

L'espace federmanien : la réalité ou la fictionnalité ?

Elham TAVANA 

Docteure en littérature comparée, diplômée de l'Université de Téhéran, Département de français, Téhéran, Iran.

Résumé

Du fait que le concept de réalité occupe une place primordiale dans le genre de la surfiction, l'espace, en tant qu'un des éléments principaux du texte, n'échappe pas à cette logique. L'étude de la notion d'espace chez Federman soulève deux questions essentielles : s'agit-il d'un espace réel ou fictif dans ses récits de vie ? Et s'il s'agit de faits réels, pourquoi recourt-il à la fictionnalisation de l'espace ? Enfin, quel est le rôle de l'espace scripturaire dans le déroulement de ses histoires ?

Pour aborder l'espace chez le surfictionneur, nous avons choisi trois de ses ouvrages : *Chut* (2008), *La Voix dans le débarras* (2008) et *Quitte ou Double* (2004). Afin de mieux étudier la notion d'espace chez l'écrivain, nous nous appuierons sur *La Poétique de l'espace* (1974) de Gaston Bachelard, car celui-ci et Federman partagent une conception similaire (une conception intime) de l'espace et que pour tous deux, la maison natale joue un rôle essentiel dans la vie.

Mots clés : Raymond Federman, Gaston Bachelard, espace, réalité, fiction.

Introduction

Concernant la surfiction comme dans tous les genres du domaine de l'écriture du « moi », l'autobiographie, l'autofiction, l'écofiction, entre

* Auteure correspondante : tavanae@ymail.com

Comment citer : Tavana, E., (2025). L'espace federmanien : la réalité ou la fictionnalité ?, *Recherches en langue française*, 6(11), 221-242. DOI: 10.22054/RLF.2025.87450.1214.

autres, le rapport entre réalité, vérité et fiction est toujours mis en question. En fait, l'auteur et le lecteur cherchent la place de la réalité dans les genres lesdits où la fiction joue un rôle essentiel. Dans la surfiction, genre inventé et créé par Raymond Federman, la problématique de la réalité a d'autant plus d'importance, parce que selon l'aveu même de l'auteur et du narrateur, la fiction constitue l'élément central de ce concept littéraire. De ce fait, l'interlocuteur en même temps que l'auteur lui-même sont en quête de la place impartie à la réalité dans un genre où l'auteur est en train d'écrire la vérité de son vécu, en se réfugiant parfois à la fiction.

Mais ce qui pourrait également nous venir à l'esprit à ce propos, c'est la question suivante ; les notions d'espace et de temps prennent-elles une couleur réelle ou fictive dans la surfiction ? En effet, si la fiction engendre des changements au niveau de la narration et du cadre du récit, l'espace et le temps de l'histoire restent-ils intacts ou deviennent-ils fictifs ? Afin d'étudier la place de l'espace dans le genre de la surfiction, nous choisirons l'approche de Gaston Bachelard, abordée dans son ouvrage, *La Poétique de l'espace*. En fait, Bachelard et Federman partagent tous deux une conception intime de l'espace.

D'ailleurs, un nombre considérable de recherches ont déjà effectué dans le domaine de l'étude de l'espace chez des écrivains de différentes époques. Mais dans le travail présent, nous traiterons du concept de l'espace chez Federman, un écrivain extrême contemporain en appuyant sur l'approche de Bachelard, philosophe et théoricien du XXe siècle. Federman n'avoue pas lui-même l'impact de Bachelard sur son œuvre, mais il paraît que le poète français l'influence au moins en ce qui concerne la conception de l'espace.

Par ailleurs, nous constatons des articles sur Raymond Federman et son œuvre comme « Surfiction federmanienne : question de fiction ou de vérité ? » rédigé par Elham Tavana¹, « Ecouter – voir – sentir – lire

¹. Tavana, Elham, Esfandi, Esfandiar. (2021). « Surfiction federmanienne : question de fiction ou de vérité ? », *Recherches en langue française*, vol. 2, éd. 3, pp. 237-260, <https://doi.org/10.22054/rlf.2021.55536.1099>.

Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve » de Amanda Murphy², « Raymond Federman le « surfictionnel » (l'exemple de *Chut*) » par Frank Wagner³, et *Raymond Federman, de la mémoire à la Surfiction, une analyse générique et discursive de « La voix dans le débarras/The voice in the closet »*, mémoire écrit par Fleur Rondelez⁴. Mais dans ces textes et d'autres cas trouvés sur Internet, aucune recherche n'a encore étudié le concept de l'espace chez Federman du point de vue de Bachelard.

Dans cette recherche, nous étudierons, tout d'abord, la notion d'espace chez Federman, afin de savoir de quel type d'espace il s'agit chez cet auteur novateur français ; si nous nous sommes confrontés à un espace réel ou fictif. En d'autres termes, si la fiction impacte l'espace du récit ou le cadre reste intact et réel tout comme ce qui arrive dans le monde réel de la vie de l'écrivain. En effet, la fiction, chez Federman, influence la réalité et la vérité vécues par l'auteur, mais cette recherche a pour l'objectif de vérifier si l'espace en tant qu'un élément important de l'histoire est placé dans le côté fictif ou réel du texte.

Vu que la poétique de l'espace de Bachelard nous amènera à mieux aborder ce concept chez Federman, nous consacrerons une partie de cette recherche à étudier la théorie du philosophe français. Quant aux

². Murphy, Amanda. (2017). « Ecouter – voir – sentir – lire Katalin Molnár et Raymond Federman : le corps à l'épreuve », <http://journals.openedition.org/trans/1472>; DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.1472>.

