

Alabama Song et l'autobiographie fictive

Fathéya Al Fararguy

Faculté de Pédagogie- Université de Tanta

DOI: 10.21608/SUIJER.2020.97632

«On boit pour se souvenir autant que pour oublier. Avers et revers d'une Même médaille, pas glorieuse, qui s'appelle le malheur».

Gilles Leroy, né en 1958 à Bagneux (Hauts-de-Seine), quitte Paris pour la campagne en 1996 afin de se consacrer à l'écriture. Il a une culture diversifiée, il a étudié la littérature japonaise, mais il est surtout imprégné de la culture américaine. Ce romancier ne croit à aucune théorie littéraire: il est pour la liberté fondamentale de l'écriture.

En 1987 G. Leroy publie son premier roman, *Habibi*. En 1999, il obtient le prix Valéry Larbaud pour *Machines à sous* et le prix Goncourt en 2007 pour son douzième roman: *Alabama Song*. Grâce à ce dernier prix le roman et son auteur connaissent un destin exceptionnel. Comme il est indiqué sur le site consacré à l'auteur, *Alabama Song* aurait été traduit en vingt-huit langues et publié dans plusieurs pays dont L'Argentine, La Chine, La Hongrie, La Turquie, Le Vietnam.

Succès fabuleux d'un roman complexe où s'enchevêtrent les souvenirs personnels, la fiction et l'histoire réelle de Zelda Sayre, surnommée Alabama, avec l'écrivain américain Scott Fitzgerald.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous tenons à présenter le roman dans ses grandes lignes.

Zelda Machen Sayre, le personnage principal d'*Alabama Song* est née effectivement en 1900. Elle est la "narratrice" et la protagoniste focalisatrice du roman; le point autour duquel gravitent les autres personnages.

Elle épouse à 18 ans Scott Key Fitzgerald, lieutenant et futur écrivain américain. C'est autour de ce couple Zelda-Scott que les actions du roman se déroulent. Se sentant prisonnière de son milieu, cette héritière de la haute bourgeoisie "rustique" du sud américain, souhaite vivre ailleurs avec un mari de son choix. Elle admire l'élégance et la beauté de son fiancé. Mais l'Eden attendu devient vite, selon ses propres termes: «*Le cimetière des ambitions*» (A. S., p. 41).

Après le mariage, elle tombe amoureuse d'un aviateur français. Cette relation n'a duré qu'un mois, mais elle s'en souviendra toute sa vie: «*Le plus bel homme de la Côte [...] J'étais sa côte*» (A. S., p. 62). Contrairement au mari, l'amant l'enveloppe d'amour, de tendresse et de respect. Mais, le départ de l'amant, la mésentente continue entre elle et son mari la conduisent plusieurs fois au sanatorium. Zelda tourmentée,

mais courageuse, essaie de développer ses dons artistique et littéraire que son mari étouffe par tous les moyens. Elle essaie de survivre face à un mari célèbre mais égoïste. Découvrant que leur union n'est pas une passion mais une simple association, elle finit par s'éteindre à quarante trois ans.

La présente étude s'appuie principalement sur l'analyse de l'écriture autobiographique de Phillippe Lejeune et celle de l'autofiction par Sébastien Hubier. Selon Ph. Lejeune, le roman autobiographique se définit au niveau de son contenu comme un mélange entre le récit personnel (identité du narrateur et du personnage) et le récit "impersonnel" (personnages désignés à la troisième personne).

A la fin de l'œuvre, G. Leroy, quant à lui, déroute le lecteur quand il définit lui-même son roman en disant: «Alabama Song est une œuvre de fiction» (A. S., p. 189). Une question entre autres peut se poser alors: est-il préférable de donner un tel avis au début de l'œuvre ou à la fin? Autrement dit, pourquoi l'auteur a-t-il placé cette déclaration à la fin? Et quelle démarche suivre pour déceler le fictif et l'autobiographique?

Le contrat entre l'auteur d'*Alabama Song* et son lecteur est donc signé à la fin de l'œuvre. G. Leroy veut-il ainsi laisser la chance au lecteur de découvrir par lui-même le roman? Mais en nous appuyant sur l'avis de Michel

Maillard qui met l'accent sur le côté fictif dans sa définition du roman autobiographique, l'attitude de l'auteur peut se présenter comme une sorte de «*déguisement du moi sous la forme fictionnelle*». Cette démarche crée une sorte d'ambiguïté, selon le même critique: «*Puisqu'elle joue avec la vérité d'une vie réellement vécue et le masque que la fiction romanesque lui fait revêtir*» (M. Maillard, p. 72). Le roman autobiographique fictive apparaît alors comme «*forme hybride*» et comme une «*transgression*» puisqu'il «*relève de la vérité et de la fiction*» et puisqu'il «*fausse chacune des deux identités génériques*» (M. Maillard, pp. 72-3). Ceci nous amène de nouveau à la problématique du roman autobiographique, classé comme une «*catégorie artificielle, voire fausse catégorie*» (M. Maillard, p.72). Nous croyons que l'attitude de G. Leroy est plus proche de l'avis de M. Maillard. D'ailleurs, nous reviendrons à cette définition avec plus de détails en parlant des personnages, surtout Zelda et Scott.

Notre lecture du roman soulève les questions suivantes: devant l'ambiguïté du roman autobiographique fictive ou fictionnelle, G. Leroy fournit-il des indices révélateurs à son lecteur pour lui permettre de distinguer la réalité de la fiction? Quel est le

personnage qui incarne le plus l'auteur? Quelles sont les raisons qui incitent G. Leroy à écrire cette autobiographie? Les pronoms choisis indiquent-ils bien qu'il s'agit d'autobiographie fictive? Pourquoi G. Leroy a-t-il choisi Alabama comme lieu principal des actions? Les événements sont-ils racontés chronologiquement ou pas? Dans la réception de cette autobiographie fictive, le lecteur témoin est-il influencé par l'auteur-narrateur? Autant de questions que nous allons étudier dans les pages suivantes.

I- Le titre et la problématique de l'autobiographie fictive

Le titre nous surprend. On croirait qu'il s'agit d'un roman écrit en anglais. Pourquoi une telle formulation? Le mot anglais *song* signifie chanson en français, mais il évoque dans notre esprit le mot "songe" qui nous renvoie à son tour au rêve. Ce rêve peut exprimer à la fois le réel et le fictif. Transformé dans l'inconscient, ou par l'intervention "consciente" de l'auteur, il peut créer l'onirique et prendre une forme artistique.

Le ton mélodieux évoqué par ce mot nous renvoie à une chanson très célèbre des années trente mise en musique pour l'opéra de Kurt Weill. D'ailleurs, une chose est sûre le titre est un extrait de «Grandeur et dédicace de la ville de Mahagonny de Bertolt Brecht, repris

avec l'aimable autorisation de la succession de l'auteur et de l'Arche Éditeur» lit-on au verso de la première page du titre. Ce titre pourrait s'interpréter également comme hommage rendu à la ville d'Alabama où G. Leroy a séjourné et partagé d'une manière ou d'une autre le vécu de ses habitants.

De son côté, G. Leroy justifie le choix de ce titre en déclarant : «*Je trouve qu'elle [cette chanson] colle très bien à mon roman, à l'époque, comme aux personnages de Zelda et de Scott*». Le titre du roman annonce à la fois un côté individuel et un côté public. Un côté individuel parce que le chanteur nous présente par sa propre voix les mots écrits par un poète, et un côté public car les mots se transmettent au public qui chante et répète la "chanson". D'ailleurs, nous aurons l'occasion – au cours de notre analyse – de revenir sur les rapports entre ce titre, les personnages et surtout la part du "personnel" et du fictif dans Alabama, lieu de vie et de souvenirs pour son auteur.

D'après M. Maillard, l'identité de l'auteur s'annonce sur la page du titre et elle est intégrée dans le texte:

«*L'autobiographie se présente souvent comme un album de souvenirs que le lecteur est invité à feuilleter en compagnie du narrateur*» (M. Maillard, pp. 118- 119).

En effet, *Alabama Song* mêle les souvenirs de G. Leroy à ceux de ses personnages surtout Zelda. Il est difficile de séparer les "instantanéités de la mémoire" de Zelda (narratrice), de celle de l'auteur. Rappelons également que ce roman raconte l'histoire d'un vrai couple portant les mêmes noms de deux personnages principaux: Zelda Sayre et Francis Scott Fitzgerald. Ceci nous ramène de nouveau à Ph. Lejeune parlant de la relation auteur/ narrateur/ personnage et précisant qu'ils « *sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ; l'auteur représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation* » (Ph. Lejeune, p. 35).

