

Protean Selves

Protean Selves:
First-Person Voices in Twenty-First-Century
French and Francophone Narratives

Edited by

Adrienne Angelo and Erika Fülöp

**CAMBRIDGE
SCHOLARS**

P U B L I S H I N G

Protean Selves:
First-Person Voices in Twenty-First-Century French and Francophone Narratives,
Edited by Adrienne Angelo and Erika Fülöp

This book first published 2014

Cambridge Scholars Publishing

12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK

British Library Cataloguing in Publication Data
A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2014 by Adrienne Angelo, Erika Fülöp and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-6015-8, ISBN (13): 978-1-4438-6015-4

To John and Nat,
whose love and support anchor our respective selves.

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements	ix
------------------------	----

Introduction	1
Adrienne Angelo and Erika Fülöp	

Section I: Who Says “I”? Who Is “I”?

Chapter One.....	14
Le jeu protéen d’Amélie Nothomb dans <i>Une forme de vie</i> ou de l’art de la contre-prétérition	
Frédérique Chevillot	

Chapter Two	29
<i>L’Auteur e(s)t moi</i> : Chimeric Narrators in the Works of Éric Chevillard	
Aimie Shaw	

Chapter Three	40
Elle se nomme Chloé Delaume: un parcours personnel et littéraire	
Dawn M. Cornelio	

Chapter Four	54
Born in Translation: The Self Which Is Not One in Brice Matthieussent’s <i>Vengeance du traducteur</i>	
Erika Fülöp	

Section II: The “I” between Fact and Fiction

Chapter Five	68
Autofiction in the Dock: The Case of Christine Angot	
Natalie Edwards	

Chapter Six	82
Between <i>témoignage</i> and <i>imposture</i> : Suicide and Bereavement in Contemporary French Literature	
Katie Jones	

Chapter Seven.....	96
Comment dire “je”? : le “je” féminin dans deux romans de Patrick Modiano	
France Grenaudier-Klijn	

Section III: The Self between Cultures

Chapter Eight.....	110
Mais qui est donc Chahdortt Djavann?	
Samia I. Spencer	

Chapter Nine.....	125
“Comment te dire la dualité entre l’une et l’autre moi-même”: The Double “je” of Chantal T. Spitz’s <i>Elles, terre d’enfance</i> , <i>roman à deux encres</i>	
Julia L. Frengs	

Chapter Ten	138
When the Silenced Speak: Moetai Brotherson’s “jeux du je”	
Jean Anderson	

Chapter Eleven	151
Negotiating Trauma through Self and Story in Darina Al-Joundi’s <i>Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter</i>	
Helen Vassallo	

Section IV: The Self through the Body

Chapter Twelve	166
Purging the Self: Transcribing the Divided, Anorexic Subject in Geneviève Brisac’s <i>Petite</i> and Camille de Peretti’s <i>Thornytorinx</i>	
Laura Jackson	

Chapter Thirteen.....	180
Je mange donc je suis: le dédoublement du “je” dans <i>Le Mangeur</i> de Ying Chen	
Valérie Hastings	

Contributors.....	192
-------------------	-----

Index.....	196
------------	-----

ACKNOWLEDGEMENTS

The idea for this book was born from a conference panel Adrienne Angelo organized for the 2011 Northeast Modern Language Association Annual Convention hosted by Rutgers University. The panel was titled “Les Enjeux du je en jeu dans la littérature francophone,” and the editors wish to thank the other participants who took part: Jane Evans, Valérie Hastings, and Pamela Paine. Additionally, as this panel was one of six selected to represent Women in French (US) at this conference, Angelo is thankful for the support of this organization, which continues to foster the spirit of solidarity among academics working in the area of women’s writing in French and francophone literatures.

Both editors express thanks to all those who helped during this project, especially the contributors, who gladly provided a new set of eyes in the final stages of the editing process.

INTRODUCTION

ADRIENNE ANGELO AND ERIKA FÜLÖP

Studies of narrative voice have generated important considerations of the role that the (f)act of saying or writing “I” plays in creating and conveying a sense of selfhood. Critical discourse in this domain has been informed by a plethora of fields including feminist literary criticism, narratology, psychoanalysis, and semiotics, as well as several important schools of thought within the tradition of French literary criticism, including structuralism, post-structuralism, deconstruction, and postmodernism. Reflections on the ways in which textual voices are produced and received are equally implicated in thinking about how language itself is used. Despite objections that might be posed concerning the application of the term “voice” to the written word,¹ it has been furthered that writing is in fact more revelatory of the role language plays in creating modes of being in discourse than speaking.² Steven Cohan and Linda M. Shires make an important distinction between written and spoken discourse and highlight its implications for expressing an authentic view of the subjective experience of writing:

In contrast to spoken discourse, where the physical *presence* of a speaker easily allows for the speaking and spoken subjects to appear coincidental, written discourse indicates the physical *absence* of the speaking subject from her discourse, where a pronoun stands in for her, bespeaking her subjectivity as well as her reader’s. For this reason, writing, more than speech, reveals the extent to which language provides the basis of subjectivity in discourse. Constituted—bespoken—with each instance of language use, subjectivity is not cohesive, stable, unified, or autonomous, for it cannot be separated from discourse, the site of its continual (re)articulation in the multiplicity of practices that comprise actual language use.³

The pronoun thus assumes an important, surrogate role as it speaks for the absent speaking (or writing) subject. It is clear that spoken discourse, occurring as it does in real life between real people, is quite different from written discourse, which exists in another form, altogether removed from verbal interaction. Nevertheless, the fluid nature of subjectivity that

written discourse transcribes might very well offer more support for the opinion that literature in general (whether we refer to fictional or non-fictional texts) is imbued with the potential to reflect human experience.

