

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÉALISME TRAVESTI OU L'ILLUSION DE LA RÉALITÉ  
DANS LE ROMAN *SPHINX* D'ANNE GARRETA

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JULIE LACHAPELLE

OCTOBRE 2006

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Je dédic cette victoire à ma mère, en reconnaissance de sa lutte opiniâtre contre l'inculture, l'ignorance et la fatalité.*

## REMERCIEMENTS

Je t'adresse, cher Jean-François Chassay, les premiers mots de ces remerciements pour ta direction exemplaire. Sans tes nombreux encouragements, ton intarissable confiance, ta généreuse disponibilité, tes jokes et anecdotes ponctuelles, les bières-terrasses partagées, les innombrables discussions, tes suggestions, ta lecture et tes remarques précises, ce mémoire serait certainement demeuré au stade du travail inachevé, du fantasme inaccompli. Je tiens par ailleurs à signaler la force de ta pédagogie, de ta passion et ton professionnalisme hors du commun.

Je désire ici souligner l'apport inestimable de Michel Nareau à l'aboutissement de ce mémoire. Michel, tes conseils, tes références, tes pistes de réflexion, ta lecture rigoureuse et tes commentaires savants se sont avérés, depuis le début jusqu'à la fin de cette étude, d'une aide unique et fort stimulante. Je veux aussi te remercier vigoureusement pour ton assiduité aux encouragements, proche toujours de l'acharnement, mais aussi, et surtout, pour ton irremplaçable amitié.

J'ajoute à mes reconnaissances mesdemoiselles Amélie Coulombe-Boulet, Myriam Dussault, Cynthia Fortin et Anne Montalibet pour le soutien et les encouragements tenaces que vous m'avez sans cesse prodigués. Les filles, votre amitié, présence et ouverture à la discussion se sont révélées pendant cette épreuve d'un grand réconfort et un puissant incitatif (*sic*) à la persévérance. Merci à vous, Berthe et Robert, pour la constante manifestation de votre confiance en mes aptitudes et votre appui continu. Votre reconnaissance entêtée en mes capacités a assurément permis à ce projet d'être aujourd'hui complété.

Aussi, je tiens à te remercier profondément, cher Khalid, toi qui as su tolérer et apaiser les vagues, parfois houleuses, de la fin du parcours. Ta précieuse présence et ta motivation insistante m'ont insufflé la volonté et le courage ultimes de persister.

Pour mener à terme ce projet, plusieurs autres personnes ont joué un rôle de grande importance. Je souhaite donc mentionner la confiance considérable que m'ont accordée le service de Monitorat en études littéraires de l'UQAM, la revue *Voix et Images*, Lori Saint-Martin (La question du père), Daniel Chartier (Laboratoire international des représentations du Nord) et Jean-François Chassay (le Sélectif), en m'offrant, dans leur groupe de travail, des emplois motivants qui m'ont permis non seulement d'élargir ma culture littéraire et d'acquérir des expériences pertinentes, mais de résister au coût de la vie!

À toutes et à tous, merci mille fois.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire, divisé en trois chapitres, analyse le réalisme, l'effet de réel et l'illusion dans le roman *Sphinx* d'Anne Garreta. Cette œuvre oulipienne met en place une contrainte de l'asexuation : les personnages principaux, Je et A\*\*\*, sont dépourvus d'identité sexuée. La question principale posée par cette étude émane du paradoxe suivant : comment un roman oulipien, appliquant une telle dissimulation, peut-il entraîner l'illusion du réalisme ? Celui-ci peut-il admettre un tel indiscernable ? À l'ambiguïté sexuelle se superpose celle de la nature générique du roman qui met alors en parallèle deux définitions de genre : sexuel et romanesque.

Le premier chapitre effectue un survol de certaines idées et notions qui, depuis Platon et Aristote jusqu'aux auteurs du Nouveau roman, ont participé à construire une définition évolutive du réalisme. Cette partie montre entre autres comment s'articulent le vraisemblable, l'effet de réel, la mimésis, l'illusion réaliste et la représentation de la réalité en littérature. Ce chapitre permet aussi de poser certaines balises théoriques qui serviront à l'analyse littéraire de la partie suivante.

Le deuxième chapitre sera appliqué à l'étude du réalisme dans le roman. Plusieurs éléments mettent en place des effets de réel qui font adhérer le lecteur à la mimésis et au vraisemblable. À partir d'éléments romanesques précis, de certaines scènes et du travail sur la langue, nous verrons comment *Sphinx* joue avec les codes traditionnels du réalisme. Dans ce chapitre, seront entre autres analysés la mimésis formelle et diégétique, les effets de vraisemblance et la référentialité, autant d'éléments qui accréditent la lecture réaliste de l'œuvre.

Bien que d'apparence réaliste, le roman révèle, tant dans la forme que dans la diégèse, un puissant illusionnisme. Le dernier chapitre sera donc consacré à l'étude de la déconstruction du réalisme. La contrainte, qui empêche le lecteur d'accéder à l'identité des personnages principaux, impose une méthode descriptive elliptique, contraire aux codes traditionnels du réalisme. Les jeux de reflets et de miroirs, les illusions et les artifices amènent le réel à se déréaliser, à se dédoubler, donnant naissance à un leurre qui entrave la lecture réaliste de l'œuvre.

Mots clés : Oulipo, contrainte, genres, asexuation, Anne Garreta, *Sphinx*, mimésis, réalisme, réalité, vraisemblable, effet de réel, illusion, artifice, simulacre, représentation, référentialité, hybridité.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 <i>Petite histoire du réalisme : survol critique et théorique</i>	10
1.1 Platon et Aristote, les deux voix de la mimésis	11
1.1.1 La mimésis platonicienne : une copie de la réalité	11
1.1.2 Aristote et la poétique, vers une représentation de la réalité	15
1.2 Vraisemblable et vraisemblance	19
1.3 L'effet de réel et l'illusion réaliste, lecture contemporaine du XIX <sup>e</sup> siècle	23
1.4 Le XX <sup>e</sup> siècle : procès ou expansion du réalisme?	31
CHAPITRE 2 <i>Un réalisme contemporain, l'exemple de Sphinx</i>	38
2.1 La mimésis formelle	39
2.1.1 Mémoire, forme, imitation	42
2.1.2 La chronologie et le temps	46
2.1.3 La référentialité ou l'espace géographique comme incursion de la réalité dans la fiction	52
2.1.4 Les expressions, l'effet de traduction et d'oralité	56
2.1.5 L'intertextualité comme intrusion d'un réel dans la fiction	59

2.2 La mimésis diégétique	63
2.2.1 Le descriptif anthropologique et le cliché	63
CHAPITRE 3	
<i>L'effet de déréalisation</i>	73
3.1 L'artifice linguistique	73
3.2 L'artifice formel	79
3.3 L'artifice diégétique	83
3.3.1 La mythologie	83
3.3.2 L'illusion : miroirs, reflets, images et apparences	88
3.3.3 Le simulacre : imitation, faux-semblant, masque et théâtralité	91
3.3.4 L'hybridité : L'androgynisme hermaphrodite et le cyborg	95
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE	109

*L'art [...] peut livrer les hommes aux ivresses,  
aux illusions et aux miracles, et il peut livrer le  
monde aux hommes.*

*Bertolt Brecht*  
Sur le réalisme



## INTRODUCTION

Comment la littérature parvient-elle à faire adhérer le lecteur à ses effets de réel? Sommes-nous, finalement, de simples bons joueurs lorsque nous acceptons le pacte de lecture qui veut que nous suspendions notre incrédulité le temps de quelques pages? De Platon et d'Aristote, bien que leurs préceptes aient été de nature différente, nous est restée, entre autres, l'idée que les mots, la poésie, l'acte théâtral et la peinture sont empreints de représentativité, de référentialité. Des siècles plus tard, dans le même esprit, Erich Auerbach inscrivait parmi les classiques de la théorie littéraire son *Mimésis* qui montrait comment, dans les récits occidentaux, depuis Homère jusqu'à Woolf, la littérature intègre le monde par divers procédés mimétiques. Par la suite, avec l'arrivée des structuralistes et des auteurs du Nouveau roman, cette caractéristique attribuée depuis longtemps aux arts de représentation sera peu à peu invalidée, infirmée. La littérature devient autoréférentielle; voilà que les mots perdent leurs référents, maintenant illusoires, pour ne renvoyer qu'à eux-mêmes et n'exister qu'en autarcie. À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, alors qu'une distance critique se forge entre les structuralistes et les nouvelles théories littéraires, l'extrémisme de ces postulats pose problème. Plusieurs théoriciens contemporains, dont Paul Ricœur, Antoine Compagnon, Jean-Marie Schaeffer, Thomas Pavel et Northrop Frye, tentent aujourd'hui de désamorcer l'argumentaire antimimétique développé à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. La remise en question des postulats structuralistes ne soulignerait-elle pas un renouvellement de la mimésis et du réalisme? Celui-ci est-il affaire du passé ou, au contraire, ne tenterait-il pas de se redéfinir? « Le projet réaliste, que certains l'ont remonter à Homère, écrit Jacques Dubois, n'est-il pas toujours renaissant? » Qu'en est-il du réalisme qu'on relègue souvent à la description des romanciers français du XIX<sup>e</sup> siècle, ou encore à un terme générique pour les désigner? Peut-on aujourd'hui encore soutenir que le langage, créé pour parler du

---

<sup>1</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000, p. 9.

monde, en soit aussi éloigné? Ces interrogations ne sont pas sans interpeller certains auteurs contemporains. L'oulipienne Anne Garreta, dans son roman intitulé *Sphinx* (1986), dont il sera question dans ce mémoire, soulève les questions épineuses liées à la représentation, à la référentialité et au réalisme, poursuivant ainsi la réflexion, qui interpellait déjà les membres du groupe d'origine, sur les liens particuliers qu'entretiennent la littérature et la réalité.

Fondé en 1960 en France par François Le Lionnais et Raymond Queneau, l'Ouvroir de littérature potentielle (l'Oulipo), qui émanait directement du Collège de 'Pataphysique<sup>1</sup>, a donné naissance à une pluralité d'explorations littéraires. Tandis que le surréalisme souhaitait une littérature libre et dépourvue de contrainte où l'inconscient dicterait l'écriture des textes, l'Oulipo construit son principal fondement lyrique autour de l'artifice systématique<sup>2</sup>. Le groupe<sup>3</sup> a rassemblé de nombreux auteurs connus parmi lesquels on compte Italo Calvino, Paul Fournel, Harry Mathews, Georges Perec et Jacques Roubaud. La recherche de contraintes des oulipiens suit deux tendances : la première, dite

---

<sup>1</sup> Les activités du Collège de 'Pataphysique sont demeurées volontairement et obligatoirement indescriptibles, mais il s'appliquait, entre autres choses, à relier littérature, science et mathématiques. Cette « école », dont la paternité est généralement associée à Alfred Jarry, comptait plusieurs illustres dignitaires. Parmi eux figurent Marcel Duchamp, Max Ernst, Michel Leiris, Joan Miró, Pierre Mac Orlan, Pascal Pia, Jacques Prévert, Raymond Queneau et Boris Vian. C'est dans *Les gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien* que Jarry propose une définition en bonne et due forme (!) de la 'Pataphysique : « La 'pataphysique [...] est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Et l'épiphénomène étant souvent l'accident, la 'pataphysique sera surtout la science du particulier, quoi qu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci [...] DÉFINITION : la 'pataphysique est la science des solutions imaginaires qui accordent symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. » Alfred Jarry, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 492. Jarry souligne.

<sup>2</sup> La contrainte littéraire est aussi nommée « artifice systématique » par l'Oulipo. Voir Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 82.

<sup>3</sup> « L'Oulipo n'est pas un mouvement ou une école littéraire. Nous nous plaçons en deçà de la valeur esthétique, ce qui ne veut pas dire que nous en faisons fi. » Raymond Queneau cité par Jacques Bens dans « Queneau oulipien », Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 22.

analytique, cherche, dans les œuvres existantes, des possibilités que leurs auteurs n'avaient pas pressenties; la deuxième, dite synthétique, s'attache à découvrir de nouvelles contraintes ou à pousser plus avant certaines déjà employées<sup>1</sup>. D'aucuns remarqueraient que la littérature, sous ses nombreuses formes, fourmille de contraintes en tous genres. Qu'on évoque le roman policier classique, le sonnet ou encore la nouvelle, on constate que chacun d'eux est soumis, plus ou moins intensément, à une contrainte formelle, au respect de règles prédéfinies, imposées par le genre choisi ou par la langue, tout « simplement » :

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.<sup>2</sup>

L'Oulipo s'est fait fort d'exploiter cette nature propre à la littérature tout en gardant à l'esprit l'idée d'exploration, d'esthétisme et de ludisme. Qu'elle soit d'ordre formel ou sémantique, mathématique ou linguistique, la contrainte peut se matérialiser en une prouesse gratuite, la réussite d'un tour de force sémantiquement vide, ou encore, lorsqu'elle est réussie, constituer un moteur de création, une source d'inspiration qui part de la forme, mais se retrouve aussi dans le contenu. À son caractère exploratoire, à sa pertinence et à l'habileté de son exécution viennent alors se greffer la qualité esthétique, la force ludique ou la multiplication du sens. Elle apparaît d'autant plus fructueuse, et ouverte à l'analyse, lorsque la forme rejoint le fond, lorsque, par exemple, une contrainte formelle ou linguistique est sous-entendue dans le récit qu'elle vient alors enrichir. Que l'on pense à *La*

---

<sup>1</sup> Cf., François Le Lionnais, « La Lipo (premier manifeste) », Oulipo, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.

*disparition* de Perec, célèbre roman lipogrammatique de quelque trois cents pages dans lequel l'absence totale de la lettre « E », la plus utilisée dans la langue française, se retrouve aussi dans le récit où il est question de la recherche de quelque chose qui a disparu; ou encore à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino qui intègre certains éléments oulipiens, tus encore à ce jour, et dont « les carrés de Greimas [...] déterminent l'épopée de la lecture<sup>1</sup> ».

Remarquée et élue par l'Oulipo après la parution de son premier roman, *Sphinx*, Anne Garreta<sup>2</sup> se joint officiellement au groupe en avril 2000. L'originalité oulipienne de ce roman réside dans l'emploi d'une contrainte de genre, peu explorée jusqu'alors, qui réussit à taire l'identité sexuelle des deux protagonistes principaux, lesquels vivent une histoire d'amour. Cette dissimulation confère au roman une visée expérimentale : fiction romanesque et oulipienne qui veut éprouver que le genre sexuel est une donnée non nécessaire aux discours et aux récits. Le roman montre alors que l'identité sexuelle relève d'une catégorie socialement construite et réussit à « faire la preuve empirique [...] non seulement de la contingence du genre, mais de son inanité comme catégorie<sup>3</sup> », tant du point de vue social que grammatical; il confirme aussi que le genre peut être esquivé, voire éludé, sans qu'en soient affectées la logique et l'intelligibilité d'un discours ou d'un récit. Pourtant, le lecteur, averti ou non de la contrainte du roman et attaché malgré lui à la codification sexuelle, accordera tout de même généralement une identité sexuée aux protagonistes : celle-ci, selon les lecteurs, pourra alterner, fluctuer, ou être fixe et amener le lecteur à opter, plus ou moins définitivement, pour un couple homosexuel, féminin ou

<sup>1</sup> Paul Fournel, « Préface », Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. v.

<sup>2</sup> Anne Garreta a ensuite publié quatre romans : *Pour en finir avec le genre humain* (François Bourin, 1987); *Ciels liquides* (Grasset, 1990); *La décomposition* (Grasset, 1999) et *Pas un jour* (Grasset, 2002) qui a remporté le prix Médicis.

<sup>3</sup> Propos tenus par Anne Garreta dans *Entretien avec Anne Garreta* et recueillis sur <http://cosmogonie.free.fr>.

masculin, ou hétérosexuel<sup>1</sup>. Cette impossibilité de lecture asexuée prouve le conditionnement humain au genre et pointe d'autant plus les idées reçues, les préjugés, les clichés, etc. La grande réussite de cette contrainte est, bien entendu, d'être aussi présente linguistiquement que diégétiquement. « Je », instance narrative du roman, raconte, dans une écriture qui adopte la forme autobiographique, sa rencontre et son idylle avec A\*\*\*. Sexuellement ambigus, les personnages le sont aussi au plan identitaire : absence de prénom, de visage, de marque distinctive; ils sont, en outre, perdus dans la masse citadine, urbaine, dans les grandes villes et l'univers nocturne des bars et des boîtes de nuit, toutes et tous reconnus pour leurs propriétés d'anonymat et d'impersonnalité.

Dans un tel contexte, l'évidence pour l'analyse aurait été de se consacrer à l'étude des problématiques identitaires ou féministes, des théories du *gender* que soulève le roman. Toutefois, ces questions ont déjà été abordées par certaines prédécesseures<sup>2</sup>. Pour l'avancement de la recherche et la pertinence de notre contribution, nous avons cherché à répondre à des questions qui sont autant d'actualité, mais qui répondaient à une nouvelle perspective en regard des études sur ce roman. Nous avons donc tenté d'aborder *Sphinx* sous un autre point de vue, mais qui pouvait tout de même s'enrichir des questions sur l'identité mises à l'avant-scène. Le roman manifeste un puissant effet de réel, et plonge le lecteur dans un univers du possible et du plausible qui apparaît hautement antagoniste par rapport à la contrainte qui se veut, d'abord et avant tout, ludisme linguistique, expérimentation et jeu littéraires. Ce phénomène attisait donc la curiosité. Cherchant à

---

<sup>1</sup> Voir certains critiques qui ont clairement opté pour une lecture qui accorde aux personnages une identité précise : « le texte appelle un certain mimétisme et tend un miroir au lecteur, qui y projetera sa propre préférence sexuelle ainsi que son désir diégétique correspondant. Pour moi, "Je" est un homme et A\*\*\* une femme. » Georgiana Colville, « Plaisir et chorégraphie de l'intertexte : *Sphinx*, d'Anne Garreta », *Regards sur la France des années 1980*, Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre Verdaguer (dir.), Saratoga, Anma Libri, 1994, p. 111.

<sup>2</sup> Voir Anna Livia, *Pronoun Envy, Literary Uses of Linguistic Gender*, New York, Oxford University Press, 2001, 237 p. ; Monika Fludernik, « The Genderization of Narrative », *GRAAT* (Groupes de Recherches Anglo-Américains de Tours), n° 21, septembre 1999, p. 153-175.

démontrer la validité de cet effet de réel, nous nous sommes aperçue, à la lecture, qu'il était systématiquement contrecarré par la contrainte : l'opacité qu'elle provoque, l'équivoque constante des données factuelles qu'elle met en place, déconstruisent les codes du réalisme alors montré comme un impossible. Là s'est révélé tout l'intérêt de la recherche : comment un roman oulipien, appliquant une forte contrainte de la dissimulation, peut-il entraîner l'illusion du réalisme? Celui-ci peut-il admettre l'asexuation et l'inidentification des personnages que la contrainte engendre? Comment l'usage de l'artifice linguistique s'allie-t-il aussi habilement à cette catégorie littéraire? À l'ambiguïté sexuelle se superpose celle de la nature générique du roman qui met alors en scène deux définitions de genre (sexuel et romanesque), somme toute assez éloignées, mais qui s'entrecroisent ici avec adresse. Il va sans dire que de ce paradoxe créé par l'association de la contrainte et de moult éléments réalistes naît un effet d'étrangeté, une illusion de réalité, une impression d'artificialité qui émanent de la contrainte linguistique, du propos et de la forme romanesque, laquelle participe de sa propre déréalisation. Le jeu oulipien entrave sans cesse la lecture réaliste : Garreta s'amuse de l'ignorance et de la perplexité de son lecteur. Tantôt elle joue avec ses préjugés et ses idées reçues, le conviant à associer définitivement tel genre à tel personnage et ensuite le fait changer d'avis, tantôt elle lui fait un pied de nez en exacerbant son incertitude : « J'entrais indifféremment dans les boîtes hétéros et les boîtes homos, mâles ou femelles' ».

Pour mener à bien cette étude, il apparut essentiel de réfléchir d'abord sur le concept de réalisme. À partir de Platon et d'Aristote, nous interrogerons la notion de mimésis, perçue d'abord par l'un comme pure copie et ensuite par l'autre comme représentation. De leur côté, l'effet de réel et l'illusion réaliste, souvent étudiés dans le contexte des littératures françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, sont entraînés par certains phénomènes littéraires comme, par exemple, la description, le vraisemblable ou l'aspect biographique.

---

<sup>1</sup> Anne Garreta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986, p. 67.

Soutenu par ces composantes théoriques, le deuxième chapitre sera consacré à l'observation et à l'analyse des effets réalistes prégnants dans *Sphinx*. À partir d'éléments significatifs, de certaines scènes et du travail précis de Garreta sur la langue, nous verrons comment l'auteure joue avec les codes traditionnels du réalisme. Dans ce chapitre, seront entre autres analysés la mimésis formelle, les effets de vraisemblance et de plausibilité qui tiennent au descriptif, aux personnages, à leur conscience psychologique et intellectuelle, aux lieux tant fictifs que réels, au caractère « autobiographique » de l'œuvre, etc. Aussi, le « je » sujet narratif voulu, fictivement, autodiégétique n'est pas sans contribuer à l'effet de réel.

Le dernier chapitre sera appliqué à l'étude de certains phénomènes romanesques qui font obstacle à l'avènement du réalisme et entraînent une déconstruction de la réalité. La contrainte, comme artifice systématique, empêche le lecteur d'accéder à l'identité des personnages principaux, et impose une méthode descriptive elliptique (par exemple, les corps sont mis en scène, mais leur nature est dissimulée par la contrainte et évincée à plusieurs reprises par des stratégies narratives et des procédés formels) qui s'oppose aux valeurs réalistes. La mimésis est en quelque sorte paralysée. Outre la contrainte, plusieurs éléments formels et diégétiques seront analysés sous l'angle de l'artifice. Dans le récit, le jeu des reflets et des éclairages, la théâtralisation, le spectacle, la séduction participent d'une stratégie d'apparats et de simulacres. Dès lors, le réel se déréalise, se dédouble, se met en scène pour donner naissance à une duplication, un « "leurre" [...] au point où c'est la réalité elle-même qui apparaît comme une illusion<sup>1</sup> ». De même, l'ornementation stylistique de la langue n'est pas sans trahir une appétence pour le faste et l'artificiel. Nous tenterons donc de montrer que la forme et la diégèse, artificiellement, se reflètent l'une l'autre :

---

<sup>1</sup> Guy Scarpetta, *L'artifice*, Paris, Grasset, 1988, p. 26.

diégétiquement, la narration participe de la création d'une fausse réalité et y adhère, tandis que, formellement, le roman présente une fausse fiction réaliste.

L'étrangeté que crée l'association de ces pôles fait du roman une remise en question de certains postulats et thèses tenus sur le réalisme. En jouant sur les frontières poreuses qui, à la fois, lient et séparent réalité, représentation et littérature, le roman de Garreta illustre peut-être l'impossibilité d'une conciliation, d'une réponse définitive. En interrogeant ainsi notre rapport au monde et à ses représentations, il vient aussi, à l'ère de la cyberspatialité et des réalités virtuelles, inscrire son propos dans l'actualité.



*L'imagination littéraire [...] n'est jamais pure de  
toute coïncidence avec la réalité.*

*Hubert Aquin, Trou de mémoire*

## 1. PETITE HISTOIRE DU RÉALISME : SURVOL CRITIQUE ET THÉORIQUE

Qu'est-ce que le réalisme? Alors que cette catégorie esthétique est généralement associée à la fiction et à la peinture françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'en est-il concrètement? Sur quoi se fonde-t-elle et éveille-t-elle encore véritablement des émules? Ne serait-elle pas plutôt philosophie, combat, exploration, motivation littéraire ou effet générique qui se renouvellent sans cesse? Depuis Platon jusqu'aux contemporains, la question du réalisme dans la représentation artistique n'a cessé de susciter moult débats. S'il apparaît qu'elle intéresse la littérature de plusieurs façons, la représentation de la réalité, interrogée différemment selon les tendances, montre sans conteste qu'elle attise l'examen, tel qu'en font foi les nombreuses variations théoriques sur le sujet. Qu'il s'érige comme objet de rejet ou d'intérêt, le réel pourrait-il tenir le rôle de principal moteur et instigateur de la littérature? La volonté de comprendre la réalité n'est assurément pas étrangère à la raison d'être, même implicite, de la littérature. Cette référentialité, sans cesse reformulée, semble bel et bien se poser comme une des constantes, voire une des obsessions, de la littérature, occidentale à tout le moins<sup>1</sup>. Dans un premier temps, il semble nécessaire de retourner aux sources de la question et de revoir le parcours des thèses qui ont participé au débat entourant la notion de réalisme.

---

<sup>1</sup> On retrouve là une des visées d'Erich Auerbach dans son ouvrage *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Gallimard, coll. « Tel », 1968), qui cherchait à montrer comment la réalité est intrinsèque à la représentation dans la littérature occidentale, toutes époques confondues.

## 1.1 *Platon et Aristote, les deux voix de la mimésis*

### 1.1.1 *La mimésis platonicienne : une copie de la réalité*

La controverse prend naissance il y a presque trente siècles, entre les divergences des positions théoriques de Platon et d'Aristote, lesquelles animent encore aujourd'hui notre conception des liens unissant l'art à la réalité : est-il toujours question de représentation, de mimésis, d'imitation? Dans les livres II, III et X de *La république*<sup>1</sup>, Platon présente la poétique sous l'angle de la mimésis (l'imitation) telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire intimement liée au style direct : la reproduction fidèle d'un discours, soit les dialogues ou propos repris par une instance énonciatrice, comme si elle était l'auteur de ces paroles. La tradition platonicienne divise l'art de raconter en trois catégories; les conteurs auraient « recours soit à un récit simple, soit à un récit issu d'une imitation, soit encore à une forme mixte<sup>2</sup> ». Le premier, constitué d'une narration rapportée, correspond au style indirect (que le philosophe associe généralement au dithyrambe), le deuxième se construit en style direct (la tragédie) tandis que le troisième combine les deux premiers types<sup>3</sup> (l'épopée<sup>4</sup>). Pour Platon, le récit simple équivaut à celui où « le poète parle en son nom propre et n'entreprend pas d'orienter notre pensée dans un autre sens, comme si c'était un autre que lui-même qui parlait<sup>5</sup> », tandis que la seule et vraie mimésis émane du récit issu d'une imitation dans lequel l'instance narratrice ou énonciatrice du discours épouse un rôle différent du sien et se pose comme responsable des paroles prononcées (réellement ou fictivement) par autrui :

lorsque [le poète] rapporte un discours particulier comme s'il était quelqu'un d'autre, ne dirions-nous pas qu'il calque, autant

<sup>1</sup> Platon, *La république*, traduite et présentée par Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2002, respectivement p. 120, 163 et 481.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.175, [392d].

<sup>3</sup> Voir Georges Leroux, appareil critique de *La République*, *op. cit.*, note 57 du livre III, p. 573.

<sup>4</sup> Pour les associations platoniciennes des genres littéraires aux différents types de récits, voir l'introduction à la *Poétique* d'Aristote de Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 31.

<sup>5</sup> Platon, *op. cit.*, p. 175, [393a].

que possible, sa façon de s'exprimer sur celle de chacun de ceux à qui [...] il va donner la parole? [...] Or, se conformer soi-même à un autre, soit par la voix, soit par l'apparence extérieure, c'est imiter celui à qui on se conforme<sup>1</sup>.

Dans cette perspective, la mimésis se retrouve tant dans la fidélité à la voix, à la parole, à l'intonation, à l'hésitation, au propos que dans la gestuelle et le style, etc. À cet effet, Philippe Hamon dégage deux formes possibles d'imitation par le langage, soit le « réalisme textuel » et le « réalisme symbolique ». Il définit celui-ci comme constitué de « certains éléments du réel (bruits, mouvements, lignes...) iconifiables par l'écriture ou par la parole linéaire et doublement articulée (onomatopées, effets diagrammatiques ou caligrammatiques)<sup>2</sup>. » Pour Platon, la mimésis se pose clairement comme un synonyme de copie; il en revendique donc la proscription puisqu'elle entretient l'illusion du vrai, le mensonge et la facticité n'étant pas souhaitables dans la cité idéale. Bien sûr, chez les Grecs de l'Antiquité, la poésie était récitée et comportait donc une grande part de théâtralité, offrant davantage de place à toutes formes d'imitations « évidentes ». La tradition romanesque pose assurément d'autres genres de questions à la mimésis, car au-delà des dialogues et propos rapportés, où et comment peut-elle s'ancrer dans le roman? Il semble permis de dire que, au premier degré, la transcription d'un accent ou d'un débit verbal, indiquée par une ponctuation appropriée, pouvant marquer souvent une tonalité vocale, s'inscrirait assez fidèlement dans le sillon de la mimésis au sens platonicien. Mais au-delà de ces éléments énonciatifs, il apparaît que la mise en scène d'une certaine quotidienneté attribuée à l'œuvre une grande part de réalisme : « en prose, par contraste [à la poésie], l'explication de ce qui est contextuellement connu dans les situations quotidiennes est plus intense en vue d'accroître la vraisemblance de l'œuvre et de construire un contexte dans lequel elle présente une information plus adéquate au monde réel<sup>3</sup>. » Remarquons

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.175-176, [393c].

