*« Je suis mort ». Essai sur la narration
autothanatographique, de Frédéric Weinmann*

Sarah Troubé

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/9254>

DOI: 10.4000/narratologie.9254

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Sarah Troubé, « **« JE SUIS MORT »** ». **ESSAI SUR LA NARRATION AUTOTHANATOGRAPHIQUE, DE FRÉDÉRIC WEINMANN** », *Cahiers de Narratologie* [Online], 35 | 2019, Online since 03 September 2019, connection on 23 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9254> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.9254>

This text was automatically generated on 23 September 2020.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

« Je suis mort ». Essai sur la narration autothanatographique, de Frédéric Weinmann

Sarah Troubé

REFERENCES

Weinmann Frédéric, « *Je suis mort* ». Essai sur la narration autothanatographique, Paris, Seuil, 2018, 300 pages

- 1 Voyages dans l'au-delà, apparitions fantomatiques et récits fantastiques de morts apparentes sont des motifs récurrents et codifiés dans l'histoire de la littérature. Mais qu'en est-il d'un récit qui serait conduit par le mort lui-même ? D'un roman qui ne ferait pas uniquement parler les défunts, mais dont l'instance conduisant et agençant la narration serait une voix affirmant explicitement « Je suis mort », au mépris des paradoxes et de l'étrangeté d'une telle situation d'énonciation ? C'est cette modalité narrative singulière que Frédéric Weinmann propose de circonscrire sous le terme d'autothanatographie, dans son ouvrage « *Je suis mort* ». Essai sur la narration autothanatographique, paru au Seuil en 2018.
- 2 Le terme d'autothanatographie, construit sur le modèle de celui d'autobiographie, apparaît en 1970, chez Henri Bouvarel tout d'abord, comme sous-titre de son récit *La mort d'en face*, avant d'être repris par Derrida dans *Demeure*. Frédéric Weinmann cherche à en préciser le sens avec une définition plus restrictive : il ne s'agit pas uniquement de rapporter, au cours d'un récit, les paroles d'un défunt, ni de raconter l'expérience d'une mort symbolique ou psychique, mais bien de confier la narration à un personnage réellement mort et affirmant, en même temps que son statut d'instance narratrice, celui de défunt. Cet énoncé « Je suis mort », que Weinmann qualifie d'« énoncé impossible », soulève des paradoxes qui questionnent d'emblée les limites

du récit : si la mort se donne comme la suppression de toute temporalité et de toute histoire, elle ne pourrait a priori faire l'objet d'un récit ; et par ailleurs, un narrateur défunt semble remettre radicalement en cause le statut d'une individualité, qui serait porteuse du récit.

