



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 20, n° 6, Juin-juillet 2019
La mort de l'auteur
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.12231>

Même pas mort

Jean-Louis Jeannelle



Frédéric Weinmann, *« Je suis mort » : essai sur la narration autothanatographique*, Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018, 292 p., EAN 9782021395044.



Pour citer cet article

Jean-Louis Jeannelle, « Même pas mort », Acta fabula, vol. 20, n° 6, « La mort de l'auteur », Juin-juillet 2019, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12231.php>, article mis en ligne le 03 Juin 2019, consulté le 17 Février 2025, DOI : 10.58282/acta.12231

Même pas mort

Jean-Louis Jeannelle

Alors qu'elle se remémorait, lors d'une conférence à Cerisy en juillet 1971, l'époque où dominait le paradigme linguistique et où rien n'existait hors des mots — « Ceux qui s'aventuraient, comme je l'ai fait moi-même, à affirmer timidement qu'il y avait dans l'esprit de chacun de nous des représentations, des perceptions immédiates et globales, des sensations [...], que quelque chose existe hors des mots, se faisaient aussitôt rabrouer » —, Nathalie Sarraute eut recours à l'analogie suivante :

Je me suis ainsi trouvée dans la situation de cet homme qui tombé évanoui et percevant à travers le brouillard qui l'enveloppe que le médecin appelé à l'examiner déclare qu'il est mort, rassemble ses forces, ouvre un œil, balbutie : « Mais je ne suis pas mort » et se voit vertement remis à sa place — de mort — par sa femme qui lui dit : « Tais-toi donc. Le docteur le sait mieux que toi¹. »

Certes la réaction de l'épouse amuse par son respect aveugle de l'autorité médicale, mais la formule de l'infortuné époux, tout en ayant l'air d'un simple constat factuel, est en réalité tout aussi absurde : ouvrir un œil ou même parler auraient suffi à invalider le diagnostic du docteur. C'est l'acte d'énonciation en lui-même qui valait preuve de la (sur)vie. Et d'une certaine manière, « Je ne suis pas mort » n'a, sur un plan logique, pas beaucoup plus de sens que « Je suis mort », phrase indicible, parce qu'il s'agit d'une contradiction performative, autrement dit un énoncé annulé par son énonciation même. Il est vrai qu'à l'inverse « Je ne suis pas mort » est parfaitement dicible, et même de manière assez courante, mais en tant que constatif, la formule semble là encore s'annuler en ce qu'elle n'apporte rien de plus que ce qu'assure l'acte même de l'énoncer. L'une et l'autre n'ont en quelque sorte de valeur qu'à condition d'y postuler une figure — de supposer donc une litote (« Je ne suis pas mort » pour faire entendre « Je pète la forme, vous n'en avez pas fini avec moi... ») ou une hyperbole (comme dans *L'Avare* : « Je me meurs, je suis mort, je suis enterré »).

C'est à cet énoncé, « Je suis mort », que Frédéric Weinmann consacre un essai en faisant le pari d'y trouver le noyau d'un corpus de trente textes, dûment répertoriés p. 135-138 par ordre chronologique (point essentiel, nous le verrons), et qu'il nomme « autothanographies », conférant ainsi une consistance théorique à un

¹ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1699.

