

TOUTES LES VOIX DU « JE » OU LES POÉTIQUES A POSTERIORI

UDC 82.01-3

Radana Lukajić

Université de Banja Luka, Faculté de philologie, Bosnie-Herzégovine

Résumé. *Après avoir évoqué la polyphonie romanesque, selon la définition du terme proposée par M. Bakhtine, notre objectif sera de démontrer que la plurivocité au cœur du roman n'est pas seulement une structure par excellence du roman dialogique où nous avons à faire avec les « consciences équipollentes », sans la hiérarchisation idéologique aucune : il s'agirait également d'une donnée ontologique d'un je multiple –et multipliable –dont la complexité se manifeste par le biais des personnages créés, recréés, ou au cours de « l'aventure » de la fictionnalisation de soi. Restant dans le cadre de la problématique proposée, nous évoquerons deux écrivains fort spécifiques quant à leur manière d'assumer une telle altérité: Marguerite Yourcenar et Antonio Tabucchi. En effet, chez les deux écrivains, la création des personnages s'adonne comme un phénomène quasi paranormal, voire comme une certaine possession de la propre conscience par celle de l'Autre, qui se produit d'abord par le truchement du contact, le plus souvent auditif. Enfin, une telle conception du personnage et de la création littéraire en général nous amènera à nous interroger, en échos aux questions posées par les auteurs eux-mêmes, sur le degré du phénoménologiquement réel dans la fiction. Les poétiques a posteriori, selon la formule proposée par Tabucchi, seraient celles aptes à restituer, via la fiction, les vécus déjà réalisés dans le temps de l'Histoire et racontés par les auteurs qui ont réussi à les capter par des techniques inédites.*

Mots-clés : *M. Bakhtine, F.M. Dostoïevski, polyphonie, identité, altérité, fiction, autofiction, M. Yourcenar, A. Tabucchi*

Submitted July 1, 2019; Accepted September 18, 2019

Corresponding author: Radana Lukajić

University of Banja Luka, Faculty of Philology

E-mail: radana.lukajic@flf.unibl.org

*La circonférence, ce sont les œuvres, les écritures, les témoignages,
de chacun sur soi, ou des autres ;
le centre ce serait l'identité personnelle,
qui semble défier à toute approche.*

G. Gusdorf

INTRODUCTION

Les concepts de dialogisme et de polyphonie romanesques ont été introduits dans la théorie littéraire par M. Bakhtine dont les œuvres théoriques représentent aujourd'hui des références canoniques. Ainsi, selon l'auteur, « [l]e roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (Bakhtine 1970, 87). Le phénomène de la plurivocité romanesque, réalisée par le biais de discours, était l'axe principal de son étude sur la poétique de Dostoïevski¹, qui serait, selon Bakhtine, le créateur du roman polyphonique :

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ces œuvres, ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins [...] mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers [...] (Bakhtine 1970, 35 ; souligné par l'auteur)

En traitant du cas Dostoïevski, Bakhtine décèle une absence totale de hiérarchisation des voix, une plurivocité absolue où les voix restent autonomes et poursuivent un dynamisme dialogique, sans jamais fusionner l'une avec l'autre et encore moins avec la voix de l'auteur. Cette indépendance sans faille des voix, cette vertigineuse multiplication des consciences à l'intérieur de l'univers romanesque dostoïevskien, demeure jusqu'à nos temps le modèle isolé d'une polyphonie parfaite dans la création romanesque. En dehors de cette nouvelle conception de la pensée artistique, où les héros cessent d'être les objets du discours mais deviennent les sujets de leur propre discours, la polyphonie dostoïevskienne invite forcément à méditer sur de telles capacités de la conscience créatrice non à se couler dans la peau d'un autre, mais à devenir *autre*. Le réalisme de Dostoïevski relève certes des normes établies de l'esthétique d'écriture réaliste, puisque l'effet d'une certaine parthénogenèse, pour ainsi dire, a pour le but de « *trouver l'homme dans l'homme* », d'exprimer « *toutes les profondeurs de l'âme humaine* »², tout en se situant sous l'égide d'une écriture « objective ».

Certes, la polyphonie est un phénomène littéraire spécifique lié aux mutation et affirmation du genre romanesque – cet arriviste, ce bâtard générique, selon Marthe Robert –, incontestablement tributaire, sans occultation aucune du fait, du processus de la fictionnalisation du référentiel ou du « réel », alors que le fait de se faire autre par le truchement et grâce aux personnages créés n'a rien de particulièrement discutabile tant qu'on

¹ M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970 (cf. la Bibliographie). La première édition en russe a paru en 1929, à Léninegrad, sous le titre *Problemy tvortchevstva Dostoïevskogo*, une deuxième édition augmentée en 1963 avec une légère modification du titre, *Problemy poetiki Dostoïevskogo*. Suivent encore deux éditions : celles de 1972 et de 1979

² *Biographie, lettres et carnets de notes de F.M. Dostoïevski*, Saint-Petersbourg, 1883, p. 373 (cité par Bakhtine 1970, 105, souligné dans le texte).

demeure dans le cadre des répartitions génériques strictes. Cependant, dès que les taxinomies se sont avérées faillibles, toute une myriade de discussions s'est levée, et cela depuis belle lurette, pour dire l'altérité de soi, une altérité cette fois posée comme ontologique, une fois que le « je » s'est aventuré dans l'aventure de s'écrire. La question, déjà quelque peu désuète et galvaudée, sur la fictionnalisation de soi dans les écrits qui relèvent du vaste champ de l'écriture de soi, semble pour autant toujours d'actualité, source de théories et de définitions à chaque fois nouvelles ou du moins renouvelées. Que Philippe Lejeune affirme que le « Je est un autre » dans l'ouvrage éponyme (Lejeune, 1980), que Paul Ricoeur argue longuement sur la différence entre mêmeté et ipséité dans *Soi-même comme un autre* (1990), que l'Autre de moi se mue en une entité personnifiée en jouant délibérément avec les instances de l'écriture, on peut en déduire que l'instance scripturale rompt dorénavant avec tous les pactes – référentiels, romanesques, autobiographiques ou autres – tout en en instaurant de nouveaux.

La thèse qui serait à défendre dans notre travail, en nous situant dans la perspective de la polyphonie romanesque et des acceptions *sui generis* du même phénomène, est que la manifestation de l'altérité identitaire constitue le point nodal de tout fait littéraire. A titre d'exemple, et pour dire la variété – quelque peu déroutante – de la transformation en littérature de cette problématique, existentielle et universelle dans sa nature, nous nous pencherons sur deux cas particuliers qui, d'après certaines gloses paratextuelles, présentent les cas extrêmes de la conception de la (re)création romanesque, de la nature foncière de la fiction, de ses limbes et du pouvoir littéralement *créateur* du Verbe.

