

Imposture et ontologie de la fiction réaliste : une lecture science-fictionnelle de *Celle que vous croyez* (Camille Laurens)

1 L'une des évolutions marquantes du champ littéraire français contemporain est sans conteste l'importance prise par les littératures documentaires – littératures “d'enquête” (Laurent Demanze), “de terrain” (Dominique Viart), et plus largement “factographies” dont Marie-Jeanne Zenetti a identifié les racines et les mécanismes¹. Quoique apparemment positionnées dans un rapport référentiel qui les oppose aux modalités fictionnelles courantes, les littératures documentaires contemporaines s'inscrivent dans un continuum de pratiques et de postures, notamment en raison de la présence incontournable de l'auteur-enquêteur, dont la subjectivité informe, voire déforme, nécessairement le réel rapporté ; continuum de pratiques qui rejoint, dans l'espace des littératures fictionnelles, un pendant pseudo-documentaire qui donne lieu actuellement à des objets d'interprétation difficile, comme *Celle que vous croyez*² de Camille Laurens, récit dans lequel la posture de l'autrice consiste à imposer une sorte de concaténation de réajustements référentiels, où l'autofiction devient pure fiction et où le statut du document se trouve mis en cause : le mensonge se mue en moteur de l'intérêt et de l'action, en s'exhibant et en mettant en quelque sorte le lecteur au défi de construire un monde possible où les contradictions de la/des narratrices prendraient sens.

2 En cela, *Celle que vous croyez* s'inscrit sans conteste dans l'esthétique et les préoccupations de son autrice, comme le rappelle Jutta Fortin :

On ne peut qu'être frappé d'observer que les thématiques obsessionnelles de []'œuvre [de Camille Laurens] reviennent dans *Celle que vous croyez* : la fascination du début de l'amour, l'angoisse d'abandon, l'échec de la relation amoureuse, la trahison, la tromperie, l'ambiguïté entre l'être et le paraître, la contenance de l'émotion forte, le déni du temps lié au refus d'être adulte et à la peur de vieillir, les sentiments d'insuffisance et de culpabilité. On retrouve aussi l'importance de la langue comme instrument puissant de manipulation en même temps que garant du lien amoureux ; ainsi que le dispositif narratif du jeu de miroirs, qui renvoie fortement, à travers le motif du masque, au désir d'être démasquée, au besoin essentiel d'être regardée d'un regard aimant.³

3 Selon cette grille de lecture, Camille Laurens donne à voir un entrelacs de pulsions et de désirs, dont l'expression et la frustration sont traduites par une forme spéculaire faisant jouer “le motif du masque”. Sans écarter tout à fait cette approche, qui identifie des éléments essentiels, je voudrais faire un pas de côté, susceptible de changer la perception de cette œuvre, de son propos et de ses moyens. Il est certain que le jeu de miroirs, tout comme le jeu de masques, qui est mis en place semble renvoyer à la question du désir amoureux – féminin – et symétriquement à celle du regard masculin, susceptible de valider, ou au contraire de faire disparaître, une femme comme objet de désir.

4 Néanmoins, plusieurs éléments de la stratégie narrative engagée par Camille Laurens viennent produire des effets de dissonance, qui décalent cet enjeu initial, de manière à déstabiliser le lecteur. Plusieurs impostures se succèdent⁴ : celle de Claire⁵, la protagoniste de la première partie, qui se construit une identité à partir de fragments réels, dont la photo d'une nièce décédée, afin de séduire Chris₁ ; celle de l'ancien amant de cette narratrice, Jo, qui lui fait croire au décès de Chris₁, par vengeance ; celle de la narratrice de la deuxième partie, Camille_o, qui revendique d'avoir vécu les événements

qu'elle prête à Claire₁, dans une version plus charnelle et plus éprouvante encore. Mais à ces manipulations et mensonges, qui pourraient s'organiser comme une suite de marivaudages tragiques⁶, vient s'ajouter une dénégation très forte : dans ce qui est présenté comme un "brouillon de lettre" à son éditeur, Camille_o nie "avoir volé cette histoire à quelqu'un", et se défend d'avoir "vampirisé sa vie" (CC 122). Cette expression renvoie à la polémique ayant opposé à partir de 2007 Camille Laurens à Marie Darrieussecq, celle-ci ayant été accusée par la première de "plagiat psychique"⁷, d'avoir en quelque sorte plagié sa vie même. Le roman ne rejoue pas cette situation⁸, mais mentionner la question du transfert, ou du plagiat, même pour la dénier, reconfigure la perception du texte, en plaçant l'enjeu de la fiabilité non plus seulement sur les conditions de l'énonciation – par des personnages fous ou manipulés – mais sur le projet même de l'écriture, sur la possibilité qu'en dehors du texte existe un mensonge fondamental. Faisant invoquer par sa narratrice-double le spectre du "vampire" pour s'en défendre, Camille Laurens installe une inquiétude durable dans l'esprit du lecteur. De plus, l'insistance sur cette imposture *qui n'a pas eu lieu* se trouve à la charnière entre les deux parties : elle invite à reconsidérer l'imposture qui vient d'être lue, en exhibant son caractère fictionnel – perçu dès lors comme une sorte de manipulation, de modification du réel – avant d'engager une deuxième version de la même histoire, donnée cette fois comme réelle. Toutefois, qu'y a-t-il finalement de vrai, de juste, dans ce deuxième objet narratif qui manifeste son caractère artificiel, construit, dans le processus même d'assertion de sa réalité ?