néologisme que d'autres avaient avancé avant lui, tels Louis Marin, Jacques Derrida, Max Véga-Ruter, Michel Schneider, ou Frédérique Amselle, mais toujours pour le goût du paradoxe, ou sans élargir l'analyse ponctuelle de telle ou telle œuvre à une forme repérable à travers l'histoire. Cette montée en généralité est bien ce que propose ici Frédéric Weinmann, sans toutefois prétendre étiqueter par là un nouveau genre à la première personne. C'est en effet un point d'interrogation placé entre parenthèses qui suit l'une des très rares occurrences du mot « genre », entourée qui plus est de guillemets, p. 241, afin de désigner l'autothanatographie. Notons de plus que la seconde partie de cette étude (la première présente une « Brève histoire de la fiction *post mortem* ») s'intitule : « La narration autothanatographique ». Plus que comme substantif, c'est donc comme adjectif que le terme est ici employé : il s'agit de distinguer une modalité de récit, pouvant prendre des formes variées et imiter plusieurs genres littéraires, mais qu'il reste possible d'identifier à une caractéristique précise, à savoir que *le sujet décédé raconte lui-même les circonstances et les suites de son décès*. Quantité d'exemples viennent aussitôt à l'esprit, mais le but de Frédéric Weinmann est bien de faire un tri rigoureux parmi tous les cas de prise de parole depuis l'au-delà, de manière à se limiter à un corpus très restreint, outrepassant réellement les limites métaphysiques d'une telle situation, c'est-à-dire contredisant — sans avoir recours à un artifice narratif, scientifique ou allégorique — la thèse de Michel Schneider dans *Morts imaginaires* (2003) selon laquelle l'« autothanatographie est chose impossible », en sorte que le récit de sa propre mort ne pourrait se faire que de manière indirecte, métaphorique ou fictionnelle. Frédéric Weinmann aborde la question en poéticien, avec pour souci d'établir des critères narratologiques aussi stricts que possible et de conférer à une notion souvent employée pour le seul plaisir de l'antinomie une cohérence telle qu'il soit possible de circonscrire parfaitement l'extension du domaine ainsi visé.

Histoire d'une forme récente

Car la véritable surprise de cette enquête tient (en cela, l'ouvrage de Frédéric Weinmann contribue à cette « historicisation de la poétique » soulignée par Marie-Ève Thérénty dans un récent compte rendu de *Fictions à la chaîne* de Matthieu Letourneux²) aux frontières chronologiques du corpus qui débute — là où le prestige des fictions de descente aux enfers ou de dialogue des morts laissent attendre des modèles antiques — en 1881 par les *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Le premier, Joaquim Maria Machado de Assis y fit parler son narrateur

² Marie-Ève Thérénty, « Pour une extension du domaine de la littérature », *Critique*, n° 858, « De la poétique avant toute chose... », novembre 2018, p. 908.

d'outre-tombe : « Ceci dit, sachez que j'ai rendu le dernier soupir à deux heures de l'après-midi, un vendredi du mois d'août 1869, dans ma belle maison de campagne de Catumbi » (cité p. 110). Viennent ensuite des nouvelles, comme « Le Fusillé » (1919) ou « Le Condamné » (1951) de Juan José Arreola — où l'on constate l'étonnant tropisme sud-américain dans les premiers temps de l'autothanatographie —, suivies d'une légère accélération durant les années 1950, en particulier l'étonnant récit d'Akira Yoshimura, *La Jeune Fille suppliciée sur une étagère* (1959), sur la mort par pneumonie d'une jeune fille dont les parents vendent le corps à la science, dès lors préparé pour être disséqué en salle d'autopsie par des étudiants, la narratrice conservant quelques-uns de ses sens (vue, ouïe, odorat) par-delà la mort. Frédéric Weinmann ne repère qu'un seul cas durant les années 1970, mais débute ensuite l'énumération des titres publiés à partir des années 1980, depuis *La Voyageuse* (1984) de Dominique Rolin jusqu'à *L'Ombre animale* (2016) de Makenzy Orcel, en passant par *Barzakh* (1991) de Juan Goytisolo, *Les Deux Rives* (1993) de Carlos Fuentes, *La Douane de mer* (1993) de Jean d'Ormesson, *La Vie interdite* (1997) de Didier van Cauwelaert, *Ainsi vivent les morts* (2001) de Will Self, *L'Attentat* (2005) de Yasmina Khadra, *Le Rêve du village des Ding* (2005) de Lianke Yan, *Damnés* (2011) de Chuck Palahniuk...