³. Wagner, Frank. (2009). « Raymond Federman le « surfictionnel » (l'exemple de *Chut*) », *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/wagner2009b.html>.

⁴. Rondelez, Fleur. (2007). *Raymond Federman, de la mémoire à la Surfiction, une analyse générique et discursive de « La voix dans le débarras/The voice in the closet »*, Leuven, <https://www.thesis.net/federman/Federman.pdf>.

ouvrages de Federman que nous aborderons ici du point de vue spatial, il s'agira de *Chut*, *Quitte ou double* et *La Voix dans le débarras*. L'importance de l'espace dans les textes lesdits est de tel point qu'on peut le considérer comme un des personnages du texte. Dans *Chut*, la maison natale joue un rôle principal dans le récit du vécu de l'auteur. Concernant *Quitte ou double*, l'appartement du narrateur à New York participe à la construction de son vécu. Dans *La Voix*, un débarras influence toute la vie de Federman. Effectivement, nous sommes en quête du pourquoi de l'importance de ces lieux dans le vécu de l'auteur. Mais ce qui nous importe ici, ce n'est pas seulement d'aborder les lieux et les espaces principaux dans ces textes, mais aussi de trouver s'il est question des espaces réels venus de la vie réelle de l'écrivain ou bien des espaces fictifs produits de l'imagination de l'auteur.

a) L'espace federmanien

Raymond Federman, auteur et théoricien du XXI^{ème} siècle, naît en 1928 à Montrouge. Il invente et développe le genre de la surfiction dans le monde de la littérature française. Cependant, il n'en donne pas une définition toute faite et précise. Pour comprendre ce que signifie ce concept chez lui, il faut étudier ses textes théoriques et ses surfictions. De toute façon, il explique cette notion dans son livre, *Surfiction* :

« Tout comme les surréalistes appelaient **SURREALITE** l'expérience humaine qui fonctionne au niveau de l'inconscient, j'appelle **SURFICTION** l'activité créatrice qui révèle le côté fictif de la vie. En ce sens, il y a une part de vérité dans le cliché qui clairotte que « la réalité dépasse la fiction » ou que « la vie est fiction », non pas à cause de ce qui se passe dans les rues de nos villes, mais parce que la réalité en tant que telle n'existe pas, ou plus exactement existe dans sa version textuelle, c'est-à-dire dans le langage qui la décrit. » (Federman, 2006 : 10-11).

En ce qui concerne l'espace chez Federman, il s'agit d'un espace en tant que lieu où il arrive les événements du récit et aussi d'un espace scripturaire. Quant aux lieux des faits et des événements, il s'agit

d'espaces réels et fictifs. En fait, cela revient au fait que, dans la surfiction fadermanienne, l'auteur prétend raconter la réalité de l'histoire de sa vie, mais il ne nie pas, voire il avoue la part de la fiction dans le récit. Il est vrai qu'il précise, dans son texte, la date et le lieu des événements, mais il signale quelquefois au lecteur que dans certaines situations, celui-ci est confronté à un lieu fictionnel. Par exemple, il remarque qu'il invente son appartement dans le Bronx en tant que cadre de son récit pour faire avancer son histoire de vie : « Oh, mon appartement à moi dans le Bronx [...] mais il existe pas celui-là, je l'ai inventé comme ça pour que l'histoire que je suis en train de raconter puisse avancer [...]. » (Federman, 2009 : 33). Nous constatons ici comment, comme dans l'autofiction de Doubrovsky, il met la fiction au service de la description de la réalité de son vécu. De plus, il avoue à son interlocuteur la vérité de ce qu'il fait dans son texte.

En effet, dans la surfiction ainsi que dans l'autofiction, l'auteur ne cache pas ses trous de mémoire, ses oublis et alors des restitutions, des manipulations et des transformations des faits. Pour le surfictionneur, la fiction est même plus intéressante que la réalité : « Mais la réalité [...] ça intéresse personne parce que c'est toujours un désenchantement, du bluff [...] ce qui rend parfois la réalité fascinante c'est la catastrophe imaginaire qui se cache derrière [...]. » (*Ibid.* : 17). Dans son usage de la fiction, il exagère même : « [...] de temps en temps j'emprunte des trucs à la vraie vie, mais ça c'est normal quand tu fabriques de la fiction, ou de l'autofiction, comme le fait mon copain neurasthénique Serge Doubrovsky, tous les romanciers font ça [...]. » (*Ibid.* : 35).

Dans le cas de Federman, une question pourrait nous revenir à l'esprit : pourquoi pour un auteur qui tente de raconter le récit de sa vie, la réalité n'a-t-elle plus sa vraie valeur ? En fait, pour lui qui vit la guerre, l'Occupation, l'Exode de la France, la perte de sa famille dans la Shoah, la pauvreté pendant son enfance et sa jeunesse, les crises économiques et bien d'autres désastres, que reste-t-il des valeurs comme réalité ou vérité, sinon une valeur bien relative ?