- 3 L'autothanatographie mettrait ainsi en relief le caractère artificiel de toute autobiographie. Mais elle interroge aussi, plus largement, les limites et les pouvoirs de l'imagination narrative. Weinmann, en effet, montre que les occurrences de récits autothanatographiques sont quasiment inexistantes avant les années 1980, période à partir de laquelle leur nombre croît de manière exponentielle, dénotant une forme d'engouement, voire d'effet de mode. Il questionne alors ce qui relevait, selon lui, avant cette date, d'une forme de tabou dans les conventions du récit. En effet, un narrateur défunt ne semble pas, a priori, contredire davantage les exigences du réalisme qu'un narrateur omniscient. Comment cette absence de narration autothanatographique dans l'histoire de la littérature, puis son essor au tournant du 21^{ème} siècle, amènent-ils à penser l'évolution des conduites du récit, et du traitement de l'imaginaire de la mort ?
- 4 L'ouvrage de 300 pages est construit en deux parties, de quatre chapitres chacune. La première partie retrace, de manière chronologique, les différentes formes de mise en récit du monde de la mort distinctes de la narration autothanatographique, jusqu'à l'émergence de cette dernière. Il s'agit donc à la fois de mettre en lumière un certain interdit, qui semble empêcher les auteurs de confier l'ensemble du récit à un narrateur défunt, et de préciser, par contraste, une définition circonscrite et rigoureuse du récit autothanatographique.
- 5 Weinmann se penche tout d'abord sur le motif littéraire du voyage dans l'au-delà. Dans les récits mythologiques comme dans la Bible, la possibilité de visiter le royaume de la mort puis de revenir au monde de la vie relève du privilège divin. C'est au Moyen-Âge que le récit d'un voyage dans l'au-delà se constitue comme un genre autonome, tout d'abord religieux et centré sur l'expérience de l'extase, puis profane : la vision de l'au-delà et l'expérience symbolique narrée par la *Divine Comédie* en fournit l'exemple le plus célèbre. Mais celle-ci ne peut être qualifiée de récit autothanatographique, dans la mesure où la narration se déploie à partir du retour sur la terre des vivants, et non du point de vue d'un personnage défunt. Weinmann souligne qu'à partir du 17^{ème} siècle, le thème du voyage dans le monde de la mort devient l'objet d'un traitement satirique et comique, avant de prendre la forme, au 20^{ème} siècle et sous l'influence du surréalisme, de récits d'hallucinations et de cauchemars jouant sur l'indistinction du rêve et de la réalité. Il deviendra également l'un des motifs récurrents de la littérature de science-fiction, sans remplir pour autant les critères de l'autothanatographie.
- 6 Le deuxième chapitre s'attache aux autobiographies fictives composées au seuil de la mort ou relatant des états de mort trompeuse. Émergeant avec le romantisme, ces récits témoignent en particulier de la diffusion, dans l'imaginaire du 19^{ème} siècle, de la notion médicale de mort apparente. Cette dernière donne lieu aussi bien chez Balzac (*Le colonel Chabert*) que chez Poe (« L'enterrement prématuré ») à des récits dans lequel le personnage est enterré vivant, et qui questionnent ainsi directement ce qu'il en est de l'expérience d'être mort au regard des autres. De manière différente et inédite par son procédé narratif – qui se présente comme une retranscription immédiate des pensées du narrateur – *Le dernier jour d'un condamné* cherche à saisir sur le vif la conscience de la mort imminente. Ces récits, s'ils se distinguent de l'autothanatographie par le fait que le narrateur est encore vivant, n'en questionnent

pas moins avec acuité les rapports et l'équivalence entre la mort réelle et la mort sociale, symbolique ou psychique.

