



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

La construction de la fiction : une étude à partir de la littérature de terrain, son auteur et les implications de la bibliothérapie

Natalia Cariño Cortés

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique
nataliacarinio@comunidad.unam.mx

<https://orcid.org/0009-0009-0191-4369>

Paula Rostan Ochoa

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique
rostanpaula@comunidad.unam.mx

<https://orcid.org/0009-0006-6345-5442>



Reçu le 03-08-2023 / Évalué le 07-09-2023 / Accepté le 06-12-2023

Résumé

La littérature de terrain est l'une des notions les plus en vogue de la critique contemporaine française. Cet article a pour but de questionner la construction de la fiction, en tenant compte du fait que, pour ce type de littérature, l'auteur et le narrateur sont la même personne. C'est ainsi que cette prémisse implique une certaine subjectivité selon laquelle les faits racontés viennent de la mémoire de cette entité. Par ailleurs, le rôle de la fiction est remis en cause, à savoir si l'auteur sert la fiction, ou inversement, si la fiction sert à l'auteur à cause de l'intervention subjective sur le texte. De cette manière, nous proposerons la fiction comme un outil thérapeutique, en reprenant le terme de bibliothérapie. Pour mener à bien cette réflexion, nous étudierons deux romans : l'un français (*Dora Bruder*) et l'autre mexicain (*L'invincible été de Liliana*).

Mots-clés : roman, auteur, bibliothérapie, trauma, imagination

La construcción de la ficción: un estudio a partir de la *littérature de terrain*, su autor y las implicaciones de la biblioterapia

Resumen

La *littérature de terrain* es una de las nociones más en boga de la crítica contemporánea francesa. Este artículo tiene como objetivo cuestionar la construcción de la ficción, tomando en cuenta que para este tipo de literatura el autor y el narrador son la misma persona. Esto implica cierta subjetividad al pensar que los hechos contados vienen de la memoria de este mismo. Por otro lado, el rol de la ficción se pone en tela de juicio, al replantearse si el autor sirve a la ficción o viceversa, si es la ficción la que sirve al autor debido a su intervención subjetiva en el texto. De esta manera, plantearemos la ficción como una herramienta terapéutica, recuperando así el término de *bibliothérapie*. Para llevar a cabo esta reflexión se estudiarán

dos novelas: una francesa (*Dora Bruder*) y una mexicana (*El invencible verano de Liliana*).

Palabras clave: novela, autor, biblioterapia, trauma, imaginación

The construction of fiction: A study through *littérature de terrain*, the author, and the implications of bibliotherapy

Abstract

The *littérature de terrain* is one of the most well-known notions of contemporary French criticism. This article aims to question the construction of fiction, considering that for this type of literature, the author and the narrator are the same person, so this implies a particular subjectivity when thinking that the story's facts come from the memory of this same person. On the other hand, we question the role of fiction when reconsidering whether the author serves fiction or, when thinking about the personal dimension of this type of literature, whether fiction serves the author. In this way, we will propose fiction as a therapeutic tool, thus recovering the term *bibliothérapie*. We will use three novels, two French (*Dora Bruder*, *L'Adversaire*) and one Mexican (*El invencible verano de Liliana*).

Keywords: *littérature de terrain*. fiction, author, bibliotherapy

Introduction¹

Aujourd'hui, repenser le lieu de la littérature dans un monde changeant constitue l'un des rôles les plus importants de la critique littéraire. Celle-ci s'éloigne de la vision autotélique de la littérature pour trouver les réponses aux questions suivantes : où va la littérature de nos jours ? Quelle est sa fonction ? Quels sont ses intérêts et ses préoccupations ? De ces interrogations naît la notion de littérature de terrain formulée par la critique littéraire française contemporaine. Elle reflète les attirances des écrivains contemporains ainsi que leurs inquiétudes, mais elle pose un problème par rapport à leur manière de créer la fiction, c'est-à-dire qu'elle se questionne sur l'écriture du réel : comment l'auteur construit-il la fiction dans ce type de littérature ? Partons d'un constat, à partir du XIXe siècle, la littérature a été conçue comme fictionnelle et cette fictionnalité a été conçue à son tour comme une représentation du réel, notamment dans le réalisme et le naturalisme, dont les principaux représentants partent de l'idée selon laquelle le récit doit être le plus objectif possible. Or, les questions posées plus haut montrent que cette conception doit être repensée. Pour cela, nous allons voir d'abord quelle est la confection théorique de la littérature de terrain, pour nous pencher ensuite sur le statut de la fiction pour celle-ci ; après, nous discuterons le rôle de l'auteur au

sein de ce type de littérature, pour aboutir finalement vers l'écriture comme un outil thérapeutique, à l'aide notamment de deux exemples : un roman français et un roman mexicain.