En fait, à l'ère moderne, se trouvent des grands récits comme le christianisme, l'émancipation du travail et le progrès. François Lyotard

nomme ces valeurs les métarécits. C'est l'ère postmoderne (la période de la guerre et du nazisme) qui met en cause ces valeurs, les grandes idéologies, la religion, la famille et la science, entre autres. On n'assiste donc plus à un progrès linéaire et continu de l'Histoire contemporaine. D'où, l'apparence de plus en plus marquante de deux notions dans la société et le monde de la littérature ; d'abord, nous nous confrontons à une société fragmentée (des valeurs relatives, le manque d'appui pour l'homme contemporain) et à une écriture fragmentée (les détours et les digressions, un texte décousu, la métafiction ou l'intervention de l'auteur ou d'une voix sous forme des autoréflexions à propos du style et du contenu du texte). Ici, comme dans toutes les époques, la littérature, miroir de la société, ne peut continuer en séparant son chemin de celui de la société. C'est donc également le cas de Federman. Nous constatons des autoréflexions dans ses textes. Par exemple, dans *Chut*, à travers ses dialogues établis avec son double, il explique et critique son propre style littéraire. Federman qui vit dans une société postmoderne fragmentée, représente une réalité relative à travers une écriture fragmentée.

Nicolas Balutet, dans son article, remarque ce changement de la société et sa réflexion dans la littérature concernant les concepts du temps et de l'espace : « le temps se distord, rompant l'axe chronologique et linéaire, devient multiple et simultané, fragmentaire ; l'espace éclate en lieux superposés, ouverts, fermés ou labyrinthiques, divisés entre le réel et la fictionnalité. » Balutet, 2019 : 8).

D'autre part, selon Zima, la société postmoderne a une tendance à la « fragmentation » et à la « pluralisation ». Il croit que dans cette nouvelle société où les métarécits sont dévalorisés, la seule valeur qui existe est celle d'échange. : « Dans une société fragmentée qui affiche elle-même son pluralisme, c'est-à-dire son indifférence à l'égard de chaque système de valeurs particulier – qu'il soit politique, esthétique ou éthique -, la valeur d'échange devient, sous toutes ses formes, la seule valeur reconnue par tous. » (Zima, 2011 : 208).

En outre, le sujet met en lumière un homme déconstruit, révélateur d'une « crise du sujet » comme nous le signale Zima dans *Texte et*

société. En fait, il s'agit d'une société déconstruite dont l'auteur ne peut échapper aux effets. Un tel écrivain ne pourrait que produire un texte déconstruit. Cependant, ce texte déconstruit et décousu lui provoque une fonction libératrice. Chez Federman, par exemple, l'écriture joue le rôle de la renaissance.

Il faut noter le cas du débarras, espace clos et confiné, qui est présent dans la plupart de ses ouvrages. Dans *Chut*, par exemple, sa mère au moment de la Rafle où les policiers viennent arrêter la famille, cache le petit Federman dans le débarras. L'écriture par sa fonction salvatrice vient en aide à Federman adulte pour décrire, redécrire et restituer ce moment affreux. L'auteur n'évite pas de peindre et de répéter cet événement dans ses différents textes et de le partager avec ses interlocuteurs afin de guérir de la peur et du trauma expérimentés dans son enfance. Dans *La Voix du débarras*, Federman revient, tout au cours du texte, à l'espace du débarras, et cela afin de guérir de son trauma d'enfance. Il est vrai que dans *Quitte ou double*, il s'agit de sa chambre à New York où il vit dans sa jeunesse, mais cette chambre représente également le débarras de sa maison natale et elle joue un rôle décisif dans son ouvrage.

De ce fait, concernant l'espace, chez le surfictionneur, en tant que lieu des événements racontés, il s'agit d'un espace réel et d'un espace fictif. Mais l'espace scripturaire adopte sa propre fonction qui marque la forme, le contenu du texte et aussi l'écrivain lui-même. En fait, chez Federman, nous tenons compte du texte comme caractère indépendant qui fait avancer le récit.

D'ailleurs, nous nous référerons à la notion d'espace dans *La Poétique de l'espace* de Bachelard, car nous constatons, chez Bachelard et Federman, une conception intime de l'espace. En fait, Ils considèrent, tous deux, l'espace comme un caractère à part entière et non pas comme un simple élément de l'histoire narrée.

b) La poétique de l'espace ou un espace poétique ?

Gaston Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, aborde les espaces apparemment simples comme maison, coquille, nid, voire armoire, tiroir et coffre. Il observe l'intérieur des lieux lesdits par un regard

poétique et profond et exprime leur valeur. L'écrivain consacre les deux premières parties de son ouvrage à étudier l'espace de la maison. Dans l'œuvre de Federman, la maison et surtout la maison natale jouent un rôle décisif dans la vie de l'auteur et dans le déroulement du récit de son vécu. Ce qui rapproche Bachelard et Federman, l'un de l'autre, concernant leur conception de la notion de maison, c'est leur regard poétique. En fait, ils ont tous deux une perception intime, subjective et intuitive de l'espace.

La maison maternelle, pour Federman, c'est un lieu où il se réfugie dans des rêves enfantins pour échapper à tout ce qui le gêne, notamment la solitude, la pauvreté, la tristesse imprégnant l'ambiance de leur maison. Le débarras de cette maison le sauve des policiers de la Gestapo et lui accorde la chance de survie. La chambre de son appartement à New York lui procure également un refuge. Dans sa chambre, il trouve un abri qui le protège de la solitude, de la détresse, du désespoir et du sentiment d'insécurité. Le lecteur pourrait se demander, dans ce cas, si cette chambre n'est-elle pas un lieu déguisé de son coin dans sa maison d'enfance.

De ce fait, afin de mieux comprendre ce que signifie l'espace pour Federman, il faut savoir comment Bachelard traite de cette notion. Le philosophe aborde, dans sa *Poétique de l'espace*, la valeur humaine des espaces de possession ; des « espaces aimés ». A ceux-ci, il attache une valeur de « protection » et aussi des valeurs « imaginées » ; « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. ». (Bachelard, 1974 : 17). Selon Bachelard, la psychanalyse et la phénoménologie avec la maison font de sorte qu'avec l'image, cette dernière devienne la « topographie » de notre être « intime ». (*Ibid.* : 18).