La polyphonie inscrite au cœur du roman, résultant de la plurivocité intrinsèque, ontologique, de la conscience organisatrice de l'architecture romanesque, dévoile, cette fois sans terme médian, la non continuité, l'étrangeté et l'altérité de cette même instance scripturale dès qu'elle commence à frayer les chemins de *l'auto-graphie*. La frontière entre la fiction proprement dite et les écrits qui prétendent se vouer à une certaine herméneutique de soi est effectivement abolie par l'exercice scripturaire. Cette limite perméable s'est, paraît-il, définitivement dissoute par les écrits pivotant autour des genres que certains situent aux marges de l'écriture autobiographique comme le sont l'autofiction, le roman autobiographique ou le roman du Je, pour ne pas mentionner que ces quelques formes d'écriture de soi à définitions discutables. Quant au roman, ce genre en mutation constante, toujours également rebelle à toutes les définitions astreignantes, ses dispositifs essentiels – structuration du récit, présences/absence du personnage, développement/dissolution de l'intrigue, fermeture/ouverture, actualité/anachronisme – restent un modèle à reproduire dans tous ces textes qui oscillent entre le document, le référentiel, le dénoté d'un côté, et la fiction, les envolées de variations imaginatives quant à son « moi » qui demeure le foyer central – reconnu, accusé ou récusé – de la tentative scripturaire.

Et Marthe Robert de conclure :

[I] est certain que le roman se distingue de tous les autres genres littéraires, et peut-être de tous les autres arts, par son aptitude non pas à reproduire la réalité, comme il est reçu de le penser, mais à *remuer la vie pour lui recréer sans cesse de nouvelles conditions et en redistribuer les éléments*. (Robert 1972, 37-38 ; souligné par nous)

Cette redistribution des éléments se traduit, entre autres, comme le phénomène de la multiplication vocale à l'intérieur de sa propre conscience. Quelles sont ces voix qui me parlent à l'intérieur de moi-même, y en a-t-il une qui serait la mienne propre, ou mieux, moi-même, ce sont ces autres qui m'habitent, que je génère ou que je reçois tant qu'ils me montrent à la fois le lieu de la naissance d'un non-moi ? Dans ce lieu solitaire qu'est

l'espace littéraire, comme le dit Blanchot, dans ce lieu où il n'y a que l'absence de temps, le moi devient autrui et, enfin, personne (Blanchot 1955, 15-23). Qu'il s'agisse de la conception du personnage selon Dostoïevski, qui bat en brèche les présomptions de la psychologie de son temps qui prétend « saisir » l'homme conçu comme la somme définitive des attributs variés et qui s'insurge contre une certaine réification de l'homme, ou de celle des auteurs qui s'inscrivent en faux contre toute tentative de raconter sa vie par la pure approche mimétique, l'axiome est postulé : *Non sum qui sum*. C'est d'ailleurs le credo anti-égotique d'un Valéry : « Le Moi doit jouer le rôle de zéro dans une écriture du Tout [...] En dehors du tout, il y a nécessairement ce qui constate, nomme le Tout. Ce Moi est la déficience du Tout » (Valéry 1974, 296-297). Comme nous avons écrit ailleurs, en nous référant à des constatations de Georges Gusdorf, toutes les formes littéraires qui se situent à rebours du modèle rousseauiste – en premier lieu l'autofiction, le roman autobiographique ou ce qu'on désigne comme l'hétérobiographie – auraient pour l'enjeu principal cette dépossession de soi (Lukajić 2015², 137). Pour l'occurrence, nous rajoutons : la dépossession de soi va dans le sens d'une repossession de soi, une fois reconnu comme multiple, protéiforme et en premier lieu non-fini. Il s'agirait de tout un potentiel de moi qui s'exprime par un « je » lymphatique dans son essence, le potentiel rêvé, désiré, réfuté, reconnu, adopté, enfin, inconnu. Le moi devient une énigme ontologique d'où essaient toutes les *personae* cuvées, méconnues, fantasmées ou revivifiées.

Serge Doubrovsky, à qui on doit cette matrice nouvelle baptisée d'autofiction se plaît à poétiser la définition de son écriture autofictionnalisante³ en procédant à une inversion des données usuelles : « confie[r] le langage d'une aventure à l'aventure du langage » (Doubrovsky 2001, 10). Les correctifs de cette définition, certes moins poétiques et plus théoriques, vont affluer depuis : Vincent Colonna, Gérard Genette, Philippe Gasparini, Philippe Lejeune et toute une cohorte de théoriciens qui leur viennent à la rescousse de tous les quatre coins du monde, y compris les écrivains eux-mêmes, s'empressent à définir à qui mieux mieux ce genre « muté » (Genette 2004, 161). Force est de constater que, à quelques exceptions près, toutes les définitions ultérieures à celle de Doubrovsky s'organisent, peu ou prou, autour de la polarité entre la fiction et le vécu réel. Pour illustrer notre propos, citons-en quelques-unes, parmi les plus établies :

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette intention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas à une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. (Colonna 1988, 10)

On pourrait sans doute [...] adapter à la formule d'autobiographie, A=N=P, une prothèse boiteuse ou P se dissocierait en une personnalité authentique et en un destin fictionnel. (Genette 2004, 161)

Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une « autofiction », il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà. Quand Dominique Rolin raconte dans *Le Gâteau des morts* [...] l'agonie et la mort de Dominique Rolin au mois d'août 2000, en nous livrant son monologue intérieur, nous lisons effectivement l'histoire comme jeu et comme hypothèse. (Lejeune 1986, 65)

³ Le terme est employé pour la première fois dans son roman *Fils*, publié en 1977 aux éditions Galilée, Paris.

Texte autobiographique et littéraire présentant de nouveaux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. (Gasparini 2008, 311 ; souligné par l'auteur)

A partir de ces quelques exemples cités, attardons-nous sur la problématisation, explicitement soulignée, du rapport entre le réel et le fictionnel. Un truisme certes, mais ce rapport représente le critère décisif, depuis Aristote, pour toute classification générique concernant l'écriture, qu'elle soit cantonnée dans le domaine de la littérature *stricto sensu* ou dans les écrits qui n'en ont, du moins de prime abord, aucune prétention. Les liens qui lient une narration étiquetée comme fictive et celle qui tiennent de la reconstruction, ou de la re-figuration de l'Histoire, en d'autres termes les relations entre l'histoire et l'Histoire, font le prétexte par excellence d'un débat très fertile, qui ne semble pas être clos. L'impact de la subjectivité dans une reconstruction qui se veut historiographique a été depuis longtemps dénoncé, de telle sorte que l'écriture historiographique apparaît comme une fiction. La démystification – ou la démythification – du travail de l'historien a été laconiquement consignée par la formule, aujourd'hui célèbre, de Lucien Febvre : « Du donné ? Mais non, du créé par l'historien, combien de fois ? De l'inventé et du fabriqué, à l'aide des hypothèses et de conjonctures, par un travail passionnant » (Febvre 1992, 8).