In a seminal essay first published in 1956, Émile Benveniste observed that the first-person and the second-person pronouns differ fundamentally from the third-person one in that they cannot, under any circumstance, be interpreted independently from the communicational context, which alone allows the reader or listener to identify their referent. Benveniste's definition of "je" is accordingly based on the situation of enunciation: "*je* est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je*."⁴ Unlike the third-person or other pronouns, the referent and meaning of which can change within the same instance of discourse, "chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel." Who exactly is that "être unique," especially in first-person literary narratives, whether we can simply identify it with the biographical author, with his or her fictional alter ego, or with an entirely fictional entity—if such a thing can exist at all—is nevertheless far from obvious.

In *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune also reflects on the use of subject pronouns to express certain notions of identity. The first-person pronoun is, for example, an obvious choice for the autobiographer as a writer who wishes to center the narrative on the experiences of the narrator and the main character—both of whom, in this case, are one and the same. This example, Lejeune recalls, finds further definition in Gérard Genette's taxonomy of narrative voices, who terms such cases autodiegetic narration.⁵ Given Lejeune's primary interest at the time in working through the possibility of locating and also defining the reader's role in engaging with the autobiographical text, the narrating "I" was perhaps an obvious point of departure for his study. It should also be noted, however, that Lejeune's thoughts on fleshing out the narrating "I"—its status in the text and its proximity to the story it tells—also allow us to be more aware that the "I" (although "fixed" in autobiography) might in fact play other roles in other genres. Lejeune also contends that the tasks of both the autobiographer and the reader of autobiographies then become equated with a quest related to identity: "Qui suis-je?" (asks the autobiographer) and "Qui est 'je'?" (asks the reader).⁶ Although the study of autobiography and first-person narratives in general has become more complicated, these two questions, posed as they are with such emphasis on the first-person pronoun, remain relevant to a large portion of French and Francophone narratives today.

While first-person voices in the text are most likely to evoke personal accounts of selfhood, whether these stories are actually lived or merely imagined, this form of storytelling does not solely appear in autobiographical or autofictional narratives, and is certainly not automatically a proof of authenticity. Indeed, as a vast array of contemporary writings have demonstrated, first-person narratives are neither always reliable in their accounts and portrayals of subjective truths, nor does the first-person pronoun necessarily stand for a unified subject and well circumscribable identity. Rimbaud's oft-cited "je est un autre" has been playfully re-written and re-worked in a number of twenty-first-century fictional works and suggested as a genuine experience in many non-fictional or semi-fictional narratives. The narrating "I" in the contemporary era is one that is increasingly imbued with fluid notions of subjectivity, thus blurring the boundaries between narrator and author, fact and fiction, and story and history.

If primarily fictional first-person narratives raise a number of issues, some of which will be discussed in this collection (such as the possible interpretations of the first-person pronoun, the source of the narrative voice and its association with a human figure, or the potential multiplicity of referents of the pronoun "I"), non-fictional or autofictional writing is often perceived to raise more crucial issues and has generated more vivid discussions by touching on "real life"—and not only that of the author. French literature has indeed a long history of primarily non-fictional first-person narratives in the form of confessions, diaries, letters, memoirs, and novels. After Rousseau's monumental and extremely influential *Confessions*, the nineteenth century saw a flurry of autobiographies and autobiographical novels by authors such as Chateaubriand, Constant, Musset, George Sand, or Sainte-Beuve, while the development of the "monologue intérieur," a crucial stage in the exploration of the literary and representational potential inherent in first-person writing, marked the beginning of the twentieth century. New and experimental writing practices later in the twentieth century from Beckett to the *nouveau romanciers* and the *Tel Quel* writers foregrounded the complexity of the implications of the use of the first-person pronoun and of the nature of subjectivity and identity and their relation to language, and also drew attention to the question of the reliability of first-person narrators. However, it was not until the 1970s that French literary criticism began to focus specifically on theories behind the practice of autobiography and autofiction and all that may be involved in the gesture of writing the self.

Philippe Lejeune described the "autobiographical pact," a virtual contract between the reader and the narrator, and defined autobiography as

“un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”⁷ The “I” of such a narrative, according to Lejeune’s pact, must bear the same name as the author and will also share episodes or details that coincide with the author’s own (thus verifiable) life. Lejeune’s theory also allowed for certain paratextual elements—for example, words beneath the title such as “mémoires” or “souvenirs”—to be taken into account as preliminary indices of his pact. Serge Doubrovsky has been credited with coining the term “autofiction” upon the release of *Fils* in 1977. Doubrovsky’s definition of this term, posed almost as a response to Lejeune’s definition of an autobiographical narrative, is found on the back cover of this work:

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.⁸

These two different modes of life writing—autobiography and autofiction—both of which are conveyed via a first-person voice, have been further examined in recent years, and what remains stable is precisely a certain ambiguity behind the narrating “I.” On the one hand, the use of “I,” as Lejeune proposes, ostensibly guarantees a point of anchorage between author and first-person narrator when the latter bears the same name as the author. In the case of autobiography in particular, the “I” should function as a mark of singular experience and as a promise to reveal certain truths about the writing subject. On the other hand, in the case of autofiction, first-person narrators have long been considered the least trustworthy communicators of veracity, precisely because they lack a sufficient degree of distance between author and narrator.