- 5 Ainsi, le regard du lecteur ne se porte plus tant sur les jeux de masque auxquels se livrent les narratrices, ou dont elles sont victimes, que sur celui qui se joue dans la structure même du roman, dont les fragments disjoints remettent en question la portée effective de la référence réaliste, tout en la renforçant de manière apparemment contre-intuitive. Cette technique consistant à proposer des "états superposés" de la fiction n'est pas sans exemple en littérature. La science-fiction en a exploré le potentiel, tant pour la narration que pour la construction de mondes, en mettant en place ce que Richard Saint-Gelais désigne comme des "artefacts science-fictionnels", c'est-à-dire des objets sémiotiques qui se donnent comme originaires d'un autre état du monde que celui que nous connaissons, et dont la présence donne une plus grande matérialité au monde fictionnel, invite à en questionner la diversité en un feuilletage référentiel, tout en manifestant clairement son caractère imaginaire⁹. Il me semble qu'il y a, dans la stratégie narrative et ontologique adoptée par Camille Laurens dans *Celle que vous croyez*, une parenté de procédés dont l'étude est susceptible d'éclairer l'interprétation de son roman.
- 6 Camille Laurens, autrice de science-fiction ? Pas à proprement parler, bien sûr. Tant le paratexte que le contenu de ses récits – rapports amoureux, exploration de mécanismes psychiques, monde de référence implicite – impliquent des réglages de lecture oscillant entre une approche réaliste fictionnelle (roman) et une approche référentielle documentaire (autobiographie). L'autofiction, ou le "roman vécu"¹⁰, selon Laurens, se construit "comme un champ de tension, un phénomène propre à affoler les oppositions entre fictionnel et factuel, entre esthétique et éthique, entre artifice et authenticité"¹¹, rappelle Jean-Louis Jeannelle : c'est bien dire que le barycentre de cette écriture, et partant de sa réception, se négocie quelque part entre un rapport sur des faits – toujours susceptibles de donner lieu à contestation, vérification, voire procès – et une reconstruction de ces faits utilisant les ressources de la fiction réaliste. La pratique de la science-fiction, qu'elle soit perçue comme un déplacement métaphorique du réel ou

comme un décalage résolu vers un imaginaire du lointain (dans l'espace, le temps, les pratiques sociales...), paraît dès lors n'avoir que peu à voir avec la démarche adoptée par Camille Laurens.

- 7 Néanmoins, c'est réduire le champ de la science-fiction que de la tenir pour un simple répertoire thématique, aux images récurrentes exhibant une étrangeté radicale (robots, vaisseaux, mutants...) ou pour une littérature de la réduplication¹², dissimulant sous les oripeaux de l'imaginaire des questions qu'il serait possible de traiter sur un mode réaliste : bref, de penser la science-fiction comme pur décrochage d'avec un réel dont la fiction réaliste serait, par nature, plus proche. Au cœur de la création en science-fiction se trouve un questionnement ontologique : à partir d'un levier conceptuel que Darko Suvin a dénommé le *novum*, c'est-à-dire un élément radicalement nouveau, dont l'insertion dans notre réel produit une révolution conceptuelle telle que nous envisageons le monde d'un œil neuf. Selon Suvin, ce *novum* entraîne une défamiliarisation, un *cognitive estrangement*, source de distance critique¹³. Toutefois, comme l'ont montré après lui les spécialistes de la science-fiction, la dynamique narrative ne repose pas sur une simple mise à distance, mais sur une tension entre étrangeté et familiarité¹⁴, telle qu'elle se manifeste notamment dans la matérialité paradoxale des artefacts science-fictionnels.
- 8 La mise en rapport de l'écriture conjecturale avec la démarche de Camille Laurens dans cette œuvre gagne en pertinence dès lors qu'est souligné le caractère "virtualisé" du protocole autofictionnel ici : le récit tend à mettre à distance tout pacte référentiel ou autobiographique explicite, construisant à la place un réseau manifestement romanesque de pseudo-documents qui convoquent et subvertissent à la fois les codes de l'autofiction. L'indétermination, le "bougé" qu'introduit l'enchâssement problématique des récits composant *Celle que vous croyez*, me semblent donc pouvoir être examinés en fonction de catégories importées depuis l'étude de la science-fiction afin, dans un premier temps, de rendre compte du dispositif pseudo-documentaire destiné à instaurer une série d'impostures tout en les subvertissant, puis, dans un deuxième temps, d'identifier en quoi consiste le *novum* que ce dispositif permet de mettre en évidence, l'objet insaisissable que ce roman nous fait pourtant saisir : la femme *transparente*.

Exhiber l'imposture

- 9 La construction narrative de *Celle que vous croyez* lance un défi au lecteur, reflété dans l'ambiguïté même du titre, qui pointe vers l'expression "je ne suis pas celle que vous croyez", donc "je vaudrais mieux que ce que votre regard me renvoie", vers un problème d'identification – le jeu d'impostures auquel se livrent les personnages – ainsi que vers un questionnement plus large, à savoir "qui croit-on dans ce livre", presque un programme : *lecteur, tu vas croire celle qui parle ici*. La mécanique artefactuelle mise en place par Camille Laurens entraîne en effet une forme d'adhésion – illusion référentielle propre au réalisme – en même temps qu'une prise de distance critique, comparable à l'effet d'*estrangement* identifié par Suvin pour la science-fiction, qui fait entrer le récit dans une forme d'indétermination ontologique. Celle-ci est fondée sur un rapport intradiégétique au vrai et au mensonge : le premier élan du lecteur-enquêteur est de comparer les versions, d'établir une forme de hiérarchie entre les récits principaux¹⁵. Néanmoins, des points de fuite interdisent toute version unifiée, si bien que les récits des deux narratrices principales, Claire et Camille, apparaissent moins comme deux récits

d'une même histoire que comme des versions concurrentes, des réalités alternatives.