1. La littérature de terrain et sa confection théorique

Pour commencer notre étude, il faut définir d'emblée ce que nous entendons par « littérature de terrain ». Si nous revenons aux enquêtes de terrain dans la littérature, nous devons nous arrêter en priorité sur les mouvements naturaliste et réaliste du XIXe siècle. Ici, l'intention est de montrer la réalité telle qu'elle est. Toutefois, au XXIe siècle, la représentation de la réalité n'est pas le centre du fait littéraire, mais son exploration discursive. C'est ainsi que la littérature de terrain apparaît comme une notion qui répond aux inquiétudes des écrivains contemporains. De cette manière, elle reprend quelques méthodes des sciences sociales et humaines (comme le « travail de terrain » ou en anglais *fieldwork*). Néanmoins, elle s'éloigne de la rigueur académique et scientifique pour « recréer les formes littéraires qui justifient, en outre, son caractère humaniste² » (Muñiz, 2021 : 23). Ainsi, la littérature de terrain s'intéresse à des thèmes très variés, et c'est pour cela que Dominique Viart en propose une division en cinq catégories : les témoignages, les prises de paroles ou les entretiens, autrement décrits par Viart comme *formes des paroles* (Viart, 2018) ; les parcours d'un territoire délimité ; les investigations sur un cas ou une communauté concrètes ; les histoires des vies qui « étend[ent] le terrain [...] dans la durée » (Viart, 2019 : 5) ; et les histoires de la vie quotidienne et « l'infra-ordinaire ».

Par ailleurs, Viart propose aussi des traits constitutifs de cette notion qui nous aideront à éclaircir notre propos.

1. *L'engagement de l'écrivain dans le texte.* Cette caractéristique se centre sur l'implication de l'auteur dans le texte, normalement cela veut dire qu'il existe un lien entre l'auteur et le narrateur (dans d'autres mots, un récit en première personne), mais nous découvrons quelques exemples qui utilisent une narration en troisième personne pour raconter l'histoire.
2. *La forme du texte est le reflet de l'enquête.* Grâce à son lien avec les sciences sociales, cette littérature montre la recherche du savoir avec *les formes rhétoriques de l'in-savoir* (Viart, 2019 : 6).
3. *La disposition du texte qui se relie aux sciences sociales.* L'écrivain montre son plan de travail mais, à la différence des sciences sociales, l'annonce du plan peut être trouvée dans d'autres parties du récit et pas forcément dans le début.

4. *L'énonciation de la méthode*. Elle diffère du travail des scientifiques sociaux parce que celle-ci *ne répond certes guère aux exigences académiques : elle est aléatoire, minimale, sauvage, relativement improvisée ou intuitive* (Viart, 2019 : 6).
5. *La critique de la méthode*, dite aussi *veille méthodique*. L'écrivain perçoit que peut-être sa méthode ne fonctionne pas pour son propos, « [c]'est un autre trait des littératures de terrain que de conserver un regard critique sur leur propre pratique, et de décider, parfois d'en changer » (Viart, 2019 : 6).

À cet égard, il faut souligner l'importance de l'engagement de l'écrivain dans le récit puisque ce sera sur ce trait que nous nous concentrerons par la suite. Cet engagement peut être politique, personnel ou collectif. Roussigné relève la position de l'écrivain contemporain face à la littérature de terrain et le positionne « aux antipodes d'une notion frappée du sceau d'indignité : la tour d'ivoire de l'écrivain » (2021 : 186). C'est évident que l'intention de cette littérature est étroitement liée à l'analyse de la société et que, pour y parvenir, l'auteur s'y plonge sans cesse. En conséquence, Roussigné reconnaît un moment précédent à l'acte d'écriture, moment où la littérature de terrain naît :

L'emploi du mot « terrain » caractérise des moments très divers du processus de production littéraire. Bien entendu, il désigne souvent l'étape qui précède l'écriture du texte lui-même, et son sens se rapproche alors très fortement de celui d'« enquête ». Le terrain désigne bien fréquemment un matériau encore informe, précédant justement le travail, l'information artistique (2021 : 190).