What recent studies advanced in this domain, and what a number of contemporary French and Francophone writers choosing to write in the first person have demonstrated, is the slippery identity of the narrating “I” that remains elusive and/or fragmented. Nonetheless, despite the challenges to defining the “identity” of the “I,” narratives in the first-person voice very often afford a potentially cathartic outlet to their authors in the revisitation of past traumas. Additionally, certain authors might choose to focalize their works via a first-person perspective to offer comments on the writing process itself, a process in which the “I” is engaged and also implicated.

It is also to be born in mind, however, that an individual—the narrating self—does not exist in isolation of the world in which it lives. To say that self-accounts are solely focused on singular subjectivity is to ignore the potential for these texts to open a space in which the narrating “I” might connect with the reader. Philippe Forest, for example, commenting on the inclusion of the ampersand in the title “Je & Moi” of the October 2011 edition of *La Nouvelle Revue française* which he also edited, writes that

loin de se réduire à l'exercice narcissique qu'on dénonce en elles, les écritures autobiographiques reposent essentiellement sur un dialogue que l'écrivain engage avec lui-même (le “Je” qui écrit n'est pas identique au “Moi” au sujet duquel il écrit), dialogue qui implique une confrontation avec la part d'altérité que chacun abrite en lui, que l'écriture découvre et invente, et qui, au lieu de l'en détourner, l'oblige à un face-à-face avec les autres, avec l'Histoire, avec le monde.⁹

Language, self, identity, otherness, and the world are then the major players in the fascinating game of first-person writing. This collection brings together essays which explore the intricate relations between these forces through the analysis of the forms and uses of the first-person voice. Articulations of selfhood in narrative fiction appear through a gamut of tones ranging from ludic and mischievous to expressions of pained, grieving, or displaced identities, for all of which the following chapters offer examples. The protean selves examined in these analyses are those complex and malleable narrators of twenty-first-century French and Francophone narratives which have taken the shape of “I.” Although the essays in this volume differ in their approaches to the task of the narrator, all are centered on the articulation and implications of the first-person narrative voice. One of the principle questions that this volume seeks to elucidate is thus an inquiry that will find its response in multiple forms: What does it mean to write “I” and to try to write the self in our postmodern society, in a world in which technological advances and increased globalization have complicated notions of authenticity, origins, and selfhood and which, moreover, offer a number of outlets for the representation of selfhood? This complex issue is addressed through a number of more specific questions. For instance, under what circumstances and to what extent do these authors lend their scriptural authority to fictional counterparts? What role does naming, or, conversely, anonymity play *vis-à-vis* the writing and written “I”? How do pseudonyms or alter egos function in these writings? What aspects of identity are subject to (auto)fictional manipulations? To what extent have sociocultural and technological phenomena facilitated or appealed to the construction of

multiple literary avatars? And how do these complicated and multilayered narrating selves problematize the reader's engagement with the text?

Written by specialists of a variety of approaches and authors from across the world, the studies in this volume follow up a number of critical inquiries on the thorny problematic of self-representation and the representation of the self in contemporary French literature and extend the theoretical analysis to narratives and authors who have gained increasing commercial and academic visibility in the twenty-first century or who deserve more attention than what they have received so far.¹⁰

The essays which comprise the first section, "Who Says 'I'? Who Is 'I'?", focus on the careful manipulation of narrative voice and the variety of interpretations that can be given of the first-person pronoun. That the title of this section is worded in question form, attests to the quest for identity and meaning that is posed as a challenge to the reader.

The prolific and internationally acclaimed Belgian writer Amélie Nothomb is the subject of **Frédérique Chevillot's** article. In this piece, Chevillot focuses on Nothomb's *Une forme de vie* (2010), a quasi-epistolary novel in which the narrator (bearing the author's name) exchanges correspondence with an American soldier serving in Iraq. In Chevillot's analysis, Nothomb succeeds in telling her story in two ways. First, the narrator refers or otherwise draws parallels to a number of metatextual facts about her "true" life; second, however, as Chevillot cautions, a number of similar truths about Nothomb are even more apparent in her fictional, male correspondent—her textual "other." Preterition, then, or manipulating language to obscure certain truths all the while glossing over them, can be read as the author's articulation of writing as a "form" of life.

Aimie Shaw analyzes the formal construction of Éric Chevillard's works, novels written in the years 1999 through 2012. In Shaw's view, Chevillard's aesthetic is one that closely mirrors the elements of his fiction, elements that are never stable, often malleable, and always contradictory. Given the predominance of unreliable first-person narrators in his works, Shaw argues that Chevillard reimagines the role and the presence of the author in the text. Overall, the blurring of narrative, linguistic, and theoretical boundaries deliberately destabilizes the reader but at the same time invites them to rethink the limits of the novel.

Using the space of the text to articulate past traumas or other psychic wounds often affords a cathartic release for authors choosing to write in the first person. **Dawn M. Cornelio** analyzes the autofictional writings of Chloé Delaume and suggests that Delaume's strategies of self-writing have led not only to fictional productions but also to the very construction

of selfhood. Cornelio links Delaume's autofictional practices to "autofiliation" to suggest that literature has afforded Delaume the means by which to construct her "self" as "other" precisely to carve out an autofictional autonomy in light of her traumatic childhood and adolescence.

