

Je est unE autre, Rome 2007

*Conférence donnée à l'université de Rome pour un colloque sur l'autofiction, janvier 07, publié dans *Ecrire l'histoire d'une vie*, sous la direction d'Annie Oliver, Edizioni Spartaco, 2007.*



ROME, POULPE

I. Qu'est-ce que l'autofiction ?

« Autofiction » est un mot inventé par Serge Doubrovsky en 1977. Vers la fin des années 90 il a été amplement diffusé par la presse, jusqu'à prendre un sens très large et devenir quasiment synonyme de « vie romancée ». Un sens à mon avis trop large, par rapport au sens premier établi par Doubrovsky (une « fiction de soi » nourrie, comme en psychanalyse, par l'association d'idées et de mots). Vincent Colonna a donné une définition plus restreinte de l'autofiction dans sa thèse qui m'a beaucoup convaincue : *L'autofiction: essai sur la fictionnalisation de soi*, EHESS, 1989 (publiée chez Tristram en 2004 sous le titre *Autofiction et autres mythomanies littéraires.*)

Entre sens large et sens restreint, la controverse (s'il y en a une) s'appuie à l'origine sur le schéma bien connu proposé par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975) : dans le roman à la première personne, le nom du protagoniste/narrateur est différent du nom de l'auteur, et le pacte est celui d'une acceptation de la fiction ; dans l'autobiographie le nom du protagoniste/narrateur est identique au nom de l'auteur, et le pacte est fondé

sur un « crois-moi » de l'auteur au lecteur. Entre les deux pratiques, il existe une case aveugle, une case impossible, où jamais aucun livre, selon Philippe Lejeune, ne sera écrit : c'est la case où le narrateur d'un roman déclaré tel aurait le même nom que l'auteur. Ce tableau a depuis déclenché toute une réflexion sur les ambiguïtés des genres à la première personne. Le mot « autofiction » a eu le mérite de désigner une pratique littéraire qui existait depuis très longtemps (depuis Dante au moins) mais qu'on n'avait pas repérée comme champ.

Vincent Colonna, dans sa définition, dit en effet qu'il existe des livres où un personnage qui s'appelle, par exemple, Jacques Lacarrière, comme l'auteur, se trouve dans un contexte délibérément fictif puisqu'il se transforme en insecte et va vivre sous l'écorce d'un arbre. *Le pays sous l'écorce* de Jacques Lacarrière, voilà symptomatiquement le livre que Lejeune pensait impossible. Colonna cite aussi Pierre Loti qui se met en scène dans des aventures orientales qu'il n'a jamais vécues dans *Aziyadé*.

A l'époque où j'écrivais ma thèse, je m'étais plus particulièrement intéressée à Blaise Cendrars. Dans *Moravagine* (Grasset, « Les cahiers rouges », 2001) le narrateur, sous les initiales « B.C », semble bien être Blaise Cendrars. Mais il vit des aventures rocambolesques, et rencontre son double, son « ombre maudite », Moravagine, un personnage délibérément fantastique. On a donc un texte qui propose un pacte autobiographique dans lequel, pourtant, ce qui est raconté semble invraisemblable (je reviendrai sur ce mot) ou du moins fantastique.

L'autofiction définie au sens strict, c'est donc un texte qui a tous les signes de la fiction, mais qui y superpose le signe fort de l'autobiographie : l'équivalence nom du personnage/narrateur - nom de l'auteur.

A la fin de *Moravagine* on trouve un texte qui s'intitule *Comment j'ai écrit Moravagine*, bardé d'un paratexte qui tend à certifier que ce qui y est écrit est à prendre au pied de la lettre : des sous-titres (« *un inédit de Blaise Cendrars* », « *papiers retrouvés* »), des dates de type journal intime, puis une Postface datée du 20 septembre 1951 et signée Blaise Cendrars. Sous ce paratexte autobiographique, Cendrars se met en scène racontant l'histoire de Moravagine « comme une chose qui m'était réellement arrivée ». Il évoque ses années de guerre, où la pensée de Moravagine ne le quitte pas « *dans la vie anonyme des tranchées* » : « *Dans les marais de la Somme et durant tout un triste hiver, c'est lui qui me réconfortait en me parlant de sa vie d'aventurier alors qu'il courait les pampas détrempées par le terrible hiver de la Patagonie. Sa présence illuminait ma sombre cagna.* » (218). Plus tard Moravagine part pour Mars. On se croirait, écrit Cendrars, « *chez un inventeur devenu fou* ». (220)