- 10 L'attention portée par Camille Laurens aux conditions de l'énonciation de ses récits est manifeste dans ses œuvres, où les personnages interrogent souvent les conditions d'énonciation et de réception de leurs discours. Dans "Qui dit ça ?", l'autrice indique que pour elle, l'identification du foyer énonciatif est cruciale dans la mesure où la personne même de celui qui a vécu ce dont il parle conditionne l'expérience qui est rapportée :

Je reviens à Nathalie Sarraute : les états complexes que le romancier cherche à découvrir sont "comme ces phénomènes de la physique moderne, si délicats et infimes qu'un rayon de lumière ne peut les éclairer sans qu'il les trouble et les déforme". La physique quantique souligne en effet qu'une expérience est modifiée par les conditions de l'expérience. Qui fait l'expérience ? À quel moment ? Dans quel contexte ? L'équivalent dans la littérature, c'est "qui dit ça ?".¹⁶

- 11 De Sarraute à Laurens, la métaphore de la physique quantique sert aussi bien à donner corps à une forme de réel complexe, nuancé, voire insaisissable, qu'à faire de la subjectivité la source du réel vécu. L'énonciateur est l'expérimentateur, impliqué dans l'avènement de la réalité qu'il entreprend d'observer : à chaque observateur correspond un monde possible distinct, non seulement un monde psychique, mais un monde effectif, concret. Selon cette perspective, toutes les fictions fondent une forme de bifurcation ontologique : le contrat de lecture réaliste implique simplement de neutraliser ce type de questionnement pour faire fonctionner le récit, là où les conditions mêmes de possibilité de créatures ou d'objets extraordinaires font partie du champ d'interrogation ouvert au lecteur des fictions non-réalistes. Avant d'étudier dans un second temps la figure de la "femme transparente" établie par la stratégie de "trouble dans le réalisme" par laquelle Camille Laurens se joue du contrat réaliste, il est nécessaire d'identifier par quels dispositifs textuels son roman ouvre une brèche dans le réel.

- 12 *Celle que vous croyez* comprend deux parties principales, encadrées par un prologue et par un épilogue. Prologue et épilogue se font écho l'un à l'autre sans exactement se répondre. Les deux parties principales sont aussi construites en miroir, mais avec des différences, car la première partie se subdivise en deux segments distincts, subdivision qui entraîne un mouvement de vérification et d'approfondissement ; une vérification dès lors absente de la seconde partie. Chaque section du roman se présente comme un document, à chaque fois d'une nature différente, et susceptible de contenir, par enchâssement, d'autres documents significatifs, portés en quelque sorte au "dossier d'enquête" dont dispose le lecteur.

- 13 La nature (pseudo-)documentaire des textes n'est pas toujours livrée d'emblée, alors qu'elle est essentielle à leur interprétation, comme il apparaît pour le prologue. Il s'agit de l'"enregistrement audio" d'une déposition, en pratique la transcription *verbatim* de cet enregistrement, déposition dont on suppose par la suite qu'elle est une trace de l'effondrement psychologique de Claire. La mention de la gendarmerie nationale dès le titre situe l'enjeu au sein de la diégèse – quelque chose de grave – et a enclenché un protocole de lecture associé au roman policier – il y aura des indices à glaner¹⁷. Présentée sans ponctuation, mais avec des alinéas servant à marquer l'insertion (en italiques) d'une coupure de presse, la parole d'un personnage se déverse, partant d'un objet anodin : un professeur a cessé d'écouter la narratrice pour se tourner vers une étudiante plus jeune et plus séduisante. Ce point de départ conduit par induction à des accusations de féminicides systémiques, fondées sur la coupure de presse détaillant les horreurs d'un marché aux

femmes de l’Etat Islamique, puis à une généralisation : “(les hommes) nous tuent nous ils nous liquident tout est dans le journal” (CC 12). Il y a bien un crime dénoncé dans cette déposition, mais il concerne l’humanité entière. De prime abord, ce texte confus apparaît plutôt comme un tissu de signes – simulant un état de conscience, au moment d’un effondrement nerveux – et non comme un ensemble cohérent de signifiés à verser au dossier de l’enquête lectorale. Pourtant, de manière encore diffuse, il sert à poser un registre, grave, et un enjeu thématique : la disparition, l’effacement des femmes.