Dans *Alabama Song*, la relation auteur / narrateur/ personnage est établie d'une manière implicite et le pacte autobiographique prend une forme indirecte et compliquée. Il n'est pas du type qui renvoie au nom de l'auteur comme «*Histoire de ma vie*», ou «*Autobiographie*» (Ph. Lejeune, p. 27), mais plutôt à « l'autofiction », néologisme inventé en 1977 par Serge Doubrovsky pour résumer l'ambivalence du réel et de sa falsification dans son roman *Fils* : «*Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction,*

d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau». La définition doubrovskienne tisse encore une relation entre les différents fils de cette écriture: «*Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique*». L'autofiction accorde au romancier plus d'énergie et plus d'attachement face à lui-même. Il frotte vigoureusement ses souvenirs pour provoquer une révolte ou faire absorber une force par l'emprunt des histoires des autres.

Selon M. Maillard, l'autofiction est « *une forme particulière*». Pour cette raison, il considère telle écriture comme «*une vie inventée de toutes pièces et n'ayant plus aucun rapport avec le récit fait par une personne réelle de son existence réellement vécue*» (M. Maillard, p. 74). Dans sa "Note de l'auteur", G. Leroy se rapproche davantage de S. Doubrovsky en invitant son lecteur à: «*lire Alabama Song comme un roman et non comme une biographie de Zelda en tant que personne historique*» (A. S., p. 189).

La définition de S. Doubrovsky date de 1977. En 2003, S. Hubier ajoute que l'autofiction « *affaire de pacte de vérité* » est une « *réorganisation par l'écrivain, de ses*

expériences» (S. Hubier, p. 122), «[...] constituée d'images en mouvement, d'apparitions éphémères, de lambeaux de cauchemars» (S. Hubier, p. 134). C'est d'ailleurs ce que G. Leroy décrit en s'inspirant des documents (A. S., p. 190) auxquels il s'est référé pour présenter au lecteur les cauchemars et les hallucinations de Scott et de Zelda.

Alabama Song est un roman où les éléments biographiques et imaginaires s'enchevêtrent; «*Fausse autobiographie* » dit Benzouda Lebdaï, «difficile de ne pas (le) lire comme une autobiographie. [...] Peut-on le définir comme auto-fiction?» se demande B. Lebdaï. A cette question nous répondrons par l'affirmation.

En milieu universitaire, l'usage du terme «*autofiction*» est récent et reste problématique. Pour Mounir Laouyen, ce terme est défini comme regroupant des «*autobiographies rebelles ou transgressives* ». Quant à Jacques Lecarme, il fait une distinction entre le sens "strict" et le sens "élargi" du terme. Dans le premier cas «*les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction* ». Dans le deuxième cas, il s'agit d' «*un mélange de souvenirs et d'imaginaire*». A notre humble avis,

Alabama Song se place au croisement des sens et des définitions précitées.

II- Le jeu des pronoms

Dès l'incipit, le pronom personnel "je" utilisé par le narrateur est renforcé par le pronom personnel tonique "moi". Mais ce qui est nouveau, c'est l'opposition entre Je / Elle. Le romancier parle au féminin. Selon M. Maillard, c'est «*un mode d'énonciation trompeur [...] parce qu'il risque de faire se superposer le "je" du locuteur et le "je" objet du récit*» (M. Maillard, p. 45). Le je du narrateur ne se confond pas avec celui de l'auteur. C'est ce que S. Hubier montre comme un des traits communs à toutes les fictions «*le Je ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile*» (S. Hubier, pp. 122-3). C'est là le privilège de l'autofiction parce que par cette écriture on parle de «*soi-même et des autres sans aucun souci de censure*» (S. Hubier, p. 124). Ce faisant, le romancier peut avoir plus de liberté et il peut «*livrer tous les secrets d'un moi changeant, polymorphe* » (S. Hubier, p. 124).

Il est à signaler que S. Hubier s'intéresse à mettre en lumière l'avis de G. Genette estimant que tels textes ne sont «*fictions*» que pour «*la douane*» et que «*ces autobiographies honteuses*» [reposent] sur

l'affirmation absurde d'auteurs certifiant » (S. Hubier, p. 125). Selon S. Hubier, la fictionnalisation du moi se révèle être une «*méthode fascinante d'exploration des différentes couches du moi*» ou bien un «*masque d'une volonté de déconstruction*» (S. Hubier, p. 125). G. Leroy déconstruit tantôt le moi de Zelda tantôt le moi de Scott, auxquels, – masqué – il s'identifie comme nous le verrons plus loin.

Dans *Alabama Song*, l'écrivain laisse Zelda raconter à sa place: «*Il en est qui se cachent pour voler, pour tuer, pour trahir, pour aimer, [...]. Moi, j'ai dû me cacher pour écrire*» (A. S., p. 13). Cette phrase résume l'histoire d'*Alabama Song*, ou plutôt le drame provoqué par l'enjeu de l'écriture, de la célébrité, et de la rivalité entre les deux époux à ce propos.

L'usage de la première personne dans le dernier exemple détermine une écriture marquée par la tristesse, le regret et les angoisses du moi frustré qui dévoile une conscience douloureuse. L'emploi du "je" donne au récit un ton fragmentaire, discontinu, grâce au va et vient entre le rêve et la réalité: «*L'usage de la première personne permet à l'auteur d'autofiction – dit S. Hubier – de réévaluer ses expériences intimes, ses habitudes* » (S. Hubier, p. 134).

Quant à Jean-Philippe Miraux, il souligne que Jean Starobinski considère l'autobiographie comme un récit autoréférentiel où le «*je ne renvoie qu'à une image inventée par un je référentiel qui écrit. Ainsi, l'écart établi par la réflexion autobiographique est double, c'est un écart temporel et un écart d'identité qui sépare le je actuel et le moi révolu*».

En lisant la première phrase du roman, le lecteur se trouve face à deux mondes opposés: le Sud et le Nord américains. Cette opposition latente est désignée par "nous", "notre, nos" et "leur" : «*Soudain, notre ville endormie – dit Zelda – fut envahie de milliers de jeunes gens [...] venus de tous nos États du sud tandis que leurs officiers frais émoulus de l'école militaire descendaient du Nord, des Grands Lacs et des prairies*» (A. S., p. 17).

Quelques pages plus loin, dans le récit, le pronom personnel pluriel "nous" est employé pour désigner clairement une certaine catégorie à laquelle s'associe le "je" de Zelda: «*Et nous, les Belles du sud, je ne sais trop comment ces garçons nous voyaient: un essaim bourdonnant peut-être, une volière d'oiseaux-mouches et de perruches affolées, aussi*» (A. S., p. 18).

Le conflit entre le je/ nous et l'autre est donc souligné dès le départ et il va dégénérer

progressivement en drame surtout entre le moi/ Je de Scott, trop fier de lui-même, et le moi/ Je de Zelda Sayre: «*La fille du Juge*» (A. S., p. 20); la plus belle du sud. Néanmoins Zelda s'associe à son fiancé dans un "nous" souhaité lorsqu'elle parle des projets d'avenir: «*L'Europe, nous l'aurons. Nous l'aborderons...*» (A. S., p. 21).

Quant au Je de l'auteur, il intervient clairement dans les dernières pages du roman. Après la mort du couple Zelda-Scott, G. Leroy suit leurs traces comme témoin. Il exprime sa commisération lors d'une visite à leur musée: «*soudain – à peine j'y ai posé un pied –, les larmes me viennent aux yeux à la vue du parquet blond luisant tel un miroir [...] Leurs ombres tristes y glissent comme sur une patinoire*» (A. S., p. 183). Le "je" a ici pour fonction le rôle d'un miroir qui reflète le côté réel du romancier. Ce miroir pose ce que M. Maillard désigne par «*un double regard*» qui s'effectue par un double mouvement: «*la rétrospection*» et «*l'introspection*» (M. Maillard, p. 64) dont use G. Leroy en s'identifiant à ses personnages.

III- Quel est le personnage qui incarne le plus l'auteur?

Dans *Le Pacte autobiographique*, Ph. Lejeune explique la relation entre l'auteur et son porte-parole dans l'œuvre littéraire.

Quand le personnage porte un nom fictif différent de celui de l'auteur, le lecteur peut arriver à plusieurs interprétations: «*penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur : soit par recoupement avec d'autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l'aspect de fiction sonne faux (...)*» (Ph. Lejeune, pp. 24-5).

Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette montre que la relation triangulaire entre auteur, narrateur et personnage dans l'autobiographie à la troisième personne définit le régime d'une fiction homodiégétique. Ce régime «*supposerait que l'auteur attribue le récit à son "personnage" [...] ce qui induit inévitablement [...] un effet de fiction*». Cette relation est incarnée par le schéma suivant:

$$\begin{array}{ccc} & \text{Auteur (A)} & \\ & \neq & \\ \text{Narrateur (N)} & = & \text{Personnage (P)} \\ & \neq & \end{array}$$

Par la dissociation $A \neq$ définit la fiction c'est-à-dire le type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité. P se dissocie en une personnalité authentique et un destin fictionnel. La fiction pseudo-autobiographique tend à focaliser l'expérience d'un personnage et à mettre l'accent sur le «*Je-héros*». Le dédoublement auteur/ narrateur d'une part et auteur/

personnage d'autre part est exprimé de la manière suivante « *C'est moi et ce n'est pas moi* ».

Dans *Alabama Song*, le personnage fictif ne porte pas le même nom que l'auteur, ceci impose une certaine distance entre l'auteur et le lecteur. Le roman commence par une narratrice qui indique son âge, qui parle sur un ton de fierté et de frustration et dont le nom (ou plutôt le surnom) figure sur la couverture-face. Au dos, l'éditeur précise : « *G. Leroy s'est glissé dans la peau de Zelda, au plus près de ses joies et de ses peines. Pour peindre avec une sensibilité rare le destin de celle qui, cannibalisée par son mari écrivain, dut lutter corps et âme pour exister...* ». En outre, Olivia de Lamberterie met l'accent sur la manière adoptée par G. Leroy pour réussir ce glissement: « *comme si c'était elle, comme si c'était lui* », « *Comme est harmonieux le mélange d'enquête et de fiction qui donne naissance à une vraie fausse biographie splendide (...)* ». Zelda a vraiment existé et nous en avons la preuve par le témoignage de son psychiatre à la Malmaison. Mais pourquoi a-t-il choisi justement ce stratagème pour signer son roman?

Pourquoi une femme?

Dans son entretien avec G. Leroy, Ahmad Parhizi lui a posé cette question: «Dans *Alabama Song*, vous vous glissez dans la peau de Zelda.[...] Ne seriez-vous pas un peu féministe ?» G. Leroy répond: «*J'aime les femmes, je les connais bien, elles sont toujours plus nombreuses dans ma vie que les hommes. [...] Les femmes sont beaucoup plus "réelles" pour moi. Je ne sais pas si cela fait de moi un féministe*». Ajoutons de notre côté que G. Leroy garde vaguement de son enfance l'image d'un père absent et d'une mère atteinte à la fin de sa vie par un cancer. Sa mort a marqué vivement le romancier parce qu'elle est morte après une très longue agonie. Rappelons que Zelda se plaignait elle-aussi d'avoir un père distant, présent-absent, et qu'elle était très attachée à sa mère.

La lecture de *Champsecret*, ouvrage écrit sous forme de journal intime (2005), et présenté comme « *une méditation du zéro sur lui-même* », nous fait remarquer que la vie de G. Leroy est, en effet, influencée par plusieurs femmes. Son amie Fanny, sa tante Marthe et sa cousine Eliane ont laissé des empreintes inoubliables sur sa vie. De ces trois femmes aussi, G. Leroy s'est inspiré pour créer son personnage Zelda.

Fanny «*était souvent malade, fragile disait-on, traînait toujours avec elle un bobo. Et l'autre vérité, c'est qu'elle avait à regretter aussi l'échec de sa carrière d'auteur*» (Ch. S., p. 24). Toujours à propos de Fanny, G. Leroy se pose les questions suivantes: «*Est-ce qu'on peut mourir d'échec? Qu'est-ce que mourir sur ce constat ?*» (Ch. S., p. 24). Le destin de Zelda met en scène la réponse à ces questions.

Pour écrire l'histoire de Zelda avec l'aviateur français G. Leroy s'est inspiré de l'histoire désespérante de sa tante Marthe avec un aviateur qui a disparu au Sahara, en Mauritanie, deux jours après leurs fiançailles (Cf. Ch. S., pp. 94-6).

Quant à Eliane, à la vie menacée et troublée, «*elle m'angoisse*» dit-il (Ch. S., p. 234). A partir de ce type féminin, G. Leroy commence à réfléchir sur l'angoisse et se souvient de Lacan: «*Si la fonction de signal de l'angoisse nous avertit de quelque chose de très important en clinique psychanalytique, c'est que l'angoisse à laquelle vos sujets sont ouverts n'est pas du tout et uniquement, comme on vous l'enseigne, une angoisse dont la seule source serait à lui interne, le propre du névrosé est d'être un vase communicant*» (Ch. S., pp. 234-235).

Pourquoi Zelda?

Zelda Sayre est le centre des actions. Le roman s'ouvre et s'achève sur Zelda qui raconte sa vie. Elle est la première voix qui inaugure ce roman.

Elle se présente avec fierté: «*Je suis Zelda Sayre. La fille du Juge. La future fiancée du futur grand écrivain*» (A. S., p. 20). L'auteur a recours à des effets qui enrichissent le sentiment de fierté de Zelda par la répétition de la lettre "f" dans: fille, fiancée et la répétition du mot "future". Cet effet de rythme et de sonorité renforce le recours à la rhétorique dans l'autobiographie où la recherche stylistique répond à une exigence à la fois authentique et expressive.

Zelda ne cesse de répéter avec fierté des détails relatifs à son origine: «*J'étais la fille du premier juge de la Cour suprême, la petite fille d'un gouverneur et d'un sénateur...*» (A. S., p. 147). Elle explique avec autant de fierté d'où vient son nom: «*Je suis une salamandre: je traverse les flammes sans jamais me brûler. [...] Minnie avait terriblement aimé une Zelda de papier, héroïne d'un roman oublié qui s'intitulait La Salamandre*» (A. S., p. 33). Cette Zelda de papier est aussi signalée par "Poupées de papier"; titre du premier chapitre. Par rapport à son mari, elle se voit comme «*un feu d'artifice*», «*j'étais*

une bûche bien longue à enflammer»; enfin pour l'aviateur français «*une brindille, une allumette*» (A. S., p. 75). Zelda obsédée de cette idée de feu, mourra d'ailleurs dans un incendie.

L'auteur met l'accent sur l'originalité de Zelda : au lycée «*j'étais la plus populaire. Elue la plus jolie du comté, en route vers le sacre suprême, [...], celui de Miss Alabama*» (A. S., p. 172). Elle est la première en natation, et aux patins à roulettes, elle est la championne du comté. Ce qui marque davantage l'originalité de Zelda, c'est son statut de femme émancipée représentative du début du XX^e siècle. La vraie Zelda est surnommée la «*première garçonne américaine*», des années 1920. Parmi les caractéristiques de ce courant auquel appartient Simone de Beauvoir: la coupe des cheveux: «*un carré avec la raie sur le côté*», les robes «*en forme de croix*», et les «*grosses chaussures de marche*» (A. S., p. 164).

Certains ont reproché à G. Leroy de faire de Zelda «*une fille dessalée et à la tête légère...*» C'est à quoi répond Jean-Marc Grosdemouge «*Dessalée, pourquoi pas, mais c'est son droit de romancier...*». De son côté, G. Leroy avoue que, pour lui, Zelda est: «*depuis longtemps une vraie passion littéraire*». Il ajoute juste après: «*Sa présence m'a accompagné de manière diffuse, quasi*

secrète pendant des années. Je me devais d'en rendre compte d'une manière ou d'une autre». Le romancier se lance à la découverte de lui-même par le biais de ce personnage mi réel, mi fictif: «*Par une écriture introspective - dit Benzouda Lebdaï- G. Leroy nous la fait apparaître comme un être cannibalisé par son compagnon* ».

Devant le ton fier de Zelda, devant sa beauté, devant ses rêves, le lecteur prévoit pour elle une vie heureuse à laquelle déjà elle s'attendait avec beaucoup d'enthousiasme et d'optimisme. Mais l'auteur d'*Alabama Song* surprend le lecteur par une autre image qui s'éclaircit par la personnalité de Scott dont il est temps de parler.

Pourquoi Scott?

