

Diana MISTREANU

Littérature et sciences cognitives : quels enjeux pour les rapports entre œuvre et biographie ?

« C'est tout le problème de la vérité intérieure et la vérité extérieure. »
Jean Renoir, *Ma vie et mes films* (2005 : 9)

Introduction

Dans son livre sur l'impact que la dynamique occidentale contemporaine du travail a sur la vie mentale, le psychanalyste et chercheur en littérature comparée Josh Cohen interprète l'une des toiles peintes par Andy Warhol en 1949 comme une œuvre qui réunit tous les aspects définissant la biographie de l'artiste (2018 : 31–52). La toile, probablement perdue aujourd'hui, est basée sur une célèbre photographie de guerre intitulée *Samedi sanglant* et prise par H. S. « Newsreel » Wong le 28 août 1937, pendant la seconde guerre sino-japonaise (1937–1945). Publiée dans le magazine *Life*, la photographie montre un enfant en bas âge pleurant dans une gare de Shanghai qui venait d'être détruite par une attaque aérienne japonaise. Le cadavre de sa mère, qui ne figure pas sur la photo, gisait à ses côtés. Analysant les films et les toiles de Warhol à la lumière de sa vie, Cohen conclut que l'œuvre inspirée de *Samedi sanglant* est essentiellement biographique, contenant l'intégralité des aspects qui jalonnent le parcours de l'artiste, à savoir la figure envahissante et toujours proche de sa mère, la menace permanente de la désintégration de son corps (Warhol était hypocondriaque), la peur obsessionnelle de la mort de même qu'une solitude impossible à combler par autrui et le fait de vivre continuellement dans la présence d'une douleur crue et inextinguible (Cohen 2018 : 31–33). Selon Victor Bockris, le biographe de Warhol, il est possible que l'artiste lui-même ait voulu faire disparaître cette toile au moment où il s'est rendu compte qu'elle révèle une profonde vérité intérieure, reproduisant étroitement des aspects clés de son existence (Cohen 2018 : 31–32 ; Bockris 1998). Bien que reflétant sa biographie, la toile de Warhol n'est pas un autoportrait. L'enfant qu'elle illustre n'est pas l'artiste, mais un bébé que l'auteur n'a jamais connu. Selon les chercheurs qui se sont penchés sur les liens entre sa vie et son œuvre, il existe cependant un rapport intime entre la biographie de Warhol et cette image qui, sans constituer un autoportrait, est une reconfiguration des éléments qui ont défini et guidé son existence.

Ce rapport étroit entre vie et œuvre, tout aussi subtil que complexe et potentiellement opaque à une première lecture, exigeant un travail de décryptage critique, existe également dans la fiction littéraire, terrain propice pour la reconstruction d'éléments biographiques par le biais d'outils fictionnels. Cependant, les ouvrages qui le mettent en scène sont généralement placés uniquement dans la catégorie de la fiction – à laquelle ils appartiennent d'ailleurs de plein droit – ou ils sont nommés à travers des syntagmes flous et étiquetés comme étant « d'inspiration (auto)biographique », sans aucune autre explication sur la façon dont ils reflètent le

lien entre l'art et la vie. À la lumière de ces observations, l'objectif de cet article est de théoriser, à travers le prisme des approches cognitivistes de la théorie et de la fiction littéraires, une façon de penser le rapport entre fiction et biographie qui ne s'inscrit pas dans les catégories, classiques, de l'autobiographie et de l'autofiction. Les études littéraires cognitives, qui nous servent de cadre méthodologique dans ce projet, représentent une démarche interdisciplinaire qui réunit les études littéraires et le paradigme scientifique dominant de notre époque, à savoir les sciences cognitives, dont l'objet d'étude est le fonctionnement mental des humains, des animaux et des machines¹. Le projet des sciences cognitives est ambitieux : il s'agit, comme le précise Richard Gerrig, de comprendre l'intégralité de l'expérience humaine (2013 : 35), y compris le rapport entre notre corps-esprit-cerveau et la fiction, conçue non seulement comme une source de divertissement, mais aussi comme un moyen d'exploration et de connaissance de soi et du monde (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 965). Du point de vue épistémologique, le dialogue entre interprétation littéraire et sciences cognitives répond à l'injonction de Jean-Marie Schaeffer (2007), adressée aux sciences humaines, de ne plus ignorer la recherche effectuée dans d'autres domaines du savoir, et particulièrement dans les sciences empiriques – susceptibles, comme nous le montrerons, d'enrichir la réflexion sur le littéraire ainsi que la compréhension de notre rapport avec celui-ci. Ainsi, constituant un chantier prolifique et prometteur, les études littéraires cognitives sont envisagées comme une route à double sens (Burke et Troscianko 2017 : 1–2), la fiction pouvant stimuler la créativité scientifique, comme le montre entre autres le neuroscientifique Rodrigo Quian Quiroga dans *NeuroScience Fiction* (2020), alors que les découvertes sur l'esprit et le cerveau humains ouvrent de nouvelles grilles de compréhension de la fiction. En empruntant cette seconde voie, nous mettrons la recherche en sciences cognitives au profit de la théorie de la littérature, montrant que le rapport entre vie et œuvre peut prendre d'autres chemins que ceux décrits par des notions déjà existantes. Ainsi, en proposant la notion de « transbiographie », différente à la fois de l'autofiction et de l'autobiographie et consistant en la recréation du biographique par le biais de la fiction, nous l'illustrerons à travers un exemple de prose transbiographique appartenant à la littérature contemporaine de langue française, à savoir l'œuvre de l'Académicien d'origine russe Andreï Makine.