<sup>2</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 124-125.

<sup>3</sup> Michel Meyer, *Langage et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 116.

toutefois que le caractère mimétique d'une œuvre littéraire – entendu à sa plus simple application – peut se réduire à l'identité des signes avec les objets et concepts qu'ils représentent. Leurs agencements syntaxiques, le choix du vocabulaire, la description, auront pour conséquence soit de rapprocher le destinataire de la réalité (matérielle, conceptuelle), soit de l'en éloigner. Selon cette articulation et sa visée, elle produira un impact de reconnaissance ou de disjonction entre son destinataire et la représentation qu'elle accomplit de lui et de son monde. Dans son essai intitulé *Mimologiques*<sup>1</sup>, Gérard Genette appelle cette adéquation des mots à leurs signifiés « mimologisme ». Selon son hypothèse, un texte, en tant que construction réalisée par combinaison de signifiants, détient le pouvoir de montrer la réalité puisque les signes désignent des éléments la constituant, et sont donc porteurs d'une référentialité. Mais la réalité qui y est reflétée n'est jamais aussi fidèle à la « réalité vraie », soit « ce qui précède toute forme de représentation<sup>2</sup> ». De là l'impossible copie parfaite, car pour construire une œuvre, si réaliste soit-elle, l'auteur fait nécessairement un choix, retranche de ce qu'il voit de la réalité. Nul n'est donc dupe d'un puissant effet de réel (même dans le cas d'une autobiographie, la réalité, revue par l'auteur du texte et donc aussi le sujet du propos, sitôt représentée, n'est déjà plus celle qui fut) :

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. Un choix s'impose donc, – ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité. [...] l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 9-11.

<sup>2</sup> *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, article « Réalité », en ligne au [www.ditl.info](http://www.ditl.info), consulté le 4 septembre 2004.

<sup>3</sup> Guy de Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, Paris, Albin Michel, s. d., p. 15.

La subjectivité et les choix de l'auteur l'amènent à construire un simulacre de l'original, à altérer la réalité, à tout le moins à la découper. Des théories platoniciennes se distinguent deux formes d'imitation, toutes deux à bannir d'après Platon puisque empreintes d'autant de facticité : l'icône (*eikastiké*), qui modifie délibérément le modèle original, et le simulacre (*phantastiké*), qui, d'apparence très réaliste parce que trop respectueux de son archétype, confond le destinataire et lui fait croire à l'exactitude, à l'intégrité de la représentation<sup>1</sup>. Ces distinctions, bien que décriées par Platon, ne s'avèrent pas moins intéressantes pour l'étude du réalisme. L'imitation, qui, selon nous, constitue le fondement de toute littérature, de tout réalisme, même en regard de son caractère d'action reproductrice, ne se construit-elle pas clairement d'emprunts à la réalité, tant matérielle qu'immatérielle<sup>2</sup>, et ne participe-t-elle donc pas de l'effet (ou de l'illusion) réaliste, lequel consiste, en résumé, en la survenance ou en la présence du réel dans la littérature? Aussi, le refus de représenter la réalité la place comme point de départ de la littérature. Il semble alors impossible d'éviter la représentation (ou la mimésis). Cette volonté correspond à une

---

<sup>1</sup> Georges Leroux traduit *eídōlon* par « simulacre » (voir note 132 du livre II de *La République*, *op. cit.*, p.567), nous adoptons ici la traduction d'Alexandre Gefen, préface de *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 17.

<sup>2</sup> Voir Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 17.

<sup>3</sup> Pour notre part, nous postulons que, même la fiction la plus « fictive » prend naissance dans et par la réalité, moteur premier de toute littérature, de toute imagination : le langage, comme principal fondement des récits, n'est-il pas en lui-même une donnée de la réalité? Les mots ne conceptualisent-ils pas des notions issues de la réalité, concrète ou abstraite? Elle constitue le point de départ de toute littérature, si surréaliste ou abstraite soit-elle; le support de toute œuvre d'art. Maurice Lemire, dans le premier chapitre de son ouvrage intitulé *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »* (Montréal, Nota bene, 2003, p. 35-53) souligne les deux conceptions divergentes : « Certains voudraient même que la liberté de l'imagination soit telle qu'elle n'entretienne plus aucun rapport avec la réalité. D'autres, au contraire, soutiennent que l'imagination doit se développer à l'intérieur de certaines limites dictées par la vraisemblance et l'expérience » (p. 35). Notre étude adopte la deuxième acception de l'imagination donnée par Lemire : l'imaginaire dépend de la réalité, si subjective soit sa représentation. Nous devons toutefois ajouter que toute œuvre n'adopte pas pour autant la voie de la représentation. Bien qu'elle parte, selon nous, de la réalité, l'expression de l'imaginaire peut évidemment adopter un mode non réaliste ou non mimétique. Comme il en va pour la peinture non figurative ou les œuvres surréalistes. Nous soutenons qu'elles trouvent leurs racines dans la réalité, que ce soit par l'usage du langage ou encore par le désir de s'opposer à toute représentativité. « Tous les arts ne sont pas représentationnels [...] le fait de représenter quelque chose ne peut jamais être réduit au fait d'imiter quelque chose ». (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 13)

des motivations des surréalistes qui, malgré leurs efforts pour s'en éloigner avec leurs jeux d'écriture automatique, « exposent au grand jour l'espace subconscient et ne s'opposent au roman romanesque que pour lui substituer une autre vision du monde<sup>1</sup> », donc une autre forme d'imitation qui prend tout de même naissance dans la réalité. Ce qui revient à dire que la littérature a-représentative est une pure utopie.

### 1.1.2 *Aristote et la poétique, vers une représentation de la réalité*

Si chez Platon la mimésis est restreinte à la lexis (la manière, la façon de dire) et perçue comme une authentique imitation, chez Aristote elle s'élargit au logos, soit au monde représenté (ce qui est dit) par l'œuvre d'art ou la poétique : « la classification d'Aristote est à première vue toute différente, puisqu'elle ramène toute poésie à l'imitation<sup>2</sup> ». La tradition aristotélicienne octroie à la poétique une valeur mimétique beaucoup plus vaste, comme le fondement même de l'art au sens large. Bien qu'Aristote ne définisse jamais comme telle la mimésis, il en ressort, à l'inverse de chez Platon, qu'il ne s'agit pas d'une pure copie, ou d'un calque venant dupliquer la réalité et créer ainsi une illusion de véracité qui risque de confondre le destinataire et lui faire croire que ce qu'il voit (lit, entend) est vrai. Elle consisterait plutôt en une

création, car [elle est] transposition en figures de la réalité — ou d'une donnée narrative [...]. Elle qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle; elle "désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artefact poétique; et l'art poétique est l'art de ce passage"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 36.

<sup>2</sup> Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 51. Mentionnons le débat qui anime les traducteurs d'Aristote en ce qui concerne l'interprétation du mot *mimésis*. Si la majorité d'entre eux continue d'opter pour la traduction classique « imitation », Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ont choisi le terme « représentation », plus fidèle, d'après eux, aux propos de l'auteur (voir les pages 17 à 22 de leur introduction à *La poétique*, Paris, Seuil, 1980). Bien qu'ils aient potentiellement raison, nous continuerons d'employer les deux termes en ayant à l'esprit que « imitation » ne signifie pas, chez Aristote, « copie ».

<sup>3</sup> Michel Magnien, *op. cit.*, p. 30, citant aussi Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.

Dans le même sens, Paul Ricoeur remarque à l'égard du discours aristotélicien sur la poétique que, concrètement, nulle distinction ne subsiste entre représentation et mimésis, qu'à partir de ces deux désignations, « l'activité mimétique [doit être comprise comme] le processus actif d'imiter ou de représenter. Il faut donc entendre imitation et représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans les œuvres représentatives<sup>1</sup> » ou, autrement dit, d'art de composition. Selon la piste de lecture suivie par Ricoeur, Aristote accorde aux différents genres littéraires la capacité « de modéliser les divers aspects du temps humain, de construire une continuité pourvue d'un sens — c'est-à-dire une intrigue — à partir de la discontinuité de l'expérience existentielle<sup>2</sup> ». Cette modélisation du temps — l'intrigue comme structure logique — contribue donc nécessairement à l'effet de réel de certaines œuvres : en reproduisant une chronologie ressemblante à la temporalité existentielle (ou à l'idée que nous nous en faisons), elles acquièrent d'emblée des données réalistes et permettent de saisir ou de percevoir l'expérience humaine du temps<sup>3</sup>. À cet effet, Ricoeur note que la construction temporelle d'un récit est ce qui permet, voire constitue, la mise en forme d'une intrigue :

en racontant nous comprenons le maintenant de n'importe quel événement raconté en relation au passé immédiat de l'histoire, lequel est *retenu* dans l'événement présent, et en relation au développement futur de l'intrigue qui *est anticipé* par l'auditeur. Cette triple structure du présent rend possible la structure de l'intrigue<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, « La mise en intrigue », *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983, p. 58. Ricoeur souligne.

<sup>2</sup> Alexandre Gefen, expliquant Ricoeur, *op. cit.*, p. 24.

<sup>3</sup> « le temps est pour nous l'expérience la plus familière et en même temps la plus opaque. [...] le temps n'a pas d'être, puisque le futur n'est pas encore et que le passé n'est plus; quant au présent, il passe. [...] Cette opacité logique peut expliquer que l'historicité de l'expérience humaine ne puisse être portée au langage que comme narrativité » (Paul Ricoeur, « Fonction narrative », Dorian Tiffeneau et Paul Ricoeur (dir.), *La narrativité*, Paris, Éditions du centre national de recherche scientifique, 1980, p. 59). La représentation du temps est donc peut-être la seule chose qui nous permette de le concevoir.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 60. Ricoeur souligne.



La lecture ricardienne de la *Poétique* d'Aristote apporte un éclairage différent sur le concept d'activité mimétique qui doit être comprise comme « l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue<sup>1</sup> ». Il souligne aussi la proximité entre représentation d'action, articulation des faits et intrigue qui est

l'objet spécifique de l'activité narrative, c'est-à-dire de l'art de raconter et de suivre une histoire pour la conduire d'un commencement à travers un milieu vers une conclusion. Cette intelligence de l'intrigue [...] articule une dimension chronologique et une dimension configurationnelle<sup>2</sup>.

Ce qui, en quelque sorte, permet d'étayer la thèse de l'impossible littérature a-représentative : toute poétique est donc le résultat d'une activité mimétique, et le réalisme (non restreint au XIX<sup>e</sup> siècle) se poserait alors comme la mimésis la plus accomplie, ou la plus trompeuse. Comment alors certains textes parviennent-ils à obtenir la « croyance » du destinataire, à remporter son adhésion à l'effet réaliste, pourquoi accorder davantage créance à certaines œuvres plutôt qu'à d'autres? Chez Aristote, pour qui le réalisme ne pouvait être une donnée esthétique, la tragédie tout comme l'épopée sont essentiellement pourvues de mimésis. Seul leur mode de simulation diffère : l'une construite en récit endossé par une instance narratrice, un auteur ou un locuteur, l'autre formée de personnages en action qui assument l'énonciation. Ce qui nous permet d'arguer, à la suite de Michel Magnien, que les présupposés des théories aristotéliennes reposent sur « l'imitation comme fondement de l'activité artistique<sup>3</sup> » et que l'art, dans sa quintessence, est une imitation et une force créatrice. Alors que la tragédie a le pouvoir de reproduire instantanément une action, des paroles, des personnages, etc., l'épopée détient la compétence mimétique de peindre simultanément différentes scènes :

<sup>1</sup> *Id.*, « La mise en intrigue », *Temps et récit, op. cit.*, p. 55.

<sup>2</sup> *Id.*, « Récit fictif - récit historique », *La narrativité, op. cit.*, p. 251.

<sup>3</sup> Michel Magnien, *op. cit.*, p. 34.

L'épopée possède une qualité importante qui lui permet d'accroître son étendue : alors que dans la tragédie on ne saurait imiter plusieurs parties de l'action, qui se déroulent en même temps [...], dans l'épopée, du fait qu'elle est un récit, il est possible de composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps<sup>1</sup>.

Ne retrouve-t-on pas, dans cette description, une des forces mimétiques du roman : celle de pouvoir représenter des scènes qui à la fois se déroulent simultanément et à des temporalités distinctes? Parce qu'il unit l'être à sa/la réalité par la représentation esthétique et par la description, l'art est une imitation signifiante, il crée du sens et permet non seulement de s'approprier la réalité en la rendant intelligible, mais aussi de poser un regard sur les liens qui se tissent entre elle et soi (au sens individuel ou collectif) :

L'écrivain peut devenir l'intermédiaire entre la vérité du monde et le lecteur, et renvoyer la société à ses structures sociologiques cachées et rapporter une image, valant mille démonstrations, des tréfonds psychologiques ou des bas-fonds sociologiques, des enfers symboliques ou des gouffres historiques [qu'autrement] nous ne saurions explorer<sup>2</sup>.

Représenter (ou imiter) la réalité dans une œuvre ne sert pas seulement de prestation artistique ou de preuve que l'artiste possède des talents de fidèle reproducteur<sup>3</sup> ou encore à transposer telle quelle la réalité, mais à l'observer, à la percevoir : « L'imitation permet de maîtriser la réalité<sup>4</sup> ». Puisque devenue « extérieure », elle offre désormais une prise de vue différente qui en permet l'étude sinon une perception qui était jusqu'alors impossible : « On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose<sup>5</sup> ». Ainsi, comme le

<sup>1</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 147 [1459b].

<sup>2</sup> Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> Nous aimerions ajouter ici que, pour Roland Barthes, « l'artiste est infailible non par la sûreté de ses performances (ce n'est pas seulement un bon copieur de "réalité") mais par l'autorité de sa compétence, il est celui qui connaît le code, l'origine, le fondement, et devient ainsi garant, témoin, auteur (*auctor*) de la réalité. » (*S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 173, Barthes souligne)

<sup>4</sup> Bertrand Vergely, *Aristote ou l'art d'être sage*, Toulouse, Édition Milan, 2003, p. 50.

<sup>5</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 106, [1448b].

souligne Ricœur, chez Aristote, « l'imitation [...] est une activité et une activité qui *enseigne*<sup>1</sup> ».

À la lumière des théories aristotéliennes et platoniciennes, il semble permis de déduire que le concept de mimésis désignerait à la fois son objet, son résultat et son fonctionnement, et c'est précisément cette articulation qui s'avère pertinente à une étude du réalisme : d'abord le texte en tant qu'objet issu d'une imitation, ensuite la façon dont la réalité imitée fait naître au sein d'une œuvre un effet de réel.

## 1.2 *Vraisemblable et vraisemblance*

Le réalisme réside aussi dans la faculté que l'œuvre offre au destinataire de s'y reconnaître. Cette reconnaissance de soi semble fonctionner selon le respect d'une certaine loi de l'universalité à une époque, dans une société ou un groupe donné<sup>2</sup>, un consensus tacite qui accorde au texte toute sa force mimétique et réaliste, son caractère de généralité englobant une majorité : « la poésie, n'étant pas l'esclave de l'événement réel, peut se porter directement à l'universel, c'est-à-dire à ce qu'une certaine sorte de personnes dirait ou ferait probablement ou nécessairement<sup>3</sup> ». L'aspect d'universalité rejoint nécessairement le

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*, p. 60. Ricœur souligne.

<sup>2</sup> Selon nous, la lecture du réalisme ne peut que fluctuer. Une œuvre réaliste guinéenne, par exemple, peut-elle être perçue comme telle par un lecteur québécois? Et inversement? Jusqu'à quel point la culture propre à un groupe lui permet-elle de percevoir la représentation de la réalité? Évidemment, certaines lois esthétiques régissent la représentation de la réalité, mais n'y aurait-il pas, de façon sous-jacente, une question de réception? Jusqu'où le phénomène du réalisme et du vraisemblable peut-il survivre à la divergence culturelle? Si, par exemple, l'animisme, le vaudou et l'idée de Dieu trouvent des échos dans la réalité de certains, il n'en va pas de même pour d'autres qui l'associent au mythe, à la magie, au merveilleux ou au fantastique.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, « La fonction narrative » *op. cit.*, p. 66. En poussant plus avant les théories d'Aristote, Ricœur établit dans ce texte une étude parallèle entre les propriétés narratives du récit historique et du récit fictif. Il accorde à chacun d'eux une prétention référentielle différente, quoique souvent proches l'une de l'autre. Ce qu'il entend par « événement réel » tient, entre autres, mais principalement, à la nécessité d'usage des sources et des archives en études historiques. De leur côté,

concept de vraisemblance (*eikos*) : « le possible entraîne la conviction<sup>1</sup> ». Mais c'est aussi la doxa ou l'opinion publique qui octroie au vraisemblable un effet de réel : l'ensemble des destinataires accorde créance à un discours qui est en conformité avec la vision du monde dominante, ce que la majorité croit être (ou adopte comme) le réel<sup>2</sup>. N'est probante que la représentation de soi ou du monde qui possède une apparence de véracité et de plausibilité puisque « le vraisemblable n'est jamais que de l'opposable : il est entièrement assujéti à l'opinion (du public)<sup>3</sup> », et il peut être « défini comme un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la *lisibilité* du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de "réel"<sup>4</sup> ». À cet égard, Tzvetan Todorov souligne le caractère rhétorique du concept de vraisemblance. Selon lui, la persuasion y est intrinsèque et l'apparence de vérité, ou l'habileté du récit, est dès lors plus convaincante que la stricte vérité. Le vraisemblable est donc ce qui conforte les individus dans « ce que l'on croit être la propriété constitutive du langage : sa référence au réel<sup>5</sup> ». Le discours fictif, pour l'atteindre, se conforme, non au réel, mais à l'idée que se fait la majorité de la réalité. Toutefois, Todorov remarque l'ampleur de la polysémie qui entoure le terme « vraisemblable ». Il repère quatre sens principaux. Dans son premier sens, le vraisemblable est étroitement lié à la réalité; la deuxième acception attribuée à Platon et à Aristote le place en relation directe avec l'opinion publique; dans le troisième sens, concédé cette fois-ci aux classiques français, le concept est aussi varié qu'il y a de genres littéraires; et, enfin, il associe le vraisemblable des contemporains à l'intention de l'œuvre, soit qu'elle tente ou non de nous faire croire à sa

---

« les récits de fiction [...] ignorent la charge de fournir des preuves de cette sorte [...]. L'imagination ignore le dur labeur de se confronter à ces documents » (*ibid.*, p. 51).

<sup>1</sup> Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 117 [1451b 15].

<sup>2</sup> Voir Tzvetan Todorov, « Introduction au vraisemblable », *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 86-87.

<sup>3</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », Roland Barthes et al., *op. cit.*, p. 88.

<sup>4</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 129. Hamon souligne.

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 86.

conformité avec la réalité<sup>1</sup>. Par contre, de notre côté, nous postulons que l'intention vraisemblable (4<sup>e</sup> acception) sera réussie uniquement si elle remporte l'adhésion des destinataires et que, forcément, elle retranscrit une certaine universalité (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> acceptions), ou une vision du monde dominante dans un contexte culturel donné : « respecter le vraisemblable équivaut à se conformer à des usages et à des mœurs que l'on tient pour universels<sup>2</sup> ». Est donc à prendre en considération, pour l'étude du réalisme, l'effet rhétorique recherché par le discours romanesque (ou fictif) ; souhaite-t-il engendrer une illusion réaliste, un effet mimétique<sup>3</sup> ? Michel Meyer, en parlant du style, remarque que c'est principalement celui-ci qui « est censé fasciner le lecteur, fascination qui engendre l'adhésion à la fiction<sup>4</sup> », il se pose comme point de départ de la vraisemblance : « l'opération esthétique consiste à annuler un réel changeant, d'où l'effet de fiction, mais aussi d'adhésion<sup>5</sup> ». Étudier le réalisme et le vraisemblable doit en partie se consacrer à l'observation de l'intention transposée dans l'œuvre, mais aussi du discours ambiant d'une époque donnée. Ainsi, Gérard Genette définit le vraisemblable comme « le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue<sup>6</sup> ». À cet effet, il est intéressant de remarquer que le père René Rapin, au XVII<sup>e</sup> siècle, le décrit comme « tout ce qui est conforme à l'opinion publique » ; il soulève par ailleurs l'in vraisemblance dont la réalité est porteuse : « La vérité ne fait les choses que comme elles sont et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 88. Ajoutons ici, à titre d'exemple pour étayer la thèse du réalisme « fluctuant » ou de la réalité « mouvante », selon les cultures ou les périodes, qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le vraisemblable tenait au respect des règles de bienséances et de courtoisie qui régissaient les codes sociaux de l'aristocratie, celle-ci étant considérée comme la norme sociale. Était taxée d'in vraisemblance une réaction disconvenant au code social des lecteurs qui avait cours à l'époque.

<sup>2</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000, p. 32.

<sup>3</sup> « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction. » Aristote, *op. cit.*, p. 149, [1460a 25].

<sup>4</sup> Michel Meyer, *op. cit.*, p. 115.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*, p. 74-75.

défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent'. » Pour qu'une œuvre remporte l'adhésion ou la créance de ses destinataires, elle doit adopter un discours sur le réel qui soit accordé à ce que la majorité croit être la réalité, sa vision du monde. L'effet de vraisemblance dépend de la doxa. Chez Aristote, la mimésis est articulée de sorte que le vraisemblable est le concept clef qui la sous-tend :

le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète [...] vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. [...] la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité; c'est le but visé par la poésie<sup>2</sup>.

Intrinsèque à la mimésis, la notion de vraisemblable propose de retranscrire le réel de façon dynamique dans le but, non pas de le copier, mais bien de mettre au jour un univers de mondes possibles. Alexandre Gefen souligne ce phénomène de glissement qui passe « de l'identique au vrai ou de l'identique au vraisemblable<sup>3</sup> ». Représenter l'identique constituerait une sorte de saisie statique du réel, tandis que le vraisemblable dynamise la réalité dépeinte et lui ouvre l'accès à une multitude de transpositions et de reconstructions du réel, « par conséquent, le discours fictionnel peut engendrer l'illusion d'être véridique, d'où l'illusion mimétique (la vraisemblance)<sup>4</sup>. »

<sup>1</sup> Père René Rapin cité par Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *ibid.*, p. 73.

<sup>2</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 116-117 [1451b à 1451b 10].

<sup>3</sup> Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 30.

<sup>4</sup> Michel Meyer, *op. cit.*, p. 114.

### 1.3 *L'effet de réel et l'illusion réaliste, lecture contemporaine du XIX<sup>e</sup> siècle*

*Le caractère de la littérature ancienne est d'être une littérature de presbyte, c'est-à-dire d'ensemble. Le caractère de la littérature moderne [...] est d'être une littérature de myope, c'est-à-dire de détails.*

*Jules et Edmond de Goncourt,  
Journal, Mémoires de la vie littéraire,  
« 5 juin 1863 »*

Comme donnée esthétique, la réalité est donc, à partir de Platon et d'Aristote, une question centrale de la représentation, et ce, depuis la naissance des théories littéraires. Si l'épopée et la tragédie ont été étudiées dans une perspective « réaliste » par les deux philosophes, les romanciers réalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, pour leur part, ont souhaité réhabiliter la réalité en littérature et la modeler à partir du phénomène encore plus concret qu'est la contemporanéité : « Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisme s'était donné pour tâche de penser le présent<sup>2</sup> ». Avec une approche d'observation quasi scientifique, ces romanciers ont voulu se poser comme observateurs objectifs et témoins de la réalité du monde contemporain<sup>3</sup> : « La caractéristique de l'œuvre réaliste ou naturaliste, c'est d'être située, non seulement dans le temps, mais aussi d'être située dans le temps et dans l'espace de l'artiste, c'est-à-dire les seuls que celui-ci puisse analyser et représenter<sup>4</sup>. » Déterminés

<sup>1</sup> Mentionnons parmi eux Gustave Flaubert (malgré lui), Honoré de Balzac, Stendhal, les frères Goncourt et Émile Zola. Ce dernier, chef de l'école naturaliste, est profondément marqué par le courant réaliste. Selon nous, il est d'ailleurs impossible de détacher totalement le naturalisme zolien du réalisme français. Nous nous permettons donc de le mentionner à titre d'exemple de ces romanciers. D'ailleurs, les spécialistes du XIX<sup>e</sup> siècle littéraire français le rattachent aussi à cette école. Voir Henri Mitterand, Philippe Dufour et Jacques Dubois, *op. cit.*

<sup>2</sup> Philippe Dufour, *op. cit.*, p. 277.

<sup>3</sup> Comme le montrent ces phrases connues de Stendhal : « Un roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (p. 103), « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route » (p. 414). *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Leduc-Adine, préface d'Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 19.

explicitement comme principaux sujets d'étude, le réel et sa représentation fidèle constituent un idéal, souhaité comme un « discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours<sup>1</sup> ». Avec un peu de distance, certaines des règles inhérentes au réalisme se sont révélées. Une des principales : le destinataire doit, comme sous l'emprise d'une forte rhétorique, être convaincu, ou avoir l'impression, qu'il est face à une retranscription fidèle et méticuleuse de la réalité, qu'elle est l'unique règle qui régit le discours. Mais les artisans de ce réalisme hautement mimétique savaient que la représentation exacte de la réalité tenait du leurre. Dans sa préface à *Pierre et Jean*, Guy de Maupassant esquissait ce qui allait donner lieu à toute une nouvelle perception théorique qui classe encore aujourd'hui le réalisme, la figuration et la mimésis sous l'effet du simulacre et de la feinte.

Depuis les propos de Maupassant et le XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs théoriciens ont questionné la facticité de l'effet de réel, et même des études relativement récentes sur le réalisme français persistent à remarquer, assez majoritairement, le caractère illusoire de cette impression qui résulte principalement de la puissance de conviction du détail. Tel que le souligne Roland Barthes<sup>2</sup>, la force persuasive et l'apparence de réalité de plusieurs romans réalistes résident dans l'habileté de la description, dans la pléthore de détails apparemment superflus et difficiles à intégrer dans une analyse structurale. Ces éléments foisonnants — que Barthes appelle « la notation insignifiante<sup>3</sup> » — n'ont *a priori* aucune « valeur fonctionnelle<sup>4</sup> » directe. Malgré leur complexité à être reliés à la structure de

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, présentation de *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 7.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 81-90.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 82. Notons que la « notation insignifiante » n'est pas la description, même si elle s'y apparente ou en possède certaines propriétés. Il s'agit plutôt de la mention, au passage, d'un élément qui aurait vraisemblablement pu être passé sous silence. Barthes donne entre autres l'exemple du baromètre de Gustave Flaubert : « Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de carton. » Gustave Flaubert, « Un cœur simple », *Trois contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 17-18.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 81.



l'œuvre, ils participent de « l'indice de caractère ou d'atmosphère<sup>1</sup> ». En tissant un lien avec la rhétorique et principalement avec le discours épideictique<sup>2</sup>, Barthes mentionne la propriété purement esthétique de la description ou de la notation insignifiante. Bien qu'elles ne soient, à travers les siècles, soumises à aucun vraisemblable, elles acquièrent, avec la naissance du mouvement réaliste, une puissance de conviction, une valeur mimétique : à l'esthétisme discursif se joint alors l'impératif référentiel. Le souci d'exactitude de la représentation prend son sens, au XIX<sup>e</sup> siècle, avec le désir de dépeindre la réalité le plus fidèlement possible : « en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagorique<sup>3</sup> ». Le référentiel incarne donc, après le rejet affirmé des « contraintes du code rhétorique [...], la nouvelle raison de décrire<sup>4</sup> » des réalistes. Toutefois, si Barthes remarque dans *Madame Bovary* le caractère « impertinent », voire « inutile », mais exhaustivement mimétique, de la grande description de Rouen, certains romanciers, comme Émile Zola par exemple, attribueront de surcroît au descriptif une fonction de révélateur<sup>5</sup>. Bien que la référence au concret devienne avec les réalistes le nouveau moteur du descriptif, elle n'en sème pas moins, dans les univers romanesques, l'illusion. Pour Barthes, le réalisme, ou l'effet de réel, prend principalement forme, en fin de compte, dans l'abondance du détail : il est, dans le tissu narratif, « parcellaire, erratique<sup>6</sup> ». C'est cette concentration de précisions, comme il le souligne, qui signe la rupture entre le vraisemblable « classique » et le nouveau réalisme (ou nouveau vraisemblable)<sup>7</sup>. Plus le texte

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Type de discours, fondé par Gorgias, issu de la rhétorique classique et marqué de beaucoup de pathos. Il regroupe par exemple l'éloge, le blâme public ou l'oraison funèbre. Voir Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris PUF, 1991, p. 16-17 et p. 288.

<sup>3</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 86.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Les scènes qui donnent lieu à la description sont, chez Zola entre autres, souvent focalisées par un personnage. Ce qui permet à l'auteur de révéler une part de la psychologie et de la personnalité de ses protagonistes.

<sup>6</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 89.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 88.

est empreint de détails partant du réel, plus efficace sera son pouvoir de conviction. La vision barthésienne du réalisme prolongerait donc les théories platoniciennes : le réalisme est une imitation qui crée l'illusion de réalité. Toutefois, le détail et la description ne sont pas les uniques dépositaires de cette esthétique du leurre.