Erika Fülöp focuses on Brice Matthieussent's 2009 novel *Vengeance du traducteur*, a playful novel with dizzying twists that also involve the narrative voice. The narrator is a French translator, working on an American novel, who speaks simultaneously from the margins of two books: the book we are ostensibly reading and the book he (the narrator) is purportedly translating. Fülöp retraces the trajectory of the "je" in the text and explores the process of the emergence of a self as written and/or acting self and the implications of the intertwined space of writing and acting displayed in Matthieussent's novel.

First-person voices, more than any other discursive mode, insist on an element of veracity in their accounts. Even in more fictionalized examples, the narrating self tends to purport to link the narrative to a type of reality, such as personal memory or intimate experience. The second section, "The 'I' between Fact and Fiction" includes three chapters in which self-disclosure in a fictional or autofictional realm ultimately allows for expressions of truth as these works—while on the surface considered self-contained "stories"—connect to the writers' other works and extratextual concerns.

Natalie Edwards examines the works of Christine Angot and specifically what the French press has termed "L'Affaire Angot": the allegation of plagiarism levied against Angot by fellow writer Elise Bidoit after Bidoit saw in Angot's *Les Petits* evidence that Angot pilfered certain experiences from Bidoit's own life. Edwards's essay is especially important to contemporary discussions about self-disclosure and the perhaps unavoidable implication of others in first-person narratives, as writers who engage with such narratives have often been charged with "atteinte à la vie privée." Edwards charts a number of instances of other allegations of plagiarism and pilfered stories in contemporary French culture and then summarizes the media frenzy that ensued following the publication of Angot's text.

Suicide and bereavement is the subject of **Katie Jones's** essay, in which she considers these two themes in two recent novels, Régis Jauffret's *Lacrimosa* (2009) and Nina Yargekov's *Vous serez mes témoins* (2011). In both novels, first-person narrators recount their experiences of grief. In this section's larger discussion of self-narration and catharsis, Jones's analysis contends that experimental literary fiction—of which the textual and scripted "I" is here a key element—reveals and challenges

assumptions about who has the right to bear witness to suffering. Both Jauffret's and Yargekov's first-person narratives call the reader to identify this narrating voice with that of the author through using the form of "témoignage," while simultaneously destabilizing that reading through the adoption of fictionalizing strategies.

This section closes with **France Grenaudier-Klijn**'s consideration of the writings of Patrick Modiano, a writer most known for his post-Holocaust and postmemory writing. Grenaudier-Klijn has identified a new aspect of Modiano's writing style that has emerged since the publication of his novels *Dora Bruder* (1997) and *Des Inconnues* (1999): the increasing use of first-person female narrators. Grenaudier-Klijn's article thus focuses on Modiano's aesthetic choice to transpose the novelist's voice onto a female first-person narrator in two of his novels: *La Petite Bijou* (2001) and *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007). While these two narratives continue to explore disappearing and forgetting, thematic mainstays of Modiano's work, they also highlight to a greater degree a sense of vulnerability and solitude, which, in Grenaudier-Klijn's analysis, exemplifies the writing quest of the author himself.

The third section, "The Self between Cultures," focuses on relatively underexplored Francophone writers who each write personal accounts of fragmented selfhood in tension due to larger and more politicized global traumas. The first-person writing focused on problematized identity is in these narratives not only meant as a personal gesture of self-liberation; it is also a courageous act that connects the individual to the cross-cultural context, in which the relationship between the personal and the collective plays a decisive role.

Samia I. Spencer analyzes the work of Iranian-born Francophone writer Chahdortt Djavann. Spencer artfully demonstrates how Djavann has negotiated the implications of first-person narrative voice in three novels: *Je viens d'ailleurs* (2002), *Comment peut-on être français?* (2006) and *Je ne suis pas celle que je suis* (2011). As these titles suggest, Djavann herself seems to struggle with the possibility of articulating selfhood in light of a number of cultural and linguistic divisions that she has experienced. Spencer importantly outlines this narrative struggle and argues that Djavann's work as a life writer is always one that is linked to the political.

The next two articles in this section turn to French Polynesian narratives. **Julia Frengs** offers an analysis of the first Tahitian novelist, Chantal T. Spitz. As Frengs demonstrates, for Spitz, writing a novel in which the characters dare to utter "I" effectively proves a provocative political statement and a transgression of cultural boundaries. This idea is

particularly evident in Spitz's *Elles, terre d'enfance: roman à deux encres*. Frengs considers this example of a female first-person narrative as a particularly important example of Spitz's desire to encourage women to speak so as to articulate not only a singular articulation of "je" but also notions of Tahitian identity more generally.

Jean Anderson's essay examines Moetai Brotherson's 2007 novel *Le Roi absent*, reading it as an example of a polyphonic Pacific Bildungsroman and taking into account how Brotherson engages with this specific literary genre to explore notions of selfhood. Articulations of the "I" in this novel further call into question self-representation in indigenous-authored postcolonial narratives. Anderson advances that the interplay of Polynesian and European subjectivities and the novel's multiple references to the role of narrative in determining identity and the narrator's place in the world are woven into a complex and wide-ranging exploration of the ways in which the stories we tell about and to ourselves ultimately determine who we are.

This section closes with **Helen Vassallo's** essay on the Lebanese author and actress Darina Al-Joundi, who recounts her life during and after the Lebanese civil war. Vassallo's consideration of Al-Joundi's plays *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* and *Ma Marseillaise* explores, firstly, how Al-Joundi creates a first-person narrator to recount the author's own lived experience and, secondly, in so doing, how she creates a distance between herself and the narrative by scripting an alter ego. In Al-Joundi's novel also entitled *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* the more explicit autobiographical moniker resurfaces. In the novel and in both plays, Vassallo articulates how Al-Joundi details the difficulties of being different and of trying to carve out a life as a "free woman" in societies which attempt to make this impossible.

