

ANNA PAOLA PIOGGIOSI

PERSONNE DE LINDA LÊ:
LE NOM GÉNÉRATEUR DE DIFFRACTION
ET DE COMPOSITION DANS LE PROCESSUS LITTÉRAIRE

Abstract: In this novel the main character *Personne* (Nobody) finds himself in a state of extraneity from normality. The absence of identity, inherent in his very name, allows him to live other lives, to meet or to create other «personnes» (persons), in a kaleidoscope that reflects parallel, overlapping stories. Who is *Personne*? What is his function? His name is the allegory of literary creativity, where reality and fiction no longer belong to separate worlds but meet each other. Therefore, writing is the result of a diffraction which recomposes itself in the novel's provisional conclusion.

Keywords: Person, identity, diffraction, composition

Le titre du roman de Linda Lê,¹ que le narrateur reprend dès la première ligne de l'ouvrage, se réfère à un anthroponyme qui nie de manière intrinsèque sa fonction même d'identification, puisqu'il désigne le protagoniste qui s'appelle *Personne*. Le lecteur est, de ce fait, immédiatement confronté à une situation de décalage intrigant. Avant même d'examiner la fonction du personnage principal dans l'économie du récit, le lecteur doit affronter l'ambiguïté inhérente au nom lui-même. En effet, il est désorienté car d'instinct il range le terme 'personne' dans la catégorie grammaticale des pronoms indéfinis. L'ambiguïté augmente quand il apprend qu'il s'agit, en fait, d'un anthroponyme qui sert à désigner l'éponyme.

Après une réorientation sur la fonction du terme, une autre énigme s'annonce au lecteur. Qui est *Personne*? Quelle identité peut bien avoir ce personnage? En a-t-il une, d'ailleurs, ou plusieurs? Son identité est difficile à cerner, la preuve en est que l'un des personnages définit le protagoniste comme un être qui n'est pas tout à fait réel et inachevé: «Animal hypothétique, solitaire et pas tout à fait formé» (p. 43).

Le récit ne donne pas de réponse univoque, car il se déroule comme une image qui éclate et le protagoniste se dédouble dans une myriade de per-

¹ *Personne*, Paris, Christian Bourgois éditeur 2003. Parmi les romans et autres écrits de l'auteure, tous publiés par Christian Bourgois, sauf indication différente, nous citerons: *Les évangiles du crime* (1992), *Calomnies* (1993), *Les dits d'un idiot* (1995), *Les trois Parques* (1997), *Voix* (1998), *Lettre morte* (1999), *Tu écriras sur le bonheur*, Paris, PUF (1999), *Les Aubes* (2000), *Par ailleurs (exils)* (2014).

sonnages, de même que la structure du roman reflète l'enchâssement des histoires et des personnes. Les titres des différents chapitres s'alternent en fonction du narrateur, comme si chaque récit suivait sa propre direction, son propre rail, s'entrecroisant parfois avec les autres, et dont *Personne* dirigerait l'aiguillage.

Le canevas narratif correspond au projet de *Personne* narrateur, lequel déclare vouloir produire un texte fictionnel qui présente une double situation incipitaire: l'une traditionnelle et l'autre qui désorienterait le lecteur. C'est ce qui se vérifie lorsqu'à côté de la narration homodiégétique apparaît une autre voix qui fait de lui non le personnage central et agissant, mais l'objet du roman élaboré par un narrateur hétérodiégétique qui prend la parole et lui fournit une «existence de papier» (p. 13), dans un jeu de renvois où il «tient tour à tour le rôle de l'Observé et de l'Observateur» (p. 11). L'enchevêtrement se complique sous la forme d'une mise en abyme, d'autant que ce nouveau narrateur reste sans nom. En effet, se succèdent: l'histoire de *Personne* narrateur homodiégétique, celle de *Personne* personnage créé par un narrateur; enfin, *Personne* narrateur extradiégétique, transcripteur et créateur de l'histoire de Tima. L'autonomie de chaque histoire est motivée par la multiplicité des rôles que revêt le personnage principal dont l'anthroponyme semblerait, toutefois, exclure une quelconque identité, donc une quelconque fonction agissante comme personnage ou comme narrateur. Mais, c'est justement grâce au nom qu'il porte, puisqu'il n'est personne, qu'il peut échapper à une quelconque détermination et incarner de multiples personnages. Le soin de relier les différents récits dans la tentative de fournir l'identité du protagoniste est finalement laissé au lecteur ou à un énième personnage, comme le laisse entendre la dernière phrase du roman: «Celui qui les trouvera [les notes] pourra y ajouter d'autres échos de vie» (p. 127).