La personnalité de Scott se dévoile déjà par sa façon de se présenter : l'emploi du pronom tonique "Moi" et le présentatif "c'est": «*Moi, c'est Scott* » (A. S., p. 33); par son physique et son allure : il a «*un front haut*», «*l'assurance d'être quelqu'un*», «*la foi en soi*», «*le sentiment qu'un destin sans pareil*» l'attend et il «*frôlait la perfection*» (A. S., pp. 19, 20). Le titre du lieutenant yankee et son nom de famille Fitzgerald sont présentés en premier lieu, puis le prénom. Mais pour Zelda, c'est le prénom, puis le nom, suivi de la profession du père (Cf. A. S., p. 35). La priorité accordée

à la présentation de chaque élément accentue l'importance de certains aspects de la vie de ces deux personnages.

Ayant vécu dans l'ombre d'un ancien romancier américain Scott, G. Leroy s'en est inspiré pour tracer l'histoire du couple Zelda-Scott. En outre, l'auteur d'*Alabama Song* avoue dans un entretien avec Dominique Demangeot qu'il désirait: «mettre en scène ce couple pour des raisons –dit-il– qui touchent à ma personne, à mon histoire. J'ai entendu plusieurs fois dans mon existence qu'il était impossible, ou trop douloureux, de partager la vie d'un écrivain. C'est la première fois que je le dis et sans doute la dernière: il y a dans *Alabama Song* une demande de pardon à une personne bien précise». Cette personne bien précise serait-elle Zelda? ou Scott? ou bien les deux tour à tour? Mais une chose est sûre: c'est bien de lui-même que G. Leroy parle dans cet entretien.

Déjà dans *Champsecret*, il se posait la question suivante: «l'union avec F... me donnera-t-elle plus de résistance?» (Ch. S., p. 17), «Il me faut souvent être seul. Ce que j'ai pu réussir, n'est que le succès de la solitude». Pour se faire pardonner, il donne des justifications: «La peur d'être lié, de m'y prendre» (Ch. S., p. 263). La solitude dans laquelle G. Leroy a vécu ressemble à un "Jardin de la prison" (Ch. S., p. 65) ou à un

"Jardin d'épines" (Ch. S., p. 194): titres respectifs de la première et de la troisième parties de *Champsecret*.

En nous référant à ce journal intime de l'auteur, nous découvrons que dans les années vingt, G. Leroy avait des problèmes de santé et on le soupçonnait atteint d'un cancer. En ce temps là, il passait quinze heures par jour à écrire comme Scott qui pourrait donc figurer G. Leroy à cet âge là. Toujours dans *Champsecret* il se décrit lui-même, comme «Polytoxicomane, alcoolique, boulimique, anorexique, abandonnique et maladivement fusionnel en amour»: autant d'adjectifs attribués à Scott par Zelda. Il ajoute peu après un détail révélateur sur les rapports sexuels interrompus entre un tel malade et sa / la femme «l'abstinence sexuelle est jouissance du manque et finit par fonctionner comme psychotrope» (Ch. S., p. 207). A ce propos, nous pensons à Zelda déclarant trois mois après le mariage qu'elle n'avait plus de rapport sexuel avec Scott.

Avec une sorte de critique et de blâme, l'autobiographie mène à l'autocritique. *Alabama Song* comporte une demande de pardon qui sert à innocenter l'auteur aux yeux de son public, comme l'indique M. Maillard: «Lorsqu'un écrivain se livre à la confidence autobiographique et qu'il avoue une vérité déplaisante ou honteuse, il paraît

authentique et sincère à son lecteur» (M. Maillard, p. 109). Et voilà, G. Leroy qui déclare, en décrivant une photo en noir et blanc du couple Zelda-scott et leur fillette: «*On voudrait tant entrer dans cette photo, comme on dirait entrer dans la lumière sans prendre la place de personne, être chacun tour à tour et les trois en même temps»* (Ch. S., p. 262).

Par la confrontation de diverses déclarations de G. Leroy, nous constatons à quel point s'enchevêtrent le caractère de Scott et le sort de Zelda au sien propre donnant ainsi au roman l'effet d' «*un incident révélateur*». D'après Edith Wharton, les incidents révélateurs sont «*les fenêtres magiques de la fiction, ses ouvertures sur l'infini, ce sont aussi les éléments les plus personnels de tout récit, la contribution la plus directe de l'auteur; et la qualité de son imagination*».

IV- Les amants-époux désunis

Avec la rencontre de Scott, Zelda quitte à peine l'adolescence. Entre elle et son fiancé, il y a seulement trois ans de différence, mais elle est encore au lycée alors que lui il a déjà frayé son chemin avec un titre "éblouissant" pour la jeune fille : «*Le Lieutenant Fitzgerald a vingt et un ans et déjà beaucoup de talents*» (A. S., p. 19). Cette phrase marque, entre

autres, la séduction et l'éblouissement qu'il exerce sur sa fiancée: «*il écrit des nouvelles que la presse publiera bientôt*», «*il est propre et élégant*», «*soigné*», «*sa mise d'une coquetterie presque dandy*», «*il sait le français – c'est grâce à sa connaissance du français qu'il a été fait lieutenant d'infanterie après ses classes à Princeton*» (A. S., p. 18). Ce portrait flatteur est pourtant suivi par une réflexion quelque peu dévalorisante: «*On dirait une fille*» (A. S., p. 20), et quelques pages plus loin «*une poupée muette*» (A. S., p. 40).

Scott envoie à Zelda la bague de fiançailles dans un colis. C'est une bague vieille d'un siècle. Six mois, avant leur mariage, il lui envoie des pilules abortives... Au temps des fiançailles, Zelda trouve déjà déroutant son comportement et se pose toujours des questions: «*Qu'est-ce que l'uniforme apporte aux hommes?*» (A. S., p. 21), «*Le lieutenant est-il un homme véritable ou juste une fascination?*» (A. S., p. 34) Zelda n'arrête pas de se poser des questions sur Scott, mais aussi sur ses propres sentiments envers lui: «*Ces hommes-là tiennent-ils parole? Peut-on vraiment s'en remettre à eux pour une forme d'avenir?*» (A. S., p. 34). Elle se demande s'il l'aime vraiment. Nous trouvons aussi des questions directement adressées à son fiancé : «*Pourquoi êtes vous si bienséant ?, Qu'est-*

ce qui coule dans vos veines de yankee ? » (A. S., p. 40). Zelda "sent" cette différence mais elle n'arrive pas à en déceler l'origine, et pourtant tout est résumé dans le mot yankee: donc différence d'origine géographique et culturelle.

Ajoutons à cela la différence sur le plan social laquelle constitue un fossé qui les sépare. Zelda est riche, mais le lieutenant ne "l'était" pas. De plus, elle remarque chez lui une "honte" et une douleur cachée...qu'elle essaie de comprendre: *«Je ne sais pas ce qu'on ressent à être déclassé et à vouloir encore, devenu pauvre, évoluer dans un monde de riches»* (A. S., p. 45).

Pourtant, elle rêve d'avoir avec lui une vie luxueuse grâce à son prochain succès littéraire: *«Avec toi Goofy, je n'ai aucune peur. Je sais que nous accomplirons de grandes choses»* (A. S., p. 42). Le mariage de ce couple est lié à une publication attendue de Scott. Zelda et Scott se marient le jour de la publication de ce roman intitulé: *«Les enfants perdus »* (A. S., p. 45). Ce titre peut préparer le lecteur à prévoir le sort de ce couple.

Pour Zelda, le mariage était un espoir d'émancipation, mais il devient vite une prison. Pour se marier, elle quitte sa famille considérée comme une première prison.

Zelda croit avoir choisi le meilleur époux selon ses propres ambitions. De New York, Scott lui envoie des *«lettres enflammées et bizarres»*. Mais elle se plaint de ses tergiversations: *«Un jour, dit-elle, [il] me supplie de l'épouser; la semaine suivante, proteste que le mariage serait un frein à sa vie d'écrivain»* (A. S., p. 26). Elle va jusqu'à douter des intentions de son futur mais aussi d'elle-même, comparée aux filles du Nord: *«Vue de là-bas, de la ville électrique, je dois lui paraître tellement pécore, mal élevée et quelconque, pas comme ces filles de rêves, [...] drapées dans des métrages de satin»* (A. S., p. 26).

A notre avis, la première chute de Zelda commence avec son sentiment d'infériorité vis-à-vis de Scott et son entourage, bien qu'elle soit issue d'une famille éminente, elle est du Sud et lui du Nord...! La contradiction des sentiments vient en deuxième lieu. Le jour de leur mariage Scott lui dit: *«Je te hais comme un mec. Je t'adore comme un mec »* (A. S., p. 48). Elle vit des sentiments très perturbés: *« Ne croyez pas que je le déteste. Je fais semblant de le haïr. Je l'admire. J'ai lu ses manuscrits, je les ai corrigés »* (A. S., p. 115).