Si nous restons dans le champ de la problématique de l'altérité de soi qui se révèle au scripteur par la prise de conscience de sa plurivocité latente qui prend son essor dans l'acte de l'écriture, notons que les historiens eux-mêmes, par son effort de comprendre, reconnaissent cette part *autre* de soi-même dans ces autres qui nous parlent à travers les siècles :

[L]historien sera [...] celui qui acceptera de mettre sa pensée en vacances, d'entreprendre de longs circuits où il se dépaysera, parce qu'il sait quel élargissement du moi procure ce détour qui passe par la découverte d'autrui [...] Si la compréhension est bien cette dialectique du Même avec l'Autre [...] elle suppose une large base de communion fraternelle entre sujet et objet, entre historien et document (disons plus précisément : et l'homme qui se révèle à travers le document, ce signe). (Marrou 1990, 98)

Sans aucun doute, une place éminente est accordée à l'imagination dans la reconstruction de l'Histoire. En outre, cette dialectique du Même avec l'Autre apparente l'historiographie avec tous les récits de fiction, dotés de préfixe « auto » ou non, dont l'essentiel est de donner une voix à cette pluralité des autres que potentiellement je suis. Ce qui pourrait être un critère valable pour une dissociation à la fois épistémologique et axiologique des deux types de récits, c'est le degré d'intentionnalité de fictionnaliser le récit, c'est le dessein initial des auteurs. Néanmoins, l'affrontement de l'altérité au sein de soi-même est l'affaire et des écrits historiographiques et de ceux qu'on range dans le domaine du fait strictement littéraire. Paul Ricoeur, dans son étude monumentale sur le rapport et les tensions entre la temporalité dans un récit structuré et la temporalité phénoménologique, *Le temps et le récit*⁴, s'attarde également à plusieurs reprises, sur la problématique de la reconstitution du passé dans les œuvres dites historiographiques qui aurait pour le principe épistémologique la compréhension d'autrui. Il se réfère à ce propos à Dilthey, dont le modèle a dû être assez puissant pour inspirer les historiographes comme R. Aron ou H. Marrou :

⁴ L'ouvrage comprend trois volumes, parus successivement en 1983, 1984, 1985 (cf. la Bibliographie).

Dilthey fut le premier à tenter de fonder toutes les sciences de l'esprit – y compris l'histoire – sur la capacité qu'a l'esprit de se transporter dans une vie psychique étrangère, sur la base des signes qui « expriment » – c'est-à-dire portent à l'extérieur – l'expérience intime d'autrui [...] Deux ponts sont ainsi jetés en direction l'un de l'autre ; d'une part, l'expression franchit l'intervalle entre l'intérieur et l'extérieur ; d'autre part, le transfert en imagination dans une vie étrangère franchit l'intervalle entre le soi et son autre. (Ricoeur 1985, 265)

Si nous revenons à la matrice de « polyphonie », force est de nous interroger si ce « transfert en imagination » est par lui seul suffisant à engendrer toutes ces voix qui se délèguent la parole à l'intérieur de la conscience organisatrice de l'univers fictif. La question posée nous oblige à mettre en suspens, pour les besoins de notre argumentation, l'approche esthétique de Bakhtine pour appréhender la plurivocité comme un épiphénomène psychique de l'artiste/écrivain. En d'autres termes, la question serait suivante : comment considérer cette capacité d'esprit de l'auteur/narrateur tel Dostoïevski à se disséminer en des consciences multiples au sein de son propre univers mental ?⁵ Même si la polyphonie à l'intérieur de la fiction dostoïevskienne, avec son dispositif principal qu'est le dialogue, représente dans son essence la reformulation de la mimésis traditionnelle⁶ dotant d'une autonomie absolue, ou presque, les voix qui parlent à l'intérieur d'une œuvre de fiction, cette même autonomie nous laisse, du point de vue psychologique, voire phénoménologique, fort perplexes :

Pour l'auteur [Dostoïevski], le héros n'est ni un « lui », ni un « moi », mais un « tu » à part entière, c'est-à-dire le « moi » équivalent d'autrui (le « tu es »). [...] Le mot de l'auteur sur le héros est organisé dans les romans de Dostoïevski comme le mot sur *quelqu'un de présent* qui entend l'auteur et qui peut lui répondre (Bakhtine 1970, 108-109 ; souligné par l'auteur).

Un peu plus loin, le génial critique russe veut enlever tous les malentendus possibles quant à cette fameuse autonomie des héros dostoïevskiens, en soulignant que « la liberté du héros est donc un moment du dessein de l'auteur » et poursuivant, non sans verser un peu dans une certaine palinodie, que l'auteur « crée le mot du héros en lui laissant la faculté de développer jusqu'au bout sa logique interne et son autonomie » (Bakhtine 1970, 111).

La psychologie traditionnelle aurait du fil à retordre avec un tel rapport instauré entre l'auteur d'une fiction et ses personnages conçus comme des sujets « présents », des consciences « infinies », en devenir permanent. L'absence de détermination, de « clôture » du sujet dans un individu, le refus de Dostoïevski de concevoir l'homme comme un tout monolithique et toujours identique à lui-même, anticipe les concepts de certains psychologues de la fin du XIX^e siècle et notamment ceux de l'anthropologie fonctionnelle qui vient à substituer au concept de la personnalité singulière, déterminable, « inviolable », saisie dans la continuité de son existence, celle d'une personnalité multiple, discontinue, indéterminée. A ce propos, un passage très illustratif sur une nouvelle conception de la personnalité, repris de James Olney, vient à l'appui au constat précédent :

⁵ A propos de la polyphonie dostoïevskienne, P. Ricoeur observe : « Disparaît la conscience auctoriale unique. A sa place survient un narrateur qui *converse* avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de consciences irréductibles à un commun dénominateur » (Ricoeur 1984, 183 ; souligné par l'auteur).

⁶ Selon l'observation P. Ricoeur, Dostoïevski glisse « de la mimésis d'action à la mimésis du personnage, puis à celle de pensées, de ses sentiments et de son langage [...] » (Ricoeur 1984, 182-183).

[L]a nouvelle psychologie découvrait et la nouvelle autobiographie démontrait qu'il n'existe pas de loi évolutive à l'œuvre dans le développement de la personnalité ; elle est discontinue dans la myriade de ses transformations, qui sont imprévisibles, abruptes, irrégulières ; loin qu'il y ait pour chaque homme une personnalité singulière, un caractère unitaire, il existe des caractères et des possibilités multiples. Ce qui est la logique de la psychologie des profondeurs et de la schizophrénie, aussi bien que la logique de nombreux personnages littéraires. (Olney 1978, 118 ; cité in Gusdorf 1991, 205).