The final section of the volume, "The Self through the Body" contains accounts of subjective disaccord that is enacted foremost on the female body and narrated from the perspective of a split or schizophrenic self. These body-centered fictional narratives demonstrate the uses and ruses of language to reflect an "I" that is grounded in a problematized physical sphere.

Laura Jackson analyzes two autobiographical narratives in which the authors' respective styles of writing reflect their sense of fragmented subjectivity as it has been affected by anorexia: Geneviève Brisac's *Petite* (1994) and Camille de Peretti's *Thornytorinx* (2005). Jackson first explores how narratives of anorexia maintain a fragile balance between a need to articulate the physical and psychological traumas inherent in this disease and yet also need to create a distance between self and the diseased

body and mind. Jackson contends that Brisac's oscillation between first-person and third-person narrative voices foregrounds the instability of subjective identity as experienced by the anorexic subject. De Peretti's narrative focuses intensely on the inner workings of the body so as to bring language itself in closer proximity to the experience of anorexia. Jackson argues that both Brisac and de Peretti replicate the paradoxes inherent in this illness through their performative writing styles.

Valérie Hastings's closing essay addresses narrative strategies, in particular the multiple first-person narrator employed by Quebecois novelist Ying Chen in *Le Mangeur* (2005). Hastings questions the limits of representation in the act of saying "I." This utterance is especially complicated, implicated as it is in a sense of fragmented subjectivity at the heart of Chen's text. This fragmentation is played out on another narrative plane: Chen's emphasis on the human-animal tension that also lies latent in the narrative. This duality has a direct relation to the dual nature of language. Hastings describes Chen's narrative as one that foregrounds principally the power and paradox of language and its use in narrating the self.

Notes

¹ Both Susan Sniader Lanser and Henrik Skov Nielsen in their respective works on narrative voice preface their analyses by commenting on other critics' disapproval of applying the term "voice" to written texts. Nielsen, for example, cites Andrew Gibson's assertion that since voice is fundamentally phonetic it would be erroneous to suggest that one can "hear" a written text. See Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca: Cornell University Press, 1992) and Henrik Skov Nielsen's article "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction," *Narrative* 12, no. 2 (May 2004): 133–50, 134.

² See Steven Cohan and Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (London: Routledge, 1988), 106.

³ *Ibid.*, 106. Emphasis in the original.

⁴ Émile Benveniste, "La nature des pronoms," in *Problèmes de linguistique générale* I (Paris: Gallimard, 1966), 252.

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 15–16.

⁶ *Ibid.*, 19.

⁷ *Ibid.*, 14.

⁸ Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Galilée, 1977), back cover.

⁹ Philippe Forest, "Je & Moi: avant-propos," *La Nouvelle Revue française* (October 2011): 18

¹⁰ Among some noted titles which all complement the present volume in their own focus on the evolution of autobiographical, autofictional, and autonarrational writing practices in contemporary French literature, in addition to the books

already mentioned, readers might wish to consider the following recent theoretical works: Philippe Forest, *Le Roman, le je* (Nantes: Pleins feux, 2001); Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (Paris: Tristram, 2004); Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (Paris: Seuil, 2004) and *Autofiction: une aventure du langage* (Paris: Seuil, 2008); Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie* (Chatou: Les Éditions de la transparence, 2009); Claude Burgelin, Isabelle Grell, and Roger-Yves Roche (eds), *Autofiction(s)* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010); Arnaud Schmitt, *Je réel/je fictif: au-delà d'une confusion postmoderne* (Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2010); and Annie Richard, *L'Autofiction et les femmes: un chemin vers l'altruisme?* (Paris: L'Harmattan, 2013).

SECTION I

WHO SAYS “I”?

WHO IS “I”?

CHAPTER ONE

LE JEU PROTEEN D'AMELIE NOTHOMB DANS *UNE FORME DE VIE* OU DE L'ART DE LA CONTRE-PRETERITION

FREDERIQUE CHEVILLOT

Le langage est pour moi le plus haut degré de réalité.

Le paradoxe est que pour entrer dans votre réalité,
j'ai cru nécessaire de travestir la mienne.
—Amélie Nothomb, *Une forme de vie*

Dans quelle mesure pourrait-on dire que, dans *Une forme de vie* (2010), l'écriture d'Amélie Nothomb présente les caractéristiques d'un projet protéen? Par "protéen," il faudra ici entendre, non seulement la définition que la langue française donne communément au terme de "protéiforme" qui caractérise "[celui ou celle] qui peut prendre toutes les formes, [ou] se présente sous les aspects les plus divers," mais également les autres aptitudes attribuées au personnage de Protée par la mythologie grecque. Pour reprendre les termes de la définition encyclopédique, Protée était ce "vieillard de la mer qui ... connaissait le passé, le présent et le futur, mais n'aimait pas révéler ce qu'il savait" et il fallait le surprendre dans ses moments d'inattention pour le faire parler, alors même qu'il tentait "encore de s'échapper en prenant toutes sortes de formes."¹

Je proposerai donc de montrer comment l'écriture nothombienne, telle la figure mythologique du vieux Protée, dévoile à la lectrice² qui saura la surprendre en ses moments de vulnérabilité—plutôt que d'inattention³—la magie manipulatrice d'une écrivaine/narratrice qui se glisse, en s'en cachant tout en s'y révélant, sous les apparences du protagoniste de son récit—en l'occurrence ici, Melvin Mapple, faux soldat américain d'une réelle armée basée à Bagdad en 2009—pour paradoxalement mieux révéler, à travers la fiction, le vrai de notre humaine réalité. Or, il se trouve que l'écriture nothombienne ne fait que jouer à être protéenne.