¹ Les sciences cognitives sont apparues aux États-Unis à la fin des années 1950. Elles constituent un rejet du paradigme qui dominait la psychologie à l'époque, à savoir le comportementalisme, qui dans ses versions extrêmes, influencées par le positivisme de la fin du XIX^e siècle, avait une conception éminemment matérialiste de la réalité et niait l'existence des processus mentaux non-objectivables et qui ne pouvaient pas être mesurés. Elles constituent aujourd'hui un réseau de disciplines qui étudient la cognition, comprise comme l'intégralité des processus mentaux, englobant non seulement la raison, l'apprentissage et l'usage du langage, mais aussi l'imagination, les émotions, les mouvements du corps, la perception, etc. (Collins, Andler et Tallon-Baudry 2018). Pour une histoire des sciences cognitives, le lecteur pourra consulter à profit l'ouvrage de Margaret Boden, *Mind as Machine. A History of Cognitive Science* (2006).

Par-delà l'autobiographie et l'autofiction

La réflexion sur le rapport entre vie et création littéraire est dominée, depuis presque cinq décennies, par les notions d'autobiographie et d'autofiction, qui ont fait l'objet de nombreux approfondissements, enrichissements et réinterprétations depuis leur émergence dans les années 1970 (Allamand 2018 ; Lipscomb 2019). Selon son théoricien le plus célèbre, Philippe Lejeune, l'autobiographie désigne un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de son expérience, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996 : 14 ; 1971 : 14), et dans le cadre duquel il existe une triple identité nominale entre l'auteur, le narrateur et le personnage (Lejeune 1996 : 14–16). Il n'est jamais inutile de souligner que Philippe Lejeune n'est pas l'inventeur de la notion d'autobiographie, mais son premier théoricien méthodique². Le genre autobiographie, Lejeune le montre, est pratiqué depuis longtemps, et la définition qu'il en donne « est simplement une version amendée de celle proposée par Larousse en 1866 » (Vettier 2019), le mot ayant été utilisé, entre autres, par Julien Green au début des années 1960, en référence à son ouvrage *Partir avant le jour* (1963 : 97–98)³. La conception de l'autobiographie énoncée par Lejeune est toujours d'actualité, son critère *sine qua non* étant l'identification de l'auteur, dont le nom doit renvoyer à une personne réelle, au narrateur et au personnage – condition sur laquelle le chercheur est intransigeant (Lejeune 1996 : 15). En effet, celui-ci se montre flexible concernant les autres aspects de l'écriture de soi, dont la forme, le sujet et la perspective historique peuvent varier, représentant, comme le précise Chloé Vettier, des « indices génériques faibles » (2019).

Projet d'autoreprésentation certifiée par l'auteur pour Jean-François Chiantaretto et mode privilégié de la conscience de soi selon Georges Gusdorf (1990 ; 1991), l'autobiographie est, comme le souligne Chantal Clouard (2020 : 80) et, bien avant elle, Paul Ricoeur, un texte à caractère éminemment social, rédigé afin de faire partager des expériences heureuses ou douloureuses à un lecteur qui, en lisant des récits de soi, re-figure sa propre expérience du monde. Selon Clouard, « définie dans le registre de la cognition humaine, la fonction narrative est sous-tendue par la fonction langagière et par la capacité de disposer d'une conscience de soi et de capacités métaréflexives » (2020 : 78). Au cœur des récits de soi se trouvent ainsi, comme nous le rappelle Linda Anderson (2004), quatre éléments : l'identité, le soi, le langage et l'écriture.

Il est intéressant de noter qu'en France, l'écriture de soi de l'extrême contemporain témoigne souvent des mouvements sociaux et culturels de notre époque, constituant une forme d'activisme éthique qui se propose de – et souvent

² D'autres théoriciens avant Lejeune avaient réfléchi sur le rapport entre œuvre et biographie, l'apport de certains, comme Mikhaïl Bakhtine, étant jusqu'à ce jour méconnu. Pour la réflexion de Bakhtine à ce sujet, consulter Vauthier 2009.