La nature de leurs rapports complexes et, les événements survenus après le mariage mènent Zelda à une autre rechute. Zelda est

victime d'un mari "écrivain" qui la "cannibalise" ce qui nous rappelle le "pardon" demandé par G. Leroy à une personne "précise" dont nous avons déjà parlé : «*Du jour où je l'ai vu –dit Zelda– je n'ai plus cessé d'attendre. Et d'endurer, pour lui, avec lui, contre lui*» (A. S., p. 20). La succession des sentiments crée un rythme rapide dans les actions et résume les étapes de la vie de Zelda. Pour lui: pour l'encourager; avec lui: pour partager sa vie; lire et corriger ses manuscrits; supporter les souffrances qu'il lui inflige, les déplacements et les amis qu'il lui impose et contre lui: parce qu'elle a essayé d'écrire en cachette de peur qu'il ne vole ses manuscrits. Il l'empêchait de s'exprimer par l'écriture alors que lui, Scott, est déjà un écrivain de renommée. Lorsque Zelda a voulu publier une nouvelle, Scott lui demande d'ajouter son nom au sien parce que le patron du magazine offrira alors une rallonge de cinq cents dollars. Elle se considère «*comme nègre involontaire d'un écrivain qui semblait estimer que le contrat de mariage incluait le plagiat de la femme par l'époux*» (A. S., p. 144).

Elle veut s'émanciper et prendre son destin en main: «*La Zelda qui fascine dans Alabama Song, est bien celle-là: celle qui rédige son propre roman en cachette, avec la peur d'être pillée et de retrouver ses notes*

dans une œuvre de Scott. Sans doute faut-il, ici comme ailleurs, faire la part de la fiction». Grégoire Le Ménager qui fait cette réflexion finit par déclarer que le roman de G. Leroy «*est décidément plus qu'une biographie déguisée*» (G. Le Ménager, Art. Cit.)

Ces amants-époux sont désunis à cause de leur rivalité. La façon d'opposer Zelda "belle du Sud" à son mari met en lumière le conflit entre l'amour et la volonté de se confirmer l'un face à l'autre par "l'écriture": «*Ils ont formé le couple le plus éclatant des années 1920, et le plus pathétique des années 1930. Splendeur et misère de Scott et Zelda, chez eux: tout n'était que luxe, fièvre et littérature, jusqu'à la fêlure, jusqu'à la folie*» (G. Le Ménager, Art. Cit.).

Ce qui fascine l'auteur c'est la rivalité entre ces deux époux aussi talentueux, aussi beaux, aussi brillants, l'un que l'autre.

Mais les deux n'ont pas seulement "marié" leurs talents; ils ont aussi marié leurs névroses. «*Ce qui me séduit chez ce couple, dit D. Demange, c'est la précocité, justement la vitesse [...]. Tout leur arrive très vite et leur est retiré aussi vite. Bonheur, succès, argent*» (D. Demangeot, Art.Cit.). Zelda insiste à faire durer leur mariage: «*Tu ne pourras plus me quitter. Et je suis à toi* » (A.

S., p. 71). Mais des blessures secrètes cachées derrière les paillettes et les fresques se font sentir. D'où l'interrogation sur les rapports du locuteur avec la vie qu'il raconte. Ceci nous incite à découvrir le passé qui forme une toile de fond au présent, incarnée dans l'acte de l'écriture. C'est ici que vient le rôle de la fiction qui comble la distance entre le présent et le passé et dévoile les confessions indirectes de l'auteur et sa volonté de se délivrer de certains chagrins.

Scott est brisé par une gloire aussi violente qu'éphémère. Il vit dans l'excès de passion, d'autorité, de muflerie, de romantisme et d'alcool. Scott cesse d'être l'homme séduisant qu'il était auparavant, quand «*Il ne [sentait] que le propre, la bonne odeur du neuf et le luxe des étoffes fines*» (A. S., p. 34). Il devient: «*l'homme crasseux, déformé, avachi, qui se laisse aller*» (A. S., p. 104). A cause de cette déchéance Zelda vit dans la souffrance et le grand malheur: «*Ses livres [de Scott] lui passent par le corps, ses romans trop rares et ses textes mercenaires tellement, tellement nombreux.*» (A. S., p. 96).

G. Leroy ajoute tout de suite après, comme s'il voulait définir l'acte de l'écriture et présenter des justifications: «*Les gens, écrire, pour eux, c'est comme une longue conversation que l'on aurait avec soi-même, comme une confession devant le prêtre de la*

famille [...] Mais non: écrire c'est passer tout de suite aux choses sérieuses, l'enfer direct, le gril continu, avec parfois des joies sous les décharges de mille volts» (A. S., p. 96). La vie tendue par l'écriture, rend la relation entre Scott et Zelda plus difficile: «*Écrire, c'est boxer avec ses confrères, qu'ils soient vivants ou morts*» (A. S., p. 97).

La vraie Zelda a eu recours à certains dérivatifs pour survivre. Elle essaie de fuir son drame intérieur toute seule dans l'écriture, la danse et la peinture. Pour elle, l'écriture est un défi. Son ambition littéraire tardive déplaît à Scott. Il l'accuse de le copier et elle lui reproche de piller son journal intime. Mais il est à noter que l'écriture de Zelda n'a pas de trace dans *Alabama Song*. Nous aurions voulu lire quelques passages de son texte, mais son œuvre n'a paru ni de son vivant, ni après sa mort.

La solitude remplace Scott pour Zelda. Avec lui, elle menait déjà une vie solitaire et maintenant elle trouve refuge dans les souvenirs.

Devant tant de difficultés, Zelda devient victime d'une crise psychique aiguë. Le docteur Chaumont, estime que son mariage est un «*contrat publicitaire*» (A. S., p. 121). Voici le rapport de son psychiatre à Malmaison: «*Il s'agit d'une petite anxieuse*

épuisée par son travail dans un milieu de danseuses professionnelles. Réactions violentes, plusieurs tentatives de suicide toujours interrompues à temps» (A. S., p. 93). Devant un mari qui va d'une victoire à l'autre, et qu'elle considère comme rival ou comme "voleur", la jalousie étouffe progressivement l'amour. Cette femme vit une alternance déchirante entre la frustration et l'espoir de rédiger une œuvre littéraire : *« Vous vouliez la réussite pour vous comme pour lui. C'est un désir qui vous consume, cette folie de réussir » (A. S., p. 121) déclare le docteur à Zelda.* Nous avons donc l'image d'une pendule qui vacille entre des sentiments contradictoires.

Dans une sorte d'introversio, Zelda se répand en lamentations: *«Je grossis par manque d'exercice, par excès de neuroleptiques, et je déteste cela. [...] Je suis enfermée derrière deux capitons: celui des murs de l'asile, et celui de ma graisse » (A. S., p. 87).*

Le moi de Zelda est un moi dévalorisé, brisé. Elle se croit *«poupée espiègle» (A. S., p. 148),* et champ d'expérience pour son mari: *«J'étais sa poupée modèle, je suis devenue son cobaye» (A. S., p. 145).* Finis pour Zelda le rêve d'émancipation et la revendication de l'égalité des sexes. Sa situation devient plus

compliquée. Étant épouse adultère, son mari la prive même de ses droits de mère.

A partir de ce moment, l'héroïne du roman connaît une chute bouleversante sans trouver consolation dans "l'écriture". Zelda n'a eu ni amour, ni succès, mais c'est surtout son besoin de tendresse qui est la cause majeure de ses souffrances.

En 1940 Scott, *«l'idole» (A. S., p. 167) meurt.* Zelda vit dans le regret d'avoir passé sa vie avec un tel homme: *«Mon bel époux ne meurt pas: il se venge et triomphe. Toujours, il triomphe» (A. S., p. 167).* Zelda s'éteint dans une clinique psychiatrique. Le roman se termine avec ces quelques mots qui peuvent résumer leurs rapports si compliqués *«On dit que ma folie nous a séparés. Je sais que c'est juste l'inverse: notre folie nous unissait. C'est la lucidité qui sépare» (A. S., p. 167).* Le destin tragique et l'histoire pathétique de Zelda mettent en relief l'originalité de G. Leroy: *«Puisque Zelda est un formidable personnage de roman, dit Bernard Pivot, il [G. Leroy] la traite comme telle, et probablement, dans sa manière très personnelle, intime, de la faire revivre, (...) en donne-t-il un portrait d'une stupéfiante justesse».* Mais la question qui peut se poser pourquoi G. Leroy a-t-il choisi Alabama comme lieu principal des actions?