Si le troisième chapitre semble constituer le début d'un nouveau récit, sur le modèle du roman traditionnel, dans lequel le narrateur raconte des événements survenus à un individu effectivement mort de manière violente dans des circonstances qui nous ont été précédemment révélées: «On l'avait violemment frappé à la tête avec l'ordinateur qu'il avait récupéré dans une décharge» (p. 15), pour *Personne* devenu personnage, il n'est pas question de poursuivre la narration selon ce modèle pas plus que de se laisser couler dans le moule d'un personnage d'une autre histoire déjà racontée, celle du héros homérique, dont il porte, pourtant, le nom. Il prétend avoir voix au chapitre d'autant plus qu'il avait projeté d'écrire, ce qui serait conforme à la personnalité complexe et fuyante désignée par son anthroponyme bizarre, «un livre où rien ne serait définitif, qui contiendrait plusieurs versions d'une même histoire, et pourquoi pas deux débuts» (p. 11). L'occasion se présente

quand il trouve un vieil ordinateur contenant les carnets de voyage d'une inconnue qu'il appelle Tima.

L'histoire de ce nouveau personnage pourrait, à son tour, donner naissance à un récit selon le schéma traditionnel, mais Personne, devenu transcrip-teur d'un récit qui suit les canevas laissés par Tima, ne veut pas se limiter à retranscrire les souvenirs de quelqu'un; il désire entrer dans la vie d'une autre personne pour remplir le vide de personnalité que son nom indique, et puisqu'il s'agit de reconstruire une histoire à partir de bribes et de notes, il décide de brouiller les pistes identitaires et de combler les vides narra-tifs. Il invente, donc, une nouvelle histoire qui fait revivre Tima comme s'il s'agissait d'un récit autobiographique. Le problème de la construction d'une identité devient alors le nœud du roman, à travers différents plans de narration dans lesquels chaque narrateur se transforme dans un personnage d'histoire inventée et racontée par d'autres. Il en résulte que ce jeu fictionnel est non seulement un dédoublement, une diffraction, mais un glissement entre les nombreux narrateurs et les personnages qui échangent leur rôle.

Le roman commence au moment où Personne est en phase de transfor-mation, en train de laisser son ancien moi pour un nouveau. Or, cette mu-tation ne se passe pas sans douleur puisque, pour naître, le nouveau doit tuer l'ancien. En effet, elle va se passer à travers la mort de celui-ci, comme le lecteur l'apprend au chapitre 3 (p. 15). Une partie du récit se poursuit donc apparemment *post mortem*, créant un univers fictionnel théorique-ment impossible.² Ce type de récit à la première personne constitue dans la narration classique une limite, ou mieux, un obstacle: le texte *post mortem* n'est pas seulement artificiel, mais il est le produit d'un acte physiquement impossible; malgré cela, il est accepté par le lecteur comme un moyen pour construire des mondes fictionnels. La convention rend ce monde accep-table, comme on peut le constater dans le roman de Linda Lê.³

La narration dans cet état de dédoublement se poursuit, mais le glisse-ment se fait imparfaitement et ne donne pas au protagoniste une nouvelle identité, si bien que Personne reste un être inachevé, comme son anthro-ponyme le suggère. Toutefois, cet état de latence produit un nombre infini d'autres possibilités qui semblent être niées par le statut ambigu du per-sonnage implicitement désigné dans sa forme onymique, pouvant désigner tant un pronom indéfini qu'un substantif qui renvoient à un être humain indéterminé: «Son ancien moi avait tant de jumeaux et chacun d'entre eux

² La narration dans un état de sortie de corps est récurrente dans les romans de Linda Lê, tels que *Lame de fond*, *Les Evangiles du Crime*.