Dans la conclusion de son étude sur la poétique de Dostoïevski, Bakhtine effleure l'idée de l'influence de la nouvelle conscience scientifique sur le romancier russe : le principe de l'inachèvement, ou l'inachèvement comme principe, doit certainement au concept de « l'univers de probabilité », des potentiels latents de l'homme qui le vouent à s'orienter vers l'indétermination, comprise comme une donnée ontologique de l'homme. Parler d'une fragmentation quasi schizophrénique de la conscience de l'auteur ne serait, en l'occurrence, qu'un emprunt phraséologique qui n'a rien à faire avec les pathologies traitées par la médecine. Cette fragmentation traduit tout un potentiel de l'homme, son caractère multiple, sa capacité à s'écarter de soi pour s'ouvrir à autrui au sein de ce même moi qui n'est plus moi, selon la belle formule de Valéry qui prône une idéologie d'Égo zéro : « Le Moi est le tout dont la personnalité est une partie [...] Et le Moi est inconnaissable » (Valéry 1974, 294).

Pour un romancier, que la narration passe par la première personne du singulier ou par un « il » projeté par un narrateur plus ou moins omniscient, qu'il écrive bel et bien un roman ou se livre à des jeux de mystification pour démythifier l'écriture autobiographique conventionnelle, l'enjeu est de donner libre cours à ces « inachevé » et « indéterminé » de l'homme dans l'homme, de se faire autre pour réduire la distance entre le connu et l'inconnu, enfin, pour fuir la personnalité conçue comme faite d'un bloc. Autrement dit, l'affaire de la fiction romanesque est de dire le *possible* réel de la fiction, ou d'abolir, sciemment ou non, les frontières entre le réel et l'imaginaire.

En outre, une stricte distinction générique se voit aujourd'hui quelque peu dépassée, en premier lieu en raison d'une haute fluctuation des genres littéraires, de leurs modifications et de leurs « greffages », ce qui nous oblige à faire front, sous réserve des genres qui échappent à la notion de « littéralité » proposée par Roman Jakobson⁷, à une fusion de plus en plus patente de genres littéraires qui défient les taxinomies des pédants. Les fictions, les autofictions, les autobiographies, les romans tout bellement, sans mentionner les autres formes qui tournoient dans leur orbite, semblent trouver leur fondement dans l'exploration des réalités potentielles, réalités de deuxième ordre, puisque privées de leur manifestation phénoménologique. Par ailleurs, le *genre* reste un « modèle d'écriture » dont la classification peut bien varier de l'époque à l'époque, en fonction de « l'horizon d'attente » (Jauss, 1970 ; cité in Todorov 1968, 96). Un modèle d'écriture, mais il est également une modalité de transmettre une expérience en fonction d'une certaine idéologie et d'une esthétique particulière, une expérience qui n'existe que dans et par la relation avec le réel, cet « impossible » selon P. Forest. Le même auteur aime rappeler cette belle formule de Milan Kundera qui parle d'« égo expérimental » en tant que dénominateur commun de tous les personnages du roman *largo sensu*. Forest en déduit comme suit :

⁷ Selon Jakobson, la littéralité est définie comme « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (Jakobson 1963, 210).

La matière du roman est toujours autobiographique mais le propre de l'écriture est de lui conférer cette fluidité formidable qui ne l'enferme dans aucune forme, la répand uniformément à l'entour, la fait circuler de partout [...] La créature de fiction devient l'objet sur lequel l'écrivain, dans le laboratoire de son art, éprouve hypothétiquement les conséquences de toutes les tentations, de tous les drames, de tous les hasards auxquelles la condition humaine peut se trouver soumise. (Forest 2007, 87 ;175)

Une belle définition qui répète la multiplicité inhérente de la conscience humaine, sa polyphonie intrinsèque, le potentiel de l'homme de devenir autre tout en défiant les définitions rédhibitoires de la personnalité. Chercher les confessions intimes de l'auteur même dans les autobiographies traditionnelles, sans parler de toutes ces formes transitoires qui redistribuent astucieusement dès l'entrée de jeu les rôles des instances scripturales, équivaldrait mettre en suspens *le poièsis*⁸ du fait littéraire.

LES AUTOBIOGRAPHIES D'AUTRUI OU LES POETIQUES A POSTERIORI

Après ce propos préliminaire, nous nous attarderons sur deux cas particuliers de la (re)création dite fictionnelle qui nous obligent à approcher le phénomène de la polyphonie romanesque d'une perspective quelque peu absconse. En effet, nous aurons à faire avec deux écrivains dont les récits se présentent à proprement parler comme les autobiographies d'autrui – le syntagme qui dit tout le caractère aporétique de la problématique identitaire – fondées, *grosso modo*, sur un procédé de *délégation des voix*. Ainsi une sincère ou feinte conviction de la superposition de la voix d'un Autre à celle de l'écrivain exacerbe-t-elle d'une manière inédite la problématique de la délicate frontière entre le réel et le fictionnel. La réalité de la fiction est légitimée cette fois par la sollicitation des phénomènes paranormaux, voire occultes, où la voix d'autrui advienne comme une réalité de premier ordre, une voix qui commence à résonner distinctement une fois que l'auteur réussit à imposer silence aux flots de ses propres pensées. Une conception de l'écriture comme « l'écoute de la voix d'un autre », où la fiction est reléguée au deuxième plan alors que l'idée de la réalité certaine de l'Autre dont la conscience se superpose à celle de l'instance scripturale, est notamment présente, *mutatis mutandis*, chez deux écrivains : Marguerite Yourcenar et Antonio Tabucchi. Bien évidemment, nombreux sont les éléments qui séparent les deux écrivains, depuis la distance d'âge, la langue d'expression, l'aire géographique jusqu'aux traits esthétiques, idéologiques, stylistiques ou autres qui constituent le soubassement de la totalité de leurs œuvres. Cependant, la conception du roman, notamment de la création des personnages et une forte problématisation du fictionnel dans les œuvres écrites dont il est censé être le régime prépondérant, tout cela converge vers une esthétique commune qui rechigne devant l'idée d'un imaginaire brut.

Le recours au terme « paranormal », quelque aberrant qu'il puisse paraître, ne saurait être éludé vu que les écrivains eux-mêmes se revendiquent, directement ou de manière oblique, d'un tel ancrage non référentiel de leurs protagonistes. Par le souci d'éviter tous les quiproquos possibles quant à l'emploi de ce vocable, nous trouvons pertinent de préciser le sens du préfixe latin *para*, susceptible d'élucider certains éléments de la

⁸ Ce terme signifie en grec non seulement la « poésie », mais, plus largement, la « création » par le langage comme le moyen de création artistique.

problématique traitée. Pour ce faire, nous nous référons à J. Hillis-Miller, qui l'explique comme suit :

Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...] une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et portant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois de deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur : elle est aussi la frontière même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère la confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit. (J. Hillis-Miller 1979, 219)

L'architecture de *Mémoires d'Hadrien* (1951) de M. Yourcenar dans sa totalité, avec ses dispositifs principaux relatifs à la (re)création d'un personnage historique, suffit à nous rendre perplexes sur l'identité du narrateur. Nous en avons traité longuement ailleurs (Lukajic 2015¹) et reprenons, pour les besoins de ce propos, quelques lignes directrices de notre réflexion sur cet ouvrage.