- 14 La première partie se présente comme un déploiement de cet effondrement psychique. C’est ce que suggère son titre, “Va mourir !”, qui reprend les deux derniers mots du prologue, et qu’on retrouve ensuite dans une anecdote significative – mots adressés par Chris₁ à Claire₁ lors d’une conversation téléphonique impromptue, qui jouent dans la décision initiale de le tromper. Pour donner un aperçu objectif de l’état psychique de cette femme, le roman nous donne à lire une série d’artefacts documentaires, en deux temps. Le premier temps est constitué d’“Entretiens avec le docteur Marc B.”. Il livre, en un long monologue, une sorte de confession à un psychiatre, dans laquelle Claire₁ avoue avoir manipulé un homme, Chris₁, d’abord pour espionner un ancien amant, Jo, puis pour maintenir avec lui une relation amoureuse, sans espoir. Le ressort de la manipulation est la création d’un faux profil Facebook où elle déploie une identité alternative, Claire Antunès, une jeune fille naïve dont le leurre suscite une telle passion que, lorsque Claire₁, prise de remords, cesse sa mascarade, Chris₁ se suicide. Le document n’est pas seulement un récit rétrospectif. Claire₁ ne cesse de louvoyer, de mentir, de se présenter comme peu fiable : “je ne suis pas à une contradiction près, vous savez. Je suis folle, après tout” (CC 51). Ce qui se joue, en apparence, dans cette confrontation, est de savoir qui, de la patiente et de l’analyste, parviendra à tromper l’autre : classique représentation d’un personnage acharné à “résister en trompant l’analyste”¹⁸. Claire₁ résiste, par des “jeux de mots” (CC 60), mine autant que possible les mécanismes de la cure, comme étant elle-même délétère et trompeuse. Néanmoins, le danger que fait peser “l’imposture psychanalytique” – “pas un traitement, mais une maladie”¹⁹ – ne se manifeste pas dans ce premier mouvement. Au contraire, le personnage semble se livrer, et même se délivrer. L’insistance du psychiatre conduit Claire₁ à avouer certains ressorts secrets : son sentiment de culpabilité d’avoir contribué au suicide de sa nièce, Katia₁, dont elle a en fait utilisé la photo pour séduire Chris₁. La mort de sa nièce et celle de son amant impossible se conjuguent pour former une sorte de duo tragique.
- 15 Second document, l’“Audition du docteur Marc B.” livre aussi une confession. Là encore, le récit de la faute se conjugue à l’émergence d’un aveu, l’amour transgressif du psychiatre pour sa patiente. C’est là qu’intervient le véritable danger de la cure : paradoxalement, la mise au jour de la vérité, qui vient détruire ce que les mensonges de Claire₁ pouvaient avoir de protecteur. Le psychiatre de Claire₁ passe en jugement devant ses pairs pour violation de son éthique professionnelle : il a mené une enquête lui ayant révélé que Chris₁ n’est pas mort, qu’il a refait sa vie, mais cette révélation a eu l’effet inverse de celui qu’il escomptait sur sa patiente, laquelle vient de commettre une tentative de suicide. Pour frappant que soit ce renversement final, l’essentiel de ce second temps est en fait occupé par un document enchâssé, une pièce à conviction produite par Marc pour justifier sa démarche : le cahier d’écriture de Claire₁, réalisé sous la supervision de Camille Laurens (ici Camille₁), intervenant dans l’hôpital psychiatrique, déploie une uchronie personnelle, dans laquelle elle se suppose une relation idyllique avec Chris₂. Mais Claire₂ fait tout s’écrouler dans un accès de jalousie virtuelle, en voulant mettre son amant à l’épreuve ;

réactivant son faux compte Facebook, elle lui fait miroiter la possibilité d'une rencontre avec la Claire virtuelle, Claire Antunès. Le dénouement de cette fiction enchâssée aboutit à la rencontre de Chris₂ avec le modèle de Claire Antunès, Katia₂ – vivante elle aussi dans cette réalité alternative.

- 16 Cette première partie présente une grande cohérence narrative, puisqu'elle offre le récit d'un amour fou suscité par des mensonges en série, rythmé par le dévoilement progressif d'éléments inaperçus ou dissimulés. Malgré la puissance poétique de sa morale superficielle – celle qui a vécu dans le mensonge a été punie par un mensonge – il est tentant de lire ce récit comme une déconstruction, avec la figure du docteur Marc B. en avatar intradiégétique du lecteur/enquêteur : il traque les incohérences de la confession de Claire₁, il interprète ses productions écrites pour saisir ce qu'il s'y trouve de "vrai" exprimé au travers de la fiction, il remonte la piste de Chris₁. Néanmoins, la récompense de ce super-lecteur est la frustration : il fait s'effondrer le monde de sa patiente, et la détruit en voulant la sauver. S'il y a à ce stade une morale à identifier, peut-être serait-ce plutôt que, au creux des mensonges de Claire₁ se nichait une vérité vitale qui s'est perdue dans la lumière crue des révélations du psychiatre : la fiction qu'elle avait élaborée, "imposture inspirée et créatrice"²⁰, acte de résistance littéraire face à l'inquisition de la cure, était garante d'une vérité du sujet que la mécanique psychanalytique a anéantie. Manière d'inscrire dans la dialectique du texte une prime symbolique à l'imagination et aux mensonges, contre la tentation de résoudre toutes les contradictions : ce que suggère ce dispositif, c'est que prendre le départ d'avec la réalité, construire un nouveau rapport au réel, c'est se donner la possibilité de saisir une vérité d'un autre ordre que le simple énoncé des faits.
- 17 La tentation de réduire les contradictions pourrait pourtant être encore celle du lecteur gardant en mémoire les éléments du prologue. Claire₁ condamne bien la violence symbolique, psychologique et physique infligée aux femmes, en particulier l'ostracisme dont elles sont victimes passé un certain âge. Toutefois, les circonstances sont très différentes de celles qui apparaissaient pour Claire₀ : une histoire d'amour à double fond est venue remplacer l'anecdote du mépris masculin. De plus, l'histoire devrait être terminée, mais tout n'est pas résolu. Arrivé à l'articulation entre les deux parties, le lecteur découvre un titre : "Une histoire personnelle", suivi de deux exergues insistant sur le rapport entre écriture et vérité personnelle, puis un objet textuel désigné de manière étrange : "Brouillon de lettre à Louis O.". La situation d'énonciation est vite éclaircie : il s'agit d'un texte destiné par Camille Laurens – personnage de narratrice-autrice, Camille₀ – à son éditeur, pour se justifier d'avoir proposé le roman qui précède et lui en livrer une version "véridique". Le roman *Va mourir !*, avec son dispositif pseudo-documentaire en deux temps, était donc un artefact fictionnel à prendre comme un tout. Le lecteur découvre que ce qu'il a lu comme le récit du dévoilement de différents niveaux d'imposture constituait dans sa globalité un dispositif truqué : suivre les étapes de révélation du super-lecteur revenait à se laisser prendre au jeu de la fiction, et à oublier du même coup de s'interroger sur le cadre de production du texte. Or, les éléments fournis par la narratrice concernant ce cadre de production, loin de régler une lecture purement fictionnelle, entraînent un conflit dans les niveaux de fictionnalité, et de là dans la hiérarchisation ontologique que le lecteur est à même d'effectuer entre les différentes versions.
- 18 En effet, la version de Camille₀ ne fournit pas de clé d'interprétation pour le premier