Ce moment qui précède l'acte littéraire éclaircit l'importance de l'intentionnalité de l'auteur pour que la littérature de terrain puisse exister. C'est l'enquête qui sépare cette notion d'une grande partie de la littérature contemporaine. Faisons ici une clarification, il existe d'autres formes narratives qui se nourrissent des sciences sociales pour constituer sa forme, tel est le cas du roman historien. Comme dans la littérature de terrain, pour le roman historien, nous pouvons constater une enquête qui, selon Viart, se soutient plutôt d'une archive³. Il faut faire attention de ne pas le confondre avec le roman historique, ce dernier se prétend comme la représentation d'un événement historique ou époque passée dans un récit littéraire, par exemple *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. De son côté, le roman historien est l'enquête mise en page dans un récit littéraire comme la littérature de terrain, excepté que celle-ci se construit, comme son nom l'indique, avec l'expérience sur le terrain. Pour l'écrivain, la littérature de terrain, c'est une manière d'éprouver la réalité, de l'expérimenter, le récit devient une forme d'appréhender cette réalité vécue, pour cela l'implication de l'auteur est indispensable. De son côté, il ne faut

pas confondre la littérature de terrain avec le roman autobiographique, certes, il existe un caractère autobiographique, mais son but n'est pas de raconter la vie de l'auteur, mais plutôt son expérience dans une enquête. En d'autres mots, la littérature de terrain engage aussi une implication effective de l'écrivain sur le terrain (Viart, 2018).

Un exemple très concret de l'intentionnalité de l'auteur se trouve dans le livre *L'Invincible été de Liliana*⁴, roman mexicain écrit par Cristina Rivera Garza⁵, où l'écrivaine raconte l'histoire du féminicide de sa sœur :

*Empilés l'un sur l'autre, ces écrits sont des couches d'expérience qui ont fini par sédimenter avec le temps. Mon devoir, aujourd'hui, c'est de les désédimer. Avec le soin de l'archéologue qui touche sans abîmer, dépoussière sans briser, je veux dévoiler cette écriture et la préserver : la décontextualiser et la recontextualiser dans une lecture au présent. Ni Liliana ni nous qui l'avons aimée n'avons eu à notre disposition un langage qui nous aurait permis d'identifier les signes avant-coureurs du danger. Cette cécité, qui est sociale, et totalement involontaire, a contribué à l'assassinat de centaines de milliers de femmes au Mexique et dans le monde (2023 : 252)*⁶.

2. Statut de la fiction dans la littérature de terrain

Certains pourraient dire que la notion de littérature de terrain n'existe que dans son intention scientifique, comme nous l'avons déjà remarqué, mais tomber dans le piège d'une objectivité créée par le « parcours historien » de l'auteur et la documentation mise en page dans l'œuvre serait une erreur. À quel point les choses sont en réalité plus complexes, c'est un problème auquel nous nous voyons confrontés lorsque nous lisons par exemple le début de *Dora Bruder*, qui montre l'extrait du journal *Paris-Soir* :

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme. Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris (Modiano, 1999 : 7).

Le fait que cette annonce soit tirée d'un journal rend vraisemblable l'idée de l'existence de cette fille disparue. Or, la documentation est un piège, elle confère à ce type de littérature l'illusion de réalité, puisqu'elle essaie de persuader le lecteur que ce qu'il lit s'est vraiment passé. Néanmoins, nous pouvons penser que ce piège est un effet du réel tel que Barthes le concevait⁷, mais avec quelques modifications. Ici, cet effet ne se fonde pas sur les longues descriptions détaillées du XIX^e siècle,

mais juste sur la documentation (lettres, extraits de journaux intimes, cartes, registres, témoignages, etc.) et sur le fait que la voix narrative et l'auteur ne sont qu'une seule et même entité. La discussion des frontières entre la fiction et la réalité constitue l'un des problèmes théoriques les plus importants de ce type de littérature, car la littérature de terrain s'intéresse plutôt à la réflexion sur la réalité qu'à la représentation de la réalité elle-même. Comme Modiano l'affirme dans *Dora Bruder* : « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (Modiano, 1999 : 54). Ainsi Modiano explique-t-il que l'important n'est pas de savoir si son récit portant sur cette jeune fille disparue est vrai, mais plutôt la mise en évidence des réflexions propres de l'écrivain sur un événement historique au niveau personnel et collectif, en utilisant Dora Bruder comme fil conducteur. De cette façon, nous pouvons noter la fonction singulière de l'auteur dans la construction de la fiction de ce genre de littérature.