De plus, nos souvenirs et nos oublis sont « logés ». Notre âme est un « demeure ». En nous rappelant donc les maisons et les chambres, nous demeurons en fait en nous-mêmes. L'auteur nomme les tiroirs, les armoires et les coffres la « maison des choses ». Il considère également les « coins » où l'on a tendance à se blottir. Blottir, pour Bachelard, appartient à la « phénoménologie » du verbe « habiter ». Nous

comprenons à présent pourquoi les enfants se réfugient dans un coin de la maison en particulier lorsqu'ils boudent.

D'ailleurs, Bachelard comme Federman cherche, dans son ouvrage, le rapport qui existe entre l'imagination et la réalité. La maison, pour le poète, fournit en même temps des images « dispersées » et un « corps d'images ». Dans ce cas, les valeurs de la réalité sont augmentées par l'imagination. « [...] l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes. » (*Ibid.* : 25).

Par ailleurs, la maison est, dans nos rêveries, un « grand berceau ». Dans nos rêves, les souvenirs des anciennes maisons sont toujours présents et les demeures du passé sont donc ineffaçables en nous. La maison est une grande demeure pour nos pensées, nos rêves et nos souvenirs et elle nous sauve du risque de la dispersion. Les souvenirs sont « spatialisés » et « immobiles » dans la maison natale et indélébiles en nous. Et, tous les espaces de nos solitudes, de nos souffrances et de nos jouissances sont impérissables en nous. Même lorsqu'on a perdu notre espace de solitude, un grenier par exemple, nous aimons encore un grenier. Pour Federman, une salamandre dans leur maison est un alibi pour ses rêveries d'enfance. Même quand il est adulte, il garde encore son souvenir.

« [...] quand la salamandre était allumée on pouvait voir le rouge du charbon qui brûlait dedans. J'étais fasciné par ce rouge. Je passais de longs moments à regarder le feu dans la salamandre. J'étais comme hypnotisé par ce feu rouge [...]. Quand j'étais là à regarder notre salamandre, ma mère disait : voilà Raymond encore en train de rêvasser. » (Federman, 2008a : 51).

En plus, l'espace, aux yeux de Bachelard, sert à immobiliser le temps :

« On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le

vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça. ». (Bachelard, 1974 : 27).

Il est vrai que l'espace sert à immobiliser le temps, les souvenirs et les rêves, mais la rêverie change l'essence de l'espace. Par exemple, la mansarde qui nous paraissait étroite, froide ou chaude, en hiver ou en été, maintenant dans nos souvenirs retrouvés par la rêverie, elle est petite et grande, chaude et froide, toujours « réconfortante ». Citons un exemple. Dans *Chut*, l'auteur-narrateur raconte qu'il vit, dans son enfance, dans un appartement minable, mais sa maison maternelle est aussi pour lui un refuge où il se met à des rêveries. A présent, dans ses souvenirs, sa maison natale est à la fois triste et gaie, étroite et « réconfortante ». Concernant le rapport entre maison maternelle et rêve, Bachelard nous donne encore une autre image impressionnante. La maison d'enfance nous accorde la possibilité de rêver où on « se repose » dans son passé.

Mais à part les souvenirs, la maison d'enfance est « physiquement » gravée en nous. L'escalier, la cave, le grenier sont inscrits en nous. Sans lumière, nous allons dans le lointain grenier. Après de nombre d'années, dès que nous entrons dans la maison natale, nos premiers gestes seront « vivants ». C'est dans le même sens quand Federman entre dans sa maison d'enfance et qu'il monte l'escalier : toute son enfance sera présente dans sa mémoire.

« Non, y a pas d'ascenseur dans cette maison, c'est une vieille maison, elle a dû être construite au dix-neuvième siècle, même peut-être avant, donc les escaliers vachement sombres et étroits, et toujours avec cette odeur de pisse rancie ou de chou-fleur trop cuit qu'il y a dans les escaliers des vieilles maisons...

Cette odeur je la sens tout de suite quand j'entre dans le corridor, ça m'a même fait un petit coup cette odeur, là dans le cœur, comme si en montant les escaliers je redescendais dans mon enfance, tu vois ce que je veux dire, une ascension en profondeur, sauf que ça puait

vachement plus fort maintenant [...]. » (Federman, 2008a : 129-130).

La vieille maison est ainsi plus qu'un simple logement, elle est plutôt un « corps de songes », des songes indégradables en nous.

En effet, nos souvenirs sont un « mixte fictionnel » de notre imagination et de notre mémoire. D'où l'impossibilité de raconter les souvenirs tout à fait réels. Bachelard remarque à ce propos :

« Pour éprouver, à travers tout notre âge, notre attachement à la maison natale, le songe est plus puissant que les pensées. Ce sont les puissances de l'inconscient qui fixent les plus lointains souvenirs. [...] C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. » (Bachelard, 1974 : 33).

Pourtant, nos rêveries ne comprennent pas toujours les rêves doux et calmes de notre enfance. Les craintes constituent également une part de nos rêves et souvenirs. Mais dans quelle partie de la maison natale résident-elles nos peurs d'enfance ? En fait, c'est dans la cave où nos craintes prennent forme et qu'elles restent gravées en nous pour toujours. Concernant Federman, il garde ses peurs d'enfance de la cave de sa maison maternelle : une cave pleine de souris et de cafards. Bachelard croit que la cave est de la « folie enterrée » et des « drames murés ». Pour lui, il s'agit des craintes demeurant dans la « double nature de l'homme et de la maison ».