La dimension du fantasme, comme jeu ou distorsion de l'identité, est très présente dans l'écriture de Cendrars, jusqu'à côtoyer les frontières de la folie. L'autofiction décalque sur le papier le jeu, ou le trouble, psychique. Dans le fantasme, y compris le fantasme sexuel, le sujet se met en scène dans des situations fictives, qu'il ne souhaite pas nécessairement vivre, mais qu'il expérimente mentalement. Pour moi l'autofiction c'est ça : un fantasme filé sur la page, sous mon nom, dans ma peau, mais une peau de papier, une peau

mentale. « *Cet Autre, l'homme qui écrit* », dit Cendrars (223). (On verra que la femme aussi peut « être une autre »...)

L'usage des initiales au lieu du nom complet (« B.C. » chez Cendrars, « H.G. » chez Hervé Guibert) indique déjà toute une gradation dans l'inscription du nom propre. Il faudrait (cela a peut-être déjà été fait) étudier ce prisme, qui va du simple repérage de l'auteur (par citation de ses autres livres, comme dans la *Comedia del Arte* par exemple) à son inscription autobiographique complète en contexte fictif (avec nom complet, bibliographie, parentèle, etc...)

L'autofiction, c'est se prendre soi-même comme personnage de roman, c'est aussi se prendre *pour* un personnage de roman. C'est, sous son nom, imaginer et raconter des histoires romanesques, voire impossibles. On en a vu un exemple avec le roman de Lacarrière, qui penche du côté du merveilleux (se transformer en insecte), mais de l'autre côté de l'éventail, on peut trouver des exemples apparemment plus discrets, comme Patrick Modiano. Ses textes ressemblent à des récits de vie romancés, mais de fait Patrick Modiano s'invente, de livre en livre, une vie (sauf dans *Un pedigree* (2005) stricte autobiographie qui justement ne porte pas le mot « roman » en couverture). Thierry Laurent note dans son étude *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction* (Presses Universitaires de Lyon, 1997) que Modiano n'a jamais vécu, par exemple, dans les milieux « interlopes » mais qu'il a imaginé cette vie de jeune voyou errant. L'autofiction, c'est la vie qu'on s'invente quand la vraie vie est trop pénible (Cendrars dans les tranchées), trop triste, ou simplement trop ennuyeuse. Quand on lui dit qu'il y a « *tout de même une part autobiographique indéniable dans (ses) romans* », Modiano répond « Oui. Mais elle est entièrement métamorphosée par l'imagination » (Laurent, 21). Cette réponse très simple est aussi très forte : l'autofiction, ce n'est pas simplement une vie fictionnalisée, c'est une « entière métamorphose » de la vie, même si ses effets ne sont pas aussi spectaculaires qu'un embarquement pour Mars.

Hervé Guibert se met très souvent en scène dans des situations totalement rocambolesques, voire contradictoires, racontées à la première personne. Le personnage/narrateur se nomme « H.G. » ou carrément « Hervé Guibert ». Dans *Mes parents*, qui date de 1986, on trouve d'ailleurs une sorte de définition canonique de l'autofiction :

«*Début d'un roman qui s'appellerait Mes parents (un peu à la manière d'Emmanuel Bove) et qui commencerait ainsi : Maintenant que mes parents sont morts, enfin (mais je mens) je peux bien écrire tout le mal que je pense d'eux ou que j'ai pensé d'eux, en priant seulement le ciel de ne me jamais donner fils aussi ingrat et malveillant.* » (*Mes parents*, 154).

Or à cette date là – d'autres livres le disent – les parents de Guibert sont bien vivants, ce que d'ailleurs la suite du livre confirme. Et *Mes parents*, le livre que nous tenons en main, ne commence pas par cette phrase, où d'ailleurs Guibert affirme : « mais je mens ». Cette incise « crétoise » rend la

phrase abyssale.

L'autofiction, c'est le paradoxe du menteur en littérature. Tout au rebours de ce que Lejeune décrit comme un pacte autobiographique : « je vous raconte la vérité et je vous demande de me croire », l'autofiction ne demande pas la « croyance », elle invite même à s'en défier. La « case aveugle » est donc remplie.