³ « Si je n'y mettais sans cesse bon ordre, ce livre tomberait dans l'autobiographie pure et simple. Or, c'est bien autre chose que je désire. Je me propose de regarder là où je n'ai jamais tourné les yeux que par hasard, je veux tâcher de voir clair dans cette partie de la conscience qui demeure si souvent obscure à mesure que nous nous éloignons de notre enfance » (Green 1963 : 97–98).

réussit à – provoquer des mutations sociales ou mentales. Elle attire ainsi l'attention sur le besoin de protéger les catégories discriminées et d'éprouver de l'empathie à l'égard de celles-ci, s'inscrivant dans la tendance de la littérature contemporaine, documentée par Alexandre Gefen (2017), de prendre en charge les problèmes du monde pour essayer de le régénérer. Vanessa Springora, par exemple, a écrit *Le Consentement* (2020), ouvrage dans lequel elle revient sur son expérience en tant que victime de pédophilie, pour les jeunes filles qui se trouvent dans une situation similaire, pour leurs parents et pour l'ensemble de la société. Son texte attire l'attention sur la fragilité des adolescentes envers les prédateurs sexuels et dénonce également la complicité de toute une société – celle du Paris des années 1980, dont elle cite des noms célèbres comme celui d'Emil Cioran (2020 : 143) – avec les pédophiles. Dans une autre optique, l'historien Ivan Jablonka conçoit son livre autobiographique, intitulé *Un garçon comme vous et moi* (2021), comme un projet de recherche, mais aussi de transformation sociale, dont l'objectif est de rendre visibles et faire émerger de nouvelles formes de masculinité, différentes de celle, virile et éminemment agressive, qui domine la culture occidentale depuis au moins le Néolithique. Un autre ressort déclencheur de l'autobiographie peut être le désir de raconter soi-même son histoire, de « décourager les biographes » afin de prévenir ainsi « les interprétations hasardeuses » (Roza 2006), comme le fait Bourdieu dans son « auto-analyse » (2004) ou, dans un autre contexte historique et culturel, l'anarchiste japonaise Fumiko Kaneko, emprisonnée abusivement dans le Japon impérial au lendemain de la Première Guerre mondiale (1991). Par ailleurs, l'écriture de soi est également régie par des ressorts culturels, bien que ceux-ci soient peu étudiés. Ainsi, le grand réalisateur japonais Akira Kurosawa envisage son autobiographie comme un devoir envers ses proches, mais aussi comme un hommage à Jean Renoir, dont l'autobiographie lui a servi de source d'inspiration pour rédiger la sienne (1983 : xi–xiii). Genre transculturel, l'écriture autobiographique selon la théorie de Lejeune a connu une riche postérité (Allamand 2018), servant entre autres comme point de départ de la réflexion sur un autre rapport entre œuvre et biographie dans le cadre duquel la triple identité nominale est respectée, mais où l'auteur se met en scène dans des situations partiellement fictionnelles : l'autofiction.

Le terme d'autofiction est un néologisme proposé par Serge Doubrovsky en 1977 pour désigner son roman *Fils*, dont le personnage principal, un professeur de littérature française à New York qui porte le même nom que l'écrivain, reflète une partie de l'identité de l'auteur, mais est fictionnalisé et représenté dans des contextes inventés, ne relevant pas entièrement de la biographie de l'écrivain. Un peu plus d'une décennie après la publication de *Fils*, la notion d'autofiction a été analysée par Vincent Colonna dans sa thèse doctorale (1989). Ce dernier définit l'autofiction comme une projection de soi dans un monde fictionnel dans lequel l'auteur, devenu personnage, passe par des événements qu'il n'a pas réellement vécus dans sa vie (Colonna 1989 : 295). Une autofiction, affirme-t-il, « [...] est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Colonna 1989 : 30). Avant Colonna, Doubrovsky est revenu sur la notion qu'il avait proposée dans d'autres

écrits (1980a ; 1980b) dont les clarifications ont permis à Colonna d'esquisser les lignes de force fonctionnelle, thématique, formelle et générique de l'autofiction (Colonna 1989 : 18–23). Ainsi, à la différence de l'autobiographie, cette dernière serait l'apanage des humbles, auxquels elle permet de raconter leur vie dotée « des atours de la fiction » (Colonna 1989 : 17). Le projet consiste à rester fidèle aux informations et événements qui constituent la vie de l'auteur-narrateur, sans les narrer en respectant la succession chronologique d'une biographie. Il s'agit, au contraire, de les aménager, par le biais de techniques narratives, de façon à ce qu'ils puissent constituer le sujet d'un récit cohérent qui, dans le cas de *Fils* (Doubrovsky 1977), se donne comme un roman, respectant le canon d'une œuvre fictionnelle. Du point de vue formel, l'autofiction telle qu'elle est envisagée par Doubrovsky est une œuvre qui assume sa littéarité, à savoir un texte, un ouvrage fait de langage, dont la mise en forme littéraire justifie l'appellation de « roman » qu'il confère à *Fils*. L'auteur d'une autofiction est ainsi essentiellement un *écrivain*, alors que l'auteur d'une autobiographie, bien qu'utilisant des techniques narratives et stylistiques propres à la littérature, n'est pas contraint à se définir d'abord en tant qu'écrivain – en témoignent les textes autobiographiques de personnalités célèbres du monde politique, sportif ou culturel, souvent écrits par des prête-plumes.