Il est rare qu'une démarche poétique débouche sur une délimitation chronologique aussi précise : de ce corpus de trente-cinq récits, il apparaît qu'après une « petite dizaine de titres sur les cent ans qui précèdent, on assiste à partir du milieu des années 1980 à un phénomène rapidement exponentiel » (p. 131) — encore Frédéric Weinmann n'a-t-il pas tenu compte de la littérature de jeunesse, « où le succès, précise-t-il, remporté par la narration autothanatographique justifie une étude à part entière ». C'est donc à expliquer en tant que fait culturel et même anthropologique historiquement situé les raisons d'un tel engouement depuis les années 1980 que conduit l'enquête ici menée. Toutefois il importe avant toute chose de préciser les critères définitoires de l'autothanatographie, ce à quoi Frédéric Weinmann s'emploie dans la première partie de « *Je suis mort* ».

Car l'analyse poétique et historique des trente-cinq récits repose entièrement sur la validité des critères d'identification fixés dans cette première partie. 1881 : un tel *terminus a quo* étonne en effet, tant les fictions d'outre-tombe abondent depuis les temps les plus reculés ! Comment expliquer que le cas les plus exemplaires, les plus authentiques aux yeux d'un poéticien puissent être aussi récents au regard de l'histoire ? En quoi la déclaration du protagoniste des *Mémoires posthumes de Brás Cubas* se démarque-t-elle nettement de toutes les voix de défunts ou de revenants qui hantent la littérature depuis l'Antiquité ? Frédéric Weinmann n'ignore pas la relative banalité de la formulation ; loin d'être le premier à s'adresser à nous depuis l'au-delà, le héros de Joaquim Maria Machado de Assis s'inscrit dans une longue

tradition. À un détail formel près toutefois, qui fait toute la différence aux yeux du poéticien, à savoir que « cette déclaration s'inscrit non pas dans un discours rapporté à l'intérieur d'un récit, mais dans le récit à proprement parler » (p. 110).

Discours d'outre-tombe & récits autothanatographiques

Afin de bien saisir ce point, remontons plus avant dans le temps, à une époque où l'au-delà constituait un espace, géographique, temporel, ou métaphysique, fort bavard. Frédéric Weinmann fait état des nombreux cas de mythes décrivant les enfers, de descentes d'êtres humains dans ces lieux d'où l'on ne revient (généralement) pas, ou encore de résurrections, dont la plus célèbre et la plus proluxe, ainsi que la plus commentée, est celle du Christ lui-même. De même évoque-t-il les extases de la mythologie mésopotamienne ou de *L'Odyssée* — loin de descendre dans les enfers ainsi qu'on le croit souvent, Ulysse invoque en effet l'ombre du devin Tirésias, en sorte que le chant XI de *L'Odyssée* est une *nekuomanteia* (évoquant des morts) plus qu'une *nekuia* à proprement parler : « Dans ce que Claude Kappler nomme le “bouillon méditerranéen”, les voyages des humains dans l'au-delà sont des extases au sens propre, c'est-à-dire des moments d'absence où l'individu est comme transporté hors de soi » (p. 33), en particulier durant le Moyen Âge dans un contexte religieux où les témoignages de visions se multiplient ; mais aussi dans un contexte profane, comme dans *La Divine Comédie* (composée entre 1307 et 1321) où le voyage dans l'au-delà est, là encore, une vision, donc une mort symbolique. « Le récit, précise Weinmann, n'est pas fait depuis l'Empyrée, mais après coup, sur terre, à l'issue d'une expérience mystique, par un narrateur-protagoniste vivant, conformément à la demande du pique-assiette Ciacco : “Mais lorsque du sera dans le doux monde,/ rappelle aux gens ma mémoire, par grâce !” » (p. 37).

Et Frédéric Weinmann de poursuivre l'énumération d'autres modèles tout aussi célèbres. Ainsi des visions satiriques, tel le *Voyage de ce monde dans l'autre* (1743) d'Henry Fielding, s'inspirant du mythe d'Er dans *La République* de Platon. Des cas de « morts apparentes » comme dans *Le Colonel Chabert* (publié en 1832 sous le titre *La Transaction*), où le héros, tombé en catalepsie sur un champ de bataille et déclaré mort, se réveille sous un monceau de cadavres. Des apparitions : pensons à l'ombre du roi Darius dans *Les Perses* (472 av. J.-C.) d'Eschyle prenant la parole devant le public une fois que sa femme a offert des libations aux morts, ou aux innombrables spectres et fantômes ayant hanté les scènes ou les romans en Occident à partir du xviii^e siècle et particulièrement au xix^e siècle, très friand d'apparitions de toutes