temps de la première partie. C'est à une bifurcation narrative que l'on assiste : Camille_o s'engage dans la séduction de Chris_o, vit une relation assez satisfaisante jusqu'à ce qu'il prenne conscience de son âge à elle, et l'abandonne dans une location de vacances. Là, seule et désespérée, Camille_o s'efforce de donner mauvaise conscience à Chris_o, par le biais de sa fausse identité Facebook. Il y a ainsi très peu de points de contact et de reprise entre première et seconde partie. La convergence s'effectue par le cadre d'énonciation : Camille_o se trouve bien dans le même asile psychiatrique que Claire_o, laquelle a participé à un atelier d'écriture animé par l'écrivaine. L'explication la plus simple revient à accepter le statut fictionnel de la totalité de la première partie : Camille_o aurait projeté sur la figure de Claire_i le type d'entretiens qu'elle a eus avec son psychiatre (commun avec celui de Claire_o), et amalgamé leurs circonstances personnelles en faisant de la relation difficile de Claire_o avec sa nièce Katia_o un ressort dramatique de ses conflits internes.

- 19 Pourtant, en mettant en scène les conditions de rédaction de cette première partie, censément roman enchâssé, l'autrice attire l'attention sur le caractère artificiel de son récit "véridique", manifesté par son statut paradoxal de "brouillon publié". De plus, certains éléments résistent à une interprétation réductrice : le cahier d'écriture brandi par le psychiatre au cours de la première partie pourrait correspondre à ce que Claire_o a écrit dans l'atelier animé par Camille_o. Même en acceptant que la confession de Claire_i soit une réécriture de la "réalité vécue" par Camille_o, l'audition du psychiatre prend un relief distinct, car le cahier d'écriture pourrait bien être une production fictionnelle de même niveau : non pas enchâssée – travail d'écriture imaginé en abyme par Camille_o – mais version concurrente de la première, réécriture de sa propre vie par Claire_o, complétée éventuellement par une troisième version, produite par "Claire ou quelqu'un d'autre" dont "l'écriture semble un peu différente" (CC 104), quelqu'un d'autre qui pourrait n'être autre que Camille_o, intervenue pour prolonger et compléter l'histoire de Claire_o – ou pour s'en approprier, en "vampiriser", le processus créatif.
- 20 Ainsi, l'imbrication de ces différents documents est conçue de manière à produire une incertitude, un soupçon qui s'étend à la façon dont nous sommes censés percevoir le statut même des textes, à construire comme des documents (fictionnels) ou à déconstruire comme des indices d'une démarche de dénonciation de la fiction : il s'agit pour l'autrice d'avancer masquée, mais en nous mettant sous les yeux son masque. Ce faisant, elle donne corps à des versions contradictoires du monde, aussi bien monde représenté par les différents niveaux de fiction, que monde vécu, comme cadre d'énonciation de ces fictions. C'est ce à quoi renvoie le dernier texte du roman, un "épilogue" donnant la parole au mari de Claire_o, chez son avocat. Cette parole donne la réplique à celle qui se déployait dans le prologue, mais résonne avec la totalité du roman, en renforçant d'une part le sentiment d'incertitude ontologique, mais en lui donnant d'autre part une unité paradoxale. Incertitude : la nièce de Claire, d'abord "suicidée" (Katia₁) dans la confession de celle-ci, puis "ressuscitée" (Katia₂) par l'une des versions fictionnelles brandies par le docteur à son audition, apparaît bel et bien vivante dans le discours du mari (Katia_o) ; et la proximité entre les éléments fournis par le mari et les indices glanés dans la première partie mettent à mal la version de Camille_o, disant ne pas avoir "vampirisé" Claire_o. Unité paradoxale : outre des échos à la première partie, ce discours du mari renvoie à des éléments de la seconde, notamment la présence d'un vidéaste (un second "Chris"), et fait apercevoir, dans une ultime mise en abyme, la figure de l'autrice, terminant le roman sur cette caractérisation : "C'est rien, c'est un écrivain" (CC 186).

- 21 La stratégie pseudo-documentaire mise en place dans le roman semble destinée à permettre au lecteur de prendre conscience de ce “rien” qu’est le travail de l’écrivain, d’en mesurer toute l’épaisseur référentielle en même temps que la charge d’irréel. En science-fiction, l’introduction d’artefacts sert deux logiques narratives parallèles et parfois concurrentes : elle contribue à accréditer l’impression qu’il existe un monde cohérent, avec une épaisseur ontologique et temporelle, au-delà du strict récit, monde cohérent où la production des artefacts a été possible ; elle suscite également des interrogations sur les caractéristiques exactes de ce monde possible, et de ce fait une attention accrue à des indices paratextuels ou à des allusions ténues, dispersées au bénéfice des lecteurs les plus attentifs. Sans écrire de la science-fiction, Camille Laurens rencontre ici certains de ses procédés. Le redoublement de l’histoire de Claire par celle de Camille, portée par la variation du cadre d’énonciation, fonde une plus grande attention à l’acte même de lecture, au regard porté sur les mondes intérieurs des deux personnages féminins, qui se révèlent à la fois tragiquement puissants et fragiles, susceptibles d’être réduits à “rien” par un regard – par la force de néantisation d’un regard masculin, celui du psychiatre et celui du mari.