Comme le précise Mercedes Montoro Araque, l'autofiction, appelée aussi hétérographie (2015 : 41), « [...] devient de nos jours, un genre assez vaste, une espèce de case ouverte [...] où tout et son contraire semblent pouvoir trouver sa place » (2015 : 40). Cette ambiguïté est déjà documentée par Colonna dans sa thèse doctorale, le chercheur affirmant qu'en dépit d'avoir au départ désigné « [...] une forme inédite d'autobiographie », « [...] le mot fera pourtant fortune avec une extension beaucoup plus large, pour désigner des œuvres totalement étrangères au projet autobiographique » (1989 : 16). En effet, si pour Doubrovsky, l'autofiction est une autobiographie narrativisée, empruntant son sujet à la biographie de l'auteur et sa forme aux conventions de l'écriture fictionnelle, l'ajout de fiction dans l'acception actuelle de la notion s'est considérablement enrichi, s'étendant de la forme au sujet mis en scène. L'autofiction en est ainsi arrivée à accommoder des événements et informations entièrement fictionnels, attribués pourtant à l'auteur – car la triple identité nominale reste un critère que l'autofiction a en commun avec l'autobiographie, bien que certains critiques aient essayé de s'en débarrasser, comme nous le verrons plus loin.

Par ailleurs, à l'instar des autobiographies, les autofictions contemporaines de langue française s'inscrivent souvent dans un projet de transformation sociale, faisant preuve d'un désir assumé de fonctionner comme des catalyseurs de mutations au niveau de l'histoire des mentalités. Chez Édouard Louis, par exemple, l'écriture de soi pratiquée dans *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) est un acte de révolte, non pas de sa propre révolte, mais de celle que son écriture se propose de susciter chez les lecteurs contre les normes sociales, contre l'abus et la violence et contre l'homophobie. L'autofiction devient ici la forme prise par une écriture revancharde qui cherche à provoquer des questionnements et de la colère, s'inscrivant, tout comme le projet autobiographique d'Ivan Jablonka (2021), dans la construction et l'acceptation sociale de nouvelles masculinités qui tournent le dos à

celle de domination, virile, patriarcale et par définition hétérosexuelle, qui domine la culture européenne, et proposent d'autres manières de vivre sa masculinité – en l'occurrence, sensible, empathique et, chez Louis, homosexuelle. Dans une logique similaire, l'écrivaine Christine Angot dénonce l'inceste et les tabous qui l'entourent dans son livre éponyme (1999), alors que chez Catherine Millet (2001), il y a une dénonciation des conventions et des tabous qui relève d'un projet de désacralisation de la sexualité féminine et de revendication de la liberté et du plaisir érotique des femmes.

Par-delà l'autobiographie et l'autofiction, il existe des œuvres littéraires dans lesquelles « l'attrait du biographique » – pour emprunter cette expression à Sandra Kisters (2017) – s'inscrit selon une logique plus floue, exigeant un travail de déchiffrement de la part du critique. De tels textes, parfois considérés comme purement fictionnels, d'autres fois faisant l'objet d'un processus maladroit souhaitant les faire entrer dans les cases préétablies de l'autobiographie ou de l'autofiction, comme nous le verrons plus tard, mettent en scène un rapport non-référentiel entre l'auteur, le narrateur et ses personnages, ne respectant pas le triple pacte nominal mentionné par Lejeune. Qui plus est, la façon dont ils se servent de la biographie de l'auteur ne passe pas par ce que la sociologue allemande Gabriele Rosenthal appelle « les données biographiques » (2018 : 168), à savoir les informations certifiables et vérifiables, comme les anthroponymes, l'adresse, la date de naissance, le lieu de résidence ou l'âge d'une personne. La représentation de la vie dans l'œuvre ne se fait pas non plus à travers des événements biographiques à l'état « pur » ou, comme dans une autofiction, (peu) fictionnalisés. Ainsi, au lieu d'inscrire ces œuvres dans des catégories déjà existantes, notre approche consiste à les analyser en tant que ce qu'elles représentent, nous demandant ce qu'elles sont et si elles sont susceptibles de renouveler la théorie littéraire. Les sciences cognitives, source de découvertes de nouvelles informations sur l'esprit humain, nous fournissent les éléments nécessaires pour réfléchir sur cette manière de mettre en scène le biographique dans le fictionnel qui est différente à la fois de l'autobiographie et de l'autofiction, et que nous appellerons « transbiographie ».