Dès les premières œuvres de Yourcenar qui lui ont valu une certaine notoriété, rédigées pour la plupart sous la forme autodiégétique, la construction du personnage s'inscrit dans le registre phonique : ainsi, dans la « Préface » d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, publié en 1929⁹, l'auteure s'empresse à expliciter que ce « récit à la française » est « le portrait d'une voix » (Yourcenar 1982, 5). Ce court récit d'obédience rilkeenne et gidienne, où le dessein introspectif infléchit toute la structure de l'œuvre, se voit privé de toute étiquette, quelle qu'elle soit, de la part de l'écrivaine, puisque la forme en est authentique et « toute neuve » (Yourcenar 1982, 18). Ce roman inaugure en quelque sorte la fameuse méthode de l'écoute de la voix de l'autre comme le point initial de la composition d'une fiction où le statut même du réel et du fictionnel est hautement problématisé. Cette nouvelle poétique des voix, qui relève largement d'une disponibilité quasi médiumnique de la part de l'auteure, sera mise au point une vingtaine d'années après, lors de la rédaction définitive de *Mémoires d'Hadrien*, sans conteste le premier roman de Yourcenar lui ayant assuré une notoriété mondiale.

Force est de noter que la question de la forme est pour Yourcenar « un faux problème » (Rosbo 1978, 16) puisque chaque nouvelle création représente « une forme neuve » que l'écrivain « ne pourra employer qu'une seule fois » (Rosbo 1978, 18). En prônant comme nécessaire que « l'œuvre romanesque doi[ve] passer par le champ magnétique des personnages, par la voix des personnages » (Rosbo 1978, 28), l'auteure nous laisse désorientés dès le titre du roman : *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. Quant à la romancière, toujours également témoignant de son refus catégorique devant toutes les taxinomies génériques, elle prétend que tout roman est, en dernière instance, un roman historique (cf. Rosbo 1978, 39). Pour ce qui est à la rédaction de *Mémoires d'Hadrien*, il semble que l'intention de l'auteure soit de nous inviter à nous interroger sur la problématique du rapport existant entre le réel et l'imaginaire, entre les archives et la mimésis artistique, et enfin, entre la voix du personnage et celle de l'auteur :

⁹ Ce récit est repris, comme d'ailleurs la totalité des œuvres romanesques de Yourcenar, dans le recueil *Œuvres romanesques*, dans l'édition de Gallimard, collection « Pléiade » (première édition parue en 1982, cf. la Bibliographie).

[I] semble que l'intention de l'auteure soit justement de mettre en abyme la porosité des frontières génériques en procédant, dès le début du roman, à une sorte d'alternance des voix si bien qu'elle produit sciemment une sorte de confusion vocalique nous laissant perplexes quant aux instances discursives qui se délèguent mutuellement la parole : entre l'Hadrien historique et l'Hadrien reconstruit, entre le « je » des « Carnets de notes » et le « je » de la « Note » finale s'instaure un jeu subtil d'alternances des instances narratives nous sensibilisant fort à la problématique de l'authenticité du contenu discursif. (Lukajic 2015¹, 157)

La méthode de la reconstruction d'un personnage historique, après le passage obligatoire par « le champ magnétique » non seulement du personnage, mais de la personne réelle, constitue une sorte de l'herméneutique identitaire toute neuve, ou les deux subjectivités se délèguent mutuellement la voix, après une première prise de contact¹⁰ : « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (Yourcenar 1982, 524). La démarche que l'écrivaine adopte, c'est de se tenir « un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, sans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » (Yourcenar 1982, 526 ; souligné par l'auteure). Ces « méthodes de délire », comme Yourcenar elle-même se plaisait à les appeler, consistent dans l'effort de calmer ses propres pensées, de faire table rase dans la mesure du possible de tout l'acquis « pour arriver à un certain niveau de sérénité dans laquelle les choses se reflètent comme dans une mer calme » (Yourcenar 1980, 153).

Bref, l'historiographie, la biographie, l'autobiographie créent, dans l'œuvre de Yourcenar, un espace non quadrillé qui converge vers l'universel et le trans-personnel. Le personnage yourcenarien, qu'il soit reconstruit sur des fragments du réel ou qu'il ne se revendique d'aucun modèle historique authentique, est à proprement dit conçu comme un *être* à part entière :

On nourrit de sa substance le personnage qu'on crée. C'est un peu un phénomène de gestation. Il faut bien, pour lui donner ou lui rendre la vie, le fortifier d'un apport humain, mais il ne s'ensuit pas qu'il soit nous ou que nous soyons lui. Les entités restent différentes. (Yourcenar 1980, 224).

De même, Yourcenar avoue n'avoir jamais eu « le sentiment d'écrire 'de la fiction' », alors que « [s]es livres ont été une série de cheminements parallèles à [s]es cheminements propres » (Yourcenar 1980, 326 ; 327). Bref, le « délire », la « magie sympathique », l'onirique sont des méthodes aptes à faire ressortir l'Autre de soi-même dont la voix a un timbre et des modulations authentiques. Ainsi si le *para*, selon la définition de J. Hillis-Miller, opère entre autres, « la confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit », l'auteure crée-t-elle en quelque sorte une para-réalité, où seul compte « le sentiment de l'ÊTRE » (Yourcenar 1982, 867 ; souligné par l'auteure). La conception de l'espace littéraire comme un lieu a-topique où le possible devient le réel et le réel le possible ne saurait être instaurée sans une profonde conviction que le « je » compris comme *individuum* n'est qu'un leurre : on se réclame de nouveau de l'Égo zéro

¹⁰ Pour Yourcenar, cette prise de contact qui a dû galvaniser en elle cette aptitude médiumnique a été la Villa Adriana. Le premier contact établi, il s'agissait désormais de réussir à capter cette voix impériale et de la laisser s'exprimer. A ce propos, il est fort curieux que l'auteure prétende avoir compris que son personnage mentait et de « le laisser mentir » (Yourcenar 1980, 155) : autant en dire sur la conviction de l'auteure – rhétorique ou non – que son travail de romancière ne consistait, *grosso modo*, qu'en une « revivification » du document et un colmatage des trous mnémoniques.

valéryen, et si le mouvement de dépossession il y a dans les *Cahiers*, il est incontestablement à l'œuvre dans l'espace scriptural de Yourcenar.

Une telle conception de soi culminera dans son œuvre ultime, la trilogie *Le Labyrinthe du monde*¹¹. En opérant une nette distanciation avec la Marguerite personnage et la narratrice Marguerite Yourcenar, partant du postulat que le moi n'est qu'un morphème creux, l'auteure réussira à restituer la vie de ses ancêtres, des parents plus ou moins proches, enfin, de toute une multitude des êtres constitués de la même « pâte humaine ». Aussi la réversibilité substantielle entre l'« auto » et l'« hétéro », entre le « réel » et l'« imaginaire » est-elle ouvertement valorisée. La délégation de la parole s'effectue cette fois par un effacement total de soi qui assume tout au plus le rôle de témoin ou de légataire de tout un matériau mnémonique. Bref, l'Autre du Moi, ou plus exactement, l'Autre en Moi, circonscrit une aire infiniment ouverte, une zone du connu dans l'inconnu et *vice versa*, alors que l'atout principal de cette porosité identitaire est de nous montrer l'universalité de l'expérience humaine.