Une connaissance du passé, du présent et du futur mais une résistance à la révélation

Il y a fort à parier que, comme tout|e un|e chacun|e, Amélie Nothomb se souvient des événements—privés ou publics—qui ont eu lieu par le passé; elle aurait d'ailleurs une mémoire prodigieuse qui lui permettrait de se souvenir, par exemple, de “sa toute petite enfance.”⁴ Quant à sa connaissance du futur, c'est au niveau symbolique qu'il faut envisager les dons de prophétie de la romancière. Car bien que nombre d'auteur|e|s avouent rarement savoir, en cours d'écriture, où vont les conduire les récits qu'ils|elles sont en train d'écrire, il reste certain qu'ils|elles sont bien les seul|e|s à en connaître le dénouement avant tout autre être au monde—même et surtout si ce dénouement n'émerge qu'en phase finale de création. C'est en ce sens que l'on peut dire que tout|e écrivain|e est symboliquement sibylle et prophète de ses propres textes.

À bien y réfléchir, si révéler le passé est chose relativement aisée—il suffirait d'en avoir eu connaissance et de s'en souvenir—envisager le futur est tout aussi facile puisque personne ne peut prétendre avoir tort ou raison jusqu'à ce que la dite prophétie s'accomplisse. D'une certaine manière, tout le monde peut prédire l'avenir puisque personne ne le peut. Qui plus est, l'écriture romanesque est par essence prophétique puisqu'elle relève d'abord de l'imaginaire. Ce qui est beaucoup plus herculéen—sinon protéen—que de connaître le passé ou le futur, c'est en fait de pouvoir authentiquement dire le moment présent: révéler au moment même où l'événement se produit en écriture, pourquoi et comment celui-ci est une réalité au plus près de la vérité. Divulguer le moment présent, c'est de fait dominer le réel. Or c'est là même le pari de la fiction et c'est en ce sens que l'on peut dire que toute écriture romanesque est, par essence, un projet protéen.

Dans le cadre de la présente étude, j'envisagerai la posture protéenne telle une tentative, de la part de celle qui écrit, de convaincre celle qui la lit de l'authenticité et de la véracité du *moment* présent de son récit. En 2010, le roman que je qualifierai de néo-postmoderne—parce que né dans l'après-temps du roman postmoderne—sait que son écriture n'est pas et n'a jamais été transparente: elle n'est que jeu et légitimation du jeu.⁵ C'est donc en établissant ses fondations sur la révélation du moment présent de notre lecture, de même que de celui de l'action du récit, que l'écriture fictive s'impose. Comme l'indique son étymologie latine de “momentum,” le moment est en fait un *mouvement* qu'il faudra tenter de retenir dans et par l'écriture.⁶ Écrire le présent sera dès lors circonscrire le mouvement du moment sur la page. Or, il est logiquement impossible de figer le moment

sans artifice, puisque l'essence même du temps est justement de passer sans jamais s'arrêter. La fiction ne peut dès lors s'écrire que dans le leurre du mot-ment présent, telle une violence faite au temps, à travers le mot qui ment.

Dans *Une forme de vie*, Amélie Nothomb divulgue de façon piquante les vérités d'un passé personnel, tout autant que celles d'un présent collectif, à travers le processus d'écriture de son texte. Sans qu'*Une forme de vie* puisse pour autant passer pour un texte purement autobiographique—ce qui demeure d'ailleurs un mythe—des événements strictement authentiques et vérifiables étoffent la trame du récit.⁷ *Une forme de vie* n'est toutefois qu'une "forme" de roman épistolaire qui, s'il fait intervenir un échange de lettres entre deux correspondants—en l'occurrence, une romancière et un soldat—donne également à lire les commentaires *in situ* de l'écrivaine qui est aussi la narratrice du récit. Ce n'est donc pas un roman épistolaire au sens strict du terme puisque la romancière-narratrice-protagoniste guide—et manipule—notre lecture à travers des commentaires, aussi subjectifs que partiels, tant sur la rédaction de ses missives à l'attention de son correspondant que sur sa propre lecture des lettres qu'elle reçoit de lui—tout autant d'ailleurs que des lettres qu'il reçoit d'elle. Toutefois, retenons que l'échange épistolaire est le genre par excellence du moment, au plus près du présent de l'écriture de la lettre par l'expéditeur|trice et de sa lecture par le|la destinataire. Ainsi apprenons-nous dès l'*incipit* du "roman" qu'un "je" romanesque, qui se nomme curieusement "Amélie Nothomb," a reçu ce matin-là "une lettre d'un genre nouveau":

Chère Amélie Nothomb,

Je suis soldat de 2^e classe de l'armée américaine, mon nom est Melvin Mapple, vous pouvez m'appeler Mel. Je suis posté à Bagdad depuis le début de cette fichue guerre, il y a plus de six ans. Je vous écris parce que je souffre comme un chien. J'ai besoin d'un peu de compréhension et vous, vous me comprendrez, je le sais.

Répondez-moi. J'espère vous lire bientôt.