La transbiographie – un point de jonction entre le soi et la fiction

Les approches cognitivistes de la fiction, s'appuyant sur « la nouvelle science de l'esprit » (Gardner 1985) pour comprendre la littérature, qu'elle envisage comme le résultat de nombreux processus mentaux et cérébraux notamment l'imagination, la créativité, les émotions, l'empathie et l'usage du langage, remontent à la thèse doctorale de Reuven Tsur (1971), le premier à avoir explicitement utilisé la psychologie cognitive pour l'analyse de la poésie dans une approche qu'il baptisera plus tard de « poétique cognitive » (Tsur 1983 ; 2008). Les études littéraires cognitives sont sorties de l'espace universitaire anglo-saxon pour susciter l'intérêt des chercheurs francophones presque trois décennies plus tard, la première publication en français qui intègre cette démarche interdisciplinaire étant *Pourquoi la fiction ?* (1999) de Jean-Marie Schaeffer, qui y interroge les fondements bio-anthropologiques de la littérature. Ayant ressourcé la poétique, la narratologie et la

sémiotique, et produit des lectures d'ouvrages classiques sous des prismes novateurs⁴, la rencontre entre les études littéraires et les sciences cognitives constitue également un terrain fertile pour repenser à nouveaux frais notre vocabulaire d'analyse de la fiction. C'est dans cette direction que s'inscrivent, par exemple, les travaux de Raphaël Baroni sur l'intrigue (2017), la théorisation de la notion de « réalisme cognitif » par Emily Troscianko dans son livre sur Kafka (2014) et les articles sur la réémergence de la notion d'auteur, enterré à l'âge d'or du structuralisme (Porter Abbott 2011 ; Ryan 2011). Alan Richardson offre une définition incomplète des études littéraires cognitives lorsqu'il affirme qu'elles consistent dans « [...] le travail des critiques et théoriciens littéraires vivement intéressés par les sciences cognitives [...] et qui ont, de ce fait, de nombreuses choses à se dire les uns aux autres, malgré toutes leurs différences » (Richardson in Zunshine 2015 : 1 ; cf. Richardson 1999). En effet, partant du principe que les récits reflètent « [...] le fonctionnement de l'esprit humain dans l'une de ses manifestations les plus fondamentales, les plus universelles, et les plus complexes » (Ryan 2015), les chercheurs en sciences cognitives, particulièrement les spécialistes de psychologie et de neurosciences, contribuent aussi à l'épanouissement de ce domaine en étudiant, par des méthodologies empiriques, les mécanismes mentaux et cérébraux de notre interaction avec la fiction littéraire. Les spécialistes d'études littéraires cognitives s'intéressent par exemple à la relation entre la lecture et l'empathie (Mar, Oatley, Hirsh, dela Paz et Peterson 2006), à la neuropsychologie du récit (Armstrong 2013 ; 2020), à l'immersion dans des mondes diégétiques et au rapport entre fiction et émotions (Burke 2011) ou à celui entre fait et fiction (Lavocat 2016). En ce qui nous concerne, ce sont les travaux de la neuroscientifique Anna Abraham sur la distinction entre réel et fictionnel qui nous serviront de guide pour interroger le rapport entre une œuvre et la biographie de son auteur.

La contribution d'Anna Abraham aux études littéraires cognitives relève de son intérêt pour l'imagination et la créativité, qui constituent les thèmes centraux de sa recherche. Peu comprise et étudiée, la créativité a récemment commencé à faire l'objet d'un nombre grandissant de travaux (voir par exemple Zaidel 2014 ; Eagleman et Brandt 2017), ceux portant sur la créativité musicale ou liée aux arts plastiques étant plus solides et plus rigoureux que les recherches sur la créativité littéraire, moins étudiée (Abraham 2018 : 201–225). L'une des raisons de cette lacune épistémologique s'avère, comme le note pertinemment Françoise Lavocat, le fait que les méthodologies des neurosciences ne sont pas encore à même d'élucider tous les aspects du processus d'interprétation littéraire (2016 : 11). Dans ce contexte, ayant devant elle un vaste terrain inconnu à cartographier et intriguée par le fait que nous passons une partie importante de notre vie à interagir avec des mondes fictionnels littéraires, filmiques ou représentés dans des jeux vidéo, alors que nous en savons peu sur la façon dont notre esprit et notre cerveau séparent le réel du fictionnel (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 965), deux des intérêts

⁴ Contentons-nous de mentionner le numéro du printemps 2012 de la revue *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, « Cognitive Cervantes », consacré à la lecture de l'auteur à travers un prisme cognitiviste.

