

# Surfiction federmanienne : question de fiction ou de vérité ?

Recherche originale

**Elham TAVANA\***

Doctorante en littérature française, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

**Esfandiar ESFANDI\*\***

Maître de conférence, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

(Date de réception : 22/09/2020; Date d'approbation : 26/01/2021)

## Résumé

Dans la surfiction, genre littéraire inventé par Raymond Federman, ce qui au premier abord attire l'attention est la place qu'y occupe la vérité. Si l'on considère qu'un « surfictionneur » raconte les événements réels de sa vie, qu'en est-il alors du statut de la fiction dans son texte, de la place consacrée à la fiction dans ce projet à caractères autobiographiques ? S'il dit la vérité de son vécu, pourquoi le surfictionneur choisit-il un cadre fictionnel pour la raconter ? Ou plutôt, s'agira-t-il alors d'une vérité manipulée, reformulée voire d'un mensonge plus ou moins assumé ? En général, dans le domaine de l'écriture du moi, la question de la vérité est l'une des préoccupations de la lecture critique. Et cela a commencé depuis bien des siècles. Le débat entre Voltaire et Rousseau est l'un des exemples connus à ce propos. Ici, c'est la surfiction qui sera abordée et partant, la fiction federmanienne. Afin de mieux étudier la surfiction et les notions comme fiction et réalité chez cet auteur, nous nous référerons à deux de ses œuvres, *Chut* et *Quitte ou double*, en nous appuyant également sur la sociologie du texte de Pierre V. Zima.

**Mots-clés :** surfiction, fiction, Raymond Federman, vérité, réalité.

---

\* E-mail: [tavanae@ymail.com](mailto:tavanae@ymail.com) (Auteure responsable)

\*\* E-mail: [esfandi@ut.ac.ir](mailto:esfandi@ut.ac.ir)

*Recherches en langue française*, vol 2, n° 3, printemps-été 2021, pp. 237-260.

## Introduction

Raymond Federman, inventeur et théoricien du genre littéraire qu'il nomme surfiction, est né en 1928 à Montrouge dans une famille juive défavorisée et mort à 2009 à San Diego. Au moment de la grande rafle, il n'a que treize ans lorsqu'à l'aube, les policiers viennent arrêter ses parents et ses deux sœurs. Sa famille est exterminée dans les camps nazis. Mais Federman est sauvé et resté le seul survivant de sa famille grâce à sa mère le cachant dans un débarras. Après une journée passée dans l'obscurité, il ose enfin sortir du placard. Devenu sûr que sa famille ne reviendra plus, il se faufile dans un train de marchandises et se rend à Monflanquin (une zone libre pendant l'Occupation). A dix-neuf ans, il immigre enfin en Amérique.

Du fait qu'il vit la période de la guerre, de l'Occupation, de l'Exode de la France et des crises économiques en France et en tant que survivant de la Shoah, il trouve sa vie digne d'être racontée. Mais, il ne considère pas l'autobiographie comme un genre apte à immortaliser le récit de son vécu. Il se met donc à inventer son propre langage et style. Il crée ainsi la surfiction comme genre propice à relater l'histoire de son vécu.

Dans cette recherche, il s'agit d'étudier la surfiction de Federman, afin de comprendre pourquoi celui-ci n'a pas jeté son dévolu sur l'autobiographie pour faire le récit de sa vie. Pour également distinguer ce qui, dans sa démarche, constitue le domaine de l'écriture du moi, de la part impartie à la fiction et en plus, de quel type de fiction est-il ici question. C'est ainsi qu'on pourra comprendre si la fiction federmanienne altère la vérité de sa vie ou non.

Compte tenu de l'importance du contexte social dans lequel l'auteur a vécu et qui constitue l'un des éléments primordiaux de la genèse de la surfiction, nous aborderons l'œuvre de Federman dans la perspective de Pierre V. Zima. Celui-ci croit que c'est à partir de la langue du texte qu'on arrive aux thèmes sociaux représentés dans l'œuvre et non le contraire. En cela, il prend le contrepied des sociologues (de Goldmann à Bourdieu) qui, selon Zima, « ne

pouvaient ou ne voulaient pas tenir compte » de « cette mise en rapport de la littérature et de la société au *niveau linguistique* » (Zima, 2009 : 27).

Pour illustrer concrètement la conception du récit et du langage chez Federman, pour mettre en relief les thèmes sociaux particuliers présents dans son œuvre et envisager la manière dont la notion de vérité se manifeste dans son travail, nous nous appuyerons sur deux de ses surfictions : *Chut* et *Quitte ou double*, représentatives de sa démarche créative.

Notons enfin qu'en général, on a peu abordé le domaine de la surfiction. Citons à titre d'exemple, l'article de Frank Wagner (« Raymond Federman le 'surfictionnel', l'exemple de *Chut* ») et aussi un mémoire de master sous le titre de « Raymond Federman, de la mémoire à la *Surfiction* une analyse générique et discursive de *La voix dans le débarras/The voice in the closet* ». Les magazines littéraires comme *Le matricule des anges* ont également étudié à ce propos. Nous pouvons signaler par exemple, « Future concentration » de Emmanuel Favre et « Raymond Federman, l'épopée d'un déplacé » de Thierry Guichard. De toute façon, Federman ainsi que sa surfiction sont peu connus en Iran et même en France.