L'investigation du mystère de l'identité humaine, de sa nature incertaine, multiple, fluctuante se conjugue chez Yourcenar aux mystères des arcanes scripturaux. De multiples « je » viennent nous décrire les jalons sur la route de l'auto-connaissance, alors que la capture d'une voix qui s'impose à l'écrivaine a toujours un besoin véhément de nous raconter une histoire authentique conçue comme un fragment dans la grande mosaïque que forme une commune condition humaine. La problématique de la gnoséologie personnelle n'aurait aucun sens si le moi – *varius, multiplex, multiformis*¹² – ne se vide de sa propre substance pour fusionner avec les autres, pour raconter les itinéraires différents d'une même aventure humaine.

Appréhender l'écriture comme une affaire de délire, d'hallucination, de dépossession ou, mieux d'une possession de soi par une conscience autre représente la pierre angulaire de l'esthétique littéraire d'Antonio Tabucchi. L'écrivain italien radicalise encore davantage le rapport problématique entre fiction et réalité : « qui témoigne pour le témoin » (Argand 1995) serait la question clé à l'égard de ce rapport délicat. L'inspiration devient l'affaire d'une disponibilité de l'artiste à *entendre* une voix qui lui parle d'un ailleurs inconnu. Tabucchi ne rechigne nullement à rendre la fiction tributaire de l'occulte dans le sens littéral du mot, à concevoir la mimèsis comme une sorte de translation de cette réalité autre dans l'univers des réalités crues. Dans un épitexte, Tabucchi le définit en des termes suivants :

Les romanciers créent des personnages réels, aussi vivant que vous et moi et qui méritent le même respect. Pereira¹³, j'y pense comme à un ami¹⁴. Et je n'ai même pas besoin d'un téléphone pour lui parler [...] [L'écriture] est une affaire de maniaque. Il faut croire aux

¹¹ *Le Labyrinthe du monde* est le titre générique des trois volumes, tous parus chez Gallimard, Paris : *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi ? L'Éternité* (1988), resté inachevé et publié posthument. La trilogie est reprise dans le recueil *Essais et mémoires*, dans l'édition de Gallimard, collection « Pléiade » (première édition parue en 1991, cf. la Bibliographie).

¹² Le titre d'un chapitre de *Mémoires d'Hadrien* qui résume, après un premier chapitre intitulé, « Animula, vagula, blandula », la conception identitaire de Yourcenar prêtée à l'Hadrien de *Mémoires*.

¹³ Pereira est le personnage principal de *Sostiene Pereira* (*Pereira soutient* ou *Pereira prétend* d'après les différentes traductions en français), publié en 1994. L'année suivante, Roberto Faenza, réalisateur italien, en fait une version cinématographique.

¹⁴ Tout comme Tabucchi, Marguerite Yourcenar affirme à propos du personnage principal de *L'Œuvre au Noir* (Yourcenar 1965, repris in Yourcenar 1982) : « J'aime Zénon comme un frère, mais Zénon n'est pas moi » (Yourcenar 1980, 224).

fantômes – ces êtres qui ont besoin de se faire entendre –, être à l'écoute, mettre sur son toit une antenne imaginaire jusqu'à ce qu'une voix passe dans le ciel entre les étoiles et s'arrête là [...] Car c'est entre la veille et le sommeil, dans ce moment particulier où la pensée se met à divaguer et devient songe que j'entends des voix. Peu à peu, à force de visites, ces voix deviennent visages, des silhouettes, puis des personnages prolixes par qui je me laisse conduire, à l'instinct. (Argand 1995)

Si la foi accordée à la réalité des personnages n'est plus une floscule des romanciers, mais un authentique credo romanesque, alors rien d'étonnant que l'écrivain se refuse de souscrire ses œuvres comme « romans » : il préfère les désigner comme des « témoignages », des « bruits de fond », des « hallucinations », ou tout simplement soussigner son récit comme « une vie ». Déjà dans *Pereira prétend*, que l'auteur qualifie de « témoignage », il expose, par le truchement d'un des personnages du roman, sa théorie de la « confédération d'âmes ». Cette théorie qu'on attribue à Théodule Ribot et à Pierre Janet, médecins, philosophes et psychologues du XIX^e siècle, fustige en premier lieu l'approche trop exclusivement sexuelle de Freud, leur contemporain. Selon cette théorie, l'homme aurait plusieurs âmes parmi lesquelles, dans des étapes différentes de la vie et sous des conditions particulières, un « moi hégémonique », ou une « âme reine », s'impose et régit la vie d'un homme. Le concept d'un moi unitaire et fait d'un bloc est battu en brèche, alors que l'homme n'aurait pas, selon cette théorie, un moi unitaire, mais une âme plurielle. En s'exprimant à ce propos, Tabucchi précise :

Cette notion d'âme plurielle est très importante dans mon travail d'écrivain [...] C'est exactement cette réflexion sur la prolifération des identités qui m'a frappé chez Pessoa¹⁵. Bien sûr, il y avait chez nous Pirandello qui avait fait une réflexion similaire : mais la démarche de Pessoa a été extrême et dramatique, et il arrive en effet à des conclusions bien plus radicales que la poétique pirandélienne du « un, personne, mille ». (Colusso 1994)

Dans un nombre important de textes – pour la plupart de nature paratextuelle ou épitextuelle – Antonio Tabucchi a tenté de gloser sa conception de la création romanesque, tributaire, sans aucun doute, d'une notion de mystique, à l'instar de son poète préféré, Pessoa. En effet, c'est la notion usuelle du fictionnel qui est ouvertement problématisée : le romancier ne serait qu'une conscience réceptive, un exilé de soi-même, endossant le rôle d'un scribe pour coucher sur le papier, son art l'aidant, des paroles d'un autre que soi. L'écriture devient désormais l'affaire d'une véritable possession par la conscience d'un autre, d'un fantôme qui cherche désespérément un auditeur – la voix du romancier devient celle d'un autre : « [E]nsuite, tout est affaire du colloque » (Busnel 2004).

Tout compte fait, selon Tabucchi, l'écrivain est autobiographe d'autrui. Tout le paradoxe de la formule est évincé avec brio dans une courte série d'essais qui résume la poétique de Tabucchi : *Autobiografie altrui*¹⁶ (2003). Cet opuscule nous initie dans une perception du monde autre où, comme le veut l'écrivain, « la littérature est une réalité

¹⁵ Fernando António Nogueira Pessoa, écrivain, critique, polémiste et poète portugais (1888-1935). Le surgissement du modernisme au Portugal doit certainement beaucoup à ce poète et prosateur lyrique et mystique. La découverte – tout à fait accidentelle – de l'œuvre de Pessoa a joué un rôle décisif sur la formation, l'écriture et la vie en général d'Antonio Tabucchi.

