



**KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN**

**FACULTEIT LETTEREN**

**Raymond Federman, de la mémoire à la *Surfiction*  
une analyse générique et discursive de  
« La voix dans le débarras/The voice in the closet »**

Promotor: Prof. Dr. L. D'HULST

Verhandeling voorgedragen tot het  
bekomen van de graad van Licentiaat  
in de Taal- en Letterkunde: Romaanse  
Talen door Fleur RONDELEZ

LEUVEN 2007



**KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN**

**FACULTEIT LETTEREN**

**Raymond Federman, de la mémoire à la *Surfiction*  
une analyse générique et discursive de  
« La voix dans le débarras/The voice in the closet »**

Promotor: Prof. Dr. L. D'HULST

Verhandeling voorgedragen tot het  
bekomen van de graad van Licentiaat  
in de Taal- en Letterkunde: Romaanse  
Talen door Fleur RONDELEZ

LEUVEN 2007



Le présent mémoire est le fruit de maintes consignes pour lesquelles nous aimerions exprimer notre gratitude envers notre directeur de mémoire le Prof. Dr. L. D'hulst. Par ses conseils judicieux, il nous a invitée à toujours approfondir notre intelligence du texte.

Nous tenons à remercier également F. Louwagie et tous les professeurs de la Faculté de Lettres pour la solide formation linguistique et littéraire qu'ils nous ont offerte. Mentionnons tout particulièrement le Prof. Dr. L. Melis, le Prof. Dr. B. Van Den Bossche et le Prof. Dr. K. Geldof.

Le présent mémoire n'aurait jamais vu le jour sans le soutien et les encouragements de nos amis et amies. Qu'ils en soient chaleureusement remerciés. Merci à mon ours que j'aime à la folie.



*Je n'écris pas sur l'Holocauste [...].  
J'écris sur le post-Holocauste - ce  
qui revient à dire : sur ce que cela  
signifie de vivre avec ça en soi.*

Raymond Federman<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Propos recueillis par Brian Crawford en avril 2001. Cf. Brian CRAWFORD, « Raymond Federman: les polylogues de l'exil » in *Critique*, vol. 60, n° 683, (2004), p. 326.

## En guise d'introduction

Le présent mémoire se veut une analyse approfondie du statut générique et des caractéristiques discursives de *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet*. Le texte<sup>2</sup> a été écrit par Raymond Federman, auteur et critique littéraire franco-américain. Publié simultanément en anglais et en français en 1979, le texte est considéré comme un exemple typique de l'auto-translation. Celui qui tourne la première page est en effet d'abord impressionné par le caractère bilingue de l'ouvrage. Le bilinguisme - dont nous aurons à préciser la nature et la fonction - n'est pas la seule caractéristique du texte qui d'entrée de jeu capte l'attention du lecteur. Outre la co-présence de la version francophone et de la version anglophone, l'absence de ponctuation et la syntaxe expérimentale sautent aux yeux. Quant au niveau thématique, c'est surtout le caractère autobiographique du texte qui intrigue le lecteur.

Afin de mieux comprendre le texte, ses caractéristiques discursives, son statut générique, de même que son rôle à l'intérieur de l'oeuvre federmanienne, nous proposons de présenter une vue d'ensemble du développement de l'écriture federmanienne dans ses rapports avec la vie de l'auteur. Tout comme Serpil Oppermann, nous sommes d'avis que « *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* can only be fully appreciated in reference to his life story »<sup>3</sup>. Étant donné que le texte à étudier fait explicitement référence à la vie de l'auteur<sup>4</sup>, et qu'il contient - de même que les autres textes federmaniens - une importante part d'intertextualité<sup>5</sup>, il nous paraît opportun de brièvement nous attarder à la biographie de Federman (1.), et de cerner la place qu'occupe *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* dans son oeuvre (2.). Le troisième volet de la présente introduction sera consacré à un état de la question. À cet occasion, nous présenterons nos questions de recherche et la structure de notre mémoire. (3.)

---

<sup>2</sup> Les événements relatés dans *La Voix dans le débarras* ne se succèdent aucunement. Faute d'une narration proprement dite, nous éviterons les termes 'roman' et 'récit' au profit des notions de 'texte' et de 'discours'.

<sup>3</sup> Serpil OPPERMANN, « Introductions » in Raymond FEDERMAN, *The supreme indecision of the writer, The 1994 lectures in Turkey*, Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1995, p. 10.

<sup>4</sup> Soulignons que *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* constitue le premier texte dans lequel le nom de Federman apparaît (à plusieurs reprises).

<sup>5</sup> Presque chaque texte contient des références à une ou à plusieurs oeuvre(s) federmanienne(s) précédente(s).

## 1. Federman : l'homme, le critique, l'écrivain

### 1.1 Eléments de biographie

Raymond Federman est né à Paris en 1928 dans une famille juive. Son père, Simon Federman, est un peintre surréaliste exilé de Pologne. Durant les années vingt et trente, il travaille dans un studio à Paris. Afin de pouvoir soutenir sa famille, il s'engage de temps en temps dans le milieu commercial du dessin. Il accueille régulièrement des peintres dans l'appartement à Montrouge. Le jeune Raymond est alors impressionné par le nombre de langues que maîtrise son père : le hongrois, le yiddish, le polonais, l'allemand, le russe et le français. Outre l'art pictural, son père s'intéresse à la politique et aux jeux d'argent. Trotskiste convaincu, il s'engage dans la vie politique en France, même lors de l'Occupation. Comme Simon est atteint de tuberculose, le jeune Raymond est appelé « fils de tubard »<sup>6</sup> à l'école de Montrouge.

Contrairement aux maintes informations que Federman a retenues de son père, il n'a presque aucun souvenir au sujet de sa mère, sauf qu'elle était une vraie femme au foyer, dominée par son époux. Il se rappelle ses yeux foncés et sa tristesse. La vie paisible des Federman est violemment détruite par l'intrusion de policiers français dans leur appartement. Ils sont arrêtés lors de la 'Rafle du Vél'd'hiver'<sup>7</sup>. La mère de Federman le cache dans le débarras au palier, et lui ordonne de se taire. Par ce geste, elle lui sauve la vie tout en l'abandonnant pour de bon. Les parents de Federman, de même que ses soeurs, sont enlevés par les Nazis et exterminés dans les chambres à gaz à Auschwitz. A l'âge de quatorze ans, Raymond travaille dans une ferme au Sud-Ouest de la France. Afin de se cacher pour les Nazis, il est ouvrier agricole dans le Lot-et-Garonne. Il y restera trois ans, jusqu'à la Libération. En 1947, il quitte la France et il fait la traversée de l'Atlantique en bateau. Lors d'un entretien avec Richard Kostelanetz, il justifie le choix de l'Amérique de la manière suivante :

---

<sup>6</sup> D'après Emmanuel FAVRE, « Future concentration » in *Le matricule des anges*, n° 50, (2004), p. 13.

<sup>7</sup> Le 16 et 17 juillet 1942 sont des dates historiques pour les juifs habitant à Paris : au cours de ces deux journées, 13.152 hommes, femmes et enfants furent arrêtés à leur domicile par des policiers et gendarmes français et rassemblés au Vélodrome d'hiver avant d'être déportés vers les camps de la mort.



The land of dream : cowboys, gangsters, paved with gold on the streets. You know the dream that we got from American movies in those days<sup>8</sup>.

Une fois arrivé à New York, il s'inscrit au lycée et il accumule les 'petits boulots'. Il travaille entre autres à Detroit dans l'industrie automobile. C'est lors de ces premières années aux Etats-Unis qu'il découvre le jazz. Admirateur de Charlie Parker, il devient lui-même musicien: il apprend à jouer la clarinette et le saxophone ténor.

Afin d'obtenir la nationalité américaine, Federman entre à l'armée. En Corée, il est parachutiste auprès de la '82<sup>e</sup> Airborne Division'. Après quelques semaines, il se rend à Tokio, où il assume le rôle d'interprète des nations francophones (la France, la Belgique et la Suisse). C'est au Japon qu'il reçoit la fameuse 'Green Card', qui lui permet de travailler aux Etats-Unis sans besoin de visa.

Suite à son service militaire, Raymond Federman s'inscrit à la Faculté des Lettres de l'Université de Colombie<sup>9</sup>. Lors de ses études, il commence à écrire des textes :

I did my B.A. at Columbia, where I began writing - in fact, two unpublished, unfinished novels while at Columbia University and all kinds of poetry, *oeuvres de jeunesse*, I suppose. They just poured out of me, most of it autobiographical<sup>10</sup>.

En 1958, l'Université de Californie (U.C.L.A.) lui propose de préparer une thèse de doctorat en littérature française. Federman choisit d'étudier l'oeuvre de Samuel Beckett, qu'il rencontre en 1963. Cette rencontre constitue le début d'une longue amitié. A part ses activités dans le cadre de sa recherche, Federman enseigne le français, l'anglais et la littérature comparée. Il passe de Santa Barbara à SUNY-Buffalo - l'un des campus de l'Université de l'Etat de New York -, où il donne des cours d' 'expression littéraire' - creative writing.

---

<sup>8</sup> Richard KOSTELANETZ, « Literature in languages other than English. A conversation among Joseph Brodsky, Raymond Federman, José Ferrater-Mora and Richard Kostelanetz. » in *American writing today* (vol. 2), Washington, Forum Series, 1982, p. 107.

<sup>9</sup> Ses études sont payées par l'armée américaine, leur support financier est connu sous le nom de 'GI Bill'.

<sup>10</sup> Richard KOSTELANETZ, « Literature in languages other than English. A conversation among Joseph Brodsky, Raymond Federman, José Ferrater-Mora and Richard Kostelanetz. », op. cit., p. 107.

## 1.2. Postures critiques

Le doctorat - qui fut une des premières grandes thèses sur Beckett - est publié en 1965 sous le titre *Journey to chaos : Samuel Beckett's early fiction*<sup>11</sup>. Cet ouvrage constitue pour Federman le point de départ de bon nombre d'essais sur l'oeuvre et la réception de Beckett<sup>12</sup>, et sur la littérature fictionnelle<sup>13</sup>. A observer le choix d'auteurs commentés dans ces articles, on constate que Federman a une nette prédilection pour la littérature postmoderne. Son premier essai théorique *Surfiction : fiction now ... and tomorrow*<sup>14</sup> a souvent été conçu comme un manifeste de la littérature expérimentale contemporaine, bien que Federman ait horreur de cette étiquette. A l'instar des nouveaux romanciers, il considère le monde non pas comme une entité intelligible, mais comme une réalité dotée d'un caractère fictif, que l'auteur postmoderne essaie de capter dans ses textes fictionnels. La seule fiction qui fait encore sens, c'est celle qui tente d'explorer les possibilités qu'offre la fiction, et qui, en même temps, défie la tradition qui la domine. La soi-disant *surfiction* exhibe l'imagination et l'irrationnalité de l'homme<sup>15</sup>. Examinons plus en détail les propositions théoriques de Federman telles qu'il les présente dans *Surfiction*.

Dans le premier volet de son essai, Federman propose de focaliser le procès de lecture. A son avis, le système de lecture linéaire, qui force le lecteur à lire du haut de la page en bas et de gauche à droite, est *ennuyeux* et *restrictif*<sup>16</sup>. L'auteur doit rompre avec cette tradition en

---

<sup>11</sup> Raymond FEDERMAN, *Journey to chaos : Samuel Beckett's early fiction*, Berkeley - Los Angeles, Presses de l'Université de Californie, 1965.

<sup>12</sup> Nous ne citons ici que ses principaux essais sur Beckett: Raymond FEDERMAN, « Beckettian paradox : Who is telling the truth ? » in Melvin FRIEDMAN (éd.), *Samuel Beckett Now*, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 1970, pp. 103-117 ; idem « The impossibility of saying the same old thing the same old way, Samuel Beckett's fiction since *Comment c'est* » in *L'esprit créateur*, vol. 11, n° 3, (1971), pp. 21-43 ; Raymond FEDERMAN, John FLETCHER, *Samuel Beckett : His works and critics. An essay in bibliography*, Berkeley, Presses de l'Université de Californie, 1970 ; Raymond FEDERMAN, Tom BISHOP, *Samuel Beckett*, Paris, Editions de l'Herne, 1976.

<sup>13</sup> Raymond FEDERMAN, Ronald SUKENICK, « The new innovative fiction » in *Antaeus*, vol. 20, (1976), pp. 138 - 149 ; Raymond FEDERMAN « Fiction today or the pursuit of non-knowledge » in *Humanities in Society*, vol. 1, n° 2, (1978), pp. 115- 131 ; idem « What are experimental novels and why are there so many left unread ? » in J. COPE, G. GREEN (éds.), *Novel vs. fiction : the contemporary reformation*, Norman, Pilgrim Books, 1981, pp. 23-31 ; idem « Fiction in America today or the unreality of reality » in *Indian journal of American Studies*, vol. 14, n° 1, (1984), pp. 5-16 ; idem *The supreme indecision of the writer, The 1994 Lectures in Turkey*, Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1995.

<sup>14</sup> Raymond FEDERMAN, *Surfiction: fiction now ... and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 9.

renouvelant la *syntaxe paginale*, ce qui revient à dire que le mot, la phrase, le paragraphe, le chapitre et la ponctuation doivent être repensés et réécrits. Il en va de même pour les pages du livre, qui doivent acquérir de nouvelles dimensions et de nouvelles formes<sup>17</sup>. Plus concrètement, le langage est conçu comme un médium qui transmet le sens que l'auteur a donné à son message, et qui influence la réception de ce message par le lecteur. La place du mot imprimé (*where*), et la manière dont il est présenté sur la page (*how*) sont d'une importance capitale et contribuent au sens global du texte.

Le deuxième volet de l'étude est consacré à la forme [shape] de la fiction. Au dire de Federman, la vie et la fiction sont indissociablement liées. Etant donné que la vie est foncièrement chaotique, une narration linéaire et ordonnée n'est plus possible<sup>18</sup>. Voilà pourquoi les éléments (mots, phrases, scènes, espaces,...) du *new fictitious discourse* doivent se développer indépendamment [must become digressive] les uns des autres. Le type de discours auquel pense Federman cerce autour de soi, se répète, et crée des mouvements et des figures inattendus. Plutôt que d'être l'image de la vie quotidienne, la fiction est l'image d'elle-même, elle se redouble, elle ne représente que la fiction. Le discours prendra alors la forme d'une interrogation infinie sur ce qu'il est en train de faire, voire d'une dénonciation de ce qu'il est vraiment : une illusion, tout comme la vie est une illusion<sup>19</sup>.

Le troisième volet du manifeste s'intitule *The material of fiction*. Dans ce volet, Federman cherche à expliquer la richesse du langage et de l'imagination humaine. Selon la critique, la fiction ne connaît pas de limites. Lorsque à un moment donné, l'auteur n'a rien à dire, il peut introduire des matériaux (des citations, photos, diagrammes, dessins, etc...) dans son texte, même si ceux-ci n'ont aucun rapport à l'histoire. Il peut également laisser des blancs car la fiction est autant ce qu'elle dit que ce qu'elle ne dit pas. Puisque ce qui est dit peut toujours être dit d'une autre façon, ce qui est dit n'est pas nécessairement vrai. Il en résulte que les personnages de cette nouvelle fiction seront des êtres aussi instables, illusoire, innommables et imprédictibles que le discours qui les crée<sup>20</sup>. Ce seront des *word-beings*, c'est-à-dire des êtres complexes et réels [true-to-life]. Ils remplacent le personnage 'bien fait' qui est prédéterminé par son nom, sa nationalité, son âge, son rôle social et son apparence. Le

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 12.

personnage du *fictitious discourse* s'engage complètement dans la fiction, le monde réel ne le concerne pas<sup>21</sup>.

Le dernier volet de *Surfiction : fiction now... and tomorrow* est consacré au sens de la fiction. La nouvelle fiction sera délibérément illogique, irrationnelle, irréelle et incohérente. Le lecteur ne pourra pas s'identifier avec les personnages, bien au contraire : il devra inventer, voire créer un sens et un ordre pour les personnages<sup>22</sup>. Il participe autant à la création de sens que l'auteur. Il s'instaure donc un rapport d'égalité entre l'écrivain et le lecteur. En guise de conclusion, Federman donne quelques exemples d'auteurs qui ont déjà pratiqué la *surfiction*. Il mentionne entre autres Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Ronald Sukenick, Claude Simon et Jerzy Kosinski.

### 1.3. L'écriture fictionnelle et sa réception

Raymond Federman débute sa carrière littéraire au cours des années soixante. Il met ses premiers pas dans le monde littéraire en publiant *Among the beasts/Parmi les monstres*<sup>23</sup>, un recueil de poèmes bilingues. Bien que Federman continue à s'exprimer en tant que poète tout au long de sa carrière, il est surtout connu en tant que romancier. A la différence de son tout premier recueil, la plupart de ses textes narratifs sont unilingues, soit anglophones, soit francophones. A titre d'exemple de la première catégorie, on peut citer *Double or nothing : a real fictitious discourse*<sup>24</sup> de 1971. Le roman reçoit le *Panache Experimental Fiction Prize* et le *Frances Steloff Fiction Prize*. Ce premier texte ne sera pas le seul à attirer l'attention de la critique professionnelle. Son deuxième roman, écrit en français et intitulé *Amer Eldorado*<sup>25</sup> est nommé pour le *Prix Médicis* en 1974. Federman adaptera ce texte en anglais et le publiera en 1976 sous le titre *Take it or leave it, an exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting*. En 1979, douze ans après *Among the beasts/Parmi les monstres*, la publication de son deuxième texte bilingue *La Voix dans le débarras/ The Voice in the closet* est un fait. Les romans les plus connus sont sans aucun doute *The twofold vibration* (1982),

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 13 - 14.

<sup>23</sup> Raymond FEDERMAN, *Among the beasts/Parmi les monstres*, Paris, Editions Milas-Martin, 1967.

<sup>24</sup> Idem, *Double or nothing*, Chicago, Swallow Press, 1971.

<sup>25</sup> Idem, *Amer Eldorado*, Paris, Editions Stock, 1974.

*To whom it may concern* (1990), *Loose shoes* (2001) et *Smiles on Washington Square* (1985). Ce dernier texte obtient le *American Book Award*.

Bien que Federman soit né en France et que la plupart de ses textes rappellent son passé en France, son pays natal n'a découvert ses oeuvres que bien tard<sup>26</sup>. Comparant la réception en France avec celle en Allemagne, on constate que les maisons d'édition françaises n'ont traduit ses romans qu'à partir de 2002. Le public français a donc ignoré la littérature federmanienne pendant trente ans. Remarquons que l'idée que se fait la critique américaine de la réception de Federman en Europe ne concorde pas avec l'avis de la critique européenne elle-même. Larry McCaffery constate que la littérature d'avant-garde américaine est très appréciée en Europe, et qu'on en parle beaucoup : « so much so that we have numerous examples of American artists gaining attention in the United States only after they have received the 'legitimization' of European approval »<sup>27</sup>. A son avis, les lecteurs européens sont beaucoup plus susceptibles de connaître la fiction de Raymond Federman que le public américain<sup>28</sup>. Susan Suleiman, professeur de culture française et de littérature comparée à l'Université de Harvard, situe le début de la carrière de Federman en Allemagne : « [...] it was in Germany in the mid-1980's that he made his first 'breakthrough' as both an experimental and post-Holocaust writer, and a popular one : His readership in Germany is still far wider than in the United States, where he remains a relatively hidden treasure »<sup>29</sup>. La critique européenne, par contre, met surtout l'accent sur la reconnaissance tardive de Federman en France. Ainsi Marc Pautrel souligne-t-il que l'auteur est traduit dans une douzaine de langues et qu'il est considéré aux Etats-Unis comme un auteur classique américain. Federman est en

---

<sup>26</sup> A titre d'exemple, nous donnons ici les dates de publication des traductions françaises, que nous comparons ensuite aux traductions allemandes. Notons qu'aucun de ces romans (unilingues) n'a été traduit par Federman lui-même: Raymond FEDERMAN, *Quitte ou double*, Paris, Editions Al Dante, 2004 ; idem, *Alles oder Nichts*, Frankfurt, Greno Verlag, 1986 ; idem, *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet*, Paris, Les impressions nouvelles, 2002 ; idem, *Die Stimme im Schrank*, Hamburg, Kellner Verlag, 1989 ; idem, *La flèche du temps*, Paris, Editions Circé, 1991 ; idem, *Die Nacht zum 21. Jahrhundert oder aus dem Leben eines alten Mannes*, Nördlingen, Greno Verlag, 1988 ; idem, *A qui de droit*, Paris, Editions Al Dante, 2006 ; idem, *betrifft: Sarahs Cousin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. Il n'existe pas encore de traduction française de *Loose Shoes*, qui a été traduit en allemand en 2002 : *Offene Schuhe*, Berlin, Weidler Verlag, 2002 ; en ce qui concerne *Smiles on Washington Square*, le texte a été traduit aussi bien en français qu'en allemand : idem, *Moinous et Sucette*, Paris, Editions Al Dante, 2004 ; idem, *Eine Liebesgeschichte oder sowas*, Nördlingen, Greno Verlag, 1987.