sortes ou de situations fantastiques. L'une des plus fameuses n'est autre la nouvelle de Poe, « La vérité sur le cas de M. Valdemar » (1845), où le narrateur endort à l'aide de « passes » un moribond afin de parler avec lui par-delà le seuil de la mort. Mais si ce dernier, Valdemar, prononce la formule clé, « et maintenant, – maintenant *je suis mort* », il se tait ensuite durant sept mois, et tout son corps se pulvérise lorsque les médecins tentent de le réveiller. Plus célèbres encore sont les versions rhétoriques de ces prises de parole d'outre-tombe, sous la forme de ce que Quintilien a nommé la prosopopée — désignée plutôt comme *conformatio* (personnification) dans la *Rhétorique à Herennius* (86-82 av. J.-C.) et réservée par Hermogène de Tarse aux énoncés imitant le discours d'une chose, le procédé consistant à prêter la parole aux morts étant quant à lui nommé *idolopée* —, mais également de dialogues des morts, dont Lucien de Samosate peut être considéré comme l'inventeur vers 165 et qui ne connut de fortune qu'avec les *Nouveaux Dialogues des morts* de Fontenelle en 1683.

Que manque-t-il à tous ces illustres modèles pour être reconnus comme autothanatographies ? À chaque fois, c'est au critère du paradoxe performatif que Frédéric Weinmann en revient : dans chacun de ces cas, il est question de faire parler des morts, dont le discours est rapporté soit de manière directe, soit de manière indirecte. Or l'autothanatographie suppose, tel est le point fondamental, que le mort prenne en charge l'acte même de narration. Ainsi Valdemar déclare-t-il bien « je suis mort », mais sans être lui-même à l'origine du récit, rapporté par le savant à l'origine de l'expérience de transe hypnotique tentée alors que lui-même se trouve *in articulo mortis*. Autrement dit, si les morts parlent beaucoup dans la littérature, et depuis très longtemps, aucun d'entre eux n'a été la voix responsable du témoignage d'une telle expérience. Telle est la pierre de touche de toute l'analyse conduite dans « *Je suis mort* » : que *la voix du mort ressortisse au récit et non au discours*. Tout est donc question de niveau de narration : énoncé par un personnage à la fois extra- et homodiégétique, c'est-à-dire un locuteur primaire rapportant ce qui lui est directement arrivé, un récit n'est plus susceptible des manipulations — visions, hallucinations, spectres, catalepsies, ou autres phénomènes rapportés par des locuteurs quant à eux bien vivants — dont la tradition nous offre nombre d'exemples, tant est pressant notre besoin de connaître ce qu'il en est de l'au-delà.

D'où parles-tu ?

Aussi toute la majeure partie de « *Je suis mort* » se présente-t-elle comme une longue suite de cas patiemment examinés par Frédéric Weinmann, puis systématiquement écartés au nom de ce critère narratif.

Bien entendu, il lui est loisible d'écarter tous les cas de trucage (pseudo-)scientifiques dont l'apparent paradoxe aboutit à une résolution rationnelle. Ainsi du juge d'*Un mort sans discernement* (1926) de Jenaro Prieto, qui, décédé, se retrouve enfermé dans un cercueil et nommé juge dans l'au-delà : devant lui défile une longue série de criminels, avant qu'au chapitre 20, un médecin, qui vient juste de le réanimer, lui révèle qu'il était cliniquement mort durant six heures, mais qu'une piqûre a permis de relancer son cœur, en sorte que l'acte de narration est dû, contrairement à ce que laissait penser le récit, à un individu bien vivant. Plus retors est le cas d'œuvres relevant de la science-fiction, comme l'étonnant *Métro pour l'enfer* (1963) de Vladimir Volkoff qui imagine des êtres appelés nécrozones, sortes de cadavres vidés de l'acide lactique ainsi que des toxines responsables de la putréfaction qu'il est possible de maintenir en activité grâce à une alimentation artificielle. Reste que ces esclaves sont en quelque sorte des momies vivantes, des êtres intermédiaires qu'au bout d'un certain temps, leurs maîtres débranchent afin de les laisser accéder au « zéro absolu » : la révolution biotechnologique n'a fait que repousser les limites de la mort, sans l'abolir. Les formules telles que : « Je ne mourus que quelques instants plus tard » ne relèvent donc pas de la narration autothanatographique au sens strict : « si le subterfuge de la science-fiction permet de faire l'économie de l'extase, c'est-à-dire si la réalité décrite n'appartient pas au domaine du rêve, la nécrozone n'en forme pas moins un monde possible à l'intérieur de la terre tandis que les morts sont bien morts », et la véritable mort, ici désignée « zéro absolu », reste tout aussi mystérieuse (p. 51).