Car l'auteur d'autofiction écrit sous son propre nom mais joue avec l'idée de sincérité, affirme des paradoxes, détruit l'idée de vraisemblance : son but n'est pas qu'on le croie, il est ailleurs, dans le renouvellement des codes littéraires et en particulier ceux de l'autobiographie. Il ne s'agit pas forcément écrire des choses « fausses » – qu'est-ce que ça veut dire, la vérité en autobiographie ? Comment la vérifier ? – mais d'écrire des choses délibérément invraisemblables dans un contexte autobiographique, ou bien d'affirmer même que l'on ment, et d'envoyer paître toute la prétendue vraisemblance, tout ce bagage réaliste et naturaliste qui encombre l'écriture, les notions de « sincérité », « d'authenticité », etc... Affirmer que la littérature est au-delà de ça, que les mots ne servent pas à coller au réel. C'est plus révolutionnaire qu'on ne pense, comme démarche.

Hervé Guibert met d'ailleurs en lumière un point nodal de toute pratique d'écriture : l'écrivain est cerné, cerné par ses proches, et par ses parents d'abord. Symptomatiquement, si j'avais su que *Truismes* aurait eu un tel succès, j'aurais pris un pseudonyme, parce que pendant deux ans environ, après la publication du livre, la vie de mes parents a été pour le moins troublée par son succès. D'autant que « Darrieussecq » est un nom assez rare. Par ailleurs, même quand on n'écrit pas d'autofiction, les proches ont tendance à se reconnaître dans les livres, même si on ne pensait pas à eux, même si on ne parlait pas d'eux. C'est humain, sans doute. Les lecteurs s'ont tendance à s'identifier aux personnages, alors quand ces lecteurs sont des proches de l'écrivain... Il y a tout un travail à faire pour préparer ses proches aux livres. Ou alors on décide de s'en moquer, mais tous les malentendus sont alors possibles. J'ai en tête, par exemple, un livre où il y aura un personnage de père assez problématique, et pour le coup nourri par certains aspects de mon père. Dois-je attendre la mort de mon père pour l'écrire ? Le mieux est de s'en remettre à cet oubli particulier que l'on ressent quand on écrit, où on ne pense à rien d'autre qu'à la page, qu'à l'univers que l'on bâtit ; et tenir bon ensuite, au moment de la relecture.

Je ne suis pas de ceux qui pensent que la littérature a tous les droits, et j'ai toujours veillé à ne pas, disons, agresser mes proches délibérément. Mais un « bon personnage », je ne résiste pas. Je veille seulement à le rendre difficilement reconnaissable par le public. Si le personnage lui-même croit se reconnaître, tant pis. Parce qu'on pense à ses parents, et plus tard, il faut penser à ses enfants... on n'en sort pas.

Il y a peut-être pire d'ailleurs : c'est ne pas être lu par ses proches. Je pense à Nathalie Sarraute. Elle me racontait qu'elle avait eu à vider la maison de sa mère, à sa mort, et que sous le lit de celle-ci, elle avait trouvé ses livres, non coupés, intacts. Non lus.

Il faut oublier tout ça pour écrire. Il faut « tuer ses parents », pas exactement au sens psychanalytique. Pour écrire vraiment il faut se débarrasser de

l'éternelle « lettre à la mère » ou « lettre au père » (voire de la lettre au fils ou à la fille). Il faut renaître comme écrivain, sans filiation. Mon nom, pseudonyme ou pas, c'est moi qui me le suis donné par l'écriture. Je crois que c'est aussi une des choses que dit l'autofiction : même si je raconte ma vie, c'est une vie de fiction. C'est la vie que je me suis donnée.

Dans ce domaine, un des livres que je préfère, c'est *le Paradis* d'Hervé Guibert (1992). Autofiction d'autant plus forte qu'il l'a écrite en sachant qu'il allait mourir. Le livre est d'ailleurs paru de façon posthume. H.G. s'invente une vie hétérosexuelle, avec Jayne Heinz, une vie où il n'a écrit aucun de ses livres, une vie d'écrivain raté mais étrangement heureux. Une sorte d'Hervé Guibert inverse, une possibilité d'Hervé Guibert. « *Un flic a lâché d'une voix trop forte : « Jayne Heinz n'existe pas ! Ni d'Amsterdam ni d'ailleurs, Interpol est formel (...). Ni au Vingtième siècle ni au dix-neuvième, Jayne Heinze n'a jamais existé ».* (*Le paradis*, 32).

