons et la tuberculose

des os. Excepté l'amour, la maladie est le second grand thème des *Confessions* qui enlève sans pitié ses victimes et qui achèvera la vie de l'auteure-même. Dans le premier conte-confession *Le petit cœur*, l'épouse de l'homme qui confesse son chagrin (N = P) accepte d'aller à la mer pour guérir et c'est Milica Janković qui partait souvent au bord de la mer Adriatique afin de soigner sa maladie mortelle.

Tout compte fait, on se demande bien : Qui est cette femme ou cette infirmière qui intègrent les faits biographiques de Milica Janković? Qui sont d'ailleurs les autres protagonistes féminins qui confessent leurs rêves romantiques, leurs vies minables et cruelles, leurs amours et leurs déceptions? A coup sûr, ce sont les personnes *écrites* et par conséquent fictives. En revanche, Milica Janković était une personne réelle qui est née, qui a écrit et qui est morte mais qui a ressuscité dans son écriture par le biais de la toute-puissante fiction littéraire qui fait la factualité plus réelle (en fait *l'effet* réel) qu'elle ne l'est en réalité quotidienne. Ce sont ces éléments de sa biographie adroitement incorporés et disséminés dans les *Confessions* que nous appellerions l'autofiction de Milica Janković. Si nous reprenons une formule de Barthes (1973 : 88–89), nous pourrions dire qu'il s'agit ici d'une forme de l'autobiographie indirecte, c'est-à-dire d'une *figuration* où l'auteur apparaît, émerge de son œuvre qui n'est pas strictement une autobiographie. De même que Pierre Loti est *dans* son roman *Azyadé* parce qu'elle (la créature fictive) l'appelle : « Regarde, Loti, et dis-moi... » de même Milica Janković alias Leposava Mihajlović est *dans* son *Infirmière* parce qu'une amie l'appelle : « Leposava, ma chère... » Toutefois, cette identité reste imaginaire vu que Milica Janković, qui a écrit non seulement les *Confessions* mais bien d'autres livres, une « Milica extérieure », ne peut coïncider entièrement avec son héroïne infirmière « Leposava intérieure » qui est fictionnalisée dans le texte. Et pour reprendre encore une fois Barthes : ce n'est pas le pseudonyme qui est intéressant, c'est l'autre Milica Janković, celle qui est et n'est pas son personnage, celle qui est et n'est pas l'auteure du livre (Barthes 1972 : 171).

Si Doubrovsky peut dire : « écrire sur soi, c'est inévitablement écrire aussi sur les autres » ou bien « en me racontant, je raconte aussi la vie de beaucoup d'amis » (Doubrovsky, *L'autofiction dans le collimateur*), Milica Janković pourrait dire l'inverse : « écrire sur les autres, c'est inévitablement écrire sur soi aussi » et « en racontant la vie de beaucoup d'amis (de mes proches), *je me raconte*. » Jovan Skerlić, premier critique littéraire à l'époque, écrit dans son *Histoire de la nouvelle littérature serbe* à propos des textes de Milica Janković et Isidora Sekulić que ces deux écrivaines ont le même « défaut » de *ne parler que d'elles-mêmes* comme si elles n'étaient pas capables de sortir de leur peau (Скерлић 2006 : 407). Un autre critique serbe déclare que Milica Janković, « en parlant des autres, parle d'elle-même, de ses douleurs, de ses langueurs

étouffées, de ses transports et ses chutes. »<sup>12</sup> (Георгијевић 1929 : 779). Inattendument et anachroniquement, ces deux jugements de valeur parlent aussi au profit de l'autofiction.