³ Cf. LUBMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. de M. Botto, Milano, Bom-piani 1999.

avait un double» (p. 32). Le fruit de cet éclatement peut engendrer d'autres actions et d'autres récits. Personne devient, en effet, différentes personnes, chacune ayant sa propre histoire, raison pour laquelle nous pouvons parler d'une diffraction dont l'émetteur et le destinataire sont la même personne, comme dans un miroir, jouant ainsi avec la déonymisation de l'anthroponyme. Cette possibilité de lecture se justifie dans le texte, car le narrateur joue sur le sens ambivalent du nom: «Récits pour personne et donc destinés à lui seul» (p. 16).

L'ambivalence inhérente au choix du nom se multiplie, comme dans les mille reflets d'un kaléidoscope, auquel nous pourrions ajouter un troisième niveau d'interprétation. Le fait que Personne puisse se transformer en plusieurs autres individus évoque aussi le terme latin *persona* qui indique le masque porté par l'acteur pour jouer le rôle d'un personnage de théâtre. Or, l'acteur doit se transformer dans les personnages qu'il représente. Nous pourrions dire qu'il perd son identité pour en assumer d'autres qui n'existent que le temps de la représentation théâtrale, dans une tautologie onomastique. Cette acception prend ici tout son sens, car Personne va jouer plusieurs rôles.

Personne a une vie apparemment normale, voire routinière; il a un domicile, des habitudes, indiqués de manière très vague, et un métier, qu'il va perdre dans des circonstances non élucidées.⁴ Mais, peu à peu, il dévoile au lecteur quelques détails de sa vie privée, ce qui aide apparemment à lui donner l'épaisseur d'un véritable personnage. L'on apprend notamment qu'il est suivi par un psychiatre à cause d'un possible dédoublement de personnalité que le récit a mis en place et que l'anthroponyme ambigu du personnage rend tout à fait plausible. Par ailleurs, le nom du psychiatre aussi sort, lui aussi, du répertoire onomastique conventionnel et annonce des caractéristiques qui pourraient difficilement s'adapter à un homme de science. En effet, le nom évocateur du psychiatre, Abracadabra, reproduit la formule incantatoire qui ouvre la porte d'un monde magique.⁵ Le psychiatre connaît la formule magique pour ouvrir la psyché de Personne. Pour ce faire, son patient doit collaborer, et la thérapie prévoit qu'il essaie de se souvenir de son passé, afin de retrouver l'élément déclencheur de son déséquilibre. Or,

⁴ Un incendie détruit l'hôtel où il travaille. On ne connaît pas l'auteur de ce geste. S'agit-il de Personne lui-même ou d'un inconnu qui signe ses lettres *Néron*? Notons, par ailleurs, que l'hôtel en question s'appelle le «Gaspard de la Nuit», ce qui renvoie à un recueil de poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, publié en 1842 et repris par Maurice Ravel en 1908, dans lequel les personnages, vivants ou morts, saints ou diaboliques, sont le reflet des états d'âme du poète.

⁵ Formule provenant, selon certains, de l'araméen *Avrah KaDabra* (*Abhadda Kedhabbra*) ou de l'arabe *Abra Kadabra*, censée chasser les esprits du mal et les démons à l'origine des maladies et des fièvres.