- 7 Il est question dans le troisième chapitre des apparitions spectrales et fantomatiques, motif omniprésent dans la tragédie grecque, puis étendu à tous les genres du théâtre. Or, si le spectre apparaît comme une métaphore privilégiée de l'illusion théâtrale, le théâtre est susceptible lui aussi de mettre directement en scène le monde des morts, comme l'illustre l'enfer de *Huis Clos*. Weinmann marque cependant clairement la distinction entre ces apparitions de défunts dont la parole demeure dans le registre du discours direct, et l'autothanatographie dans laquelle cette parole est de l'ordre du récit et où le défunt est en place de narrateur premier.
- 8 Comment cette situation d'énonciation singulière de l'autothanatographie en vient-elle à apparaître ? Weinmann situe la première levée du tabou d'un récit conté par un défunt dans une œuvre de Joaquim Maria Machado de Assis en 1881, *Les mémoires posthumes de Bras Cubas*. Weinmann développe l'idée d'une accointance entre le réalisme magique, tel qu'il émerge en Amérique latine, et l'émergence du récit autothanatographique : le fait que l'incongru et le surnaturel s'y trouvent acceptés comme une évidence, à la différence du jeu sur l'ambiguïté des récits fantastiques, y favoriserait la possibilité d'assumer l'invraisemblance du procédé d'une narration post-mortem. En dehors de l'Amérique latine, il faut attendre le milieu du 20^{ème} siècle pour qu'apparaissent les premiers récits levant cet « interdit narratif » : Weinmann cite notamment deux récits de l'écossaise Muriel Spark, un récit du japonais Akira Yoshimura, mais également le film de Billy Wilder *Boulevard du crépuscule*, dans lequel la voix narrative hors champ est celle d'un mort. À partir des années 1980, ce type singulier de narration, s'il ne devient pas courant pour autant, croît du moins de manière exponentielle, y compris dans la littérature jeunesse. Quel tournant s'opère alors, dans la notion de vraisemblance mais aussi dans l'imaginaire des représentations de la mort, pour que la narration puisse se voir alors confiée, de manière presque banale, à un narrateur défunt ?
- 9 Cette question fait l'objet de la seconde partie de l'essai. Celle-ci s'attache à déployer les différentes caractéristiques de la narration autothanatographique, à partir d'un corpus d'œuvres contemporaines couvrant une grande variété de styles et de genre. Parmi elles, *L'Attentat* de Yasmina Khadra, *La voyageuse* de Dominique Rolin, *Les thanatonautes* de Bernard Werber, *La douane de mer* de Jean d'Ormesson, *Le superbe squelette* d'Alice Sebold, mais aussi la série *Desperate Housewives*.
- 10 Weinmann souligne tout d'abord que contre toute attente, la levée de ce tabou narratif n'entraîne pas une mise en relief de la dimension singulière, inhabituelle ou extraordinaire du procédé. Bien au contraire, l'énoncé impossible « je suis mort » y est prononcé par les narrateurs comme un fait banal, et formulé sous la forme d'un constat rationnel : l'impossibilité de cet énoncé se trouve alors pervertie, dans la mesure où le paradoxe qu'elle implique se voit non pas mis en évidence, mais camouflé. Weinmann entend ce traitement particulier de la voix autothanatographique comme une manière, pour le roman, de revendiquer sa propre artificialité.
- 11 Or, à l'image de cette banalité avec laquelle ces narrateurs expriment leur statut de défunt, la mort elle-même fait dans la plupart de ces récits l'objet d'une acceptation sereine, comme le montre le second chapitre de cette partie. Loin de chercher à susciter angoisse et effroi à la manière des récits fantastiques, ces narrations autothanatographiques semblent le plus souvent user de procédés de distanciation qui

passent sous silence la souffrance physique, la description corporelle de la mort et la révolte à son endroit, pour privilégier au contraire des descriptions médicales, évasives et superficielles. Si l'interdit narratif est levé, la réalité physique de la mort demeurerait quant à elle un tabou. En rupture avec tout pathos et avec l'imaginaire romantique, la neutralisation des émotions est patente, privilégiant des narrateurs qui ont fait le deuil d'eux-mêmes, et à qui le statut de défunt confère la possibilité de se percevoir depuis un point de vue extérieur.