Guibert parle du deuil de la vie, des vies qu'on n'aura pas, et aussi du deuil relatif des romans qu'on ferme, des personnages auxquels on s'attache et dont il faut bien se dire qu'ils n'existent pas « en vrai ». Mais surtout, ce qu'Hervé Guibert souligne ici avec humour, c'est qu'il est inutile d'aller fouiller dans la vie des auteurs – y compris avec le concours de la police ou d'Interpol – pour discerner le vrai du faux. Le concept même d'autofiction réduit à néant ce genre de tentative. La vérité d'une vie, comment la définir, comment l'écrire ? L'auteur qui sous son propre nom s'amuse à raconter des éléments invraisemblables dénonce le « pacte autobiographique » et le rend d'emblée dérisoire. D'ailleurs « mensonge » est une catégorie morale, pas littéraire. Pour un écrivain, je pense qu'il n'y a de pacte que de lecture.

A part sans doute *le Pays*, je n'ai jamais écrit d'autofiction. Il aurait fallu pour cela, par exemple, que la narratrice de *Naissance des fantômes* s'appelle Marie Darrieussecq, et voit des spectres, des hommes à peau bleue, etc. Ou que celle de *Truismes* porte mon nom. J'ai en tête une nouvelle qui s'intitulerait peut-être *Ma vie avec George Clooney*. Ou avec Brad Pitt, ça revient au même. La narratrice porterait mon nom, et serait rendue très reconnaissable (par référence à mes livres, et à tous ces éléments biographiques qui sont immédiatement « pêchables » sur Internet pour qui s'y intéresse – tout que j'ai voulu tourner en dérision en proposant un C.V. complètement fantaisiste, mais entièrement vrai, sur le site de POL). Bref, cette femme, moi, Brad Pitt en tomberait follement amoureux, et enverrait paître Angelina Jolie pour mes beaux yeux. Et bien, est-ce si invraisemblable ? Je raconterais notre vie à Hollywood, les nombreux enfants que nous aurions, que sais-je. La vraisemblance, Genette en a donné une définition formidable dans ses *Figures* : c'est l'horizon d'attente du lecteur. C'est ce qu'il pense qui va se produire. En poussant un peu, la vraisemblance est proche des lieux communs narratifs, du prêt à penser littéraire, voire d'une vision assez « fliquée » de la lecture. La critique de « surveillance », celle qui veut savoir quand l'auteur « ment », ou ce qu'il a vraiment vécu, sera toujours de mauvais goût. L'autofiction envoie tout cela à l'eau en proposant un autre pacte. C'est un genre fondamentalement drôle et libre, même s'il raconte les choses les plus sinistres.

Si *Le pays* est une autofiction, ce n'est pas parce que la narratrice me ressemble, c'est parce que, tout en me ressemblant, elle parle à des hologrammes. Je vais lire, pour que ce soit plus clair, le passage où la narratrice rend visite à sa grand-mère morte, Amona. Cela se passe dans la « Maison des morts », qui est un dispositif funéraire ultramoderne pour « faire le deuil » :

« Vous venez voir votre grand-mère ? » me demanda l'employé. Il me reconnaissait, soit qu'il m'ait vue à la télé, soit qu'il connaisse tout le pays, toutes les filiations du pays. Il m'ouvrit une cabine et me laissa seule.

Ça s'était un peu modernisé. La moquette rouge était neuve, le fauteuil aussi. L'écran était plat, le clavier confortable, et pour quelques euros un distributeur proposait de l'encens, des bougies, des kleenex. Je tapai mon nom, mis à jour quelques données : changement d'adresse, naissance de Tiot. Mon arbre généalogique se déploya, je cliquai sur Amona.

Je pensais à ma pensée faite de petits bouts, de bribes.

Elle apparut, telle que nous l'avions voulue ma mère et moi, immobilisée sur sa jolie soixantaine comme dans mes premiers souvenirs. Droite, souriante, ses ongles impeccablement assortis à ses lèvres, sa mise en plis blanc-bleu, et la robe que nous lui avions choisie, blanche à pois noirs. Amona était toujours en deuil ou en demi-deuil de quelqu'un ; elle passait parfois au mauve, sans jamais le temps de remettre des couleurs : toujours quelqu'un mourait. Ma grand-mère. Nous lui avions accordé, dans l'éternité de la Maison des Morts, ses deux paquets de Marlboro par jour, et l'hologramme allumait impunément cigarette sur cigarette. Je démarrai le programme, elle s'anima, me vit, ouvrit les bras.