3. Le rôle de l'auteur dans la construction du récit

Passons maintenant à notre deuxième point, à savoir l'auteur dans la littérature de terrain. Nous nous appuyons sur deux prémisses : 1) le narrateur est l'auteur et 2) le narrateur raconte sa propre réalité des faits vécus. Or il est important à ce propos de nous poser la question suivante : quelles sont les implications d'un « je » pour ce type de littérature ? Il faut noter qu'en ce cas le « je » ne peut pas être réduit seulement à un narrateur à la première personne, mais aussi à un « je » qui implique l'auteur même. Ainsi, narrateur et auteur deviennent-ils la même entité dans le récit. Pourtant, il faut faire quelques distinctions lorsque nous parlons d'un auteur.

Premièrement, nous ne pouvons pas tuer l'auteur, au sens le plus général du mot, quand nous parlons de littérature de terrain, car narrateur et auteur sont inséparables. Nous pouvons constater cette union à travers les extraits autobiographiques tirés des deux romans déjà mentionnés. Nous en avons un exemple assez illustratif lorsque Modiano raconte une scène vécue avec son père dans le cadre d'une discussion :

Nous étions assis l'un en face de l'autre sur les banquettes de bois, entourés chacun par deux gardiens de la paix. J'ai pensé que si c'était la première fois de ma vie que je faisais une telle expérience, mon père, lui, l'avait déjà connue, il y avait vingt ans, cette nuit de février 1942 où il avait été embarqué par les inspecteurs de la Police des questions juives dans un panier à salade à peu près semblable à celui où nous nous trouvions. Et je me demandais s'il pensait lui aussi, à ce moment-là (Modiano, 1999 : 69).

Cet extrait nous montre les implications émotionnelles de Modiano, lesquelles sont liées au récit. Modiano ne peut pas s'éloigner complètement de l'histoire de Dora Bruder parce que c'est l'histoire aussi de son père, les deux ont vécu la même guerre et la même discrimination antisémite. Il s'agit donc de la même histoire, qui entraîne des conséquences également sur la vie de l'écrivain. D'autre part et de manière plus stylistique, Modiano s'inscrit dans le récit à travers de pronoms personnels à la première personne, comme « nous » (qui encadre son père et lui) ainsi que « je » (Modiano lui-même), et l'adjectif possessif « mon ». De cette manière, nous pouvons concevoir l'auteur comme le narrateur.

Pour le cas de Rivera Garza, nous pouvons percevoir l'utilisation de la première personne comme chez Modiano ; tel est l'exemple de la citation suivante :

J'ai envoyé le manuscrit de La guerre n'a pas d'importance au Prix national de la nouvelle de San Luís Potosí [...] J'ai continué à écrire sans raison, parce que c'était ma façon de réagir face aux catastrophes successives de ces années-là où les crises économiques, la dévaluation de la monnaie, le manque absolu de liberté et de démocratie, et les guerres internationales rendaient la vie impossible, voire carrément indésirable. Je continuais à écrire parce qu'il n'y avait pas le choix, comme Liliana (2023 : 138-139)⁸.

Ici, l'autrice nous raconte quelques passages de sa jeunesse en même temps que le fait que sa sœur habitait à Mexico pendant ses études universitaires. Nous pouvons reconnaître aussi l'engagement de l'écrivaine lors de son écriture, puisque c'est un thème important pour elle. Néanmoins, dans ce roman, nous découvrons un passage particulier qui confirme l'implication de l'écrivaine dans l'enquête au moment qu'elle demande au Procureur le dossier du cas du féminicide de sa sœur, après vingt ans de son assassinat :

[...] paraphé par le Lic. diplômé Rigoberto Ávila Ordoñez, secrétaire particulier de Mme la procureure, par lesquels a transité la requête signée par Mme Cristina Rivera Garza⁹, où il est fait demande d'une copie complète de l'enquête préliminaire 40/913/990-07 (Rivera, 2023, 37)¹⁰.

En outre, l'auteur fonctionne comme un filtre de la réalité, car, comme nous l'avons déjà mentionné, son intérêt n'est pas de raconter la réalité commune, mais sa propre réalité. La littérature de terrain se fonde sur l'enquête comme un outil pour s'approcher du réel, ou plutôt de la réalité de l'auteur. Même si l'auteur a l'intention de parler de sa propre réalité, il est important de noter que sa vie est inscrite dans l'histoire, raison pour laquelle nous ne pouvons pas séparer complètement la vie de l'auteur des événements historiques qu'il a vécus. Certes, l'auteur parle de son expérience, mais cette expérience a été déclenchée

par un processus historique plus complexe. Or, la mémoire pose un problème par rapport à la reconstruction des faits vécus, car l'auteur construit le récit à partir de la documentation reçue et recueillie. Comme Ricœur nous le rappelle dans son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli* :

L'historien entreprend de « faire de l'histoire » comme chacun de nous s'emploie à « faire mémoire ». La confrontation entre mémoire et histoire se jouera pour l'essentiel au niveau de ces deux opérations indivisément cognitives et pratiques » (2000 : 69).