<sup>27</sup> Larry MCCAFFERY, « Foreword » in Jerzy KUTNIK, *The novel as performance, the fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale - Edwardsville, Presses de l'Université d'Illinois, 1986, p. x.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. x.

<sup>29</sup> Susan R. SULEIMAN, « The edge of memory : experimental writing and the 1.5 generation » in *Crises of memory and the second world war*, Cambridge - Londres, Presses universitaires de Harvard, 2006, p. 196.

effet un des rares écrivains vivants enseignés dans les universités américaines. Au dire de Pautrel, la France ne fait la connaissance de cet auteur qu'en 2003, quand les Editions Al Dante décident de republier ses ouvrages parus en français de manière confidentielle depuis 1991 et de traduire la totalité de son oeuvre<sup>30</sup>. Comment peut-on expliquer cette ignorance ? Selon Christian Moraru, l'Hexagone a aussi longtemps négligé les oeuvres federmaniennes pour des raisons linguistiques. Comme la plupart de ses romans sont écrits en anglais, on considérait l'auteur comme « un traître à la cause ». On lui expliquait alors que, faute d'argent, on ne pouvait pas traduire ses oeuvres<sup>31</sup>. On constate que l'accueil américain a été beaucoup plus chaleureux.

## **2. De *Double or nothing* à *Smiles on Washington Square*, les caractéristiques des premiers textes federmaniens**

Loin de former une oeuvre homogène, les textes federmaniens contiennent chacun une part d'unicité, de nouveauté et d'originalité. Néanmoins, il est possible de dégager certains traits communs, voire des fils rouges, qui permettent d'établir un rapport entre les différents textes. Ainsi chaque ouvrage combine-t-il des éléments fictionnels avec des informations autobiographiques - qu'elles soient présentes de manière implicite ou explicite. La matière relatée est toujours empruntée à une des césures de la vie de Federman. Tel est également le point de vue qu'adopte Marcel Cornis Pop, qui distingue trois ruptures dans le cours de vie de l'auteur:

There are at least three ruptures in his personal 'history' that the writer has tried to come to terms with, in repeated narrative versions, « straddling two languages, two continents and two lives, two cultures also » (*TIOLI* 100). The first - and most 'forbidding' - involves Federman's 'closet' experience as a child, his survival from the Nazi genocide, stowed away in a cabinet. The second concerns his later 'exilic' leap across the Atlantic, from native France to the New World; the third concerns his initiatic wanderings through another « kind of void ... America »<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Marc PAUTREL, « A qui de droit » in *Chroniques*, (août) 2006, p. 2.

<sup>31</sup> Agnès VAQUIN, « Intraduisibles, Raymond Federman » in *La Quinzaine Littéraire*, n° 948, (2007), p. 4.

<sup>32</sup> Marcel CORNIS-POP, « Narrative (dis)articulation and the *Voice in the closet* complex in Raymond Federman's fictions » in *Critique*, vol. 29, n° 2, (1988), p. 78.

Ces trois événements-clefs constituent chacun une importante source d'inspiration pour l'auteur<sup>33</sup>.

Chaque texte manifeste également une écriture expérimentale, difficile à déchiffrer. Le lecteur des romans federmaniens est invité à s'engager dans le texte. L'auteur sollicite sa coopération au processus de mise en sens - qui n'est nulle part fixe. Tant au niveau de la mise en page qu'à celui de la thématique et de la narration, la fiction federmanienne se veut désautomatisante. Dans ce qui suit, nous tenterons d'accorder une place à *La Voix dans le débarras* dans l'oeuvre federmanienne, tout en réservant l'analyse du texte en question aux chapitres ultérieurs. Nous nous attarderons aux premiers textes federmaniens, à commencer par *Double or nothing*.

Dans *Double or nothing/Quitte ou double*, Federman met en scène un homme d'âge moyen (Boris) qui décide d'enregistrer l'histoire d'un garçon qui s'enfermera pendant toute une année dans une chambre avec des nouilles<sup>34</sup>, afin de rédiger l'histoire de l'arrivée des immigrants juifs de la France. Outre l'auteur, trois autres personnages assument la narration : le protagoniste - qui semble avoir bien des traits en commun avec Federman lui-même<sup>35</sup> -, l'immigré, qui vit l'histoire du protagoniste, et le chroniqueur, qui enregistre l'histoire de l'immigré, dont il est question dans l'histoire du protagoniste. Ces quatre niveaux narratifs sont superposés et convergent graduellement, au point de se confondre.

*Amer Eldorado/Take it or leave it* reprend les aventures du protagoniste de *Double or nothing*, qui s'appelle maintenant Frenchy. Il vit aux Etats-Unis depuis trois ans, et il entre à l'armée durant la Guerre de Corée<sup>36</sup>. L'histoire de Frenchy est narrée par son compagnon de

---

<sup>33</sup> Telle est aussi l'opinion de Alfred HORNUNG, « Recollection and imagination in postmodern fiction » in *Representation and performance in postmodern fiction*, Montpellier, Presses de l'imprimerie de recherche - Université Paul Valéry, (1983), p. 62 ; de Catherine VIOLLET, « Raymond Federman La voix plurielle » in Serge DOUBROVSKY (éd.), *Autofictions et Cie*, Nanterre, Impr. intégrée de l'Université Paris X, 1994, p. 194. ; et de Larry MCCAFFERY, qui fait remarquer que « Federman's fiction has tended to focus on the years just after his arrival in the United States from France, a period when Federman was undergoing the wrenching process of reshaping his sense of himself. And in the background of all his works there always hovers the central, unspeakable event of his life which must be constantly evaded, approached, denied, confronted, storified - the extermination of his family » L. MCCAFFERY, « An interview with Raymond Federman » in *Contemporary literature*, vol. 24, n° 3, (1983), p. 286.

<sup>34</sup> Telle est la raison pourquoi ce texte est appelé « le roman des nouilles ». Notons que ce repas réapparaît dans chaque texte de Federman.

<sup>35</sup> De même que Federman, il quitte la France et il débarque aux Etats-Unis peu après la Seconde Guerre mondiale. Le protagoniste a dix-neuf ans, il est juif, et sa famille entière a été victime de l'Holocauste. De même que Federman à l'époque, il apprend l'anglais, il travaille dans une usine et il veut commencer une nouvelle vie en Amérique.

<sup>36</sup> Remarquons que les aventures du protagoniste ressemblent toujours à celles de Federman.

route Moinous. Bien que l'histoire de base est racontée de manière chronologique, elle n'est pas présentée sous une forme claire, ordonnée et unifiée. Il manque une pagination, comme si l'auteur voulait suggérer que les différents épisodes peuvent se lire dans n'importe quel ordre. Qui plus est, les identités des narrateurs se confondent, de manière à ce que le lecteur ne parvienne pas à les distinguer. Chaque narrateur raconte à la première personne, et cite les paroles de l'autre *verbatim*, sans mettre des guillemets<sup>37</sup>. Vers la fin du texte, les deux voix convergent et coïncident.

Les deux premiers romans se ressemblent dans la mesure où ils manifestent à plusieurs reprises une typographie non-linéaire. Quelquefois, une lecture 'verticale' s'impose, au cas où les lexèmes sont écrits du haut de la page en bas. L'auteur s'amuse également à coller des mots et à interrompre son discours. Nous pensons aux nombreux cercles, croix et flèches qui parfois illustrent les thèmes abordés dans le texte.

Sur le plan visuel, *The twofold vibration/La flèche du temps* se présente sous la forme d'une prose continue, le seul signe de ponctuation étant la virgule. A l'encontre des textes federmaniens précédents (y compris *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet*), le texte manifeste un haut degré de lisibilité et de cohérence. Le protagoniste, un homme âgé, demeure anonyme tout au long du récit. Comme il s'avérera, il ressemble à l'auteur lui-même. Le personnage principal est un orphelin franco-juif, un rescapé de l'Holocauste. Il est coureur de jupes et il fréquente les maisons de jeu. Le 31 décembre 1999, il est sur le point d'embarquer aux colonies de l'espace. La Planète a décidé de le déporter, car on le considère comme un individu qui ne sert à rien. Les amis du protagoniste, Namredéf (*Nam*) et Moinous (*Moi*) essaient de sauver leur copain. Or, ils n'y réussissent pas, du fait qu'ils ne sont que des personnages intermédiaires. Leur seul apport à l'histoire est de communiquer l'évolution de la situation à un certain 'Federman', un romancier. Celui-ci a pris à tâche d'écrire la biographie de l'homme âgé. Outre le jeu subtil sur l'identité du protagoniste anonyme, le texte contient d'importantes références à *La Voix dans le débarras* - une 'oeuvre fictionnelle', écrite par l'homme âgé. Le protagoniste réfléchit sur les dimensions politiques, éthiques et esthétiques de l'Holocauste. Le texte contient quelques digressions, dont la suivante nous paraît particulièrement intéressante :

The Holocaust was a universal affair in which all mankind was implicated and is still implicated, therefore to speak of that sad affair,

---

<sup>37</sup> Jerzy KUTNIK, *The novel as performance, the fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, op. cit., p. 197.



in life or in fiction, in an effort to come to terms with its incomprehensibility, must also be a collective undertaking<sup>38</sup>

L'on peut alors se demander qui exprime ici son point de vue, le personnage principal (fictif), ou l'auteur lui-même.

Enfin, *Smiles on Washington Square/Moinous et Sucette* combine toutes les caractéristiques formelles du récit classique : les phrases commencent par une majuscule et se terminent par un point, les pages sont numérotées et le texte est divisé en chapitres. Le narrateur évoque une histoire d'amour qui n'a pas encore eu lieu et qui ne se déroule que dans les têtes des deux protagonistes. Moinous et Sucette se rencontrent à Washington Square et ils se sourient. C'est le coup de foudre, mais ils ne se parlent pas. Les deux personnages se séparent mais ils continuent à se désirer. L'histoire raconte quel est l'impact de cette rencontre sur leur vie.

### **3. *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* : état de la question**

Par le biais de l'aperçu que nous venons de donner, nous tenterons de saisir l'unicité de *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* dans ses rapports avec la fiction federmanienne. A ce dessein, nous analyserons le texte tant au niveau générique qu'au niveau discursif. Dans le premier volet du présent mémoire, nous proposons d'examiner de plus près le statut générique de la version francophone de *La Voix dans le débarras*. A cet effet, nous nous inspirerons de la discussion théorique entre Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky au sujet de l'autobiographie, et de l'analyse de discours de Dominique Maingueneau, centré autour de la notion de « scénographie ». Comme il s'avérera, ce dernier concept nous permettra de mieux saisir l'écriture federmanienne dans la singularité de son énonciation.

Dans le deuxième volet de notre étude, nous examinerons les caractéristiques syntaxiques, lexicales et thématiques du texte. Nous aurons à étudier les choix stratégiques de l'auteur au niveau discursif, de même que leur effet au niveau de la lecture.

Dans la conclusion, enfin, nous reviendrons sur la place du texte dans l'oeuvre de Federman. Comme il s'avérera, *La Voix dans le débarras* peut se considérer comme un texte charnier pour plusieurs raisons. Il s'écarte clairement des textes federmaniens antérieurs et il joue un rôle de premier ordre dans le développement ultérieur de l'oeuvre federmanienne.

---

<sup>38</sup> Raymond FEDERMAN, *The twofold vibration*, Bloomington, Presses de l'Université d'Indiana, 1982, p. 149; cité dans Jerzy KUTNIK, *The novel as performance, the fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, op. cit., p. 226.

*I have a story to tell, which is basically  
the story of my life. What is interesting  
is not the story itself, but how I tell you  
that story. It's the only reason you want  
to listen to me, or read my books.*

Raymond Federman<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Propos recueillis par Larry McCaffery en mars 1980, Cf. Larry MCCAFFERY, « An interview with Raymond Federman » in Larry MCCAFFERY, Tom LECLAIR (éds.), *Anything can happen*, Urbana - Chicago - Londres, Presses de l'Université d'Illinois, 1983, p. 134.

## Chapitre premier

### *La Voix dans le débarras* entre autobiographie et autocritique : analyse générique

A première vue, *La Voix dans le débarras* résiste à toute tentative de définition générique. Hautement inhabituel et déconcertant, le texte se soustrait aux conventions énonciatives, discursives et stylistiques qui caractérisent les formes littéraires traditionnelles et contraint le lecteur à s'interroger sur son statut générique. Qu'est-ce donc que ce texte que je suis en train de lire ? Est-ce un témoignage autobiographique ? une allégorie ? un simple récit fictionnel ou un poème expérimental ? Voilà le genre de questions auxquelles se voit confronté le lecteur dès qu'il entame la lecture du texte federmanien. Sans doute serait-il vain de vouloir classer l'oeuvre federmanienne une fois pour toutes dans l'une ou l'autre catégorie générique bien circonscrite et de déclarer ainsi résolu le problème du statut du texte. Telle n'est pas notre intention dans les pages suivantes. Bien plutôt s'agira-t-il pour nous de mettre en relief la profonde ambivalence du texte au niveau du « contrat discursif tacite »<sup>2</sup> qu'il conclut avec le lecteur.

#### **1. Du « pacte autobiographique » à l'« autofiction » : le débat contemporain sur le genre autobiographique**

Quiconque lit *La Voix dans le débarras* est forcément frappé par la dimension autobiographique de l'oeuvre. Le texte traite de l'expérience d'un jeune homme qui, manifestement, s'avère avoir bien des traits en commun avec Federman lui-même. Tout comme ce dernier, le protagoniste du livre doit se cacher dans le cabinet de débarras afin d'échapper aux soldats qui déporteront sa famille. De même que Federman, il fait la traversée de l'Atlantique et commence une seconde vie en Amérique et, tout comme l'auteur lui-même, le personnage principal du texte ne semble pas avoir de véritable langue maternelle et alterne le français et l'anglais,...

Néanmoins, il est évident que *La Voix dans le débarras* n'est pas une autobiographie au sens traditionnel du terme. D'entrée de jeu, la nature expérimentale de l'écriture federmanienne saute aux yeux. Elle est mise en relief, entre autres, par le manque de

---

<sup>2</sup> Nous empruntons ce terme à Dominique Maingueneau, qui, à l'instar de Philippe Lejeune et d'Olav Severijnen situe la problématique du genre au niveau de l'axe pragmatique des textes Cf. Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 67.

chronologie dans le récit, par la nature polyphonique du discours et par la présentation typographique que, involontairement, on associe avec les textes d'avant-garde de Samuel Beckett, de Pierre Guyotat ou de Philippe Sollers<sup>3</sup>. Manifestement, et même si l'expérience relatée dans le texte semble tirée de la vie de l'auteur, ce dernier n'a pas voulu écrire une autobiographie au sens que l'on donne habituellement à ce terme.

Dans les paragraphes suivants, nous examinerons de plus près la tension entre la dimension autobiographique du texte et son caractère ouvertement expérimental et fictionnel. A ce dessein, nous proposons d'analyser l'ouvrage à la lumière du débat contemporain sur l'écriture autobiographique. Plus particulièrement, nous ferons appel, dans ce qui suit, aux théories de Philippe Lejeune sur le « pacte autobiographique » et de Serge Doubrovsky sur la notion d'« autofiction ». Comme il s'avérera, le choix de ses deux auteurs nous permettra de mieux comprendre les enjeux profonds qui sous-tendent le fascinant dialogue entre la voix principale dans le texte federmanien et le jeune garçon dont elle tente de transmettre l'expérience.

### *1.1. La notion de « pacte autobiographique »*

Philippe Lejeune est sans doute l'un des théoriciens de l'autobiographie les plus renommés. Auteur de plusieurs monographies et d'un grand nombre d'articles sur le genre, il est surtout connu pour avoir introduit la notion de « pacte » dans le discours critique sur l'autobiographie. Par cette dernière notion, Lejeune entend souligner ce qu'il appelle lui-même le caractère « fiduciaire » du genre autobiographique. A son avis en effet, il n'existe pas de critère formel intrinsèque qui permet de distinguer les genres « autobiographiques » des genres « fictionnels » comme, par exemple, le roman ou l'épopée. La différence entre ces deux catégories génériques ne réside pas dans l'usage de telle ou telle technique rhétorique ou narrative, mais dans l'attitude qu'adopte le lecteur vis-à-vis de l'oeuvre qu'il interprète. Là où l'autobiographie – au sens large du terme – est considérée comme un genre « référentiel », censé renvoyer à la vie de l'auteur, le roman et l'épopée ne sont pas considérés comme des textes ayant un rapport immédiat avec la réalité en dehors du texte. Or, si la différence

---

<sup>3</sup> Nous pensons tout particulièrement au fameux monologue de Lucky dans *En attendant Godot* qui occupe plus de trois pages et dans lequel tout signe de ponctuation a été effacé de sorte que le lecteur se voit contraint de marquer lui-même des pauses mentales lors de sa lecture du texte. Le même procédé a été repris plus tard par de nombreux autres écrivains. Les exemples les plus connus sont sans doute ceux de Pierre Guyotat (*Eden, Eden, Eden*) et de Philippe Sollers (*Paradis*).

essentielle entre autobiographie et fiction ne réside pas au niveau du texte lui-même, mais à celui de l'attitude qu'adopte le lecteur vis-à-vis de l'oeuvre qu'il interprète, reste la question de savoir pourquoi cette attitude diffère d'un texte à l'autre. C'est à cette question qu'entend répondre Lejeune dans *Le pacte autobiographique* de 1975.

L'avant-propos annonce le point de vue qu'adoptera Lejeune à travers l'ensemble du livre. A son avis, l'autobiographie est une construction textuelle au même titre que le roman :

Ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches : étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développée dans le monde occidental depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle est un phénomène de civilisation ; étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un *texte* littéraire : mon propos, dans les études ici réunies, a été de m'interroger sur le fonctionnement de ce texte, en le faisant fonctionner, c'est-à-dire en le lisant<sup>4</sup>.

Etant donné que l'autobiographie est avant tout un *texte*, rien n'empêche d'avoir recours aux modèles d'analyse narratologiques développés dans le contexte du structuralisme littéraire afin d'analyser les stratégies narratives qu'elle met en oeuvre. C'est pourquoi Lejeune n'hésite pas à faire appel à la narratologie genettienne afin de classer les différents types d'autobiographie en fonction de telles stratégies. Dans la première partie du *Pacte autobiographique*, il s'intéresse au rapport entre le narrateur et le personnage principal et la manière dont ce rapport est représenté dans le texte. S'inspirant des travaux de Genette, il examine l'usage des pronoms personnels et les types de narration qu'ils engendrent. Après avoir observé quelques cas concrets, il conclut que la plupart des autobiographies sont écrites à la première personne. Les textes autobiographiques écrites à la deuxième ou à la troisième personne sont beaucoup plus rares, mais également possibles. Afin d'illustrer les différents cas de figure, Lejeune utilise le tableau<sup>5</sup> suivant:

---

<sup>4</sup> Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 18.

personne grammaticale → identité ↓	JE	TU	IL
narrateur = personnage principal	autobiographie classique [autodiégétique]	autobiographie à la 2 <sup>e</sup> pers.	autobiographie à la 3 <sup>e</sup> pers.
narrateur ≠ personnage principal	biographie à la 1 <sup>re</sup> pers. (récit de témoin) [homodiégétique]	biographie adressée au modèle	biographie classique [hétérodiégétique]

Or, si tout comme le roman, l'autobiographie peut s'écrire à la première, à la deuxième ou à la troisième personne, reste la question de savoir « comment se manifeste l'identité de l'auteur et du narrateur »<sup>6</sup>. C'est afin de répondre à cette question fondamentale que, dans la deuxième partie de son essai, Lejeune fait appel aux travaux de Benveniste. A l'instar de ce linguiste, il fait remarquer que les pronoms personnels constituent une catégorie linguistique tout à fait remarquable en ce sens qu'ils « n'ont de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte même d'énonciation »<sup>7</sup>. Néanmoins – et c'est là un élément que Benveniste semble ne pas prendre en compte – « l'énonciateur est lui-même susceptible d'être désigné par un nom (qu'il s'agisse d'un nom commun, déterminé de différentes manières, ou d'un nom propre) »<sup>8</sup>. Selon Lejeune, il en résulte que « c'est par rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie »<sup>9</sup>. A son avis en effet, l'autobiographie se distingue du roman par l'identité du nom propre de l'auteur figurant sur la page de couverture et celui du narrateur, qui dans le texte, assume l'acte de narrer. A première vue, la différence ainsi établie

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 22.

entre les genres du roman et de l'autobiographie semble bien mince. Au dire de Lejeune toutefois :

C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une *personne réelle*. J'entends par ces mots, qui figurent plus haut dans ma définition de l'autobiographie, une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable. Certes, le lecteur n'ira pas vérifier, et il peut très bien ne pas savoir qui est cette personne : mais son existence est hors de doute : exceptions et abus de confiance ne font que souligner la créance générale accordée à ce type de contrat social<sup>10</sup>.