Personne refuse de suivre les indications d'Abacadabra, car cela ne l'aiderait pas dans son passage à sa nouvelle identité mais, au contraire, le bloquerait dans un éternel ressassement. Notons ici aussi une situation aporétique: comment un personnage sans identité ou aux multiples identités, ou encore aux identités derrière lesquelles il se cache pourrait-il reconstruire son passé? D'un point de vue logique, le passé de Personne ne peut être que: rien.

Le passage à cette nouvelle identité qu'il désire est, toutefois, douloureux et périlleux. Non seulement *Personne* doit continuer à combattre contre son ancien moi, un autre Personne ou, si l'on veut jouer sur l'ambiguïté de l'anthroponyme, une autre personne qui le harcèle, mais il est confronté à d'autres ennemis; il se sent manipulé par les autres,⁶ par exemple les clients de l'hôtel où il est gardien de nuit qui se trompent sciemment quand ils lui indiquent leur numéro de chambre pour le confondre, ou la détective Katimini qu'il a embauchée pour savoir qui pénètre dans son appartement à son insu, et dont le nom n'appartient pas au registre onymique conventionnel, mais traduit la manière d'agir secrète, mystérieuse de ce personnage, qui opère effectivement en catimini. Pour Personne, ils font tous partie d'un complot organisé avec son double et contre lequel il aurait été investi d'une «mission salvatrice» (p. 9) par une entité mystérieuse. Le combat est périlleux car ces personnages ont un autre rôle à jouer; ils sont porteurs de noms et de messages secrets qu'il doit décrypter.

De la même manière que cela se passe dans la vie réelle des personnes qui ont des troubles dissociatifs d'identité, Personne alterne des moments de lucidité, où il «réussit presque à croire à sa normalité» (p. 9), à des moments d'amnésie. Il pourrait avoir tenté d'éliminer son double dans un combat ressenti comme réellement vécu; Personne continue à entendre le «macchab»⁷ au fond de lui-même. Ailleurs, la tentative d'autodestruction a lieu dans l'incendie de l'hôtel où il travaille.

Le dédoublement se poursuit et se «matérialise» dans les déclarations du narrateur dans un de ses «Apartés».⁸ Son personnage résiste et entre en conflit avec le protagoniste du récit qu'il est censé raconter. Le narrateur se plaint du fait que le rôle de créateur que Personne lui a attribué lui laisse peu de liberté d'action: «De quoi ai-je l'air, moi, créateur omniscient, tout-

⁶ Comme cela arrive à d'autres personnages des romans de Linda Lê tels que *Calomnies*, *Voix*, *Les dits d'un idiot*, *Les évangiles du crime*.

⁷ Abréviation du déonyme «macchabée», terme populaire signifiant «cadavre» qui indique ici aussi bien l'état dans lequel se trouve l'ancien moi de Personne que le dédain que ce dernier éprouve vis-à-vis de sa propre dépouille.

⁸ C'est précisément le titre des chapitres dans lesquels intervient le narrateur hétérodiégétique pour relater l'histoire de Personne.

puissant, qui a sorti Personne de son chapeau?» (p. 14)⁹ et qu'il ne peut raconter l'histoire de cet autre Personne, héros de l'Odyssée, ajoutant, par le truchement du nom, un référent littéraire célèbre qui vient à l'esprit du narrateur:¹⁰ «J'étais prêt à écrire la suite des aventures du guerrier de Troie aux prises avec Polyphème», mais «Personne ne veut en aucun cas être Ulysse réincarné» (*ibid.*).