¹⁶ *Les autobiographies d'autrui* d'après la traduction en français.

parallèle »¹⁷ (Tabuki 2004, 86). Dès le « Post-préface » – ce néologisme est plus qu'éloquent – l'écrivain s'inscrit en faux contre tout pacte littéraire conventionnel : un peu selon la méthode diderotienne, en nous laissant dans le doute s'il s'agit d'une correspondance authentique ou d'une simple mystification, la lettre adressée à un ami raconte qu'un tel s'est reconnu dans le personnage de Spino, le protagoniste principal du roman *Le fil de l'horizon* (1986), et que l'auteur aurait « volé » sa vie, non sans avoir diminué son statut social et sa réputation :

Tout compte fait, l'autobiographie d'autrui, si je peux l'appeler ainsi, l'autobiographie d'un de mes lecteurs, laquelle est aussi, d'une certaine manière une poétique *a posteriori*, et que je ne laisserai certainement pas m'échapper, puisqu'elle mérite sa place à elle parmi toutes mes poétiques *a posteriori*, volontairement illogiques, dépourvues de déontologie, chargées de faux souvenirs et de faux désirs véhiculant un sens que nous cherchons pathétiquement à donner après le coup à ce qui s'était déjà passé. (Tabuki 2004,12)

D'un essai à l'autre dont certains sont les paratextes récupérés des éditions antérieures de ses œuvres, Tabucchi rompt avec toutes les conventions d'écriture usuelles, en présentant sa poétique comme celle de l'attribution d'un sens à quelque chose de préexistant où l'indice de réfraction entre le réel et l'imaginaire est privé de toute notion d'arbitraire. Le Verbe est non seulement le créateur d'un sens, mais le re-créateur d'un sens autre alors que la graphie seule est apte à nous le faire appréhender. Rien n'existe sans qu'on n'en laisse une trace écrite : « Là est le cœur du roman et de l'interrogation qu'il porte sur la vie : peut-être que les événements n'existent pas si personne ne les écrit » (Busnel 2004).

A quel point ses personnages sont des consciences autonomes, tels les personnages dostoïevskiens, la preuve en est qu'il réagissent quasiment à leur guise, on dirait à l'insu de l'auteur lui-même : leurs réticences, leurs mensonges, leurs tics qu'on aurait tendance peut-être à pourvoir d'un motif précis mais occulté, tout cela paraît rester un mystère pour l'écrivain lui-même. Un essai du recueil mentionné, « Monsieur Spino, pourquoi sourit-il ? », en est une longue explication, quelque peu stylisée, sur la méconnaissance de la signification de ce petit sourire mystérieux du personnage que l'écrivain lui attribue sans en avoir un motif précis. Une série de spéculations réduit en poussière toutes les théories d'une motivation psychologique signifiante émanant de l'écrivain. Le personnage tabucchien demeure, selon la formule de Yourcenar, « une entité différente ».

De « l'évocation » à « la convocation » (Tabuki 2004, 22), la trajectoire est passée par une mémoire qui n'est plus ma mémoire à moi, mais la mémoire d'un moi étrange et étranger qui nonobstant fait partie de moi, du moins temporairement. Raconter la vie d'autrui, de ces autres qui par intermittence se délèguent la présence à l'intérieur d'un moi qui transgresse, à l'instar du « je » proustien, le temps, l'espace et l'individualité comprise comme unitaire et indivise, c'est capter les visages, les voix, les histoires qu'on voit et entend lorsque la brèche est ouverte entre les dimensions différentes. Raconter les autobiographies d'autrui, c'est fonder dans le commun de cette Comédie humaine, s'éparpiller dans tous les sens – ou se mettre en suspens – pour revenir, en laissant l'histoire racontée se poursuivre : « Pour un écrivain (et pour un lecteur, je crois), un livre ne se termine jamais là où il s'est terminé. Un livre, c'est un petit univers en expansion » (Tabuki 2004, 86).

¹⁷ Toutes les citations reprises de cet ouvrage sont traduites en français par nous d'après l'édition serbe (cf. la Bibliographie).

Enfin, le romancier est un revenant, selon la conception de P. Forest : il revient de cet univers en expansion doté de sa réalité propre, dans un univers qu'on voudrait « réel », un univers shakespearien « enveloppé de sommeils, tissé de songes » (Forest 2007, 129) qu'on prend pour de la réalité « réelle ». Et à Forest de conclure :

La réalité est en soi une fiction. La fiction qui réfléchit la réalité, redouble ainsi une fiction et par ce redoublement même permet qu'un renversement s'opère par lequel se manifeste quelque chose qu'on peut parfois nommer vérité – vérité par quoi le langage tient à l'impossible et exaltante déchirure du réel. (Forest 2007, 184)

CONCLUSION

Le point de départ de ce travail a été la matrice de polyphonie dans l'univers romanesque, selon la définition bakhtinienne : la polyphonie au sein d'une œuvre de fiction est un phénomène avant tout discursif se réalisant à travers et exclusivement par la forme dialogique. Un romancier nous découvre une multitude des voix différentes, des langages sociaux divers alors que la création artistique dont le médium premier est le langage s'adonne comme un lieu a-topique par excellence où se déploient toutes ces voix diverses. La polyphonie dans les romans de Dostoïevski témoigne d'une nouvelle conception de la mimésis artistique mais nous laisse en quelque sorte décontenancés devant une telle aptitude du romancier à créer une vraie Tour du Babel, dans le sens où chaque voix s'exprime sur son propre langage. Par conséquent, nous nous sommes écartée du plan strictement formel de la polyphonie au sein du roman pour aborder la polyphonie comme un phénomène à la fois psychologique et ontologique, inhérent à tout être humain. La problématique identitaire, dont les apories sont interrogées dans les œuvres littéraires qui découragent toutes les tentatives d'un campement générique précis et l'interrogation sur la frontière délicate, voire facilement franchissable, entre le fameux réel et le fictionnel ont jalonné l'itinéraire de nos analyses.