À d'autres moments de sa sélection, Frédéric Weinmann témoigne néanmoins d'une rigueur plus inattendue. Considérons le cas d'une autre nouvelle d'Edgar Poe, « Le manuscrit trouvé dans une bouteille » (1833), journal de bord supposé d'un homme devenu le rescapé d'un naufrage qui heurte un terrible bateau fantôme voguant entre deux falaises de glace et soudain précipité dans un gigantesque tourbillon, ainsi que le narrateur le rapporte par le biais d'un manuscrit glissé dans une bouteille :

Mais il ne me reste que peu de temps pour rêver à ma destinée ! Les cercles se rétrécissent rapidement – nous plongeons follement dans l'étreinte du tourbillon, – et, à travers le mugissement, le beuglement et le détonnement de l'Océan et de la tempête, le navire tremble, – oh ! Dieu ! – il se dérobe, – il sombre ! (cité p. 65)

S'appuyant sur l'analyse que Dorrit Cohn avait fourni de cette nouvelle dans *La Transparence intérieure*, Frédéric Weinmann souligne l'in vraisemblance d'une telle situation : les conditions de rédaction mêmes du manuscrit rendent impossible la coïncidence supposée entre l'énoncé et son énonciation, si bien que le dispositif imaginé par Poe ne peut relever que du fantastique. Or le recours au fantastique n'est pas ce qui suffit à invalider cette nouvelle — tous les récits

autothanatographique le sont, par nécessité, quand bien même les codes du genre tels qu'ils ont été fixés au xix^e siècle ne s'y trouvent pas. Plus essentiel est ici le souci chez Poe de motiver l'existence ce témoignage trouvé dans une bouteille, puisque celui-ci annule l'effet de narration autothanatographique : il prouve que le narrateur a décrit son naufrage avant de mourir, sans même se trouver *in articulo mortis* ; tout juste était-il au bord du trépas. De sorte qu'il dit : « Je meurs » de manière métaphorique, mais ne peut jamais dire : « Je suis mort ».

Plus complexe encore est le cas des voix désincarnées ou, ainsi que Michel Chion le disait (empruntant le terme à Pierre Schaeffer), des voix acousmatiques, que l'on entend sans saisir visuellement les causes dont elles proviennent (ce qui est le cas, par principe, de la télévision ou de la radio) — Michel Chion parle d'acousmate pour désigner un « fantôme sensoriel constitué par un son à source invisible qui, soit émane d'une cause située dans le champ, mais est dissimulée d'une façon ou d'une autre, soit émane d'une source hors-champ, mais existe dans le champ comme personnage invisible », dans le glossaire d'*Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*³. Une telle voix se fait entendre dans « Le masque de la mort rouge » (1842) du même Poe, décidément grand pourvoyeur de cas limites. Le narrateur de cette histoire, qui survient au sein d'une cour réfugiée dans une abbaye fortifiée à la fin d'une épidémie de peste, décrit un bal masqué au cours duquel un invité se présente déguisé en cadavre de pestiféré : le prince qui veut le poignarder pour le punir s'effondre ; sous le costume de l'inconnu ne se trouve « aucune forme palpable », et tous les convives du bal tombent soudain à la vue de la peste elle-même. D'où parle le narrateur de ce récit à la première personne ? Sa présence sur les lieux en fait logiquement un mort. L'essentiel est pourtant, selon Frédéric Weinmann qu'à aucun moment, cette voix insituable (puisque ne pouvant nous parvenir d'un espace ou d'un temps situables) ne prononce la formule attendue : « Je suis mort ». Tout au plus la nouvelle de Poe se contente-t-elle de « suggérer la survie d'une conscience après la mort » (p. 69) sous forme d'une voix désincarnée.