### a) La surfiction

Il est vrai que Federman introduit le concept de surfiction dans le champ de la littérature, mais en tant qu'inventeur et critique de ce genre, il n'en donne pas une définition précise et unique. Pour comprendre ce que signifie la surfiction (et la fiction) telle qu'il l'envisage, il faut étudier non seulement ses œuvres théoriques, mais aussi ses propres « surfictions », car dans ses récits de vie, il explique également la structure de ses œuvres et son style d'écriture.

Quant au terme de surfiction, il écrit :

« Tout comme les surréalistes appelaient SURREALITE l'expérience humaine qui fonctionne au niveau

de l'inconscient, j'appelle SURFICTION l'activité créatrice qui révèle le côté fictif de la vie. En ce sens, il y a une part de vérité dans le cliché qui claironne que 'la réalité dépasse la fiction' ou que 'la vie est fiction', non pas à cause de ce qui se passe dans les rues de nos villes, mais parce que la réalité en tant que telle n'existe pas, ou plus exactement existe dans sa version textuelle, c'est-à-dire dans le langage qui la décrit. » (Federman, 2006 : 10-11).

De ce fait, tout en mettant l'accent sur « le côté fictif de la vie », il remarque que la réalité ne réside pas dans celle qu'on affronte dans la vie quotidienne, mais qu'il entend par ce mot la réalité du texte et celle du langage racontant la vie.

Cela ne signifie pourtant pas qu'il ignore la part de vérité dans sa vie mais que, pour lui, c'est le texte et la forme d'écriture qui prévalent sur la vérité vécue. Il affirme également qu'en dépit de quelques détails fictifs, de légère manipulation de la réalité, le récit de sa vie est généralement vrai quand même. Dans *Amer Eldorado* où il relate les premières années de sa vie en Amérique, il s'adresse à ses auditeurs fictifs en leur expliquant ce qu'il entend par la vérité et la fiction dans sa surfiction :

« Mais avant de continuer il faut quand même que je précise quelque chose : je vais le faire entre parenthèses augmentantes et diminuantes pour mieux préciser : (tout ce que je vous raconte bien sûr c'est vrai) ((naturellement c'est un peu déformé de la réalité)) (((mais en général ça suit les grandes lignes de la vie))) (((évidemment il se peut qu'il y ait quand même des erreurs et des grossissements là-dedans))) (((des réflexions fausses des mensonges des déformations chronologiques des exagérations du remplissage quoi))) (((enfin des tas de trucs qui normalement ne devraient pas se trouver dans un récit comme celui-ci))))

(((((((et pourtant c'est inévitable)))))) [..] ». (Federman, 2003 : 55-56).

Ensuite, il tourne en dérision non seulement la vérité autobiographique, mais aussi l'autobiographie elle-même : « [...] quand j'écrirai mon auto-bio-grafitti je rectifierai toutes les erreurs [...] » (*Ibid.* : 56). En fait, l'une des raisons pour laquelle il crée sa surfiction, consiste à ce qu'il préfère d'être libre dans l'espace scripturaire, étant tellement privé de ses droits humains dans sa vie réelle.

Il évite ainsi les formes toutes faites, car il croit que l'écriture doit ajouter « un sens » à la littérature, voire au monde et qu'elle n'est plus une reproduction de la réalité. De ce fait, sa surfiction ne se limite pas à la représentation de la vérité de son vécu, mais elle est aussi dotée d'une réalité « autonome », celle de sa forme et de son langage. C'est dans ce sens qu'il transgresse les règles autobiographiques. Considérons à ce propos la définition de Philippe Lejeune concernant l'autobiographie : « le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1998 : 10). D'abord, il faut signaler que Federman ne raconte pas le récit de sa vie rétrospectivement ; il ne respecte pas du tout la chronologie et la linéarité. Par contre, il raconte sa vie en reculant et avançant dans l'ordre spatiotemporel des événements.

En plus, il est vrai qu'il relate l'histoire de sa vie en prose, mais il y intègre des poèmes aux moments opportuns. Dans *Chut*, il écrit : « [...] parfois, j'arrive mieux à dire ce que je veux dire dans un petit poème de quelques lignes plutôt qu'avec deux pages de prose. ». (Federman, 2008 : 18). D'ailleurs, dans cette même œuvre, au lieu de mettre « l'accent principal » sur l'histoire de sa personnalité, il consacre son texte plutôt à l'histoire de sa famille.

Il tourne également en dérision le pacte de lecture de Lejeune qui interroge l'identité auteur-narrateur-personnage en une seule instance narrative. Il se dédouble, se multiplie dans ses œuvres. Dans *Chut*, par exemple, il se crée un double ; une voix qui interrompt le cours de la narration pour demander au narrateur à propos de la véracité des événements racontés. Notons que la présence d'autrui renforce la place de la vérité des événements, car le double questionne l'auteur à propos de l'authenticité des faits racontés. Il le critique aussi sur son mode de narration et la structure de son œuvre (la réalité du texte).

Nous avons tenté d'illustrer que la vérité n'est pas altérée dans la surfiction de Federman, mais que celui-ci représente sa propre conception de notions telles que « réalité » et « vérité ». Cependant, il exerce la fiction dans la narration de sa vie. Dans ce qui suit, il s'agit donc d'aborder la fiction chez lui.