Cependant, les êtres humains ont normalement un remords de ne pas avoir vécu assez profondément leur maison natale dont nous protégeons le souvenir à travers nos rêves de nuit. Ou bien, nous constatons que les écrivains décrivent leur maison d'enfance d'une manière plus détaillée. Et cela, du fait que c'est la maison maternelle qui nous protège, qui nous « veille », qui nous procure un refuge, un abri.

Mais de nos jours où les hommes vivent dans des appartements, dans des « boîtes superposées », comme nous le signale Bachelard, la notion de maison natale a changé. Dans les appartements, nous ne trouvons pas en général les caves et le grenier. La source des rêves et des peurs

d'un enfant se résume donc à sa chambre privée. Bachelard nomme ces appartements un « trou conventionnel ». Cette sorte de maisons, à ses yeux, n'ont pas de racine. Federman appelle également un trou son appartement à New York qu'il habite dans sa jeunesse.

Effectivement, Bachelard et Federman accordent plus d'importance à la vieille maison natale qu'aux appartements modernes d'aujourd'hui. La maison d'enfance est le symbole de la maternité tout au contraire d'un appartement sans identité. La maison maternelle adopte une valeur intime, tandis qu'un appartement fuit l'intimité par son apparence voire par son essence.

Dans ce qui suit, nous aborderons la notion d'espace, en nous appuyant sur *La Poétique de l'espace*, dans trois livres de Federman, *Chut*, *La Voix dans le débarras*, *Quitte ou double*.

c) Une maison hantée

Chut. Histoire d'une enfance est à vrai dire l'histoire d'une maison, la maison natale de Raymond Federman. Ce dernier y raconte son enfance passée dans l'appartement de sa tente dont il vit dans un étage avec sa famille. Tout tourne autour de cette maison ; ses rêveries, sa solitude, sa tristesse, sa joie et aussi l'histoire de sa famille bien sûr. Ce chut, dans le texte de Federman intitulé *Chut. Histoire d'une enfance*, est un mot décisif qui influence tout son vécu. Quand sa mère referme la porte de débarras sur lui, au moment de l'arrivée de la Gestapo pour emmener la famille, elle murmure chut et l'autofictionneur écrit à ce propos : « Et les treize premières années de ma vie furent englouties dans l'obscurité de ce débarras au troisième étage de notre immeuble. » (Federman, 2008a : 9). Lui qui avait si peur du noir, reste toute une journée dans le débarras et tremble de l'obscurité. Mais ce noir le protège quand il erre dans les rues après que les policiers ont emmené sa famille. Il a peur de rentrer chez eux, et au moment de son errance, il trouve refuge dans l'obscurité et ne craint plus le noir.

Non seulement dans cet ouvrage, mais aussi dans ses autres livres en particulier dans *La Voix dans le débarras*, il revient sur ce moment important de sa vie. Il remarque que les dix années qui ont suivi la journée dans le débarras, ont été des années de « silence » et de

« solitude ». Pour lui, c'est un « excès de vie » en tant que « fausse résurrection ». En fait, le débarras lui évoque la mort. « La mort c'est un lieu où l'on pénètre, comme dans un cabinet de débarras. » (*Ibid.* : 13).

En effet, le placard donne une ambiguïté, une obscurité au temps, à son passé et l'espace engloutit ainsi le cours temporel. « Pendant les longues heures effrayantes que j'ai passées dans cette obscurité, plongé dans l'incompréhension et l'oubli, n'osant pas ouvrir la porte, je sentais que mon enfance était en train de s'effacer. » (*Ibid.* : 16). Le débarras est malgré tout un refuge ; il en sort le lendemain de peur des voisins qui pourraient le dénoncer à la police. Adulte, il revient dans le débarras, le « trou noir », pour raconter son enfance perdue.

En tout cas, ce n'est pas seulement le placard qui laisse pour toujours un trou en lui. Sa famille morte à Auschwitz, laisse une absence et un trou dans son existence. Exterminés à Auschwitz, ils sont devenus des X pour Federman : (X-X-X-X). Face à cette catastrophe, Federman adulte se réfugie dans le rêve : une de ses sœurs survit ainsi et il peut la retrouver vivante dans ses rêveries.

De surcroît, sa maison d'enfance où se trouve le placard est le lieu de ses rêveries. Dans l'appartement riche de sa tante, devant les vases chinois où il y a des dragons dessinés dessus, il rêve, à travers regarder ceux-ci, d'aventures dans les pays lointains. Il est vrai qu'ils vivent, sa famille avec lui, dans un appartement sombre et pouilleux, mais comme Bachelard le signale, la maison d'enfance est de toute façon notre coin du monde. L'autofictionneur trouve un autre refuge dans sa maison natale. Il a son propre coin (sous son divan) où il garde ses Jules Verne et ses illustrés et qu'il lit parfois un livre de Jules Verne avec une lampe torche quand ses parents dorment.

Il est vrai que l'écrivain ne prétend pas l'exactitude et la réalité des événements racontés, mais on relève qu'il donne même, dans son texte, l'adresse de leur maison : « [...] 4, rue Louis Rolland » (*Ibid.* : 30). Il présente également des descriptions et des précisions à propos de son quartier. Les mots avec lesquels il décrit son quartier d'enfance sont les

suivants : « un espace tellement petit », « restreint », « moche », « tellement rien ». Il peint aussi leur appartement de manière suivante :

« Je raconte maintenant notre appartement en haut au troisième étage à gauche. C'était seulement une pièce divisée en deux par un grand rideau. C'est ma mère qui avait eu cette idée du rideau. Comme ça on avait salle à manger d'un côté et chambre à coucher de l'autre, mais c'était pas grand. » (*Ibid.* : 36).