Dans l'optique de Lejeune, la différence entre les genres autobiographiques et fictifs tient donc à une simple convention sociale. A son avis, l'identité des noms de l'auteur et du narrateur doit se comprendre comme un « pacte » proposé au lecteur, qui est ainsi invité à comprendre le texte comme un récit véridique plutôt que comme une fiction imaginaire. Ce « pacte autobiographique » peut revêtir différentes formes :

*L'identité de nom* entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux manières :

1. *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du *pacte autobiographique* ; celui-ci peut prendre deux formes :
  - a) l'emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (*Histoire de ma vie*, *Autobiographie*, etc) ;
  - b) *section initiale* du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte.
2. *De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture<sup>11</sup>.

Symétriquement opposé au « pacte autobiographique », le « pacte romanesque » mis en avant par les genres fictionnels, peut lui aussi s'établir de manière plus ou moins explicite. Dans

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 27.

nombre de romans, la simple non-identité des noms de l’auteur et du narrateur signale le caractère fictionnel du récit. Parfois cette fictionnalité est davantage mise en relief par l’indication du genre sur la page de couverture ou à un autre endroit du périphrase. Le tableau synoptique<sup>12</sup> suivant représente les différents cas de figure distingués par Lejeune dans son ouvrage de 1975 :

Nom du personnage → pacte ↓	≠ nom de l’auteur	= O	= nom de l’auteur
romanesque	1a Roman	2a Roman	
= O	1b Roman	2b Indéterminé	3a Autobiographie
autobiographique		2c Autobiographie	3b Autobiographie

Le tableau est instructif dans la mesure où il répertorie les différents types de pactes. Néanmoins, il peut aussi induire en erreur dans la mesure où il suggère que tout texte peut se ranger dans une case bien circonscrite. Il existe bel et bien des textes qui ne sont pas aussi unidimensionnels. *La Voix dans le débarras* en constitue un bon exemple. Nous y reviendrons dans la deuxième partie du présent chapitre.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 28.



## 1.2. La notion d' « autofiction »

*Le pacte autobiographique* a eu un impact considérable sur un grand nombre d'études consacrées au genre autobiographique et a inspiré nombre de critiques littéraires. A l'exemple de Lejeune, ceux-ci commençaient à étudier l'autobiographie d'un point de vue formel et/ou pragmatique. Néanmoins, la distinction très nette qu'établit Lejeune entre les genres fictionnels et les genres autobiographiques a fait l'objet de maintes critiques. A en croire Georges May, par exemple, il serait faux de vouloir clairement apposer des étiquettes et d'ériger des cloisons entre les différents genres du discours comme le fait Lejeune. Pour ce dernier, la distinction entre l'autobiographie et les genres fictionnels est une affaire de tout ou rien. Selon Georges May, par contre, il vaut mieux parler d'un continuum générique dans lequel s'inscrivent des formes textuelles différentes comme l'autobiographie, le genre des mémoires, le roman autobiographique, le roman, etc...<sup>13</sup>

Alors que May se contente de contester le caractère absolu des distinctions génériques établies par Lejeune, d'autres critiques ont formulé des objections nettement plus radicales vis-à-vis de la notion de « pacte autobiographique ». Ainsi, par exemple, Serge Doubrovsky, va-t-il jusqu'à mettre en doute la possibilité même d'une écriture authentiquement autobiographique. Dans son bref article célèbre de 1980 qui s'intitule *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*<sup>14</sup>, il fait remarquer que son *roman* « Fils »<sup>15</sup>, qui paraissait en 1977, correspond à une des cases aveugles de la théorie lejeunienne. A première vue, il s'agit d'une autobiographie : le nom du personnage principal de *Fils* correspond au nom qui figure sur la couverture. Néanmoins, Doubrovsky a écrit 'roman' en tant que sous-titre sur la page de titre. Intentionnellement, il déclare son oeuvre fictionnelle et il conclut un pacte romanesque avec le lecteur, quoique « tous les faits et gestes du récit [soient] littéralement tirés de [s]a propre vie ; lieux et dates [aient] été maniaquement vérifiés »<sup>16</sup>. Dans l'optique de Doubrovsky, il est impossible de distinguer l'autobiographie du roman selon la vérité du contenu. L'idée d'un *pacte autobiographique* est naïve et basée sur une fausse promesse.

---

<sup>13</sup> Georges MAY, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1984.

<sup>14</sup> Serge DOUBROVSKY, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », in *L'esprit créateur*, vol. XX, n°3, (1980), pp. 87-97.

<sup>15</sup> Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Cahiers Galilée, 1977.

<sup>16</sup> Serge DOUBROVSKY, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », op. cit., p 89.

Revenons à la théorie de Lejeune. Selon cette dernière, en concluant un pacte avec le lecteur, l'auteur s'engage à dire la vérité sur sa vie et à vérifier l'exactitude de tous les faits évoqués dans son texte. Une telle conception présuppose que la vie a un sens qui précède l'oeuvre, et que l'autobiographie n'est autre que l'extériorisation par écrit d'une réalité vécue qui la précède. C'est à cette idée conception expressiviste du rapport entre la vie et l'écriture autobiographique que s'oppose Doubrovsky. A son avis,

Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*<sup>17</sup>.

Là où, implicitement, Lejeune adopte un point de vue réaliste, Doubrovsky se prononce en faveur d'une optique constructiviste. A son avis, le sens de la vie est construit dans et par l'oeuvre. Cette thèse se laisse facilement illustrer par l'exemple suivant. Lorsque deux écrivains prennent à tâche d'écrire la biographie de la même personne, ils obtiendront des résultats divers, bien qu'ils aient maniaquement vérifié tous les détails présents dans le texte. Naturellement, ceci résulte du fait que chaque auteur aura interprété les faits de façon différente. En structurant les événements, on leur impose un sens qui n'est pas toujours le même. Ainsi, un événement tout à fait banal peut-il être présenté comme un moment clef qui a joué un rôle capital dans la vie de quelqu'un. Tout dépend donc du point de vue qu'adopte celui qui tient la plume. Comme le dit bien Doubrovsky :

Avec chaque autre analyste, nouvelle fiction. [...] L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte<sup>18</sup>.

Comme il n'existe pas de critère textuel ou paratextuel spécifique qui permet de distinguer l'autobiographie du roman, Doubrovsky préfère parler d'*autofiction*. Par ce terme, délibérément oxymorique, il entend souligner qu'il y a toujours une part de fiction dans la confession. Dès qu'on tente de raconter des faits, de reconstruire des événements par le biais du langage, on entre dans le domaine de la fiction. La part de fiction que contient tout récit

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 96.

rétrospectif peut être considérée comme une *ruse du récit*<sup>19</sup> : tout scripteur veut donner une certaine image de soi ; dans ce but, il se met à fantasmer, à idéaliser le passé. Afin de capter l'attention et l'intérêt du lecteur, l'auteur met en place un dispositif narcissique et se présente comme le héros du roman. Il se transforme alors en un personnage. Cette dimension comporte toutefois un risque :

ce 'personnage', je ne veux point qu'il me vole ma personne ; je ne veux pas que le lecteur me 'fasse sien', que *je* devienne *lui*, puisqu'il s'agit, au contraire, que, par identification captatrice, *lui* soit *moi*<sup>20</sup>

Afin de souligner qu'il s'agit toujours de sa personne, l'auteur établira un lien très clair entre le *personnage* et lui-même. Il s'appropriera de toute pensée, de tout événement et de tout détail présent dans son texte. Pour rassurer le lecteur qu'il s'agit bien de lui dans ce roman, il mettra son nom sur la couverture. Voilà la stratégie narrative mise en oeuvre par tout autobiographe, que Doubrovsky met à nu dans son roman *Fils*.

Une telle analyse rend *le pacte autobiographique* foncièrement instable. Néanmoins, celui-ci peut toujours apporter « une distinction malgré tout nécessaire [...] sur le plan empirique »<sup>21</sup>. Au dire de Doubrovsky, des digressions telles que « attention, il s'agit d'une histoire imaginaire » ou « cela s'est bien passé ainsi » fonctionnent toujours comme une espèce de contrat. Tout dépend alors du type de réception par le lecteur, qui n'exclut pas forcément une différenciation entre genre romanesque et genre autobiographique<sup>22</sup>.

## 2. Federman et C<sup>ie</sup> à propos de *La Voix dans le débarras* : analyse du paratexte

Le lecteur qui, dans un contexte déterminé, décide d'entamer la lecture de tel ou tel texte (littéraire) déterminé, ne le fait que rarement par hasard. Le plus souvent, le choix du texte en question est déterminé par ses lectures antérieures, par des recommandations de la part d'amis ou de connaissances et par ce qu'il a appris à propos de l'auteur, de son oeuvre et/ou du genre du texte en question. En même temps, ces différents types de discours et de commentaires qui accompagnent l'oeuvre conditionnent la lecture de cette dernière. Bien avant qu'il ouvre le

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 93.

texte en question, le lecteur s'est toujours déjà fait une idée plus ou moins précise de ce qu'il a décidé de lire. C'est afin de désigner cette surdétermination de l'oeuvre par l'ensemble des discours qui le précèdent et l'introduisent que les narratologues et les analystes du discours ont forgé la notion de « paratexte ». Par ce terme, il faut entendre l'ensemble des discours de commentaire ou de présentation qui accompagnent une oeuvre, qui la situent dans un horizon d'attente particulier et qui, de ce fait, co-déterminent sa réception par le public auquel elle est destinée. Selon Gérard Genette, qui fut l'un des premiers à recourir à la notion, l'on peut distinguer entre deux types de paratextes : le paratexte auctorial et le paratexte éditorial<sup>23</sup>. La notion de « paratexte auctorial » renvoie alors à tout discours d'accompagnement qui tombe sous la responsabilité de l'auteur. Ces discours peuvent être matériellement annexés au texte, comme c'est le cas le plus souvent du nom d'état civil de l'auteur ou de son pseudonyme d'écrivain, du titre et du sous-titre de l'ouvrage, de la dédicace et de l'épigraphe<sup>24</sup>, des notes en bas de page<sup>25</sup> et de la préface d'auteur<sup>26</sup> qui, parfois, précède le texte à proprement parler et éventuellement aussi de la postface<sup>27</sup>, etc. Genette parle à ce propos de « péri-texte auctorial ». Les discours auctoriaux qui accompagnent l'oeuvre peuvent aussi ne pas être matériellement annexés à cette dernière. Dans ce dernier cas, Gérard Genette parle de l'épitexte, notion qui renvoie à

tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement limité<sup>28</sup>.

A titre d'exemples d'épitextes auctoriaux, l'on peut citer les interviews que donne l'auteur à propos de son oeuvre, les colloques<sup>29</sup> qui lui sont consacrés et auxquels il participe lui-même, les manifestes et autres textes programmatiques dans lesquels il se prononce en faveur de telle

---

<sup>23</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 14.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 361- 367.

ou telle forme de littérature, les passages dans son journal intime ou dans sa correspondance où il commente tel ou tel passage particulier de son oeuvre, etc.<sup>30</sup>

A côté du paratexte auctorial, Genette parle aussi du « péritexte éditorial ». Par cette deuxième notion, il entend

toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur [...] cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel<sup>31</sup>.

A titre d'exemple de péritextes éditoriaux, l'on peut invoquer la page de couverture et la quatrième de couverture qui, le plus souvent, contiennent des indications relatives au genre du texte, à sa thématique, à l'intertexte dans lequel il s'inscrit, etc. L'on peut invoquer aussi la jaquette ou la bande qui recouvre parfois la page de couverture et qui est destinée à attirer l'attention de l'éventuel acheteur du livre par des messages publicitaires. Finalement, l'on peut aussi renvoyer au prière d'insérer, aux préfaces critiques, aux textes publicitaires que l'on retrouve dans les catalogues annuels des maisons d'édition, aux annonces dans les journaux qui attirent notre attention sur la parution récente d'un nouveau roman de la part de tel ou tel auteur célèbre, etc.<sup>32</sup>

Dans ce qui suit, nous proposons de passer en revue quelques-uns des éléments qui, dans le paratexte accompagnant *La Voix dans le débarras*, fournissent des indications sur le statut générique du texte. Il n'est pas notre intention d'analyser en profondeur tous les entretiens avec Federman au sujet de son oeuvre, ni d'examiner en détail la réception de l'oeuvre par la critique professionnelle et journalistique. De telles analyses nous mèneraient beaucoup trop loin. Bien plutôt s'agit-il pour nous d'indiquer que, loin d'être homogène, le paratexte de *La Voix dans le débarras* est traversé de tensions qui en disent long sur le caractère novateur du texte et sur la difficulté à lui apposer une étiquette générique univoque (2.1. - 2.2.). Dans un deuxième temps, nous proposons de comparer les tensions observées au niveau du paratexte avec celles qui caractérisent la scénographie du texte lui-même (3.).

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 274 - 398.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 28 - 34.

## 2.1. Le péritexte éditorial et préfaciel

La couverture et la page de titre de *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* ne révèlent pas grand chose quant au genre du texte: à part le nom d'auteur et le titre du livre elles ne contiennent aucune indication supplémentaire. De plus amples informations nous sont fournies sur la quatrième de couverture qui résume comme suit la trame narrative du texte :

Pour le soustraire aux Nazis, une mère cache son enfant dans un placard. C'est depuis ce lieu à la fois excitant et angoissant que l'enfant-narrateur va pouvoir suivre sans oser bouger l'arrestation de ses parents et de ses sœurs, qu'il ne reverra jamais<sup>33</sup>.

Par l'évocation des « Nazis » - qui pourtant ne sont nulle part nommés explicitement dans le texte – le péritexte éditorial situe *La Voix dans le débarras* dans la tradition des récits autobiographiques inspirés de l'Holocauste. A l'en croire, en effet, le texte doit s'interpréter comme « un récit de survivant » dans lequel « Raymond Federman *restitue* sous la forme d'un monologue halluciné, cet événement clef de sa vie dont il conjure le traumatisme »<sup>34</sup>.

A l'encontre du message publicitaire figurant sur le dos du livre et qui ne souffle mot des particularités formelles et stylistiques de *La Voix dans le débarras*, la préface met en relief le caractère expérimental de l'écriture federmanienne. Au dire de Marc Avelot, celle-ci est proprement « poétique » dans la mesure où « elle redouble matériellement ce qu'elle cherche à évoquer idéellement »<sup>35</sup>. Considéré sous cet angle, *La Voix dans le débarras* est plus proche des textes d'avant-garde d'un Pierre Guyotat ou d'un James Joyce que de l'écriture « classique », « transparente » et « pacifiée » de Primo Levi, de Robert Antelme ou de Jorge Semprun<sup>36</sup>. Quelle que soit pourtant son originalité formelle et stylistique, pas plus que l'éditeur, le préfacier ne résiste à la tentation d'interpréter le texte federmanien comme une espèce de témoignage qui figure « parmi les textes issus de la Shoah »<sup>37</sup> et qui « prend

---

<sup>33</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., voir la quatrième de couverture.

<sup>34</sup> *Ibidem*, nous soulignons.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 9 - 11.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 7.

appui sur le souvenir biographique »<sup>38</sup>. A son avis, en effet, *La Voix dans le débarras* doit se comprendre comme « le souvenir halluciné de ce jour de rafle où, pour le sauver, la mère du narrateur le met, à proprement parler, ‘au placard’ »<sup>39</sup>.

## 2.2. *L'épître auctorial*

Alors que, implicitement, le péri-texte éditorial et préfaciel souligne la dimension autobiographique de *La Voix dans le débarras* en situant l'oeuvre dans l'orbite des témoignages sur la Shoah, le moins qu'on puisse dire est que Federman lui-même s'est toujours montré très sceptique vis-à-vis de la possibilité même d'une littérature authentiquement autobiographique. Ce scepticisme s'observe dès les premiers textes critiques. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, en tant que critique littéraire, Federman s'est, dès le début de sa carrière, exprimé en faveur d'une littérature expérimentale qui rompt avec l'idée selon laquelle la fonction de la littérature consisterait à rendre intelligible la réalité qui lui est antérieure. Ainsi, par exemple, dans son premier recueil d'essais critiques plaide-t-il pour une littérature audacieuse qui, loin de vouloir copier la réalité non-littéraire de tous les jours, invente des réalités imaginées nouvelles :

[...] fiction can no longer be reality, or a representation of reality ; it can only be A REALITY - an autonomous reality whose only relation with the real world is to improve that world. To create fiction is, in fact, a way to abolish reality, and especially to abolish the notion that reality is truth. [...] And so, for me, the only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction ; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it ; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted vision of reality - that reveals man's irrationality rather than man's rationality. [...] I call that level of man's activity that reveals life as a fiction SURFICTION<sup>40</sup>.

Plusieurs aspects de cette ‘définition’ méritent d'être mis en relief. Tout d'abord, il convient de souligner que l'usage de la notion de « surfiction » s'inscrit dans une vision du monde particulière qui considère la réalité comme quelque chose d'insaisissable et l'homme comme un être irrationnel. L'auteur considère l'être humain comme un être ludique plutôt que

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>40</sup> Raymond FEDERMAN, *Surfiction : fiction now... and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 7 - 8.

rationnel, comme une personne donc qui se laisse guider par ses émotions et son imagination plutôt que par ce que lui dicte le bon sens rationnel. Deuxièmement, il faut noter que la notion de « surfiction » doit se comprendre en un sens polémique : Federman se sert de ce terme afin de distinguer entre un genre de littérature qui, à son avis, est illusoire (le roman réaliste<sup>41</sup>) et un genre de littérature révélateur dans la mesure où il exhibe « l'aspect fictif de la réalité ». Manifestement, la conception que se fait Federman du rapport entre le monde et le langage est plus proche de celle de Doubrovsky que de celle de Lejeune. Aussi n'est-il point étonnant de constater que, dans les entretiens à propos de son oeuvre, Federman insiste invariablement sur le caractère *fictionnel* de ses écrits, même, et peut-être même surtout, lorsqu'ils font référence à des événements autobiographiques. Voici, à titre d'illustration, ce qu'il répond à Larry McCaffery en 1980, lorsque ce dernier lui demande s'il n'a jamais pensé à écrire une autobiographie de type traditionnel :

Yes I've thought of that many times - to simply write directly what my life has been, chronologically even, because that story itself has a kind of fabulous quality to it, and indeed might read like a novel. But then who would want to read that? Obviously my life today is different, more peaceful, more sedate, perhaps even less exciting though I always manage to do something wild to make it exciting, but still there is this chunk of my life that goes from 1942 to 1958 (when I first went back to France after ten years in America) which remains rather incredible - pure fiction. It is that period of my life which I've been examining, re-examining in my fiction, and I find that it is more interesting, more exciting even to deal with it as fiction than as biography. And curiously enough, it is this act of fictionalizing my life which has given me the chance to make sense out of my life. In other words, fiction, the act of writing fiction is what has given me the possibility of truth for my own existence. This is why it would be futile to write a straight autobiography, because you see my life is not the story, the story is my life. The problem with sitting down and writing a straight autobiography is that it leaves out the questioning that goes into writing fiction. Writing fiction is not only telling a story - yours or someone else's - but it is above all questioning the very form, the narrative structure, the means by which you are able to write. I suppose an autobiography raises similar questions for the one who writes it, but in a different mode. I think I am too concerned with language and form to want to write a straight story - a straight autobiography<sup>42</sup>.

Ce qui vaut pour la quasi-totalité de l'oeuvre federmanienne, vaut aussi pour *La Voix dans le débarras*. A en croire l'auteur lui-même, le texte doit se comprendre non point comme un

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>42</sup> Larry MCCAFFERY, « An interview with Raymond Federman » in *Contemporary Literature*, vol. XXIV, n° 3, (1983), p. 291.



discours autobiographique, mais comme une expérience textuelle qui explore les limites de ce qui est linguistiquement exprimable. Par conséquent, il faut résister à la tentation d'identifier la voix mentionnée dans le titre de l'ouvrage à celle de l'auteur lui-même. Il s'agit bien plutôt d'une voix fictionnelle qui ne cesse de rappeler à l'auteur son incapacité à enfin dire la vérité sur sa vie :

It's the voice of fiction, the voice of all of Federman's fiction – everything in our lives is fiction, as I mentioned earlier – and this voice is saying to Federman (the real one or the fictitious one doesn't matter much) : Federman you fucked up, you messed up the story completely. All these words, millions of words, and you've never managed to tell the *real* story [...] That voice could also be the voice of the little boy who was left behind in the closet, but then that's the voice of fiction too<sup>43</sup>.