Ainsi, l'auteur recourt au récit littéraire pour reconstruire la réalité, mais surtout sa mémoire, et cette corrélation est attachée à la fiction telle que la littérature de terrain la comprend, comme nous pouvons l'attester dans l'extrait suivant de *Dora Bruder* :

Et soudain, on éprouve une sensation de vertige, comme si Cosette et Jean Valjean, pour échapper à Javert et à ses policiers, basculaient dans le vide : jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus. [...]

Et voici ce qui me trouble : au terme de leur fuite à travers ce quartier dont Hugo a inventé la topographie et les noms de rues [...]. Ils se retrouvent dans un « jardin fort vaste et d'un aspect singulier [...] ». C'est le jardin d'un couvent où ils se cacheront tous les deux et que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat de Saint-Cœur de-Marie où était Dora Bruder. (Modiano, 1999 : 51-52)

C'est ainsi que prend forme une fluctuation entre le réel et la fiction qui constitue l'intérêt de cet exemple repris par Modiano basé sur le roman de Victor Hugo. De fait, la reconstruction de la ville devient une métaphore métalittéraire de la construction du roman et de la reconstruction de la mémoire dans le récit : le comparant est la ville. Nous trouvons, d'une part, la ville existante, le Paris réel, comme c'est le cas de celle de Modiano ; de l'autre part, une ville inventée, fictive comme le quartier de Petit-Picpus pour Victor Hugo. Ce qui est comparé est donc la construction de la fiction dans le roman : la réalité est sujet à la fictionnalisation. Ainsi, avec ce procédé littéraire, Modiano explicite-t-il son intention au moment de raconter l'histoire de cette fille, car son but n'est jamais d'affirmer que l'histoire de cette dernière soit vraie, mais plutôt d'expliquer les possibilités d'une relation fictive entre lui et Dora Bruder tout comme le Petit Picpus peut être une vision fictionnelle de la ville.

Si nous revenons à la question énoncée au début de cette section par rapport à la problématique du « je », nous constatons évidemment que la fiction qui vient de la mémoire est très personnelle et spécifique à chaque auteur, comme Borges l'a constaté en parlant du Borges auteur en contraste avec le Borges réel : « Je suis destiné à me perdre, définitivement, et seul un moment de moi peut survivre dans l'autre. Peu à peu, je lui cède tout, tout en sachant qu'il a la perverse habitude de falsifier et de magnifier¹¹ » (Borges, 2023). Ici, l'écrivain argentin explique comment la fiction est construite par l'auteur (identifié dans ces exemples de littérature de terrain comme un « je »), il « falsifie et magnifie ». Dans le cas de la littérature de terrain, c'est avec son imagination qu'il comble les inconnus du réel afin de nourrir le récit, comme nous l'avons déjà constaté. Il faut donc être attentifs lorsque nous parlons de la mémoire de l'auteur en corrélation avec l'auteur, puisque le fait que celle-ci passe par un filtre (celui de l'auteur) ne signifie pas pour autant que les faits racontés soient faux ou vrais. Pour cela, il faut rappeler que I. Jablonka (2017) conçoit la fiction-révélation comme une manière de comprendre la réalité¹², qu'elle soit personnelle ou collective.

4. La littérature de terrain à but thérapeutique

En parlant de la fiction-révélation, Jablonka explique que le langage poétique « [...] est capable de transmettre les expériences qui n'ont pas de mots, la douleur, la cruauté, l'atroce, le deuil » (2017 : 194). Même s'il parle de la poésie, celle-ci n'est pas exempte de fiction, parce que le poète a pour fonction de créer de nouveaux signifiés à travers le langage. Dans le cas de la littérature de terrain, nous nous voyons confrontés à ce type de fiction sous la forme de la « bibliothérapie ». Par l'aspect personnel de son écriture, la bibliothérapie renvoie en effet à l'idée d'utiliser la fiction comme une opération cognitive. La bibliothérapie « se compose de deux termes d'origine grecque [...] « livre » et « thérapie ». Ainsi la bibliothérapie est la « thérapie par les livres » (Ouaknin, 2016 : 11). Nous avons l'intention de reprendre en l'occurrence cette pratique à partir de la personne qui écrit : pour le cas de Modiano et Rivera Garza nous allons parler de l'implication de l'auteur et de son processus thérapeutique.