V- Le jeu du lieu

Dans un entretien, accordé à Parhizi G. Leroy déclare que son roman *Alabama Song* est un hommage à la culture américaine qu'il considère comme «*la plus grande depuis un siècle*» par opposition à celle d'une France «*jadis désirable et désirée*» (A. Parhizi, p.3) qu'il évoque pourtant avec nostalgie: «*une France qui était un pays phare pour les artistes, les écrivains et les penseurs du monde entier*». Cette nostalgie se manifeste dans *Alabama Song* à plusieurs reprises: quand le frère de l'héroïne, Anthony Sayre, décrit Paris en précisant que là «*toutes les choses importantes se passaient, en littérature, en danse, en musique, en peinture*» (A. S., p. 52). Paris est aussi un «*cité-refuge*» (A. S., p. 98) comme l'indique Zelda «*il (Scott) nous fait souvent traverser le Paris des pauvres, des quartiers angoissants*» (A. S., p. 104).

Le va-et-vient constant entre le passé et le présent interprète un état de changement pour G. Leroy qui quitte la France – mais il la quitte à regret – parce qu'il continue d'éprouver un sentiment, "déboussolant", selon son expression: «*J'aime beaucoup mon pays, mais aujourd'hui je ne le reconnais plus. [...] Tout ce qui faisait la grandeur et la spécificité de la France, nous sommes en*

train de le perdre [...] une liberté, un acquis, une dignité» (A. Parhizi, p. 3).

A la question: «*Paris ne vous manque pas?*», il répond: «*Non, j'ai fait mon temps là-bas (Champsecret). Trente-huit ans. J'avais envie de connaître autre chose. De commencer ailleurs le reste de ma vie*» (Ch. S., p. 53). Etant attiré par la culture américaine, les Etats-Unis et Zelda symbolisent, pour lui, tout changement et tout espoir d'un nouveau monde. Alabama comme détermination spaciale incarne un lieu vu et vécu que G. Leroy porte à la connaissance de son lecteur. Rappelons à ce propos Jean Poirier, Simon Clapier-Vallandon et Paul Raybaut qui donnent des témoignages sur les pratiques sociales dans *Les récits de vie* en diasant: «*On cherche donc à fournir une vision globale d'un groupe d'individus à partir d'un montage polyphonique de récits de vie*». C'est ce que nous trouvons dans *Alabama Song* où l'auteur / narrateur nous promène entre le Sud et le Nord américains mais aussi entre le Nouveau Monde et le Vieux continent. Ces deux mondes sont incarnés par l'opposition des deux personnages, l'un venu du triste Sud, de la chaleur et des canicules; et l'autre du Nord froid.

Alabama et sa capitale Montgomery ont connu des luttes ardues contre la ségrégation

avant d'obtenir les droits civiques dans une nouvelle constitution à l'aube du XX^e siècle (date de la naissance de Zelda). Cette ville aux terrains d'aviation a été choisie pour être «*la champignonnière des gosses qu'on allait livrer au combat –le Feu, disent-ils, l'Action*» (A. S., p. 18).

Alabama n'est pas seulement un Etat du Sud Est des Etats-Unis mais également:

- un fleuve qui: «*prend sa source à Wetumpka longtemps appelé Fort-Toulouse à cause des colons français* » (A. S., p. 31). Un fleuve auquel Zelda semble s'incarner: «*Mon corps est un fleuve, mon corps s'appelle Alabama* » (A. S., p. 66).
- Une université: «*On m'a élue reine de l'année sur trois campus: l'université d'Alabama, celle de Géorgie et celle de Sewanee* » (A. S., p. 36).

Le climat contribue aussi à concrétiser Alabama et ses habitants. Les changements climatiques marquent la personnalité de Zelda: «*Je suis comme le ciel de mon pays. Je change en une minute*» (A. S., p. 113).

A la fin du roman, G. Leroy précise dans une note séparée datée du mois de mars 2007 que «*Les ciels d'Alabama, [...] sont comme Zelda, brillants puis diluviens puis orageux puis tempétueux et pour finir apocalyptiques*»

(A. S., pp. 186-7). Nous constatons ainsi comment les informations historiques et géographiques alimentent "l'authentique" dans ce récit autobiographique.

Alabama est en même temps un espace de rêve pour la protagoniste autant que pour G. Leroy. Zelda se donne elle-même le prénom d'Alabama et c'est très fréquent aux Etats-Unis de porter le nom de l'État ou de la ville où l'on vit.

Ainsi donc, tout ce qui touche de près ou de loin Zelda: personnage, narrateur, et titre du roman se trouve dans le mot Alabama qui désigne à la fois la région, le fleuve, l'université, le peuple, le corps, les bonnes âmes, l'aristocratie, le ciel et la terre, l'endroit en somme privilégié où se représentent tous les foyers d'intérêt du narrateur.

A cet égard, nous pouvons dire avec M. Maillard, que l'écriture autobiographique peut créer une sorte de confrontation ou de connexion entre les lieux vécus et le temps qui court. Dans ce cas «*la comparaison peut devenir cruelle, amère ou pathétique parce qu'elle mesure la distance temporelle à partir d'un même lieu qui sert de témoin et de repère*» (M. Michel, p. 119).

VI- Le jeu du temps

G. Leroy donne à son roman la forme d'un journal intime par la notation des dates dans

les marges de la page. Le respect scrupuleux du calendrier s'avère normalement dans l'utilisation des dates marquées dans les marges, mais dans *Alabama Song* les dates ne respectent pas la linéarité chronologique. De plus, certaines dates sont suivies d'indications de lieux, d'autres pas. Selon Roger-Michel Allemand, la déchronologisation se caractérise par trois données essentielles dont nous trouvons plusieurs exemples dans *Alabama Song*:

- Premièrement «*le Nouvel Autobiographe ne sait pas qui il est et où il va, et c'est pour cela qu'il se met à écrire*». La table des matières de l'ouvrage ne contient que deux parties avec un titre en majuscule: *Minuit moins vingt* à la première partie et *Minuit Pile* à la fin de l'ouvrage. Le roman occupe 180 pages réparties en 5 chapitres. Mais le retour fréquent en arrière remonte à des dates qui ont une valeur affective ou historique. En plus, dans la deuxième partie (183-190), le romancier évoque la mort et le souvenir de Zelda en visitant son musée – plusieurs années après – à "Minuit Pile".
- Deuxièmement, l'auteur d'une autobiographie fictive: «*n'est en rien obligé de souscrire au "contrat de sincérité", défini par Ph. Lejeune et peut tout à fait inventer des opérateurs*

textuels imaginaires, parce que la vérité biographique de l'être ne préexiste pas à l'écriture mais se constitue dans elle» (R. M. Allemand, p. 89). Cette donnée définie par R. M. Allemand s'applique textuellement à ce roman. D'ailleurs, dans une "Note de l'Auteur" placée à la fin de l'ouvrage, G. Leroy l'avoue lui-même en disant: «*Alabama Song est une œuvre de fiction*» (A. S., p. 189).

La plupart des événements alternent sans ordre chronologique entre 1918 (date des fiançailles du couple), 1940 (mort de Scott) et 1943 (mort de Zelda). Le retour fréquent en arrière remonte à des dates qui ont, pour l'héroïne, une valeur historique ou affective.

- D'après R. M. Allemand, dans le nouveau roman «*les éléments mnésiques sont fragmentaires et mobiles, et il faut leur préserver ces qualités [...] ne pas composer un autoportrait figé, monolithique et artificiel*» (R. M. Allemand, pp. 89, 90). Dans *Alabama Song*, les cinq chapitres numérotés comportent des éléments "mnésiques fragmentaires" et le sous titre de chaque chapitre marque un événement parfois relaté plusieurs fois à des dates différentes.

Dans les chapitres en question, les événements et les actions suivent un va-et-vient entre l'an 1918 et 1940-43. Ces dates marquent un écart temporel conduisant à un écart d'identité. L'an 1920 (mariage du couple et rupture entre Zelda et sa famille) repris deux fois (pp. 44, 51), 1924 (liaison avec l'aviateur français) repris trois fois (pp. 61, 71, 85). Dans les titres même des chapitres, 1932 revient trois fois (pp. 125, 128, 134). Répétitions et fragmentations mettent ainsi en lumière certains moments clefs; moments où la narratrice "écrivain" se détache de la société surtout pendant la nuit pour évoquer de plus en plus son passé.