*Un vrai pacte générique et beaucoup plus que cela*

Le pacte qui a l'air le plus solide dans les *Confessions* de Milica Janković serait le pacte générique mis en relief par Magdalena Koch (Kox 2012 : 127-143). Il s'agit du pacte qui aurait fonctionné entre l'auteure et dominante critique littéraire ainsi qu'entre l'auteure et son public des lecteurs, c'est-à-dire que les écrivaines serbes à l'époque devaient écrire *ce qu'on attendait* d'elles : une poétique intimiste. Selon le canon officiel, les genres intimistes comme l'autobiographie, le journal, la confession, la lettre, la note etc. étaient perçus et affirmés comme *féminins*<sup>13</sup>, comme une prose « pour les filles » et c'est par le biais de ce pacte que les *Confessions* de Milica Janković pouvaient être acceptées et positivement jugées. En outre, c'est Jovan Skerlić qui a choisi justement ce titre entre ceux que Milica Janković avait proposés et qui s'est affirmativement exprimé à propos de ce recueil relatant les « calmes et claires vérités du cœur » (Скерлић 2006 : 407). À part cela, les héros y sont installés dans un milieu urbain et pas rural : souvent c'est Belgrade où la plupart des jeunes de province venaient étudier. Cette *urbanophilie* était aussi un trait distinctif de la prose féminine parce que « pour elles (les écrivaines), la ville était un lieu d'habitation sous-entendu » (Јерков 1994 : 674).

Bien qu'il soit évident que les *Confessions* répondent à un tel pacte, elles ne peuvent pas être réduites à une écriture typiquement féminine, comme le remarque Magdalena Koch qui met ce pacte assez étriqué en question (Kox 2012 : 142-143). Sous ce cadre générique qui était *conditio sine qua non* pour les jeunes écrivaines, nous avons découvert une richesse de techniques narratives et des traits formels avant-gardistes, voire postmodernes, telle la poétique du fragment ou la structure hybride libre. Notre article sur l'autofiction qui est, elle aussi, une invention postmoderne, prétend à contribuer à une nouvelle lecture et contextualisation des *Confessions* dites « féminines » ou « canoniques » de Milica Janković. En ce sens, Magdalena Koch (2012 : 189-190) confirme que dans la plupart des textes de Milica Janković il s'agit d'une « fiction autobiographisée » qui vise à « supprimer les frontières entre l'autobiographie et la fiction littéraire ». Cette constatation réfère encore une fois à l'existence sous-jacente d'une autofiction particulière. À l'aide de l'autofiction, comme une tendance pertinente et contemporaine dans la pensée théorique sur l'écriture de soi, nous avons réussi en même temps à (ré)interpréter les *Confessions* de

<sup>12</sup> Toutes les traductions des critiques sont les miennes.

<sup>13</sup> De là provient le pacte générique : *genre* intimiste = *genre* féminin.

Milica Janković ainsi qu'à tracer au moins une piste pour la nouvelle esthétique de réception de l'écriture féminine serbe.

## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes 1972 : R. Barthes, Pierre Loti : Azyadé, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, 170–187.
- Barthes 1973 : R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée.
- Doubrovsky 1989 : S. Doubrovsky, *Le livre brisé*, Paris : Grasset.
- Doubrovsky, S. *L'autofiction dans le collimateur*, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>>. 20.11.2013.
- Doubrovsky, S. *Les points sur les « i »*, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>>. 20.11.2013.
- Genèse et Autofiction*, Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet avec la coll. d'Isabelle Grell, Bruxelles, Ed. Academia Bruylant, 2007.
- Gasparini 2008 : Ph. Gasparini, *Autofiction*, Paris : Seuil.
- Gasparini, Ph. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. 20.11.2013.
- Георгијевић 1929 : К. Георгијевић, М. Јанковић, Плави доброћудни вали, *Венац*, књига XIV, св. 9 и 10.
- Grell, I. *Roman autobiographique et autofiction – Autofiction versus roman autobiographique* <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>>. 20.11.2013.
- Jacomard 1993 : H. Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève : Droz.
- Јанковић 1922 : М. Јанковић, *Исповести*, Београд-Сарајево : Издање И. Ћ. Турђевића.
- Јерков 1994 : А. Јерков, Одбрана и последњи дани, *Антологија београдске приче 1, 2*, Београд : Време књиге, 653–684.
- Кох 2012 : М. Кох, *...када сазремо као култура...*, *Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века*, Београд : Службени гласник.
- Lejeune 1996 : Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.
- Mauriac 1953 : F. Mauriac, Commencements d'une vie, *Écrits intimes*, Genève-Paris : La Palatine.
- Скерлић 2006 : Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд : Завод за уџбенике.
- Удовички 1967 : И. Удовички, Необјављени текст Бранимира Ћосића о Милици Јанковић, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 33, св. 1–2, Београд, 121–127.