Pour illustrer ce nivèlement des taxinomies génériques où l'interrogation sur soi débouche sur un déni de définitions conventionnelles de tous bords quant au fait littéraire, nous avons traité de la polyphonie dans les termes de cette acception nouvelle selon laquelle les écritures se présentent comme amplement tributaires d'un épiqueux *para* dont la définition citée dit toute la complexité : *para* qui « divise et unit », *para* comme « membrane perméable » entre la norme est ce qui l'excède, enfin, entre le fictionnel et le réel. Certes nous avons affaire aux textes vestibulaires, inclassables, déconcertants où l'instance scripturale se veut un réceptacle médiumnique qui « reçoit » l'Autre. Tout cela appelle à une redéfinition du fictionnel, revendiquée directement ou non par les auteurs évoqués, selon lesquels il tiendrait plus d'un para-réel que d'un imaginaire ou d'un inventé arbitraires. Que Marguerite Yourcenar légitime ses procédés de (re)création des personnages par une sibylline « magie sympathique », ou qu'Antonio Tabucchi prétende écrire bel et bien les autobiographies d'autrui, l'axiome reste identique : le Moi ce sont les autres, les autres procèdent à une maïeutique dont l'objectif est la reconnaissance de soi dans les fragments des expériences des autres. Le moi, tout comme la littérature, échappe à toute télélicité, et reste un mystère : les poétiques *a posteriori*, selon le syntagme forgé par Tabucchi, seraient celles aptes à attribuer un certain sens à cette dimension des vécus multiples, striés de songes, de désirs, de deuils et d'espoirs qui constituent le fond de la condition humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Gallimard, 2001.
- Fevbre, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris, Armand Colin, 1992.
- Forest Philippe. *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- Gasparini Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 2004.
- Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*. Paris, Odile Jacob, 1991.
- Hillis-Miller, Joseph. « The critic as Host », dans *Deconstruction and Criticism*. New York, The Seabury Press, 1979.
- Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963.
- Lejuene, Phillipe. *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986.
- Lejuene, Phillipe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil, 1980.
- Lukajić, Radana. *Marguerite Yourcenar : historia, vita memoriae. L'écriture de l'histoire et l'écriture de soi*. Banja Luka, Univerzitet u Banjoj Luci, Filološki fakultet, 2015.
- Lukajić, Radana. « L'autobiographie : un genre impossible ? ». *Filolog* 11, 2015, p. 132-142.
- Maroux, Henri-Irénée. *De la connaissance historique*. Paris, Seuil, 1954.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1972.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit. T.1 : L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit. T.2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit. T.3 : Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.
- Rosbo de, Patrick. *Entretiens radiophoniques avec Margurite Yourcenar*. Paris, Mercure de France, 1978.
- Tabucchi Antonio. *Le fil de l'horizon*. Traduit par Christian Paoloni. Paris, Gallimard, Paris, 2006.
- Tabucchi Antonio. *Pereira prétend*. Traduit par Bernard Comment. Paris, Gallimard, Paris, 2010.
- Tabuki, Antonio. *Tude autobiografije*. Traduit par Ana Srbinović et Elizabeta Vasiljević. Beograd, Samizdat B92, 2004.
- Todorov, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique* (vol. 2). Paris, Seuil, 1968.
- Valéry, Paul. *Cahiers*, T.1 et T.2. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1974.
- Yourcenar, Marguerite. *Essais et mémoires*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1991.
- Yourcenar, Marguerite. *Œuvres romanesques*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1982.
- Yourcenar, Marguerite. *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galay*. Paris, Centurion, 1980.

E-books

- Colonna, Vincent. 1988. *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Paris : EHEES. Publication numérique (Format E-pub). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>
- Tabucchi, Antonio. 2012. *La confédération d'âmes*. Paris : La République des Lettres. Publication numérique (Format E-pub). <https://noelblandin.com/tabucchi-confederation.php>

Articles/Interview Internet :

- Argand, Catherine. « Antonio Tabucchi ». *L'Express*, 01/07/1995. https://www.lexpress.fr/culture/livre/antonio-tabucchi_798947.html
- Boujou, Emmanuel. « Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronymie posthume de Fernando Pessoa : fiction, rêve, fantasmagorie ». *Revue de littérature comparée* n°306, 02/2003, p. 183-196. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-2-page-183.htm>
- Busnel, François. « Anonio Tabucchi ». *L'Express*, 01/09/2004. https://www.lexpress.fr/culture/livre/antonio-tabucchi_809437.html
- Colusso, Tiziana. « Antonio Tabucchi ». *La République des Lettres*, n°8. 09/09/1994. <https://republique-des-lettres.com/tabucchi-9782824900285.php>
- Wilson, Rita. « Location the Other: Antonio Tabucchi's Narratives of Cultural Identities ». *Culture, Theory and Critique*, Volume 48, 2007, p. 51-69. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14735780701293516/doi/abs/10.1080/14735780701293516>

« JA » I SVI NJEGOVI GLASOVI ILI POETIKE A POSTERIORI

U predstavljenom radu, nakon osvrta na definiciju polifonije M. Bahtina, nastojali smo da preispitamo isti fenomen iz jednog drugačijeg ugla: naime, polifoničnost smo razmatrali ne kroz prizmu određene estetske kao i i ideološke koncepcije romana i romanesknog lika čiji je tvorac i neprevaziđen uzor Dostojevski, već kroz psihološku i ontološku ravan pri čemu smo preispitali problematiku polimorfnog identiteta spisateljske instance. Shodno tome, nesvodivost svijesti na individuu kao jasno determinisan psihološki entitet označili smo kao manifestaciju doživljaja suštinskog alteriteta sebe u odnosu na sebe. Granični žanrovi koji se opiru krutim taksinomijama – autofikcija, autobiografski roman, heterobiografija – jasno ilustruju da se identitet ne ograničava isključivo na fenomenološke datosti preživljenog iskustva, nego uključuje i ja kao Drugo, čija polisemičnost može da bude zbunjujuća. Pri tome smo ukazali na problematiku definicije odnosa realnog i fiktivnog u književnim formama, čija se granica pokazuje sve poroznijom. Kako bismo ilustrovali do koje mjere se te granice nivelišu ili potpuno ukidaju, osvrnuli smo se na poetike dva pisca kod kojih je koncept « književnog lika », kao i same fikcije, radikalno suprotan uvriježenim konvencijama: riječ je o Margerit Jursenar i Antoniju Tabukiju, kod kojih je stvaranje vezano za « slušanje glasa » lika preinačenog, putem samosvojnog umjetničkog mimezisa, u ličnost. Tehnike građenja lika kao i koncepcija samog romanesknog hronotopa predstavljene su, od strane pomenutih autora, kao pripadajuće domenu para-normalnog. Iako ponešto zbunjujući, autokomentari pomenutih pisaca pozivaju na redefinisavanje samog koncepta romaneskne fikcije, a polazeći od sintagme Antonija Tabukija, uveli smo termin « poetike a posteriori », prema kojem pisac restituise i uobličava neubičajenim tehnikama a putem umjetničkog čina, već postojeće, preživljeno iskustvo Drugog. Svekolika ljudska sudbina iskazana je kroz proliferaciju jastva spisateljske instance čija polifoničnost izlazi iz okvira fikcije koja je, prema shvatanju pomenutih autora, tek sredstvo kojom se ta nedefinisana instanca pojavljuje kao realna ali i potencijalna datost.

Ključne riječi: *M. Bahtin, F.M. Dostojevski, polifonija, identitet, alteritet, roman, fikcija, autofikcija, M. Jursenar, A. Tabuki*