Concluons cette brève analyse du paratexte en signalant l'analogie frappante entre le passage que l'on vient de citer avec la critique formulée par Doubrovsky contre la théorie de l'autobiographie de Philippe Lejeune. Au moins au niveau théorique, Federman semble s'accorder avec l'auteur de *Fils* afin d'affirmer l'impossibilité de l'autobiographie à exprimer l'expérience vécue du sujet. Tout comme Doubrovsky, le père spirituel de la *Surfiction* souligne le caractère fictionnel de toute entreprise autobiographique. Il nous reste à confronter cette affirmation théorique univoque avec la pratique d'écriture federmanienne elle-même, une pratique d'écriture qui, comme nous le verrons, est nettement plus ambiguë.

### **3. L'auteur, ses doubles et ses interlocuteurs : analyse discursive**

Dans ce qui précède, nous avons constaté une tension entre, d'une part l'épitéxte auctorial qui insiste sur le caractère « surfictionnel » de *La Voix dans le débarras* et d'autre part, le périexpte éditorial et préfaciel qui, sans pour autant négliger le caractère expérimental de l'écriture federmanienne, met en relief sa dimension autobiographique en tant que témoignage de la Shoah. Dans cette deuxième partie de notre analyse, il s'agira de confronter cette tension à ce que nous révèle l'analyse discursive du texte lui-même. Dans ce but, nous avons opté pour une approche analytique qui comporte deux volets. Dans un premier temps, nous examinerons le rôle des noms propres cités dans le texte (3.1.). Ensuite, nous analyserons de plus près la scénographie du texte. Plus particulièrement, dans ce deuxième volet, nous

---

<sup>43</sup> Larry MCCAFFERY, « An interview with Raymond Federman » in Larry MCCAFFERY, Tom LECLAIR (éds.), *Anything can happen*, Urbana - Chicago - Londres, Presses de l'Université d'Illinois, 1983, p. 146.

tâcherons de mettre en relief la tension irrésolue entre les deux conceptions du pouvoir de l'écriture qui anime le dialogue entre les deux instances énonciatives principales du texte (3.2.).

### 3.1. *Un montage de voix : le rôle des noms propres*

*La Voix dans le débarras* commence *in medias res* par une suite énigmatique de mots qui, d'entrée de jeu, sèment la confusion dans l'esprit du lecteur:

ici encore maintenant étalon sélectrique me fait être devenir avec ses boules  
orgueils<sup>44</sup>

Les trois adverbes sur lesquels s'ouvre le texte renvoient tous à l'acte d'écrire, de prendre la parole. Les déictiques « ici » et « maintenant » renvoient à la situation spatio-temporelle de l'instance énonciative au moment même où celle-ci assume l'acte de narrer. Le mot « encore » souligne le caractère répétitif de l'entreprise et indique ce qui sera dit, ce qui a déjà été dit plusieurs fois. Pris ensemble, les trois premiers mots du texte évoquent une sorte de rituel répété : c'est comme si le narrateur se trouve une fois de plus dans une situation qui lui est familière, comme s'il a déjà vécu plusieurs fois l'expérience qu'il est sur le point d'évoquer<sup>45</sup>. Le lecteur, par contre, ne reçoit pour l'instant aucune indication précise sur l'identité de celui qui prend « ici » à nouveau la parole. Il demeure dans l'incertitude quant à l'identité de la personne à laquelle renvoie le pronom personnel « me ». S'agit-il de l'auteur lui-même ou d'un personnage fictif ? Rien dans le texte ne nous permet de trancher sur la question. Ce qui est d'ores et déjà certain toutefois, c'est que celui qui prend ici la parole ne le fait pas de manière totalement autonome. Il (elle ?) doit son existence et son pouvoir d'interlocution à la machine « sélectrique » qui le fait « être devenir » et qui en même temps le dépossède de la maîtrise de son propre discours.

Remarquons aussi que les premières lignes du texte font intervenir également une deuxième voix. A peine le narrateur premier a-t-il entamé son discours, qu'un certain

---

<sup>44</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 23.

<sup>45</sup> La suite « ici encore maintenant » réapparaît à plusieurs reprises dans le texte, ce qui souligne davantage la dimension rituelle de l'acte de narrer. On la retrouve par exemple aussi à la page 44, et elle est dispersée e.a. à la page 49. Remarquons en passant que le texte se termine sur les mêmes mots, ce qui indique que non seulement l'activité de la narration a déjà eu lieu avant même de commencer, mais qu'elle devra se répéter indéfiniment à l'avenir. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

« sam »<sup>46</sup> lui coupe brusquement la parole en exclamant « foutaise » :

ici encore maintenant étalon sélectrique me fait être devenir avec ses boules orgueils foutaise dit sam dans son cabinet de débarras<sup>47</sup>

A part celles de « sam » et du narrateur premier, *La Voix dans le débarras* est traversé de nombre d'autres voix sans qu'il soit toujours possible de les attribuer à des personnages ou des instances énonciatives spécifiques. Ainsi par exemple, dans la suite du passage que nous venons de citer, le narrateur premier se voit-il accusé de mentir par une voix non-identifiée :

cette fois-ci là-haut ça va être sérieux plus de branlades fuites dans les arbres au troisième non on les a coupés les arbres menteur c'est l'hiver sursis maintenant plus de faux départs<sup>48</sup>

De telles interruptions sont fréquentes dans le texte. Parfois, le contexte immédiat permet au lecteur de deviner d'où elles proviennent. C'est le cas par exemple dans l'extrait suivant où manifestement le passage en anglais doit s'attribuer aux « gens aimables » du « nouveau monde » dont il est question juste avant :

quête péripatétique de l'amour sexe le moi ou est-ce le nouveau monde america gens aimables how do you like it here à part ce qui est dit il n'y a rien silence<sup>49</sup>

Le plus souvent toutefois, il demeure impossible de clairement distinguer entre les différentes voix et instances énonciatives qui, dans *La Voix dans le débarras*, s'entrecroisent, se coupent la parole et entrent en dialogue les unes avec les autres. Voici un autre extrait des toutes premières pages qui nous paraît particulièrement illustratif à cet égard :

maintenant que je parle dise l'histoire vraie de l'autre côté expulsé du dedans lointain ils me poussèrent sans délai rôles renversés dans le cabinet de débarras au troisième je parle seul de nous dans une boîte battu bleu à vif question de perspective voilà comment ça aurait dû être commencé dans mon slip de garçon je parle de moi chut c'est l'été

---

<sup>46</sup> L'apparition de ce tout premier nom propre peut se comprendre comme une référence à Samuel Beckett, dont on sait qu'il est un des auteurs préférés de Federman, mais il peut tout aussi bien s'agir d'un personnage fictif.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 23, nous soulignons.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 23, nous soulignons.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 25, nous soulignons.

mensonge encore il faut cacher le petit chut ma mère dans ses larmes  
chuchotant ça fait mal de perdre tout le temps les soldats déjà dans la  
cour<sup>50</sup>

Etant donné l'omniprésence dans le texte de passages comme celui-ci, il nous paraît abusif de décrire *La Voix dans le débarras* comme un « bref récit en forme de monologue intérieur »<sup>51</sup> ainsi que le font Marc Avelot et Michael Oppermann<sup>52</sup>. Selon nous, le texte correspond plutôt à un montage de voix différentes dont quelques-unes sont plus prominentes que les autres, sans qu'il soit toujours possible de les attribuer à des instances énonciatives clairement identifiables. La dimension autobiographique de ce collage polyphonique devient apparente dans les quelques lignes qui suivent, au moment où apparaît le nom de l'auteur à l'intérieur même du texte :

ça commence en bas les soldats appellent leurs noms le sien aussi  
féderman mal fait le laisse pas s'échapper cette fois-ci sauver le gosse  
à tout prix<sup>53</sup>

Le procédé est très simple mais il ne rate pas son effet: dès qu'il voit apparaître le nom de l'auteur à l'intérieur même du texte qu'il est en train de déchiffrer, le lecteur comprend que *La Voix dans le débarras* n'est pas une simple fiction imaginée et qu'il existe un rapport étroit entre le texte et la vie de l'auteur auquel il renvoie<sup>54</sup>. Cependant, la nature exacte de ce rapport entre la vie et l'oeuvre demeure hautement ambiguë. Certes, Lejeune a raison de dire que, de manière générale, le nom propre fonctionne comme

la seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 23- 24.

<sup>51</sup> Nous retrouvons une telle conception du texte chez Alfred HORNUNG, « Recollection and imagination in postmodern fiction » in Maurice COUTURIER, (éd.), *Representation and performance in postmodern fiction*, Montpellier, Presses de l'imprimerie de recherche - Université Paul Valéry, 1983, p. 64.

<sup>52</sup> Michael OPPERMANN, « Introductions » in Raymond FEDERMAN, *The supreme indecision of the writer. The 1994 lectures in Turkey*, Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1995, p. 12.

<sup>53</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 24, nous soulignons.

<sup>54</sup> Notons, en passant, que *La Voix dans le débarras* est le premier livre federmanien dans lequel apparaît le nom de l'auteur. Ainsi que nous l'avons indiqué dans l'introduction, le texte marque une nouvelle étape dans l'évolution de l'oeuvre federmanienne dans la mesure où l'auteur réfère pour la première fois à sa propre personne dans le texte.

<sup>55</sup> Philippe LEJEUNE, « Le Pacte autobiographique », in idem, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 23.

Il n'empêche que *La Voix dans le débarras* ne saurait que difficilement se qualifier d'« autobiographique » au sens que l'on donne habituellement à cet épithète. Là où, dans l'autobiographie traditionnelle, l'instance énonciative qui assume la responsabilité du discours s'efforce à convaincre le lecteur de sa crédibilité et de la véracité de son récit, dans *La Voix dans le débarras*, la lucidité, l'unicité et la crédibilité de la voix qui se désigne elle-même comme étant celle de « féderman » est minée par des stratégies discursives spécifiques à tel point que le lecteur perd toute confiance en sa capacité de dire vrai sur sa propre vie.

Analysons tout d'abord le statut des différents noms propres qui figurent dans le texte. D'après les analyses de Lejeune, le nom propre dans l'autobiographie traditionnelle fait figure d'un « indicatif distinct » qui fournit au lecteur un point d'ancrage unique et stable, lui permettant d'attribuer le texte à « une personne [réelle] dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable »<sup>56</sup>. Dans *La Voix dans le débarras*, par contre, la fonction d'ancrage du nom d'auteur est subvertie par la présence dans le texte de pseudonymes<sup>57</sup> qui mettent en relief la pluralité du sujet écrivain. Ainsi, par exemple, la voix du narrateur premier se désigne-t-elle parfois par l'anagramme « namredef »<sup>58</sup> que l'on obtient par la simple inversion du nom de famille de l'auteur et par le nom de « moins »<sup>59</sup>, contraction des pronoms personnels de la première personne du singulier et du pluriel. Pris isolément, ces deux pseudonymes peuvent s'interpréter de différentes manières. La transformation du nom « féderman » en « namredef », par exemple, rappelle la tradition cabalistique et sa fascination pour les techniques de décryptage et de permutation des lettres de la Torah. Quant au nom de « moins », de par sa composition même, il souligne la tension entre l'unicité (« moi ») et la pluralité du sujet (« nous ») et synthétise ainsi un des thèmes majeurs, non seulement de *La Voix dans le débarras*, mais de toute l'oeuvre federmanienne. Au dire de Federman lui-même, l'on peut y voir aussi une référence à la complicité entre l'auteur et la communauté à laquelle il appartient, mais qui a irrévocablement disparu ce jour fatal de 1942 :

Moinous ist natürlich auch das Ergebnis dieser Komplizenschaft,  
dieses stillen Einvernehmens, das zwischen Federman und seiner

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>57</sup> Ainsi le narrateur premier considère-t-il le nom « Boris » comme son « premier faux nom », Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 30.

<sup>58</sup> Le vocable « namredef » apparaît à une seule reprise dans le texte. Voir p. 30.

<sup>59</sup> Plus fréquente que l'anagramme « namredef », le pseudonyme « moins » apparaît entre autres aux pages 28, 38, 44, *et passim*.

Mutter bestand, als sie ihn an diesem Morgen im Juli 1942 in den Wandschrank schubste. Aus dieser Geste [...] ist vielleicht Moinous entstanden. Moi [...] : Raymond Nous : meine Abwesenden<sup>60</sup>.

Quel que soit le sens spécifique que l'on veuille attribuer à chacun des pseudonymes federmaniens, d'un point de vue pragmatique, il importe avant tout de noter que, de par leur interaction à travers le texte, ils minent l'idée selon laquelle le sujet écrivain serait un, indivisible et entièrement présent à soi-même dans l'acte de l'énonciation. Comme nous l'avons indiqué ci-dessus, c'est en effet l'une des constantes de l'écriture federmanienne de toujours démultiplier les instances énonciatives de sorte que le texte ne saurait s'attribuer à l'une d'entre elles. C'est le cas aussi de *La Voix dans le débarras*.

A part les pseudonymes « namredef » et « moinous », *La Voix dans le débarras* contient aussi quelques calembours plurilingues centrés sur le nom « féderman ». L'extrait suivant en constitue un bon exemple :

homme de plume se nomme hombre de la pluma renverse son vrai nom  
namredef pour se cacher entre les lignes dans les coins featherman  
chante son signe jaune<sup>61</sup>

Sans doute, le rapport entre le nom de l'auteur et son métier d'écrivain aurait-il échappé à une grande partie des lecteurs francophones et peut-être est-ce là une des raisons pour lesquelles l'auteur a tenu à traduire son nom allemand en français. Quoi qu'il en soit, le calembour est très suggestif. En soulignant le rapport entre son nom de famille et son métier d'écrivain, Federman suggère que, pour ce qui le concerne, l'activité de l'écriture n'est point une activité quelconque mais constitue une vocation de longue date constitutive de son identité personnelle. Chose curieuse, l'extrait que l'on vient de citer souligne aussi la dimension autobiographique de toute l'oeuvre federmanienne, non seulement des textes qui, comme *La Voix dans le débarras*, jouent sur l'identité du nom de l'auteur et celui du protagoniste, mais aussi de ceux dans lesquels l'auteur se cache « entre les lignes » et « dans les coins » en utilisant des pseudonymes. C'est comme si, rétroactivement, Federman nous invite à relire ses premiers textes (sur-)fictionnels comme des autobiographies cachées ou, pour le moins, implicites.

---

<sup>60</sup> Raymond FEDERMAN cité dans Susanne DÜWELL, *Fiction aus dem Wirklichen. Strategien autobiografischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2004, pp. 139-140.

<sup>61</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 30.

### 3.2. Une scénographie conflictuelle : le dialogue entre le narrateur premier et le protagoniste

L'analyse du fonctionnement des noms propres à l'intérieur du texte débouche sur un paradoxe. D'une part, *La Voix dans le débarras* fait appel à une lecture autobiographique. Ainsi que nous venons de l'indiquer, le texte va même jusqu'à inviter le lecteur à relire et à réinterpréter l'ensemble des textes federmaniens en fonction de l'expérience autobiographique de l'auteur. D'autre part, toutefois, notre analyse nous a permis de repérer un certain nombre de stratégies discursives spécifiques qui minent la crédibilité de l'instance énonciative et qui mettent en doute sa capacité à dire vrai sur sa propre vie. Cette tension entre les dimensions autobiographique et (sur-)fictionnelle de l'oeuvre est doublée et renforcée au niveau de la « scénographie » du texte qui est marquée par un dialogue conflictuel entre deux instances énonciatives différentes ayant chacune une toute autre conception du rapport entre le langage et la réalité vécue et du pouvoir de l'écriture.

#### 3.2.1. La notion de « scénographie »

Nous empruntons la notion de « scénographie » à Dominique Maingueneau qui en a fait l'un des concepts-clef de sa méthode d'analyse du discours littéraire. Dans l'optique de Maingueneau, la notion doit se comprendre en rapport avec celle de « scène d'énonciation » qui renvoie au cadre pragmatique à l'intérieur duquel s'inscrit un acte verbal<sup>62</sup>. Au dire de Maingueneau, la scène d'énonciation peut s'analyser en trois scènes distinctes. La « scène englobante » renvoie à ce que l'on entend communément par « type de discours ». Ainsi, par exemple, un article dans une revue peut-il se présenter comme un texte scientifique, philosophique, politique, littéraire, etc. Or, il va sans dire que la « scène englobante » ne suffit pas afin de caractériser un texte spécifique étant donné que l'on n'a jamais affaire « à du littéraire, du politique, du philosophique non spécifié »<sup>63</sup>. C'est pourquoi, à côté de la « scène englobante », Maingueneau distingue un deuxième niveau à l'intérieur de la scène d'énonciation qu'il désigne par le nom de « scène générique ». Par cette notion, il faut entendre un genre de discours spécifique auquel sont attachées des conditions d'énonciations

---

<sup>62</sup> Cf. Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 190 - 202. Cf. aussi l'article "Scène d'énonciation" dans Patrick CHARAUDEAU & Dominique MAINGUENEAU (éds.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002, pp. 515 - 518.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 191.

particulières et qui correspondent à autant d'attentes du public<sup>64</sup>. Enfin, à côté de la « scène englobante » et de la « scène générique », Maingueneau distingue un troisième niveau dans la « scène d'énonciation ». A la différence des deux premiers, celui-ci n'est pas imposé de l'extérieur, mais institué par le discours lui-même qui met en scène sa propre situation d'énonciation et les rôles d'énonciateur et de co-énonciateur qui y sont associés. C'est cette mise en scène par le discours de sa propre situation d'énonciation que Maingueneau désigne par le terme de « scénographie »<sup>65</sup>.

Dans l'optique de Maingueneau, la « scénographie » d'un discours s'établit autour de quatre points de repère. Il y a, tout d'abord, la figure de l'énonciateur qui, en s'appropriant le discours, se désigne soi-même comme l'instance productrice de l'énoncé, comme celui dont émane ce qui est dit. Le corollaire de l'énonciateur est désigné par Maingueneau comme le « co-énonciateur », terme emprunté à Culioli et qui met en relief le fait que chaque énonciation est en fait une co-énonciation impliquant au moins deux partenaires actifs. Outre les figures d'énonciateur et de co-énonciateur, la scénographie implique une « chronographie » et une « topographie » qui, ensemble, définissent le moment et le lieu dont prétend surgir le discours<sup>66</sup>. Ce sont ces quatre éléments scénographiques que nous tâcherons de repérer dans le paragraphe suivant.

### 3.2.2. La scénographie conflictuelle de *La Voix dans le débarras*

Comme nous l'avons indiqué, il serait abusif de présenter *La Voix dans le débarras* comme un « bref récit en forme de monologue intérieur ». Etant donné l'absence de progression narrative<sup>67</sup> et le grand nombre d'instances énonciatives qui, à l'intérieur même du texte, s'entrecroisent et se coupent la parole, il nous paraît plus correcte de parler d'un montage de voix différentes. Dans les pages précédentes, il s'est avéré qu'il n'est pas toujours possible d'attribuer les voix présentes dans le texte à une instance narrative spécifique. Néanmoins, il est bel et bien possible de repérer les instances énonciatives les plus importantes. Revenons aux toutes premières lignes du texte :

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 191 - 192.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 192 - 195.