### **b) Les différents niveaux de la fiction**

Chez Federman, la fiction est présente au niveau du contenu de même qu'à celui de la forme. Il s'agit également de la fiction autoréflexive. En ce qui concerne le contenu, il faut noter qu'il ne se soucie pas, en général, de donner des précisions sur les dates. Non seulement, il ne se croit pas obligé de donner les dates de tous les événements, mais aussi, il se contredit parfois à ce propos. A un tel récit correspond une écriture dans laquelle il ne respecte pas non seulement l'ordre chronologique des événements, mais aussi le brouille en intégrant dans l'histoire des digressions. D'abord, il remarque qu'il ne conçoit pas de différence entre la vie et la fiction : « [...] entre la vie et la fiction, il y pas de différence, [...] quand la vie est au centre eh bien la fiction est à la circonférence, ou vice versa [...] ». (Federman, 2009 : 255). Il affirme ensuite que comme la vie ne se déroule pas sur une ligne droite et dont des surprises interrompent le

chemin, l'histoire n'avance donc pas chronologiquement et les digressions (comme des surprises) causent des détours au sein de la narration :

« [...] les gens ils voient le temps comme une sorte de destination, on en vient et on y va, [...] comme ça serait emmerdant de passer sa vie comme si on faisait un petit voyage en train sachant d'avance où sont tous les arrêts où est la destination finale et quand on arrivera, y aurait plus de surprises dans la vie, et des surprises il en faut [...] sinon la vie vaudrait pas la peine d'être vécue [...] ». (*Ibid.* : 55).

Par ailleurs, Federman ne transgresse uniquement pas la chronologie, mais également l'apparence normale d'un récit de vie. Citons un exemple. *Quitte ou Double* est dotée d'une typographie et d'une ponctuation assez particulières. Une page est par exemple entièrement consacrée à des dessins de valises que dans chacune d'elles s'écrivent successivement les mots « Valise » et « Nouilles », « Noodle » et « luggage ». L'interlocuteur réalise au fur et à mesure que les nouilles sont le symbole de la survie de l'auteur et que la valise contenant tout ce qu'il avait sur lui au moment de son arrivée en Amérique est celui donc de son passé. Mais la raison pour laquelle il écrit les mots en français aussi bien qu'en anglais s'explique par ses souffrances ; celles subies au début de son installation en tant que Français ne sachant pas l'anglais et aussi du fait de sa capacité à enfin se débrouiller dans ce domaine. Marie Delvigne précise à ce propos : « [...] tu invites ton lecteur à jouer à lire autrement en sortant de la linéarité ennuyeuse qui lui a été proposée jusqu'alors. » (Federman, 2008 : 83).

Pour mieux illustrer la forme de la ponctuation et de la typographie de cette œuvre, donnons un autre exemple :

« C'est exactement comme un autre jour comme un autre au début à l'exception des grands immeubles/le bruit/les

taxis/jaunes et verts/les gens/le noir et blanc/le métro/et bien sûr  
la langue étrange/au début vous pensez que ça va être pareil/sauf  
quand ils parlent/vous pensez/ou plutôt vous supposez/que les  
gens sont les mêmes/sauf quand ils parlent/anglais/mais en fait  
c'est complètement différent/le monde entier/semble s'

é

c

r .. o .. u .. l

.. e .. r » (Federman, 2004 : 130).

Dans ce paragraphe, les mots séparés par le slash évoquent le sentiment d'aliénation que Federman éprouve au premier jour passé parmi les gens dont il ne connaît même pas la langue. Les slashes provoquent également une lecture rapide suggérant le rythme accéléré et l'agitation de la vie urbaine américaine. Mais quant au mot s'écrouler, son rythme ralentit soudain. En raison de sa typographie particulière, il crée l'impression que le monde s'écroule lentement à l'intérieur du personnage. Le mot « étrange » est aussi remarquable ici. L'auteur ne considère pas l'anglais comme une langue étrangère, mais comme une langue étrange, un objet bizarre dont il ne comprend rien. C'est pour cela qu'il éprouve un sentiment intérieur d'effondrement.

En fait, pour Federman, il ne s'agit pas seulement d'avancer son récit de vie. La « physionomie » du livre compte également. De ce fait, il ne se croit pas obligé de respecter des règles préétablies de pagination, de typographie et de ponctuation. Il affiche même son intention de produire ses propres règles à ce propos. Et cette nouvelle apparence est intéressante d'un côté pour l'interlocuteur, du fait qu'elle lui fournit une nouvelle expérience de lecture. De l'autre, elle nécessite un effort supplémentaire de la part du lecteur, afin que ce dernier

parvienne à comprendre les objectifs de l'auteur. Par exemple, dans *Quitte ou Double*, quelques pages sont écrites de bas en haut et de droite à gauche. Pour Federman, il s'agit donc plutôt d'une fiction au niveau de la forme qu'à celui du contenu.

Mais, comme nous l'avons déjà signalé, il est aussi question chez lui de fiction autoréflexive. Dans *Amer Eldorado* par exemple, quand l'un des auditeurs fictifs de l'auteur murmure à son voisin : « [...] ce que ce monsieur nous raconte c'est peut-être vrai mais on s'en moque parce que ça n'a pas de forme [...] c'est plutôt incohérent et assez vulgaire ce qu'il nous raconte [...] et même s'il invente assez bien son discours ce n'est pas de la littérature --- » (*Ibid.* : 114.), l'auteur se met à lui donner, au milieu du livre, sa propre définition de la littérature.

Il s'agit également pour Federman d'expliquer la structure de l'œuvre dans l'œuvre elle-même. Par exemple, dans *Chut*, à travers ses dialogues avec son double, il nous donne des explications à propos de son mode de narration et du style de son texte.