La maison natale est donc notre petit coin, le lieu de nos rêveries et de nos craintes, peu importe qu'elle soit petite ou grande, minable ou riche. Comme Bachelard évoque que la cave de la maison maternelle constitue la source de nos craintes, Federman, lui aussi, aborde la cave en tant que lieu comportant ses peurs. Lorsque son oncle Léon le force à descendre à la cave le charbon avec un seau, il a peur des rats et du noir. En fait, dans la cour, deux espaces suscitent chez le petit Federman la peur et l'humiliation. En outre la cave, c'est l'atelier de Léon où ce dernier l'oblige à faire des travaux humiliants. Il le fait ramasser à genoux avec un aimant les épingles et les aiguilles tombées par terre.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement l'espace de la maison natale qui mérite d'être étudié dans cet ouvrage, mais également l'espace scripturaire. Federman, dans *Chut*, compare les mots aux blocs qui servent de briques pour construire sa maison d'enfance. Les mots restituent sa maison maternelle perdue. En fait, il s'agit d'un récit plein de détours et de digressions dans les digressions, parce que, dans sa mémoire, il ne reste que des souvenirs fragmentés, restitués et reformulés. Certainement, il exagère un peu là-dessus, car il conserve encore en lui des souvenirs intacts. De plus, les interventions du double donnant son opinion à propos du déroulement du récit et de l'espace de l'écriture, distinguent ce récit d'enfance de tout autre récit ordinaire. En outre, l'espace scripturaire joue également pour lui en tant que soulagement ; cet espace lui fournit un refuge devant les traumatismes expérimentés dans son enfance.

Quant à la réalité et à la vraisemblance des souvenirs racontés, notons que parfois celle-ci devient invraisemblance lorsque l'histoire est si douloureuse que l'auteur atténue l'intensité des événements pour qu'ils soient croyables. Concernant la fiction qu'il intègre dans l'histoire de son enfance, écrit-il : « [...] mon enfance n'a été que pur chaos, incohérence et incompréhension. » (*Ibid.* : 77).

Malgré une enfance malheureuse, Federman vit de rares moments de bonheur dans cette période. Par exemple, quand ils vont à la mer en train pour la première fois, tout est nouveau et joyeux. Ou quand les moineaux viennent sur le bord de la fenêtre de leur maison. Il rêve d'être comme les oiseaux. Le rêve qui sera réalisé dans l'avenir au moment où il s'engage dans les parachutistes pendant la guerre de Corée.

De toute façon, ce roman n'est pas uniquement celui d'une enfance, mais encore celui d'une maison. Et celle-ci joue un rôle majeur dans l'histoire. Dans le dialogue que l'écrivain établit avec le double, Federman signale le rôle essentiel de la maison natale dans son récit et son vécu :

« En fait, Federman, le roman que tu es en train d'écrire, c'est vraiment l'histoire d'une maison. La maison à Montrouge où tu as passé ton enfance [...]. Oui, c'est surtout de la maison que je parle, comme si cette maison me hantait encore. Peut-être que c'est pour ça que je m'obstine, parce que c'est une maison hantée [...] ». (*Ibid.* : 100).

Comme nous avons déjà mentionné, ce n'est pas seulement dans *Chut* que l'autofictionneur traite du récit du débarras, mais aussi il consacre à ce sujet un ouvrage entier, *La Voix dans le débarras*. Par la suite, nous aborderons ce dernier texte afin de mieux comprendre ce qui est arrivé au petit Federman dans le placard.

d) Un espace claustrophobe

La Voix dans le débarras est un texte bilingue ; la version française est écrite dans les rectangles de mots et la version anglaise dans les carrés

de mots. Le « cœur » de ce livre consiste à des références à ses autres ouvrages déjà écrits ou pas encore écrits. A propos de l'espace scripturaire de ce texte, Marc Avelot remarque : « [...] une seule et longue phrase dénuée de ponctuation, toute ramassée en bloc typographiques compacts [...] ». (Federman, 2008b : 9). Ces blocs typographiques ont la forme d'un débarras. L'auteur y est coincé comme dans un cercle, il revient toujours au placard. Celui-ci est effrayant et angoissant. Gérard Bucher écrit que *La Voix* relate « l'effroyable initiation d'un enfant broyé par un crime anonyme, prémédité, collectif. » (Bucher, 2001, in *Ibid.*). En effet, on trouve une colère à la genèse de l'écriture de l'expérience de l'auteur concernant le placard.

En plus, les blocs de mots donnent l'impression de claustrophobie et ils évoquent l'espace intérieur du débarras. Cependant, sa peur disparaît dans l'obscurité du « cagibi ». La faim, la solitude, la stupéfaction, l'effroi et la fatigue tuent sa crainte. En fait, le placard lui représente simultanément la mort, la vie et la survivance. Il y expérimente, d'abord, la mort de l'effroi : « [...] je suis mort douze ans quand ils m'abandonnèrent entre parenthèse au bord du moment cabinet de débarras [...] ». » (Federman, 2008b : 42). Ensuite, il reste vivant et à la fin, il réussit à se sauver et à devenir le survivant de sa famille.

Effectivement, le débarras fait de lui l'« enfant homme ». Il devient adulte après une journée et une nuit passées dans le placard. Là, Federman naïf et faible devient fort. La guerre lui donne une croissance précoce. « [...] à la sauvagerie de l'Histoire répond bien une sauvagerie de l'écriture [...]. Au gré d'un déchaînement de la langue, une libération a lieu. » (*Ibid.* : 17). C'est ce que Avelot nomme « une écriture de l'irreprésentable ».