Si la notation insignifiante et la description référentielle procèdent de ce que Barthes a appelé l'effet de réel, d'autres constituants, tout aussi prégnants dans les œuvres réalistes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, construisent le réalisme, mais participent aussi de ce qu'Henri Mitterand a appelé, en écho à Maupassant, l'illusion réaliste. Selon lui, celle-ci se compose de nombreux éléments dont la mention apparaît ici essentielle mais le découpage difficile, chacun d'eux étant intimement relié. Ainsi, la temporalité, la chronologie, les lieux et l'espace; le choix des personnages, du milieu de vie dont ils sont issus, de leur destinée, de même que leur complexité, auront pour conséquence d'accroître l'effet de réel, d'accroître la plausibilité des faits narrés et la profondeur réaliste des protagonistes. Comme le remarque Mitterand, c'est la raison pour laquelle le modèle du personnage est donc inspiré de l'individu « quelconque<sup>1</sup> », de l'anonyme, du quidam auquel une grande majorité peut s'identifier<sup>2</sup>. Pour ce faire, le roman réaliste « classique » porte une attention toute particulière à la psychologie de ses protagonistes, attention qui se manifeste par un « réalisme des sentiments, des passions, des caractères, de la normalité et de l'anormalité psychique (*sic*)<sup>3</sup> », en opposition, entre autres, au lyrisme romantique. Il en découle que la structure du roman réaliste se présente souvent sous la forme d'un roman exhaustif,

---

<sup>1</sup> Citons en exemple Gervaise, célèbre personnage de *L'Assommoir* (Zola), blanchisseuse de métier, issue du prolétariat. Non seulement elle incarne l'individu « quelconque », mais elle représente aussi une classe sociale, la classe sociale dominante par le nombre d'individus qui la composaient. Ce double statut élève Gervaise au rang de personnage métonymique. Le réalisme y gagne. À elle seule, elle incarne un individu plausible et une certaine majorité à laquelle le lecteur pouvait s'identifier.

<sup>2</sup> Voir Henri Mitterand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris Presses universitaires de France, 1994, p. 4.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3.

s'apparentant au récit d'une vie<sup>1</sup>, ou d'un épisode, donc à une biographie. L'aspect biographique des romans réalistes est aussi un des éléments qui confèrent à l'œuvre sa plausibilité, sa vraisemblable, sa crédible authenticité. Cette envergure permet au romancier de donner épaisseur et consistance aux personnages, et, en les inscrivant dans l'espace et dans le temps, de les situer dans un lieu et à une époque lesquels, nécessairement, influent sur le caractère des protagonistes et parachèvent leur consistance. L'apparence biographique de l'œuvre, en coopérant à l'ancrage du réalisme dans le récit, concourt aussi à en renforcer l'illusion. Elle favorise l'impression de l'existence réelle des protagonistes et, par là, suscite chez le lecteur une plus forte identification et l'impression que tout est dit, que rien n'est passé sous silence. Pour accroître cette illusion, le roman réaliste utilise l'énonciation de type historique, soit l'usage dominant de l'imparfait et du passé simple, qui impartit au récit une apparence de « fait vécu », historiquement vérifiable. De même, il excelle dans la reconstruction du temps, dans la mise en scène de la chronologie et de la temporalité, proches de celles que nous connaissons, et qui alimentent l'illusion réaliste. Le roman bâtit ce que Ricoeur appelle « le temps de l'œuvre », qui n'est pas, malgré parfois leur ressemblance, « le temps des événements du monde<sup>2</sup> », il retranche des heures, des moments, des années en fardant les traces de cette infidélité, désormais voilée par la somme de détails et de précisions. Le discours réaliste efface les marques de sa production et se barde ainsi d'illusion. Il est donc contraint par ses propres dispositifs, codé d'une rhétorique sévère, qui, s'ils construisent le réalisme, en soulignent aussi tout le caractère de haut simulacre : « ainsi ce qui se donne pour le comble de la fidélité réaliste se retourne en comble de l'artifice<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Reprenons le même exemple. Le lecteur parcourt, dans *L'Assommoir*, approximativement vingt années de la vie de Gervaise Macquart. Les dates correspondent, à peu de choses près, à la totalité du second Empire. *L'Assommoir* se déroulerait entre 1850 et 1868. Notons en outre que la structure généalogique des Rougon-Macquart n'est pas sans augmenter l'apparence biographique de l'œuvre.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, « La mise en intrigue », *Temps et récit, op. cit.*, p. 67.

<sup>3</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon, op. cit.*, p. 36.

Aux personnages « quelconques » issus du prolétariat ou de la petite bourgeoisie, le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle français greffe souvent l'histoire sociale d'une époque. Autour du personnage, évoluant dans un milieu reconnaissable, aux attributs spatio-temporels réels, se déploie la mise en scène des réalités économiques, sociales, familiales et politiques d'une majorité ou d'un groupe déterminé dans lequel le lecteur peut trouver ses repères et, puisqu'il s'y reconnaît, se laisser happer par l'illusion réaliste et l'alimenter. Ajoutant à l'effet de réel, en créant un simulacre admissible, potentiel, l'arrière-scène historique de plusieurs romans réalistes offre au lecteur la possibilité d'adhérer au fictif, d'y croire.

En outre, chez les réalistes, la localisation de l'action n'est jamais laissée au hasard, au non-dit, ou à l'insu du lecteur. La mise en place d'une situation géographique et spatiale précise constitue un apport précieux à l'illusion réaliste. Mais la spatialité, travaillée par la fiction, s'avère au service du romanesque. Inspirés, voire transposés de la réalité, les lieux et l'espace, focalisés par un personnage, s'imprègnent d'une charge symbolique, des caractéristiques psychiques du personnage, de prédictions, ou encore d'affects propres au romanesque, non au réel représenté : « L'œuvre réaliste [...] est toujours menacée mais aussi enrichie, par la poussée des fantasmes, des symboles, des mythes, des thèses, et tout simplement des formes<sup>1</sup>. » L'attention portée à la topologie, au lien qui unit les différents lieux, instaure dans le roman un effet « scénique » ou, comme le dit Henri Mitterand, « un espace de jeu ou d'enjeu<sup>2</sup> », une scène vaste et mobile sur laquelle les personnages évoluent. Leurs déplacements et leurs mouvements introduisent la spatialité qui s'associe au personnage, à l'espace, au temps et à l'action<sup>3</sup>. L'espace n'est donc jamais disjoint du sujet; ils se fondent en quelque sorte l'un dans l'autre et se construisent l'un l'autre : l'espace naît du regard des personnages, c'est par eux que le lecteur perçoit le décor. Celui-ci, chargé de leurs affects et de leur subjectivité, est marqué de la personnalité des protagonistes, donc

---

<sup>1</sup> Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52.

empreint de fiction. D'une apparente objectivité par le détail et la description voulus fidèles à des lieux réels, l'espace se personnalise par le regard des protagonistes, le décor lui-même devient représentatif, voire emblématique, du personnage focalisateur. Par exemple, la scène où Gervaise contemple la blanchisserie qu'elle vient d'acquiescer est imprégnée de particularités propres au personnage, à la fiction et au récit. Les qualificatifs des couleurs renseignent le lecteur sur l'état émotif de la blanchisseuse, de même que sur une de ses principales caractéristiques : la rêverie, qui, dans *L'Assommoir*, est un des éléments qui conduisent Gervaise à sa perte. Focalisée par sa nouvelle propriétaire, la blanchisserie est lexicalement marquée du fantasme brûlant de Gervaise : « De loin [...] sa boutique lui apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve [...]. Et elle trouvait sa boutique jolie, couleur du ciel. Dedans, on entrait encore dans du bleu<sup>1</sup> ». La boutique de Gervaise est ainsi chargée de « valeurs affectives et symboliques<sup>2</sup> ». Le lecteur perçoit bien, à travers la syntaxe et le choix du vocabulaire, le regard du personnage : « l'espace se subjectivise, se confond avec le sujet sans solution de continuité, devient, au même titre que le corps la matière même dont se fait le sujet à un moment de son existence<sup>3</sup> ». Le décor en vient alors à s'individualiser, à s'animer; il s'unit au personnage, à l'anecdote, au « biographique » et à l'événementiel, se détachant du réel au profit du fictif et du romanesque. L'espace ainsi issu de la focalisation des personnages s'imprègne d'une subjectivité fictive, mais d'apparence réelle puisque émanant d'un sujet complexe et étoffé. L'incipit de *L'Assommoir* fonctionne exactement de cette façon; Gervaise, en attente du retour de Lantier, porte son regard à travers la fenêtre sur un Paris livré à la vue du lecteur : « Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Blacon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs<sup>4</sup> ». La blanchisseuse focalise les lieux, et, par là même, les met en scène. Ce sont ses yeux, son regard de

---

<sup>1</sup> Émile Zola, *L'Assommoir*; Paris, GF Flammarion, 2000, p. 177.

<sup>2</sup> Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 50.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>4</sup> Zola, *op. cit.*, p. 45 pour la citation et p. 45 à 51 pour la scène de la fenêtre.

personnage fictif, qui captent une action, un lieu, et la narration en dresse le portrait. Bien que paré de réalisme, l'espace se charge de subjectivité fictive, appartenant à un personnage romanesque, issu de l'imagination de l'auteur, et le regard qu'il porte sur son monde transforme le lecteur en spectateur, en « participant » implicite de la scène. À cet effet, Mitterand souligne que si « les personnages et les situations sont inventés, [...] leur dispositif est exact, en ce qu'il construit une spatialité et une temporalité conformes à l'expérience du lecteur<sup>1</sup> ».

Ainsi, les marques de la forme (description, notation insignifiante), de personnages et de sujet (individus psychologiquement complexes, plausibles et étoffés, issus d'un groupe social déterminé), de lieux et de temps (le roman adopte la temporalité historique, dévoile clairement les lieux, généralement connus, où se déroule l'intrigue) construisent l'illusion réaliste et constituent une sorte de codification et de dispositif du réalisme « classique », qui « canalise[nt] l'imaginaire d'un narrateur attaché [...] à faire concurrence à l'état civil, c'est-à-dire, à donner à la fiction les apparences de la réalité<sup>2</sup> ». Le lecteur accorde donc à l'instance narratrice omnisciente, qui sait tout, voit tout, la prérogative de l'objectivité, du regard authentificateur, qui participent de l'illusion réaliste et de l'esthétique du vrai. Par sa nature même, l'art romanesque relativise le réalisme. Les mots « roman » et « réaliste » se posent comme une antithèse, un oxymore, alliant des contraires en induisant la réalité et en impliquant nécessairement la fiction, l'invention, la création. Le respect des structures rhétoriques, des schémas canoniques (structure linéaire, chronologie, héros, adjuvant, opposants, etc.) sont non conformes à la réalité, même s'ils s'y apparentent. En structurant le temps, en construisant un récit, en ordonnant méticuleusement le désordre de la vie réel, le roman nie d'emblée la réalité. Le réalisme, finalement, s'érigerait en grand mythe de la littérature.

---

<sup>1</sup> Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

#### 1.4 Le XX<sup>e</sup> siècle : procès ou expansion du réalisme?

Si les romans réalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle respectaient la structure canonique des récits et travaillaient à l'exploration de la réalité par sa représentation « fidèle », les courants artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, de leur côté, revendiqueront un renouvellement, voire une révolution, des codes et des schèmes littéraires. Non seulement ils participeront à l'abolition du réalisme classique, de la représentativité et de la figuration, mais ils contribueront à mettre au jour d'autres lieux et formes potentiels d'expression du réel. Pour les nouveaux romanciers, le modèle archétypal du roman n'est plus à même de saisir les réalités psychologiques de l'individu.

Avec *L'ère de soupçon* (1956), Nathalie Sarraute ouvre la porte à un remaniement complet de la notion de réalité en littérature. Tout en dénonçant l'inadéquation des vieux romans avec le monde actuel, elle soulève diverses questions qui marqueront ses propres productions littéraires<sup>1</sup>, mais aussi celles de ses contemporains et de ses successeurs. Elle propose une réalité plus large, poreuse, qui excède l'univers structuré du visible, pour mieux explorer une dimension pélagique : « “Le petit fait vrai” [...] permet de franchir les limites étriquées où le souci de vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel. Il nous fait aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer<sup>2</sup> ». Donc, la réalité toute simple, perçue par un sujet qui s'attarde à la transposer fidèlement selon son propre regard, l'infiniment petit de celle-ci, son découpage, donnent accès à une autre dimension du réel, inexplorée jusqu'alors. L'objet et le sujet qui y sont sélectionnés ont effectué un déplacement. Tout l'univers matériel inspecté à la loupe par les romanciers d'autrefois a été remplacé par un

---

<sup>1</sup> Dans *Vous les entendez?* par exemple, l'écriture explore, entre autres, le caractère labile de la pensée individuelle, sa polyphonie, en reproduisant, sous la forme du monologue intérieur, toute sa fugacité et sa dispersion (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999).

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1956, p. 69.

regard scrutateur dirigé vers l'intériorité. Cette mutation du fond amène nécessairement un remaniement de la forme et de la technique. La langue suit ce courant, elle s'assouplit et devient moins linéaire ainsi que l'illustre l'usage de la parataxe, chez Marguerite Duras par exemple<sup>1</sup>; ou encore, comme le montrent les avatars du dialogue « qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, [et qui] s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains<sup>2</sup> ». De même, le monologue intérieur, pratiqué au début du siècle par James Joyce et Virginia Woolf entre autres, apparaîtra plus apte à dessiner la réalité abyssale de l'être en situant directement le lecteur dans le lieu voulu, c'est-à-dire à l'intérieur. À cet effet, l'emploi du « je » narratif permet de prospecter ces nouvelles zones, ou cette nouvelle réalité de l'individu. Avec un « je » narratif, l'intériorité, qui assume dès lors le récit, prend place comme sujet principal. L'écriture rejette un monde où tout du personnage et de son univers est révélé, détaillé, décortiqué, caractérisé, nommé, etc. Le rôle du quidam quelconque, tel que Gervaise, a été ravi par « un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien<sup>3</sup> ». Si autrefois la sphère matérielle servait à le refléter, à le construire, lui et sa densité, avec « l'ère du soupçon », le personnage est devenu le support, l'accessoire à l'exploration de la psyché : « ce qui importe maintenant c'est [...] de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité psychologique<sup>4</sup> », laquelle incarne le nouveau sujet du roman. Avec elle, le temps, restructuré chronologiquement dans les vieux romans, s'est suspendu, cherchant plutôt à représenter la discontinuité, plus fidèle à la pensée humaine, à l'inconscient, aux rêves, au « temps humain [...]. N'est-il pas plus sage de penser à notre propre mémoire, qui n'est

---

<sup>1</sup> « La concierge est là. Elle n'avait pas un air particulier aujourd'hui. La rue non plus. Dehors, avril. Dans la rue je sors. [...] Éviter les kiosques à journaux. Éviter les centres de transit. » Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 15.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 104.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 72.



*jamais* chronologique [?]<sup>1</sup> » De même, les nouveaux romanciers remettent en cause, et avec raison, le réalisme des narrations omnipotentes. Cette technique narrative n'est désormais plus apte à transposer la réalité du monde, ou à remporter l'adhésion et la croyance du lecteur. Nous sommes en effet en droit de nous demander : qu'est-ce qu'un « individu » qui voit, sait et connaît tout des personnages et du monde représentés et, qui, de surcroît, peut être partout en même temps, recèle de réaliste?

Comment alors le nouveau romancier conçoit-il son rôle d'auteur réaliste, quels liens entretient-il entre la représentation de la réalité et son rapport à celle-ci à travers l'écriture? Le XX<sup>e</sup> siècle artistique, sous l'apparence de rejeter les schèmes de l'ancien roman, a tout de même mis au monde des écrivains encore et toujours plus soucieux d'explorer la réalité, leur réalité, par le biais de la littérature, mais d'une tout autre façon. De fait, Sarraute revendique, à l'instar d'Alain Robbe-Grillet, sa position de romancière réaliste. Il appert seulement que le mot n'a plus le même sens, qu'il a entraîné la nécessité de redéfinir<sup>2</sup> la notion de réalisme et d'écrivain du réel :

qu'appellez-vous donc un auteur réaliste? Eh bien, tout bonnement — et que cela pourrait-il être d'autre? — un auteur qui s'attache avant tout [...] à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplâtr pour venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter [...] aussi loin que lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité<sup>3</sup>.

L'expression de la « nouvelle » réalité serait-elle donc affaire de subjectivité? Et le « nouveau » réalisme affaire d'habileté à transposer l'expérience, la perception et la

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 118. Robbe-Grillet souligne.

<sup>2</sup> « Redéfinir » est ici un bien grand mot. Il s'agirait plutôt de remarquer de nouvelles approches ou expérimentations. Le réalisme en soi, en dehors peut-être de l'école française du XIX<sup>e</sup> siècle, n'a toujours pas été défini, bien que plusieurs tentatives soient repérables. Il semble plutôt qu'il se déploie et se modifie au gré de la réalité qui est nécessairement tout aussi mouvante.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 137-138.

connaissance du réel dans l'écriture? Cette différence d'approche du réalisme trace des frontières beaucoup plus floues et incertaines, mais élargit le champ exploratoire. La « parcelle de réalité<sup>1</sup> », dont parle Sarraute, qui est celle de l'auteur et perçue par lui, pourrait se résumer à l'impression : dans les nouveaux romans, « il y a toujours et d'abord le regard qui voit [les objets], la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires<sup>2</sup> ». La subjectivité du regard sur la réalité entre alors en scène sans pour autant être bannie ou qualifiée de représentation tronquée. La réalité est relative, personnelle, individuelle, et de là toute sa richesse et ses vastes possibilités. Elle est jaugée à la « franchise » de l'auteur qui tente, par tous les moyens, de transmettre l'intuition qu'il a d'une partie infime de la réalité, de transférer sa perception dans un autre univers : « S'il s'est produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, c'est lorsque les peintres, bientôt suivis par les écrivains, ont cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient<sup>3</sup>. » Dès lors, le réalisme se joue entre l'auteur-percevant et le lecteur qui peut maintenant éprouver d'autres formes d'expressions du réel et transcender les siennes. Le réalisme affirme désormais qu'il est, même s'il ne tient plus au miroir stendhalien, même à travers la subjectivité, la perception, la sélection et le découpage :

Les mots, selon Lacan, ne sont pas seulement “signes” mais nœuds de signification ou encore [...] carrefours de sens, de sorte que par son seul vocabulaire la langue offre la possibilité de “combinaisons” en “nombre incalculable”, grâce à quoi cette “aventure du récit” dans laquelle s’engage [...] l’écrivain paraît

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 116. L'auteur établit une distinction importante entre « objet » et « chose ». L'objet peut tout aussi bien être un souvenir, qu'un meuble, un geste ou l'imagination. Ce terme recouvre « tout ce qui affecte les sens, tout ce qui occupe l'esprit » (p. 117). Dans cette acception, le mot « objet » correspond à ce qui interfère avec l'individu, et on souhaite le représenter avec toute la subjectivité de la perception individuelle. Pour sa part, le mot « chose » renvoie aux articles qui meublaient les romans balzacien, par exemple. À l'inverse de l'objet, la chose (« maisons, mobilier, vêtements, bijoux, ») est décrite et dépeinte avec le plus de neutralité et d'objectivité possibles.

<sup>3</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 26.

finalement plus fiable que ces récits plus ou moins arbitraires que nous propose le roman naturaliste avec une assurance d'autant plus impérieuse qu'il sait la fragilité et la très discutabile valeur de ses moyens<sup>1</sup>.

Si Sarraute axe son attention sur l'expression d'une réalité intérieure et individuelle, Claude Simon, pour sa part, soutient, comme plusieurs, que la réalité littéraire n'en a d'autre que celle du langage et du récit : « ce que l'écriture nous raconte [...] c'est sa propre aventure et ses propres sortilèges<sup>2</sup> », et donc, pourrions-nous ajouter, sa propre réalité<sup>3</sup>. Cette affirmation ne discrédite toutefois aucunement le réalisme. Les œuvres soucieuses de parler du langage et de la littérature s'attachent tout de même à évoquer leur réalité.

Bien que ces nouvelles explorations se fassent dans un rejet quasi complet des anciennes formes, il n'en demeure pas moins, comme le souligne Henri Mitterand, que le nouveau roman, de même qu'une grande partie de l'art romanesque contemporain, s'est érigé dans la continuité du projet réaliste. L'arpentage de la réalité, consécration ultime des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, se poursuit au XX<sup>e</sup>, mais dans d'autres lieux et formes : « En fait, la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle s'est construite moins sur le procès du réalisme que sur son expansion, son approfondissement et ses transformations<sup>4</sup>. » « Rendre la ressemblance<sup>5</sup> » s'impose encore comme moteur et souci d'écriture, mais la technique, la forme et les sujets ont changé.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> Pour notre part, tel que mentionné précédemment, nous postulons que la littérature ne peut se restreindre à l'expression fermée et unique de sa « propre aventure ». Elle entretient, selon nous et nécessairement, des liens avec le réel, qu'il soit d'ordre social ou individuel, fantasmatique ou représentatif, conscient ou inconscient. Répétons qu'aucun récit ne peut prétendre à une copie exacte et fidèle de la réalité, même dans le cas d'une autobiographie, mais son point de départ, ne serait-ce justement que par le langage qui crée la réalité, n'est jamais totalement disjoint de celle-ci.

<sup>4</sup> Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 130.

Que reste-t-il, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, de la mimésis, du réalisme dans toutes leurs acceptions? Si la littérature est en constante recherche de son propre renouvellement, les traces des anciens et des modernes prennent assurément place dans les romans contemporains. Peut-on encore discerner une volonté réaliste chez les auteurs d'aujourd'hui? Tendent-ils à parfaire les projets et visées des nouveaux romanciers, à renouveler ceux des anciens, ou commencent-ils à discerner d'autres formes de représentation de la réalité? Bien sûr, les nouveaux romanciers ont revendiqué, à l'instar de tous les courants précédents, le progrès, l'avancement, chaque école se construisant souvent par opposition aux anciennes. Une tendance contemporaine du réalisme se manifeste-t-elle, ou plutôt, la littérature actuelle tendrait-elle encore à élargir davantage le champ des possibles? Les romanciers contemporains montreraient, mais autrement, que la réalité, finalement si indiscernable, si mouvante, ne peut être saisie et cristallisée en des structures fixes et rigides. Et que son expression artistique devra emboîter le pas aux vicissitudes du monde. N'était-ce pas Christian Prigent qui soutenait que seule la poésie est apte à représenter le monde et sa réalité, lesquels, en fin de compte, ne sont qu'un vaste et immobile désordre? « L'obscurité de la poésie n'est pas sa faiblesse, son échec, sa coquetterie, son aristocratie hermétique, dit-il, mais sa vérité ultime, la forme nécessaire que prend, il faut affirmer ce paradoxe, sa visée réaliste. C'est parce qu'il est le plus réaliste de tous les langages que le langage poétique rencontre l'illisible et le retrait du sens<sup>1</sup>. » Pour l'heure, nous nous proposons d'étudier le réalisme dans *Sphinx* d'Anne Garreta, où, à sa façon, l'auteure réactualise et questionne la représentation de la réalité – sans toutefois rejeter le travail et les réflexions de ses prédécesseurs – tout en jouant sur la porosité des frontières qui, à la fois, séparent et lient le réalisme, la réalité et sa représentation, permutent les possibles et impossibles.

---

<sup>1</sup> Christian Prigent, *Ceux qui MerdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 214.

*Qu'est-ce qu'un roman? Une suite de cases appelées phrases où sont piqués parfois, tels des papillons, des noms; un univers ordonné, en quelques points duquel des noms dénombrables sont fixés et auxquels, la plupart du temps, lecteurs sceptiques que nous sommes devenus, nous dénions d'une main toute existence, toute référence, et de l'autre, superstitieux subreptice, nous accordons un soupçon de substance.*

*Anne Garréta, La décomposition*

## 2. UN RÉALISME CONTEMPORAIN, L'EXEMPLE DE SPHINX

Afin d'appuyer sa démonstration d'une littérature qui renie la représentativité, Antoine Compagnon mentionne, comme point culminant de cette pratique, « Raymond Queneau et l'Oulipo [...], après lesquels il est difficile d'aller plus loin dans la séparation de la littérature et de la réalité<sup>1</sup> ». Puisque chaque courant artistique se définit souvent en opposition à un autre, la contestation massive de la représentativité littéraire à partir de 1950 s'impose peut-être en partie comme contrecoup du réalisme français dont les idées ont monopolisé, pendant près d'un siècle, la sphère de la création littéraire française. Si la littérature oulipienne des années soixante marquait, selon Compagnon, l'apogée de l'autarcie des fictions et du langage, cette distanciation n'était pas sans ouvrir une nouvelle forme de réflexion sur les liens qu'entretiennent la littérature et la réalité.

Bien que le réalisme, en tant que donnée esthétique, soit toujours cerné de contours flous, fluctuants et changeants, son étude nous est rendue possible par les réflexions de ceux qui l'ont théorisé. En nous appuyant sur les réflexions abordées dans le chapitre 1, nous tenterons ici d'analyser les effets du réalisme qui se déploient dans *Sphinx*. Dans ce roman, le vraisemblable naît de certains phénomènes formels, intradiégétiques ou purement textuels : la structure du récit sous forme d'autobiographie, la mise en place d'une chronologie, la « banalité » ou la plausibilité de l'histoire et des personnages viennent l'articuler et entraîner le réalisme ; la narration au « je », le style et le ton accèdent le propos, conduisant le lecteur à adhérer à l'effet de réel. D'un autre côté, l'intertextualité, prégnante dans le roman, agit comme

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 108.

embrayeur de mimésis, au sens platonicien, mais aussi comme intégration du réel dans le récit. Les multiples références à des ouvrages de fiction intègrent la réalité littéraire dans l'univers formel et diégétique. Le roman propose deux niveaux mimétiques. Le premier relève de la construction romanesque, de la forme, soit la structure du roman (celle de la narration et de la langue). Le deuxième niveau est davantage celui de la construction diégétique, soit le vraisemblable, l'histoire d'amour plausible, à la limite du déjà vu, la forte présence de la théâtralité, l'espace géographique mis en scène et les lieux fréquentés qui confèrent au récit son caractère référentiel et mimétique. Cette étude nous permettra d'observer comment, aujourd'hui, le réalisme peut adopter différentes formes et jouer avec son indistinction, son indéfinition.

### 2.1 *La mimésis formelle*

Dans un article intitulé « Sur le roman à la première personne », Michal Glowinski consacre plusieurs pages à l'explication et à l'analyse de la mimésis formelle, qui est « une imitation par le moyen d'une forme donnée<sup>1</sup> ». Ce type d'imitation doit, pour avoir lieu, trouver ses repères dans une forme écrite extérieure ou antécédente à la littérature (de fiction), comme les mémoires ou le journal intime. Selon lui, les récits à la première personne sont essentiellement construits de mimésis formelle puisque leur caractéristique principale est d'être « en rapport avec des formes d'expression qui se situent à la limite de la littérature, au-delà de cette limite, et même dans le domaine du langage ordinaire<sup>2</sup> » et d'emprunter leur forme à l'expression courante, relevant de la vie quotidienne et de l'expérience commune. L'association d'une forme extralittéraire à la fiction crée, selon Glowinski, une « tension qui constitue le critère fondamental de la

---

<sup>1</sup> Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, 1987, p. 500.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 501.

mimésis formelle<sup>1</sup>». Toutefois, il est essentiel qu'il n'y ait pas identité parfaite entre la forme imitante et la forme imitée ; elle doit plutôt, par analogies, suggérer la conformité, mais témoigner en même temps de l'impossible adéquation parfaite. C'est, semble-t-il, cette distinction, ce jeu sur les frontières, qui fait naître la mimésis formelle puisque, pour fonctionner, « il convient que les lecteurs soient conscients de l'« imitation »<sup>2</sup> ». Pour que la mimésis et l'effet de réel soient effectifs, le roman à la première personne doit signaler sa fictionnalité.

À titre de contre illustration, citons l'exemple de la biographie de Sir Andrew Marbot, écrite par Wolfgang Hildesheimer : *Marbot. A Biographie*<sup>3</sup> et que Jean-Marie Schaeffer évoque dans son essai intitulé *Pourquoi la fiction ?* Ce document, publié quelques années après la parution d'une biographie sérieuse sur Mozart réalisée par le même auteur, en adoptait exactement la même construction. Cette fois, il s'agissait d'une « biographie intellectuelle d'un esthéticien et critique d'art anglais<sup>4</sup> » nommé Sir Andrew Marbot. La construction de sa vie implique diverses personnalités connues des sphères artistique et littéraire tel que Byron, Goethe, Shelley, Delacroix, etc. Lors de sa parution, les spécialistes ont félicité Hildesheimer pour avoir retrouvé une figure méconnue, oubliée par l'histoire. Et pour cause. Bien qu'elle ait été rédigée selon les règles de construction biographique, qu'elle intègre un index des personnalités connues ayant traversées la vie de Marbot, qu'elle reprend des faits et des citations vérifiables, cette biographie est fausse, ou plutôt l'individu dont elle souhaite retranscrire la vie est totalement fictif. Mais quelques pistes de fictivité ont été semées à divers endroits par

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>3</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. A Biographie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, Verlag, 1981. Cette notice est issue de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 342.