Malgré le mixage optimisé de sa voix, ce mouvement d'embrassade était dérangeant, ce n'était pas du tout elle ; c'était la fonction « accueil » de tous les hologrammes. Je lui dis bonjour en vieille langue et lui demandai comment elle allait. Ma grand-mère – son hologramme – s'assit. Elle alluma une Marlboro avec les bons gestes, que nous avions récupérés in extenso sur une vidéo familiale, et me dit que ça faisait plaisir de me voir. Je cliquai sur « français ». Il aurait fallu passer des heures, comme faisaient certaines familles, à personnaliser son discours, dans une langue ou dans l'autre ; à retrouver ses inflexions, ses tics, toutes ses intonations, à entrer suffisamment de données sur sa vie et la nôtre, suffisamment de questions et de réponses, pour que l'ordinateur puisse gérer une conversation vraisemblable. Mais je n'étais même pas fichue de mettre à jour les albums photos des vivants.

– Je vais bien, dis-je à ma grand-mère. Diego et Tiot aussi. Je suis enceinte. L'hologramme se mit sur pause. Ma grand-mère fumait d'un air absent. Un automate affrontant un trou de sa carte mémoire, plutôt que ma grand-mère cherchant quoi dire, ce qui ne lui arrivait jamais. Quand le logiciel eut calculé une réaction appropriée, l'hologramme de ma grand-mère débita les clichés de la joie familiale. Pablo tenait de cet hologramme, finalement ; la filiation était rendue vraisemblable par les limites de l'informatique. La langue des morts, la langue des lieux communs. » (Le Pays)

Pour ce roman, *Le Pays*, il y a eu des malentendus amusants, des lecteurs qui voulaient absolument que ce soit moi, sans écart, qui parle dans ce livre. Beaucoup de gens, universitaires compris, ont cru par exemple que j'étais

retournée vivre au Pays basque. Parce qu'il y a une narratrice écrivain (pour la première fois dans un de mes livres) et qu'elle a des points communs avec moi. C'est inévitable, et quel que soit le livre. Et même si le même livre abonde, comme *Le Pays*, en éléments de science-fiction (entre autres ici les hologrammes), certains lecteurs tiendront toujours à identifier le narrateur et l'auteur. Par angoisse, je crois. Comme s'il fallait absolument réduire et ordonner cette perturbation.

Or cette perturbation n'est pas un simple jeu. Une des fonctions de la littérature est de semer le doute, de générer de l'inquiétude au sens propre : de perturber les habitudes de langage, et la somnolence qui en découle... L'autofiction y participe, et plus largement toutes les pratiques qui mettent en cause la stabilité de la référence, le pacte communément admis entre le langage et le réel. Apporter des questions plus que des réponses, interroger le lieu commun, pour moi c'est la littérature.

Ce terme d'autofiction, aujourd'hui très à la mode, avec une définition très floue... les auteurs l'utilisent peu eux-mêmes, se l'appliquent peu. Il y a même une sorte de rejet épidermique, la crainte peut-être d'être pris dans une mode... ou le désir de se donner une marge de manœuvre plus grande, de n'être pris dans aucun terme, aucune étiquette ? Le mot « roman » est si merveilleusement vaste.

Peut-être les « autofictionnistes » craignent-ils que le lecteur n'aille fouiller au fond de leur état civil, dans leur vraie vie ? Mais c'est une explication psychologique assez pauvre. Le malentendu de base c'est justement cet esprit de vérification.

L'autofiction c'est le genre qui affirme que l'autobiographie est impossible, que c'est une illusion de croire qu'on va pouvoir faire adhérer vie et récit de vie. Si l'autobiographie instaure un pacte de confiance avec le lecteur, l'autofiction, elle, invente un nouveau genre de pacte, un pacte de défiance assumée: « lecteur, ne me crois pas. Ne sois pas assez naïf pour adhérer, ne sois pas dupe. L'écriture n'est pas la vie. » D'où, sur toutes les autofictions (chez Guibert par exemple), cette mention « roman » en couverture. C'est en ce sens que le terme d'autofiction devient synonyme de littérature.

II. Ecrire à la première personne au féminin.

Mais même si je le voulais, est-ce que je pourrais vraiment raconter ma vie ? Comme écrivain – ou comme *écrivaine*... – je suis face à une langue qui m'oblige souvent à parler de moi au masculin. Pas au *neutre*, au masculin. J'ai la sensation récurrente de devoir imposer à mon corps de femme une langue d'homme... ou de devoir imposer ce corps de femme à cette langue d'homme, le français.