Vladimir Đurić  
Filološki fakultet, Beograd

AUTOFIKCIJA U *ISPOVESTIMA* MILICE JANKOVIĆ : AUTOBIOGRAFSKI,  
OKSIMORONSKI I/ILI GENOLOŠKI PAKT?

Rezime

Pozivajući se na moderne književno-teorijske pozicije koje, preko kovanice Serža Dubrovskog, problematizuju autobiografski žanr i uopšte svako pisanje o sebi, rad ispituje mogućnosti novog čitanja i tumačenja prve zbirke pripovedaka (sa indikativnim naslovom *Ispovesti*) srpske modernistkinje Milice Janković. Iako ni na jednom mestu ne istupa eksplicitno, autorka sasvim izvesno pozajmljuje glas svojim fiktivnim likovima koji pripovedaju u prvom licu. Tako bi Leženov pakt funkcionisao dvostruko : na formalnom planu, u prvih pet ispovesti narator je i glavni protagonist, a autor je prividno ukinut ( $A \neq N = P$ ) dok je u poslednje dve autor narator, ali ne i glavni junak, jer autorka prelazi i na treće lice u pripovedanju ( $A = N \neq P$ ); na planu dubinske strukture, autorka je svesno ili nesvesno uvek prisutna u svojim likovima kroz koje tekstualizuje, a to automatski znači i da *(auto)fiktionalizuje* biografske činjenice ( $A \approx N \approx P$ ). Otuda se i ove pripovetke Milice Janković mogu posmatrati kao „fikcija satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica”, lična ispovest poverena „avanturi govora”, kao autofikcija kakvu je prvobitno zamislio Dubrovski. Umesto pretencioznog pisanja o sebi, autorka se razotkriva stvarajući književne, dakle fiktionalne likove (svakako pozajmljene iz stvarnosti) koji za sobom ostavljaju pisma, beležnice i dnevnik sa faktografskim podacima, stvarajući tako iluziju stvarnog iskustva („autentična fikcija“). S druge strane, Magdalena Koh ističe da se *Ispovesti* mogu čitati i kao proizvod genološkog pakta autorkine kako sa vladajućom književnom kritikom tako i sa širom čitalačkom publikom, jer je srpska književnica samo u okviru nekog intimističkog, potvrđenog *ženskog* žanra mogla biti prihvaćena i pozitivno ocenjena.

**Ključne reči** : Milica Janković, autobiografija, autofikcija, fikcija, stvarnost, autentičnost.

PENSER L'AUTOFICTION : PERSPECTIVES COMPARATISTES  
PREISPITIVANJA: AUTOFIKCIJA U FOKUSU KOMPARATISTIKE

*Lecture française/Lektura na francuskom*  
Željka Janković

*Lecture serbe/Lektura na srpskom*  
Ljubica Marjanović

*Fotografija i dizajn korica / Photo et design de couverture*  
Isidora Marčetić

*Priprema i štampa / Réalisé et imprimé par*

  
Čigoja  
ŠTAMPA

e-mail: [office@cigoja.com](mailto:office@cigoja.com)

[www.chigoja.co.rs](http://www.chigoja.co.rs)

*Tiraž*  
350 primeraka

ISBN 978-86-6153-194-1

CIP - Каталогизacija у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.133.1.09:821.163.41.09(082)  
82.09(082)

PENSER l'autofiction : perspectives  
comparatistes = Preispitivanja : autofikcija  
u fokusu komparatistike / sous la direction  
de / priredile Andrijana Marčetić, Isabelle  
Grell, Dunja Dušanić. - Beograd : Filološki  
fakultet, 2014 (Beograd : Čigoja štampa). -  
270 str. ; 24 cm

Radovi na franc. i srp. jeziku. - Tiraž 350.  
- Napomene i bibliografske reference uz tekst.  
- Bibliografija uz svaki rad.

ISBN 978-86-6153-194-1

a) Француска књижевност - Српска  
књижевност - Зборници b) Компаративна  
књижевност - Зборници  
COBISS.SR-ID 207651084