<sup>4</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 133.



l'auteur (dans l'index, par exemple, qui ne mentionnait que les noms des personnes ayant réellement existé). En outre, le lecteur aurait pu vérifier les citations utilisées par Hildesheimer en retraçant les lettres de ceux qu'il cite et qu'il transforme légèrement pour son propos : faire vivre et rendre crédible Marbot. Toutefois, selon les dires de Schaeffer, l'auteur de cette biographie n'avait nul désir de duper ses lecteurs. En analysant le phénomène réceptif de cet ouvrage – de fiction – qui a été lu comme une biographie sérieuse, Schaeffer réussit à établir quatre conditions à respecter pour que le dispositif fictionnel fonctionne, c'est-à-dire que la fiction soit entendue comme telle, malgré ses apparences d'authenticité. Si la biographie de Marbot a pu passer pour véridique, il va sans dire que le cas de *Sphinx* n'est nullement ambigu. Par contre, il nous paraît reprendre, avec atténuation puisqu'il s'agit incontestablement d'un roman, deux des quatre motifs que répertorie Schaeffer, soit « le contexte auctorial, le paratexte, “la mimésis formelle” (c'est-à-dire l'imitation énonciative du genre de la biographie) et la contamination de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel<sup>1</sup> ». Les deux derniers apparaissent pertinents à notre étude. Les éléments de mimésis formelle recensés par Schaeffer concernent la posture énonciative, comme pour Glowinski, la focalisation et les expressions langagières. Nous ajoutons à cette catégorie la mise en place d'une chronologie qui reproduit notre expérience temporelle. En outre, la contamination du monde historique s'effectue par les villes présentées, les citations et les références multiples à des ouvrages existants qui mettent en place « des relations entre l'invention et la référentialité<sup>2</sup>. » Cette astuce permet l'avènement de la réalité dans la fiction, soit la présence de référents dans un monde dominé par la fiction. Schaeffer souligne que cette stratégie contaminatrice est « la plus communément mise au service de l'effet de réel [...] et consiste à introduire des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 142.

éléments référentiels – historiques, mais aussi géographiques, temporels, etc. – dans l'univers inventé<sup>1</sup> ».

### 2.1.1 *Mémoire, forme, imitation*

S'ouvrant sur la question de la mémoire, énoncée à la première personne, l'incipit de *Sphinx* met d'emblée en place l'apparence du journal intime, des mémoires ou de l'autobiographique : « Me souvenir m'attriste encore à des années de distance. Combien au juste, je ne sais plus. Dix ou treize peut-être<sup>2</sup>. » Dès la première ligne, le lecteur est donc averti qu'il aura à lire un récit dont la forme mimétique emprunte à un ou plusieurs genres dits autobiographiques : « il est indispensable de repérer le modèle [imité] pour comprendre le récit qui s'appuie sur celui-ci<sup>3</sup> ». Cette construction respecte certaines des règles mentionnées par Schaeffer : Je<sup>4</sup>, responsable de la narration, relate au moyen de l'écriture sa rencontre et sa relation amoureuse passées avec A\*\*\*. La narration à la première personne épouse par plusieurs aspects la forme autobiographique qui vient embrayer la mimésis formelle :

J'eus le désir de faire un récit qui rendit compte de ces deux vies [...]. Autant valait consacrer ce qui me restait de volonté à entreprendre le récit de mon amour, sous la forme d'une biographie réordonnée. (*S*, 219)

La mention de « biographie », placée à la fin du roman, de même que la narration à la première personne, intègrent un genre défini dans l'univers romanesque

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Anne Garreta, *Sphinx*, *op. cit.*, p. 9. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *S*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>3</sup> Michal Glowinski, *loc. cit.*, p. 500.

<sup>4</sup> Le personnage-narrateur, dépourvu de nom, s'identifie toujours par la première personne du singulier. Afin de bien l'identifier et d'éviter les confusions, nous l'appelons Je, avec la majuscule. Aussi, lorsque l'usage d'un verbe nous impose l'accord en genre, nous utilisons, pour pallier l'asexualité des personnages, la barre oblique suivie de l'accord au féminin.

et maintient le lecteur dans l'effet de réel : « D'habitude, on accorde au récit à la première personne la faculté de renforcer une illusion de vérité<sup>1</sup>. » Par ce truchement, la narration indique que ce qui a été lu était un récit passé, vécu par l'instance narrative. La recherche de l'effet autobiographique induit nécessairement une posture énonciative qui « limite » la narration dans ces énonciations. À l'opposé d'un roman construit sur une narration omnisciente, le « je » de *Sphinx* évite le plus possible la focalisation interne sur les autres personnages : il rapportera plutôt un dialogue (mais il y en a très peu), qui donne à la citation une impression d'authenticité, de littéralité (« Mon enfant, lorsqu'on est à peine sevré du lait de sa mère, on ne se hasarde pas dans les lieux mal famés à boire des liqueurs aussi fortes. » “Mon amour”, “mon enfant” : nous nous mîmes à rire » [S, 16]) ; mentionnera des faits observés (« Lorsque je me réveillai [...], je vis A\*\*\* qui me regardait tout en fumant une cigarette » [S, 115]. « A\*\*\* passait le plus clair de son temps devant l'écran de la télévision » [S, 138]) ; ou assumera comme personnelle une impression parée de subjectivité (« De tout cela je garde un souvenir morcelé. Toutes ces nuits ont fini par se fondre en une seule, saccadée, répétitive comme la musique que j'y distillais sur un fond de lassitude extrême. » [S, 62-63]). L'association entre paroles rapportées, observations d'apparence objective et confidences marquées de subjectivité participe de l'effet de réel. De fait, elles mettent en place une focalisation et une aptitude langagière qui sont aussi celles du lecteur : dans une « histoire [...] racontée à la première personne, le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages, simple mortel comme eux et donc, comme eux, faillible<sup>2</sup> ». Une partie de l'effet de réel particulier au roman à la première personne réside donc dans une certaine proximité, ou égalité de compétence, entre « l'individu » narrant, les autres personnages et le lecteur : « ce [type de] discours est

<sup>1</sup> Merete Stistrup Jensen, *Les voix entre guillemets. Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense, Odense University Press, 2000, p. 235-236.

<sup>2</sup> Michal Glowinski, *loc. cit.*, p. 498.

associé non à un narrateur abstrait, mais à une personne concrète et qui parle<sup>1</sup> ». La parole rétrospective de *Sphinx* tend à individualiser et à concrétiser l'instance narrative :

Mon sort en était venu à m'indifférer. Une possibilité se présentait, à peine une occasion, et je m'y abandonnais, suivant une pente que les naïfs appelleront naturelle. Les circonstances violaient mollement mon consentement et je n'en souffrais ni n'en jouissais. (*S*, 57).

Le « je » narré, sujet du discours, sert alors, d'un point de vue romanesque, la construction identitaire du « je » narrant, responsable du discours, mais pourtant très peu présent dans la diégèse. Écart temporel et identitaire entre un même individu qui pose un regard rétrospectif sur une identité et un passé révolus. Cette technique narrative tend à affermir la forme du journal intime ou de l'autobiographique. Loin d'annihiler l'effet de réel, la rétrospection, même empreinte de subjectivité, renforce la mimésis formelle puisque l'autobiographie, les mémoires ou le journal se fondent généralement davantage sur des impressions et des constats individuels, donc essentiellement subjectifs. Un des phénomènes qui accordent à l'instance responsable du discours une crédibilité est qu'en « commençant son histoire, le narrateur a sur son sujet un savoir total, mais il le dévoilera par étapes<sup>2</sup> ». Cette connaissance lui confère une autorité sur son propos et son récit, qui entraîne une impression de vérité, de crédibilité, voire d'objectivité rendues possibles par la distanciation temporelle : « À l'époque, *si je me souviens bien*, je décrivais le monde comme un théâtre où auraient dansé, au bal macabre des pulsions, des théories de cadavres. » (*S*, 9, nous soulignons) Bien qu'il mette de l'avant la subjectivité narrative et la faillibilité de la mémoire, le doute vient plutôt renforcer l'effet de réel. L'expression de l'incertitude souligne la spontanéité, l'état de confiance, et place Je en situation de conscience par rapport à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 499.

son propre discours, en plus d'affirmer la forme autobiographique. La posture énonciative à la première personne n'entache donc pas la crédibilité du propos qui participe, fictivement, du pacte autobiographique. Le lecteur, pour pénétrer dans la fiction, doit admettre comme véridiques les propos tenus par l'instance narrative. Bien qu'elle procède d'un réalisme différent d'un récit à la troisième personne, la narration au « je », en mettant en place une distanciation temporelle et une autorité sur son discours, ne s'éloigne pas tant de l'objectivité associée généralement à la narration omnisciente. À ce sujet, M. Glowinski souligne que le roman à la première personne « s'est souvent efforcé de faire sienne l'énonciation objective du récit à la troisième personne<sup>1</sup> ».

Dans ce cas, en reproduisant ou en se basant sur une forme extralittéraire préexistante à la littérature de fiction — le journal intime, les mémoires ou l'autobiographie —, le roman saute de plain-pied dans l'effet de réel : la forme narrative à la première personne serait donc davantage mimétique puisqu'elle permet de mimer une forme écrite extérieure à la fiction, une forme qui est le plus souvent utilisée pour relater des faits vécus et vrais. Si dans le roman réaliste classique on ne conteste pas l'autorité et la connaissance omniscientes du narrateur, dans un roman à la première personne, c'est la forme principalement qui sert l'effet de réel et qui permet au lecteur d'y adhérer. Ce type de roman, en soulignant son allégeance et son analogie avec une forme extralittéraire, se pare de mimésis et d'effet de réel. Dans le cas de ces romans, le propos sera associé non à une instance narrative frappée d'abstraction, mais à une personne concrète qui se construit ainsi parce qu'elle parle (ou écrit). Ce qui nous amène à défendre un postulat réaliste différent des études courantes : la subjectivité peut aussi entraîner l'effet de réel.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 499.

### 2.1.2 *La chronologie et le temps*

Lié à son aspect autobiographique, le principe de la souvenance permet au récit de se construire suivant un schéma essentiel de la mimésis aristotélicienne et du réalisme : la chronologie. En structurant son récit, ou son intrigue au sens ricardien<sup>1</sup>, et en recréant logiquement l'expérience humaine du temps, *Sphinx* met en place une continuité temporelle pourvue d'un sens. Cette modélisation du temps contribue à la mimésis formelle et au réalisme de l'œuvre. La remémoration, suivant un modèle classique de représentation, imprime au texte une autre caractéristique du réalisme, accentué d'un point de vue formel, par la construction chronologique du récit. Celui-ci, reproduisant une logique temporelle proche de celle de notre expérimentation, s'ouvre sur le présent de l'écriture : « Me souvenir m'attriste encore » (*S*, 9). La toute première phrase associe l'idée de la mémoire, dont il sera question dans le récit, et un présent d'écriture. La narration entraîne par la suite le lecteur dans le passé du récit amoureux, dans une narration essentiellement rétrospective. Construit selon le respect d'une graduation logique des événements, le roman, divisé en cinq parties découpées en sous-chapitres non numérotés, est à même de se lire telle une œuvre réaliste.

La première partie (*S*, 9-70) s'amorce dans le présent de l'écriture, mais dès la deuxième phrase, l'instance narrative entre dans le récit rétrospectif. Ainsi, Je y raconte l'abandon de ses études supérieures en théologie, ses débuts comme disc-jockey à L'Apocryphe — emploi qui le/la plonge dans une vie nocturne — et sa première rencontre avec A\*\*\*, qui danse dans les boîtes de nuit. Le sous-chapitre principal de cette partie est la scène de la mort par overdose de Michel, disc-jockey de

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, « La mise en intrigue », *Temps et récit*, *op. cit.*, p. 58.

L'Apocryphe auquel succédera Je après avoir fait disparaître, avec l'aide du Padré, professeur en théologie, et de George, propriétaire du bar, le cadavre de l'héroïnomane sans famille : « [George] m'abandonna là, me confiant le soin de faire danser les quelque quatre cents personnes qui se trouvaient dans la boîte en cette nuit du vendredi » (*S*, 47) ; « Nous étions désormais liés tous trois par un cadavre. [...] Ainsi je commençai ce qui me sembla une nouvelle vie » (*S*, 56).

Couvrant une période approximative de trois ans, la deuxième partie (*S*, 73-152) relate, toujours en mode récitatif, le déploiement de la relation amoureuse, jusqu'à la formation du couple, le déclin de son bonheur et sa désunion définitive, causée par la mort de A\*\*\* : « je me retrouvai en tête à tête avec le cadavre [de A\*\*\*] étendu sur ce même brancard qui avait servi à le transporter » (*S*, 151).

Dans la troisième partie (*S*, 155-183), qui se rapproche chronologiquement du présent de l'énonciation, Je s'interroge sur la nature de cet amour déchu, énonce, sous un mode lyrique, le vide intérieur, la déperdition dans lesquels la mort de A\*\*\* l'a plongé/e : « Désirant oublier [...], j'oubliais tout et jusqu'à cet oubli de soi-même [...]. Seule subsistait là, devant mes yeux perdus d'absence, aveugles à toute autre chose, la dépossession qui saisit » (*S*, 168). Cette partie est essentiellement réflexive, l'événementiel et le factuel y tenant très peu de place. En outre, elle fait figure de charnière entre deux temporalités : l'avant et l'après de la mort de A\*\*\*.

Dans la partie suivante (*S*, 187-220), Je raconte son déclin qui succède à la mort de son idylle, et la ressouvenance dans laquelle il est désormais plongé. Il y est question de sa rupture avec le milieu des boîtes de nuit, conséquente du décès de son amour, de son retour dans le milieu universitaire où il devient conférencier, spécialiste

en théologie. Cette partie est aussi ponctuée par une mort : celle de la mère de A\*\*\*. Je raconte qu'il s'est alors rendu à New York et l'a accompagnée, agonisante, dans la mort. C'est après le décès de la vieille femme que Je décide de rédiger son histoire avec A\*\*\* (voir *S*, 219-220) : « J'eus le désir de faire un récit qui rendit compte de ces deux vies dont les disparitions successives avaient scandé l'anéantissement de mon goût de vivre au point de rendre insensé tout projet, tout investissement dans un monde où plus rien ne me retenait. » (*S*, 219) Le passé, ou l'histoire, rejoint lentement le présent de l'écriture : « Je m'installai à Amsterdam dans une chambre d'hôtel modeste [...]. C'est ici que, face à une machine à écrire, depuis deux semaines, je n'ai cessé de contraindre ma mémoire à se purger. » (*S*, 220). La cinquième et dernière partie (p. 223-230), la plus courte de toutes, est « dictée » au présent de la narration. La forme épouse, d'une certaine façon, le monologue intérieur<sup>1</sup>.

Cette structure temporelle, tout en respectant une chronologie suivie, successive, malgré les « blancs », les prolepses et analepses repérables, en adoptant la logique du déroulement « réel » des événements, rend vraisemblables les faits narrés et s'imprègne de mimétisme à l'égard de notre expérience quotidienne du temps. Ainsi, le roman se laisse-t-il lire suivant une formule réaliste.

Poussées à leur logique ultime dans *Sphinx*, la construction chronologique et la mimésis temporelle réussissent à joindre un présent d'écriture et un récit passé. Alors que les temps de l'énoncé et de l'énonciation étaient en quelque sorte disjoints, ils se retrouvent, à la fin du roman, simultanés : « C'est ici que, face à une machine à écrire, depuis deux semaines, je n'ai cessé de contraindre ma mémoire à se purger [...]. *Je puis tracer ce mot : Fin. [...] Je recule ma chaise, pose à terre la machine à écrire*

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons sur cette partie dans le chapitre 3. Voir en particulier « L'artifice formel ».



que je viens de refermer. » (*S*, 220-223, nous soulignons). Il est à remarquer que ce passage relie plusieurs temporalités distinctes : l'évocation, au présent, du passé lointain de Je de même que celle d'un passé récent, celui de la rédaction du récit (« depuis deux semaines ») et, enfin, le présent de l'énoncé qui vient souligner la simultanéité de la lecture, de l'écriture et ensuite du discours intérieur. Ce passage construit, du point de vue de la chronologie et de la forme, une « concordance [temporelle qui] répare la discordance<sup>1</sup> » :

Il m'était en fait devenu impossible de détourner plus longtemps le cours de mes pensées de ce sujet obsédant; autant valait consacrer ce qui me restait de volonté à entreprendre le récit de mon amour, sous la forme d'une biographie réordonnée selon une exigence différente de celle qui, dans *les divagations* du songe éveillé, préside à la ressouvenance à l'infini de *fragments dispersés*. Ce travail une fois achevé, peut-être me délivrerait-il de la torture qu'inflige le remâchement, le retour *sans fin ni ordre* de résurgences [...]. [L]e souvenir est là; cristallisé autour de phrases tracées, il ne *divaguera* plus en *dissolution* dans ma mémoire. Je ne vivais plus qu'en souvenance, tentant de fuir cette mémoire des morts que je viens de redire en récit. (*S*, 219 et 223, nous soulignons)

La narration de *Sphinx* introduit dans sa fiction la question de la mimésis reconstructrice du temps. Sa « mise en intrigue » adopte une réédification temporelle qui, en recréant une structure temporelle logique, met en place un effet de réel. En reliant plusieurs temporalités, sans toutefois jouer à brouiller le lecteur, *Sphinx* se laisse lire suivant une structure romanesque réaliste. Logique chronologique où toutes les temporalités se conjuguent et où la fin ferme parfaitement la boucle ouverte au début. En fondant le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, la fin du récit exploite le plus possible la reconstruction logique et réaliste du temps. Réalisée au présent, la fin du roman est structurée de façon à mettre en scène la concomitance de l'écriture, à en

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 55.

souligner la simultanéité ; la narration permet non seulement de « composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps<sup>1</sup> », mais aussi de réordonner la temporalité décousue de la réalité. Cette structure temporelle fait écho à l'identité de Je et à son propos. La logique chronologique, sa forme « réaliste » poussée à l'extrême limite, permet à Je d'enfin reconstituer ce qu'il fuyait depuis la mort de A\*\*\* :

Je fuyais les poursuites de ma mémoire dans le dépaysement constant, courant toujours, tant je redoutais les moments où une halte trop prolongée, laissant se rassembler des repères que je tentais de dissoudre, permettant à un cadre spatial et temporel de se reconstituer me ramenait au souvenir obsédant de cet amour. (*S*, 188)

L'ouverture, telle une autobiographie, souligne un temps de l'écriture. Ensuite, les chapitres fonctionnent en mode rétrospectif, par « énonciation [de type] historique<sup>2</sup> » marquée par l'usage prédominant de l'imparfait et du passé simple. La structure romanesque respecte une logique temporelle en graduant les événements du plus lointain au plus rapproché, jusqu'à ce que la narration de faits passés rejoigne le présent de l'écriture. Ce dernier élément corrobore la mimésis formelle. L'autobiographie, le journal ou les mémoires indiquent souvent un rapprochement avec le présent de l'écriture, qui permet à leur auteur de justifier l'acte et le désir de dire. Le rapport au temps (présent bref de l'écriture, glissement vers l'énonciation rétrospective et retour sur un présent d'écriture) agit ici comme une stratégie formelle du réalisme : celui des textes dits autobiographiques. Ces formes sont celles qui instaurent le moins de distance entre identités d'auteur et de narrateur (ou de personnage autodiégétique) puisque, selon le « pacte autobiographique », le lecteur se doit de postuler comme véridiques les propos et événements rapportés par la

---

<sup>1</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 147 [1459b].

<sup>2</sup> Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 69.

narration<sup>1</sup> ; sorte de « contrat passé entre l'auteur et le lecteur<sup>2</sup> ». Ce consensus tacite est donc un contrat sur le réalisme, sur l'authenticité. En construisant une temporalité où temps passé, rétrospectif, et temps présent, jusqu'à la mort physique de l'instance narrative, se rejoignent, en reprenant à dessein une forme autobiographique, mais en la parant d'indécision et d'imprécision, Garreta sème un flou qui met en place la « tension », essentielle à la mimésis formelle, et dont parle Glowinski<sup>3</sup> :

Je contemple ce tas misérable qui me tint en réclusion jusqu'à ce qu'en fût achevée la narration. Un long moment je suis sans pouvoir en détacher mon regard. Qu'en faire désormais ?  
Essai, roman, mémoires à valeur exemplaire, ce n'est rien de tout cela. (*S*, 223-224)

L'effet de réel ressort donc, en partie, de l'effet de fiction.

Bien que la stratification du temps ne soit pas clairement indiquée (le roman se déroule sur 10 ou 13 ans et plusieurs années sont passées sous silence), qu'aucune datation exacte ne figure dans le roman, la lecture réaliste de l'œuvre est aussi rendue possible par les nombreux marqueurs temporels, assez précis, qui parsèment le texte et permettent au lecteur de se repérer. De leur usage se dégage une impression non seulement de chronologie, mais aussi de respect de la gradation temporelle. Le lecteur se sent toujours localisé dans le temps. Plusieurs indications servent à la fois à situer le temps et à maintenir l'effet de réel. Les mentions assez fréquentes d'heures mettent en place une stratification temporelle précise : « Je décrochai pourtant et parvins à me maîtriser assez pour convenir avec A\*\*\* d'un rendez-vous, *vers six heures* » (*S*, 84, nous soulignons)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Tel que mentionné précédemment, nous ne postulons aucunement que *Sphinx* est un roman à teneur autobiographique ni même autofictif. Nul doute n'est permis sur sa fictionnalité.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 26.

<sup>3</sup> Michal Glowinski, *loc. cit.*, p. 500.

<sup>4</sup> Voir aussi : « Il était deux heures et demie du matin » (*S*, 51) ; « Vers six heures du matin » (*S*, 55) ; « Vers six heures le soir » (*S*, 57) ; « Vers deux heures de l'après-midi » (*S*, 84).

De même, d'autres marqueurs contribuent à la reconstruction de la chronologie, de la succession, tout en maintenant, au fil du récit, une impression de précise datation : « Six mois durant, d'octobre à mars » (S, 28), « En ces mois d'avril et mai » (S, 37), « nous fîmes au cours des mois de mai et juin la tournée de ces villes sans séjourner plus d'une semaine dans aucun » (S, 139)<sup>1</sup>. Ces marqueurs précis construisent la chronologie, le marquage et la quantification temporels, assurent la successivité et, en conséquence, participent grandement de l'effet de réel. Bien que la datation du récit, malgré l'usage de ces marqueurs, demeure indistincte et non précisée, le lecteur reconnaît l'époque contemporaine et parvient à s'y situer, à travers tant la forme que la diégèse. Le récit se déroule en toute vraisemblance entre 1985 et 2000 et aucun doute n'est possible. La mise en scène de la contemporanéité ressort beaucoup de l'univers des boîtes de nuit, de la musique techno et de la facilité des déplacements (voyages intercontinentaux), lesquels se surajoutent à certains traits réalistes par leur précision : « J'allais avoir vingt-trois ans, et depuis trois ans que s'agitait sous mes yeux le peuple de la nuit » (S, 142).

### 2.1.3 *La référentialité ou l'espace géographique comme incursion de la réalité dans la fiction*

Bien que *Sphinx* n'adopte pas tous les codes classiques du réalisme, comme une situation historique et géographique explicitement déterminée, il réactualise certains de ces schèmes et réussit à maintenir son lecteur dans l'effet de réel. Ainsi, la référentialité passe beaucoup par le nom des villes mentionnées et visitées par les protagonistes. Leur présence conforte l'effet de réel, car « la simple occurrence d'un

---

<sup>1</sup> Voir aussi : « Un soir de mai » (S, 37) ; « en cette nuit du vendredi » (S, 47) ; « peu avant les fêtes de Noël » (S, 95) ; « une bouteille du whisky qu'il tenait à m'offrir pour le Nouvel An » (S, 110-111) ; « L'hiver suivant » (S, 121) ; « Nous partîmes au tout début de janvier, peu après les fêtes du Nouvel An » (S, 122) ; « J'obtins en avril un congé de trois mois » (S, 139) ; « La crise éclata au retour d'une semaine passée à New York pour les fêtes du Nouvel An » (S, 146).

nom propre induit chez le récepteur une thèse d'existence<sup>1</sup> ». Les noms des villes viennent introduire du vrai dans le faux, un peu de réalité dans un univers imaginaire. Ils permettent, en outre, de tisser un fil du début à la fin du roman puisque chaque chapitre est marqué par un déplacement ou la visite de villes différentes. L'histoire s'amorce à Paris et s'y déroule pour l'essentiel, mais les protagonistes visiteront plusieurs endroits, comme Munich, Amsterdam, Londres et New York, qui sont tous autant de référentialité : « les rues de Paris presque vides » (S, 19), « Je convainquis A\*\*\* de partir quelques jours avec moi pour Munich » (S, 95), « nous convîmes d'un voyage à New York » (S, 121), « je pris le premier avion pour New York » (S, 192), « Je m'installai à Amsterdam » (S, 220)<sup>2</sup>.

Au sujet de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, Marilyn Randall explique que

la juxtaposition du référent réel, où le signe tient une double signification — celle du monde extrafictionnel et celle du monde fictif où il évolue (*Montréal*, par exemple) —, et du référent fictif, dépourvu de référent dans le monde réel (*P. X. Magnant*, par exemple), est bien établie et constitue le fondement de la stratégie réaliste comme celui de la métafiction moderne, autant dire de la fiction tout court<sup>3</sup>.

L'usage de noms propres réels ressort donc d'un procédé réaliste d'écriture. Ils permettent d'associer des références attestées à un cadre fictif qui peut ainsi plus aisément être tenu pour vraisemblable.

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>2</sup> Voir aussi : « je rédigeai en allant compléter mon érudition à Solesmes où je séjournai trois semaines [...], profitant des ressources de la bibliothèque bénédictine » (S, 33) ; « en remerciement des cigares que je lui avais rapportés de mon voyage en Allemagne » (S, 111) ; « ces quartiers [...], par endroits, me rappelaient Berlin » (S, 132) ; « [congé] que je dévolus à la visite de quelques villes d'Europe [...]. Venise, Florence, Rome, Munich, Heidelberg, Berlin, Amsterdam, et Londres » (S, 139) ; « Rentrant à Paris à l'issue d'un séjour à Amsterdam » (S, 191).

<sup>3</sup> Marilyn Randall, « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3 (69), 1998, p. 560-561. Randall souligne.

Les noms propres de villes réelles, que nous pourrions dire généraux ou englobants, sont appuyés par un découpage géographique plus précis qui décuple la référentialité et l'effet de réel. Cette division accroît la précision et amène dans l'expérience de la lecture un phénomène de possible ou de fait vrai : « Nous passâmes la Seine au Pont-Neuf » (*S*, 19), « la station de taxi de l'avenue Malignon » (*S*, 56), « les rejets du XVI<sup>e</sup> arrondissement » (*S*, 104), « Je pris la 42<sup>e</sup> Rue vers l'ouest » (*S*, 204), « Elle est enterrée dans un cimetière au nord de Harlem » (*S*, 214), « alors que j'attendais au coin de la 54<sup>e</sup> Rue » (*S*, 215)<sup>1</sup>. En plus de donner au lecteur une impression de réalisme, ce découpage géographique, par sa précision et son détail, vient enrichir l'effet autobiographique, étudié au début de ce chapitre : seul un individu relatant sa propre histoire est apte à autant de détails « véridiques ». Les noms propres provoquent, dans l'expérience de la lecture, « une tension entre un contexte référentiel réel et un autre qui relève entièrement de la fiction<sup>2</sup> ». Cette tension est ce qui maintient le lecteur dans l'effet de réel non seulement par la référentialité, mais par son impression « d'être situé ».

Outre ce découpage, en rue, secteur ou quartier, on retrouve aussi des mentions de lieux existants qui ajoutent des détails, apparemment superflus, proches de la notation insignifiante de Barthes, mais qui agissent comme embrayeurs de

---

<sup>1</sup> Voir aussi : « Elle vivait seule dans un studio, au douzième étage d'un immeuble donnant sur la Seconde Avenue [à New York] » (*S*, 122) ; « Notre chambre, située au vingt-cinquième étage d'un immeuble moderne, donnait sur la 42<sup>e</sup> Rue Est » (*S*, 124) ; « Nous marchâmes vers la Cinquième Avenue [...] nous atteignons les abords de Central Park » (*S*, 127) ; « quelque banlieue reculée de Long Island ou du New Jersey » (*S*, 128) ; « Un après-midi, nous remontâmes l'avenue centrale de Harlem, depuis Central Park jusqu'à la 125<sup>e</sup> Rue » (*S*, 132) ; « derrière les tours du bas Manhattan [...]. Nous marchâmes lentement ; au-delà de la 110<sup>e</sup> Rue » (*S*, 133) ; « j'attendais au coin de la 54<sup>e</sup> Rue un taxi » (*S*, 215) ; « Tandis que je marchais vers Time Square » (*S*, 215-216).

<sup>2</sup> Linda Hutcheon, « Metafictional Implications for Novelistic Reference », Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On Referring in literature*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 1-14, citée par Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 562.

référentialité : « elle m'avait donné rendez-vous [...] dans l'un des immenses cafés de la place Pigalle » (S, 12) ; « [elle] m'annonça les étapes de notre parcours nocturne : une quinzaine de cabarets, de Pigalle à Opéra » (S, 16) ; « [j]e passai devant la boutique Guerlain des Champs-Élysées » (S, 22) ; « [je] sortis dîner dans un petit restaurant situé au flanc de Montmartre » (S, 57).