Rendre lisible la femme invisible

- 22 En construisant son récit de manière à susciter des hésitations référentielles, Camille Laurens retrouve par d’autres voies la logique conjecturale de la science-fiction, laquelle donne à voir des objets qui, quoique absents de notre monde, permettent en retour de le penser. Le jeu ontologique qu’elle met en place dans *Celle que vous croyez* se justifie à un autre niveau que le simple déploiement de l’imposture à laquelle se livrent Claire₁ et Camille_o, imposture somme toute triviale, et pratiquée couramment par des centaines de milliers de gens, comme le rappelle Camille_o au début de son brouillon de lettre : “Le nombre de personnes qui s’inventent un personnage, c’est fou ! La vie est un roman !” (CC 124). L’incertitude tient moins à la nature de la manipulation, qu’à ce qu’elle révèle des situations personnelles des deux personnages qui y recourent : leur statut de femmes “transparentes”, traversées en raison de leur âge par le regard des autres, en particulier par le regard masculin, qui a cessé d’être désirant et occulte leur présence. Ce dont ces artefacts sont la trace narrative, ce dont ils sont la manifestation dans le cadre du texte, c’est de cette tentative de reprendre fugitivement un peu d’opacité – d’arrêter de nouveau le regard masculin. Néanmoins, en suscitant une plus grande attention aux conditions de l’écriture, à la manière dont ces différents textes se construisent l’un par l’autre, il me semble que ce roman pointe vers une autre manière d’interrompre la transparence, en rendant lisibles les femmes invisibles : la représentation d’un autre regard, plus bienveillant et plus neutre, le regard d’une femme sur une autre femme, qui donne accès à une reconnaissance effective dans le cadre même du roman paraissant la condamner.
- 23 La “transparence” affectant la femme prenant de l’âge, son effacement des réseaux de séduction à l’âge fatidique de cinquante ans, n’est pas en soi un *novum* de rupture paradigmatique majeure, au sens que donne Darko Suvin à ce mot : il s’agit, après tout, d’une réalité commune. Le traitement conjectural d’une faculté à se faire oublier tend à en faire un levier d’action sur le monde, pouvoir psychique permettant de s’effacer littéralement de la mémoire des observateurs chez Roland C. Wagner, talent caractérisant une tueuse redoutable chez Ayerdhal, indice d’une nature purement sémiotique chez L. L. Kloetzer²¹. Une forme proche de ce que Camille Laurens construit serait à trouver chez

Robert Silverberg, dans “Voir l’homme invisible”, nouvelle qui postule que, au sein d’une société utopique, le châtement suprême réservé aux contrevenants est de leur imposer une invisibilité sociale totale : plus personne n’a le droit d’interagir avec “l’homme invisible”, ni en paroles ni en actes, afin que cette privation le conduise soit à la folie soit à de meilleurs sentiments²². De manière frappante, ce qui chez Silverberg est *novum*, châtement pervers d’une société possible, est chez Laurens une norme, le sort commun réservé à toutes les femmes à partir d’un certain âge, comme une sorte de nécessité où se croisent données biologiques et biais sociaux. Et c’est justement là qu’intervient le renversement de perspective mis en scène par *Celle que vous croyez* : pour que cette apparente fatalité, acceptée sans grande contestation, reprenne son caractère scandaleux, le roman s’emploie à faire de cette norme un *novum*, à le constituer en objet extraordinaire, de telle sorte qu’il occasionne une distance critique, comparable au *cognitive estrangement* identifié par Darko Suvin pour la science-fiction.

24 Le récit dans son entier est construit de manière à contredire la trivialité de ce qu’il s’emploie pourtant à désigner comme usuel, à commencer par l’imposture principale de la diégèse, la construction d’une identité factice sur un réseau social. La description qu’en fait Claire₁ correspond à une démarche très simple, association de considérations pratiques (photo, paramétrage) et surtout de notions d’ingénierie sociale : comment constituer un profil attirant et préparer des points de fuite permettant d’esquiver les questions susceptibles de remettre en cause l’illusion. Ce substrat réaliste autorise ensuite la représentation d’une trajectoire narrative exceptionnelle : la femme se prenant à son propre jeu, devenant en quelque sorte jalouse du masque qu’elle s’est construit ; l’homme si aveuglé par ce mensonge qu’il s’en trouve poussé au suicide. Puis, par une surenchère inversant la perspective, intervient un second mensonge exceptionnel, celui de Jo dont la vengeance consiste à effacer la présence de Claire₁, puis à prétendre sciemment que Chris₁ s’est suicidé ; mensonge dont la révélation entraîne une tentative de suicide de Claire₁. L’excès de romanesque se trouve ensuite ramené à un nouveau “réalisme”, qui culmine lui aussi en une violence exceptionnelle : l’abandon brutal de Camille₀ dans sa location de vacances, ses tentatives désespérées de faire prendre conscience de sa violence à Chris₀, en réactivant son identité alternative, son total effondrement physique et psychologique. La structuration narrative, en déployant des pseudo-documents successifs qui ne cessent de renforcer la méfiance du lecteur, contribue à souligner le caractère extraordinaire de ces trajectoires – témoignages si singuliers qu’ils méritent publication – tout en montrant, dans leur redoublement, qu’ils pourraient être répétés : qu’ils ne sont qu’une manifestation parmi d’autres d’une loi générale.