Dès l'école primaire, on m'a appris qu'il y avait deux genres en français : le masculin et le féminin ; que le masculin dominait la phrase ; mais qu'il y avait aussi un genre neutre. Je n'ai jamais vraiment pu repérer ou isoler ce genre neutre, il ressemblait toujours étrangement au masculin. En français, le masculin domine toute la phrase. Si le sujet comprend un seul

élément masculin et plusieurs éléments féminins, ce n'est pas le nombre qui prime, c'est le genre : les sujets féminins n'ont aucune incidence sur l'accord du verbe. S'il y a un homme et trois femmes dans une phrase, la phrase s'accorde au masculin. De même s'il y a cinq cents millions de femmes. « *Les cinq cent millions de filles et le garçon sont contents* ». Mais il y a pire : s'il y a cinq millions de femmes et un chien, la phrase s'accorde aussi au masculin : « *les cinq cents millions de femmes et le chien sont contents* ».

C'est un peu blessant pour une petite fille de grandir dans cette langue, et d'apprendre à l'école qu'il n'y a rien que de très normal dans cet accord-là. En anglais le genre est moins marqué : « *the girls and the boy are happy* », « *the dog and the 500000 women are happy* ».

Il y a aussi des langues, assez rares, où le genre n'est pas marqué du tout par la grammaire. Le basque, mon autre langue maternelle, ne donne en effet aucune indication de genre. Le genre *n'existe pas* en basque. On peut parler d'un être humain pendant une heure, sans savoir si il (si elle) est homme ou femme, et en restant ainsi très discret sur les rapports entretenus avec elle ou lui. Tout ce que le genre implique d'emblée en français, les conventions sur les hommes, les femmes, et leurs relations, toute cette codification *à priori* tombe. Alors qu'en français c'est dès les premiers mots, dès les premiers accords, que la musique sexuée se fait entendre.

Laguna en basque est l'ami ou l'amie, on le ou la découvre peu à peu dans ce qui est dit d'elle ou de lui, sans que nos *a priori* puissent intervenir trop vite. Le *a* n'est pas la marque du féminin (une telle désinence n'existant pas), le *a* est l'équivalent de notre déterminant le ou la.

Françoise Lhéritier remarque, de plus, qu'en français on commence les phrases par le masculin : on dit « *le garçon et la fille sont contents* » plus facilement que « *la fille et le garçon sont contents* ». C'est une des choses auxquelles je fais attention quand j'écris.

Quand j'écrivais *Le Pays*, en 2004, j'ai été confrontée très concrètement à ce problème de langue. Le prétexte narratif du *Pays*, c'est une grossesse, et une grossesse de fille : une femme enceinte d'un bébé fille. Il faudrait déjà dire : d'une bébé. Mais en français on ne peut pas, ce serait faire violence à la langue.

Voici donc un livre qui prend comme point de départ une sorte d'emboîtement gigogne d'utérus : un utérus enceint d'un être humain lui-même porteur d'un autre utérus en formation (il faudrait évidemment pouvoir dire *une être humaine elle-même porteuse*). Cet effet de mise en abîme, de matriochka, me semble d'ailleurs dire quelque chose du féminin. En tous cas ce livre, qui s'écrit sur neuf mois, aurait besoin d'une langue au féminin, ou du moins d'une plus grande souplesse de la langue vers le féminin, d'une plus grande disponibilité au féminin.

Vers la fin du manuscrit, (qui correspond aux pages 295-296 du livre) je bataillais avec un passage... Le bébé est né, ses parents la contemplant dans son petit lit... C'est la première fois que le lecteur, lui, la « voit ». J'essayais de rendre la sidération face à un corps surgi, un nouveau corps, une nouvelle personne sur la planète, quelqu'un qui n'était pas là avant : cette sidération qui accompagne toute naissance. Or il s'agit d'une fille, c'est crucial pour le roman. Me voici à batailler avec le pronom indéfini *quelqu'un*, en français...

Quelqu'un n'est pas « indéfini », ni neutre. *Quelqu'un* est masculin. La preuve : il faut l'accorder au masculin. Même quand il s'agit du surgissement au monde d'un nouveau corps féminin.