Bien que l'univers de *Sphinx* soit fictif, ces noms propres mettent en place un dialogue entre fiction et réalité. À cet effet, Sylvia Söderlin mentionne, en étudiant les œuvres d'Aquin, que

[s]i l'autobiographie est l'histoire d'un moi, l'autobiographie fictive doit être l'histoire d'un moi qui se constitue dans et par le texte. N'ayant pas d'existence préalable en dehors du texte, le moi de l'autobiographie fictive retient une autorité incontestable sur son récit ainsi que sur l'identité qu'il se donne. L'orientation référentielle de l'autobiographie fictive, c'est-à-dire sa relation au hors-texte, est donc centripète ; replié sur la question centrale « qui parle ? », *ce type de texte incorpore principalement des éléments référentiels pour définir et circonscrire le sujet parlant ou écrivain*<sup>1</sup>.

Dans le roman à la première personne, la présence d'éléments référentiels sert donc non seulement la constitution du sujet, mais aussi le réalisme de l'univers romanesque. Pour la construction de l'identité de Je<sup>2</sup>, l'usage d'un hors-texte, d'un avant-texte est requis. L'espace romanesque et les personnes se parent alors d'illusion référentielle. Celle-ci, pour fonctionner, s'articule selon deux axes : d'abord le référent est illusoire, puisqu'il prend place dans un monde fictif, mais, ensuite, il doit, pour que l'illusion fonctionne, être possible, plausible et issu de la réalité.

<sup>1</sup> Sylvia Söderlin, « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 104. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur la question épineuse de l'identité de Je dans le troisième chapitre. Bien qu'elle serve en apparence une construction identitaire, la référentialité de même que l'identité, dans *Sphinx*, ne sont qu'illusoirs.

Les précisions et le découpage géographiques prégnants dans *Sphinx* contribuent largement à l'effet de réel. Ils permettent à la référentialité d'être manifeste tout au long du roman et agissent comme manifestation de la mimésis en représentant, en introduisant l'univers du lecteur.

#### 2.1.4 *Les expressions, l'effet de traduction et d'oralité*

Bien qu'il soit un roman qui fasse preuve d'une grande maîtrise de la langue littéraire, qu'il déploie une langue classique, voire un style « précieusement », *Sphinx* fait apparaître, dans sa trame narrative, plusieurs expressions relevant du familier, de la langue courante. Ce phénomène n'est pas sans retenir le lecteur dans l'effet de réel, paradoxalement peut-être en regard du style soutenu et hautement artificiel de l'ensemble du texte. Par exemple, le mot « effeuilleuse », compte tenu du registre linguistique du roman, serait paru plus homogène avec le style général que « strip-teaseuse » (*S*, 12, 17); de même, l'expression « les latrines » aurait été plus conforme que « les w.-c. » (*S*, 38)<sup>2</sup>.

La survenance de certains anglicismes — même s'ils sont admis par la langue française —, de registre familier ou populaire, qui ponctuent le texte, détonne avec la richesse du vocabulaire qui le caractérise et provoque une rupture de ton avec le style général. Toutefois, ce jeu sur les niveaux de langage tisse un lien avec la langue réelle et actuelle, propre aussi aux univers nocturnes : « une brusque aventure, sans conséquence et sans lendemain, ce que dans ce milieu on appelait un "coup de cul" »

<sup>1</sup> Jacqueline Forni, « Écrivain ou chien savant? », *La quinzaine littéraire*, n° 465, juin 1986, p. 8.

<sup>2</sup> Voir aussi : « vie de camé » (*S*, 40) expression populaire pour *drogué*; « drague » (*S*, 40) pour *courtiser*; « où le caser ? » (*S*, 41) verbe d'usage familier pour *dissimuler*; « dealers » (*S*, 144) anglicisme pour *revendeur*; « la mondaine » (*S*, 19) pour la *police*, etc.



(*S*, 80). Outre un effet de réel, ces mots et ces expressions sporadiques constituent un indicateur de contemporanéité ; ils permettent à la trame romanesque de s'ancrer dans l'actualité. De plus, les quelques anglicismes et expressions familières appellent, dans le contexte et le style du roman, un certain effet de traduction qui contribue à un mimétisme. Dans son article sur les œuvres de Gail Scott, Gilian Lane-Mercier souligne d'ailleurs que non seulement les « effets de traduction sont des opérateurs de *mimésis*<sup>1</sup> », mais ils agissent aussi comme embrayeurs de référentialité. Dans l'univers de *Sphinx*, l'idée de traduction, de bilinguisme ou de variation linguistique se rencontre dans différents passages. De fait, on trouve à la fois des passages en anglais non traduits : « *I've been waiting so long for a voice like yours that could* (un mot que je ne comprends pas) *me*. » (*S*, 197). La mention d'un mot incompris accentue le réalisme d'un discours rapporté avec exactitude ; en outre, la présence de l'anglais retranscrit en italique vient isoler la deuxième langue et la souligner comme celle d'un usage non courant pour l'instance narrative. Un autre passage, en français cette fois, est porteur d'une traduction à laquelle le lecteur n'a pas accès. Il s'agit d'une chanson sur laquelle dansait A\*\*\* et que Je se remémore : « mime extatique d'une chanson anglaise intitulée [...] *Sphinx*. [...] Je [...] traduis ici [les paroles] pour l'essentiel. » (*S*, 116-117) Les effets créés par l'apparition d'une autre langue, retranscrite suivant l'expression orale, produisent dans l'œuvre un mimétisme linguistique. De même, certains des rares discours rapportés respectent souvent l'expression orale du locuteur. Lorsque Je s'entretient avec Ruggero au sujet de A\*\*\*, les propos retranscrits respectent l'oralité et enracinent l'effet mimétique du discours écrit, rappelant l'imitation décriée par Platon :

---

<sup>1</sup> Gilian Lane-Mercier, « Écrire-traduire entre les langues. Les effets de traduction et de bilinguisme dans les romans de Gail Scott », *Voix et Images* vol. 30, n° 3 (90), 2005, p. 103.

<sup>2</sup> Pour des passages en anglais, voir aussi *S*, 199-200, 204 et 228. Garreta souligne.

« Comme je semble te causer pas mal et te connaître un peu, depuis une semaine ils viennent me dire trois fois par nuit que tu déconnes, que t'es malade. [...] Tu sais ce qu'ils me disent ? Qu'entre Blancs et Noirs ça peut pas marcher. [...] Mais ils se plantent moi je te le dis... [...] Quand tu leur causes, ils pigent rien : alors peuvent pas comprendre ce que tu lui trouves... [...] tu l'auras ! z'auront plus qu'à ravalier leurs conneries. » (S, 78-79)<sup>1</sup>

Dans la même foulée, la manifestation ou la mention des accents vient asseoir un certain réalisme. Ainsi, peut-on lire :

[...] après avoir débité ce discours, de sa voix éternellement enrouée et roulant les caillasses d'un accent qui le rendait incompréhensible (S, 79).

L'anglais que je parle a gardé les stigmates de cette fréquentation presque exclusive des Noirs. Imperceptiblement, des expressions, des incorrections caractéristiques de leur parler se sont glissées dans le tissu de langue académique qu'on m'avait enseignée au lycée. Cela, depuis, m'a été un trouble dans mes conversations : cette langue que je parle est un hybride monstrueux ; j'ai mêlé Oxford et Harlem, Byron et le gospel. (S, 132).

Tant l'apparition de mots impropres au style soutenu que la présence de discours rapportés en langue orale ou la mention indicatrice d'un accent participent de l'effet de réel. Ce jeu linguistique dissémine, dans un univers fictif, un peu du langage réel, ou du moins une impression de sa présence. Jean-Marie Schaeffer souligne d'ailleurs, au sujet de *Marbot*, cette biographie fictive évoquée précédemment, que « les expressions anglaises originales utilisées [...] constitu[ent] un élément supplémentaire de mimésis formelle<sup>2</sup> ». Toutes les formes de jeux sur la langue et les niveaux

<sup>1</sup> Nous pouvons ajouter les propos tenus par A\*\*\* et rapportés à la page 91 : « Si j'accepte de coucher avec toi, ce sera pas pareil ensuite » ; « On peut pas coucher ensemble, on va finir par se battre parce que personne ne voudra se laisser dominer ».

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 140-141.

linguistiques viennent donc accroître le mimétisme et renforcer l'effet de réel : « Ajoutons à cet éparpillement du propos quelques méprises qui trouvaient leur source dans la différence des langues maternelles, et l'on percevra la difficulté de mon entreprise. » (*S*, 92) Cette stratégie romanesque adopte deux des catégories établies par Philippe Hamon, soit le réalisme du langage qu'il qualifie de « textuel » et le réalisme qui imite des éléments du réel et qu'il appelle « symbolique ». Le premier consiste en la reproduction d'un énoncé déjà dit ou écrit et le second concerne la représentation de certains éléments « iconifiables par l'écriture ou par la parole<sup>1</sup> » comme, par exemple, les onomatopées ou, pourrions-nous ajouter, les accents et la copie de la forme de l'oralité. Hamon inclut entre autres, dans le « réalisme textuel », un énoncé qui se modèle en fonction d'un autre, précédemment utilisé. « [L]e métalangage, la citation, la retranscription, la parodie, le pastiche<sup>2</sup> », donc l'intertextualité, en seraient certaines des figures représentatives.

### 2.1.5 *L'intertextualité comme intrusion du réel dans la fiction*

Bien qu'elle puisse être étudiée en tant qu'agent de fictionnalisation, l'intertextualité employée dans *Sphinx* participe aussi grandement de l'effet de réel, de la contamination de l'univers fictif par le référentiel, et engendre une partie de l'illusion réaliste : « l'intertextualité constitue également ici une sorte de cadre, une grille qui s'intercale entre le texte et le monde extérieur. Le texte devient une "interprétation" d'un autre texte<sup>3</sup> » et, à travers elle, une interprétation du monde. Dans *Sphinx*, le vaste réseau intertextuel agit, comme le faisaient les noms propres géographiques, telle une référence à un hors-texte issu de la réalité et incorpore donc

<sup>1</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 124-125.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>3</sup> Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, p. 296.

celle-ci dans l'univers fictif du roman et prend part à ce que Jean-Marie Schaeffer qualifiait de facteurs de contamination de l'irréalité par la réalité. L'intertextualité suscite « l'idée de mondes parallèles [...] renvoyant ainsi à une double réalité : celle du monde et celle des livres<sup>1</sup> ». Qu'elle mette en place une hybridité ou un jeu de construction polytextuel, l'intertextualité, très prégnante dans *Sphinx*, ne saurait passer inaperçue ; son « réseau d'échos transforment sans cesse la lecture en recherche, et rendent polyphonique la voix qui narre ou disserte<sup>2</sup> ». Elle retient donc sans cesse le lecteur dans un effet de réel et contribue, en plus, à la construction de l'identité de Je — ou de l'illusion de celle-ci. En effet, étudiant/e en théologie, Je fait preuve d'une grande érudition, tant par le style de son écriture que par ses multiples références à la littérature ou son usage du latin. Plurielle, l'intertextualité se manifeste sous différentes formes. Tantôt elle est allusive ou citationnelle, tantôt elle tronque ou laisse incomplètes les citations rapportées. Garreta sème souvent le doute quant aux références qu'elle introduit, rarement elle en souligne la source, mais le lecteur quelque peu averti ne peut s'empêcher de suivre ce réseau de liens avec l'univers littéraire réel et multiplie les lectures possibles. Par sa richesse intertextuelle, *Sphinx* « appelle un certain mimétisme et tend un miroir au lecteur<sup>3</sup> », intègre une part de réel dans le fictionnel.

Parfois sous forme d'allusions, les références, non moins patentes, rappellent au lecteur la réalité de la sphère littéraire, antécédente à l'univers auquel il est rivé : « Comment s'appelait-il déjà [ce parfum] ? *Parure* » (*S*, 22) ; « *L'Apocryphe*, nuit

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>2</sup> Francine Dugast-Portes, « Anne F. Garreta : jeux de construction et effets paroxystiques », Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 166.

<sup>3</sup> Georgiana Colville, « Plaisir et chorégraphie de l'intertexte : *Sphinx* d'Anne Garreta », Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre Verdaguer (dir.), *Regards sur la France des années 1980 : le roman*, Saratoga, Anna Libri, 1994, p. 111.

rouge et non pas noire » (S, 26) ; « maculés d’empreintes de mains sales » (S, 18). Si, respectivement, ces passages font référence à *La parure* de Maupassant, à *Le rouge et le noir* de Stendhal et aux *Mains sales* de Jean-Paul Sartre, leur mention ne s’avère pas purement gratuite. L’intertextualité trouve aussi des échos chez les personnages, dans leur construction, ou dans l’univers diégétique. Merete Stistrup Jensen souligne l’importance de la référence que Je fait à *La chute* d’Albert Camus : « je me fais moi-même l’effet de ce héros de roman des années cinquante qui s’intitulait, je ne sais plus pourquoi, *La Chute*. » (S, 159). Jensen observe des liens étroits entre *Sphinx* et *La chute*. Qu’il soit question de « signes superficiels [...] ou] de ressemblances profondes entre les personnages et la structure même des deux romans<sup>1</sup> ». Elle note, entre autres choses, le lieu de l’action finale des romans (le port d’Amsterdam sous la neige), l’appréciation du beau langage, l’attrait pour le regard aveugle, etc. En outre, elle soulève la proximité établie entre les prises de conscience des personnages au sujet de leur dédoublement et propose que *Sphinx* soit une réponse intertextuelle à la question centrale posée par *La chute* : « Que faire pour être un autre ? Impossible. Il faudrait n’être plus personne, s’oublier pour quelqu’un, une fois, au moins. Mais comment<sup>2</sup> ? » La mort, chez Camus comme chez Garreta, serait révélatrice de l’identité. Il est à noter que de telles proximités requièrent une certaine érudition pour être décodées par le lecteur. Mais la construction symétrique du héros de *Sphinx*, établie en parallèle avec des protagonistes antérieurs, crée, en rappelant quelque chose de connu, un effet de réel, parallèle, bien sûr à un effet de fiction<sup>3</sup>. Si la référence à l’œuvre de Camus était claire puisque directement mentionnée et typographiée, d’autres indices sont parfois plus allusifs. Garreta recourt aussi à la citation pour intégrer dans l’univers romanesque le monde de la littérature.

<sup>1</sup> Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, p. 234. G. Colville note aussi cette proximité, *op. cit.*, p. 121.

<sup>2</sup> Albert Camus, *La chute*, cité par Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, p. 235.

<sup>3</sup> Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre 3.

Ainsi, à la fin du roman, Je tente de se rappeler la suite d'un poème dont les deux premiers vers seulement lui reviennent en mémoire : « Mais ces vers qui tournoient dans mon esprit m'obsèdent. "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui/ Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre..." Quelle peut donc être la suite, l'indispensable complément ? » (*S*, 227-228) Le lecteur, ainsi interpellé par la recherche de l'instance narrative sera, lui aussi, amené à réfléchir d'abord à l'auteur de ces vers, ensuite au complément manquant. Agonisant sur ces vers de Mallarmé, « à la manière du cygne<sup>1</sup> », Je mentionne « *Tandis que j'agonise* et que mon dos ruisselle et s'évade le sang à flots, je me sens m'envoler » (*S*, 230, nous soulignons). L'allusion, non moins évidente, au célèbre roman de William Faulkner<sup>2</sup> n'est pas sans rappeler le caractère autodiégétique des deux récits d'agonie. À la fois discrète et évidente, la référence à l'œuvre de l'auteur américain trouve sa pertinence dans *Sphinx* par la fragmentation et la multiplicité de l'être parlant, responsable du discours, son indéfinition et peut-être la polyphonie de sa voix<sup>3</sup>. Garreta emploie aussi une autre méthode de jeu intertextuel, par le biais de la citation, typographiquement identifiée par les guillemets. Ainsi, au début du roman, alors que Je amorce le récit de son idylle, il/elle dit : « Était-ce une hérésie de soutenir que la lucide traversée de l'enfer est voie directe de rédemption ? " *Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé ; tu ne me désirerais pas si tu ne m'avais pas un jour tenu dans tes bras.* " » (*S*, 10, nous soulignons). Jensen attribue à Pascal la partie de la citation mise en italique<sup>4</sup>. Toutefois, elle révèle que la seconde partie de la citation serait attribuable à l'auteur de *Sphinx*, établissant ainsi une symétrie entre la passion chrétienne du philosophe et la passion

<sup>1</sup> Georgiana Colvile, *op. cit.*, p. 117.

<sup>2</sup> William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 254 p.

<sup>3</sup> Sur la question de la voix polyphonique de l'instance narrative de *Sphinx*, voir Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, p. 125 : « Le JE du roman est loin d'être un sujet "plein", [...] le JE "vide", elliptique, fragmentaire, serait plutôt un sujet qui se cherche : un JE polyphonique ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 239.

amoureuse de Je. En actualisant ainsi certains auteurs, en les reprenant à son compte, Garreta fait plus qu'une intertextualité allusive : celle-ci compose la forme du roman qui se révèle alors enrichi et construit d'un univers textuel, antécédent à cette fiction, sur lequel elle s'appuie.

Bien que les citations ou allusions ne soient souvent que fragmentaires, incomplètes ou allusives, que les auteurs ne soient, à quelques exceptions près, jamais mentionnés<sup>1</sup>, la force de l'intertextualité connote la sphère littéraire réelle. Elle vient de plus montrer que si l'intertextualité peut opérer comme agent de fictionnalisation, elle est à même de contaminer le fictif par le réel, d'intégrer le monde à l'imaginaire. L'intertextualité vient lier le macrocosme de la littérature (réelle) au microcosme fictif de *Sphinx*.

## 2.2 *La mimésis diégétique*

### 2.2.1 *Le descriptif anthropologique et le cliché*

Dans *Sphinx*, l'effet de réel ressort beaucoup de la vraisemblance inscrite dans la diégèse. Elle naît principalement du possible des personnages, de la plausibilité de leur histoire, voire du cliché qui l'entoure et de la quotidienneté mise en place. En outre, le portrait brossé des milieux nocturnes et des boîtes de nuit, dépeint avec véracité, accentue l'illusion réaliste.

---

<sup>1</sup> À l'exception d'une chanson d'Édith Piaf, *La ville inconnue*, mentionnée à la page 179.

Pour l'essentiel, le récit se déroule dans les milieux nocturnes des bars et des cabarets. Garreta brosse, dans son roman, une véritable anthropologie<sup>1</sup> de ces univers. Tant du point de vue de la description des lieux physiques que de la présentation des « structures sociales, [des] caractères, [des] catégories professionnelles, [des] mœurs, [des] traits intellectuelles, [et des] passions<sup>2</sup> », tout est dépeint avec une vraisemblance qui confine à l'étude. L'espace dans lequel évoluent les personnages, qui est représenté à plusieurs reprises à l'aide de descriptions réalistes, marque le récit de vraisemblable :

je me vaudrai dans des loges miteuses, sorte de paliers entre deux volées d'escalier, encombrées de chaises défoncées, de cartons de mousseux éventrés, écrasées sous la grisaille d'un plafond suintant [...] un canapé recouvert de velours rouge troué, brûlé par les mégots d'innombrables cigarettes, cette atmosphère d'exil entre des murs bleus maculés d'empreintes de mains sales (*S*, 17-18)<sup>3</sup>

Outre la description physique des lieux, Garreta réussit à broser le portrait des atmosphères propres aux boîtes de nuit. L'association de ces descriptifs crée un assemblage fort qui montre avec réalisme ces univers : « Dans la pénombre encore obscurcie par la fumée des cigarettes et les exhalaisons des corps transpirants tassés les uns contre les autres, se déroulait un spectacle de travesti burlesque dont je ne vis presque rien. » (*S*, 99) De plus, les phénomènes sensibles, reliés à ce milieu, ne sont pas sans être évoqués : « je percevais les coups que donnaient les basses dans chacun des morceaux. Ce que je pouvais observer de la piste m'incitait à penser que les danseurs articulaient leur danse sur ces résonances sourdes qui ébranlaient le sol sous

---

<sup>1</sup> Notion soulevée par Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*, p. 80.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Voir aussi « Tous les cabarets dont à cinq heures du matin j'achevai la tournée se ressemblaient : enfer de sueur, bombardement de lumières alternativement glauques et crues, nuit striée pleins phares sans aube ni crépuscule » (*S*, 21) ; « le poste du disquaire, sorte de podium qui surplombait la piste. Ce réduit encagé de verre était adossé à l'un des murs de la salle qui s'organisait tout autour en étagements concentriques. On accédait à ce point focal par deux escaliers latéraux menant à son arrière » (*S*, 46).



leurs pieds » (S, 53) ; « La succession de violente lumière, puis [...] de pénombre rouge, [le] large escalier illuminé par des faisceaux de projecteurs<sup>1</sup> » (S, 60).

Largement exploité et mis en scène dans la diégèse, l'univers nocturne attire aussi des individus particuliers n'échappant pas à l'art descriptif de Garreta qui met en place des personnages très secondaires, mais les montre dans leurs métiers, occupations ou statut : « Michel ne laissait ni veuve ni orphelin, pas de parents connus : vie de camé héroïque, drague et solitude. Il travaillait là, au noir, depuis peu » (S, 40) ; « La poule de luxe qui lui tenait compagnie clignait de l'œil en me regardant d'un air effaré » (S, 79) ; « il y avait dans la salle quelques cariatides du show-biz, de ces figures qu'on voit, exhibées en couverture des magazines à grand tirage<sup>2</sup>. » (S, 105)

Les comportements humains des individus qui peuplent ces nuits font aussi partie de l'anthropologie descriptive de Garreta. Ajoutant à l'effet de réel, les descriptions comportementales, bien que souvent stéréotypées, participent de la vraisemblance inhérente au récit :

les gens, la nuit, sont en quête perpétuelle d'une oreille complaisante à leurs déblatérations. La somme des fables dont on me confia le dépôt remplirait des volumes entiers de rapports sociologiques ou ethnologiques. Des conversations ineptes et fastidieuses de mondains éméchés aux papotages vaguement teintés de philosophie et d'esthétisme de quelques décaqués à qui une culture toute superficielle et de seconde

<sup>1</sup> Aussi, « une nouvelle boîte ouvrait, au décor plus clinquant que jamais, à l'équipement sonore et lumineux [... un] microcosme scintillant » (S, 143).

<sup>2</sup> En outre : « On ne remplit pas des boîtes tous les soirs de la seule clientèle chic. Le nombre réduit de ces personnages remarquables [...] amenait à faire admettre dans ce sanctuaire, et par un privilège dont on leur faisait sentir l'insignité, une masse d'individus de moindre distinction. Ils y venaient, attirés par la réputation de la boîte, qui tenait justement à ce qu'on y acceptait pas n'importe qui - entendez, vous, moi, le tout venant -, et qu'on y pouvait approcher quelques figures connues » (S, 106) ; « tous ceux que l'argent attire : dealers, prostituées, gigolos et escrocs de tout calibre » (S, 144).

main revient comme le tempérament à une bourgeoisie ménopausée, en passant par les discussions malsaines des vieux célibataires<sup>1</sup> (*S*, 68-69).

Toutes ces déterminations anthropologiques en « masqu[ant] l'arbitraire du récit<sup>2</sup> », surajoutent à l'illusion réaliste et au vraisemblable.

C'est dans cet univers que Je rencontre A\*\*\*, danseur/euse de cabaret, lors d'une quotidienne tournée des bars parisiens :

Ma première vision de A\*\*\* dut donc se résumer à l'observation mélancolique et dégoûtée d'un ballet de corps [...] sur la scène de ce cabaret [...]. Dans cet indistinct tableau [...], quelque chose dut me frapper [...], car, m'interrogeant par la suite sur ce qui me rendait l'endroit désirable, je ne sus qu'invoquer. Un corps, un seul, [...] avait, sans que je m'en rendisse compte, pourvu le lieu d'une séduction qui dura tant que je n'en cernai pas la cause, n'en discernai pas la racine. (*S*, 11-12)

L'idée d'amour, naissant à l'insu des protagonistes, n'est pas sans ajouter à l'aspect stéréotypique du récit. Le cliché, non comme fait de la réalité, mais comme phénomène de déjà vu, entretenu par un discours ou un groupe social donné, confinant à l'habituel, au connu, s'inscrirait ici dans le vraisemblable romanesque qui se construit, selon Philippe Hamon, « des clichés, des copies, ou des stéréotypes de la culture<sup>3</sup> ». Garreta dresse avec l'idylle de ces personnages un tableau courant, stéréotypé, de l'impossible amour associé aux relations qui naissent des milieux nocturnes : « On m'avisa que si mon intention était de faire de cette relation une liaison, mieux valait

---

<sup>1</sup> Aussi, « une nouvelle boîte ouvrait, au décor plus clinquant que jamais, à l'équipement sonore et lumineux [... un] microcosme scintillant » (*S*, 143).

<sup>2</sup> Aussi, « une nouvelle boîte ouvrait, au décor plus clinquant que jamais, à l'équipement sonore et lumineux [... un] microcosme scintillant » (*S*, 143).

<sup>3</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 129.

renoncer, et que si, par malheur, cette relation était devenue déjà une liaison, autant valait rompre avant qu'elle ne se dissolve dans de douloureux tracés et pénibles crises. » (S, 77). Et ce pronostic s'avérera dans le récit. Le discours de la doxa, attribué au monde des boîtes de nuit et aux romances qui s'y forment, est ici représenté : ces relations sont couramment taxées, pour l'essentiel, de futilité, d'illusion et ne peuvent se déployer dans la durée. Ce discours est repris et actualisé dans le roman : « Cette étrange intimité ne prenait sa source ni dans une connivence intellectuelle ou mondaine, ni dans une communauté d'intérêt [...]. Le plaisir que je prenais à sa présence ne tenait pas à l'originalité de ses vues non plus qu'à une identité de nos goûts » (S, 74). Du stéréotype se dégage une impression d'universalité, d'habituel, qui entraîne la conviction d'une histoire possible, une illusion de véracité. Le cliché met en place des références « implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-textuel) tenant lieu de "réel"<sup>1</sup> », à un discours particulier, propre aux milieux des boîtes de nuits, tenant lieu de « maxime admise<sup>2</sup> ». Comme donnée de conformité qui fabrique la ressemblance<sup>3</sup>, le cliché amoureux exerce alors une action persuasive et participe de l'adhésion du lecteur à l'effet de réel. Conforme au discours conventionnel associé aux relations issues des boîtes de nuit, le vraisemblable découlant du cliché correspond ici à « un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*, p. 75.

<sup>3</sup> Voir Guy Larroux, *Le réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995, p. 18-20.

<sup>4</sup> Philippe Hamon, *loc. cit.*, p. 129.

L'idée d'amour impossible est aussi mise en place diégétiquement par le discours social fictif qui entretient le cliché. L'entourage de Je et A\*\*\* désapprouve l'union et participe de la mise en scène du stéréotype :

On me fit remarquer [...] la dissemblance du couple que nous formions, on me plaisanta sur le contraste de couleur de nos peaux, on souligna la différence de nos manières. (*S*, 75)

Que pouvais-je trouver dans l'assidue fréquentation de cet être auquel aucune communauté sociale, intellectuelle, raciale ne me liait ? [...] On me prévint charitablement que je n'étais pas "son genre", non plus que de la même espèce. (*S*, 76-77)

Le stéréotype, et le discours romanesque qui le met en place, comme phénomène de vraisemblance, participe d'une vision du monde et d'un système de valeur propre à une société ou à un milieu donnés<sup>1</sup>, soit ici l'univers nocturne des bars. Le cliché n'est donc pas seulement mis en scène par le récit amoureux, il est aussi construit par le discours social et les paroles des autres protagonistes qui ancrent d'autant plus le vraisemblable en reproduisant un stéréotype connu et admis, attribuable à un groupe donné.