L'accent est mis fondamentalement sur les années 1918 et 1940 qui encadrent l'entre-deux-guerres. 1940 marque le début véritable de la guerre qui coïncide avec la mort de Scott et la fin de la lutte ardue menée par Zelda pour survivre : « *Et puis cette nouvelle guerre est arrivée, pour laquelle on ne parle plus de civilisation et qui sera ma dernière guerre sans doute, tant je suis usée* » (A. S., p. 175).

Nous devons nous attarder quelque peu ici sur l'emploi du présent et le rapport entre le lieu, le temps et le moment. Le présent est la forme privilégiée comme temps de discours, permettant d'exprimer un sentiment contemporain de l'écriture. Nous en

déduisons que les marques de temps et de lieu situent, dans le présent, les souvenirs qui ne se limitent plus à être des événements racontés au moment de l'écriture. « *Se souvenir si fort est une folie [...] je ne peux rien refouler: tout est présent, présent et agissant tout le temps, au premier plan* » dit Zelda seule, la nuit, en parlant de l'aviateur français comme s'il était encore là (A. S., p. 69).

D'ailleurs, G. Leroy accorde une grande importance aux moments nocturnes. L'évocation fréquente de la nuit (en opposition avec le jour) peut avoir plusieurs significations, parfois contradictoires :

- un moment spécial de bonheur ou l'inverse « *Lieutenant Fitzgerald, mon beau Goofy, vous m'offrez la plus belle nuit de ma vie* » (1918 - p. 23). Cette valeur affective est renforcée par le titre du deuxième chapitre: "*La plus belle nuit de ma vie*" (p. 22); moment réévoqué au second titre (p. 61), "*L'autre plus belle nuit de [sa] vie*" (p. 64), Zelda l'aura avec l'aviateur français: « *J'avais la paix, enfin. J'avais l'amour* » (A. S., p. 68); un court moment de bonheur intense vite passé, suivi d'une rupture définitive: "*Irréparable* (juillet 1924, p. 61) relatés dans l'ordre inverse.

- un moment de privation comme l'indiquent le titre de la cinquième partie "*La nuit puritaine*" (1940-1943) et l'exergue emprunté de Saint Jean de la Croix: «*Nous appelons Nuit la privation du goût dans toutes les choses*» (A. S., p. 153). Dans le roman, c'est une nuit de deuil.
- un moment de créativité pour Scott : « *la nuit, je continue d'écrire mon roman* » (A. S., p. 35) (juin 1919, p. 34) et son roman tant attendu a pour titre *Tendre est la nuit*. Il en est de même pour Zelda se cachant la nuit pour "écrire".

Le passage à minuit donne l'effet de progression temporelle: « *la permission de minuit* » (A. S., p. 18), déclenche le récit avec la première rencontre Zelda / Scott. Ailleurs il peut s'agir des tranches de temps plus étendues et remémorées avec une sorte de nostalgie comme: «*merveilleuses soirées*» (A. S., p. 22), «*Cette soirée si belle, parfum de chèvrefeuille et de glycine*» (A. S., p. 24): d'après le contexte ce sont des "soirées" qui s'étendent au delà de minuit.

"Soir" et "nuit" changent de sens et de portée selon le contexte et le sujet parlant. Dans le passage suivant ces mots, plus l'emploi du présent, signalent la monotonie du paysage: déception et lassitude chez le locuteur: «*Je sors tous les soirs mais maintenant que les*

troupes ont disparu, les faubourgs sont vides et les nuits de Montgomery rendues à leurs pauvres frissons de province » (A. S., p. 26).

Dans *Alabama Song*, souvent nous ne sentons pas l'écoulement progressif du temps. D'ailleurs, c'est une des difficultés qu'éprouve un auteur à écrire son autobiographie et à restituer sa vie sur le papier puisque l'autofiction est un «*un art de trouble*» comme le constate S. Hubier.

VII- La relation entre l'auteur-narrateur et le lecteur-témoin

Selon Ph. Lejeune, la relation entre l'auteur et le lecteur, autrement dit entre publication et publié se base sur un genre de pacte de lecture. Il s'agit d'un "pacte" autobiographique, ou d'un "pacte" romanesque, ou d'un "pacte" référentiel, ou d'un "pacte" fantasmatique: «*L'histoire de l'autobiographie, ce serait donc, avant tout, celle de son mode de lecture: histoire comparative où l'on pourrait faire dialoguer les contrats de lecture proposés par les différents types de textes [...], et les différents types de lectures pratiquées réellement sur ces textes*» (Ph. Lejeune, pp. 45-6.). De là vient l'importance de la position du lecteur.

Rappelons à cet égard ce que Rousseau note au début de ses *Confessions*: «*Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes.*

Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vauz pas mieux, au moins je suis un autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu». Ne juger l'auteur qu'"après" l'avoir lu, c'est ce que G. Leroy propose lui aussi à son lecteur dans la "Note de l'auteur" placée à la fin de l'ouvrage, et cette "Note" justifie le titre de notre étude, en tant que "lecteur".

Conclusion

Si l'autofiction reste encore à l'origine de nombreux desaccords théoriques, nous croyons que l'autobiographie et la fiction peuvent constituer ensemble les deux volets d'*Alabama Song*. Notre analyse qui s'appuie sur les caractéristiques de la littérature personnelle établies par d'éminents critiques tels Ph. Lejeune, S. Hubier, M. Maillard et R. M. Allemand nous permet à notre tour d'appeler ce roman autobiographie fictive.

En effet, pour écrire *Alabama Song*, G. Leroy ne s'est pas retourné vers son enfance mais il s'est dissimulé derrière l'écrivain Scott et surtout Zelda. Bien qu'il s'agisse de deux personnes qui ont réellement vécu, l'histoire de Zelda "salamandre" remet au centre de l'intérêt le problème de l'écriture. Si

discorde et rivalité ont précipité la mort précoce de l'héroïne, G. Leroy semble dire que l'écriture assurera sa survie comme la salamandre dans le feu.

G. Leroy a agrémenté son texte par des épisodes fictifs, assurant ainsi le passage de l'autobiographie à l'autofiction. Il n'a pas fourni à son lecteur des indices révélateurs pour déceler l'autobiographique, d'où notre recours à son Journal (*Champsecret*) pour dissiper au moins partiellement l'ambiguïté qui intrigue et divise les lecteurs. *Alabama Song* a été considéré tour à tour comme une «*biographie déguisée*» (G. Le Ménager, Art. Cit), une «*fausse autobiographie*»; (B. Lebdaï, Art. Cit); «*une vraie fausse biographie splendide*» déclare O. de Lambertie, Art. Cit).

Le dédoublement auteur / narrateur d'une part et auteur / personnage d'autre part illustre la définition de Roland Barthes «*C'est moi et ce n'est pas moi*». Et derrière le je de Zelda, G. Leroy a pu exercer une sorte d'auto-critique doublée d'ironie, vis-à-vis de l'«*autre soi-même*» (M. Maillard, p. 35) et demande «*pardon à une personne bien précise*» (D. Demangeot, Art. Cit). Pour conclure, nous pouvons donc emprunter à Philippe Forest l'exergue placé par G. Leroy dans son *Champsecret*: «*La plus légendaire des existences (la plus contaminée de fiction)*»

est toujours celle qu'on a effectivement vécue».

Bibliographie selective

Corpus

LEROY Gilles, *Alabama Song*, Paris, Mercure de France, 2007.

Autre ouvrage de gilles leroy utilisé

LEROY Gilles, *Champsecret*, Paris, Mercure de France, 2005* .

Ouvrages généraux

ALLEMAND Roger-Michel, *Le nouveau roman*, Coll.Thèmes- études, Ellipses/édition marketing, Paris, 1996.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

BEZBAKH Pierre, *Petit Larousse de l'histoire de France des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 2005.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Gallimard, Paris, Editions Galilée, 1977.

FAVRE Yves-Alain, *L'écrivain et son moi*, Paris, Hachette, 1973.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

-----, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

-----, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

-----, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998.

-----, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2003.

MAILLARD Michel, *L'autobiographie et la biographie*, coll. Balises, Paris, Nathan, 2001.

MILZA Pierre et BERSTEIN Serge, *Histoire du XX^e siècle 1900-1945: la fin du monde européen*, T.I, Paris, Hatier, 1993.

MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, Ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Armand colin, 2007.

POIRIER Jean, CLAPIER Valladon Simon et RAYBAUT Paul, *Les récits de vie, théorie et pratique*, Paris, PUF, 1983.

POULET Georges, *Entre moi et moi*, Paris, Librairie José Corti, 1977.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions*, T. I, Introduction et commentaire de Bernard Gagnebin, Paris, Librairie Générale Française, 1972.