Son autoréflexion conduit par ailleurs à expliquer la structure d'une œuvre dans une autre. Dans ce dernier cas, nous avons affaire à une mise en abyme métafictionnelle. Dans *Amer Eldorado*, par exemple, il explique le style de *Quitte ou double* et le compare à une sorte de jeu de cartes (Quitte ou double) : « [...] Une VIE quoi [...] vie de rien en somme (trois ou quatre scènes du début se suivant au hasard [...] comme les mots aussi [...] sans ordre sans logique à peu près comme Quitte ou Double [...] (JEU de cartes) [...] ». (*Ibid.* : 202). En établissant ainsi une analogie entre son texte et un jeu de cartes, il compare en fait le manque d'ordre et de logique dans son *Quitte ou double* à celui d'un jeu du même nom. Cette analogie est considérable de deux points de vue : d'abord, pendant la première année de sa vie en Amérique, bien qu'il travaille dans une usine d'automobiles, il

mène une vie tellement difficile qu'il se met à jouer aux cartes. Ensuite, le désordre apparent du texte montre son égarement et sa vie chaotique pendant cette période de sa vie dans un pays étranger.

En somme, malgré l'opposition qu'on trouve dès l'entrée entre la fiction et le fait de raconter sa vie personnelle, en laissant de côté les notions toutes faites de fiction, de réalité et de vérité et en observant ces notions du point de vue de Federman, on conçoit qu'il ne s'agit pas de parler, pour ce qui le concerne, d'opposition entre fiction et réalité. La fiction federmanienne renforce la vérité des événements vécus aussi bien que la réalité du texte. Mais il est aussi vrai que dans sa surfiction, il fait des erreurs et manipule des détails, autrement dit, des éléments perdus dans les méandres de sa mémoire. Cependant, l'important c'est qu'il ne déforme pas la vérité générale de sa vie. En plus, comme nous l'avons déjà mentionné, Federman est témoin d'événements désastreux dans sa vie. Les éléments socio-historiquement marquants de son vécu et de son œuvre seront à présent abordés dans la perspective sociocritique de Zima.

### **c) La perspective sociale**

Pour Zima, la sociologie du texte doit dépasser les analyses de contenu et permettre d'expliquer la structure d'écriture en tant que produit d'une structure sociale particulière. Il croit que c'est par le biais de la langue que la littérature est reliée à la société. Chez Zima, l'analyse sociale s'effectue sur deux plans : celui du texte et celui de l'évolution sociohistorique. Par exemple ici, dans notre recherche à propos de la surfiction, il faut que nous envisagions un mouvement évolutif allant de l'autobiographie

classique à l'autobiographie avant-garde, de l'autofiction à la surfiction.

Pour ne pas aller plus loin sur la ligne de l'Histoire, considérons l'autobiographie de Jean-Jack Rousseau au XVIIème siècle, à l'époque du règne de l'humanisme. Dans *ses Confessions*, il remarque qu'il va dire la vérité. Au XIXème siècle, Stendhal, dans sa *Vie de Henry Brulard*, ne prétend pas un tel aveu. En arrivant au XXème siècle, nous sommes témoins de l'apparition d'autobiographies avant-gardes ne promettant plus au lecteur de lui dire toute la vérité de leur vécu. Citons par exemple, Georges Perec dans son *W ou Le souvenir d'enfance*.

Avec l'apparition de l'autofiction, Serge Doubrovsky non seulement ne promet pas au lecteur de lui dire toute la vérité, mais aussi lui avoue ses trous de mémoire. Il signale aussi que la fiction s'exerce au niveau formel de son autofiction. D'autres autofictionneurs comme Vincent Colonna et Philippe Forest vont plus loin encore en avouant que la fiction influence le contenu de leur œuvre. Enfin, avec Raymond Federman, nous entrons dans une phase d'aveux. Federman avoue qu'il a manipulé et même inventé certains éléments de l'histoire de sa vie dans sa surfiction et que, pour lui, c'est la réalité du texte qui prévaut sur celle des faits racontés. En outre, il exprime ouvertement les réalités de sa vie, voire celles considérées comme taboues. De telles questions chez Doubrovsky, comme l'aspect sexuel de sa vie, ne sont que des scènes érotiques n'ajoutant rien à la vérité de son vécu, tandis que chez Federman, elles sont dotées d'une valeur symbolique dans l'expression de la vérité de sa vie et de sa personnalité.

En parcourant ainsi le chemin de l'écriture du moi, de l'autobiographie traditionnelle à la surfiction, nous commençons par le règne de la vérité au XVIIème siècle pour arriver à l'instabilité de cette notion aux XX et XXIème siècles. En fait, les deux guerres mondiales, les crimes contre l'humanité, la

pauvreté engendrée par la guerre et en général, l'atmosphère noire ayant tué les espoirs, a profondément ébranlé le statut de la vérité et transformé celle-ci en une notion tout à fait relative. Dans le cas de Federman et d'autres écrivains juifs, la situation est encore pire. Ils ont été eux-mêmes témoins et victimes des crimes nazis, ont échappé à la Shoah, ou bien ils y ont perdu leur famille. Dans les deux cas, si la vérité ne perd pas de sa valeur, du moins n'est-elle plus considérée comme authentique.

Comme nous l'avons signalé plus haut, l'analyse sociale se déroule sur deux plans : celui du texte et celui de l'évolution sociale et historique. Maintenant que l'évolution sociale de l'autobiographie (allant jusqu'à la surfiction) a été mentionnée, nous pouvons aborder l'analyse sociale sur le plan du texte. Zima remarque qu'il faut éviter l'analyse sociale à travers les thèmes de l'œuvre littéraire et que c'est l'aspect linguistique du texte qui importe avant tout dans l'analyse. Conformément donc à son point de vue, nous envisageons en premier lieu les éléments linguistiques nous permettant d'étudier socialement les textes de notre corpus.