L'identité passant en premier lieu par l'anthroponyme, dans ses autres romans l'auteure définit souvent ses personnages par de simples initiales, par leurs rapports familiaux ou par des surnoms; ici les personnages, outre Personne, ont des noms évocateurs, étrangers au répertoire onomastique commun. Nous l'avons vu à propos du psychiatre Abracadabra et de Katimini, la détective. Mais il en est d'autres aussi, comme Ebuia, qui est peut-être l'auteur des carnets de Tima ou le compagnon de Tima dans son voyage à Prague. Lui aussi pratique un métier lié à l'écriture et poursuit un projet au titre inquiétant: *Vies des fossoyeurs*. Son nom pourrait être lu comme une anagramme d'*Aube* et, en tant que tel, se révèle particulièrement intéressant. Linda Lê, quelques années auparavant, a écrit un roman intitulé *Les Aubes* dans lequel les deux protagonistes traversent mentalement les œuvres littéraires. Nous pourrions penser qu'alors que c'était Vega qui guidait l'aveugle Forever, à présent c'est Tima qui se laisse guider dans une ville où, telle une aveugle, elle ne voit aucun être vivant, mais voyage effectivement à travers la littérature.

L'anthroponyme Tima choisi par Personne pourrait, par ailleurs, dériver de Timandra, fille de Tyndare, roi de Sparte, et épouse du roi d'Arcadie, pays du bonheur calme et serein, à l'égal de Prague pour Tima, lieu d'«hallucination hypnagogique» (p. 64) où elle se promène et rencontre, sur son chemin, des personnages littéraires. Le renvoi implicite à ces deux personnages, Vega et Timandra, réunis en un seul anthroponyme indiquerait alors aussi bien le paisible voyage mental et littéraire de Tima que sa disponibilité à rencontrer «l'inattendu» (p. 23), la promesse d'un nouveau type de réel.

Les personnages cités sont décrits comme s'échappant d'une réalité, d'un lieu et d'une époque précise – celle où ils ont été créés – pour entrer dans le roman. Nous pourrions donc affirmer que, là aussi, nous assistons à leur déterritorialisation.

⁹ Ce renversement total des rôles ne manquera pas de rappeler, aux yeux du lecteur avisé, la situation des acteurs devenant les véritables metteurs en scènes d'eux-mêmes, tels qu'ils sont représentés dans le théâtre de Pirandello (*Six personnages en quête d'auteur*).

¹⁰ Il s'agit de Οὐρίς (*Nemo* en latin), choix anthroponymique astucieux qu'utilise Ulysse pour échapper à la fureur de Polyphème.

Dans ce roman, l'aspect dominant est la perte d'identité qui, toutefois, ne s'accompagne pas d'une déterritorialisation de la langue. Dans d'autres romans, Linda Lê, dont la langue de formation et d'adoption pour la création romanesque est le français, mêle souvent différents registres linguistiques.¹¹ Ici, en revanche, elle ne les croise que très rarement et les jeux de mots sont quasiment inexistantes, comme si l'écriture elle aussi était neutre, épurée, de manière à la rendre impersonnelle, à lui faire perdre la marque de l'identité expressive pour ne laisser d'identité linguistique qu'aux citations entendues par Tima quand elle parle des personnages qui hantent Prague et échangent des bribes de conversation. Il est à remarquer que les noms des personnages littéraires, historiques et légendaires, les hodonymes et les hydronymes, abondants et précis, provoquent un très fort contraste avec le parcours mental vague et fantomatique de Tima et avec l'inachèvement de *Personne*.

Le magma et le tourment sont intériorisés; le corps est un volcan où les pensées, les sensations et le nouveau moi forment une lave incandescente qui brûle tout sur son passage. Mais cette lave ne détruit pas, elle ne pétrifie qu'en apparence puisque les gisants que Tima surveille dans le musée, font naître de nouvelles personnes, de nouveaux personnages, une nouvelle identité, «en pleine crise d'insubordination» (p. 109). Nous retrouvons alors, Holopherne, libéré du tableau, comme un éclat diffracté, qui surgit à Prague pour tenter d'empêcher Tima de continuer son séjour et qui voudrait la faire retourner à son passé comme si elle aussi était le personnage d'un tableau, égaré dans un monde et un avenir inconnu, donc dangereux.