WHARTON Edith, *Les règles de la fiction*, Essai littéraire traduit de l'anglais et présenté par Jean Pavans, Paris, Viviane Hamy, 2006.

Articles

AÏSSAOUI Mohammed, "La revanche de Zelda", *Le Figaro*, 5ovembre 2007. [http : //Gilles Leroy archives media.htm.\(2007-2008-2009- 2010\)](http://Gilles_Leroy_archives_media.htm.(2007-2008-2009-2010))

ANDRIKIAN Yves "L'écriture romanesque est jalouse", (entretien), *L'Est Républicain*, 10 septembre 2008 <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

CALVI Yves, "Nonobstant", (entretien), *France Inter*, 23 octobre 2008, <http://www.radiofrance.fr/franceinter/em/nonobstant/index>.

DEMANGEOT Dominique, "A l'occasion des Mots Doubs", (entretien), *Diversions*, septembre 2008, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

DEPUIS Jérôme et al, "Ecrire sa vie mode d'emploi: autobiographie, journal, confessions, mémoires, récit", *Lire*, n° 353, mars 2007.

DUPONT-MONOD Clara "Mon année après le Goncourt", (entretien), *Marianne*, novembre 2008, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

HOUSSIN Xavier "Alabama Song, fidèle à Zelda", *Le Monde*, 20 septembre 2007, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

JUNDT Vincent, "Gilles Leroy sauvé par le Goncourt", (entretien), *A nous.fr*, novembre 2008. <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

LAMBERTERIE Olivia de, "Zelda, l'enfer au paradis", *Elle*, 27 août 2007, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

LAOUYEN Mounir, *L'autofiction: une réception problématique*, colloque 99, 2008, https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/208.php

LEBDAÏ Benzouda "Gilles Leroy dans la tête de Zelda", *El Watan*, 29 novembre 2007.

LE MÉNAGER Grégoire, "Zelda sur le divan" *Le Nouvel Observateur*, 30 octobre 2007, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

LIGER Bapiste, Ecrire sa vie mode d'emploi, *Lire*, n°353, mars 2007, pp. 31, 32.

PARHIZI Ahmad, *Jaam-e-Jam*, (journal iranien), version française, janvier 2009, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

PIVOT Bernard, "Zelda la magnifique" *Le journal du dimanche*, 18 août 2007, <http://Gilles Leroy archivesmedia.htm>.

"Premières fois", *Lire*, septembre 2008, <http://Gilles Leroy archives media.htm>.

Documents sonores

TF1, Journal de 20 h - "Ils sont reçu le Goncourt et après ?", entretien diffusé le 10 novembre 2008

France Info, "Entre les lignes", entretien avec Daniel Schick, 14 juillet 2008, <http://www.france-info.com/chroniques>, entretien avec Daniel Schick.

France Culture, "Tout arrive", entretien avec Arnaud Laporte, 27 mai 2008 *Nouvel Observateur* <http://tempsreel.nouvelobs.com/videos/index>

L'Internaute, <http://www.linternaute.com/video/87995> <http://www.linternaute.com/video/87995> [rencontre-avec-gilles-leroy/](http://www.linternaute.com/video/87995).

TF1, Journal de 20 h, "Le Goncourt à Gilles Leroy pour "Alabama Song" 5 novembre 2007.

Sites sur internet

<http://www.allformusic.fr/kurt-weill/chansons>. Site consulté le 15 novembre 2008.

<http://www.gillesleroy.net/actualite.html> site consulté le 11 janvier 2009

<http://lewebpedagogique.com/allemand/alabama-song/feed/> GROSDÉMOUGE Jean-Marc, <http://www.benzinemag.net/2007/11/17/alabama-song-de-gilles-leroy/>

Publié dans *Horizons*, n°12, 2009-2010, pp.91-118.

LEROY Gilles, *Alabama Song*, Paris, Mercure de France, 2007, p. 25. Nous allons utiliser l'abréviation A. S. pour *Alabama Song*.

ANDRIKIAN Yves "L'écriture romanesque est jalouse", (entretien), *L'Est Républicain*, 10 septembre 2008.

"Mon année après le Goncourt", entretien accordé à DUPONT-MONOD Clara, in *Marianne*, novembre 2008.

«Il était imprimé chaque semaine. Avant le prix, mon éditeur annonçait 25 000 exemplaires. Après le prix, il annonçait le chiffre 250 000 ».

PARHIZI Ahmad, *Jaam-e-Jam*, (journal iranien), version française, janvier 2009, p. 1, Gilles Leroy archives media.

<http://www.gillesleroy.net/actualite.html>., site consulté le 11 janvier 2009

Cf. LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

MAILLARD Michel, *L'autobiographie et la biographie*, coll. Balaises, Paris, Nathan, 2001, p. 73.

<http://www.allformusic.fr/kurt-eill/chansons>. Site consulté le 15 novembre 2008. *Song* (également connue sous les titres de *Whisky Bar*, ou encore *Moon of Alabama*) a été, à l'origine, publiée dans *Hauspostille* de Bertolt Brecht en 1927.

PARHIZI Ahmad, *Jaam-e-Jam*, Art. Cit., p. 3.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977, quatrième page de la couverture.

Ibid.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 121.

«Pour les années d'enfance et de formation, j'ai consulté la chronologie très détaillée du site Web de l'Université de Caroline du Sud [...], ainsi que deux biographies qui accordent une part déterminante aux genèses psychologique de Zelda et de Scott...».

LEBDAÏ Benzouda "Gilles Leroy dans la tête de Zelda", *El Watan*, 29 novembre 2007, Gilles Leroy archives media.

LEBDAÏ Benzouda, op.cit.

LAOUYEN Mounir, *L'autofiction : une réception problématique*, colloque 99, 2008, https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/208.php

MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, Ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Armand colin, 2007, p.15.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p.80.

Ibid., p. 78.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 267.

LAMBERTERIE Olivia de, "Zelda, l'enfer au paradis", *Elle*, 27 août 2007.

PARHIZI Ahmad, *Jaam-e-Jam*, Art.Cit., p. 2.

<http://www.france-info.com/chroniques-l-ete-c-est-schick-2008-07-14-gilles-leroy-ecrivain-goncourt-2007-160585-81-301.html>, entretien avec Daniel Schick.

Champsecret est une commune française située dans le département de l'Orne et la région Bass-Normandie. LEROY Gilles, *Champsecret*, Paris, Mercure de

France, 2005, p. 115. Nous allons utiliser l'abréviation *Ch. S.* pour *Champsecret*.

<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2011-2-page-141.htm>.

GROSDÉMOUGE Jean-Marc.
<http://www.benzinemag.net/2007/11/17/alabama-song-de-gilles-leroy>.

HOUSSIN Xavier "Alabama Song, fidèle à Zelda", *Le Monde*, 20 septembre 2007. Gilles Leroy archives media.

LEBDAÏ Benzouda "Gilles Leroy dans la tête de Zelda", Loc.Cit.

DEMANGEOT Dominique, "A l'occasion des Mots Doubs", (entretien), *Diversions*, septembre 2008, Gilles Leroy archives media.

WHARTON Edith, *Les règles de la fictin*, Essai littéraire traduit de l'anglais et présenté par Jean Pavans, Paris, Viviane Hamy, 2006, p. 97.

Ibid., p. 97.

LE MÉNAGER Grégoire, "Zelda sur le divan" *Le Nouvel Observateur*, 30 octobre 2007, Gilles Leroy archives media.

PIVOT Bernard, "Zelda la magnifique" *Le journal du dimanche*, 18 août 2007, Gilles Leroy archives media.

"Premières fois", *Lire*, Art.Cite. C'est nous qui soulignons.

Dans la dernière page du roman, le romancier présente ses remerciements aux Missions Stendhal du ministère des Affaires étrangères qui lui ont permis de se rendre dans le *Deep South* des États-Unis d'Amérique, en Alabama et en Géorgie. LEROY Gilles, *Alabama Song*, Op.Cit., p. 190.

POIRIER Jean, CLAPIER-VALLADON Simon et RAYBAUT Paul, *Les récits de vie: théorie et pratique*, Paris, PUF, 1983, p. 156.

ALLEMAND Roger-Michel, *Le nouveau roman*, Coll. Thèmes-études, Paris, Ellipses/édition marketing, 1996, p. 89.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*,
T. I, Introduction et commentaire de Bernard
Gagnebin, Librairie Générale Française,
1972, p. 5.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*,
Paris, Seuil, 1981, p. 267.

Étant donné que ces titres se répètent
souvent, nous les désignons par les
abréviations A.S. et CH. S.