Voici le passage :

« *Nous ouvrîmes la porte du fond, Diego et moi, et la lueur rose- orange dansa. Le tour de lit la masquait dans l'angle ; nous nous décalâmes, et nous la vîmes. Elle nous apparaissait d'un coup, petite, entière, poings fermés de chaque côté de la tête, jambes en grenouille ; et son petit torse se soulevait sous le pyjama. Elle dormait. La lumière tombait sur le haut de sa tête. Elle était déposée là, tranquillement. Sous le front bombé se croisaient des veines qui dessinaient des signes, des formes, des lettres. Elle plissait les yeux dans son sommeil, puis se détendait ; un rêve passait, un souvenir. (...) Il y avait quelqu'un dans ce très petit corps, quelqu'un était venu ; si pliée et repliée encore, que nous pouvions la tenir dans nos deux mains ; mais qui se déploierait lentement hors de nous. »*

Dire « quelqu'une », comme cela se fait parfois, c'est abaisser le niveau de langue. « Quelqu'une était venue ? » Au fond il faudrait oser écrire ça. C'est ce qui me venait sous la plume, spontanément. J'y ai renoncé pour ne pas violenter la langue, et détourner l'attention du lecteur. En revanche j'ai décidé de laisser au féminin l'accord des attributs « *pliée et dépliée* ». La distance entre le sujet et ses attributs le permet, dans la phrase, sans trop forcer la langue.

Voilà où nous en sommes en français. Même chose avec le « on » soit disant neutre, qui s'accorde aussi au masculin. C'est entre autres pour ces raisons que le « je » que j'emploie dans le livre pour faire parler la narratrice est littéralement coupé en deux, j/e, et devient fréquemment une « elle ».

En pionnière, Monique Wittig a inventé une extraordinaire neutralité, très vaste, pour le « on » dans *l'Opoponax*. « On dit que Catherine Legrand dit à Valerie Borge, tu ne m'aimes pas » (*l'Opoponax*, p. 267). Ce « on » neutralisant laisse la possibilité d'une universalité sans genre, sans nombre non plus. Dans *les Guérillères* le « quelqu'un » accorde aussi très bien au féminin : « *Quand il pleut, elles se tiennent dans le kiosque. On entend l'eau frapper les tuiles et ruisseler sur les pentes du toit. (...) A la longue **quelqu'une** dit que c'est comme un bruit de miction, qu'elle ne peut pas y tenir, en se mettant accroupie. Certaines alors font cercle autour d'elle pour regarder les nymphes chasser l'urine.* » ... (Les Editions de Minuit, p205) Ou la dernière phrase : « *Et lorsque la guerre fut finie, **quelqu'une** au fond de la salle cria, camarades, souvenons-nous de celles qui sont mortes pour la liberté* ».

Je n'écris pas dans une visée militante, dans une visée aussi délibérément féministe. Il me semble simplement que la langue est en retard, et que le travail de l'écrivain est de trouver des outils neufs dans le langage, pour tenter de décrire un monde dont la modernité, sinon, nous dépasse sans cesse ; et un monde qui est aujourd'hui, de plus en plus, un monde de femmes. J'ai maintenant envie d'écrire un livre qui s'appellerait *La Princesse de Clèves*... Une sorte de réécriture, pour le dire vite. Entre autres choses, un roman sur la sexualité féminine, la sexualité des petites filles. J'aimerais écrire des pages de ce livre en accordant les phrases selon la loi du nombre et non du genre : si le féminin domine en nombre, la phrase s'accorderait au féminin. Ça donnerait, je dis au hasard : « La princesse de Clèves, Mr de Nemours et Mme La Dauphine étaient belles. » Déjà ça fait bizarre, n'est-ce

pas ? Un certain changement... Une certaine révolution dans la langue, un renversement de point de vue. On peut imaginer d'aller plus loin, avec une domination linguistique totale du féminin : « Le Vidame de Chartres était ravie », « le Roi était charmante » ... Mais notre esprit français est tellement habitué à penser le monde au masculin qu'on dirait qu'il s'agit d'une écriture queer...

Il faudrait une langue possible au féminin. Ou sans genre, mais sans genre pour aucun des genres. Une langue où je puisse parler depuis mon corps de femme sans être obligée de me *neutraliser*. Une langue où je puisse être *une autre*, et pas un autre. Ainsi, si jamais un jour j'écris une autobiographie (ce qui me semble peu probable) ce sera d'abord un travail sur la langue, sur les mots. En ce sens, évidemment, une autofiction.