Ici encore, nous sommes témoins des digressions et des détours comme dans sa vie qui est pleine de digressions, d'errance et de mensonges. Néanmoins, son écriture adopte également un autre aspect ; dans l'espace de l'écriture rythmique, léger et fluide, il saute entre les temps, les époques, son enfance et sa jeunesse en Amérique : « [...] vingt ans

de se heurter le crâne contre le mur vingt ans de solitude claquant les vieilles histoires ». (*Ibid.* : 24).

D'ailleurs, il renverse son vrai nom et se donne celui de Namredef pour se dissimuler « entre les lignes ». Il se réfugie dans l'espace scripturaire et y cherche son identité. Il y a un dépassement continu entre les temps, les lieux, entre ses textes et il fait succéder ceux-ci dans l'espace de l'écriture. Son écriture est sans aucune ponctuation avec un rythme rapide lui accordant la possibilité de tels sautements. Il tourne sa vie, devant les yeux du lecteur, comme un film en accéléré avec des flash-back et des sautements sur la scène du débarras en tant qu'axe principal. Quand le lecteur, au moment de la lecture, perd son souffle, cela évoque la crainte du narrateur. Selon Avelot, la réalité dans *La Voix*, est l'« hyperréalisme traumatique ».

En fait, la réalité, dans tous les textes de Federman, prend la forme d'un hyperréalisme traumatique : il est témoin de la guerre, de l'Occupation, de l'Exode et des crises économiques. Dans les lignes qui suivent, nous aborderons la jeunesse de l'autofictionneur passée dans une petite chambre en Amérique.

e) Un appartement minable à New York

Dans *Quitte ou double*, il s'agit d'un narrateur qui souhaiterait écrire le récit de sa vie en 365 jours. Pendant ce temps, il ne se nourrit que de nouilles. Il s'enferme dans une petite chambre médiocre où se trouvent un lit, une table et une chaise. Ce genre de chambre s'accorde bien avec son budget limité. La chambre est dotée de la même valeur que celle de sa maison natale à Montrouge : « Tout ramène à la *chambre* la *chambre* est au cœur de tout le truc sans la *chambre* on ne peut rien faire la *chambre* est centrale la *chambre* est le point de départ et la *chambre* est aussi le point final quel que soit le prix de la *chambre* on ne peut rien faire sans la *chambre* ». (Federman, 2004 : 145).

Maintenant, la peur des rats et des cafards, dans cette chambre, lui revient encore une fois ; la crainte qu'il a déjà éprouvée chez lui, dans sa maison maternelle : « Tellement de trous paumés dans une vie. Espérons qu'il n'y ait pas de cafards dans celle-là les rats ça me fout la

trouille des rats avec des longues queues qui traînent la nuit vous rêvez qu'ils viennent vous ronger l'oreille le nez ça me fout la trouille. » (*Ibid.* : 3).

La chambre évoque en tout sa maison d'enfance : les mêmes escaliers puants, l'obscurité, la médiocrité. De toute façon, il y passe les premières années de sa jeunesse et dans cette chambre malodorante, sombre et minable, il trouve refuge, comme dans son enfance, dans le rêve. Il n'a qu'à faire des rêveries dans un coin de sa chambre. A présent, c'est celle-ci qui est son coin du monde. En fait, le rêve constitue pour lui un mécanisme de défense devant la pauvreté et la laideur de la vie.

D'ailleurs, la difficulté des immigrants et des défavorisés ne se limite pas à vivre dans de minables appartements déprimants. Vu la vie chère en Amérique, ils doivent travailler dur minimum douze heures par jour. Les usines automobiles exploitent les prolétaires et les font travailler comme esclaves, comme robots.

Pourtant, le jeune Federman doit gagner sa vie dans un pays étranger où il se trouve seul et déprimé. Au début, il ne comprend même pas l'anglais, lui qui a déjà vu l'Amérique juste dans les films américains. Après qu'il est entré en Amérique, dès le commencement, ses illusions sont perdues et il rencontre la réalité amère de la vie dans ce pays. Pour se débrouiller, il commence à jouer dans les casinos. Il a déjà vu les scènes de jeux quand il allait chercher son père jouant avec ses amis dans un café. Puis, il se met à travailler dans une usine à Détroit ; un travail assez difficile dans une usine d'automobiles avec les mains toujours en sang, même avec des gants. Une galère répétitive et ennuyeuse qui le capture dans ses griffes.

En fait, l'Amérique et surtout New York lui donnent une impression angoissante. Le titre de l'un des romans de Zola, *Le Ventre de Paris*, inspire à Federman l'expression du « Ventre de l'Amérique » qu'il utilise pour évoquer l'image des tunnels et des trajets du métro américain : « le train plonge dans le tunnel... dans l'obscurité... dans le gros ventre de l'Amérique... » (*Ibid.* : 229-230). En effet, c'est le premier jour en Amérique qu'il se sent inquiet, seul dans le métro parmi

les gens qui parlent anglais et dont il ne comprend pas la langue. De même que Zola donne une image monstrueuse de Paris, l'Amérique évoque à Federman l'angoisse et la peur.

Ce dernier décrit, dans une autre scène, l'encombrement de la ville, la perplexité et la précipitation des gens de telle manière que cela donne le sentiment de vertige.