Outre le discours ambiant, le cliché et la banalité sont portés par les différences qui « séparent » Je et A\*\*\*. Je, jeune intellectuel/le blanc/che, étudiant/e en théologie, cultivé/e, s'amourache de A\*\*\* new yorkais/e, noir/e, « frivole » (*S*, 75), danseur/euse de cabaret, âgé/e de dix ans de plus que Je (*S*, 123). Le stéréotype est aussi accentué par le phénomène suivant : le plus jeune des deux, novice, succombe, à la limite de l'idolâtrie, à la beauté statuaire du corps de l'autre, qui résiste à la relation :

Et qui ne se fût épris de cette charpente élancée, de cette musculature comme modelée par Michel-Ange, de ce satiné

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 73.

de peau dont rien de ce que je n'avais connu jusqu'alors n'approchait ? (S, 10)<sup>1</sup>

« Je tiens à ton amitié et une liaison d'ordre charnel l'anéantirait irrémédiablement ; il ne faut donc pas m'aimer car une telle liaison serait infernale. Ne me demande pas ce que je ne puis te donner sans risquer de te décevoir. » (S, 90)

Ces différents aspects ancrent d'emblée, dans le discours du cliché, un impossible accomplissement de la relation : « Alors même que je possédais ce corps, je souffrais encore comme si jamais je ne l'avais tenu dans mes bras : amour qui n'en finissait pas de s'inaccomplir » (S, 174) ; « je me souviens d'avoir souffert à la pensée de l'inaccompli, de l'incomplétude qui entre A\*\*\* et moi n'en finissait pas de s'accumuler. » (S, 179)

Si le vraisemblable contemporain tient entre autres, selon Jacques Dubois<sup>2</sup>, à la reproduction de la quotidienneté, celle-ci est aussi mise dans le roman au service du stéréotype qui participe de la vraisemblance :

A\*\*\* [...] s'en vint vivre chez moi [...]. Cette communauté aérée et douce ne fut pourtant pas sans tiraillements, que suscita la radicale différence de nos occupations. Tout le jour nous demeurions à la maison sans presque sortir ; [...] A\*\*\*

---

<sup>1</sup> Aussi : « je contemplais encore et toujours ce corps adorable. Mais le regard se crispait et se raidissait sous la tension du désir charnel. Ce soir-là, A\*\*\* portait un pantalon de cuir blanc à pinces qui laissait apprécier le modelé musculeux de ses hanches, une chemise de soie noire. Ses cheveux, rasés il y a peu pour les besoins d'un spectacle, commençaient à repousser, recouvrait son crâne d'une ombre légère. Le visage ainsi rendu à sa pure nudité apparaissait sans interférences, sans rien qui pût trompeusement modifier les proportions ou voiler les imperfections. Les traits n'avaient rien retenu de son origine nègre, si ce n'est un imperceptible alourdissement sensuel de la bouche. » (S, 81-82) ; « J'ai dans la bouche, encore, le goût d'une peau, de la sueur de cette peau. Contre mes mains l'impression tactile que me firent et cette peau et le modelé de cette chair. » (S, 112) ; « A\*\*\* avait alors du sphinx (ou de l'image que j'en avais) la pose dédaigneuse, l'esthétique aiguë. [...] Je ne pouvais que l'adorer. » (S, 119)

<sup>2</sup> « [...] notre époque voit paraître sans trêve des romans qui disent la quotidienneté de l'existence, la routine du temps, la prégnance des déterminismes. » Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 10.

passait le plus clair de son temps devant l'écran de télévision [...] sans que je pusse jamais l'en distraire ou l'en détourner vers quelque occupation moins passive [...]. Sa seule activité consistait à entretenir sa souplesse corporelle par l'exercice quotidien et prolongé de mouvements de gymnastique ou de danse. (S, 138-139)

Francine Dugast-Portes remarque que « l'impossible accomplissement de l'amour à travers la quotidienneté<sup>1</sup> », soit le mythe de Tristan et Iseut, est particulièrement prégnant en Occident. C'est bien à partir de leur cohabitation que la relation entre Je et A\*\*\* périclité et amène la « perte de substance de [leur] liaison » (S, 145). Passion charnelle et amoureuse folle qui ne peut supporter la grande promiscuité qu'induit le quotidien, mais qui renaît avec le mouvement, le changement. Alors qu'ils/elles retournent à New York à la fin d'un circuit touristique de trois mois, Je et A\*\*\* voient la vigueur de leur flamme renaître : « Regain de passion pour le monde, la vie et notre amour aussi, nous échangeâmes à profusion confidences, paroles et caresses au point d'oublier tous les heurts passés et de pouvoir croire un instant à une idylle dont l'état de grâce se prolongea après que nous eûmes quitté la ville qui en était la source. » (S, 141)

Ainsi associée au mythe de Tristan et Iseut, présentée ici sous forme de relation stéréotypée, l'idylle de Je et A\*\*\* s'inscrit dans le vraisemblable puisqu'elle épouse une maxime admise, fréquente, qui veut que les relations passionnelles ne sachent pas résister à l'épreuve du quotidien. Cette tactique rend probable et plausible le récit amoureux et, par là même, vraisemblable. La vérité des faits – en admettant qu'ils aient réellement eu lieu – aurait été tout autrement. À cet égard, Todorov remarque que le vraisemblable, pour prendre corps, requiert une croissance d'intensité dans les faits narrés ; « une loi narrative générale veut qu'à la succession temporelle corresponde une

<sup>1</sup> Francine Dugast-Portes, *loc. cit.*, p. 171, note 35.

gradation d'intensité<sup>1</sup> » qui obéit au vraisemblable, sans nécessairement respecter le vrai. *Sphinx* reconstitue une histoire en respectant un ordre chronologique et un ordre d'intensité : la chronologie temporelle suit les passions et déchirements qui s'exaltent au fil des pages. Cette structure se soumet au vraisemblable, non à la véracité. Au sujet des romans policiers toutefois, Todorov note cet aspect qui veut que la vérité (le fait qu'il s'agisse de fiction) converge avec le plausible, mais ce croisement n'est possible qu'avec l'anéantissement du personnage : « la vérité est invraisemblable, la vraisemblance n'est pas vraie [...]. À la fin seulement vérité et vraisemblance se rejoignent ; mais cela signifie la mort du personnage et la mort du récit<sup>2</sup> ». La structure de *Sphinx* se conforme exactement à cette loi. La fin du récit, par sa stratégie narrative, souligne la véritable nature de celui-ci, soit une fiction : Je quitte la posture d'écriture et continue pourtant de narrer ; il narrera même sa propre mort, laquelle correspond à la fin du roman, de l'histoire et, simultanément, à la fin de l'énoncé et de l'énonciation. Celles-ci, bien que vraisemblables, n'étaient que faits de fiction : la vraisemblance rejoint là la vérité.

Manifestement, *Sphinx* est empreint de réalisme. Que celui-ci tienne à sa mimésis formelle ou diégétique, il s'exprime par divers aspects tout aussi évocateurs de vraisemblance les uns que les autres. Tant par sa forme d'autobiographie fictive que par sa référentialité, le roman construit une mimésis qui fait adhérer le lecteur à l'illusion réaliste. Le plausible et le vraisemblable, mis en scène diégétiquement par la description anthropologique et le stéréotype amoureux enracinent le réalisme. Ces stratégies, sommes toutes classiques, ne sont pas toutefois sans s'inscrire dans le domaine du leurre, du subterfuge.

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, « Introduction au vraisemblable », *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 92.

*Au bout du compte, ce qui importe seulement  
c'est la part de vérité qu'il y a dans le mensonge.  
Certes, nous pouvons exiger la vérité, mais la  
sincérité nous démontre que la vérité n'existe  
pas. Ce que nous décrivons ici est la vérité et ce  
n'est pas elle pour la simple raison que la vérité  
n'est pour nous qu'un vœu pieux.*

*Thomas Bernhard, La cave*



### 3. L'EFFET DE DÉRÉALISATION

Si, dans *Sphinx*, l'effet de réel est indéniablement prégnant, la déconstruction de celui-ci, voire l'impossibilité qu'il adienne véritablement, crée une tension entre réalité et illusion, qui met en place ce qu'on pourrait qualifier d'effet d'étrangeté, de déréalisation. La contrainte, en tant qu'artifice systématique, impose un code linguistique sévère qui s'oppose à l'idée même de réalisme. De son côté, l'univers diégétique, pour respecter la contrainte de dissimulation du genre, doit aussi se plier à un certain nombre de stratégies artificielles. Outre la langue et le récit, la forme se voit aussi contaminer par les lois qu'impose la contrainte. Tous ces éléments, s'ils contribuent en apparence à mettre en place un effet de réel, participent de l'impossibilité du réalisme en affichant toute sa facticité, ses aspects de construit et d'illusoire. Anne Garreta se consacre à la pratique d'une contrainte dont le but premier est de taire l'identité sexuelle des deux protagonistes principaux : Je et A\*\*\*. Cette asexuation trouve alors sa résonance dans la diégèse : l'histoire des amants anonymes et asexués vient figurer l'ellipse linguistique qu'est la contrainte du genre de même que la contrainte linguistique vient orchestrer un certain nombre de lois dans l'univers diégétique.

#### 3.1 L'artifice linguistique

La contrainte prend racine dans une grammaire de l'effacement de toute trace de genre, restriction qui donne naissance à une esthétique de l'asexuation et de l'androgynie, particulière au roman. Elle se développe alors dans l'exploration nécessaire des limites propres aux éléments syntaxiques et grammaticaux. Ainsi, les terminaisons verbales et le « je » grammatical ne se révèlent porteurs d'aucune

marque distinctive et identitaire : en elle-même, la langue française ne se présente-t-elle pas ici comme à la fois contraignante, limitative, mais aussi permissive? Souple, puisqu'elle permet l'aplanissement des genres; rigide, car la plupart des sujets grammaticaux sont dépourvus d'identité générique, bien qu'ils sous-entendent obligatoirement un homme ou une femme. Si les pronoms personnels de la langue française — hormis il(s) et elle(s)<sup>1</sup> — ne sont, par nature, déterminés par aucun sexe, ils requièrent, pour asseoir leur sexualité, l'univers grammatical qui en temps normal les accompagne. L'usage des participes passés et des adjectifs est souvent ce qui permet au lecteur d'identifier sans aucun doute le sexe du sujet, objet d'un discours écrit.

De même, c'est avec ruse et astuce que l'auteur parvient à dissimuler le genre des deux principaux protagonistes : « les femmes [...] adoraient cet air d'adolescence rêveuse qui flottait encore autour de moi » (*S*, p. 68). Cette stratégie consiste essentiellement à transformer en sujet grammatical ce qui aurait spontanément pu être le complément du verbe ou un qualificatif du sujet principal<sup>2</sup>. On peut constater que la contrainte impose davantage des descriptions d'apparence que de physiologie : « Le contraste de jeunesse un peu timide et de maturité lisible dans le sérieux de mes traits rassurait [...]. Une aura d'intellectualité m'entourait dont on me moquait affectueusement » (*S*, 68). Ces procédés entraînent, dans la langue, une certaine préciosité, une tournure syntaxique hautement littéraire qui souligne

---

<sup>1</sup> Ce qui nous permet d'avancer que ce type de contrainte engendre plus naturellement une narration autodiégétique. La dissimulation des sexes dans le cadre d'un autre genre de narration — omnisciente par exemple — aurait-elle été possible puisque celle-ci appelle instinctivement l'usage des pronoms personnels sexués? Certes, il aurait été possible d'employer des prénoms mixtes (ou cachés, comme A\*\*\*\*) pour identifier les personnages. À cet effet, on peut lire *L'angle mort* de Jean-François Chassay (Boréal, 2002) où l'usage de noms propres hermaphrodites (Camille, Stéphane et Dominique) crée une confusion sur l'identité sexuelle des protagonistes, laquelle n'est toutefois pas entretenue jusqu'à la fin du récit.

<sup>2</sup> Par exemple : « j'avais l'air d'un(e) adolescent(e) rêveur(euse) ».

l'artificialité du langage utilisé<sup>1</sup>, la torsion qu'on impose à celui-ci afin qu'il respecte la contrainte choisie.

Narré principalement au passé, *Sphinx* montre que même le récit d'une histoire antérieure permet l'exclusion maximale des participes passés employés seuls ou avec l'auxiliaire être, qui exigent l'accord en genre. L'occultation de l'identité sexuelle (s'il en est une) des personnages principaux requiert aussi l'usage de noms et d'adjectifs épiciènes qui inscrivent, dans la diégèse, un caractère d'universalité et, par extension, d'anonymat : « J'officialis à l'époque [...] comme *disquaire* » (*S*, 11); « on ne me vit jamais *ivre* » (*S*, 68); « *Frivole* et *grave*, je ne puis mieux définir A\*\*\* » (*S*, 75, nous soulignons). Si la langue permet au « je » de n'être porteur d'aucune distinction, les seuls vrais pronoms personnels, « il(s) » et « elle(s) », excluent la dissimulation. La contrainte établie dans *Sphinx* utilise alors, pour pallier la reconnaissance sexuelle du personnage secondaire et l'emploi d'un de ces pronoms révélateurs, un prénom masqué : A\*\*\*. A, première lettre, « voyelle du cri spontané [...], universelle [à toutes les langues]<sup>2</sup> », son de la première prononciation, n'est pas sans suggérer le langage primaire, l'inachèvement, du point de vue tant linguistique qu'identitaire : A\*\*\* pour anonyme, asexué(e), androgyne, ambigu(e), ambivalent(e)? Ou encore n'incarnerait-il pas le « A noir » des « Voyelles » de Rimbaud?

*A noir*; E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
*A, noir* corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nous y reviendrons dans la partie suivante, « L'artifice formel » (3.2).

<sup>2</sup> Marina Yaguello, *Histoires de lettre*, Paris, Seuil, coll. « Point virgule », 1990, p. 13-14.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, « Voyelles », *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, Paris, La Pochothèque, 1999, p. 279-280.

Cette explication possible viendrait toutefois trahir l'identité sexuelle de A\*\*\*, personnage d'origine afro-américaine (l'idée de « A noir » pourrait aussi indiquer la couleur de la peau). En effet, une des interprétations connues des « Voyelles » soutient que chacune des lettres mène au dessin d'une femme : le A, inversé, identifie le pubis, tandis que le E, couché sur le dos, fait office de poitrine. De même, le A, par sa nature, pourrait étymologiquement – mais bien arbitrairement – être davantage porteur du sexe féminin puisque « [d]ans quelques langues romanes, bien sûr, le a est la marque même du féminin<sup>1</sup> ». Cependant, chercher à déterminer le sexe des personnages de *Sphinx* est assez peu pertinent. Ce que l'identification sexuelle apporte de riche est principalement l'ouverture de tous les possibles et l'alternance des identités sexuelles que le lecteur accorde aux protagonistes; ou encore, « [l]'absence d'identité sexuée [dans *Sphinx*] peut être signe soit d'une privation, voire d'une incapacité à être, soit d'une sorte de libération, de flottement heureux, de cumul identitaire<sup>2</sup> ». Garreta, pour sa part, ne livre aucune réponse, elle s'amuse plutôt à consolider l'incertitude. Ses personnages sont fructueux puisque complets et complexes dans toute leur incomplétude.

Outre l'asexuation liée aux choix des mots et des pronoms, l'ensemble des identités nominales apparaît aussi problématique. Par sa nature grammaticale, Je est non seulement linguistiquement anonyme et asexué, mais il est aussi, au plan romanesque, privé de toute identité propre. En effet, jamais Je n'est nommé ni ne se nomme : personnage-narrateur se désignant exclusivement par l'emploi d'un pronom qui n'est porteur d'aucune marque distinctive, d'aucune identité. L'individu-personnage ne se constitue alors jamais comme sujet, il demeure en quelque sorte

<sup>1</sup> Lori Saint-Martin, « Histoire de voyelles », *Postures, critique littéraire*, n° 5, dossier « Voix de femmes de la francophonie », Montréal, 2003, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*

circonscrit par un concept grammatical. Cette idée s'oppose aussi au réalisme. Non seulement Je demeure inidentifiable, indéfinissable, mais il peut être associé à tous, puisque l'idée grammaticale du « je » est d'être universelle : nous sommes tous des « je ». Alors que le réalisme permet au lecteur une forte identification avec les personnages, l'absence de nom et de sexe (dans le cas de Je et A\*\*\*) complexifie, voire rend impossible cette attitude de lecture. Mais la nomination est aussi particulière chez les autres personnages. Le Padre, professeur de théologie qui initie Je aux boîtes de nuit, est dépourvu de nom. Sa première mention affiche même visuellement le masquage du patronyme : les « conférences que donnait certains jeudis le Père \*\*\*, jésuite espagnol » (*S*, 28, nous soulignons). Si d'une part elle accentue l'effet de réel, la stratégie de la dissimulation du nom, en faisant mine de devoir cacher une identité qu'on ne souhaite pas révéler, rend probable et vraisemblable l'existence réelle du sujet, mais, d'autre part, elle maintient l'inidentification, le flou et l'incertain qui s'opposent au réalisme. Michel, un des rares à être classiquement nommé<sup>1</sup>, n'est finalement qu'un sombre incognito, dont seul le cadavre figure comme personnage dans le roman : « [il] ne laissait ni veuve ni orphelin, pas de parents connus : vie de camé héroïque, drague et solitude. [...] un cadavre que personne ne viendrait réclamer » (*S*, 40 et 41); « nul ne se souviendrait plus du personnage qui manipulait les platines [...]. Il n'avait pas d'amis à *L'Apocryphe* » (*S*, 45 et 46). Tout l'univers des personnages tend à vers l'anonymat : que ceux-ci soient nommés ou non, ils participent de l'inidentification, de l'indétermination et, par le fait même, font écho à la contrainte.

---

<sup>1</sup> Bien que Michel soit aussi un prénom dont la sonorité est hermaphrodite. En ajoutant la particule féminine « le », il devient prénom féminin, mais la sonorité demeure la même.

Si la nomination des personnages répond au récit et à sa forme, les noms des établissements sont aussi emblématiques des principaux thèmes du roman. Tous les bars fréquentés sont nommés en fonction de l'anonymat, de la facticité, du simulacre, de l'artifice. Ces noms participent du réseau de la confusion identitaire, du thème de l'identité disloquée, indéterminée, et de la désindividuation. Ces éléments d'indistinction s'opposent bien sûr à l'idée de réalisme qui ne peut admettre l'indiscernable. Par exemple, le nom du bar privé où Je travail :

*L'Apocryphe!* Nuit rouge et non pas noire. Rien ne s'y dévoilait jamais de son essence ambiguë, entre bordel et boucherie, qu'à qui savait déchiffrer le reflet des miroirs. Il y fallait tout deviner, saisir sans preuve les paroles venues sur les lèvres, les signes fugitifs, incidents que le miroir captait, ou faire semblant de se contempler. (S, 26)

Monde impersonnel, monde du leurre et de l'insaisissable, dénoté d'emblée par le nom de l'établissement : « apocryphe », mot de la facticité, qui signifie soit « que l'Église ne reconnaît pas, n'admet pas dans le canon biblique », soit une chose « dont l'authenticité est au moins douteuse : controuvé, faux, inauthentique<sup>1</sup> ». Espace dépossédant où le personnage-narrateur incarne, après s'être délesté de ses études en théologie, un rôle de disquaire qui le transforme et le désindividualise. Univers de l'illusion où l'apparence prévaut sur l'identité, entraînant une déperdition irrémédiable de Je, du « je ». Outre *L'Apocryphe*, chaque établissement fréquenté fait d'ailleurs référence à l'irréel, au simulacre, à la feintise, aux paradis artificiels, à l'indéterminé, etc. : *L'Éden* (S, 12 et S, 143), *L'Ambigu* (S, 19), *Le Black-Jack* (S, 19), *Le Tahiti* (S, 19), *Le Sans-Nom* (S, 97). Dans son ensemble, l'univers nominal de *Sphinx* ramène toujours aux thématiques centrales exploitées dans le roman et les métonymise.

---

<sup>1</sup> *Le Petit Robert*, entrée « Apocryphe ».

### 3.2 *L'artifice formel*

Si la forme romanesque des mémoires participe d'un effet de vraisemblance, elle contribue aussi à l'intrusion du leurre, du simulacre et de la feinte reliée à l'apparence d'autobiographie. Développant le subterfuge de l'autobiographie fictive, *Sphinx* parvient à maintenir, par cet artifice, le lecteur dans l'effet de réel : « D'habitude, on accorde au récit à la première personne la faculté de renforcer une illusion de vérité<sup>1</sup>. » Dès lors, la forme du roman – associée bien sûr à son contenu – devient en quelque sorte la mise en scène de l'illusion réaliste : ce qui est réaliste ne l'est que d'apparence puisque la construction romanesque fait intervenir, pour se parer de vraisemblance, une théâtralité, un artifice qui possèdent les apparences du vrai. La narration autodiégétique, conditionnée par la nature même de la contrainte du roman, engendre la dissimulation du genre de Je. Cette idée va à l'encontre de la forme même des journaux intimes, de l'autobiographie ou des mémoires, qui ont entre autres pour but de révéler une part de l'identité et de l'intimité d'un individu, s'opposant du même coup à l'esprit du pacte autobiographique, qui se veut gage de vérité et d'intimité conclu entre un auteur et ses lecteurs : « le sujet [de l'autobiographie] doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité<sup>2</sup> ». L'apparence réaliste, qui tient aux confidences et à la forme du roman, est dès lors annulée par l'impossibilité d'accéder à l'identité de Je : le réalisme ne peut admettre, dans sa construction, un tel indiscernable, indéterminé. Toutefois, la forme autobiographique et sa catégorie narrative propres au roman à la première personne permettent à l'auteur de créer une intimité entre le lecteur et Je. Mais cette proximité met en relief l'absence continue des marques de genre puisque jamais, finalement, le lecteur n'aura

---

<sup>1</sup> Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, p. 235-236.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 15. Lejeune souligne.

accès à l'identité de Je : dualité entre connivence et distance qui empêche de saisir le sujet-narrateur dans sa totalité, dans sa complexité, malgré les longs passages de confidences intimes. Roman au Je, voulu intimiste, mais qui ne révèle pas l'identité et le sexe de ses protagonistes principaux. Ce phénomène crée une étrange hybridité entre les tons : celui du non-dit et celui de la confidence, personnelle et philosophique :

La beauté a la fadeur de ses discriminations; je courais au sublime pour qui tout est bon, étant considéré absolument. Je me ruais à la poursuite d'une image : celle de voilures inquiètes qui se désancrent comme bateau fantôme sur mer d'huile, dérivent, s'englacent, décollent à l'injonction d'imperceptibles alizés, baladent une peine infinie aux quatre coins de la scène. Et que le navire fût une galère, une goélette, une nef marchande ou un vaisseau corsaire m'importait peu. Son errance seule m'émouvait; qu'il se chargeât de toile ou se dénudât progressivement, que m'importait? (*S*, 17)

En outre, par la poétique de sa prose, ce passage vient marquer une hybridité formelle et stylistique. Rappelant le Charles Baudelaire des *Fleurs du mal*, la métaphore du bateau ramène le lecteur à la littérature dite fin de siècle qui, d'après l'étude de Gérard Peylet, est imprégnée d'illusions ; et, selon lui, « c'est dans le roman [...] que l'artifice a su trouver ses expressions les plus originales<sup>1</sup> ». S'attachant, principalement par le style et l'intertextualité, à un rapprochement avec l'esthétique artificialiste des symbolistes, Garreta imprime, dans son roman, une hybridité qui s'oppose au réalisme, soit par le style, par le langage ou par l'intertexte. De fait, si le vocabulaire dissonant entraîne la présence de la réalité ou un effet de réel dans le roman, il crée aussi une rupture de ton qui souligne et met en évidence la préciosité, voire l'artificialité du langage utilisé par la narration : « J'entendais douloureusement,

---

<sup>1</sup> Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 51.



comme des heurts contre mon crâne, la musique idiote du flipper et le ressac des coups qu'on y appliquait; la voix de Tiff en un éclair de magnésium avait vrillé dans mon cerveau. » (*S*, 15) Hybridité de la langue qui vient associer des niveaux de langage en apparence incompatibles par leur caractère disjoint, soit familier, comme « flipper », soit recherché et poétique (dans le contexte), comme « ressac » ou « heurts », etc. Cette association n'est pas sans rappeler les commentaires de l'instance narrative sur son propre anglais « cette langue que je parle est un hybride monstrueux; j'ai mêlé Oxford et Harlem, Byron et le Gospel » (*S*, 132).

Par ailleurs, la stratégie narrative finale est marquée d'une invraisemblance qui entrave le réalisme. Dans la cinquième et dernière partie du roman (*S*, 223-230), la narration épouse, d'une certaine façon, le monologue intérieur, mais excède sa logique lorsque Je quitte la posture d'écriture et entretient une narration instantanée aux événements :

Voilà, je me lève, je repousse la pile de feuillets jusqu'au bord supérieur gauche de la table. Dans la penderie [...], je décroche mon blouson que j'y ai relégué depuis mon arrivée ici. Je bute au passage sur le plateau du dîner que j'ai fait monter [...]. Je donne un tour de clef, j'ouvre la porte et franchis le seuil. L'escalier est sombre, il est onze heures [...]. Je marche au hasard de rues, de quais, de ponts. (*S*, 224-225)

Finalement, Je meurt poignardé/e dans le port d'Amsterdam en assumant la narration de sa propre mort et les détails de celle-ci :

Je sens dans mon dos un heurt, un éclat glacé me percer le cœur. [...] Je sens ma tête heurter une vitre, et pourtant, je n'ai pas su que je tombais. [...] Mon corps est arraché du sol. Les lames, surgies dressées au heurt de mon crâne contre la vitre de glace qu'il a défoncée, déchirent mon front, ma joue sans que j'en aie conscience [...]. Une subite sensation de brûlure sourd au fond de ma poitrine [...]. Je ressens à présent la blessure infligée ; la souffrance qu'enfin j'éprouve me rive à la perception

de ce qui m'arrive maintenant. [...] Tandis que j'agonise et que et que mon dos ruisselle et s'évade le sang à flots, je me sens m'envoler. Éblouissement d'un instant dans la chute d'une ténèbre où je sombre et m'abîme. (*S*, 229-230)

La simultanéité entre la narration autodiégétique et la mort du personnage-narrateur empêche le réalisme d'advenir puisque la fin du récit se voit ainsi marquée par l'in vraisemblance. Ce revirement des six dernières pages<sup>1</sup>, qui brise le vraisemblable, appelle une relecture complète de l'œuvre : le lecteur, maintenu tout au long du roman dans un certain effet de réel, se voit soudainement dans l'obligation de redéfinir sa lecture et la nature du récit qu'il vient de terminer. En enfreignant les lois qui régissent la vraisemblance, la fin du roman agit donc comme un frein définitif au déploiement du réalisme.

Il est aussi à noter l'incohérence (dans le sens du vraisemblable, non pas dans le sens de la fiction en général) entre la date de publication du roman et la date probable du déroulement du récit et de sa rédaction. Elles sont soutenues d'une déchronologie : la narration informe le lecteur qu'elle relate des faits ayant eus lieu il y a une dizaine d'années<sup>2</sup>, soit vers la première moitié de la décennie soixante-dix. Or, les événements que décrit le roman, publié en 1986, compte tenu du contexte électromusical, cadrent assez mal avec les années 1970, ils se dérouleraient plus vraisemblablement dans les années 1980 : « Les textes de Garreta apparaissent

---

<sup>1</sup> Les six dernières pages, (223-229) constituent la cinquième et dernière partie du roman.

<sup>2</sup> « Me souvenir m'attriste encore à des années de distance. Combien au juste, je ne sais plus. Dix ou treize peut-être. » (*S*, 9)

comme des reflets de la nouvelle communauté électronique<sup>1</sup> ». Il faut donc, prenant à partie la date de publication, postuler que l'énonciation « réelle » se fait *a posteriori*, soit vers la fin des années 1990. Ce phénomène ajoute à l'in vraisemblance formelle et exige une posture de lecture différente du schéma traditionnel réaliste.

### 3.3 *L'artifice diégétique*

#### 3.3.1 *La mythologie*

Par son titre, le roman attire d'emblée l'attention sur la mythologie. Cette piste s'avère vaste et complexe dans l'univers fictionnel de *Sphinx*. Rappelons que le sphinx (ou la sphinge), originaire d'Égypte, est un monstre formé d'un corps de lion et d'une tête humaine, être hybride et androgyne. Il incarnait, dans la culture égyptienne, le roi ou le dieu Soleil, symbole de puissance et de protection. C'est peut-être à partir de ces dernières significations que les Grecs en ont érigé un mythe légendaire où la bête, postée à l'entrée de Thèbes, terrorise la ville en imposant ses énigmes aux voyageurs et en dévorant ceux qui ne parviennent pas à les résoudre<sup>2</sup>. Œdipe est consacré roi de la cité lorsqu'il la délivre de l'emprise du sphinx en résolvant cette énigme : Quel est l'être doté de parole qui a quatre pieds le matin, deux à midi, et trois le soir ? La réponse d'Œdipe est « l'homme », qui, enfant, va à quatre pattes, marche ensuite sur deux jambes et s'aide d'une canne lorsqu'il est vieux. Au sens figuré, on emploie le terme pour désigner une personne énigmatique. Le titre et le roman jouent sur plusieurs tableaux : A\*\*\*, être sibyllin, devient le

---

<sup>1</sup> Alain-Philippe Durand, *Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980 et 1990*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2004, p. 33.

<sup>2</sup> Édith Hamilton, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Allier (Belgique), Marabout, 1997, p. 10-11.

sphinx d'un Je œdipien qui tente de résoudre sa propre énigme; les sens mythique et figuré prennent forme dans le récit :

je vis A\*\*\* effectuer l'un des meilleurs numéros. Je ne puis le décrire que comme une sorte d'évolution syncopée, mine extatique d'une chanson anglaise intitulée — je l'appris par la suite — *Sphinx*. [...] Bien des fois ensuite, j'ai réécouté ce disque que je tins pour l'emblème, l'énigmatique prophétie de tout ce qui advint jamais entre A\*\*\* et moi. (*S*, 116)

Instantanément, je revois A\*\*\* parcourant la scène et, dans l'errance féline de sa chorégraphie, donner corps à une énigmatique figure de silence [...]. Il y avait du chat ou de la divinité dans ce corps qui [...] exprimait dans la nonchalance du pas une languide damnation ou immémoriale fatalité faite geste. De retour dans sa loge, je trouvai A\*\*\* immobile [...] [s]on regard perdu dans le vide se posa sur moi lorsque j'entrai [...]. A\*\*\* avait alors du sphinx (ou de l'image que j'en avais) la pose dédaigneuse, l'esthétique aiguë. Je m'en fis la réflexion et, riant finalement, je l'apostrophai ainsi : « mon sphinx » (*S*, 118-119).