Comme nous l'avons déjà constaté, la mémoire occupe une place centrale dans la confection du récit (et donc pour la fiction) dans le cas de la littérature de terrain. Les scénarios complexes de ces deux romans montrent les traumatismes subis par les personnes qui écrivent. Il faut souligner que, dans les deux exemples, les personnages principaux (Modiano et Rivera Garza) suivent un processus de deuil. Or pour éclaircir la signification de cette situation il faut revenir à ce que Ricœur explique : « le travail de deuil est le coût du travail du souvenir ; mais le travail du

souvenir est le bénéfice du travail du deuil » (2000 : 88). En ce sens, le souvenir et le deuil sont attachés au processus de rétablissement en permettant la libération de la souffrance. Pour le cas de la bibliothérapie, le souvenir vient avec l'écriture dans le processus du deuil.

Chez Rivera Garza, le deuil est vécu à deux niveaux, le premier et le plus évident à un niveau très personnel, avec la mort de sa sœur :

C'est ça, vivre en deuil : ne jamais être seule. Invisibles, mais présents sous de multiples formes, les morts nous accompagnent dans les moindres interstices des jours. Par-dessus l'épaule, dans la voix, dans l'écho de chaque pas. [...] C'est ça le travail du deuil : reconnaître leur présence, approuver leur présence. Il y a toujours d'autres yeux pour voir ce que je suis en train de voir ; imaginer ce regard, imaginer ce que des sens qui ne m'appartiennent pas pourraient éprouver à travers mes sens, c'est si on y réfléchit bien, une définition assez exacte de l'amour.

Le deuil c'est la fin de la solitude (2023 : 153)¹³.

Pour elle, « le deuil c'est la fin de la solitude » puisque, d'une part, le présent est toujours partagé avec les morts en pensant à ce qu'il aurait été, dans ce cas l'auteur pense à Liliana. D'autre part, pour le lecteur, l'écriture devient une manière de se rapprocher de l'écrivaine et de son deuil, écrire est un acte collectif.

Le deuxième niveau devient explicite dans un deuil collectif provoqué par la violence patriarcale exercée au Mexique, violence qui se reflète dans l'épidémie actuelle de féminicides.. Tel est le cas du féminicide très connu au Mexique¹⁴, lié à celui de Liliana, la sœur de l'écrivaine : « Lesvy et Liliana. Le son des deux l m'oblige à positionner ma langue derrière mes dents du haut, et à pousser l'air sur les côtés de la bouche » (Rivera, 2023 : 28)¹⁵. La lettre « L » montre la relation entre ces deux femmes, Liliana et Lesvy, non seulement au niveau phonétique, mais aussi au niveau de victimes. La prononciation de la lettre « L » est aussi l'énonciation de deuil et de résistance contre la violence patriarcale au Mexique.

De la même manière, dans le cas de *Dora Bruder*, nous pouvons reconnaître le deuil personnel de l'auteur associé à la discrimination subie par son père ainsi qu'un deuil collectif associé à l'antisémitisme durant la Seconde Guerre mondiale. Dans l'extrait suivant, Modiano mentionne la raison de son écriture : « Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père » (Modiano, 1999 : 70-71). De cette façon, Modiano utilise l'écriture comme une manière de purger sa colère envers les écrivains antisémites qu'il a trouvés dans la bibliothèque de son père, et comme

un moyen de réagir à sa souffrance. Dans les deux cas, les deux niveaux de deuil ne peuvent pas être séparés complètement l'un de l'autre, car ils nous rappellent l'affirmation suivante : « le personnel est collectif ».

Les exemples analysés plus haut posent maintenant la problématique suivante : il faut se demander si l'auteur et sa mémoire servent à la fiction, comme nous l'avons mentionné dans la section précédente, ou si la fiction sert à l'auteur. Pour répondre à cette question il faut revenir à ce que Gefen propose dans ce domaine : « [La] narration littéraire élaborée [a] [...] [la] capacité [de] fouiller profondément les couches profondes de la conscience et [de] recomposer des scénarios complexes » (2017 : 87). La proposition antérieure montre comment l'acte littéraire peut devenir un acte thérapeutique. Néanmoins, les deux cas sont possibles et ils ne s'excluent pas, car l'auteur sert à la fiction dans la construction du récit et la fiction sert à l'auteur comme pratique thérapeutique. De cette façon, écrire devient une thérapie fondée en partie sur la catharsis au sens aristotélicien, c'est-à-dire comme une représentation permettant au sujet de se libérer de ses traumatismes. Nous percevons ainsi l'importance de la mémoire pour la bibliothérapie et pour la littérature de terrain, qui devient donc une reconstruction de la mémoire, comme le rappelle Ricoeur. En effet, la fiction, selon Jablonka (2017), possède une fonction cognitive. Rivera Garza illustre cet exercice dans son livre :