- 12 Le troisième chapitre prolonge cette analyse de l'imaginaire sous-jacent au traitement de la mort dans les récits autothanatographiques. Si ces derniers ne comportent ni considérations eschatologiques sur le destin de l'âme après la mort, ni descriptions de l'enfer ou du paradis, ils n'en sont pas moins incompatibles avec une conception purement matérialiste et laïcisée du trépas. Ce type de narration apparaît alors emblématique du mouvement post-moderne d'individualisation des croyances, aboutissant volontiers à divers recouvrements et compromis entre représentations religieuses, imaginaire ésotérique et naturalisme scientifique. Le fait que la narration autothanatographique ait trouvé son terreau dans le réalisme magique renverrait alors au phénomène de métissage religieux et à la survivance de croyances animistes caractérisant son contexte d'émergence en Amérique latine.
- 13 Si les narrateurs défunts des récits autothanatographiques contemporains témoignent bien d'une forme de vie après la mort, celle-ci prend la forme d'un modeste compromis : esprits ou âmes séparés de leurs corps, ils coexistent avec les vivants et conservent leurs facultés de perception. Ils témoignent en cela d'une forme de résurgence de représentations archaïques et anthropomorphes de la mort, ainsi que de la prédominance d'un fantasme de type voyeuriste. Mais ils sont dénués de facultés surnaturelles et d'omniscience, et le plus souvent réduits à cette passivité de l'observation. Et surtout, ces récits, malgré leurs divergences de style, semblent tous s'accorder sur le caractère provisoire de cette survie post-mortem : ces narrateurs ne sont les témoins des suites de leur propre mort que pour une durée déterminée, précédant la dissolution complète de leur principe spirituel qui marquera alors la mort véritable, excluant toute possibilité de vie éternelle. C'est cette temporalité intermédiaire, entre la mort et la disparition définitive, qui permet à la narration de se déployer, en résolvant ainsi le paradoxe d'une mort qui équivaldrait à un hors-temps, et donc à l'impossibilité de tout récit.
- 14 La prolifération des récits autothanatographiques à la fin du 20^{ème} siècle est-elle alors l'indice d'une nouvelle épistémè ? Témoigne-t-elle d'un tournant dans la conception du roman et du récit, succédant à la mort de l'auteur et du roman clamée par les narrations post-modernes ? Le dernier chapitre tente d'identifier plus précisément le « changement de perspective radical » qu'illustre, d'après Weinmann, l'engouement pour les narrations autothanatographiques. Le roman post-moderne, en dénonçant les illusions du romanesque, avait habitué le lecteur aux jeux sur les différents registres de réalité, d'états de conscience, de narration et d'intertextualité. L'autothanatographie invente quant à elle une nouvelle situation d'élocution, qui semble renforcer la présence du narrateur et de sa subjectivité – par son statut peu commun de survivant à la mort –, mais qui, plus profondément, manifesterait une dissolution de l'individu, réduit à une pure conscience de soi et à une parole désincarnée. Si on persiste à définir le roman à partir des notions de personne ou d'individu, il s'agirait donc là de l'émergence d'une mort radicale du roman. L'autothanatographie ne dénonce pas

seulement, à la manière de l'ère post-moderne du roman, le caractère artificiel de toute autobiographie, mais elle témoignerait de la fragilisation de la notion de personne.

- 15 Weinmann avance alors un lien intrinsèque entre cette dissolution de la notion de personne et la mutation qui caractériserait aujourd'hui le récit : le déclin de la culture de l'écrit et l'influence du cinéma conduiraient à la prévalence du modèle implicite du récit oral ou filmique dans les narrations romanesques, marquée par la prédominance du registre du discours et du dialogue sur celui de l'histoire. Si les narrations autothanatographiques marquent la levée d'un tabou littéraire et anthropologique, sans avoir pour autant la visée d'élaborer un nouvel imaginaire de la mort, contribuent-elles du moins à élaborer un nouveau genre d'autofiction ? Sans aller jusqu'à rattacher ce nouveau mode narratif à l'émergence d'un genre spécifique, Weinmann propose de les distinguer de la vaste catégorie d'autofiction, pour les assimiler plutôt à celle, plus circonscrite, d'autofabulation, telle que définie par Bruno Blanckeman. Celle-ci dénoterait un type d'invention de soi fondé sur la parole métaphorique et la projection anti-réaliste du moi, ainsi que sur la prise en compte d'une étrangeté à soi. Elle s'opposerait ainsi à la quête d'identité et de sens classiquement associée à la trajectoire du récit romanesque.
- 16 Au narrateur omniscient qui invitait à concevoir l'écrivain à l'image de Dieu s'est substitué un « je » qui semble être une pure conscience de soi désincarnée, sur le point de se dissoudre dans l'anonymat et ne laissant subsister aucun sujet hors du récit. S'il a fait le deuil du point de vue omniscient, ce poste d'observation offert par le narrateur défunt offrirait alors une fenêtre sur les mutations des énonciations de l'identité, à l'heure où l'individualisme post post-moderne finirait par faire s'équivaloir inflation et dissolution de l'individu.