25 En effet, un paradoxe apparent tient à ce que ces deux situations extrêmes, à la limite du vraisemblable, sont aussi présentées comme exemplaires d’une situation largement partagée. Claire₀, Claire₁ et Camille₀ ponctuent leurs discours de remarques sur la situation des femmes et sur le regard que les hommes leur renvoient. En fait, leur imposture correspond à un acte de résistance face à l’invisibilisation que subissent les femmes en général, face à cette transparence qui est placée à l’orée du roman, à la fin du monologue de Claire₀ :

quelle transparence quelle transparence je suis transparente mon père est vitrier tu comprends tu piges dégage tu captes marche à l’ombre va mourir. (CC 13)

26 La dureté des discours repris dans ce témoignage, injonctions à disparaître, dans l’ombre et dans la mort, le harcèlement constant que cela connote, tout cela signale combien la

transparence n'est pas une disparition à soi-même comme en une retraite intérieure, mais une brutalité systémique imposée aux femmes. Ce qui fait *novum*, dans cette perspective, est la mise en évidence de cette violence invisible, à partir de l'ensemble de traces qu'elle a laissées dans le récit. Le premier niveau de traces renvoie aux traumatismes subis par les personnages. Les deux femmes tentent de retourner contre elle la mauvaise foi de la société patriarcale : elles créent des tissus de mensonges pour redevenir visibles. Elles en sortent anéanties, mises au ban de la société et ne se survivant que dans les faux-semblants de la littérature – en écrivant des romans et en jouant *Les fausses confidences* de Marivaux. Le deuxième niveau de traces correspond à l'architecture textuelle elle-même. Les témoignages, les documents, les romans enchâssés, donnent à lire un deuxième type d'actes de résistance, ou plutôt d'actes de présence. Claire₁ et Camille₀ s'adressent chacune à un homme, le psychiatre ou l'éditeur, dont le regard doit jouer un rôle de validation : au moment même où elles rejouent leur drame personnel en le fixant sur le papier, elles réaffirment d'une autre manière leur droit à l'existence, si bien que c'est leur défaite même face à l'invisibilisation qui leur assure une visibilité, ou plutôt une lisibilité. Visibilité au sein de la diégèse, dans la mesure où le psychiatre affirme son amour pour Claire₁, affirme donc qu'il l'a vue en raison des traces de son combat contre l'effacement. Visibilité dans un entre-deux ludique, puisque la publication du livre que nous tenons entre les mains signifie que le regard de l'éditeur est venu valider le dispositif piégé dans son ensemble. Cette visibilité devient lisibilité pour nous, du fait de l'intérêt que suscite ce double récit, qui fait vivre cet acte de résistance dans la mise en tension de ses versions alternatives.

- 27 Le soupçon suscité par l'incertitude ontologique que fonde la concaténation de pseudo-documents sert ainsi à faire sentir cet objet presque insaisissable qu'est la transparence féminine. On retrouve ici le type de paradoxe qu'évoquait Camille Laurens pour l'écriture comme pour la physique quantique : la femme invisible cesse de l'être au moment où elle résiste – elle n'est jamais perceptible *en tant qu'invisible*. Ce n'est qu'à partir d'un dispositif spéculaire comme celui de *Celle que vous croyez* qu'il devient possible, le temps de la lecture, de cerner les contours de cet objet paradoxal, dans une sorte de superposition d'états fictionnels. Pourtant, la pression de la société ne cesse pas : la superposition d'états n'a qu'un temps, avant l'effondrement définitif, emportant Claire₁ vers un ailleurs du texte – le souhait fragile de son psychiatre qu'elle ne meure pas du fait de ses révélations – et Camille₀ vers l'effacement imposé par le regard méprisant du mari de Claire₀. Dans ce roman, le regard masculin demeure mortifère, quelques bonnes que puissent être les intentions : les révélations apportées par le psychiatre, destinées à faire sortir Claire₁ du point d'équilibre qu'elle a atteint, ont l'effet inverse, en la poussant au suicide ; le documentaire réalisé dans l'asile par le vidéaste, en dépit de sa sincérité, devient un instrument utilisé par le mari pour obtenir le divorce d'avec Claire₀. Un seul type de regard fournit une forme durable et valorisante de reconnaissance : le regard féminin, quand il fonde une forme de réciprocité. Le jeu de miroirs entre les deux parties renvoie à un échange : Camille₁ est présente dans la première partie comme celle qui préside à une forme de réconciliation avec soi – par l'écriture d'un roman où se réinventer une vie ; et Claire₀ apparaît symétriquement comme celle qui permet, par la mise en scène des *Fausse confidences*, de reprendre pied : “Et c'est dans le travail de la voix, dans le geste et le mouvement des corps qu'un petit bout de flamme s'est rallumé” (CC 174).
- 28 Pour donner corps à un objet insaisissable, Camille Laurens a entrepris d'en faire un *novum*, c'est-à-dire de le rendre en partie moins familier, afin d'en mettre en évidence le

caractère extraordinaire et scandaleux, dissimulé sous une apparente et fatale banalité. Le jeu de masques auquel se livrent ses personnages, dans leurs amours comme dans leurs prises de parole, sert à construire une figure paradoxale, réelle mais fantomatique, celle d'une victime d'un effacement social se donnant les apparences d'une loi naturelle. La femme invisible, rendue temporairement lisible grâce à l'enchaînement des documents qui lui rend une voix, apparaît alors dans toute sa tragique fragilité, mais suscitant un double intérêt, dans la représentation tragique de son écrasement, d'abord, et dans le sursaut que constitue son entrée dans l'écriture, ensuite. Dans l'oscillation entre familiarité et étrangeté que produit l'incertitude référentielle de *Celle que vous croyez*, la transparence même devient un objet d'enquête et de réflexion : pour Camille Laurens, il ne s'agit pas simplement de la faire apercevoir, mais bien de la faire ressentir, dans le jeu de regards masculins et féminins, qui défont et refont l'identité de ses personnages.