Le refus de Tima de se laisser happer par Holopherne suscite une autre réflexion. Ces deux personnages appartiennent à des entités différentes: l'un est une personne agissant réellement dans le roman (séjour à Prague), l'autre est un personnage appartenant à la mythologie biblique, et de surcroît, il ne relève que d'une représentation picturale.

Le roman aborde, ainsi, le second aspect de la création littéraire, sur lequel nous pourrions dire que l'auteure voulait conduire sa réflexion dès le début du roman. L'intérêt ne porte pas sur le résultat mais sur le processus narratif. En invitant dans un nouveau récit des personnages et des citations puisées dans les œuvres d'auteurs précédents, en les mêlant dans une nouvelle histoire, Linda Lê pose la question suivante: en dernier ressort, l'œuvre littéraire appartient-elle à son auteur?

¹¹ Cf. MARYSE FAUVEL, *Déterritorialisation de l'identité et de la langue des personnages de Linda Lê*, «Romance Notes», vol. 42, n. 3, 2002, pp. 329-339.

Si l'errance des personnages se traduit par le glissement d'une œuvre à une autre ou d'un auteur à un autre, le risque est alors de faire un plagiat.¹² La réponse est donnée dans le roman. Les personnages ne sont pas automatiquement adéquats à toutes les histoires; il doit se créer une alchimie qui leur permette de choisir leur nouvel auteur.¹³ Nous en avons un exemple lorsque Personne, ayant échappé aux auteurs précédents, s'insinue auprès d'un écrivain mondain, mais finit par se réfugier dans un silence total, empêchant l'écriture d'une nouvelle histoire.

Le voyage de Tima à Prague est fonctionnel à cette démonstration. De même qu'elle observe les visiteurs du musée dans lequel elle travaille comme si elle analysait les détails d'un tableau, à Prague, ce ne sont pas les vivants qu'elle écoute parler mais des personnages du passé historique et artistique, et si elle s'intéresse à son collègue Ebu, c'est pour l'attachement que ce dernier éprouve pour le personnage d'un tableau et non pour faire sa connaissance en tant qu'individu possédant une épaisseur psychologique, un passé, une identité. D'ailleurs, l'anonymat continue lors du voyage à Prague, puisque le nom de son compagnon n'est jamais prononcé.

Les nombreux personnages de romans tels que Don Quichotte, AQ,¹⁴ Karl Rossmann,¹⁵ Raskolnikov,¹⁶ Bouvard et Pécuchet,¹⁷ que côtoie ou cite Tima, semblent s'être échappés des œuvres dans lesquelles ils se trouvaient pour se rassembler à Prague, «pays hanté par des nostalgies» (p. 45) et «où l'on donne rendez-vous à l'illogique» (p. 80). A travers le pouvoir évocateur de leur nom ils provoquent de nouvelles entités fictionnelles. Les références onomastiques constituent, pour le lecteur, un indice évident d'intertextualité, tandis qu'une autre catégorie de noms propres et de noms communs sont investis d'un rôle différent dans le processus créatif, reconduisant le lecteur au début du récit et à l'épisode de l'incendie du «Gaspard de la nuit»; ils ont en commun la douleur, la torture, la mort par le feu, mais étant tous réunis dans un endroit propice, la ville de Prague, celle-ci permet au «sang de s'y transmuier en or, la mort en art de la fugue» (p. 25). Enfin, la promenade de Tima est peuplée de personnages fantastiques tels que Titania, prove-

¹² Voir, à ce propos JACK A. YEAGER, *Authorial identities in the word of Linda Lê*, «South East Asia Research», vol. 25, 2017, pp. 80-97.

¹³ Cfr. PIERRE BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Paris, Les Éditions de Minuit 2010. L'auteur reprend cette technique, de réattribution des œuvres à d'autres auteurs que le leur, afin de multiplier les potentialités de la narration.

¹⁴ Ah Q, héros de *La véritable histoire de Ah Q* de Lu Xun.

¹⁵ Personnage du roman *America* de F. Kafka.