Le théâtre manque-t-il de narrateurs ?

À vouloir pousser jusqu'à son terme la thèse selon laquelle l'impossible n'est pas tant de faire parler un défunt — cela serait même plutôt banal — mais de lui confier la narration, autrement dit d'en faire l'auteur implicite (p. 129), Frédéric Weinmann paraît tomber dans l'arbitraire. Un cas convainc beaucoup moins que les autres : il s'agit des morts présents sur scène. Car les spectres antiques ou shakespeariens ne

³ Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

sont pas les seuls à hanter le théâtre. *Huis clos* (1945) et *Les Paravents* (1961) offrent deux cas parfaitement exemplaires d'incarnation fictionnelle de défunts. Qu'il s'agisse de Sartre ou de Genet, la formule canonique s'y trouve bien sous différentes formes, mais à chaque fois, Frédéric Weinmann minimise l'intérêt de tels exemples. Les personnages de *Huis clos* lui apparaissent comme des « êtres au statut indéfini » (p. 89), et des morts des *Paravents*, il écrit que « personne n'est dupe, ni l'auteur, ni le comédien, ni le spectateur : tout le monde sait bien que l'acteur qui interprète le rôle est on ne peut plus vivant » — au théâtre, ajoute-t-il, « genre du discours direct, seul compte ce qu'il [le personnage ou le comédien] affirme » (p. 90). Certes, mais la convention vaut de la même manière pour toute fiction, dramatique aussi bien que romanesque, par conséquent pour les trente-cinq autothanatographies répertoriées également. La disqualification de ces deux pièces semble donc avant tout tenir au fait que le théâtre est, par définition, le genre du « discours direct », où des voix se font entendre, là où pour Frédéric Weinmann, le paradoxe énonciatif se limite à l'impossibilité d'une narration effectuée depuis l'au-delà.

Ce présupposé apparaît nettement lorsqu'est analysé l'incipit de *Boulevard du crépuscule* (1950) de Billy Wilder, qui se présentait initialement comme un dialogue entre des cadavres se racontant leur décès à la morgue, mais qui fut modifié, à la suite des réactions du public lors d'une *preview* désastreuse, en une scène où la police, pénétrant dans une propriété située sur la célèbre avenue californienne, découvre le cadavre d'un homme flottant dans une piscine pendant qu'une voix acousmatique entreprend de nous raconter les événements ayant conduit à sa mort. Du dialogue qui réduisait le film à une sorte de théâtre filmé, on est passé à une narration que Frédéric Weinmann qualifie dès lors d'autothanatographique (p. 128) alors même que le narrateur ne prononce à aucun moment la fameuse formule performativement contradictoire. Le choix de ne tenir pour réellement pertinent que l'acte narratif, comme si tout acte discursif, telles les paroles des personnages de Sartre ou de Genet, restait en-deçà, apparaît forcé. Que manque-t-il donc au théâtre ? Aux yeux de Frédéric Weinmann, toute parole directe ou indirecte, au sein d'un récit ou sur une scène de théâtre, implique pour être considérée comme autothanatographique un niveau structurel supérieur. Si une telle hypothèse peut s'expliquer dans le cas du récit, elle paraît plus arbitraire dans le cas du théâtre où rien ne permet de supposer un niveau d'énonciation antérieur aux voix des personnages défunts, comme si celles-ci constituaient inévitablement une forme secondaire du paradoxe énonciatif que représente la formule : « Je suis mort ».

Le goût de la mort

Ce point importe d'autant plus qu'une chose frappe à la lecture de la seconde partie, consacrée à l'examen des récits autothanatographiques proprement dits. On s'étonne en effet de constater que les textes réunis jouent tous du même paradoxe mais que ce dernier, une fois envisagé en série, tend à s'éteindre. Voire que comparés à leurs nombreux prédécesseurs, ceux-ci livrent une représentation de la mort relativement décevante.