« [...] les gens se pressant dans toutes les directions et d'autres debout comme s'ils attendaient que quelque chose arrive C'est ça *New York* attendre la fin d'un côté et se précipiter vers la fin de l'autre C'est ça pour vous l'homme moderne des Hauts & des Bas & pssssschit Beaucoup de taxis aussi. Beaucoup de taxis jaunes et verts. Le bruit. Ça vous donne une impression de vertige le premier jour à **New York** Ça ne rate jamais Toujours besoin de prendre une aspirine Ça ne rate jamais. » (*Ibid.* : 80).

Le premier jour à New York, non seulement le métro, mais aussi l'agitation et le bruit de la ville lui donnent l'impression d'angoisse, de peur et de solitude.

En fait, tout, à New York, lui donne un sentiment de vide ; il ressent un trou dans son vécu et dans son existence. Un trou face à un avenir incertain dans la vie en Amérique. De plus, il éprouve que ce sentiment de vide n'est pas consacré juste aux immigrants, mais à tous les américains ; « [...] la vacuité symbolise bien sûr l'Amérique. [...] Et puis la vie en Amérique consiste à combler le vide. » (*Ibid.* : 223).

Conclusion

L'importance du sujet de la fiction et de l'espace dans le genre de la surfiction, nous conduit à nous demander à propos de l'influence de la fiction sur l'espace. Chez Federman, bien qu'il s'agisse d'un espace réel, l'auteur avoue également lui-même la fictionnalité de l'espace dans certains cas. Il est vrai qu'il donne des précisions à propos des espaces réels, mais le surfictionnel impacte aussi l'espace et la fiction

vient en aide à l'autofictionneur par exemple en contribuant à l'avancement du récit.

De toute façon, pour Federman ce n'est pas seulement une question de l'espace réel ou fictif, mais encore de l'espace scripturaire. Celui-ci joue un rôle essentiel dans son texte. Il impacte en même temps la forme et le contenu et adopte également une fonction libératrice chez l'auteur. Pour un écrivain qui a tant souffert dans sa vie réelle, l'écriture est une possibilité où il retrouve le sentiment de liberté. Il partage, avec son interlocuteur, ses souffrances, son désespoir, sa solitude, ses craintes et s'offre ainsi un soulagement.

Dans ce travail de recherche, pour étudier l'espace chez Federman, nous avons choisi ses trois ouvrages, *Chut*, *La Voix dans le débarras* et *Quitte ou Double*. Du fait que Federman et Bachelard ont une conception commune de l'espace, pour aborder cette notion chez l'autofictionneur, nous avons appuyé sur *La Poétique de l'espace*. La maison natale est, aux yeux du philosophe, notre coin du monde. Pour Federman, sa maison d'enfance et sa chambre de jeunesse en Amérique, bien que petites et minables, constituent également son coin du monde. Dans ces logements, il se réfugie dans le rêve pour échapper à la vie réelle sordide. Chez Bachelard, la maison est aussi le lieu de nos rêveries.

En outre, le débarras, dans *La Voix*, est le lieu où il trouve à la fois la vie, la mort, la résurrection et la renaissance. Cet espace est si important qu'il influence toute sa vie et l'écrivain décrit et redécrit son expérience dans plusieurs de ses textes futurs. De plus, Dans *Quitte ou Double*, il aborde sa vie en Amérique et raconte ses dix ans de galère passés dans ce pays.

En tout cas, l'espace joue, chez Federman, un rôle principal dans le déroulement du récit de son vécu, au point de pouvoir être considéré comme un véritable personnage de l'histoire. Nous ne pouvons non plus négliger le rôle essentiel que joue l'espace de l'écriture dans ses textes.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement la notion d'espace qui mérite d'être étudiée chez Federman, mais aussi celle de temps. Celui-ci est également, dans ses textes, réel et fictif. En fait, il s'agit d'un cadre

temporel réel avec des précisions sur la date et la durée des événements racontés et aussi d'un temps fictionnel que l'auteur invente dans les cas d'oubli ou de trous de mémoire. L'étude du cadre spatiotemporel pourrait aussi s'élargir à d'autres textes de Federman comme *Amer Eldorado* (2003) où le narrateur crée un groupe d'éditeurs et qu'il raconte devant eux son récit et ses expériences de dix ans de son vécu en Amérique, surtout celles de sa vie militaire.

Déclaration

Conflit d'intérêt

L'auteure affirme qu'il n'y a aucun conflit d'intérêt à déclarer.

Références

Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

Balutet, N. (2016). « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité », *Babel*, n° 33, pp. 19-47, <http://journals.openedition.org/babel/4391>.

Federman, R., *Chut. Histoire d'une enfance*, Paris, Léo Scheer, coll. « Laureli », 2008a.

——— *La Fourrure de ma tante Rachel, roman improvisé en triste fourire*, Paris, Léo Scheer, coll. « Laureli », 2009.

——— *La Voix dans le débarras*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Traverses », 2008b.

——— *Quitte ou double, un vrai discours fictif*, Romainville, Al Dante, 2004.

——— *Surfiction*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006.

——— *Amer Eldorado 2/001, récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché*, Romainville, Al Dante, 2003.

——— *Federman hors limites, Raymond Federman | rencontre avec Marie Delvigne*, Paris, Argol, 2008c.

Lyotard, J.-F., *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2005.

——— *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

Zima, P. V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

——— *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Comment citer : Tavana, E., (2025). L'espace federmanien : la réalité ou la fictionnalité ?, *Recherches en langue française*, 6(11), 221-242. DOI: 10.22054/RLF.2025.87450.1214..



Recherches en langue française © 2020 par Université Allameh Tabataba'i sous la licence Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International