<sup>67</sup> Cf. le chapitre suivant (*I. La syntaxe*)



ici encore maintenant étalon sélectrique me fait être devenir avec ses boules orgueils foutaise dit sam dans son cabinet de débarras toutes boules mais cette fois-ci là haut ça va être sérieux plus de branlades fuites dans les arbres au troisième non on les a coupés les arbres menteur c'est l'hiver<sup>68</sup>

Ainsi que nous l'avons souligné ci-dessus, la suite d'adverbes déictiques au début du passage souligne le caractère rituel du discours. Les mots « ici encore maintenant » renvoient à la situation spatio-temporelle de l'instance énonciative au moment même où celle-ci assume l'acte de narrer. Ensemble, ils assurent l'actualité éternelle de l'énoncé dans la mesure où ils font coïncider la prise de parole par l'énonciateur premier avec l'activité de la lecture. C'est toujours *hic et nunc*, « ici » et « maintenant » que l'« étalon sélectrique » fait à nouveau devenir le « je » de l'énonciation. Ce qui est ici décrit, c'est la naissance symbolique du protagoniste de *La Voix dans le débarras* qui naît, en tant que personnage autobiographique, au moment même où l'instance énonciative prend la parole afin de raconter (une fois de plus) l'histoire de sa vie. Or, ce qui frappe, en lisant le passage que nous venons de citer, c'est non seulement le fait même que le protagoniste de *La Voix dans le débarras* est capable de réfléchir sur sa propre naissance en tant que personnage mais aussi que, à peine né, il est poussé à entrer en discussion avec l'instance énonciative à qui il doit son existence et qu'il qualifie de « menteur. » En continuant la lecture, l'on repère de nombreux autres exemples du même phénomène : au moment même où il raconte l'histoire de sa vie, l'auteur impliqué de *La Voix dans le débarras* se voit interpellé et contredit par le protagoniste de son propre discours. Voici, à titre d'exemple, deux autres extraits qui illustrent le même procédé :

ah regarde-le fouiller dans son dictionnaire oui là ça dit blanc-bec petit oiseau sans plumes presque frappé dans la gueule fédér man verte jeunesse que ça dit débutant déplumé ça alors dans notre cabinet de débarras après tant de faux noms refileés sur moi entassés évitant la vérité [...] le voilà qui s'écrivaille dans un coin [...] en tant que ses doigts sur la machine-pine me font livre<sup>69</sup>

Ou encore :

des adultes croyant que la mémoire est toujours innocente redit toujours la vérité tout en trichant à rebours l'expérience première bien sûr gestes de la main timide vers le mur y trouver sa place puisqu'il n'arrive pas à amorcer la vraie histoire en vain me situe dans un faux

---

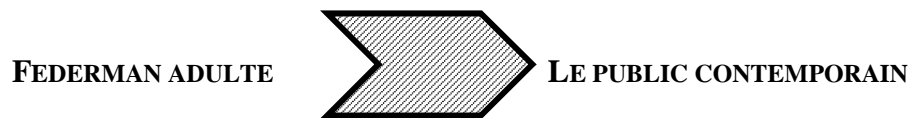
<sup>68</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 23.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 24 - 25.

séjour à l'envers où je tombe dans le vide avec son obligation de m'imposer un commencement de tristesse d'inscrire un début honteux à ma résidence ici avant que la mémoire ne devienne source pour que je puisse me déplier d'après un ordre temporel de déplacements faits demeure complexité plagiat<sup>70</sup>

Dans ces deux extraits du texte, tout comme dans bien d'autres encore, tout se passe comme si le protagoniste de la *Voix dans le débarras* refuse de se plier entièrement aux exigences de la narration et s'approprie le pouvoir de commenter l'activité de l'écrivain. Cette alternance constante entre la voix de l'écrivain et celle du garçon dans le cabinet de débarras donne lieu une scénographie hautement inhabituelle. C'est comme si, dans *La Voix dans le débarras*, il y a deux énonciateurs différents qui parlent à côté l'un de l'autre et dont les discours respectifs s'inscrivent dans des situations d'énonciation radicalement hétérogènes. Examinons de plus près chacune des deux situations d'énonciation. La première peut se représenter comme suit :

#### LE CABINET DE TRAVAIL DE L'ECRIVAIN (USA)



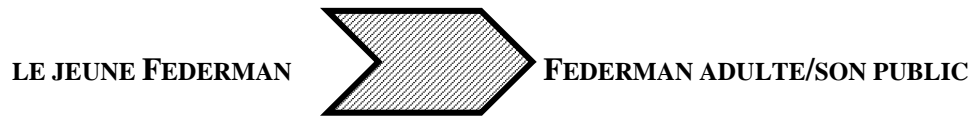
1979

De prime abord, la scénographie de *La Voix dans le débarras* semble en effet peu originale. Le texte met en scène un écrivain qui, s'adressant à ses contemporains, relate quelques-uns des épisodes majeurs de l'histoire de sa vie en se basant essentiellement sur sa mémoire et en utilisant une machine à écrire électrique. Au fur et à mesure que le discours progresse, par contre, il est de plus en plus souvent interrompu par un deuxième discours, émanant du cabinet de débarras et qui contredit le discours du narrateur premier, s'adressant parfois directement à ce dernier, parfois au public auquel s'adresse le discours premier. La situation d'énonciation dans laquelle s'inscrit ce deuxième discours peut être représentée comme suit :

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 34.

## LE CABINET DE DEBARRAS (FRANCE)



1942

Ce qui caractérise *La Voix dans le débarras*, c'est que ces deux discours différents se développent l'un à côté de l'autre, s'interrompent et se contredisent sans que l'un des deux ne parvienne à totalement éclipser le second. Il en résulte un discours instable, réfractaire à toute lecture hâtive et qui, parfois, laisse perplexe le lecteur. A y regarder de plus près, toutefois, le dialogue (des sourds) entre le narrateur et le protagoniste de *La Voix dans le débarras* fait penser, à bien des égards, au dialogue critique entre Lejeune et Doubrovsky concernant le rapport entre le langage et l'expérience vécue.

Les conceptions de l'autobiographie et du rapport entre l'homme et le langage mises en avant par le narrateur premier semblent en effet très proches des conceptions élaborées par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*. Tout comme ce dernier, le narrateur premier croit à la possibilité de l'autobiographie permettant à l'homme de reconstruire l'histoire de sa vie et de la communiquer à autrui tout en restant fidèle à l'expérience première. Dans l'optique du narrateur premier, le langage est un instrument maniable qui permet de re-présenter le passé tel que l'on l'a vécu à l'époque. La voix du garçon enfermé dans le cabinet de débarras, par contre, se méfie d'une telle « conception représentationnelle »<sup>71</sup> du langage. A son avis, les tentatives du narrateur premier de reconstruire sa propre histoire de vie n'aboutissent qu'à des fictions mensongères :

---

<sup>71</sup> Nous empruntons cette notion à Maria Dolores Vivero Garcia qui, dans son analyse du discours autobiographique gidien, en fournit la définition suivante: « Selon cette conception [représentationnelle], le texte devient le message dans une communication transparente et directe entre deux êtres du monde sur un référent réel. L'écriture semble être entièrement au service de la représentation d'un réel biographique placé en amont de l'oeuvre. C'est comme si narrateur, je-narré et tu-narrataire étaient transparents et pouvaient renvoyer aux sujets empiriques correspondants. », Maria Dolores VIVERO GARCIA, « L'analyse énonciative du discours autobiographique: l'exemple de Gide », in Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, coll. "Théories de la littérature. Cribles", 2003, p. 242.

ses fictions ne peuvent plus rendre ici la réalité de mon passé égaler  
tristement mes gestes honteux m'approximer moi<sup>72</sup>

Dans l'optique du protagoniste, il est impossible d'écrire une autobiographie si par là on entend un texte qui relate le passé tel qu'il a été vécu à l'époque par la personne concernée. Un projet pareil est voué à l'échec pour la simple et bonne raison qu'aucune expérience n'est vécue à l'état brut mais s'inscrit toujours dans un cadre de référence spécifique composé de références antérieures. Comme l'observe à juste titre Doubrovsky, au fur et à mesure que l'on grandit, ce cadre change et s'enrichit de sorte que la reconstruction d'une expérience antérieure comporte toujours une dimension fictive. En somme, nous avons tous tendance à oublier, à déformer ce que nous avons vécu dans le passé. Ou encore, comme le dit un peu laconiquement le protagoniste de *La Voix dans le débarras* :

soyons honnêtes [...] voilà bien longtemps qu'il ne sait plus de quoi il  
parle dans son merdier de mots ce blabla<sup>73</sup>

A la différence du protagoniste, le narrateur croit à la réussite de son projet autobiographique. Il cède la parole au garçon -dont il entend évoquer le passé-, afin de lui donner la possibilité de revivre le moment où sa mère le poussait dans le débarras. Le protagoniste représente en quelque sorte la mémoire de l'adulte, et reconstruit méticuleusement l'événement. Or, le garçon abuse du forum qui lui est attribué pour démontrer que faire parler le sujet concerné lui-même n'égale pas à vivre une expérience. L'événement tel qu'il est appartient à l'«alors», tandis que son évocation fait partie du maintenant. Comme le remarque à juste titre le petit garçon, un abîme s'installe entre l'expérience même et le compte-rendu qui en est fait après coup :

cherchant un plaisir inconnu substitution amorphe des adultes croyant  
que la mémoire est toujours innocente redit toujours la vérité tout en  
trichant à rebours l'expérience première<sup>74</sup>

Comme il ressort des fragments que nous venons de citer, le protagoniste s'approprie le discours du narrateur premier afin de se moquer de celui-ci. Il le tient pour un naïf, qui semble

---

<sup>72</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 38.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 34.

avoir une conception expressiviste du langage<sup>75</sup>. Le narrateur premier conçoit le langage comme un médium apte à re-présenter une expérience qui lui est antérieure. Le discours serait donc un véhicule neutre et transparent, qui ne change rien à la réalité. C'est à cette idée que s'oppose le petit garçon. A son avis en effet, le langage n'est pas un médium neutre et transparent permettant de représenter une réalité vécue qui lui est antérieure. Bien plutôt s'agit-il d'un médium constitutif de la réalité qu'il prétend reconstruire. En cela, le protagoniste de *La Voix dans le débarras* se montre très lucide. Comble de l'autoréflexivité, à plusieurs endroits du texte, il se rend compte qu'il doit sa propre existence à l'activité de l'écrivain que pourtant il ne peut s'empêcher de critiquer :

mon raconteur radote l'histoire encore une fois et je me survis ah quelle belle situation je suis mon recommencement dans cette gestation qui dit je pour moi sans rougir tout en gesticulant dans son cabinet de travail entouré de sa folie ayant à nouveau réussi à assembler tout seul de mains en bouches la copie conforme de ma vie au moment où je me souviens tout à coup du premier cri entendu dans ce trou quand je me marmottais pour m'inventer une origine avant de m'effondrer dans son non-sens wordshit au bord du précipice<sup>76</sup>

En adoptant un point de vue 'anti-expressiviste', le protagoniste semble se rapprocher de la théorie de Doubrovsky, qui prône qu'en reconstruisant un événement, on le déforme toujours déjà.

La polémique entre le narrateur premier et le protagoniste se situe également au niveau de l'interprétation des événements à relater. Le narrateur premier tâche de comprendre ce qui lui est arrivé lors de la Seconde Guerre mondiale et d'intégrer les différents épisodes de sa vie en un tout cohérent qui fait sens. Ainsi présente-t-il la déportation et la mort de sa famille comme des moments décisifs. A en croire le narrateur premier, ces traumatismes l'ont incité à s'exiler, et, par conséquent, à apprendre l'anglais :

les soldats vite les bottes chut et toutes les portes se refermèrent où ça aurait dû commencer mais pas lui non nous colle calmement la statue de la liberté très symbolique par-dessus l'épaule d'une jeune fille à peine femme jambes longues fines blonde belle américaine [...] oh you do not speak english je tremble dans ses mensonges rien dit-il sur le passé point de départ outre-mer<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Bien que le garçon ne dise pas littéralement que telle soit son idée du narrateur premier, maints passages nous amènent à adopter ce point de vue.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 27.

Outre une référence à la Statue de la Liberté et à une fille américaine, le fragment cité contient en effet quelques mots anglais. L'adulte semble enclin à établir un lien entre son enfance et son départ pour l'Amérique, et, par extension, la vie qu'il a menée « outre-mer ».

La deuxième voix que l'on identifie dans cet extrait est celle du protagoniste. Celui-ci ne nie pas que les atrocités subies sous le régime fasciste ont eu un impact considérable sur le déroulement de sa vie, tant sur le plan moral que sur celui du développement personnel. Or, il reproche à l'adulte de ne souffler mot sur son passé en France après la fin de la guerre. Bien que l'extermination de sa famille fut d'une importance capitale<sup>78</sup>, il serait selon lui abusif de présenter ce moment comme la cause directe de son émigration. Apparemment, le narrateur premier a tendance à reconstruire son cours de vie à la lumière de certaines césures, sans prendre en compte les événements moins bouleversants. Parmi les expériences vécues, ils se trouvent quelques moments-clés qui constituent de véritables clivages, à tel point qu'ils s'empiètent sur la réalité de manière irrévocable. Dans l'optique du petit garçon, par contre, les choses se présentent de façon nettement différente. A l'inverse de l'adulte, il estime que sa vie se compose d'une série d'épisodes qui se renforcent de façon cumulative. Un départ pour l'étranger, par exemple, n'est pas une décision prise à partir d'une seule expérience. Bien plutôt s'agit-il du résultat de plusieurs impressions qui s'accumulent.

Les prises de position que nous venons d'esquisser ont des répercussions sur la manière dont les deux 'voix' conçoivent le texte même. L'adulte croit à la possibilité d'écrire une autobiographie, et espère ainsi dévoiler le sens de sa vie. L'acte langagier est alors un acte constatatif, qui ne fait rien d'autre que décrire un événement *post-factum*. En affichant cette conviction, il s'inscrit dans le courant de pensée réaliste, dont Lejeune est un représentant. Sa naïveté est contrariée par le personnage principal perspicace, qui relate ce qui s'est réellement passé dans le débarras, tout en étant conscient du pouvoir performatif du langage. Là où il y a lieu, il corrige le narrateur premier. Notons que Federman a la même conception du langage que le protagoniste qu'il met en scène. Dans son essai critique *Surfiction*, il souligne qu'il n'y a pas de sens qui précède le langage :

no meaning pre-exists language, but that language creates meaning as it goes along, that is to say as it is used (spoken or written), as it

---

<sup>78</sup> Nous en voulons pour preuve les nombreuses références que fait le protagoniste aux « soldats », aux « trains » et aux « fours », voir pages 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33 et 40.

progresses [...]. To write [...] is to *produce* meaning, and not *reproduce* a pre-existing meaning<sup>79</sup>

#### 4. Conclusions

Comme nous l'avons indiqué lors de l'analyse du paratexte, *La Voix dans le débarras* a souvent été mis en rapport avec la tradition des témoignages de la Shoah. Il faut noter toutefois que les allusions *explicites* à la Deuxième Guerre mondiale et à la persécution du peuple juif par les nazis sont inexistantes dans le texte. Si l'on y parle de la Shoah c'est de manière implicite et métaphorique<sup>80</sup>. Aussi nous paraît-il quelque peu abusif de rapprocher *La Voix dans le débarras* des textes de Levi, d'Antelme ou de Rousset qui, outre leur indéniable dimension thérapeutique, ont aussi une vocation documentaire, voire même pédagogique. Cette dernière semble totalement absente dans *La Voix dans le débarras*. Comme il s'est avéré lors de notre analyse, l'originalité générique du texte réside au niveau de la scénographie. D'une part, le texte met en scène un narrateur premier (Federman adulte) qui poursuit un interminable projet autobiographique à valeur thérapeutique. Croyant fermement au pouvoir du langage, cette première voix tente de reconstruire son propre cours de vie afin d'y voir clair et afin de se débarrasser enfin des événements traumatiques vécues lors de la Seconde Guerre mondiale. Au fur et à mesure qu'elle poursuit son discours, par contre, cette première voix est interrompue par un deuxième énonciateur qui n'est autre que le protagoniste du discours premier. Ayant une toute autre conception du rapport entre le langage et l'expérience vécue, cette deuxième voix ne cesse de critiquer la naïveté du narrateur premier. Il en résulte une alternance constante entre deux types de discours radicalement différents l'un de l'autre, alternance qui traverse l'ensemble du texte sans que le conflit auquel elle donne lieu ne se résolve de manière définitive. Il faut noter en effet que *La Voix dans le débarras* demeure ambigu jusqu'à la fin. Là où, dans ses essais théoriques, Federman se contente d'affirmer la naïveté de toute type de littérature qui entend représenter le passé tel qu'il a été vécu au moment de l'expérience première, en tant qu'oeuvre fictionnelle, *La Voix dans le débarras* met en scène une tension irrésolue entre d'une part l'impossibilité théorique de l'autobiographie et d'autre part, le désir existentiel d'un récit de vie cohérent qui permet d'enfin surmonter le traumatisme du passé. Le protagoniste a beau se moquer de l'écrivain, il a beau critiquer ses conceptions désuètes et erronées du rapport entre l'expérience et le

---

<sup>79</sup> Raymond FEDERMAN, *Surfiction : fiction now... and tomorrow*, op. cit., p. 8.

<sup>80</sup> A ce sujet, voir aussi le chapitre suivant.

langage, il ne sait que trop bien qu'il est lui-même le produit d'un désir d'écriture qui sans doute perdrait son pouvoir productif s'il n'était basé sur la confiance dans le pouvoir du langage.



*There are MANY ways  
in which the thing I  
am trying to say  
may be tried in  
vain to be said.*

Raymond Federman<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Raymond FEDERMAN, *Take it or leave it*, New York, The fiction collective two, 1997.

## Chapitre deuxième

### Analyse discursive de *La Voix dans le débarras*

Au cours du chapitre précédent, nous avons analysé *La Voix dans le débarras* d'un point de vue générique. Ainsi qu'il s'est avéré, le texte met en scène l'interaction entre deux discours radicalement hétérogènes et qui s'inscrivent dans des situations d'énonciation différentes. Dans le présent chapitre, nous proposons d'approfondir notre intelligence du texte par le biais d'une analyse discursive qui étudie comment fonctionne le texte au niveau syntaxique (1.), lexical (2.) et thématique (3.).

#### 1. La syntaxe

Dans *La Voix dans le débarras*, Raymond Federman tente de saisir cette expérience dévastatrice qu'il a subie durant les années quarante, notamment celle de la Shoah. A considérer cet événement dans toute son ampleur et sa complexité, il est aisé de comprendre qu'il est impossible pour l'auteur d'avoir recours aux formes narratives 'classiques' telles que le récit et le roman afin de décrire une expérience pareille. L'auteur va à la recherche d'un autre type de discours. Comme nous l'avons indiqué au cours de notre introduction et dans le premier chapitre, *La Voix dans le débarras* n'est pas un récit au sens traditionnel du terme : le texte ne se conforme à aucune forme narrative classique, ni même à des formes plus modernes comme le monologue intérieur. Le discours prend plutôt la forme d'un collage de voix qui entrent en discussion les unes avec les autres, sans qu'il soit toujours possible d'attribuer les paroles à une instance énonciative spécifique. Il en résulte que les méthodes d'analyse narratologiques, développées à l'époque du soi-disant structuralisme métalittéraire, ne peuvent s'appliquer sans plus à notre objet d'étude. Les concepts de 'narration'<sup>2</sup>, de 'chronologie' ou encore de 'focalisation' couvrent des réalités que nous ne retrouvons point dans le texte. Toute tentative d'aborder le texte par le biais d'une analyse narratologique se heurte à sa complexité. Il va falloir que nous élaborons une nouvelle métaphorique afin de décrire la structure syntaxique de *La Voix dans le débarras*.

Malgré les difficultés d'interprétation qui résultent de la syntaxe hautement idiosyncratique, il est bel et bien possible de repérer certaines régularités au sein du texte. Dans un premier temps, nous introduirons le procédé qui a été appliqué au texte. Comme

---

<sup>2</sup> Nous pensons plus particulièrement aux niveaux extra- et intradiégétique de la narration.

nous le verrons, celui-ci génère des effets au niveau de la lecture (1.1.). Le deuxième volet de notre étude syntaxique sera consacré au niveau macro du texte. Par cette notion, nous entendons les événements relatés et leur ordre (1.2.).

### 1.1. Le niveau micro

Avant d'analyser les particularités syntaxiques au niveau micro, il faut s'attarder au 'processus de découpage' qui précède le texte à proprement parler, et auquel celui-ci doit sa forme finale. Lors d'une interview avec Larry McCaffery, l'auteur explique lui-même la genèse de *La Voix dans le débarras* :

in order to produce [the] twenty final pages, I wrote something like four hundred pages. [...] And contained in every page are twenty pages or so of the stuff that has been removed from the text. The process of writing the thing was to write a page as though I was shaking the page - not adding to what I had, but reducing them, taking out the words [...] that were superfluous<sup>3</sup>

Une prise de conscience de ce « processus d'écriture » nous permet de mieux discerner et partant, de mieux saisir les particularités syntaxiques propres à l'écriture federmanienne. Si le texte ne respecte pas les règles de la syntaxe, c'est qu'il est intentionnellement un collage de plusieurs écrits, qui ne s'enchaînent pas nécessairement. On comprend que cette façon de couper et de coller des bouts de phrases génère des effets au niveau de la lecture. Commençons par étudier la structure globale de notre texte.

Quiconque ouvre *La Voix dans le débarras* est d'abord impressionné par la forme du texte : la mise-en-page saute aux yeux. Chaque page a la forme d'un rectangle, d'un bloc typographique. Ces figures géométriques symbolisent le cabinet de débarras dans lequel le jeune Federman est enfermé<sup>4</sup>. A l'encontre des premiers textes federmaniens - comme *Quitte ou double* et *Amer Eldorado*, pour ne citer que les plus connus - *La Voix dans le débarras* ne contient pas de dessins<sup>5</sup> qui rompent la continuité du discours. Tous les mots s'enchaînent. Il n'y a qu'un seul passage qui - sur le plan visuel - interrompt la lecture:

---

<sup>3</sup> Larry MCCAFFERY, « An interview with Raymond Federman » in Larry MCCAFFERY, Tom LECLAIR (éds.), *Anything can happen*, Urbana - Chicago - Londres, Presses de l'Université d'Illinois, 1983, p. 145.