Frédéric Weinmann éclaire le foisonnement soudain de récits autothanatographiques à partir des années 1980. Or, si certains d'entre eux se distinguent bien par la virtuosité de leur composition ou l'originalité des situations exposées, pour l'essentiel, le trépas y est décrit de manière détachée, sereine, voire parfois ironique. Peu de manifestations de souffrance, un ton parfois comique, une certaine difficulté à se représenter sous les traits d'un cadavre en décomposition (défi que relèvent certains d'entre eux comme *La Jeune Fille supplicié sur une étagère* d'Akira Yoshimura ou *Nox* de Thomas Hettche en 1995) : tous ces traits témoignent d'une certaine difficulté à donner sens à une telle situation. Plus encore, on constate le recours à des facilités, en particulier la permanence de certains sens tels la vue, l'ouïe, d'odorat, après le décès. Autre convention, plus frappante encore : dans tout récit autothanatographique, l'une des principales difficultés formelles tient à la clôture du récit, impossible ou du moins parfaitement arbitraire puisque la mort est par définition sans fin ; Frédéric Weinmann constate que dans beaucoup des textes concernés, c'est après avoir réglé leurs comptes avec les vivants que les morts peuvent enfin disparaître réellement, autrement dit que la destruction n'est pas totale tant que l'on se souvient encore d'eux. Un pas de plus l'aurait conduit à reconnaître que cette manière de fixer une scansion conventionnelle dans un espace-temps refusant toute temporalité humaine se trouvait déjà au cœur de *Huis clos*, où le véritable « enfer » ne débute que lorsque, enfin coupés de ce qui les rattachait à leur ancienne vie, Garcin, Estelle et Inès forment bien un trio infernal, condamné à un temps sans fin, sans échappatoire, sans repos — l'enfer de la conscience d'autrui.

Ce point vaudrait d'ailleurs pour bien d'autres caractéristiques des récits autothanatographiques identifiées par Frédéric Weinmann, déjà observables dans la pièce de Jean-Paul Sartre, au point qu'il ne serait pas exagéré d'y voir un archétype de toute représentation de la mort (à ceci près qu'y manque, par définition, un narrateur pour satisfaire aux critères ici établis...) : ainsi de l'absence de souffrance, de la sérénité des « morts », de leur regard distant et lucide sur le monde, du jeu sur la question des sens (la vue ou l'ouïe). Peut-être même *Huis clos* offre-t-il plus de résistance, de complexité, dans sa représentation, pourtant

intentionnellement plate et neutre, de la mort, là où les récits autothanatographiques ont en propre de se méfier de toute conception métaphysique ou religieuse de la mort. Même lorsqu'ils empruntent à la tradition d'outre-tombe, comme Dante par exemple, ils le font dans une perspective postmoderne, volontiers ironique sans jamais paraître céder aux illusions d'une perspective eschatologique ou d'une quelconque mythologie du salut.

D'ailleurs, c'est, entre autres facteurs, au courant postmoderne (selon la terminologie anglo-saxonne) que Frédéric Weinmann attribue l'émergence à partir des années 1980 de ce corpus autothanatographique, ainsi qu'à d'autres conditions déjà repérées par Bruno Blanckeman dans *Les Fictions singulières* (Prétexte, 2002), en particulier l'embellie autobiographique survenue à cette époque et l'importance prise par l'« autofabulation » (terme plus pertinent que celui d'autofiction, trop lié à l'œuvre de Serge Doubrovsky). Le diagnostic que Frédéric Weinmann tire de son enquête déçoit là encore quelque peu et accentue l'impression que le corpus dégagé, rendu cohérent par la précision du critère définitoire retenu, débouche néanmoins sur des œuvres apportant peu à notre imaginaire de la mort, en regard des grands textes les ayant précédés, qui ont su tirer de la représentation de la mort des vérités sur la vie, si l'on se situe dans une perspective religieuse et métaphysique, ou sur l'existence si l'on se situe dans une perspective plus philosophique (sartrienne en particulier).