Il y a presque un an je me suis blessée à l'épaule droite et j'ai dû suspendre mes visites à la piscine. Une tendinite. La coiffe de rotateurs. Au lieu de nager, j'ai commencé à écrire ce livre. Si la blessure se renferme, je retournerai nager. Je veux la retrouver dans l'eau. Je veux nager, comme je l'ai toujours fait, à côté de ma sœur (2023 : 385-386)¹⁶.

Rivera Garza explique ici la raison pour laquelle elle a commencé à écrire ce livre : d'une part, l'écrivaine essayait de se reconnecter avec le souvenir de sa sœur ; d'autre part, elle reconnaissait sa propre douleur et son propre deuil. À cause de sa blessure physique, l'écrivaine arrête d'aller à la piscine, lieu où elle se sentait proche de sa sœur, et pour subir cette séparation, elle décide de commencer à écrire pour réparer la blessure physique et, surtout, mentale.

Tous ces exemples de la littérature de terrain nous proposent une réflexion sur le pouvoir de la littérature consistant à utiliser le langage comme un outil pour rendre conscient l'inconscient. Selon Lacan, il existe une relation entre la fiction et le langage, puisque l'écriture peut devenir un outil thérapeutique :

[Il faut] insiste[r] sur la matière fictionnelle des « histoires » dont la cure est l'espace de déploiement : les chemins par lesquels un sujet peut trouver les mots pour dire son « passé » sont des « réécritures » et des « reconstructions »,

si bien que la fiction peut être considérée comme le centre de gravité des récits en analyse (Bourlot, 2017 : 134).

Autrement dit, le processus thérapeutique repose sur la fiction.

Conclusion

En guise de conclusion, les deux œuvres appartenant à la littérature de terrain, chaque auteur construit la fiction en se basant sur sa propre vision des faits et sur sa mémoire. La relation entre auteur et narrateur dans ce cas éclaircit les implications personnelles de l'auteur, car celui-ci raconte son point de vue, si bien que le récit qui en résulte est complètement subjectif et lié à la mémoire. Étant donné que l'auteur ne connaît pas l'histoire dans ses moindres détails, il a recours à la fiction pour reconstruire les faits par le biais de sa propre imagination. Ainsi, la contribution est réciproque entre l'auteur et la fiction. Dans cette optique, l'écriture fonctionne comme un outil thérapeutique qui lie la littérature de terrain à la bibliothérapie. Ceci dit, nous sommes en droit de nous demander comment une telle douleur couchée sur le papier interpelle le lecteur et ce qu'il en est de la réaction de ce dernier. Il est clair, en effet, que l'auteur ne vit pas une réalité isolée, mais qu'il est impliqué dans les processus sociaux en même temps que le lecteur.

Bibliographie

- Borges, J. L. 2023. *Jorge Luis Borges. Borges y yo y Poema conjetural*. Altazor. [En ligne] : <https://www.revistaaltazor.cl/jorge-luis-borges-borges-y-yo-y-poema-conjetural/> [consulté le 3 de juin 2023].
- Bourlot, G. 2017. « Qu'est-ce qu'une fiction ? Anatomie des fictions de Freud à Lacan ». *L'Évolution psychiatrique*, n° 82, p. 307-321.
- Gefen, A. 2017. *Réparer le monde : La littérature française au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- Jablonka, I. 2017. *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Paris : Seuil.
- Modiano, P. 1999. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard.
- Muñiz, A. A. 2021. *La littérature de terrain : Una aproximación ética a Réparer les vivants de Maylis de Kerangal* [Thèse de licence]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ouaknin, M.-A. 2016. « Introduction. La bibliothérapie? » In : *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*. Paris. Seuil.
- Ricœur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Rivera, C. 2021. *El invencible verano de Liliana*. Mexico: Penguin Random House.
- Rivera, C. 2023. *L'Invincible été de Liliana*. (L. Belperron, Trad). Paris : Globe.
- Roussigné, M. 2021. « Terrain des écrivains contemporains. Représentations, consécration, institutionnalisations ». *Elfe XX-XXI*, 10, p.185-197.
- Viart, D. 2019. « Les Littératures de terrain ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 19, p.1-13.