<sup>4</sup> Voir aussi Anne-Kathrin WIELGOSZ, « The topography of writing : Raymond Federman's The voice in the closet » in *Critique*, vol. 37, n° 2, (1996), p. 109.

<sup>5</sup> Nous pensons plus particulièrement aux flèches, aux nombreux points de suspension et aux croix gammées que l'on retrouve dans ces textes.

et pourtant		moi	pour toujours
avoir été		où maintenant	ne jamais dire
pourquoi	mais toi	toi	toi là-bas
tu demandes	comment	moi	je passe
jamais encore refait			et pourtant
quoi	non	sommeil étalon	sélectrique <sup>6</sup>

A y regarder de plus près, ce sera surtout la syntaxe qui pose problème. Le manque de ponctuation rend la lecture difficile et force le lecteur à lire le texte de manière régressive. Le flux de mots ne peut en effet se comprendre qu'à partir d'une relecture de la partie précédente :

dans le passé ma vie commença oh non assez ça suffit tandis qu'au loin ma mère pleurait doucement la porte se referme sur moi oublié je n'arrive plus à deviner les dimensions de mon corps<sup>7</sup>

Lisant ces mots d'un seul trait, le lecteur se pose la question de savoir si l'adverbe « doucement » se rapporte au verbe pleurer, ou s'il désigne le mode de fermeture de la porte. Ni le texte, ni le contexte ne nous permettent de trancher sur cette question. Le lecteur se voit également obligé de relire une partie du texte précédent afin d'interpréter l'extrait suivant :

boris mon premier faux nom mais il l'effaca aussi dans un moment de colère une fausse piste impatient me fit anonyme innomé choisis toi-même dit-il marmottant un nom une marque parmi d'innombrables possibilités hurlant moi essayais de protester nous donne au lieu à la marge des tirets jouets noms à remplir espaces blancs<sup>8</sup>

Le lecteur cherche presque automatiquement à structurer cet ensemble flou, qui pourrait se qualifier d'un montage de voix. Il marque des pauses et coupe ainsi le texte en parties. Or, même si le lecteur a identifié les phrases/syntagmes qui composent cet extrait, une lecture linéaire n'est toujours pas possible. Le sujet de la forme verbale « donne » est trop éloigné, de façon à ce que le lecteur devra reprendre une partie du texte antérieur afin de déterminer qui est l'actant. De même, la lecture est interrompue au début de ce fragment, où le passé simple « fit » semble avoir deux sujets. Est-ce que la personne désignée par « il » est le sujet du verbe, ou est-ce le groupe nominal « une fausse piste » ? Aucun indice textuel ne nous permet

<sup>6</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 43.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 26, nous soulignons.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 30, nous soulignons.

d'obtenir une réponse définitive à cette question. Evidemment, l'adjectif « impatient » réfère au narrateur premier<sup>9</sup>. Il constitue une des maintes intrusions<sup>10</sup> dans le texte. Etant donné que le discours ne respecte aucunement les règles de syntaxe, l'on pourrait considérer ce mot comme une insertion de la part de l'instance auctoriale qui rend le texte encore plus ambigu. Même après avoir structuré le texte de manière intelligente, on n'y découvre que très peu de logique. Le fragment cité n'est pas le seul à semer la confusion dans l'esprit du lecteur :

une famille éteinte oubliée ricanant de peur me poussèrent dans le cabinet de débarras parmi les peaux vides chapeaux poussiéreux à voix basses mon père ma mère les soldats ils coupent les mains des petits garçons quel conte de fée ça fait mal<sup>11</sup>

Au-delà le manque de suite et de logique dans les idées du narrateur premier, la syntaxe instable retient également l'attention. Ainsi, la forme verbale « poussèrent » n'a-t-elle pas de sujet propre. Afin de retracer son sujet actant, le lecteur est obligé de se baser sur d'autres fragments décrivant le moment décisif où le protagoniste est poussé dans le débarras. On remarque que le lecteur est pris à contre-pied : bien que le verbe 'pousser' soit conjugué à la troisième personne du pluriel, son sujet est au singulier. Sans points de repère, le lecteur se perd dans le tissu de voix et de descriptions. Or, le texte ne se prête pas toujours à une interprétation faite à partir du contexte. Le pronom personnel « ils », par exemple, peut avoir pour référent soit les parents - « mon père ma mère » - soit les soldats. L'élément anaphorique auquel réfère ce pronom ne peut pas être déduit du contexte. Faute d'un système de dénotation bien développé, tout lecteur actualise le texte de manière différente.

Observant le rapport entre le verbe et son sujet, on peut distinguer trois cas de figures. Premièrement, le texte contient des verbes ayant deux sujets possibles. En deuxième lieu, on observe des formes verbales qui ne correspondent pas avec leur sujet. Les verbes appartenant à la troisième catégorie sont dépourvus d'un sujet. Tel est le cas dans l'extrait suivant :

un matin un oiseau vola dans ma tête quelle insolence dis donc faut pas exagérer et l'étoile jaune sur ma poitrine féderman oui qu'en fait-

---

<sup>9</sup> Dans le fragment cité, le protagoniste critique ouvertement le narrateur premier.

<sup>10</sup> Le discours se caractérise par un enchevêtrement de mots et de pensées.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 26, nous soulignons.

tu la vérité la dire ici dans un trou me cachent où on gardait vieux vêtements<sup>12</sup>

Il convient de remarquer que la plupart des verbes figurant dans le texte s'accordent bel et bien avec leur sujet (unique). C'est comme si l'auteur savait exactement jusqu'à quel point il pouvait entraver la lecture de son texte.

En invitant le lecteur à coopérer, le texte fait intervenir différentes interprétations : il se prête à plusieurs lectures. Comme le fait remarquer Federman lui-même dans son essai *Surfiction* : « only through the joint efforts of the reader and creator (as well as that of the characters and narrators) will a meaning possibly be extracted from the fictitious discourse »<sup>13</sup>. Le lecteur co-construit le sens du texte: loin de le consommer de manière passive, il est appelé à réfléchir sur les lacunes du texte et à les combler. *La Voix dans le débarras* est doté d'une structure d'appel (*Appellstruktur*<sup>14</sup>) qui invite le lecteur à collaborer à la construction du sens de l'ouvrage. Le sens ainsi constitué variera d'un lecteur à l'autre<sup>15</sup>, d'autant plus que celui-ci est lui-même responsable du découpage du discours.

## 1.2. Le niveau macro

A considérer l'ensemble du texte, on constate que l'instance énonciative ne cesse de revenir sur les mêmes thèmes. Le premier élément qui reçoit une attention particulière est le moment 'initial' où la mère pousse son fils dans le débarras. Il n'est toutefois pas toujours possible de bien identifier les fragments liés à ce geste :

je parle de moi chut c'est l'été mensonge encore il faut cacher le petit chut ma mère dans ses larmes chuchotant ça fait mal de perdre tout le temps les soldats déjà dans la cour<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 28, nous soulignons.

<sup>13</sup> Raymond FEDERMAN, *Surfiction : fiction now... and tomorrow*, op. cit., p. 13.

<sup>14</sup> Nous empruntons ce terme à Wolfgang ISER, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Constance, Presses de l'Université de Constance, 1974.

<sup>15</sup> Notons en passant que ceci est toujours déjà le cas pour n'importe quel texte ; voir Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 52.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 24, nous soulignons.

A partir des informations que donne le protagoniste, le lecteur s'aperçoit que sa mère chuchote, tout en pleurant. Or, ce dernier ne sait pas pourquoi. Forcément, la mère est angoissée par les soldats qui sont « déjà dans la cour ». Voyons comment le mot « chut » est repris dans le fragment qui suit :

dans l'escalier moi fils de tubard m'enferment dans le cabinet de débarras où on gardait de vieux journaux [...] les soldats vite les bottes chut et toutes les portes se refermèrent où ça aurait dû commencer<sup>17</sup>

Ce n'est qu'en lisant cet extrait que le lecteur réalise que le mot « chut » doit se comprendre en rapport avec la fermeture des portes du cabinet de débarras. Liant ce fragment au premier extrait, il apprend que c'est probablement la mère qui cache son fils, tout en lui ordonnant de se taire. Cette hypothèse trouve appui à la page vingt-six : « ma mère pleurait doucement la porte se referme sur moi ». Or, le garçon n'est pas toujours clair sur ce point. La soi-disant 'scène première' est toujours décrite d'une autre manière :

je lui dis essaya de lui expliquer comment ça avait commencé en haut dans un matin brouillard ils m'attrapèrent m'enfermèrent dans une boîte me traînèrent cent fois tout en cercle en rond autour de la terre quinze vingt mètres à la fois des milliers de gestes gaspillés battu bleu à vif en disgrâce tandis que les soldats se chassaient les uns des autres des pierres dans les mains coucou me voilà<sup>18</sup>

Cette fois-ci, le garçon explique - de manière plus élaborée - comment il se trouve dans son abri. Son style pourrait se qualifier de 'sérieux', voire d' 'énigmatique', ne fut-ce qu'il adopte un ton ludique vers la fin. On constate que 'le geste primordial' figure à plusieurs endroits du texte, et dans de différents contextes. Cette manière de raconter s'applique également au thème de l'attente dans le débarras :

j'attends dans le noir écoute en bas dans l'escalier à quatre pattes avec leurs petits paquets nomades dans la cour maintenant à plat ventre étoiles jaunes gémissantes aux fours père mère soeurs aussi en cris<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 27, nous soulignons.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 29.

Caché dans le débarras, le garçon décrit de manière détaillée ce qu'il entend en bas, tout en adoptant un ton neutre. Il raconte tout simplement ce qui se passe. Ceci n'est pas toujours le cas. A la page trente-deux, les moments d'attente sont associés au sentiment de l'espoir:

espérant encore la survie de mon père mon père tubard mère soeurs  
aussi mais déjà les trains roulent dans la nuit tunnel aux fours et moi je  
m'enfuis dans le ciel où une étoile jaune me frappe la poitrine<sup>20</sup>

Dans ce passage, le garçon fait entendre qu'il se sent concerné par les faits. Enfermé et abandonné, n'ayant « rien d'autre à la main que [s]on joujou excrémental soigneusement enveloppé dans [s]on journal »<sup>21</sup>, le protagoniste attend que le temps passe. Parfois, ses actions sont liées au désir, parfois, elles illustrent son ennui. Bien que le moment dans le débarras occupe un laps de temps plus grand que celui du moment de l'entrée, il est à peine décrit de manière plus élaborée.

La troisième séquence qui se voit attribuée une attention particulière est la traversée de l'Atlantique. Initialement, cet élément n'est présent que de manière implicite. Le protagoniste réfère indirectement à son futur à New York en évoquant deux fois le symbole par excellence de cette ville, à savoir la Statue de la Liberté<sup>22</sup>. Puisque ce monument était un don des Français aux Etats-Unis, on soupçonne que le lien avec la France n'est jamais loin. Au fur et à mesure que le discours se développe, le lecteur constate que les nombreuses références à l'Amérique ne sont pas fortuites. Or, il serait quasi recherché d'établir un lien entre ces indications et ce qui est thématiquement dans le fragment suivant :

personne n'est berné par son attitude désabusée qui me fait oublier le  
visage de ma mère ses grands yeux noirs refaire en double les espoirs  
de mon père pour un usage commode d'une vie à venir dans un pays  
lointain<sup>23</sup>

Dans ce fragment, il est clairement question du futur. Les passages faisant allusion à l'Amérique, par contre, sont tous liés au présent. Citons un exemple :

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>22</sup> Notamment aux pages 27 et 33.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 38, nous soulignons.



recherche péripatétique de gens hystériques fait l'amour irréaliste  
américaine cas unique pas moins sage-femme de renaissance pour  
admettre désordre irrémédiable<sup>24</sup>

Une voix non-identifiable insère le nom « américaine » dans son discours, sans qu'il soit clair quelle soit sa fonction. Le choix des thèmes et des événements narrés, et la place que ceux-ci occupent dans le texte semblent quelquefois tout à fait arbitraires. On constate que le discours ne progresse pas, ou qu'il ne progresse que très peu. L'instance énonciative ne cesse de revenir sur les mêmes thèmes, sans pour autant toujours ajouter de nouvelles informations. L'écriture tourne en rond, de façon à ce que le texte prend la forme d'une spirale. Au fur et à mesure que le discours se développe, les moments-clefs sont décrits d'une autre manière et figurent dans un autre contexte. Le deuxième fragment n'est pas plus 'vrai' que le premier, pour ainsi dire, il présente tout simplement un autre point de vue, une nouvelle association, une nouvelle idée. Le discours avance alors par secousses : il progresse de syntagme en syntagme. Cette manière hautement originale de construire le texte autour des mêmes événements doit se comprendre en rapport avec l'enjeu principal de *La Voix dans le débarras*, c'est-à-dire la polémique entre le narrateur premier et le garçon sur la (im)possibilité de représenter une expérience traumatique. Le garçon est incapable d'imposer un ordre narratif à ce qu'il vit au moment même où il le vit. Dès lors, il tourne autour des mêmes événements.

Le procédé discursif mis en oeuvre a également trait à la conception que se fait Federman de l'écriture. Dans son manifeste *Surfiction*, il réalise que la reconstruction d'un événement tel qu'il a été vécu est d'emblée vouée à l'échec<sup>25</sup>. Néanmoins, Federman essaie de raconter son enfance, non pas en imposant un ordre à une suite d'événements, car, comme nous venons de l'indiquer, le garçon n'est pas apte à le faire, mais en exprimant les expériences telles qu'elles ont été vécues par le protagoniste. Cette manière de procéder lui permet de décrire le plus réaliste possible ce jour fatal de 1942.

## 2. Le langage

*La Voix dans le débarras* est traversé d'un ensemble de phénomènes langagières qui méritent d'être étudiés de plus près. Dans ce qui suit, nous examinerons dans un premier

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 44, nous soulignons, voir également pp. 25 et 27.

<sup>25</sup> Raymond FEDERMAN, *Surfiction: fiction now... and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, p. 8.

temps les procédés linguistiques, ainsi que les différents registres qu'utilise le narrateur premier afin de saisir son expérience (2.1.). Ensuite, nous tenterons de formuler quelques hypothèses provisoires à propos du rapport entre la version francophone et la version anglophone du texte (2.2.).

### 2.1. Les néologismes, les registres et le passage à l'anglais

Dans le premier volet du présent chapitre, la syntaxe hautement originale du texte a attiré notre attention. Ainsi que nous l'avons démontré, les modèles d'analyse traditionnels, développés au sein de la narratologie d'inspiration structuraliste, ne permettaient pas de décrire le mouvement du texte. A lire *La Voix dans le débarras*, c'est comme si l'auteur a dû inventer une technique narrative inouïe afin de capter et de communiquer l'expérience vécue en tant que jeune garçon. A première vue, il en va de même au niveau du lexique : quiconque lit le texte est inévitablement frappé par l'originalité lexicale qui semble être un symptôme de la nécessité pour l'auteur d'inventer un langage nouveau. On retrouve un raisonnement analogue chez Catherine Viollet:

Toute l'oeuvre de Federman est centrée autour de ce 'fait épique majeur du XXe siècle' qu'est Auschwitz ; elle est l'écriture toujours recommencée d'un [...] événement indicible, qui oblige à mettre en question le langage-même...<sup>26</sup>

Contrairement à ce que l'on pourrait être tenté de croire toutefois, la créativité lexicale qui caractérise le texte n'est pas toujours directement liée à l'expérience de l'horreur. Ainsi par exemple y-a-t-il dans le texte certains néologismes qui ne se rapportent pas au sentiment de la peur, mais qui renvoient aux conceptions littéraires de l'auteur. Le mot-valise « laughterature »<sup>27</sup> en est un parfait exemple. Cette notion apparaît non seulement dans *La Voix dans le débarras* mais à bien d'autres endroits de l'oeuvre federmanienne. L'auteur l'utilise afin de nommer un genre de littérature qu'il admire beaucoup et qu'il essaie lui-même de pratiquer. Pour Federman, la « laughterature » c'est « une littérature qui sanctionne et célèbre dans un même éclat de rire l'absurdité du monde »<sup>28</sup>. Outre ce vocable, le texte

---

<sup>26</sup> Catherine VIOLLET, « Raymond Federman La voix plurielle » in Serge DOUBROVSKY (éd.), *Autofictions et Cie*, Nanterre, Impr. intégrée de l'Université Paris X, 1994, p. 195.

<sup>27</sup> L'auteur crée ce néologisme par la contraction de deux mots existants : 'laughter' et 'literature'.

<sup>28</sup> D'après Raphaëlle LEYRIS, « Le crépuscule des clochards » in *Les Inrockuptibles*, n°480, (2005), p. 18.

contient d'autres mots-valises. Parfois ceux-ci ont une fonction conceptuelle et permettent à l'auteur d'exprimer une idée nouvelle. C'est le cas de « typographiphobie » qui semble renvoyer à la peur que peut inspirer à l'écrivain l'outil de travail qui pourtant lui devrait être le plus familier. On constate que l'inventivité langagière n'est pas toujours liée au caractère indicible de la Shoah. Lorsque le protagoniste fait appel à la « machine-pine » ou au « mot-merde » du narrateur premier, il n'a pas l'intention d'ajouter un sens spécifique à son discours, bien plutôt met-il en oeuvre un jeu phonétique qui crée un effet humoristique.

Quelquefois, la signification des néologismes est difficile à déchiffrer. Déjà sur la première ligne du texte figure la notion de « étalon sélectrique »<sup>29</sup>. Apparemment vide de sens, on négligerait facilement cette expression, ne fut-ce que le protagoniste souligne qu'il n'existe que grâce à la personne ou à l'instrument qu'il désigne par ce terme. Au fur et à mesure que son discours se développe, le protagoniste fournit des indications cryptiques au lecteur quant à l'identité de celui qui se cache derrière cette notion. Ainsi réfère-t-il à sa propre personne en invoquant un enfant mort d'« anthropomorphisme », notamment à la page vingt-six. Un peu plus loin dans le texte, la notion réapparaît dans le contexte suivant : « étalon sélectrique me découille dans un vide verbeux »<sup>30</sup>. Il devient alors clair que l'étalon sélectrique est quelqu'un/quelque chose d'indésirable. Vers la fin de son discours, le garçon insère les mots « étalon électrique »<sup>31</sup> dans un contexte pareil. On découvre alors que la machine à taper du narrateur premier est comparée à un étalon par le biais d'une métaphore. Le garçon entend souligner le pouvoir écrasant que possède cet instrument, et, par extension, le pouvoir du narrateur premier qui l'utilise. Selon Marcel Cornis Pop, la machine à taper correspond également à une voix :

In *The voice in the closet*, the 'scribbler' is confronted not only with the first-person voice of the original 'hero' (the boy-in-the-closet), but also with a more insidious intertextual 'voice' compiled by the Selectric IBM typewriter from passages and situations in previous Federman books<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 23. Voir également pp. 40 et 43.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 48. Le terme « étalon sélectrique » est une faute de langue intentionnelle.

<sup>32</sup> Marcel CORNIS-POP, « Narrative (dis)articulation and the *Voice in the closet* complex in Raymond Federman's fictions » in *Critique*, vol. 29, n° 2, (1988), p. 89.

Quoique cette hypothèse soit difficile à vérifier, il est frappant, en effet, que le texte est traversé d'interjections soudaines et inattendues qui, à première vue, n'entretiennent aucun rapport logique avec le contexte verbal dans lequel ils apparaissent. Ainsi, le narrateur premier a-t-il quelquefois recours à l'anglais, sans pour autant ajouter des significations spécifiques à son discours. Bien plutôt s'agit-il de créer une certaine ambiance ou de désorienter le lecteur. Les mots « yardbird » et « lover man », par exemple, font soudainement intrusion dans l'extrait suivant, sans qu'il soit possible de les attribuer un sens particulier à partir du contexte :

ça fait mal de perdre tout le temps les soldats déjà dans la cour  
yardbird se faisant sauter la cervelle sur alto bande boyaux grinçant  
lover man plume jaune<sup>33</sup>

Une « alto bande » est un groupe d'artistes, de musiciens. Charlie Parker, l'un des artistes favoris de Raymond Federman, était un saxophoniste alto célèbre. L'on sait que « yardbird » est son pseudonyme. Il réfère donc tout comme « alto bande » à l'imaginaire et à l'univers artistique du narrateur premier. Toutefois, l'on ne saurait que difficilement affirmer que telle soit son acception à le considérer dans le fragment suivant :

quand la porte se referma sur moi l'été fuite dans les arbres yardbird  
blowing his brains out dans la cour les bottes les gémissements dans  
l'escalier<sup>34</sup>

Il n'est pas clair pourquoi le narrateur premier associe le nom « yardbird » à l'intrusion des soldats dans l'appartement. Les mots cités ne semblent que perturber la lecture. C'est le cas également des titres « amer eldorado » et « quitte ou double »<sup>35</sup>, qui ne semblent figurer dans le texte que pour souligner que l'oeuvre de Federman ne s'arrête pas au seul texte *La Voix dans le débarras*. Lors d'une interview, l'auteur explique que la musique jazz lui inspire à écrire ce qu'il appelle des « solos de saxophone » :

---

<sup>33</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 24, nous soulignons.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 40, nous soulignons. Remarquons que le passage souligné est une traduction du passage français « se faisant sauter la cervelle » qui figure à la page 24.