La réponse de Je à l'énigme posée par A\*\*\* le/la renvoie à lui/elle-même, tel Œdipe : « “Comment tu me vois, hein?” [...] A\*\*\* venait de m'interpeller. Il me vint sur les lèvres une réponse que je murmurai songeusement dans le silence : “Je te vois dans un miroir.” » (*S*, 147). Cette réponse fonctionne comme un reflet ou une projection, mais demeure énigmatique, incomplète :

J'attendais que finisse le spectacle pour annoncer à A\*\*\* cette réponse qui me satisfaisait sans que je susse pourquoi. Elle n'était pas une réponse : elle avait tous les traits d'une énigme, obscure sentence, d'un fragment d'aphorisme, et un ton de prophétie apocalyptique. Je la tournai et la retournai sans fin dans mon esprit, sur mes lèvres et devant mes yeux sans que s'affadît son charme non plus que se dévoilât son sens. (*S*, 148)

L'idée de sentence et de prophétie accordée aux paroles de la chanson emblématique n'est pas sans rappeler le mécanisme du mythe en général et de celui d'Œdipe en particulier : les dieux ayant dévolu un sort à Œdipe, celui-ci est fatalement condamné,

dès sa naissance, à subir leur ire, à être manipulé par eux comme un pantin ficelé dont le destin est prédéterminé<sup>1</sup>, et qu'aucune des actions qu'il entreprend pour y échapper ne fonctionne. Ainsi, la réponse à la question, sitôt livrée, anéantit le « sphinx »; A\*\*\* fait une chute mortelle dans l'escalier qui le/la menait vers la scène d'un spectacle dont il/elle faisait partie :

[...] je vis, avec un déchirement de terreur, étendu, le corps que je reconnus avant même de l'avoir distinctement perçu de A\*\* qui gisait immobile à terre [...]. Apparemment, la rupture des cervicales avait provoqué une mort immédiate [...]. Elles avaient vu A\*\*\* trébucher, choir tête première et dévaler brutalement jusqu'au bas de la volée de marches sans avoir pu se retenir ou contrôler sa chute. (S, 149-150)

La présence du mythe grec dans le récit n'est pas gratuite ou hasardeuse. Dans le contexte, le sphinx fait écho à une énigme multiple. D'abord celle qui concerne l'absence de sexualité, de détermination physique; ensuite celle qui s'applique à la dynamique du personnage-narrateur dans sa relation à A\*\*\*, à l'autre, au monde et à sa propre identité : « Qu'étais-je en effet? » (S, 170) « "je" n'était rien. [...] "Que suis-je, me disais-je, d'autre que ce que tu ne sais pas dire de moi?" » (S, 174). L'usage du célèbre mythe parle de la contrainte du genre, tout comme la contrainte évoque le mythe. Aussi, Je, avec son identité indéterminée, son statut « sans plus de liens familiaux » (S, 57-58), rappelle Œdipe, enfant adopté et roi proclamé dont l'origine et l'identité familiale constituent l'énigme d'un mythe. Aussi, la fin du règne d'Œdipe

---

<sup>1</sup> Sans effectuer véritablement un choix, Je quitte ses études en théologie pour se consacrer au métier de disc jockey. La distance établie entre Je et le monde conduit l'instance narrative, tel Œdipe, non pas à agir, mais à être agi. Dit autrement : Je quitte une voie intellectuelle, voire un chemin près du divin, pour accéder aux milieux ostracisés du factice et de l'artifice : « Mon sort en était venu à m'indifférer. Une possibilité se présentait, à peine une occasion, et je m'y abandonnais, suivant une pente que les naïfs appelleront naturelle. Les circonstances violaient mollement mon consentement et je n'en souffrais ni n'en jouissais : il m'était épargné l'épuisante douleur de chercher, saisir. Je délaissai un état qui m'abandonnait et me glissai dans un autre qui était insensiblement venu m'envelopper. J'acquiesçais à ce qui se présentait sans que j'eusse jamais travaillé à le rendre possible. » (S, 57)

correspond au dévoilement de la réponse de l'énigme, de même dans *Sphinx* où le/la disc-jockey se retire de son règne musical de « démiurge » (*S*, 64), une fois l'énigme « résolu » et une fois la prédiction macabre accomplie :

À la mort de A\*\*\* je renonçai à l'état de disquaire, au moment précis où mon renom commençait à se répandre et une flatteuse réputation à s'établir. [...] J'éprouvai l'impérieux besoin de rompre avec tout ce qui avait vu naître et finalement disparaître cet amour (*S*, 187).

L'exploitation patente de certains aspects du mythe d'Œdipe participe de l'impossibilité du réalisme : elle introduit dans le récit et fait sienne une fiction bien connue préexistante à celui-ci ; l'histoire des amants anonymes et asexués se pose comme une sorte de duplication et d'adaptation moderne du mythe grec. Ces éléments conviennent le lecteur de *Sphinx* à une lecture fictionnaliste de l'œuvre.

Outre les mythes de la sphinge et du roi déchu, célébrés par Sophocle, la lecture de *Sphinx* propose un vaste réseau de renvois à la mythologie. De fait, la réponse de Je à A\*\*\* — « Je te vois dans un miroir » —, appelle le mythe de Narcisse<sup>1</sup>. Le roman exploite dans ses thématiques la question de la découverte de soi, de l'autre, mais surtout la question de l'image (trompeuse) de soi. La réponse de Je à la question de A\*\*\* trahit en quelque sorte le narcissisme du personnage-narrateur,

---

<sup>1</sup> Mais on retrouve aussi le mythe de Sisyphe : « C'est avec effroi souvent que je contempiais mon œuvre, mortelle et éphémère assurément, l'effroi d'un démiurge qui se surprend en posture de héros damné, qui en Sisyphe croit reconnaître un frère. » (*S*, 64) Un Sisyphe condamné à rouler éternellement son rocher : « Depuis, [...] je tombe de trahison en dégoût, cherchant vainement cet amour dont je ne cesse d'expier le meurtre. » (*S*, 175) ; Dédale, le labyrinthe et le minotaure : « *L'Apocryphe* [reste pour moi] une *énigme topographique*. » (*S*, 36). Les boîtes de nuits reconnues, dans certains discours, comme endroit de damnation : « ces lieux que la bourgeoisie traditionnelle condamne comme des *lieux de perdition* » (*S*, 33) ; « Ainsi je commençai ce qui me sembla une nouvelle vie [de disc jockey], ce qui parut à tous ceux qui, de près ou de loin, me connaissaient, une sorte de démission ou *d'errement* » (*S*, 56, nous soulignons).

toujours ramené à lui/elle-même : « Ce que je recueillais par projection n'était que moi-même. A\*\*\* n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel. » (*S*, 157) C'est le deuil de la mort de A\*\*\* qui permet à Je de se détacher de sa propre image : « Et qu'ai-je donc fait depuis sa mort, si ce n'est me forger une âme? » (*S*, 177); ou plutôt, de lui livrer la vérité sur sa vacuité : « Seule subsistait là, devant mes yeux perdus d'absence, [...] la dépossession qui saisit, étreint puis rejette sans plus de substance [...]. Fixer la limite de ce que j'étais, jusqu'au bord où je rejoins l'autre – indescriptible – relevait de l'impossible » (*S*, 168). La résolution du mythe de Narcisse consisterait, dans *Sphinx*, en la prise de conscience de la facticité de l'image et des reflets : « je demeurai dans le dépouillement, la ruine de ce face-à-face avec ma propre nudité et propre mort enfin dévoilée, pointée comme par mégarde » (*S*, 174). Le mythe de Narcisse, selon notre angle d'analyse, ne ferait-il pas écho à la facticité du réalisme, cette forme d'autoreprésentation, au reflet captivant, envoûtant, mais trompeur; au réalisme comme forme de contemplation de l'image de soi, de représentation de soi?

En regard de notre problématique, toutes les références à la mythologie et la réactualisation de celle-ci participent de la résistance au réalisme. La prégnance mythologique, adaptée aux personnages de *Sphinx* qui deviennent ainsi mythe de leur propre réalité, s'oppose à l'effet réaliste, en empêche le déploiement, l'enracinement. Ces grands mythes de la civilisation occidentale introduisent sciemment dans le roman le caractère illusoire de la réalité : les personnages des mythes n'ont-ils pas toujours l'illusion de quelque chose? Œdipe d'un certain pouvoir sur son destin, Narcisse recevant l'illusion, le reflet de sa propre image. Ainsi, l'omniprésence du mythe dans la construction romanesque tend à déréaliser le récit. Si d'une part, par sa nature, il contrevient à l'essence du réalisme, qu'il contribue à accroître

l'intertextualité, le mythe d'autre part contrecarre, en s'incarnant dans le roman, l'épanouissement, la consolidation du réalisme.

### 3.3.2 *L'illusion : miroirs, reflets, images et apparences*

Bien qu'ils rappellent le mythe de Narcisse, les reflets et les miroirs contribuent aussi à montrer l'illusion, à la mettre en scène. Le roman pourrait aussi se résumer ainsi : l'histoire d'un Je, dont le vide intérieur et la dépossession se laissent combler par les illusions, les apparences et l'artifice, qui prend conscience de sa propre vacuité : « J'ai souffert d'apprendre mon néant, mais, tentant de l'oublier, toutes les apparences m'ont successivement convenu » (S, 182); « Qu'étais-je en effet? Travelo en intellection, gigolo en énamorations : infâme série d'apparences obscènes qui avaient fini par investir mon être » (S, 170). Par l'exploitation abondante des effets de miroir, le roman tend à un reflet symétrique du réel qu'il tronque afin de dévoiler (de refléter) l'illusion dont il est porteur, dénonçant lui-même son propre mimétisme, sa propre feinte : « Car le miroir est trompeur et constitue une "fausse évidence", c'est-à-dire l'illusion d'une voyance : il me montre non pas moi mais un inverse, un autre; non pas mon corps mais une surface, un reflet<sup>1</sup>. » Toutefois, c'est au moyen de cette « fausse évidence » que Je naît à sa propre réalité. Par son apparence réaliste, le roman se présente comme un miroir du réel et, de ce fait, révèle l'ampleur de son illusionnisme. D'ailleurs, le miroir est un des instruments qui favorise la chute de Je dans les apparences et entretiennent son illusion à l'égard de son idylle :

J'interrompais mon éternelle et languissante rêverie pour épier  
dans la salle de bain la lente cérémonie du maquillage [...] dans

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984 [1976], p. 93.



l'apparence de la glace qui se compose autour du visage. [...] je recréais une tout autre vie [...]. Le temps que j'ai passé auprès de A\*\*\* a été consacré à cette reconstruction imaginaire, déviée, dévoyée de ses actes, gestes, paroles [...]. Étrange sensation que j'avais de ne l'atteindre, de ne l'êtreindre que dans le tableau que je recomposais de fragments idéaux de sa vie réelle. (*S*, 156-157)

Comme le souligne Gérard Peylet au sujet de la poésie de Henri de Régnier, « les jeux du miroir et de la mémoire aboutissent par une espèce de miniaturisation et de cristallisation de l'autre et du réel à la création d'un véritable bijou artificiel<sup>1</sup> ». Il en va ainsi pour Je en regard non seulement de A\*\*\*, mais aussi de lui/elle-même, du monde et du réel dans lequel il/elle s'inscrit. A\*\*\* devient cet objet, cette vision sortie d'un tableau<sup>2</sup>, « ce corps adoré » (*S*, 173), ce « chatoyant » (*S*, 156), ce corps-image, transmuté<sup>3</sup>, cette « [s]ensation hallucinatoire » (*S*, 83), tandis que l'environnement devient un « microcosme scintillant [...] simulacre de la fête » (*S*, 143-144). Selon Peylet, les thématiques du miroir et du reflet, éléments prisés par l'artifice, constituent « des jeux complexes [...] qui reposent essentiellement sur la dimension du trompe-l'œil, un trompe-l'œil non seulement esthétique [...] mais également intellectuel<sup>4</sup>. » Ainsi, dans *Sphinx*, les miroirs participent de la simulation de l'environnement, des lieux et donc d'une vision dupliquée du monde :

<sup>1</sup> Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 94.

<sup>2</sup> « Les premières visions que j'eus de A\*\*\* », « Ma première vision de A\*\*\* », « Dans cet indistinct tableau » (*S*, 11); « La dernière vision que j'en avais avant d'aller travailler était tout entière de la moire de reflets dorés » (*S*, 25). A\*\*\* ressort souvent, dans le regard de Je, tel une illusion, une vision. Le choix lexical est ici intéressant. D'une part le mot « vision » sert à palier l'éventuel usage d'une formule comme « la dernière fois que je la/le voyais », d'autre part il marque le texte d'un caractère hallucinatoire et souligne l'artificialité du langage sous contrainte.

<sup>3</sup> « Ces moments où je voyais son corps se faire image, moments de transmutation » (*S*, 155).

<sup>4</sup> Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 93.

*L'Apocryphe!* [...] Rien ne s'y dévoilait jamais de son essence ambiguë [...] qu'à qui savait déchiffrer le reflet des miroirs. Il y fallait tout deviner [...] les signes fugitifs, incidents que le miroir captait, ou faire semblant de se contempler (S, 26).

Les miroirs innombrables qui recouvraient les murs, les piliers et jusqu'au plafond, sans que j'en parvinsse à cerner et à localiser l'effet, firent pour moi de *L'Apocryphe* une énigme topographique (S, 36).

À cet égard, l'omniprésence des miroirs<sup>1</sup> dans *Sphinx* révèle la prédominance du reflet et de la représentation sur l'authenticité. L'effet-miroir semble permettre à divers éléments de converger : dépossession de soi et de son image, appréhension de l'autre par son reflet; reflet et image s'opposant ainsi à identité et authenticité : « Mais je me perdais dans la distance du regard, me retranchais dans l'encoignure de la vision. Mon regard, retiré dans un miroir, enclave vivante, peu à peu se pétrifie dans l'apparence de la glace qui se compose autour du visage. » (S, 156). L'auteure soulève donc certaines questions sur le principe d'identification et du rapport à l'Autre. Le personnage-narrateur se voit « forcé d'admettre son impossibilité à percevoir le monde autrement qu'à travers lui-même [...] il est en somme un humain incomplet, car l'autre n'existe pas dans son regard<sup>2</sup> ». Incomplétude de soi, exclusion de l'altérité, et inversement. Un être dépourvu d'identité peut-il appréhender l'autre autrement que par le reflet et l'apparence? Par contre, si la glace est un des instruments qui entretiennent l'illusion, elle est aussi celui qui, paradoxalement, dévoile le leurre : la mort de l'autre, reflétée dans le miroir, renvoie l'image réelle du disquaire, individu désincarné : « je demeurai dans le dépouillement, la ruine de ce face-à-face avec ma propre nudité et propre mort enfin dévoilée » (S, 174). Ainsi démasquée, l'illusion qui

<sup>1</sup> On retrouve des miroirs et des reflets aux pages 18-20-25-26-34-36-85-147-148-151-152-155-156-157-158-173-203-206-207 et 228.

<sup>2</sup> Éva Domeneghini, sur <http://cosmogonie.free.fr/index2.html>. Ce site est entièrement consacré à l'œuvre d'Anne Garreta.

n'est plus poussé Je vers le deuil lucide d'une identité individuelle morte, inaccessible : « J'étais l'ombre d'un corps qui m'ignorait, et la source de lumière qui produit cette ombre. A\*\*\* n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel. » (*S*, 157) Cette citation, par son usage à la fois du reflet, de l'ombre et de la lumière fait écho aux propos de Clément Rosset qui dit que le reflet, en tant que phénomène produit par le miroir (ou autre), appelle nécessairement l'ombre : « Ces deux formes de "réflexions" sont voisines et d'ailleurs souvent confondues. [...] On peut dire que le reflet est comme un reflet en positif (il dédouble l'objet reflété), l'ombre comme le reflet en négatif (il obscurcit l'objet ombragé)<sup>1</sup>. » Je, personnage, se pose comme l'ombre de A\*\*\*. D'ailleurs, la notion d'ombre et le vaste champ lexical qui l'accompagne, comme duplication de la réalité ou motif du double, introduisent, selon Jensen, « une problématique d'illusion optique<sup>2</sup> ». Ce « "je" n'était rien » (*S*, 174) n'est qu'une illusion de lui-même<sup>3</sup>.

### 3.3.3 *Le simulacre : imitation, faux-semblant, masque et théâtralité*

L'univers où gravite Je est bien sûr le premier indice d'un environnement marqué par l'artifice et le simulacre. D'abord, la théâtralité et les spectacles, par la notion de costume et de maquillage, mettent en place toute une sphère se rapportant au factice<sup>4</sup> :

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004, p. 47.

<sup>2</sup> Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, p. 129.

<sup>3</sup> On en retrouve dans le texte plusieurs exemples. On peut lire à titre d'exemples supplémentaires : « [Tiff] m'accordait enfin une faveur longtemps sollicitée : être l'ombre d'un corps auquel les projecteurs volent la sienne » (*S*, 12); le Padre « en vint à me considérer comme son ombre dans toutes ses sorties nocturnes » (*S*, 37).

<sup>4</sup> Il est à noter que l'idée du spectacle revient sans cesse dans le roman : d'abord Je accompagne Tiff, une amie strip-teaseuse, dans sa tournée des cabarets où elle travaille (*S*, 12-21). Ensuite, Je rencontre A\*\*\* qui danse à L'Éden où il/elle fera moult apparitions.

J'aimais à voir un visage dévoilé sous le trait du crayon et la touche du pinceau son substrat formel (S, 23).

Je pris l'habitude [...] de contempler le lent office du maquillage et l'ajustement de la tenue de scène (S, 24).

Je m'émerveillais des soins que requiert un corps pour paraître toujours lisse, imberbe, souple et sans fracture, en un mot, angélique (S, 25).

La présence du spectacle, mais davantage des coulisses, tend à instaurer dans le roman la notion de révélation, de dévoilement du faux. C'est derrière les rideaux, toujours, que se dissimule le vrai dans l'idée de montrer du faux (ou encore de cacher le masquage du vrai, dans l'optique de créer du faux); et mentionnons, comme le fait Lévy-Bertherat, que « l'artifice du théâtre ne se confine pas à la scène<sup>1</sup> ». Le déguisement introduit dans le récit un espace de faux-semblant associé — et ce depuis Platon — au danger de s'y faire prendre : « *L'Eden* exerçait sur moi une fascination dont je ne pouvais me défendre. » (S, 23). Mais cette fascination pour les coulisses n'a d'égal que l'indifférence du personnage-narrateur face à l'actualisation du spectacle : « Je n'éprouvais nul besoin de voir le spectacle autrement que par fragments, brèves échappées. Que m'importait la scène? » (S, 26) Je se montre captif d'un univers qui n'existe que par le spectacle et le simulacre, attaché donc à l'illusion créée par un monde de carton-pâte, ou, comme le dirait Guy Debord, un « pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation<sup>2</sup> ». Mais ce Je vide s'intéresse davantage à ce qui lui

---

<sup>1</sup> Ann Déborah Lévy-Bertherat, *L'artifice romantique. De Byron à Baudelaire*, s.l., Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1994, p. 60.

<sup>2</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], p. 15. Debord souligne.

montre la construction du faux, le mécanisme de la facticité, soit les coulisses qui, finalement, sont aussi spectaculaires que le spectacle lui-même.

Outre le maquillage et les costumes, la symbolique du masque transparaît dans l'absence de détail des visages<sup>1</sup>. De fait, tous les personnages du roman sont absolument dépourvus d'expressions et de traits faciaux. Cette absence agit ici non comme un manque, mais plutôt comme un masque, solidaire de la contrainte de la dissimulation du genre et de la thématique de l'identité problématique. Cette tactique met en place un caractère d'anonymat particulier, éminemment urbain et contemporain. Par ailleurs, l'instance narrative mentionne elle-même à quelques reprises le masque dont elle est porteuse : « le masque d'ange que j'abandonnais » (*S*, 90); « Je dépouillais enfin l'orgueil du masque; une chute et superbe défaite, réduction à mon plus pur néant, tel fut mon anéantissement dans ses bras aimés. » (*S*, 170) « Avais-je masqué moins de moi-même ou de ce que je croyais en connaître? Non, mais plus sûrement, j'avais donné à voir un effondrement, le ruine de cet édifice si péniblement consolidé de rhétorique qui me tenait lieu d'identité » (*S*, 173).

La posture masquée de l'instance narrative convie la théâtralité. Celle-ci, d'entrée de jeu à l'ouverture du roman, est mise en évidence : « À l'époque, si je me souviens bien je décrivais le monde comme un théâtre où auraient dansé, au bal macabre des pulsions, des théories de cadavres » (*S*, 9). Cette citation de l'incipit met d'emblée en place une vision théâtrale ou *spectaliste*<sup>2</sup> du monde, propre au Je du

---

<sup>1</sup> L'absence de visage est ici entendue dans le sens de non-descriptif. Jamais la « présence » du visage n'est accompagnée d'une description qui permettrait au lecteur de se créer une image des personnages : « Dans le miroir je me vis pâle, cela m'effraya, je crus voir sur mon visage, dans mes yeux, la mort [...]. je pensais à mon visage, tâchant d'en saisir le reflet sur la glace » (*S*, 206-207).

<sup>2</sup> Voir Guy Debord, *op. cit.*, p. 21.

roman. Celui-ci, en effet, se révèle éloigné du monde et incapable de le saisir autrement que sous forme de représentation : « cela me devint un jeu que de sortir ainsi [...]. J'ai vécu sur le plateau de tournage d'un stock énorme de séric B [...], variation chaque nuit sur un même scénario misérable et violent. » (*S*, 69-70) C'est ainsi que Je en vient « à n'être plus qu'une sorte de doublure » (*S*, 87), corrélative à la fausse identité qu'il/elle affiche, à sa comédie, son jeu : « pas de meilleur rôle [que le mien] » (*S*, 68) « [j'aimais à] jouer les passager clandestins, les fantômes d'après clôture » (*S*, 23), « J'affectais couramment de me foutre de ce que A\*\*\* faisait de sa vie privée et de sa libido » (*S*, 102). L'aspect théâtral s'attache aussi au couple Je et A\*\*\*. Au départ, Je convoite A\*\*\* qui se refuse à lui/elle. C'est sur une reconstitution d'une potentielle union entre eux que le couple finit par se former : « Nos conversations téléphoniques quotidiennes n'étaient plus occupées qu'à un jeu : la reconstruction hypothétique de notre relation, à supposer que A\*\*\* accédât à mes désirs » (*S*, 93). Le champ lexical utilisé pour évoquer ce couple-simulacre n'est autre que chimères, visions, tableaux, projection, scénarios, simulation, etc. (*S*, 93-94). Ce « faux-couple » ou couple simulacre, devient finalement « vrai », mais doit en passer par le leurre et la feintise : « Le jeu du "et si" usa ses préventions; imaginativement déjà [...] nous nous appartenions; mon désir voyait sa réalisation dans une feinte, s'éprouvait dans la fiction. » (*S*, 94) Ce jeu appelle une lecture absolument mimétique de l'œuvre mais d'une mimésis trompeuse, telle que celle décriée par Platon. Considérant que Je s'est construit une image fausse de A\*\*\* : « [il/elle] me reprocha en retour de n'avoir jamais considéré que l'image, la vision particulière et donc fausse où je me complaisais, de sa personnalité propre » (*S*, 147). Parce que bâti sur la feinte et la comédie, le « faux-couple » se présente comme un spectacle, une « vision du monde qui s'est objectivée<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *op. cit.*, p. 17.

### 3.3.4 L'hybridité : l'androgynie, l'hermaphrodite et le cyborg

Par la contrainte d'asexuation, le roman met évidemment en place la notion d'androgynie et d'hermaphrodisme, une forme d'hybridité qui passe par le langage et sa construction. Garreta s'amuse d'ailleurs de cette indistinction puisque tantôt elle joue sur nos idées reçues, et tantôt elle les déconstruit, nous confrontant à nos conventions sociales et modèles associés à la masculinité et à la féminité. Par exemple, comme le souligne Jensen, la proximité amicale de Je avec certains truands le/la situe, selon les conventions sociales traditionnelles et conservatrices, « du côté des hommes<sup>1</sup> » : « Les mafiosi piliers de tous les bars m'offraient des cigares et me tapaient sur l'épaule avec complaisance » (S, 67). L'androgynie est un homme ou une femme qui possède certaines caractéristiques du sexe opposé, en comparaison à l'hermaphrodite qui est un être doté des deux sexes. *Sphinx* ne permet pas réellement de trancher sur cette question. Un "je" est à la fois pourvu de l'apparence et de la possible identité des deux sexes, ce Je l'est d'autant plus qu'il oscille entre les deux tout en se parant d'hybridité : « Qu'étais-je en effet? Travelo en intellection, gigolo en énamorations » (S, 170). A\*\*\* et Je ne sont ni homme ni femme et les deux à la fois, jouant sans cesse sur la frontière entre androgynie et hermaphrodisme. Le caractère hermaphrodite des personnages et du roman pourrait aussi être ajouté à la longue piste mythologique : Hermaphrodite est le fils d'Hermès et d'Aphrodite. Le mythe raconte que le jeune homme d'une exceptionnelle beauté repousse l'amour d'une nymphe qui l'enlace et s'unit à lui irrémédiablement. En exauçant la prière de l'amoureuse, les dieux font de leurs deux corps une seule et unique personne marquée d'une double nature<sup>2</sup>. Ce mythe correspond assez bien au récit des amants

<sup>1</sup> Merete Sustrup Jensen, *op. cit.*, p. 133.

<sup>2</sup> Édith Hamilton, *op. cit.* et *Le petit Robert des noms propres*.

de *Sphinx*, qui sont non seulement porteurs des deux sexes, mais aussi solidement enlacés :

J'avais la sensation dans ma chair du contact de ses membres alors qu'ils n'étaient plus là pour la provoquer; l'effet demeurait, longtemps après que la cause qui l'avait suscité avait disparu [...]. Sensation hallucinatoire, comme si mon corps eût ressenti l'amputation d'une partie de lui-même. (*S*, 83-84)

Suivant les propos de Aron Kibédi Varga, le thème de l'indistinction sexuelle tend à inscrire le roman dans la postmodernité : « la déconstruction postmoderne consiste à privilégier les formes hybrides (homosexualité, androgynie)<sup>1</sup> ». La postmodernité repérable dans *Sphinx* est intéressante à observer du point de vue de l'omniprésence technologique<sup>2</sup> : manipulation de platines, de table de mixage (*S*, 53), production de musique technologique qui sert non pas l'harmonie, mais à « remplir le silence par du bruit » (*S*, 51), envahissement sonore présenté comme « une nappe sans accroc, [sans] couture ou déchirure » (*S*, 50). Si, effectivement, une des hybridités du roman tient à l'aspect hermaphrodite du texte, vient se surajouter la notion de cyborg. Celui-ci, comme phénomène issu de la technoculture, est un être « mi-machine, mi-humain [dans lequel] coexistent biologie et technologie, les deux étant inséparables l'une de l'autre<sup>3</sup> ». Cette créature anthropoïde, issue d'un croisement entre l'humain et la machine, est parfois soumise à une perte d'émotion<sup>4</sup>. Le ton narratif du Je de *Sphinx* est marqué par la neutralité; bien qu'il/elle relate l'histoire d'un amour déchu, Je garde toujours une distance quant à l'expression de son émotivité à l'égard de cette

<sup>1</sup> Aron Kibédi Varga cité par Alain-Philippe Durand, *op. cit.*, p. 33.