Dans son analyse sociale, Zima considère trois niveaux dans le texte littéraire ; lexical, sémantique et syntaxique. En effet, il existe, pour lui, un rapport mutuel entre les valeurs sociales et le langage :

« La sociologie du texte devrait partir de deux théorèmes complémentaires : les valeurs sociales n'existent guère indépendamment du langage et les unités lexicales, sémantiques et syntaxiques articulent des intérêts collectifs et peuvent devenir des enjeux de luttes sociales, économiques et politiques. » (Zima, 2000 : 121).

Sur le plan lexical, on considère le caractère social des mots. Mais Zima croit que « malgré les connotations politiques, religieuses ou métaphysiques d'un grand nombre de mots, il semble impossible de décrire les rapports entre le langage et la société exclusivement sur le plan lexical. » (*Ibid.*), car la lexicologie est « une science empirique » qui a ses propres limites.

L'étude des questions sociales et collectives dans le langage peut donc être représentée plus systématiquement dans le domaine sémantique que dans celui de vocabulaire. Les linguistes et les sociologues reconnaissent ce fait et ils trouvent nécessaire de décrire les processus de « classification » comme des processus « sociaux » et « politiques » « étroitement liés à des intérêts de groupe ou de classe. » Pour Zima, la classification est définie « comme un processus sémantique dans lequel des groupements antagonistes peuvent articuler leurs intérêts » (*Ibid.* : 122). Mais ce n'est seulement pas sur le plan sémantique que ces intérêts se manifestent, mais aussi sur le plan syntaxique (narratif). Ici, il est inévitable de poser comment l'univers sémantique, mental et idéologique de l'écrivain influence son mode de narration.

En ce qui concerne *Chut* et *Quitte ou Double*, au niveau sémantique, les dichotomies pertinentes sont : pauvre/riche et démocrate/bourgeois. Au niveau lexical, le vocabulaire concernant consiste donc en ouvrier/bourgeois, défavorisés/favorisés, gauche (communiste et pauvre), droite (bourgeois et riche), argent/sans argent et capitalisme exploitant/les ouvriers exploités, entre autres. Sur le plan syntaxique, nous constatons donc une ambivalence venant de l'affrontement des riches et des pauvres.

Dans le cas de *Chut*, par exemple, quand il compare le grand appartement chic de sa tante Marie et son oncle Léon (leurs

propriétaires) avec leur propre appartement, petit et minable, il change sa manière de narration ; bien qu'en général, il raconte l'histoire de sa vie dans un récit fragmenté plein de digressions dans les digressions et qu'il tourne en dérision l'ordre et la logique des romans réalistes, pour cette comparaison, il décrit les deux appartements avec des détails méticuleux concernant le style des romanciers réalistes. Il donne des précisions sur les meubles et les différentes pièces de l'appartement de sa tante et compare celui-ci à leur appartement de deux pièces, avec quelques vieux meubles, qui comprend une chambre divisée en deux par un rideau et une cuisine comme un « étroit corridor ».

Dans *Quitte ou Double*, on trouve également cette dualité. Dans cette œuvre où l'auteur raconte la première année de sa vie en Amérique dans quelques scènes, nous avons affaire à des scènes répétitives mais selon différentes versions. En ce qui concerne, par exemple, son travail en tant qu'ouvrier dans une usine d'automobiles à Détroit, bien qu'il s'agisse également de répétition, rien n'est changé. Au contraire, il donne à chaque fois de nouveaux détails et précisions. Par exemple, il exprime d'abord qu'en travaillant, ses doigts saignent même en portant des gants. Au cours du récit, il répète encore cela, mais plus précisément : « C'est du n'importe quoi ces gants de toile parce que d'abord ces foutues merdes ne durent pas et puis ils deviennent graisseux et après tu ne peux plus les enfiler. Ils devraient faire des gants en cuir ou même des gants en métal pour des types comme nous mais ça ne servirait pas à grand-chose. » (Federman, 2004 : 31).

De ce fait, c'est ainsi que chez Federman tout comme chez Zima, l'étude du langage nous amène à des thèmes sociaux comme l'inégalité sociale et les conditions médiocres des ouvriers au XXI<sup>ème</sup> siècle. Mais Zima ne s'appuie pas

uniquement sur l'aspect linguistique du texte pour arriver aux « faits sociaux ». Il considère aussi l'époque postmoderne et ses évolutions particulières troublant le statut des valeurs comme vérité et aboutissant à de nouvelles formes d'écriture. Quant à Federman vivant l'ère postmoderne, la structure particulière de son œuvre et la forme spécifique de la notion de vérité s'avèrent donc bien normales. Par conséquent, il est vrai que la sociologie du texte de Zima prend le langage comme point de départ, tout comme chez Federman que le langage et la forme prévalent sur le contenu, mais l'étude des conditions sociales les concerne également tous deux.

En fait, à l'époque où les valeurs esthétiques, métaphysiques, morales et religieuses ou selon Lyotard, les « métarécits » perdent leur authenticité, que reste-t-il des valeurs des notions comme réalité et vérité chez l'auteur, sinon un statut tout à fait relatif ?