<sup>35</sup> Voir pp. 24, 27 et 46.

The language of my novels just goes on and on, improvising as it goes along, hitting wrong notes all the time<sup>36</sup>.

Si donc *La Voix dans le débarras* fait penser à une longue improvisation, c'est parce que son auteur aime bien écouter le jazz et qu'il considère ce passe-temps comme une de ses principales sources d'inspiration<sup>37</sup>.

A considérer le dispositif langagier qu'utilise l'auteur afin de saisir son expérience, on constate assez rapidement que les registres familier et vulgaire prennent le dessus. Plusieurs traits typiques du style oral se manifestent. Tout d'abord, il va sans dire que les lexèmes qui caractérisent le discours du garçon relèvent du registre vulgaire. Les mots « couilles », « foirade » et « entre-cuisse » surgissent de la volonté du garçon de choquer le narrateur premier, de manière à attirer toute son attention. En deuxième lieu, il faut noter que les interjections sont fréquentes dans le texte. Le plus souvent, il s'agit de gémissements<sup>38</sup>. Les « ah », « oh » et « eh » permettent au protagoniste d'exprimer son irritation contre les écrits du narrateur premier. L'on voit également apparaître de nombreux « oui » et « non » dans le discours du garçon :

non non je ne peux pas me résigner à être l'inventaire de ses mécomptes [...] non je refuse il doit bien y avoir un meilleur moyen de me manifester d'affirmer ma présence dans son petit carnet de notes [...] oui un jour j'abolirai son paradoxe<sup>39</sup>

On soupçonne que le protagoniste se sert de ces mots afin de justifier ses propres pensées et ses actes. A bien d'autres endroits du texte, ces interjections servent à provoquer des réactions auprès du narrateur premier. C'est le cas notamment au début du texte<sup>40</sup> où le jeune garçon critique ouvertement le comportement de « féderman ». Le garçonnet use de tous les moyens que le langage met à sa disposition afin de donner la plus grande résonance possible à son message.

---

<sup>36</sup> Larry MCCAFFERY, « An interview with Raymond Federman », op. cit., p. 131.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 26, 27, 28, 30, 35, 36.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 40 - 41.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 28.

## 2.2. *La Voix dans le débarras vs. The Voice in the closet*

A côté de la mise en page et de la syntaxe singulière, c'est sans doute le caractère bilingue du texte qui attire l'attention de celui qui prend le texte en main pour la première fois. A première vue, *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* se présente comme un exemple majeur de ce que les critiques littéraires appellent l'« autotraduction », notion qui recouvre à la fois l'écriture simultanée<sup>41</sup> et le fait de s'autotraduire à proprement parler<sup>42</sup>. Reste la question de savoir si ce terme est le plus approprié afin d'indiquer le rapport entre les deux versions du texte. Citons à titre d'exemple le début de la version francophone:

ici encore maintenant étalon sélectrique me fait être devenir avec ses boules orgueils foutaise dit sam dans son cabinet de débarras toutes boules mais cette fois-ci là-haut ça va être sérieux plus de branlades fuites dans les arbres au troisième non on les a coupés les arbres menteur c'est l'hiver sursis maintenant plus de faux départs hier un caillou a brisé la vitre petit vicieux à plein souffle<sup>43</sup>

Comparons cet extrait aux premières lignes de la version anglophone :

here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise sam says in his closet upstairs but this time it's going to be serious no more masturbating on the third floor escaping into the trees no the trees were cut down liar it's winter now delays no more false starts yesterday a rock flew through the windowpane voices<sup>44</sup>

Le premier élément qui saute aux yeux - et qui, en même temps, va de soi, c'est que ce deuxième fragment contient des tournures idiomatiques, propres à la langue anglaise. Ainsi, l'ordre des mots a-t-il été modifié. Cette adaptation s'explique par des raisons purement linguistiques. La différence entre les deux versions réside plutôt au niveau micro du texte. Loin d'être une traduction littérale du texte francophone, le fragment cité contient le verbe « masturbating », qui est doté d'une acception plus générique que le mot français

---

<sup>41</sup> A la fois bilingue et ambidextre, Federman écrit « en français de la main gauche, et en anglais de la main droite » ; Raymond Federman cité dans Catherine VIOLLET, « Raymond Federman La voix plurielle » in Serge DOUBROVSKY (éd.), *Autofictions et Cie*, Nanterre, Impr. intégrée de l'Université Paris X, 1994, p. 194.

<sup>42</sup> Voir à ce propos Raymond FEDERMAN, « The writer as self-translator » in Alan FRIEDMAN, Charles ROSSMAN, Dina SCHERZER (éds.), *Beckett translating/translating Beckett*, Londres, Presses de l'Université de Pennsylvania, 1987, pp. 7 - 16.

<sup>43</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet*, op. cit., p. 23.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 73.

« branlades ». Le mot « foutaise » constitue une autre illustration de la liberté que prend le narrateur premier : ce vocable est repris tel quel dans la version anglophone. D'autres syntagmes n'ont été traduits qu'en partie : « me fait *être devenir* avec ses boules *orgueils* » devient « makes me *speak with its balls* », plutôt que « makes me be become with its balls pride ». La suite « petit vicieux à plein souffle » a été supprimé dans la seconde version. L'on constate que le terme « (auto)traduction » ne recouvre pas totalement le rapport entre ces deux fragments - et, par extension, entre les deux versions du texte. Il y a certes une part de traduction dans le passage du texte francophone au texte anglophone, mais il y a d'autres facteurs qui interviennent. Une comparaison de la fin des deux versions semble corroborer cette hypothèse. Les deux extraits se terminent par les mêmes mots : la suite « here now again at last » peut se considérer comme une traduction adéquate de « ici encore maintenant enfin ». Cependant, les syntagmes précédents ne se ressemblent que partiellement. A titre d'exemple, on peut citer le mot « speechlessness », qui désigne une réalité autre que « silence »<sup>45</sup>.

La question sur la nature du rapport entre *La Voix dans le débarras* et *The Voice in the closet* est aussi complexe qu'intéressante. Néanmoins, une étude comparative approfondie nous mènerait trop loin. S'il nous a paru opportun d'interroger cet étrange rapport entre les deux versions du texte, c'est surtout pour indiquer que l'auteur tente de faire face à son passé de plusieurs façons, sans pour autant réussir à présenter les événements tels qu'ils se sont déroulés. Comme le dit Federman lui-même : « There are many ways in which the thing I am trying to say can be tried in vain to be said. »<sup>46</sup>

### 3. La thématique

Ainsi que nous l'avons indiqué au cours de l'analyse syntaxique, notre texte est passible de plusieurs interprétations : il donne lieu à une lecture plurielle. L'hétérogénéité de l'oeuvre est également perceptible au niveau sémantique. Afin d'éclaircir ce que nous entendons par là, nous aimerions faire appel à la notion d'isotopie. Citons Charaudeau et Maingueneau : « L'isotopie désigne globalement les procédés concourant à la cohérence d'une séquence

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, voir pp. 49 et 95.

<sup>46</sup> Raymond FEDERMAN, *Take it or leave it*, New York, The fiction collective two, 1997.

discursive ou d'un message »<sup>47</sup>. La notion renvoie à un même trait sémantique qui revient dans le déploiement des énoncés et qui contribue à la lisibilité de l'oeuvre. Or, on aurait tort de croire à ce que Peter Zima appelle « le mythe de la monosémie »<sup>48</sup>. Selon ce dernier

les isotopies ne constituent pas une totalité sémantique homogène, une 'construction isotopique' [...] à partir de laquelle le rapport référentiel entre le texte et la réalité pourrait être défini de manière univoque, mais les différents plans isotopiques entrent en concurrence les uns avec les autres et se contestent mutuellement<sup>49</sup>

Il en veut pour preuve l'analyse du poème mallarméen *Salut* par François Rastier. Celui-ci montre comment plusieurs isotopies coexistent dans le texte sans pour autant converger vers une totalité monosémique. Il existe donc une certaine tension entre les différentes isotopies présentes dans le texte, dans la mesure où chacune tente d'assurer sa prédominance<sup>50</sup>. Ce phénomène est appelé « allotopie » ou « polysémie ». Dans ce qui suit, nous proposons d'étudier notre texte sous un angle sémantique et ce afin de mettre au jour les thèmes et les isotopies récurrents dans le texte federmanien.

Bien que la critique<sup>51</sup> ait surtout privilégié le motif de l'Holocauste, celui-ci n'est pas le seul thème abordé dans *La Voix dans le débarras*. Le livre acquiert son sens global à travers l'interaction de six isotopies, qui rendent le texte polysémique : /écriture/, /jouissance/, /peur/, /Shoah/, /identité/ et /espace/. Analysons ces champs sémantiques un à un, en examinant leurs sèmes de base.

Parmi les six isotopies que nous avons identifiées dans le texte, celle de l'écriture est la plus récurrente. Les références à l'acte d'écrire, de *dire la vérité*, sont nombreuses.

---

<sup>47</sup> Patrick CHARAUDEAU, Dominique MAINGUENEAU; *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 332.

<sup>48</sup> Pierre V. ZIMA, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 108.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>50</sup> Cf. Patrick CHARAUDEAU, Dominique MAINGUENEAU; *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 333.

<sup>51</sup> Nous pensons plus particulièrement aux articles suivants : Piet DEFRAEYE, « Raymond Federman : The voice in the closet/La voix dans le débarras » in *International fiction review*, vol. 32, n° 1, pp. 107-108. ; Brian CRAWFORD, « Raymond Federman : les polylogues de l'exil » in *Critique*, vol. 60, n° 683, (2004), pp. 321-326. ; David DOWLING, « Raymond Federman's America : Take it or leave it » in *Contemporary literature*, vol. 30, n° 3, (1989), pp. 348-369 ; Susan R. SULEIMAN, « The edge of memory : experimental writing and the 1.5 generation, Perec/Federman » in *Crises of memory and the Second World War*, Cambridge - Massachusetts, Londres - Angleterre, Presses de l'Université de Harvard, 2006, pp. 178 - 214; Catherine VIOLET, « Raymond Federman La voix plurielle » in Serge DOUBROVSKY (éd.), *Autofictions et Cie*, Nanterre, Impr. intégrée de l'Université Paris X, 1994, pp. 193 - 204.



Comme il ressort de notre analyse générique, la capacité de l'homme de reconstruire un moment du passé est mise en question. Outre cette dimension, Federman thématise le caractère indicible de son expérience :

refusant de dire des milliers de mots gaspillés de dire la même vieille  
chose question de compétence de tenir le coup n'y arrivant jamais<sup>52</sup>

Raconter, c'est imposer de l'ordre, de la logique à un événement atroce et chaotique, dont un récit homogène est impossible.

Le champ sémantique de l'espace reçoit une attention particulière : le cabinet de débarras est décrit de manière détaillée. Ce lieu inspire différents sentiments au protagoniste. D'une part, il souligne la primitivité de son refuge. Du moins, c'est ce que le réseau suivant fait soupçonner: « cabinet préhistorique - trou - boîte - cagibis ». Le débarras est l'endroit où l'on range des objets qui encombrent, dont on se sert peu et dont on veut se débarrasser. Lorsque le garçon est mis dans cet espace, il est réduit à un objet sans valeur :

accroupi sur mes journaux chiottes fouillant des mains vers les murs  
pour les dimensions de mon corps<sup>53</sup>

Il a du mal à se distinguer des vieux vêtements et du linge sale parmi lesquels il est remisé.

D'autre part, le cabinet est conçu comme un lieu de protection, un endroit où la vie est possible. Le garçon parle à plusieurs reprises de son « début »<sup>54</sup>, et de sa « survie »<sup>55</sup> au seuil du cabinet. Des syntagmes tels que « ma survivance une erreur »<sup>56</sup> et « le noir de mon cagibis ventre »<sup>57</sup> nous font supposer qu'il compare ce lieu à un utérus<sup>58</sup>, grâce auquel il échappe aux atrocités nazies. Il est né dans le débarras. L'on constate que les connotations péjorative et méliorative de l'espace sont métissées dans le texte.

---

<sup>52</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 28.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>54</sup> Ainsi, le mot « début » apparaît-il aux pages 29, 31, 33, 34 et 36; et deux fois à la page 46.

<sup>55</sup> Le protagoniste alterne les termes « survie » et « survivance ». Le premier mot apparaît aux pages 37, 39 et 45. Le deuxième vocable figure aux pages 33, 36, 41 et 49.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>58</sup> L'insertion des mots « naissance », « commencement » et « sage-femme » dans le discours du protagoniste nous amène à adopter ce point de vue (voir pages 29, 31, 34, 35, 38, 44).

Le moment où la mère cache son fils dans le débarras est toujours décrit par les mêmes mots. Les mots suivants illustrent ce qui se passe dans l'appartement : « en bas, les bottes, les soldats, chut, père, mère, soeurs ». L'abri du petit garçon - qui se trouve dans l'escalier - est alors décrit comme suit : « en haut, au troisième, le débarras, la vitre, les arbres, les vieux journaux, chapeaux poussiéreux, les peaux vides, boîtes de sucre, le noir ». Différentes combinaisons de ces syntagmes figurent dans le texte :

je suis mort douze ans quand ils m'abandonnèrent entre parenthèses au bord du cabinet de débarras primaire en haut avec les peaux vides au troisième boîtes de sucre vieux journaux pissoir chapeaux poussiéreux<sup>59</sup>

Une telle description du débarras semble restituer la simplicité, le caractère direct du vécu. A tout bien considérer, le texte ne se borne pas à la simple reconstruction de l'angoisse ressentie par le garçonnet; bien au contraire, le caractère 'banal' de l'expérience est également pris en compte. Cet aspect est entre autres mis en relief par les nombreuses descriptions du débarras du vestibule et de son contenu. Citons un autre fragment :

wordshit au bord du précipice appuyé contre le vent mon sale petit paquet merdeux sur le toit sa chaleur humide encore sur mes mains au loin les peaux vides déjà refaites en abat-jour<sup>60</sup>

Le débarras est le lieu où le protagoniste vit. Comme il n'ose pas sortir de son abri, il se voit contraint d'y faire ses besoins. On comprend à quel point cette situation illustre la banalité de l'expérience.

L'espace ne sert pas seulement de cadre ou de décor. Il s'agit d'un endroit clos, d'une espèce de cage où rien ne se passe. A considérer le débarras sous cet angle, il constitue le moteur du texte: en attendant que le temps passe, le garçon s'y ennue à mourir et, comme nous le verrons, il se met à fantasmer. Initialement, la jouissance ne se présente pas comme une isotopie. Cependant, au cours de la lecture, l'on rend compte que d'autres isotopies sont interrompues par des mots isolés à connotation sexuelle. Ainsi par exemple à la page vingt-cinq, le mot « couilles » fait intrusion dans le discours du protagoniste:

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 35, nous soulignons.

il me fourre mi-nu dans ses histoires encre à sang pleurniche son rire  
radical du haut en bas des pages pulvérisées avec ses boules couilles  
foirade de ponctuation

Le même procédé est repris dans bien d'autres fragments<sup>61</sup>. Ce n'est qu'à la page vingt-sept que ces irrptions parsemées de termes sexuellement connotés sont développées sur plusieurs lignes. A ce moment-là, on comprend que le garçon n'est pas uniquement préoccupé de sa survie, mais qu'il use de son isolation afin de fantasmer :

une jeune fille à peine femme jambes longues fines blonde belle  
américaine sexy entre-ouverte<sup>62</sup>

Le garçon ignore ce qui se passe lors de l'intrusion des soldats dans l'appartement. Confus et abandonné, il se met à rêver. Certains lexèmes réfèrent de manière explicite à ce que l'on pourrait appeler le fantasme d'adolescent, la masturbation : « branlades - zob - nudité - couilles - bite - joujou ». Lorsque ses parents et ses soeurs sont déportés et exterminés dans une chambre à gaz, le jeune Federman s'imagine l'amour à deux et s'épanouit. De toute évidence, l'adulte a honte de ce passe-temps et essaie à tout prix de le cacher. Afin de désigner les remords de l'adulte, Federman insère le mot « honte » et les adjectifs « honteux » et « coupable » dans son discours<sup>63</sup>. Au cours de sa quête de vérité, le protagoniste confronte le narrateur premier à son passé:

à part ce qui est dit il n'y a rien silence dit-il encore ce qui se passe  
dans le cabinet de débarras n'est jamais dit impertinence ici si cela  
devait se savoir ça serait su<sup>64</sup>

A en lire les premières pages du texte, le lecteur ne reçoit aucune indication précise sur ce qui se passe dans le débarras. Or, au cours du développement de l'intrigue, l'activité du garçon est de plus en plus explicitée :

vieux copain déculotté récrit détours pièges chie évasions symboliques  
régénération cette fois sans se branler dans cabinet menteur<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Notamment aux pages 23, 24, 28, 32, 36 et 47.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 31, 32, 35, 36, 38, 47, 48.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 43.

En dépit de la syntaxe instable qui caractérise cet extrait, le lecteur perçoit aisément comment le protagoniste se distrait dans son cabinet.

Bien que *La Voix dans le débarras* passe pour un témoignage de la Seconde Guerre mondiale, le livre ne contient aucune référence explicite à la Shoah. Le lecteur est invité à interpréter des mots tels que *montres* et *rats*, et à les relier aux soldats allemands. Ce sont surtout les sémèmes «soldats - trains - fours - fourneau à gaz - exterminer», qui constituent l'isotopie de la déportation et de l'extermination. Bien qu'ils ne réfèrent pas explicitement à la Gestapo et au camp de concentration d'Auschwitz, ils fournissent un fil conducteur au lecteur :

déjà les trains roulent dans la nuit tunnel aux fours et moi je m'enfuis dans le ciel où une étoile jaune me frappe la poitrine [...] tandis que les soldats se chassaient les uns les autres des pierres dans les mains coucou me voilà et brûlèrent toutes les étoiles dans un grand fourneau à gaz<sup>66</sup>

Ce fragment nous permet d'illustrer une autre caractéristique typique de *La Voix dans le débarras* et de la manière dont le texte opère au niveau sémantique. Par l'association du mot « étoiles » à des substantifs comme « fours », « trains », « fourneau à gaz », et au verbe « brûlèrent », on comprend que le terme n'est pas à interpréter en son sens littéral, mais qu'il s'agit d'une référence métonymique au peuple juif sous l'occupation allemande. Le procédé est répété un peu plus loin dans le texte, quoique de manière plus implicite. C'est parce que le lecteur a déjà établi l'association entre le mot « étoiles » et le peuple juif dans le passage que nous venons de citer, qu'il le fera à nouveau dans l'extrait suivant où la référence à la Seconde Guerre mondiale est plutôt suggérée qu'explicitée :

mère maintenant père bouffon maintenant soeurs monstres aussi de l'autre côté étoiles brûlées atrocité ressentie aux fours de l'alchimie feu nécessaire où ensemble se décomposent s'effacent ici encore maintenant<sup>67</sup>

Malgré leur caractère implicite, ces quelques lignes sont lourdes de sens : pour qui s'est familiarisé avec l'isotopie de la Shoah qui traverse l'ensemble du texte, elles évoquent la disparition physique de la famille de l'auteur. Le syntagme « ici encore maintenant », dont

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 44.

nous avons déjà souligné l'omniprésence dans le texte et qui réapparaît ici, indique clairement que, en ce qui concerne l'auteur, l'événement n'appartient toujours pas au passé révolu. Bien au contraire, il s'agit d'un des moments-clefs de sa vie qu'il se voit contraint de revivre à tout instant.

L'on ne saurait parler du champ sémantique de la Shoah sans prendre en considération les 'x - x - x - x' auxquels réfère le jeune garçon : « ses exagérations tout son charabia évase efface toute ma famille la raye entre parenthèses en petits x- x- x- x typographiques »<sup>68</sup>. Au dire de Brian Crawford, ces signes symboliseront dans les futurs romans federmaniens l'extermination de ses parents dans les chambres à gaz<sup>69</sup>. En comparant l'activité du narrateur premier avec la « suppression brutale » de sa famille, le protagoniste s'aventure sur un terrain glissant.