<sup>2</sup> D'après Olivier Dyens (*Chair et métal*, Montréal, VLB éditeur, 2000, p. 165), la technoculture, en exerçant une certaine fragmentation de la réalité et de la société, participe de la postmodernité.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>4</sup> Annie Amartin-Serin, *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 302.



idylle perdue. Son constat est plutôt celui d'un amour artificiel, illusoire, une « reconstruction imaginaire » (*S*, 156) érigée sur des simulacres et des « comme si » (*S*, 94) : « je compris enfin que je n'avais fait en vivant cet amour que vivre et répéter le parcours abscons de ma culture antérieure » (*S*, 181-182)<sup>1</sup>. La distanciation émotive, alors justement qu'il s'agit d'un récit amoureux, contribue à déshumaniser, voire à machiniser l'instance narrative. L'univers de *Sphinx* met en place un monde impersonnel, un monde du leurre, un espace dépossédant, où Je incarne, après s'être délesté/e de ses études en théologie, un rôle de disc-jockey qui le/la transforme en moteur sonore technologique, le/la décorporéfie et le/la désindividualise, faisant de lui/elle une « âme [errante] en quête d'incarnation » (*S*, 9). C'est d'ailleurs dans ce lieu que s'intensifie sa mutation, qu'il/elle s'enfonce dans l'hybridité, dans l'ambiguïté identitaire : il/elle devient ce sphinx, ce cyborg, être hybride, mi-humain mi-machine, organisme-instrument producteur de sons dont la cadence est désormais le battement cardiaque :

[par la musique] quelque chose de mon être était absorbé, déperdition inexplicable et inappréciable qui [...] n'avait laissé de moi que la dépouille charnelle, animée par la seule pulsation rythmique de la musique. Au choc des basses, une contraction générale me saisissait, [...] une vrille aiguë trépanait mon crâne. [...] Mon corps s'épuisait, de rétraction en brève délivrance. (*S*, 60-61)

L'idée de pulsation n'est pas sans évoquer le battement cardiaque. Aussi, d'après Alain-Philippe Durand, « [l]a métaphore de la trépanation renforce l'idée

---

<sup>1</sup> Voir aussi les propos de Je avant la consommation de son « amour » : « Cette étrange intimité [avec A\*\*\*...] n'était le signe ou l'effet d'aucune liaison d'ordre amoureux ou amical [...]. Sa présence et sa conversation m'étaient un agrément, tout comme la contemplation de son corps ou de sa danse : agrément esthétique que je ne saurais attribuer qu'à une légèreté d'être qui savait se garder de l'inanité. » (*S*, 74-75)

d'envahissement de l'organisme par des éléments électroniques extérieurs<sup>1</sup> ». Le terme *cyborg* sert aussi à désigner « l'interconnexion neurologique [...] d'un cerveau humain et d'un mécanisme inerte tel qu'un ordinateur, par exemple.<sup>2</sup> » Selon Annie Amartin-Serin, cette technique fictive peut être précisément rapprochée des « expériences musicales tentées dans la réalité en reliant un cerveau humain à des ordinateurs et des synthétiseurs<sup>3</sup> ». Le Je de *Sphinx*, envahi par la technologie musicale, devient donc cyborg, d'autant que sa totale mutation<sup>4</sup> commence à s'accomplir lorsqu'il/elle acquiesce à l'offre de George et consent à devenir le disc-jockey de L'Apocryphe : « la mutation en cyborg est souvent une marque de distinction sociale, ou de promotion professionnelle<sup>5</sup> ». Cette nouvelle activité professionnelle mène Je à une production machinale, voire mécanique : « le rythme de ma nuit serait réglé non par la musique elle-même mais par la nécessité de sa continuité sans faille » (S, 54). L'apogée de sa transformation est atteinte lorsqu'un soir, Je, relié/e à la foule dansante, est envahi/e d'une transe, comme possédé/e par la machine musicale :

Depuis ma cage de verre je secouais [la foule] de décharges sonores, [la] bombardais d'éclairs. [...] je triomphais de l'incertitude de ces corps séparés [...]. Cet état de transe, qu'à la fois je provoquais, entretenais de ma propre substance, se répercutait en mon corps et me portait à des excès insoupçonnables de délire. [...] Je n'entendais plus à proprement parler la musique; elle me traversait. J'enchaînais, la vue obscurcie par un voile de sang, des disques comme à l'instinct. Je ne saurais dire autrement : coma agité de rythmes qui de plus en plus

<sup>1</sup> Alain-Philippe Durand, « Discothèques. Sur le roman *Sphinx* d'Anne Garreta », *L'atelier du roman*, n° 18, juin 1999, p. 129.

<sup>2</sup> Annie Amartin-Serin, *op. cit.*, p. 303.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 303, note 1.

<sup>4</sup> Avant de pratiquer ce métier, Je fréquentait assidûment les boîtes de nuit, univers et activité qui amorcent lentement sa déshumanisation, sa mutation : « Une inquiétude me jetait dans les rues; comme *mécaniquement*, à la nuit tombée, je commençais à m'habiller pour sortir. » (S, 66, nous soulignons)

<sup>5</sup> Annie Amartin-Serin, *op. cit.*, p. 305.

douloureusement bandaient mon désir sans jamais l'épuiser. [...] Cette nuit m'infligea une violence comparable à celle d'un anéantissement, j'éprouvai ce que seule la sexualité permet d'éprouver, et plus brièvement. (*S*, 63-66)

La mutation qui crée l'anéantissement transforme Je en un être vide, impersonnel. La machine et la technologie l'envahissent au point où la pulsation et la rythmique font partie de sa biologie, de sa corporéité, orchestrent son désir et lui répondent. Je devient en quelque sorte un être moulé, assiégé par la science et la technologie. La représentation d'une telle créature artificielle ancre *Sphinx* dans son époque, soit les décennies 1980-90, marquées par la montée de la technoculture et l'arrivée massive des ordinateurs et des machines complexes dans la vie intime des individus : « les créatures artificielles sont tout au long de l'histoire une métaphore de l'humain, tandis que le changement de leur apparence au fil du temps serait lié au fait qu'elles portent des représentations historiquement variables, liées à une culture donnée<sup>1</sup>. » Le cyborg Je, en tant qu'être issu de la technoculture et marqué par elle, se présente comme un individu qui ne parvient pas à saisir le réel, à l'appréhender : « mon indéfectible tendance à diffracter le réel » (*S*, 157). Cette caractéristique est aussi particulière à la postmodernité déterminée entre autres par « [l']absence de réel. Il n'est plus possible de faire l'expérience d'un "vrai" réel. Tout est simulation, copie, à jamais reproductible et toujours sans origine<sup>2</sup> ». Donc, le récit de Je est marqué par une non-réalité, par une impossibilité de distinguer le réel.

*Sphinx* est un roman qui questionne la perte de la réalité et son impossible préhension, appréhension. Le récit de Je, présenté comme un roman réaliste, se

---

<sup>1</sup> Philippe Breton, *À l'image de l'homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995, p. 69.

<sup>2</sup> Olivier Dyens, *op. cit.*, p. 165.

déréalise notamment par la contrainte et certaines stratégies formelles. La diégèse, de son côté, met en place une multitude d'éléments dont les sujets sont le faux-semblant, le théâtre, le spectacle propices aux univers de cire ou de carton pâte. Le récit de *Sphinx* montre un Je contemporain aux prises avec l'impossibilité d'accéder à son réel dans un univers où tout tend vers la duplication, la reproduction. Bien qu'il fasse preuve d'un certain réalisme, le roman, pour dire l'artifice, se doit d'en exploiter les formes, d'en explorer les sujets. Diégétiquement, le récit donne à voir la prise de conscience d'un être trahi par l'illusion – sur lui/elle-même, l'autre et son idylle, une histoire d'amour utopique, chimérique et hallucinée –, tandis que formellement le roman propose un trompe-l'œil, une apparence réaliste, construit sur la multiplication des artifices. Mais l'illusion, créée par le réalisme ou l'apparence du vrai est aussi, paradoxalement, ce qui révèle Je à lui-même : un être vide régi par la fiction et la feintise.

*Un être privé de la fonction de l'irréel est un  
névrosé aussi bien que l'être privé de la  
fonction du réel.*

*Gaston Bachelard*  
L'air et les songes

## CONCLUSION

À l'ère de l'hypertechnologie, de la cyberspatialité et du virtuel, alors que les frontières entre le réel et la fiction sont de plus en plus perméables, floues et incertaines, le roman d'Anne Garreta vient jeter un regard « réaliste » sur une des nouvelles façons de percevoir le monde, de l'appréhender et d'en rendre compte. D'une part le lecteur est mis face à un récit où le réalisme formel, bien que toujours présent, se déconstruit au fil des pages, d'autre part, il a affaire à un Je, victime de ses subterfuges, qui narre avec crédibilité et vraisemblance le récit de sa désillusion.

Tantôt *Sphinx* emporte l'adhésion du lecteur et tantôt il l'oblige à douter de tout ce qui est énoncé. Souhaite-t-il montrer l'ampleur de la charge illusionniste impartie à toute forme de réalisme ou tente-t-il plutôt de faire la démonstration d'une impossible littérature divisée, selon la logique et la vraisemblance, par le faux-semblant et le vrai, la réalité et la fiction? Cependant, s'il entretient jalousement certaines de ses énigmes, *Sphinx* parvient bien à montrer comment l'un est indispensable à l'autre, comment la fiction et la réalité, l'illusion et le réalisme sont inextricablement mais contradictoirement liés.

Paradoxalement, s'il permet une lecture réaliste, le roman met aussi en scène une pluralité d'éléments qui viennent la contrecarrer. D'abord la contrainte, par l'indiscernable qu'elle entretient, provoque une inévitable opacité du récit; ensuite, les multiples artifices linguistiques, formels et diégétiques interrompent l'effet de réel et entravent la lecture du vraisemblable. L'union « contre-nature » (S, 76), voire *oxymorique*, du réalisme et de l'illusion, marquée par la « dissemblance » et le « contraste » (S, 75), crée un effet d'étrangeté qui déstabilise le lecteur et le place, comme Je, dans une « confusion invraisemblable » (S, 182), une sorte de réalité illusoire.

Pourrions-nous lire ici l'esquisse d'une distinction, en fiction et en littérature, entre réel et réalité? *Sphinx* pourrait alors faire écho à Clément Rosset pour qui le réel est constitué de « l'existence en tant que fait singulier, sans reflet ni double : une *idiotie*, au sens premier du terme<sup>1</sup>. » La réalité, de son côté, serait cette sphère vaste et multiple du reconstruit qui nous donne illusoirement accès au réel habilement simulé par les reproductions : la représentation « part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique [...])<sup>2</sup> ». Je, pour masquer son néant, vit précisément dans une sorte d'utopie ou de chimère qui paralyse son accès au monde et le/la pousse à « diffracter le réel » (S, 157). Il/elle, victime de la confusion entre l'illusion et la vérité, vivant dans un « univers étrangement semblable à l'original – [où] les choses [...] sont doublées par leur propre scénario<sup>3</sup> », tentait de faire coïncider le réel avec sa simulation, son reflet : « c'est une tentation inhérente à l'intelligence que de remplacer le réel par son double<sup>4</sup> », mais « le dédoublement suffit à renvoyer [...] dans l'artificiel<sup>5</sup> ». La résolution de cette dualité mène Je à sa perte : « je demeurai dans le dépouillement, la ruine de ce face-à-face avec ma propre nudité et propre mort enfin dévoilée, pointée comme par mégarde » (S, 174). Ce sera finalement la mort, la fin incontournable et la seule sortie possible, qui arrache Je « au songe muet qui suspendait la réalité du monde autour de [lui/elle] » (S, 230). Le personnage-narrateur est finalement abandonné par ses illusions. Résoudre l'énigme qui entourait A\*\*\* revenait à perdre l'être cher, mais à gagner la connaissance de la réalité; et ne pas la résoudre signifiait être maintenu dans l'illusion, hors de la « réalité du monde » (S, 230) et dans « l'illusoire, le mode par excellence de dénégation du réel<sup>6</sup> ». Toutefois, la

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 2004 [1997], p. 7. Rosset souligne. Pour l'auteur, l'idiotie, (de *idiotès*, idiot), pris dans sa première acception et en son sens étymologique, signifie simple, particulier, unique, non dédoublable.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>4</sup> Clément Rosset, *op. cit.*, quatrième de couverture.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> Clément Rosset, *Le réel, l'imaginaire, l'illusoire*, Biarritz, Distance, 2000, p. 12.

seule issue semble être la perte : celle de l'illusion et de l'être illusoirement aimé pour un gain de soi et de son propre néant – « “je” n'était rien » (*S*, 174).

La désillusion serait-elle, chez Garreta, une perte qui tue, qui enlève toute viabilité à une existence dépourvue de fiction et d'imagination lesquelles président à l'illusion<sup>1</sup>? En tentant de rendre finalement justice au véritable réel, d'échapper à « la vision qui [le/la] tenait » (*S*, 224), à la réalité illusoire qu'il/elle s'était crée, Je perd toute possibilité d'être au monde : « les disparitions successives avaient scandé l'anéantissement de mon goût de vivre au point de rendre insensé tout projet » (*S*, 219). Toutefois, le processus de désillusion, bien qu'il conduise Je à son propre néant, est aussi ce qui lui donne accès à sa propre réalité, sa véritable vision du monde : « le poids de ce néant ne fut révélé qu'à moi » (*S*, 174).

L'illusion serait, avec toutes les contradictions qu'une telle supposition recèle, ce qui nous donne accès à nous-mêmes. L'être ne pourrait atteindre le réel que par ses simulacres ou ses dédoublements : « La simulation remet en cause la différence du “vrai” et du “faux”, du “réel” et de “l'imaginaire” ». C'est l'adhésion de Je au faux-semblant qui, paradoxalement, lui permet de départager le feint du vrai; et c'est le reflet de son image qui lui permet de résoudre cette chimère. Le caractère énigmatique de *Sphinx* réside principalement dans cette fausse apparence d'authenticité, de vrai, de réalisme; il dévoile l'artifice, la mise en scène et le simulacre pour mieux montrer le mécanisme de la tromperie : le réel, ses reflets et son double s'y enchevêtrent constamment et dévoilent un réalisme travesti, une illusion de réalité. Aussi, les interrogations multiples quant aux genres (sexuels et littéraires) posées par l'œuvre entraînent un dialogue exigu entre fiction et

---

<sup>1</sup> Clément Rosset (*ibid.*, p. 15) établit toutefois une différence entre imaginaire et illusion. Selon lui, l'imaginaire est une forme de préhension du réel, tandis que l'illusion en est la dénégation. Dans *Sphinx*, les deux acceptions s'entremêlent. Ce brouillage inscrit d'autant plus le roman dans un courant des littératures contemporaines, celles qui montrent la nouvelle façon de percevoir la réalité.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 12.



réalité : la porosité des frontières maintient cet effet d'étrangeté qui résulte du balancement entre réalisme et irréalisme, empêchant le lecteur de trancher définitivement entre la feinte et la vérité.

Cet effet d'étrangeté, purement littéraire, découle de la survenance de l'inattendu dans le réel : l'incertitude sur celui-ci, le vacillement entre réalisme et irréalisme, la confusion entre le faux ou la réalité, l'indécision entre homme, femme ou absence définitive de sexe, etc. Cette idée convoque ce que nous pourrions appeler, avec prudence toutefois, un effet fantastique, sans qu'il n'y ait fantastique. Si, habituellement, il « manifeste [...] une déchirure, une irruption insolite, [inattendue], dans le monde réel<sup>1</sup> », s'il « se caractérise par une intrusion du mystère dans la vie réelle<sup>2</sup> », le fantastique rencontre quelques échos dans *Sphinx* qui n'en adopte pourtant en rien le genre, mais en recoupe certains des thèmes principaux<sup>3</sup>. Ainsi, l'angoisse et la déstabilisation trouvent des résonances chez le lecteur, mis face aux multiples incertains, et chez Je qui énonce une anxiété envers sa propre nature, son identité et ses perceptions de la réalité : « un effroi dont j'avais oublié jusqu'à l'existence ou la possibilité me revint brusquement saisir au cœur » (S, 112); « m'absorbais entièrement cette horreur qui est miennne » (S, 218). Nous pourrions dire que l'absence totale d'identité sexuée sème du non-familier, ténu, mais diffus, qui rappelle l'inquiétante étrangeté ou le *Unheimliche* freudien.

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, préface, p. 8.

<sup>2</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant* : Paris, José Corti, 1951, p. 13.

<sup>3</sup> Nous adoptons ici la définition élémentaire du fantastique rappelée par Mickael H. Parkinson : « Its basic meaning is "existing only in the imagination, unreal". », *Dictionnaire international des termes littéraires*, entrée « Fantastique » : [www.didl.info/arttest/art1710.php](http://www.didl.info/arttest/art1710.php). Les différents thèmes du fantastique sont issus du *Dictionnaire international des termes littéraires*, entrée « Fantastique » : [www.didl.info/arttest/art1710.php](http://www.didl.info/arttest/art1710.php); de *Littérature, textes et méthode, anthologie*, Bruno Doucey et al., Paris, Hatier, 1993, p. 318; et de Roger Caillois, *op. cit.*

Aussi, l'idée du mal — sans manifestation du surnaturel —, comme thème du fantastique, est aussi répandue dans le récit : Je quitte ses études en théologie pour suivre une route de l'artificialité, celle des milieux nocturnes où prédominent la vénalité et l'inauthenticité, chemin qui aboutit d'ailleurs à L'Apocryphe : « Était-ce une hérésie de soutenir que la lucide traversée de l'enfer est voie directe de rédemption? » (S, 10). On retrouve bien sûr ici l'idée du mal dans le sens judéo-chrétien, très présent dans le récit<sup>1</sup>. Un autre des thèmes qui s'y retrouve est celui du passé qui ne veut pas mourir, dont les fantômes, dans les univers du fantastique, sont souvent la manifestation<sup>2</sup>. Bien qu'il ne narre aucunement l'apparition d'un revenant, le récit de *Sphinx* est ponctué de quatre disparitions — celles de Michel, de Je, de A\*\*\* et de sa mère — qui lui donne un caractère fantomatique : « Qui j'ai aimé, je l'ai vu mort, ai dû l'imaginer mort, le penser au passé pour, sur ce cadavre vivant que je contemplais, pouvoir bâtir les conditions d'une satisfaction, plénitude que l'être réel me refusait<sup>3</sup> » (S, 157). Pour évoquer la réalité illusoire et la désillusion, le champ lexical du spectral est employé; ce qui rappelle la citation marquante de l'incipit qui disait au lecteur que ce qu'il s'apprête à lire est le récit d'une perception faussée : « à l'époque [...], je décrivais le monde comme un théâtre où auraient dansé, au bal macabre des pulsions, des théories de cadavres. » (S, 9).

<sup>1</sup> En plus des études en théologie, il y a le Padre, les églises visitées, les multiples allusions au Christ de Matenga et à la Bible (etc.) : « Distiller la musique, rythmer les corps, c'était se faire prêtre d'un culte déchirant. » (S, 27); « J'avais accompli le Nouveau Testament de cette Bible archaïque et énorme qui avait nourri mon être. » (S, 182)

<sup>2</sup> Voir *D.i.t.t.*, *op. cit.* « Fantastique » et les nomenclatures.

<sup>3</sup> « Et pourquoi me faudra-t-il toujours ne vivre qu'en souvenir, en mémoire? Âme en quête d'incarnation [traversée par] cette obsession d'un ennui dont rien ou presque ne le divertit plus. » (S, 9); « Nous étions désormais tous trois liés par un cadavre. » (S, 56); « Cet amour dont je ne cesse d'expier le meurtre. » (S, 175); « [j]e crus voir sur mon visage, dans mes yeux, la mort » (S, 207); « [l]l semblait que je portais inscrit sur mon visage un signe, comme l'annonce d'une décomposition » (S, 215); « [l]es années de désespoir avaient scellé mon âme dans une tombe » (S, 217); « [l]a ressouvenance à l'infini » (S, 219); « la torture qu'inflige le remâchement, le retour sans fin de résurgences qui d'une durée pleine ne laisse saillir que des membres fracturés et atrocement mutilés » (S, 220); « contraindre ma mémoire à se purger de ce qui la possédait » (S, 220).

En outre, la narration des récits fantastiques est souvent construite à la première personne<sup>1</sup>. Cet usage permet au héros narrant de témoigner de ces propres perceptions et d'en douter. La remise en question des facultés du protagoniste et du bien-fondé des phénomènes dont il est témoin décuple l'effet d'angoisse et d'étrangeté. Il en va ainsi de Je qui, à plusieurs reprises, doute de ses perceptions et de sa mémoire. Sans susciter ici l'anxiété, ce phénomène accroît l'indistinction et l'indécision quant à la vérité et à la facticité – « je ne parviens pas à me remémorer exactement » (*S*, 11), « une impression fragmentaire » (*S*, 36), « [s]exes mêlés, je ne sus plus rien distinguer » (*S*, 113) – et participe de l'effet d'étrangeté, déstabilisant. Dans une perspective similaire, l'insistance sur un état second, comme autre thème du fantastique, se retrouve aussi dans *Sphinx*. La narration semble parfois assumée par un individu dont les facultés de perception sont troublées, parfois naturellement et parfois par des substances qui en altèrent le bon fonctionnement : « Et ce bonheur d'une entente permise par l'ivresse était renforcée encore par l'intensité de perception dont l'alcool procure l'illusion. » (*S*, 111)

En plus de l'indistinction des genres sexués, la présence, atténuée, de certains thèmes du fantastique construit l'effet d'étrangeté inhérente au vacillement et à l'incertitude. En plus de l'opacité que met en place l'indistinction sexuelle et identitaire, on retrouve l'impossibilité de trancher entre mensonge et vérité, rêve, délire, fantasme ou réalité et entre genres romanesques. Ce dernier brouillage ne tend-il pas à inscrire le roman d'Anne Garreta dans une filiation intellectuelle contemporaine, voire un nouveau courant, éminemment actuel en Occident? Cette tendance, même topoï, qui ferait de l'illusion la forme contemporaine de l'effet de réel ou la nouvelle façon de percevoir les représentations

---

<sup>1</sup> Nous entendons ici essentiellement les récits fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Faisons preuve de prudence et mentionnons que tout récit narré au « je » ne possède pas nécessairement des caractéristiques ou des thèmes du fantastique. Voir *Littérature, textes et méthode, op. cit.*, p. 318.

comme toujours potentiellement biaisées<sup>1</sup>. Le nouveau réalisme pourrait alors être cette tendance à douter de la réalité qui ne semble plus aussi fiable qu'auparavant : elle est devenue, avec l'hypertechnologie et les nouvelles formes de production et de reproduction des représentations, travestie, illusoire.

---

<sup>1</sup> À cet effet, le film *The Matrix* en constitue un bon exemple. Mentionnons en outre les romans *La maison du sommeil* (Jonathan Coe, Gallimard, 1998), *Crash* (J. G. Ballard, 10/18, 1974), *Truismes* (Marie Darrieussecq, P.O.L., 1996), *Les particules élémentaires* (Michel Houellebecq, Flammarion, 1998), *Les queues de Kallinaos* (Hubert Monteilhet, Phébus, 1990). Tous ces romans proposent, de façon bien différente toutefois, un cadre réaliste, mais une réalité fuyante, incertaine, changeante, une perception douteuse, faussée.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS ÉTUDIÉ

GARRETA, Anne, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986, 229 p.

### CORPUS CITÉ OU MENTIONNÉ

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 204 p.

BALLARD, J.G., *Crash*, Paris, 10/18, 1974, 253 p.

BERNHARD, Thomas, « La cave », *L'origine; La cave; Le souffle; Le froid; Un enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1990, 505 p.

CHASSAY, Jean-François, *L'angle mort*, Montréal, Boréal, 2002, 326 p.

COE, Jonathan, *La maison du sommeil*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 463 p.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996, 157 p.

DURAS, Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 217 p.

FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1934, 254 p.

FLAUBERT, Gustave, « Un cœur simple », *Trois contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 16-58.

GARRETA, Anne, *Pour en finir avec le genre humain*, Paris, Éditions François Bourin, 1987, 158 p.

\_\_\_\_\_, *Ciels liquides*, Paris, Grasset, 1990, 179 p.

\_\_\_\_\_, *La décomposition*, Paris, Grasset, 1999, 243 p.

\_\_\_\_\_, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002, 156 p.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. 2 (1862-1865)  
Paris, Flammarion et Fasquelle, s. d., 270 p.

HOUELLEBECQ, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, 393 p.

JARRY, Alfred, « Gestes et opinions du docteur Faustroll, 'pataphysicien' », *Œuvres*, Paris,  
Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 483-548.

MONTEILHET, Hubert, *Les queues de Kallinaos*, Paris, Phébus, 1990, 232 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, coll. « Le livre de poche »,  
1999, 1040 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Vous les entendez?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 185 p.

SOPHOCLE, « Œdipe roi », *Œuvres complètes*, édition traduite, préfacée et annotée par  
Robert Pignarre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964, p. 105-143.

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 685 p.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, édition présentée par Chantal Pierre-Gnassounou, Paris,  
Flammarion, coll. « GF », 2000, 544 p.

*CORPUS THÉORIQUE*

AMARTIN-SERIN, Annie, *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 347 p.

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, 256 p.

\_\_\_\_\_, *La poétique*, texte, notes et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 465 p.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1946], 559 p.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1965, 306 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, 277 p.

\_\_\_\_\_, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 81-90.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 233 p.

BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, 182 p.

BRETON, Philipe, *À l'image de l'homme. Du golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995, 187 p.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 466 p.

COMPAGNON, Antoine, « Le monde », *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 103-145.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.

*DITL*, *Dictionnaire international des termes littéraires*, en ligne au [www.ditl.info](http://www.ditl.info).

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000, 358 p.

DUFOUR, Philippe, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 339 p.

DYENS, Olivier, *Chair et métal*, Montréal, VLB éditeur, 2000, 172 p.

FOURNEL, Paul, « Préface », dans Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1995, p. 1-6.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, 454 p.

GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2002, 246 p.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 293 p.

\_\_\_\_\_, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, 427 p.

GLOWINSKI, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, novembre 1987, p. 497-507.

HAMILTON, Édith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Allier (Belgique), Marabout, 1997, 450 p.



- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 119-181.
- HUTCHEON, Linda, « Metafictional Implications for Novelistic Reference », Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On referring in Literature*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 1-14.
- KIBÉDI VARGA, Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 3-22.
- LANE-MERCIER, Gillian, « Écrire-traduire entre les langues. Les effets de traduction et de bilinguisme dans les romans de Gail Scott », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3 (90), 2005, p. 97-112.
- LARROUX, Guy, *Le réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995, 126 p.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Préface », dans Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 7-31.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.
- LEMIRE, Maurice, « L'imaginaire peut-il être particulier? », *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Montréal, Nota Bene, 2003, p. 35-53.
- LEROUX, Georges, introduction et appareil critique de *La République* de Platon, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 11 à 70 et p. 525 à 801.
- LEVY-BERTHERAT, Ann-Déborah, *L'artifice romantique. De Byron à Baudelaire*, s. l., Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1994, 306 p.
- MAGNIEN, Michel, « Préface », Aristote, *La poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 19-97.
- MAUPASSANT, Guy de, « Préface », dans *Pierre et Jean*, Paris, Albin Michel, s. d., p. 5-28.

MEYER, Michel, *Langage et littérature*, Paris, PUF, 1992, 249 p.

MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 203 p.

NARBOUX, Jean-Philippe, *L'illusion*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2000, 254 p.

OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, 298 p.

\_\_\_\_\_, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, 432 p.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Scuil, 1988, 210 p.

PEYLET, Gérard, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, 292 p.

PLATON, *La République*, traduit et présenté par Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, 801 p.

PRIGENT, Christian, *Ceux qui MerdRent*, Paris, P.O.L., 1991, 351 p.

RANDALL, Marilyn, « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, n° 69, printemps 1998, p. 558-579.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 242 p.

RICŒUR, Paul, « La fonction narrative », Dorian Tiffeneau et Paul Ricœur (dir.), *La narrativité*, Paris, Éditions du Centre National de recherche scientifique, coll. « Phénoménologie et herméneutique », 1980, p. 26-68.

\_\_\_\_\_, « Récit fictif – récit historique », Dorian Tiffeneau et Paul Ricœur (dir.), *La narrativité*, Paris, Éditions du Centre National de recherche scientifique, coll. « Phénoménologie et herméneutique », 1980, p. 251-271.

\_\_\_\_\_, « La mise en intrigue », *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983, p. 55-71.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 147 p.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984 [1976], 129 p.

\_\_\_\_\_, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 2004 [1997], 155 p.

\_\_\_\_\_, *Le réel, l'imaginaire, l'illusoire*, Biarritz, Distance, 2000, 52 p.

\_\_\_\_\_, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004, 78 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1956, 151 p.

SCARPETTA, Guy, *L'artifice*, Paris, Grasset, 1988, 314 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, 346 p.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, 31 p.

SÖDERLIND, Sylvia, « Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose », *Voix et Images*, vol. IX, n° 3, 1984, p. 103-111.

TODOROV, Tzvetan, présentation de *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 8-10.

\_\_\_\_\_, « Introduction au vraisemblable », *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 85-94.

VERGELY, Bertrand, *Aristote ou l'art d'être sage*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Les essentiels Milan », 2003, 63 p.

YAGUELLO, Marina, *Histoires de lettres*, Paris, Seuil, coll. « Point virgule », 1990, 84 p.

#### ÉTUDES ET CRITIQUES SUR SPHINX

COLVILE M. M., Georgiana, « Plaisir et chorégraphie de l'intertexte: Sphinx d'Anne Garreta », *Regards sur la France des années 1980*, J. Brami, M. Cottenet-Hage, P. Verdaguer (dir.), Saratoga, Anna Libri, 1994, p. 110-125.

DUGAST-PORTES, Francine, « Anne F. Garreta: jeux de construction et effets paroxystiques », *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix ?*, Nathalie Morrello et Catherine Rodgers (dir.), New York, Rodopi, 2002, p. 159-179.

DURAND, Alain-Philippe, « Discothèques. Sur *Sphinx* d'Anne Garreta », *L'atelier du roman*, n° 18, juin 1999, p. 126-134.

\_\_\_\_\_, *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980 et 1990*, Berlin, Weidler, coll. « Romanice », 2004, 153 p.

FLUDERNIK, Monika, « The Genderization of Narrative », *GRAAT* (Groupes de Recherches Anglo-Américain de Tours), n° 21, « Recent Trends in Narratological Research », John Pier (dir.), 1999, p. 153-175.

FORNI, Jacqueline, « Écrivain ou chien savant ? », *La quinzaine littéraire*, n° 465, juin 1986, p. 8.

GARRETA, Anne, et Éva DOMENEGHINI, *Entretien avec Anne Garreta*, en ligne sur <http://cosmogonie.free.fr/interview.html>.

LIVIA, Anna, *Pronoun Envy. Literary Uses of Linguistic Gender*, New York, Oxford University Press, 2001, 237 p.

SAINT-MARTIN, Lori, « Histoires de voyelles », *Postures, critique littéraire*, n° 5, dossier « Voix de femmes de la francophonie », 2003, p. 13-17.

STISTRUP JENSEN, Merete, *Les voix entre guillemets. Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense, Odense University Press, 2000, 495 p.