¹⁶ Personnage du roman *Crime et châtiment* de F. Dostoïevski.

¹⁷ Protagonistes éponymes du roman de Flaubert.

nant des Titanides, symbole par excellence de «cette ville d'illusionniste» (p. 28).¹⁸

Non seulement les personnages s'appellent ou se glissent d'un roman à l'autre, d'un auteur à un autre, mais leurs rêves et leurs désirs peuvent à nouveau voir le jour. Notons, par exemple, que le séjour à Prague pourrait être la réalisation du désir de l'héroïne du roman *Les Aubes*: «Je rêve d'un livre rempli du murmure des fantômes» (p. 192).

La dimension fantastique apportée par ces «revenants» se matérialise à travers la création du personnage de Falmer. En effet, l'anthroponyme Falmer renvoie au personnage du monde fantastique des elfes Scroll; il rappelle aussi l'ami de Maldoror que ce dernier agresse dans un accès de fureur et auquel il arrache la chevelure,¹⁹ épisode qui renvoie au tableau représentant Judith tenant dans sa main la tête ensanglantée d'Holopherne, comme dans un tableau renversé qui reflète l'image à l'envers. À l'instar de Personne qui recueille les notes de Tima et achemine le courrier à leurs destinataires, au Service des réexpéditions où il est nouvellement employé, Falmer collecte des bouts de matériaux «qu'il voulait rassembler dans un joyeux désordre: chaque pièce à laquelle manquait une partie trouvait son complément incongru» (p. 44). Mais, à l'opposé de Personne qu'il qualifie d'«animal hypothétique, solitaire et pas tout à fait formé» (p. 43), il aspire à trouver «la moitié égarée» (*ibid.*) pour être complet. Or, le lecteur finira par apprendre que Falmer aussi, de même que Tima et tous les autres personnages, y compris le narrateur, ont été créés par cet être à l'identité inachevée qu'est Personne.

Dans les romans de Linda Lê, la quête identitaire, conçue comme une recomposition de l'individu, revient souvent, puisant ses racines dans le passé de l'auteure. Les personnages, immigrés volontaires ou forcés (exilés, réfugiés), sont à la recherche d'une nouvelle identité qui passe obligatoirement par un processus de destruction, d'automutilation et se reflète dans un discours déprimé dont le seul refuge est l'imaginaire.²⁰ Ils sont confrontés à la souffrance et sombrent souvent dans la folie, prisonniers du souvenir des épisodes d'arrachement à leur terre natale auquel se mêle un sentiment

¹⁸ Les Titanides, sœurs et compagnes des Titans, appartiennent à la mythologie grecque, citées dans l'*Odyssée* d'Homère et dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Shakespeare aussi les reprend dans *Le Songe d'une nuit d'été* pour qualifier la reine des fées.

¹⁹ ISIDORE DUCASSE, Comte de LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Chant IV, in *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française 1963, pp. 257-261.

²⁰ Julia Kristeva en fait une analyse précise dans *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Seuil 1987, p. 72.

de culpabilité.²¹ Ne pas avoir de nom signifie avoir perdu son origine, «être condamné à l'ailleurs» topographique mais aussi psychologique.²²

Dans *Personne* cet aspect de la dépersonnalisation en tant que perte de repères des origines, comme cela se vérifie dans la plupart des autres romans déjà cités,²³ ne constitue pas le noyau de la narration, même si des traces surgissent là où on ne s'y attend pas, comme par exemple à Prague. Dans un jeu de correspondances, deux toponymes se fondent à travers deux événements qui se réfèrent au printemps – l'invasion soviétique faisant suite à la révolte de Prague, en 1968, et celle des communistes vietnamiens à Saïgon, en avril 1975 – comme si la douleur unissait et confondait les victimes de manière transversale à travers les lieux et les époques (pp. 91-93 et 120-122).