Melvin Mapple

Bagdad, le 18/12/2008⁸

Pour qui connaît—d'expérience personnelle ou non—le vibrant commerce épistolaire de la romancière belge la plus célèbre de Paris, le fait qu'Amélie Nothomb reçoive des montagnes de courrier de ses lecteurs

et lectrices, et qu'elle y réponde assidûment, est tout à fait véridique: rien de moins fictif ici.⁹ Qu'un soldat américain se mette en tête d'écrire à Nothomb n'a en soi rien de prodigieusement extraordinaire puisque toutes sortes de gens, francophones ou non, des esprits les plus raffinés aux plus dissolus, lui écrivent. Le roman débute ainsi dans la vraisemblance la plus éminente. Or le texte et son auteure subvertiront progressivement cette semblance de réel en mêlant une forme d'hyper-réalité à la fiction la plus pure, ce qui aura pour conséquence de brouiller la révélation du vrai. En effet, non seulement la romancière dont il est question dans le roman porte-t-elle des nom et prénom identiques à ceux d'Amélie Nothomb—qui elle aussi est belge et vit étonnamment à Paris—elle est également l'auteure de romans qui portent exactement les mêmes titres que les siens. En effet, après avoir fait parvenir en réponse à Melvin des exemplaires dédicacés de ses “livres traduits en anglais,”¹⁰ la romancière reçoit de ce dernier un retour de courrier quelque peu abrupt lui indiquant qu'il “ne savait qu'en faire” puisqu'il avait “déjà lu tous [ses] livres.”¹¹ Du coup, la narratrice lui expédie une troisième missive:

Cher Melvin Mapple,

Désolée pour ce malentendu. Je suis vraiment touchée que vous ayez lu tous mes livres. J'en profite pour vous envoyer mon dernier roman traduit en anglais, *Tokyo Fiancée*, qui vient de paraître aux États-Unis. Le titre me navre, cela fait très film avec Sandra Bullock, mais l'éditeur m'a affirmé que *Ni d'Ève ni d'Adam* ne risquait pas de trouver meilleure traduction. Du 1^{er} au 14 février, je serai dans votre beau pays pour en assurer la promotion.

Aujourd'hui Barack Obama devient le Président des États-Unis. C'est un grand jour. J'imagine que vous allez bientôt rentrer et je m'en réjouis.

Amicalement,

Amélie Nothomb

Paris, le 21/01/2009¹²

Nous nous trouvons ici en présence d'une réalité fictionnelle quasi surréelle, par excès de réalité, plutôt que simplement réaliste: si le seizième roman d'Amélie Nothomb a en effet été traduit sous le titre de *Tokyo Fiancée*,¹³ si de plus l'auteure s'est bel et bien rendue en Amérique du Nord du 1^{er} au 14 février 2009 pour en faire la promotion,¹⁴ et si enfin Barack Obama a certainement présenté son (premier) discours d'investiture à la présidence des États-Unis le 21 janvier 2009, il est peu

probable, de part son absence d'éducation, que Melvin Mapple ait été capable d'écrire à la romancière belge dans un anglais aussi pur, même si leur correspondance est censée avoir été traduite et retranscrite en français par la suite. Il est de plus impossible qu'il ait pu lire "tous" les livres de la romancière puisque "tous ses livres," *stricto sensu*, n'ont pas été publiés en anglais. Tout n'est donc pas *vrai de vrai* dans le texte de Nothomb et là n'est pas non plus, comme nous le verrons, la seule anomalie lestement infligée au texte.

Il est dès lors d'autant plus important pour la romancière d'établir que Melvin Mapple ne lit ni n'écrit en français; aussi, l'auteure réelle fait-elle prétendre à sa protagoniste, la Nothomb fictive, de correspondre avec lui en anglais tout en retranscrivant ses propres lettres, ainsi que les réponses de Melvin, dans le français le plus raffiné qui soit. Dès la deuxième page du récit, et en réaction à la lecture que la romancière prétend faire du tout premier pli du soldat, la narratrice anticipe imperceptiblement le doute pouvant s'emparer de la lectrice virtuelle qui commence à lire son roman:

Je crus d'abord à un canular.¹⁵ À supposer que ce Melvin Mapple existe, avait-il le droit de m'écrire de telles choses? N'y avait-il pas une censure militaire qui n'eût jamais laissé passer le "*fucking*" devant "*war*"?¹⁶

Je qualifierais ici l'écriture de Nothomb de franchement "pervers" car, sous prétexte de se mettre à la place d'une écrivaine homodégétique en train de douter de sa propre lecture d'une lettre qui lui aurait été adressée, la romancière, qui dans la réalité de son travail d'écriture mène le jeu, fait tout bonnement semblant d'être dans une fiction qui, elle, ressemblerait à s'y méprendre à la réalité. Qui plus est, en citant deux mots en anglais, Nothomb attire l'attention de la lectrice sur le fait que la lettre de Melvin a bel et bien été écrite dans une langue anglo-américaine idiomatiquement leste et qu'il est, somme toute, naturel et logique que nous lisions le roman en français, puisque telle est la langue dans laquelle la romancière publie. En reconnaissant que la langue de Melvin est l'anglais, Nothomb rend paradoxalement plausible l'impossibilité de leur correspondance en français. Le moins que l'on puisse dire c'est que dans *Une forme de vie*, ce n'est pas la fiction qui s'inspire de la réalité, mais bien la réalité qui est en passe de devenir fictive. Disciplinée, la lectrice suspend son jugement critique et se laisse bercer par la douce illusion narrative que la romancière ne manque pas de lui imposer, tel son étonnement—faususement fictif—face à l'absence de censure officielle pour non respect des codes d'éthique et de déontologie militaires. Nothomb, narratrice fictive, poursuit d'ailleurs sur sa folle lancée en quête d'authenticité:

J'examinai le courrier. *Si c'était un faux, l'exécution en était remarquable.* Une timbreuse américaine l'avait affranchi, un cachet irakien l'avait estampillé. *Ce qui faisait le plus vrai* était la calligraphie: cette écriture américaine de base, simple et stéréotypée, que j'avais tellement observée lors de mes séjours aux États-Unis. Et ce ton direct, *d'une légitimité indiscutable.*¹⁷

Ce qui est pour le moins étonnant dans la démonstration de la romancière, c'est que les faits concrets et vérifiables, tels que l'estampille d'une "timbreuse américaine" et un "cachet [postal] irakien" pourraient ressembler à s'y méprendre à des faux, alors que les convictions totalement subjectives de l'auteure (fictive) quant à la véracité de la calligraphie américaine—"écriture ... de base, simple et stéréotypée"—et l'authenticité du "ton direct" de la lettre se trouvent être considérées par la narratrice comme des preuves inéluctables du fait qu'il ne s'agit pas là d'un canular. Tout se passe comme si c'était l'écriture du moment-qui-ment qui rendait paradoxalement plus réel le vrai que toute réalité vérifiable. Les trois citations analysées ci-dessus sont autant d'exemples de la façon dont Nothomb écrit le moment présent de son récit. À chaque fois, des effets de réel tous plus surréels les uns que les autres englobent en surenchérissant une invraisemblance de base.

Jusqu'à la page 138 d'un roman qui n'en compte que 169, la narratrice n'a de cesse de contrôler le moment présent du texte que nous sommes en train de lire, en lui insufflant de généreuses doses de faits strictement véridiques, appartenant à la vie réelle et largement médiatisée d'Amélie Nothomb, celle dont le nom figure justement en couverture du roman que nous tenons entre les mains. Cependant, à chaque fois qu'un événement véridique et vérifiable est mis en avant, un excès de réalité—une part de surréalité—vient imperceptiblement enrayer l'effet de réel au moment de sa narration comme s'il s'agissait de fausser la vérité au moment même de prétendre la révéler. Or, à la page 138, l'échange épistolaire qui semblait si bien convenir aux deux partis concernés—la romancière, d'un côté, et le soldat américain, de l'autre—prend abruptement fin. Alors même que la narratrice faisait tout pour rendre aussi "réel" que possible le récit de sa correspondance avec Melvin Mapple, celui-ci lui avoue que toutes les histoires qu'il lui a racontées étaient en fait une prodigieuse fiction:

Je me suis très mal conduit avec vous. Je vous mens depuis le début. Je ne suis jamais allé en Irak, je n'ai jamais été soldat. J'ai voulu susciter votre intérêt. Je n'ai pas quitté Baltimore, où je n'ai d'autre activité que manger et surfer sur le net.¹⁸

La lectrice se retrouve étrangement témoin de la situation de la “romancière romancée”: la faiseuse de fiction prétend être devenue dans son propre récit—de même que celle qui la lit—une lectrice à la merci des mensonges générés par son correspondant. C’est dans la mise en abyme de notre processus de lecture, ainsi que du processus d’écriture de la romancière, actrice et génératrice de son propre récit, qu’Amélie Nothomb, écrivaine protéenne, réelle et fictive à la fois, se laisse surprendre. Tel le vieux Protée du mythe, qui “n’aimait pas révéler ce qu’il savait” et que l’on devait “surprendre pendant sa sieste et ... ligoter”¹⁹ afin de le consulter, Nothomb semble se laisser surprendre, par romancière fictive interposée, dans ses manigances narratives et autres jeux d’écriture. Dans la deuxième partie de cet essai, je montrerai comment la romancière va en fait prendre la forme de son personnage fictif, Melvin, afin d’insidieusement regagner le contrôle du récit au moment où son *alter ego* fictive le perdra.

Changer de forme par scissiparité et reproduire le double par la fi(c)ssion

Au cours d’un entretien, Jeanette den Toonder demandait à la romancière si l’autobiographie était, selon elle, “le genre de la dissimulation par excellence.”²⁰ Nothomb répondait ainsi :

Sûrement: il n’y a pas plus dissimulateur que l’autobiographie! Je pense que je me révèle avec beaucoup plus de véracité dans mes romans non-autobiographiques que dans mes romans autobiographiques, ce qui ne signifie pas nécessairement que je mens. ... Ceci dit, ... je ne fais pas tellement de différence entre les deux genres, roman autobiographique ou roman non-autobiographique. Après tout, le thème est toujours le même: le thème de l’humain: qu’est-ce qu’un être humain?²¹

Si tel est en effet le cas, dans *Une forme de vie*, le personnage de la narratrice ressemble d’autant plus à la réalité largement médiatisée de l’authentique Amélie Nothomb que ce n’est justement pas là qu’il faudrait aller la chercher: elle est par trop reconnaissable. Ce sera donc à travers le personnage de Melvin qu’une identité paradoxalement plus proche de celle de l’auteure réelle se laissera lire. Pour dire les choses en termes du jeu protéen qui nous occupe, Nothomb cherche à échapper à la lecture inquisitrice de sa lectrice qui voudrait savoir ce que [Nothomb-]Protée “n’aimait pas révéler”²² en prenant littéralement la forme (de vie) de son personnage fictif, Melvin Mapple. Dans sa très belle étude sur l’œuvre