C'est ainsi que nous constatons chez Federman les caractéristiques des œuvres dites postmodernes. A l'auto-réflexivité, la métafiction, la discontinuité et la fragmentation déjà signalées, il faut ajouter la parodie. Sa surfiction est en fait la parodie de l'autobiographie. Il relate le récit de sa vie tout en ironisant les règles préétablies de l'autobiographie, la vérité autobiographique entre autres. En effet, pour des écrivains comme Federman ayant vécu la période de la guerre, de la Shoah et du mépris pendant l'Occupation et l'Exode de la France, la vérité absolue n'existe plus. Dans *Chut*, au double interrogeant l'auteur sur la « véracité » des souvenirs racontés et de son sentiment de responsabilité envers ce qu'il relate, Federman répond : « la responsabilité est un mensonge » (Federman, 2008 : 165.) et que ceux qui ont exterminé ses parents se sentaient responsables de débarrasser l'humanité des juifs.

En plus, dans la surfiction, nous avons affaire non seulement à la déconstruction des valeurs comme vérité, mais aussi à une sorte de déconstruction chez l'auteur lui-même. Il s'agit d'un auteur qui ne se croit plus au centre de son récit, ne cherchant plus à être le protagoniste de sa propre histoire de vie. Il s'agit en effet d'un je « décentré<sup>1</sup> ». Celui-ci ne cherche plus à la manière d'un autobiographe à raconter rétrospectivement le récit de sa vie. Il saute dans le temps. Il avance son récit comme il l'entend ; les souvenirs viennent comme ils viennent. Les souvenirs de l'homme, on le sait, ne se révèlent pas selon un ordre chronologique. L'effort de leur imposer un ordre temporel bien précis rend donc le texte un peu factice, même si la lecture de telles autobiographies s'avère plus facile en raison de ce même ordre.

Il s'agit à présent de nous intéresser de manière plus précise à *Chut et Quitte ou Double* afin de mieux comprendre les propos qui précèdent.

#### **d) L'histoire d'un chut**

Bien que le sous-titre de *Chut* soit l'« Histoire d'une enfance », il ne s'agit pas d'un récit d'enfance commençant avec la date de naissance de l'écrivain, sa ville natale, sa situation familiale, bref ce que le lecteur attend d'une histoire d'enfance classique. L'œuvre débute par une page blanche au centre de laquelle s'est écrit « Chut... ». C'est le chut de la mère murmurant à son fils en le poussant dans le débarras au moment de l'arrivée des policiers. Le narrateur écrit à ce propos : « Chut, murmura ma mère. Et les treize premières années de ma vie

---

<sup>1</sup>. Federman dans sa *Surfiction*, indique « le décentrage du sujet » afin de montrer « ce qui est postmoderne de nos jours ».

furent englouties dans l'obscurité de ce débarras au troisième étage de notre immeuble. » (*Ibid.* : 9).

Federman ayant peur du noir, il reste dans l'obscurité du débarras pendant une journée. Cette expérience l'influence de telle sorte qu'en plus d'y consacrer l'une de ses œuvres (*La Voix dans le débarras*), il la raconte dans ses autres ouvrages comme *Chut*. En outre, le narrateur de *Quitte ou Double* s'enferme également dans une chambre dont les rideaux sont fermés, obscure donc, pendant une année, afin de raconter l'histoire de la première année de la vie d'un jeune homme français immigrant en Amérique. Il est vrai que ce n'est pas réel et que l'auteur se met à quarante ans à raconter son arrivée aux États-Unis à dix-neuf ans, sans s'enfermer dans une chambre, mais cette chambre noire dans laquelle le narrateur est seul, épouvanté devant le blanc du papier et déprimé par cette expérience de vie douloureuse en Amérique, évoque bien le placard de son enfance, sauf que le type de peur a changé.

En ce qui concerne *Chut*, l'auteur raconte en particulier l'histoire des treize premières années de sa vie avant de la perte de ses parents. Comme on l'a déjà signalé, dans cet ouvrage, en plus du narrateur, il y a une autre voix, son double qui interrompt tout au cours du récit le narrateur pour lui rappeler certaines choses, le critiquer ou lui dispenser des conseils. C'est bien à travers les dialogues avec son double que l'auteur explique indirectement au lecteur son mode de narration. Par exemple, lorsque le double lui dit : « *Tu ne vas pas encore nous faire du récit saute-mouton plein de digressions dans les digressions.* », il lui répond :

« *Qu'est-ce que vous croyez, que je vais raconter mon enfance chronologiquement ? Ça serait beau. Je l'ai dit et répété bien souvent, moi la chronologie me ralentit. Et la logique, j'y pige rien.*

*D'ailleurs, ce qu'il reste de mon enfance dans ma tête, ce ne sont que des fragments, des débris de souvenirs auxquels il va falloir improviser une forme.* » (Ibid. : 26).

Quant au terme saute-mouton, il faut préciser qu'il s'agit d'un nouvel emploi du terme ; Federman l'associe à une de ses techniques. Il écrit à ce propos : « [...] *dans ce livre, je peux mettre ou enlever n'importe quoi n'importe où. C'est ça la technique saute-mouton.* » (Ibid. : 170).

En plus, c'est également à travers de tels dialogues et dans une démarche autoréflexive que Federman définit pour son interlocuteur son autre technique, « *laughtérature* », un mot-valise anglais. En fait, il s'agit d'une stratégie d'écriture. *Laughtérature* signifie chez Federman, une « expression de soi » qui rit de ses souffrances subies et des désastres dont il était témoin. Di Léo en se référant à Feuer, écrit à ce sujet : « *Laughtérature* » est le terme construit par Federman à décrire une forme de la littérature qui rend capable l'expression de soi, la réinvention et la survivance face à la « sauvagerie » historique et culturelle. » (Di Leo, 2011 : 21).