d'Abraham ont été, d'un côté, la perception des personnages fictionnels et des personnes réelles, et de l'autre, la relation entre l'identité du lecteur et son interprétation des faits et des fictions. Dans un de leurs articles les plus célèbres, Abraham et ses collègues (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008) se fixent ainsi pour objectif de découvrir, en utilisant l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf), les mécanismes neuraux responsables de l'interprétation des scénarios liés aux personnages fictifs, et ceux qui s'activent lors de l'interaction imaginaire avec des personnes réelles. Pour ce faire, les chercheurs ont demandé aux participants d'évaluer la possibilité qu'une personne réelle, appelée Peter, puisse rencontrer des personnages fictionnels comme Cendrillon et des personnes réelles célèbres comme George Bush. Les résultats de cette expérience indiquent que si les parties du cerveau responsables de la récupération de la mémoire déclarative sont actives dans les deux processus (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 975), certains corrélats neuronaux sont différents lorsque nous analysons la fiction vs la réalité ; dans le cas de la seconde, les zones cérébrales impliquées dans la mémoire épisodique et les processus autoréférentiels sont plus actives que dans le cas de l'interprétation de la première, qui repose plus sur la mémoire sémantique (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 966). De même, les personnes réelles ont plus de signification que les personnages fictifs, et les informations en ce qui concerne sont interprétées comme étant plus pertinentes pour soi (« *more personally significant or self-relevant* », Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 972). Dans un autre article sur un sujet peu exploré par la neuroimagerie⁵, à savoir la pensée autoréférentielle, Abraham (2013) étudie la fonction du cortex préfrontal médian dans le cadre de cette dernière. Jouant un rôle important dans la définition et la perception du soi et de sa propre identité, cette partie du cerveau devient active lorsqu'elle est mise en relation avec des notions pertinentes pour soi (« *of personal relevance* », Abraham 2013), ce qui confirme les résultats d'une autre étude empirique d'Abraham et von Cramon (2009) dans laquelle les chercheurs montrent que la perception de notre propre identité se construit en fonction de ce qui a de l'importance pour nous par rapport à ce qui n'en a pas, se passant de la distinction entre le factuel et le fictionnel.

Ces découvertes peuvent contribuer à la théorie du récit autobiographique, qui place en son centre « l'histoire [d'une] personnalité » (Lejeune 1996 : 14), à savoir le soi et l'identité en relation avec le monde. Selon Lejeune, ces derniers s'inscrivent dans le texte à travers une série de données biographiques – dans l'acception que la sociologue allemande Gabriele Rosenthal (2018 : 168) attribue à cette notion, à savoir celle d'informations vérifiables telles que l'anthroponyme, l'âge, l'occupation, la position sociale, etc. – certes agencées selon des choix et des perspectives auctoriales soumises au fonctionnement, parfois peu fiable et par définition subjectif, de la mémoire. Et si l'écriture de soi peut se fixer pour objectif de tromper et décevoir le lecteur (Donnarieix 2021), fictionnaliser n'est pas l'objectif central de celui qui rédige son autobiographie, même s'il le fera soit à son

⁵ Le premier article utilisant la neuroimagerie pour étudier la pensée autoréférentielle remonte à l'année 2000 (Kircher, Senior, Phillips, Benson *et al.* 2000).

insu, en proie aux aléas de la mémoire, soit par narcissisme, pour que son image de soi corresponde à celle qu'il est en train de montrer aux autres, en essayant pourtant continuellement de gommer le décalage entre les deux. Les données objectives restent un critère important dans le récit autofictionnel, dans laquelle la fictionnalisation est pourtant intentionnelle, l'auteur prenant des libertés par rapport au factuel pour se projeter dans des scénarios qu'il n'a pas réellement vécus. Souvent pratiquée mais pas encore théorisée, une autre manière de mettre en scène son identité dans un récit, proposant un rapport différent entre le factuel et le fictionnel, est ce que nous appellerons, à la lumière des travaux d'Anna Abraham cités plus haut, la transbiographie.

Telle que nous l'envisageons, une transbiographie se passe des données objectives présentes dans les textes autobiographiques et autofictionnels, relevant tout d'abord de la sphère de la fiction. La triple identité nominale, critère *sine qua non* des deux premières, est absente des transbiographies, qui se donnent comme des œuvres fictionnelles, illustrant, au moins après une première lecture, des situations créées et des personnages imaginés. Pour autant, ce qui différencie un texte transbiographique d'un texte purement fictionnel est le fait que le premier a en son centre l'identité de son auteur, qu'il représente dans ses aspects « pertinents pour soi » (Abraham 2013) – c'est-à-dire dans ce qui se trouve justement au cœur de son identité, selon les neurosciences contemporaines. Ces éléments sont cependant recréés sur le mode de la fiction, l'auteur se passant des informations identifiables et pouvant, par exemple, reconstruire des situations biographiques en utilisant des personnages inventés, avec qui il ne partage ni son anthroponyme, ni ses origines ou sa position sociale, mais à qui il attribue son expérience de vie et ses pensées. Autrement dit, l'auteur d'une transbiographie est un écrivain qui peint dans ses fictions des figures semblables à sa biographie, au sens que la notion de figure semblable a dans la géométrie, où elle désigne le processus de recréer une figure en la transformant pour changer son échelle, tout en respectant les autres proportions qui la définissent. Ainsi envisagée, la transbiographie rejoint le biographique et le fictionnel dans un point de jonction qui se place au-delà des deux (« *trans* »), et qui encode le premier dans le second. Faisons une dernière précision importante avant de nous pencher sur une œuvre transbiographique contemporaine : si, comme le précise Linda Anderson, toute œuvre est partiellement inspirée de la vie de son auteur (2005 : 1), qui fonctionne comme une source inéluctable, comme nous l'avons montré ailleurs (Mistreanu 2021b), lors du processus de création de mondes fictionnels, dans la logique de la transbiographie, tout est question de taille. Ainsi, une simple pensée de nature biographique insérée dans une œuvre autrement fictionnelle ne suffit pas pour que cette dernière puisse être considérée comme une transbiographie, qui doit reproduire les éléments biographiques de manière considérable, en les transformant dans des clés de voûte qui influencent l'intrigue, gouvernent les rapports entre les personnages et se reflètent dans la mise en scène de l'activité mentale de ces derniers, comme c'est le cas chez Andreï Makine.