L'écriture de Linda Lê est toujours sur la ligne de crête entre le passé et l'avenir, dans l'entre-deux où se présente une multiplicité de possibilités, puisant son inspiration dans les œuvres des auteurs qui l'ont précédée. En revanche, elle «refuse de faire cause commune» dans sa condition d'exilée et de revendiquer un retour au passé.²⁴ Il est vrai que le roman contient des rappels autobiographiques: l'expérience traumatisante de la guerre, de la violence et de la destruction, le feu,²⁵ mais son voyage littéraire est plutôt une forme de nomadisme et le roman n'est qu'une halte provisoire d'où repartir pour des destinations inconnues. En effet, dans une ultime transformation, *Personne* désirerait devenir le livre lui-même; la réification serait alors une forme de fusion totale avec le récit et, en même temps, cette transformation annulerait la moindre trace de *Personne* en tant que personne, qu'il s'agisse du personnage ou du narrateur.

Lors d'un entretien avec Michel Crépu,²⁶ Linda Lê explique qu'au delà des œuvres des grands écrivains, elle est attirée par le processus créatif qui les sous-tend et que certains d'entre eux ont essayé d'expliquer, comme Roger Laporte quand il affirme que l'écriture est un exode sans fin et ressemble à une «thanatographie»,²⁷ ou Maurice Blanchot quand il déclare:

²¹ Dans *Calomnies* l'oncle devient fou. En ce qui concerne le sens de culpabilité voir *ivi*, pp. 43 et 70.

²² MARIE-FRANCE ETIENNE, *Linda Lê ou Les jeux de l'errance*, «Tangence», LXXI (2003), p. 84.

²³ Phénomène commun à plusieurs écrivain-es émigré-es, analysé dans IEME VAN DER POEL, *Linda Lê et Julia Kristeva: citoyennes de la langue française*, in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre (éds), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle 2004, pp. 243-263.

²⁴ Entretien avec Catherine Argand, «Lire», avril 1999, p. 30.

²⁵ Par exemple, l'incendie du «Gaspard de la Nuit» ou le souvenir des flammes qui dévorent les livres, à Saïgon (p. 92).

²⁶ *Écrire, écrire, pourquoi?*, «La Revue des Deux Mondes», 2010, pp. 3-12.

²⁷ ROGER LAPORTE, *Une Vie*, Paris, P.O.L 1986, p. 586. Linda Lê livre quelques réflexions sur cet auteur dans *Par ailleurs (exils)*, cit., pp. 138-140.

«Nous écrivons pour perdre notre nom».²⁸ L'écriture est ici l'espace neutre dans lequel le protagoniste erre entre le «je» et «personne».²⁹ De la même façon, le narrateur-protagoniste de ce roman occupe une position toujours précaire, incertaine sur sa fonction, menacé par la mort et par un nom qui semblerait l'annuler plutôt que le nommer:

Tu veux t'échapper de cette histoire, comme tu l'as fait par trois fois. Tu t'es introduit dans cette histoire sous le nom de Personne, sans identité, sans mémoire. Personne. Personnage. Personnes. Tu auras été tout cela à la fois. Et là, tu auras été Falmer, tu auras été Ebua, tu auras été Tima, tu auras été moi (pp. 119).

Le nom de Personne désigne le sujet de l'action, ne désigne personne, renvoie à un personnage (*persona*), à tous les personnages, et même au narrateur, en jouant sur une pluralité de fonctions créatrices de nouveaux récits, à l'infini.

Biodata: Insegna Lingua francese presso l'Università di Pavia. Le sue ricerche si concentrano su due settori principali : la traduzione in francese di testi economico-politici italiani del Sei-Settecento e la scrittura femminile francese e francofona, prediligendo autrici del sud-est asiatico.

annick.pioggiosi@gmail.com

²⁸ MAURICE BLANCHOT, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard 1973, p. 53.

²⁹ THIERRY DURAND, *L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie*, «Études françaises», XXXIII (3), 1997, pp. 121-129.