A côté de ses techniques d'écriture et concernant la structure fragmentée de l'œuvre, disons que la fragmentation apparaît en fait dans la vie même de l'auteur. En dehors des digressions, les détours, et les interventions du double qui aboutissent à une structure fragmentée, il faut chercher la source de cette fragmentation dans la vie individuelle et sociale de l'auteur. Federman vit l'époque de la guerre et de l'Occupation. Il voit la mort et la déconstruction du monde.

Au moment de l'Occupation, il voit des cadavres le long d'une des routes de Normandie (où ils ont été obligés d'immigrer), alors qu'il n'était qu'un enfant. Dans une scène, il dépeint la

misère et l'effroi des hommes à la gare Montparnasse et dans les trains les conduisant vers la Normandie :

« Il y avait un monde fou à la gare. On pouvait monter dans les trains sans billet. Tout le monde se bousculait. Les gens s'engueulaient même. Ils montaient dans n'importe quel train en partance. Le train dans lequel nous sommes montés, sans vraiment savoir où il allait, était tellement bondé qu'on pouvait pas s'asseoir. Les gens se tenaient debout, serrés les uns contre les autres. Il y avait des valises et des paquets partout. Il y avait même des gens qui étaient obligés de rester debout sur les marchepieds du train pendant qu'il roulait. C'était un train à vapeur. La fumée entrainait partout dans les wagons parce que les portes n'étaient pas fermées. Elle nous faisait tousser et nous piquait les yeux. » (*Ibid.* : 129).

La vivacité et la méticulosité dans la description des détails de cette scène est de telle sorte que le lecteur a l'impression de regarder un film concernant la période de l'Occupation et l'Exode des Français au début de la guerre. En plus, le réalisme de cette partie attire l'identification de l'interlocuteur pour une certaine période de l'histoire dont il partage l'angoisse et l'errance des individus.

Par ailleurs, il ne s'agit pas de fragmentation à l'intérieur d'une même œuvre, mais aussi d'une vie fragmentée racontée dans de différentes œuvres. En effet, il relate les différents épisodes de sa vie dans ses différents textes ; par exemple, son *Chut* est consacré à son enfance et *Quitte ou Double* à la première année de sa vie passée en Amérique.

#### **e) Un cercle vicieux**

Le narrateur raconte, dans *Quitte ou Double* la première année de la vie de son protagoniste en Amérique dans une histoire pleine de circonvolutions et de circularités. Il s'agit en fait d'une

histoire de vie circulaire. Le personnage principal travaille dur dans une usine d'automobiles à Détroit. Bien qu'il ne soit pas satisfait des conditions de son travail et même qu'il en souffre, il ne peut en sortir : « Elles vous attrapent ces foutues usines et vous ne pouvez plus vous échapper même quand on vous vire vous continuez à y chercher un autre boulot. C'est un cercle vicieux [...] » (Federman, 2004 : 31).

Le style d'écriture de cet ouvrage est également circulaire. L'auteur continue de répéter les choses, les calculs, les listes et les scènes. Tout est répétitif et ces répétitions donnent parfois un sentiment de vertige. Il ne cesse de compter, enfermé dans une chambre, le nécessaire pour survivre pendant 365 jours. Il ne cesse de calculer les prix, de faire les listes, d'y ajouter ou d'en éliminer des éléments, de penser à comment il peut économiser, ne pas gaspiller. Les objets, les boîtes de nouilles, les rouleaux de papiers toilette, les paquets de cigarette, etc. remplissent son texte. Le narrateur donne l'impression qu'il est sur le point de se perdre, de se noyer dans ces choses.

La circularité s'effectue à même le texte. A la fin, il se retrouve à son point de départ, au moment même où il était en train de calculer le loyer de sa chambre :

« Cependant supposons que la chambre ne coûte pas 8 dollars la semaine supposons que la chambre ne coûte que 7 dollars la semaine 7 dollars la chambre c'est possible alors 7 fois 52 ça fait que 364

364 pour la chambre *Imaginez ça !* ça veut dire que vous avez maintenant 52 dollars **416 moins 364 ça fait 52** en plus pour travailler.....et par conséquent nous devons tout recommencer » (*Ibid.* : 267).

L'auteur en insistant sur un dollar de plus ou de moins de loyer qui pourrait changer toute l'histoire, fait allusion à la question de l'argent qui pourrait tout changer. D'où ses calculs et ses listes de prix qui se transforment peu à peu en obsession. En fait, Federman est un jeune homme vivant seul en Amérique avec un budget limité. Il doit tenir le compte de ses dépenses, calculer systématiquement, pour savoir comment il peut économiser ou éviter de gâcher de l'argent. C'est l'argent qui lui donne la possibilité de vivre, de survivre dans un pays étranger. L'importance de l'argent est si cruciale que les mots « centime » et « dollar » sont parmi les mots les plus fréquents dans le récit : « [...] même un seul [dollar] aurait fait la différence », « Chaque centime compte », « [...] tout doit être planifier à l'avance [...] jusqu'au dernier centime », etc.