L'œuvre transbiographique d'Andreï Makine

L'émergence de la notion de transbiographie est due à un travail théorique au sens étymologique du terme, à savoir celui de contemplation (« θεωρία »/« theôria », en grec ancien), qui en l'occurrence a consisté dans la lecture approfondie de l'œuvre d'Andreï Makine d'un côté, et de la critique littéraire qui s'est penchée sur le rapport entre celle-ci et la vie de l'écrivain, de l'autre. Né à Divnogorsk, en Sibérie centrale, en 1957, Andreï Makine s'est établi en 1987 en France, où il a commencé à produire une œuvre littéraire prolifique, composée jusqu'à présent de vingt-et-un romans et de quelques autres textes, et récompensée par de nombreux prix ainsi que par son élection à l'Académie française en 2016. Dans ses textes, Makine recrée de façon récurrente un scénario narratif initiatique parcouru par un héros ou une héroïne qui, après une rencontre avec un autre personnage l'initiant à une vision différente du monde, passe par une transformation cognitive profonde, prend conscience de l'humanité de chaque personne, de la fraternité essentielle qui relie tous les humains, de l'importance de l'amour et de l'empathie dans les relations interpersonnelles ainsi que de sa propre vocation, qui est souvent celle d'artiste ou d'écrivain. C'est la trajectoire d'Aliocha, le personnage-narrateur de son roman le plus connu, *Le Testament français* (1995), ainsi que de tous les personnages du récit-cadre des romans de Makine – à l'exception d'Ivan Demidov, le protagoniste de son premier roman, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990). Comme nous l'avons montré ailleurs (Mistreau 2021a), ce schéma narratif, ainsi que la métamorphose et l'épiphanie vécues par ses héros et ses héroïnes, sont des éléments « pertinents pour soi » selon Andreï Makine. Ils nourrissent et façonnent son œuvre sans constituer des données objectives et sans s'y inscrire d'une manière facilement repérable car, bien qu'ils aient souvent le même âge que l'auteur, les personnages principaux makiniens portent des anthroponymes différents et ont parfois un genre, une profession ou une nationalité différents de ceux de l'écrivain. Les éléments biographiques ne sont cependant pas moins présents dans son œuvre, sous la forme de croyances, d'idées et de schémas pertinents pour soi – c'est en cela que consiste la « présence » évoquée par l'auteur lorsqu'il affirme concernant le roman *L'amour humain* (2006) : « Ce n'est pas mon C.V... Ce n'est pas moi, mais ma présence » (Makine in Voisard 2006 : A1). La présence de l'auteur, somme d'éléments pertinents pour soi de son identité, se recrée en effet dans ses romans à travers des situations et des personnages fictionnels. Cependant, son œuvre a souvent été taillée par la critique littéraire de façon à cocher les cases de l'autobiographie ou de l'autofiction mises à la disposition des chercheurs par la théorie littéraire existante. L'une des lignes de force de l'œuvre de Makine découle cependant de sa capacité à nous faire repenser notre vocabulaire d'analyse littéraire.

La question de la relation entre la biographie et l'œuvre d'Andreï Makine a souvent été posée, aussi bien par des journalistes que par des critiques universitaires. Certains ont préféré la décrire par des formules qui font preuve à la fois de précaution et d'ambiguïté. Ainsi, la création littéraire makinienne serait, selon Catherine Géry, « saturée » d'éléments autobiographiques (2012 : 220). Dans la même logique, pour Maria Margherita Mattiolda, celle-ci « frôl[e] souvent