- 29 Faire une lecture de *Celle que vous croyez* à la lumière de notions empruntées à l'étude de la science-fiction permet de décaler la perspective sur ce qui serait sinon un peu rapidement rabattu sur des motifs et procédés réalistes. Camille Laurens construit dans ce roman une structure labyrinthique, mais où le sentiment de vertige ontologique pouvant saisir le lecteur n'aboutit pas à une perte de repères : au contraire, elle rend accessible, comme s'il s'agissait d'un *novum*, une réalité quotidienne à la fois banale et impossible à révéler tout à fait, cette transparence qui anéantit l'identité des femmes passé un certain âge. À cette transparence, l'autrice oppose une autre forme de validation que le regard masculin : tout le contraire d'un "vampirisme" littéraire, la reconnaissance qui peut être trouvée, fragile, dans l'association empathique dont l'échange artistique entre les deux Claire Millicam et les deux Camille est la manifestation intradiégétique, mais surtout dont le dispositif textuel est la source pour le lecteur. En attirant l'attention sur les conditions de possibilité de l'écriture et de la production de ses artefacts fictionnels, le roman fournit les moyens de cerner le paradoxe ontologique de la transparence sociale. Le grand trompe-l'œil du roman de Camille Laurens incite à confronter ses composants pseudo-documentaires entre eux, pour en extraire la figure composite d'une femme invisible, mais lisible, dont l'imposture est la vérité même.

Simon Bréan
Sorbonne Université

NOTES

- ¹ Alison James et Dominique Viart (dirs), "Littératures de terrain", *Revue Critique de Fxixion contemporaine*, n° 18, 2019, disponible sur <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc>> (consulté le 16 octobre 2019). Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, <Les Essais>. Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, <Littérature, histoire, politique>.
- ² Camille Laurens, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016. Dorénavant CC.
- ³ Jutta Fortin, *Camille Laurens, le kaléidoscope d'une écriture hantée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, <Perspectives>.
- ⁴ Sur le rôle de l'imposture en littérature, on renverra à Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, 2018, <Paradoxe>.
- ⁵ En raison de la nécessité de distinguer entre des personnages appartenant à des espaces textuels (et donc des cadres ontologiques) distincts, je désigne ici par l'indice ₀ les personnages appartenant au monde "réel" (niveau de l'épilogue et de la deuxième partie), par l'indice ₁ ceux qui font partie du roman enchâssé (la première partie) et par l'indice ₂ ceux qui apparaissent dans le cahier d'écriture enchâssé dans la première partie. Même si cela engage déjà une interprétation, cela ne préjuge pas de la manière de régler toutes les ambiguïtés du récit.

-
- ⁶ Le roman lui-même invite à cette interprétation, en faisant explicitement référence à Marivaux et à ses jeux de masque théâtraux.
- ⁷ Camille Laurens, “Qui dit ça ?”, in Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dirs), *Autofiction(s)* Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, disponible sur <http://books.openedition.org/pul/3582>, consulté le 16 novembre 2020.
- ⁸ Camille Laurens lui a donné un cadre romanesque dans *Romance nerveuse* (Paris, Gallimard, 2010). Pour un éclairage détaillé de l’affaire elle-même, voir Anne Strasser, “Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du *plagiat psychique* à la mise en questions de la démarche autobiographique”, *COntEXTES* [En ligne], n° 10, 2012, disponible sur <http://journals.openedition.org/contextes/5016> (consulté le 16 novembre 2020).
- ⁹ Richard Saint-Gelais, *L’empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, <Littératures>, p. 312. Simon Bréan, “Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science-fiction”, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 9, 2014, p. 87-99, disponible sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fox09.08> (consulté le 24 novembre 2020).
- ¹⁰ Camille Laurens, “Qui dit ça ?”, art. cit.
- ¹¹ Jean-Louis Jeannelle, “Le procès de l’autofiction”, *Études*, n° 9, 2013, volume 419, p. 229.
- ¹² Ce reproche n’est pas sans pertinence – la science-fiction n’est parfois qu’un vernis thématique – et il a pu être invoqué pour proposer une hiérarchie entre une science-fiction simpliste et une science-fiction recherchée. Sur ce sujet, voir Boris Eizykman, *Inconscience-fiction*, Paris, Kesselring, 1979, <Matin d’un Blues>, et Richard Saint-Gelais, *op. cit.*
- ¹³ Darko Suvin définit le *novum* comme “a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norms of reality” (*Metamorphoses of Science Fiction, On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979, p. 64). La traduction en français de “cognitive estrangement” est souvent “distanciation cognitive”, mais il est important d’y entendre l’étymologie de *l’étrangeté*.
- ¹⁴ Outre les travaux de Richard Saint-Gelais, voir Irène Langlet, *La science-fiction. Lecture et poétique d’un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, <U> et Aurélie Huz *L’intermédialité dans la science-fiction française de La Planète sauvage à Kaena (1973-2003)*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2018.
- ¹⁵ Sur le lien central entre enquête et imposture, voir Maxime Decout, *op. cit.*
- ¹⁶ Camille Laurens, “Qui dit ça ?”, art. cit.
- ¹⁷ Sur le rapport entre imposture et roman policier, voir Maxime Decout, *op. cit.*
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 93.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 94.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 102.
- ²¹ Roland C. Wagner, *La balle du néant* (1996), Nantes, L’Atalante, 2002, <La Dentelle du cygne>. Ayerdhal, *Transparences*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2004. L. L. Kloetzer, *Anamnèse de Lady Star*, Paris, Denoël, 2013, <Lunes d’encre>.
- ²² Robert Silverberg, “Voir l’homme invisible” (1964), Pierre-Paul Durastanti (trad.), *Le chemin de la nuit*, Paris, J’ai Lu, 2004, <Science-Fiction>, p. 424-442.