Il est également à noter que le narrateur, pour exprimer ses difficultés financières, crée de nouveaux mots comme « Nouillorque » désignant des nouilles comme sa nutrition à New York. En fait, New York est, pour lui, Nouillorque surtout au début de son installation dans la ville. Dans une scène de son récit, il imagine faire une carte de l'Amérique avec ses boîtes de nouilles. Il mettra donc les paquets sur le sol de sa chambre et peut ainsi découvrir les Etats-Unis tout entier dans sa petite chambre. Il appelle cela une « carte de l'Amérique en nouilles » (*Ibid.* : 157.), une « carte en nouilles » (*Ibid.* : 158.) avec tous les Etats de ce pays. De ce fait, il pourra symboliquement surmonter sa peur de la solitude, celle d'affronter le nouveau pays, son ennui et aussi satisfaire sa curiosité de découvrir l'Amérique.

Il s'imagine également et humoristiquement enseveli sous les 365 boîtes de nouilles superposées comme une tour dans son petit appartement. Il imagine même le titre des journaux concernant sa mort :

**UN JEUNE HOMME**

## **MEURT PAR SUFFOCATION DANS SA CHAMBRE SOUS DES BOÎTES DE NOUILLES**

### **Mystère non élucidé la Police enquête**

**Aucun Indice** (*Ibid.* : 55).

Mais il se contredit en affirmant que ces boîtes ne sont pas assez lourdes pour provoquer sa mort. Il atteste ensuite que 365 savonnettes sont bien plus dangereuses. En effet, il fait ici allusion au fait de transporter sa famille aux camps d'extermination et de les transformer en savonnette.

En somme, le mot « nouille » est l'un des mots les plus fréquents de son texte. L'auteur crée même une expression avec ce mot décrivant sa pauvreté et son apparence : « Maigre comme une nouille » (*Ibid.* : 184).

Même lorsqu'il souhaite indiquer l'importance de l'improvisation dans le texte littéraire, il utilise symboliquement le mot « nouille » : « Un type doit varier s'il veut survivre [...] Créer de nouvelles formes de Nouvelles nouilles Improviser tout ce qui est possible » (*Ibid.* : 7).

Après tout, son vocabulaire, sa syntaxe et sa narration, bref, son langage démontrent la situation socio-économique qu'il a vécue pendant sa vie en Amérique. En plus, il ne s'agit pas seulement d'un langage rendant compte de thèmes sociaux particuliers, mais aussi d'un nouveau style et d'une écriture qui suscitent la curiosité du lecteur, même si, au début, celui-ci trouve le texte insolite.

### **Conclusion**

Pour terminer ce travail de recherche, faisons remarquer que la vérité n'est toujours pas celle vécue par l'auteur ou même celle

du monde. C'est cela peut-être, la vérité même du texte littéraire, un objet « autoréflexif » qui cherche sa propre vérité. Il est cependant incontestable que l'autobiographe et le surfictionneur sont conscients de l'impossibilité de tout dire, de ne dire que la vérité. Ce qui les différencie, c'est que le second avoue l'incomplétude mémorielle de sa démarche d'auteur. Il affirme également la reconstitution voire la déformation de certains faits relatés. L'autobiographe, lui, ne fera pas un tel aveu, n'ira jamais à l'encontre des exigences de son projet, des exigences d'un format narratif et esthétique informé par le désir d'atteindre et de présenter la vérité vraie.

D'ailleurs, Federman représente non seulement un nouveau type de réalité, celle du texte surfictionnel, mais aussi à l'ère où l'on a déjà annoncé la mort de la littérature, il prouve la possibilité de créer son propre langage, de rénover la structure de son écriture, voire d'inventer ses propres techniques particulières concernant le texte et la narration. Et cela, parce qu'il croit que l'écriture doit produire un nouveau sens et non pas reproduire ce qu'il a déjà existé. Il risque de présenter au lecteur une nouvelle forme d'écriture du soi et en subit les conséquences ; en France, les éditeurs ont d'ailleurs longtemps refusé de publier son œuvre, la trouvant « trop avant-gardiste ».

Notons pour finir que l'œuvre de Federman mérite d'être étudiée selon différentes approches par sa richesse et son originalité littéraire et critique. La cause en est l'étendue des champs de connaissances et d'investigations de son auteur ; les théories postmodernes, les théories de la narration, celles du langage, de la littérature et des études et recherches beckettiennes, entre autres.

## **Bibliographie**

- Di Leo, Jeffrey R. (2011). *Federman's Fictions*, State University of New York.
- Federman, Raymond. (2008). *Chut. Histoire d'une enfance*, Paris : Léo Scheer, coll. « Laureli ».
- (2009). *La Fourrure de ma tante Rachel, roman improvisé en triste fourire*, Paris : Léo Scheer, coll. « Laureli ».
- (2004). *Mon corps en neuf parties*, Romainville : Al Dante.
- (2004). *Quitte ou double, un vrai discours fictif*, Romainville : Al Dante.
- (2006). *Surfiction*, Marseille : Le Mot et le Reste.
- (2003). *Amer Eldorado 2/001, récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché*, Romainville : Al Dante.
- (2008). *Federman hors limites, Raymond Federman|rencontre avec Marie Delvigne*, Paris : Argol.
- Lejeune, Philippe. (1998). *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand Colin.
- Lyotard, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Royaume-Uni : Routledge.
- Zima, Pierre V. (2000). *Manuel de sociocritique*, Paris : L'Harmattan.
- (2009). « La sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* (n. 45/46), pp. 27-46.

### Sitographie

- Favre, Emmanuel. (2004). « Federman l'infédéré », *Le matricule des anges* (n. 50), [https://lmda.net/2004-02-mat05027-raymond\\_federman?debut\\_articles=%403846](https://lmda.net/2004-02-mat05027-raymond_federman?debut_articles=%403846), consulté le 28 août 2017