En effet, c'est à la fois sur une double mort, de l'homme et du roman que l'essayiste conclut. Pour Frédéric Weinmann, l'auteur d'un récit autothanatographique « s'intéresse moins à son moi personnel qu'à la question fondamentale du moi en général, posée par le dispositif narratif du fait même de sa forme : qui parle quand je dis *je* ? Qui suis-je en dehors d'un corps ? Qu'est-ce que l'individu à l'heure où, selon le diagnostic de Foucault, le concept d'objectivité à partir duquel s'est construit "le mode d'être singulier de l'homme" s'écroule, à l'heure où "l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage" ? » (p. 226-227). Le mérite de tels textes serait en quelque sorte de refuser la chronologie des genres auto/biographiques traditionnels, tels les Mémoires — rien de très nouveau pourtant en cela : la lecture des *Antimémoires* (1967) de Malraux suffisait à le prouver —, ou de questionner la figure même de l'homme — mais là encore, le questionnement en question semble peu de choses au regard de ce qui était entrepris dans *Le Miroir des limbes* (dont le dernier tome s'achève sur un volume intitulé : *Lazare*). Quant au bouleversement dans l'art de raconter une histoire, elle tiendrait à l'identification du locuteur avec la personne de l'auteur « du fait que le protagoniste n'y est pas créé à l'image d'un être humain (sous quelque avatar que ce soit) doué de ou à la recherche d'une conscience de soi stable, mais comme une entité provisoire, qui se dessine en creux dans le discours des autres »

(p. 233). Pourquoi le lecteur n'y verrait-il pas toutefois une simple convention, comme dans le cas des morts de Sartre ou de Genet selon Frédéric Weinmann ? On peut douter que la narration autothanatographique mette réellement « fin à la "persistance de cette liaison entre personnage et incarnation d'une point de vue totalisant sur le monde" (Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*) qui caractérise encore le roman moderniste et continue de hanter le roman postmoderne » (p. 233). Si la notion de sujet y est bien mise à mal du seul fait que le sujet s'y trouve à la fois dans le temps et hors du temps, l'analyse devrait dans ce cas s'appliquer également aux personnages de *Huis clos*.

Frédéric Weinmann identifie bien un fait étonnant, à savoir la soudaine efflorescence de textes tous construits autour du même paradoxe énonciatif. Mais était-il besoin de convoquer la « mort de l'homme » pour expliquer un tel phénomène historiquement situable, ainsi que l'est l'apparition d'une figure comme celle du vampire (qui « naît », même s'il est toujours possible de lui découvrir des prédécesseurs dès l'Antiquité, à la fin du xvii^e siècle) ? Plus encore, le processus de délimitation du corpus autothanatographique paraît conduire à survaloriser des textes dont les révélations sur l'au-delà semble moindres que celles d'autres textes commentés au cours de la première partie mais minorés en quelque sorte au nom d'une sorte de téléologie qui sous-tend la poétique des genres — quand même bien Frédéric Weinmann ne considère pas que les récits autothanatographiques forment un genre en tant que tel —, à savoir le besoin de supposer une sorte de progrès, de supériorité qu'illustre un genre post ou post-postmoderne venant détrôner une longue série de devanciers.

C'est à Gérard Genette, disparu en mai 2018, qu'est dédié « *Je suis mort* », premier texte à paraître après sa mort dans la collection qu'il avait fondée en 1970 avec Todorov et Cixous — *Composition* de Michel Charles était paru en février 2018 et *Métacritique* de Florian Pennanech paraîtra à l'été 2019 —, ce qui fait de l'essai de Frédéric Weinmann un bel hommage thanatographique. Adressons aux éditions du Seuil le vœu qu'il ne constitue pas le pénultième.

PLAN

- Histoire d'une forme récente
- Discours d'outre-tombe & récits autothanatographiques
- D'où parles-tu ?
- Le théâtre manque-t-il de narrateurs ?
- Le goût de la mort

AUTEUR

Jean-Louis Jeannelle

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jeannelle@fabula.org