Contrairement aux thèmes que nous venons de commenter, l'isotopie de la peur ne reçoit que très peu d'attention. Les lexèmes et les syntagmes liés au topos de l'angoisse se font des échos : « chier ma peur - ne pas pisser sur mes jambes - existence en désarroi - effrayé - chaos - doigts tremblants ». Le protagoniste ne se sent pas toujours à l'aise dans le débarras. Le futur lui inspire un sentiment de peur :

étalon sélectrique chamaille bouge encore dans cabinet debout ici  
déplié absenté fragmenté en lui mouvement peur vers futur  
inexprimable entre deux refuges désyntaxé en vie effrayé gamin plume  
jaune séquestré homme-enfant<sup>70</sup>

D'une part, l'angoisse du garçon est liée à l'indéterminisme. Il ignore ce qui se passera avec lui. D'autre part, ce sentiment doit se comprendre en rapport avec le statut du protagoniste. Il réalise qu'il n'existe que grâce au narrateur premier. Lorsque celui-ci décide de se taire sur son expérience, ou s'il mourrait un jour sans avoir fini son histoire, personne ne soufflerait mot du garçon. C'est exactement ce sentiment insupportable d'être oublié par le monde qui préoccupe le garçon:

s'il renonçait à me dire s'il mourrait un matin comme ça tout à coup  
parmi les milliers de phrases inachevées au milieu d'une page [...]

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>69</sup> Brian CRAWFORD, « Raymond Federman : les polylogues de l'exil » in *Critique*, vol. 60, n° 683, (2004), p. 323.

<sup>70</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix dans le débarras*, op. cit., p. 43.

mon commencement remis à plus tard supprimé à jamais par l'absence de féderman<sup>71</sup>

Le dernier thème concerne l'identité de l'auteur, mais également celle du narrateur premier et du protagoniste. La vie de Federman est présentée dans le texte sous la forme d'un puzzle. Afin de constituer son cours de vie, il faut mettre les pièces dans le bon ordre. La plupart des allusions restent implicites. Ainsi, le lecteur n'associe-t-il pas tout de suite les mots anglais qui font intrusion dans le discours avec la figure de l'auteur, mais ils constituent bel et bien une partie de l'identité federmanienne. Nous pensons également à la fille américaine dont parle le garçon<sup>72</sup>, qui symbolise en quelque sorte son avenir « outre-mer ». De même, le protagoniste ne fait qu'implicitement référence à son identité - juive - en invoquant « l'étoile jaune » qu'il porte sur sa poitrine :

il s'intériorise puis sourit parmi les monstres et écrit un matin un oiseau vola dans ma tête quelle insolence dis donc faut pas exagérer et l'étoile jaune sur ma poitrine féderman oui qu'en fais-tu la vérité la dire ici<sup>73</sup>

On constate que le lecteur est invité à réfléchir sur le texte et à le lire attentivement. Chaque détail compte.

#### 4. Conclusions

*La Voix dans le débarras* est tout sauf un récit conventionnel. C'est le moins que l'on puisse dire. Malgré ses dimensions modestes, il requiert un effort considérable de la part du lecteur. Celui-ci ne peut en effet se contenter de consommer ce qui lui est présenté par l'auteur, mais doit lui-même participer activement au processus de création de sens. Dans ce qui précède, nous avons identifié plusieurs stratégies discursives qui, aux différents niveaux du texte, produisent un effet désautomatisant et incitent le lecteur à collaborer à la construction du sens.

Premièrement, au niveau syntaxique, le lecteur doit pour ainsi dire désapprendre ses habitudes de lecture linéaire pour y substituer un mode de lecture plus souple, plus créatif et plus exigeant. L'absence de ponctuation, le montage de voix, le découpage à première vue

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 42 - 43.

<sup>72</sup> Notamment à la page 27.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 28, nous soulignons.

arbitraire et la syntaxe « en spirale » font que le lecteur devient lui-même responsable du découpage du texte qui, de ce fait, se prête à d'innombrables (re-)lectures différentes.

Ensuite, au niveau lexical, le texte rompt avec les principes de cohérence et d'unité de ton qui caractérisent la littérature narrative traditionnelle. Ainsi que nous l'avons indiqué, *La Voix dans le débarras* se caractérise par une grande variété de tons, de registres et d'inventions lexicales qui font de la lecture du texte un exercice en souplesse langagière.

Enfin, au niveau thématique, nous avons mis en relief la polysémie du texte. Si *La Voix dans le débarras* n'est pas simplement un témoignage de la Shoah, c'est aussi parce que le texte aborde un grand nombre de thèmes que, d'habitude, l'on n'associe pas avec ce genre de littérature.

## Conclusion

Ce mémoire se voulait une étude approfondie du statut générique et des caractéristiques discursives de *La Voix dans le débarras*. Avant d'interroger le texte, nous nous sommes arrêtée à la biographie de Raymond Federman et nous avons situé le texte parmi les premiers ouvrages federmaniens. Afin de saisir l'unicité de notre objet d'étude, nous avons opté pour une double démarche. Notre premier chapitre avait pour but de saisir la profonde originalité du texte au niveau générique. A cet effet, nous avons analysé dans un premier temps le paratexte de *La Voix dans le débarras*. Comme nous l'avons indiqué, le péri-texte éditorial et préfaciel tend à souligner la dimension autobiographique du texte et à le considérer comme un témoignage de la Shoah, alors que l'auteur lui-même accentue le caractère (sur-)fictionnel de l'ensemble de son oeuvre. En tant que théoricien et critique, Federman prône une littérature expérimentale qui, loin de se vouer à représenter la réalité telle que nous en faisons l'expérience actuellement, cherche à dépasser les limites de notre entendement du monde par le biais de la fiction. A en juger par ce qu'en dit l'auteur lui-même dans les entretiens que nous avons consultés, il en va de même de son propre oeuvre. Celle-ci ne saurait se comprendre comme une tentative de représenter la réalité telle que nous la comprenons, mais se veut proprement créatrice dans la mesure où elle vise à désautomatiser et à défamiliariser notre perception du monde afin d'y découvrir des dimensions inattendues. Prenant acte de cette tension entre la réception de Federman et les conceptions littéraires de l'auteur lui-même, nous proposons de la confronter à une analyse discursive de *La Voix dans le débarras*. A ce dessein, nous nous sommes inspirée à la fois du débat actuel autour du genre autobiographique et de la méthode d'analyse du discours littéraire préconisée par Dominique Maingueneau. Plus particulièrement, une comparaison des théories de Doubrovsky et de Lejeune nous a permis de dévoiler une opposition fondamentale dans le discours théorique contemporain sur le genre autobiographique. D'une part, il faut faire une place à part aux théoriciens qui ont une conception représentationnelle du langage et qui croient à la possibilité d'écrire une autobiographie. D'autre part, les théoriciens qui s'inspirent de la théorie de Doubrovsky mettent en doute la possibilité même de l'autobiographie et affirment le caractère fictionnel de n'importe quel objet discursif. A la lumière de ce débat, nous avons repéré une tension entre les dimensions autobiographique et (sur-)fictionnelle du texte. C'est ici que la notion de scénographie - empruntée à Dominique Maingueneau - s'est montrée particulièrement utile. La notion et la méthode d'analyse qui y est attachée nous ont permis d'identifier un conflit irrésolu entre deux voix différentes que l'on repère dans le texte. Ainsi



que nous l'avons démontré, ces voix s'inscrivent dans des situations d'énonciation radicalement différentes. Le narrateur premier, Federman adulte, s'adresse à un public contemporain, et relate quelques épisodes majeurs de l'histoire de sa vie dans sa chambre de travail aux Etats-Unis. Il se voit contredit par le protagoniste, qui se trouve dans le cabinet de débarras, et qui s'adresse tant au narrateur premier qu'au public de ce dernier. De nombreuses citations ont permis d'illustrer que les deux énonciateurs se font toute une autre conception du langage. Tout comme Lejeune, le narrateur premier croit au pouvoir du langage et tente de reconstruire son propre cours de vie. Le protagoniste, par contre, ne cesse de critiquer le narrateur premier et souligne l'impossibilité théorique de l'autobiographie. Ces deux discours s'entrecroisent, sans que le conflit auquel ils donnent lieu ne se résolve.

Dans le deuxième chapitre, nous avons approfondi notre intelligence du texte par le biais d'une analyse discursive, qui avait pour but de mettre en lumière les stratégies d'écriture au niveau syntaxique, lexical et thématique. Ainsi qu'il s'est avéré, les choix tactiques de l'auteur n'ont pas manqué leur effet au niveau de la lecture. Le lecteur se voit constamment incité à participer activement au processus de création de sens, qui n'est, comme nous l'avons indiqué, nulle part fixe.

Pour ce qui concerne la syntaxe et le langage, nous avons souligné l'éternel retour des mêmes séquences et des mêmes mots, souvent inventés par l'auteur lui-même. L'inventivité langagière mise en oeuvre dans le texte est dotée avant tout d'un caractère ludique. Cette constatation nous a amenée à croire qu'il serait abusif de considérer l'innovation langagière du texte comme un symptôme de la nécessité pour l'auteur d'inventer un langage nouveau face au caractère indicible de la Shoah.

Pour ce qui est de la thématique, nous avons fait remarquer que le texte, loin d'être construit de manière homogène autour du thème de l'Holocauste, héberge plusieurs thématiques qui interagissent les unes avec les autres. Le texte acquiert son sens global à travers l'interaction de six isotopies. Cette interaction rend le texte poly-interprétable.

Reste la question de savoir comment il faut situer *La Voix dans le débarras* dans le développement de l'écriture federmanienne. Ainsi qu'il s'est avéré, il s'agit incontestablement d'un texte charnier. Tout d'abord, au niveau générique, notre texte marque une nouvelle étape dans l'évolution de l'oeuvre federmanienne dans la mesure où l'auteur réfère pour la première fois à sa propre personne dans le texte. En affirmant l'identité de l'auteur et du narrateur premier et en explicitant le lien entre le texte et le hors-texte, *La Voix dans le débarras* assume ouvertement sa dimension autobiographique, sans pour autant se conformer

entièrement aux caractéristiques typiques de ce genre. Nous avons analysé en détail cette tension.

Ensuite, c'est comme si rétroactivement, le livre donne la permission d'interpréter l'ensemble des textes federmaniens comme des autobiographies cachées, ou pour le moins implicites et à les relire en tant que telles.

En troisième lieu, il faut noter que notre texte se distancie de *Double or nothing/Quitte ou double* et de *Amer Eldorado/Take it or leave it* dans la mesure où il manifeste une écriture en apparence plus dense et plus fermée. Les expériences typographiques frivoles, non-linéaires qui caractérisent les premiers textes federmaniens font absence dans *La Voix dans le débarras*. À considérer le texte sous cet angle, il ouvre la voie vers des textes narratifs plus conventionnels tels que *The twofold vibration/La flèche du temps* et *Smiles on Washington Square/Moinous et Sucette*. Néanmoins, la structure fermée du texte n'empêche que ce dernier a un caractère ouvertement expérimental. En dépit de sa linéarité, le texte demande toujours un effort considérable de son lecteur.

Finalement, *La Voix dans le débarras* constitue le premier livre dans lequel l'auteur expérimente un nouveau procédé littéraire, à savoir le bilinguisme. La co-présence de la version francophone et de la version anglophone permet à l'auteur de rendre compte de son passé de plusieurs façons.

## Bibliographie

### Textes federmaniens

#### Oeuvres fictionnelles

- \_, *Among the beasts/Parmi les monstres*, Paris, Editions Milas-Martin, 1967.
- \_, *Take it or leave it*, Chicago, Swallow Press, 1971.
- \_, *The twofold vibration*, Bloomington, Presses de l'Université d'Indiana, 1982.
- \_, *Smiles on Washington Square*, New York, Thunder's Mouth Press, 1985.
- \_, *Alles oder nichts*, Frankfurt, Greno Verlag, 1986.
- \_, *Eine Liebesgeschichte oder sowas*, Nördlingen, Greno Verlag, 1987.
- \_, *Die Nacht zum 21. Jahrhundert oder aus dem Leben eines alten Mannes*, Nördlingen, Greno Verlag, 1988.
- \_, *Die stimme im Schrank*, Hamburg, Kellner Verlag, 1989.
- \_, *La flèche du temps*, Paris, Editions Circé, 1989.
- \_, *To whom it may concern*, Boulder, The fiction collective two, 1990.
- \_, *betrifft: Sarahs Cousin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- \_, *Take it or leave it*, New York, The fiction collective two, 1997.
- \_, *Loose shoes : A life story of sorts*, Berlin, Weidler Verlag, 2001.
- \_, *Offene Schuhe*, Berlin, Weidler Verlag, 2002.
- \_, *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet*, Paris, Les impressions nouvelles, 2002.
- \_, *Quitte ou double*, Paris, Editions Al Dante, 2004.
- \_, *Moinous et Sucette*, Paris, Editions Al Dante, 2004.
- \_, *A qui de droit*, Paris, Editions Al Dante, 2006.

#### Oeuvres critiques

- FEDERMAN, Raymond, *Journey to chaos : Samuel Beckett's early fiction*, Berkeley - Los Angeles, Presses de l'Université de Californie, 1965.

- \_, « Beckettian paradox : Who is telling the truth ? » in Melvin Friedman (éd.), *Samuel Beckett Now*, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 1970, pp. 103 - 117.
- \_, & FLETCHER, John, *Samuel Beckett : His works and critics. An essay in bibliography*, Berkeley, Presses de l'Université de Californie, 1970.
- \_, « The impossibility of saying the same old thing the same old way, Samuel Beckett's fiction since *Comment c'est* » in *L'esprit créateur*, vol. 11, n° 3, (1971), pp. 21 - 43.
- \_, *Surfiction : fiction now... and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975.
- \_, & BISHOP, Tom, *Samuel Beckett*, Paris, Editions de l'Herne, 1976.
- \_, & SUKENICK, Ronald, « The new innovative fiction » in *Antaeus*, vol. 20, (1976), pp. 138 - 149.
- \_, « Fiction today or the pursuit of non-knowledge » in *Humanities in Society*, vol. 1, n° 2, (1978), pp. 115- 131.
- \_, « What are experimental novels and why are there so many left unread ? » in J. Cope, G. Green (éds.), *Novel vs. fiction : the contemporary reformation*, Norman, Pilgrim Books, 1981, pp. 23-31.
- \_, « Fiction in America today or the unreality of reality » in *Indian journal of American Studies*, vol. 14, n° 1, (1984), pp. 5-16.
- \_, « The writer as self-translator » in Alan FRIEDMAN, Charles ROSSMAN, Dina SCHERZER (éds.), *Beckett translating/translating Beckett*, Londres, Presses de l'Université de Pennsylvania, 1987, pp. 7 - 16.
- \_, *The supreme indecision of the writer, The 1994 lectures in Turkey*, Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1995.

### Sources secondaires

- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
- CORNIS-POP, Marcel, « Narrative (dis)articulation and the *Voice in the closet* complex in Raymond Federman's fictions » in *Critique*, vol. 29, n° 2, (1988), pp. 77 - 93.
- CRAWFORD, Brian, « Raymond Federman: les polylogues de l'exil » in *Critique*, vol. 60, n° 683, (2004).
- DEFRAEYE, Piet, « Raymond Federman : The voice in the closet/La Voix dans le débarras » in *International fiction review*, vol. 32, n° 1, pp. 107-108.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », in *L'esprit créateur*, vol. 20, n°3, (1980), pp. 87 - 97.

\_, *Fils*, Paris, Cahiers Galilée, 1977.

DOWLING, David, « Raymond Federman's America : Take it or leave it » in *Contemporary literature*, vol. 30, n° 3, (1989), pp. 348-369.

DÜWELL, Susanne, *Fiction aus dem Wirklichen. Strategien autobiografischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2004.

FAVRE, Emmanuel, « Future concentration » in *Le matricule des anges*, n° 50, (2004).

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

GREIMAS, Algirdas J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1969.

HORNUNG, Alfred, « Recollection and imagination in postmodern fiction » in *Representation and performance in postmodern fiction*, Montpellier, Presses de l'imprimerie de recherche -Université Paul Valéry, (1983), pp. 57 - 70.

ISER, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Constance, Presses de l'Université de Constance, 1974.

\_, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

KOSTELANETZ, Richard, « Literature in languages other than English. A conversation among Joseph Brodsky, Raymond Federman, José Ferrater-Mora and Richard Kostelanetz. » in *American writing today (vol. 2)*, Washington, Forum Series, 1982.

KUTNIK, Jerzy, *The novel as performance, the fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale - Edwardsville, Presses de l'Université d'Illinois, 1986.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1996.

LEYRIS, Raphaëlle, « Le crépuscule des clochards » in *Les Inrockuptibles*, n°480, (2005), pp. 16- 18.

LOUWAGIE, Fransiska, *Le témoignage des camps: une lecture comparative de L'Univers concentrationnaire de David Rousset et de L'espèce humaine de Robert Antelme*, Proefschrift aangeboden aan de KUL, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

\_, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

\_, & AMOSSY, Ruth; *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, coll. "Théories de la littérature. Cribles", 2003.

- \_, & CHARAUDEAU, Patrick ; *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1984.
- MCCAFFERY, Larry, « An interview with Raymond Federman » in *Contemporary literature*, vol. 24, n° 3, (1983), pp. 285 - 306.
- \_, « An interview with Raymond Federman » in Larry MCCAFFERY, Tom LECLAIR (éds.), *Anything can happen*, Urbana – Chicago- Londres, Presses de l'Université d'Illinois, 1983, pp. 127 - 151.
- OPPERMANN, Michael, « Introductions » in Raymond FEDERMAN, *The supreme indecision of the writer. The 1994 lectures in Turkey*, Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1995, pp. 12 - 15.
- OPPERMANN, Serpil, « Introductions » in Raymond FEDERMAN, *The supreme indecision of the writer. The 1994 lectures in Turkey*, Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1995, pp. 9 - 11.
- PAUTREL, Marc, « A qui de droit » in *Chroniques*, (août) 2006.
- SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1972.
- SEVERIJNEN, Olav, *Individuum est ineffabile. De modernistische autobiografie tussen Goethe en Leiris*. Amsterdam – Atlanta, Editions Rodopi, 1989.
- SULEIMAN, Susan R., « The edge of memory : experimental writing and the 1.5 generation, Perec/Federman » in *Crises of memory and the second world war*, Cambridge - Londres, Presses universitaires de Harvard, 2006, pp. 178 - 214.
- VAN GORP, Hendrik, et alii (éds.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- VAQUIN, Agnès, « Intraduisibles, Raymond Federman » in *La Quinzaine Littéraire*, n° 948, (2007), p. 4.
- VIOLLET, Catherine, « Raymond Federman La voix plurielle » in Serge DOUBROVSKY (éd.), *Autofictions et Cie*, Nanterre, Impr. intégrée de l'Université Paris X, 1994, pp. 193 - 204.
- WIELGOSZ, Anne-Kathrin, « The topography of writing : Raymond Federman's The voice in the closet » in *Critique*, vol. 37, n° 2, (1996).
- WILKE, Sabine, « Verfahrensweisen der amerikanischen Postmoderne: Einige Fragen an R. Sukenick, D. Bartelme und R. Federman » in *Orbis Litterarum*, vol. 47, n° 4, (1992), pp. 234 - 256.
- ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

## **Sources internet**

[www.Federman.com](http://www.Federman.com)

## Table des matières

### Remerciements

### En guise d'introduction

#### 1. Federman : l'homme, le critique, l'écrivain

- 1.1. Eléments de biographie
- 1.2. Postures critiques
- 1.3. L'écriture fictionnelle et sa réception

#### 2. De *Double or nothing* à *Smiles on Washington Square*, les caractéristiques des premiers textes federmaniens

#### 3. *La Voix dans le débarras/The Voice in the closet* : état de la question

### Chapitre premier : *La Voix dans le débarras* entre autobiographie et autocritique : analyse générique

#### 1. Du « Pacte autobiographique » à l'« autofiction » : le débat contemporain sur le genre autobiographique

- 1.1. La notion de « Pacte autobiographique »
- 1.2. La notion d'« autofiction »

#### 2. Federman et C<sup>ie</sup> à propos de *La Voix dans le débarras* : analyse du paratexte

- 2.1. Le péritexte éditorial et préfaciel
- 2.2. L'épitéxte auctorial

#### 3. L'auteur, ses doubles et ses interlocuteurs : analyse discursive

- 3.1. Un montage de voix : le rôle des noms propres
- 3.2. Une scénographie conflictuelle : le dialogue entre le narrateur premier et le protagoniste
  - 3.2.1. La notion de « scénographie »
  - 3.2.2. La scénographie conflictuelle de *La Voix dans le débarras*

#### 4. Conclusions



## **Chapitre deuxième : analyse discursive de *La Voix dans le débarras***

### **1. La syntaxe**

- 1.1. Le niveau micro
- 1.2. Le niveau macro

### **2. Le langage**

- 2.1. Les néologismes, les registres et le passage à l'anglais
- 2.2. *La Voix dans le débarras* vs. *The Voice in the closet*

### **3. La thématique**

### **4. Conclusions**

**Conclusion**

**Bibliographie**

**Table des matières**