Viart, D. 2018. « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine ». Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. [En ligne] <https://oic.uqam.ca/publications/article/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine> [consulté le 3 juin 2023].

Notes

1. Natalia Cariño Cortés est auteur des parties 2 et 3, Paula Rostan Ochoa des parties 1 et 4. Les autres parties de l'article ont été prises en charge par les deux auteurs.
2. Recrear las formas literarias que justifiquen, además, su carácter humanístico (Muñiz, 2021: 23).
3. Pour nos deux romans, nous trouvons que, même s'il existe un intérêt sur l'archive, surtout dans le cas de Rivera Garza, le terrain a un lieu primordial dans la construction narrative du récit, exemples très concrets sont les parcours par les villes, les témoignages et surtout les soliloques qui naissent de ces interactions.
4. Il faut justifier l'utilisation de ce roman en parlant de la littérature de terrain. Même s'il n'apparaît pas dans le corpus proposé par Viart, cette œuvre respecte tous les traits constitutifs que ce théoricien propose, surtout le récit en première personne et le récit comme enquête. Nous trouvons que, en tant qu'étudiants de littérature française au Mexique, c'est impératif de créer des ponts entre ces deux cultures littéraires.
5. Nous congratulons Cristina Rivera Garza pour son entrée au *Colegio Nacional*.
6. Una sobre la otra, estas escrituras son capas de experiencia que se han sedimentado con el tiempo. Mi tarea, ahora, es des-sedimentarlas. Con el cuidado del arqueólogo que toca sin dañar, que desempolva sin quebrar, mi intención es abrir y preservar a la vez esta escritura: des y recontextualizarla en una lectura desde el presente. Ni Liliana, ni los que la quisimos, tuvimos a nuestra disposición un lenguaje que nos permitiera identificar las señales de peligro. Esa ceguera, que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo (Rivera, 2021: 195-196).
7. Voir dans Barthes, R. 1968. « L'effet du réel ». Communications, 11, p. 84-89.
8. Envié el manuscrito de *La guerra no importa* al Premio Nacional de Cuento de San Luís Potosí [...] Seguí escribiendo porque sí, porque era mi manera automática de reaccionar ante la hecatombe de unos años en que las crisis económicas, las devaluaciones de la moneda, la absoluta falta de libertad y democracia, las guerras internacionales, hacían la vida imposible, mejor dicho, indeseable. Seguía escribiendo porque no había de otra, como lo hacía Liliana. (Rivera, 2021: 107)
9. Nous soulignons.
10. [...] signado por el Lic. Rigoberto Ávila Ordóñez, Secretario Particular de la C. Procuradora, a través de los cuales remite, promoción suscrita por la C. Cristina Rivera Garza, mediante el cual solicita copia completa de la averiguación previa número 40/913/990-07 (Rivera, 2021: 29).
11. yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.
12. Voir p. 192-196 dans I. Jablonka (2017).
13. Vivir en duelo es esto: nunca estar sola. Invisible pero patente de muchas formas, la presencia de los muertos nos acompaña en los minúsculos intersticios de los días. Por sobre el hombro, a un lado de la voz, en el eco de cada paso [...] Éste es el trabajo del duelo: reconocer su presencia, decirle que sí a su presencia. Siempre hay otros ojos viendo lo que veo e imaginar ese otro ángulo, imaginar lo que unos sentidos que no son los míos podrían apreciar a través de mis sentidos es, bien mirado, una definición puntual del amor. El duelo es el fin de la soledad (Rivera, 2021 : 118).

14. Il s'agit du cas du féminicide de Lesvy Osorio le 3 de mai 2017 dans le campus central de l'UNAM à Mexico. C'était un cas très médiatique à cause de la culpabilisation de la victime et aussi à cause du long procès judiciaire contre l'assassin.

15. Lesvy y Liliana. El sonido combinado de sus dos eles me obliga a colocar la lengua contra la parte trasera de mis dientes frontales superiores y a empujar el aire por los lados de la boca (Rivera, 2021: 22).

16. Hace casi un año me lastimé el hombro derecho y tuve que suspender mis visitas a la alberca. El manguito rotador. Una tendinitis. En lugar de nadar, empecé a escribir este libro. Si la herida se cierra, volveré a nadar. Quiero volver a encontrarla en el agua. Quiero nadar, como siempre lo hice, al lado de mi hermana. (Rivera, 2021: 298)