l'autobiographie » (2009 : 115). Notons que Géry ne fait pas le point sur les aspects autobiographiques présents dans son œuvre, alors que d'après Mattiolda, ceux-ci consistent en la manifestation, au niveau du texte, de ce qu'elle appelle « l'auteur/narrateur » (2009 : 115). Représentant à la fois un outil littéraire et un problème complexe de théorie narrative (Patron 2009), le narrateur makinien ne s'identifie pourtant pas avec l'auteur, bien que tous deux aient parfois des traits communs. Cependant, chose intéressante, les deux analyses détaillées du rapport entre auteur et héros ont, en examinant le même corpus, à travers le même outillage conceptuel, en se posant la même question – l'œuvre de Makine est-elle autobiographique ou autofictionnelle ? – fourni des conclusions différentes. Ainsi, selon Nina Nazarova, l'œuvre makinienne est autobiographique. « Tous ses romans », affirme-t-elle, « [...] contiennent un matériel historique ou autobiographique intéressant [...]. Makine connaît à fond le sujet traité, il écrit sur lui-même, son expérience et l'histoire de son pays natal » (2005 : 6). Elle concède toutefois que la biographie de l'auteur est lacunaire et que certains personnages se situent sur une ligne entre réel et fictionnel – ce serait, par exemple, le cas de Charlotte, la grand-mère française d'Aliocha dans *Le Testament français* (Nazarova 2006 : 15). Dans sa démarche, Nazarova accorde finalement peu d'importance à cette ambiguïté, affirmant que la définition que Lejeune confère à l'autobiographie, à savoir celle, déjà citée plus haut, de « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14) correspond aux textes makinien. La chercheuse se passe du fait que la condition *sine qua non* de l'autobiographie, c'est-à-dire la triple identité nominale entre le personnage, l'auteur et le narrateur, concernant laquelle « [...] il n'y a ni transition ni latitude » pour Lejeune (1996 : 15), est absente du *Testament français*, dont le protagoniste s'appelle Aliocha, qui est la forme hypocoristique d'Alexeï et non pas d'Andreï. En effet, les narrateurs makinien ne portent pas le nom de l'auteur, problème que Nazarova résoudra en rebaptisant les personnages et en ajustant la fiction pour qu'elle corresponde à ce qu'elle considère comme étant du biographique : Aliocha devient ainsi « Aliocha/Makine » (Nazarova 2006 : 49), la petite ville de Saranza décrite dans *Le testament français* et dont le toponyme est fictionnel est considérée comme similaire à celle où l'auteur aurait passé son enfance – sur laquelle n'existe aucun consensus, puisqu'il n'est pas clair qu'il ait grandi en Sibérie ou à Penza, en Russie européenne – et Charlotte est finalement interprétée comme la version littéraire d'une figure féminine réelle (Nazarova 2006 : 44–57). Enfin, Nazarova se résout à appeler l'œuvre de Makine une « autobiographie déguisée », et elle décrit *Le testament français* comme un « roman-mémoires, roman confession » (Nazarova 2006 : 35). Le nombre d'ajustements faits aussi bien à l'œuvre makinienne et à la conception d'autobiographie de Lejeune dans le cadre de cette réflexion emporte l'analyse dans le « cul-de-sac » évoqué par Bellemare-Page (2010 : 13), démontrant en même temps qu'imposer une notion théorique à une œuvre risque d'être improductif, conférant à cette dernière une dimension dont elle semble être proche, mais dont elle est, à une lecture attentive, dépourvue.

De même, les personnages franco-russes et la double appartenance culturelle et linguistique de l'auteur amène Agata Sylwestrzak-Wszelaki à conclure que « les romans dont le héros principal est un adolescent peuvent être considérés comme autofictionnels » (2010 : 104), s'appuyant sur la notion proposée par Doubrovsky et théorisée par celui-ci et, plus tard, par Colonna, qui la définit comme une projection de soi dans un univers diégétique fictionnel à l'intérieur duquel l'auteur devenu narrateur et personnage vit des événements qu'il n'a pas vécus dans sa vie. Mais si une autofiction « [...] est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Colonna 1989 : 30), force est de constater que la condition *sine qua non* aussi bien de l'autofiction que de l'autobiographie est absente chez Makine, dont les personnages ne portent pas son anthroponyme – qui est d'ailleurs un pseudonyme, à l'instar de celui de Gabriel Osmonde utilisé entre 2001 et 2011, le nom réel de Makine n'étant pas connu du public.

Comme Géry et Mattiolda, Stéphanie Bellemare-Page évoque dans sa thèse doctorale une « [...] certaine ambiguïté [...] quant au caractère autobiographique de l'œuvre » (2010 : 14) makinienne, expression prudente dont l'objectif n'est pas de résoudre le problème du rapport entre vie et création littéraire, mais qui a le mérite de le formuler et de suggérer qu'il dépasse la notion d'autobiographie, qui risquerait de toute façon d'être problématique en raison de la pénurie de détails concernant la vie de l'auteur. En effet, son existence avant son émigration en France, à l'âge de trente ans, est quasi inconnue, l'écrivain choisissant d'être particulièrement taciturne et évasif lorsqu'il est interrogé là-dessus⁶. Cela a par ailleurs donné naissance à des hypothèses selon lesquelles il serait un agent des renseignements russes soviétiques qui, d'après Nicolas Bokov – un autre écrivain russe établi en France – lui auraient appris le français⁷. Silencieux sur sa vie et persuadé qu'on « [...] détruit une œuvre en lui accolant une biographie » (Makine in Barguillet Hauteloire 2018) et que le lecteur devrait se retrouver seul avec le texte⁸, l'auteur mène effectivement les critiques qui travaillent sur la question du rapport entre sa vie et son œuvre dans ce que Stéphanie Bellemare-Page a pertinemment appelé un « cul-de-sac » (2010 : 13), comme nous venons de le voir. En effet, si l'œuvre de Makine joue des expériences personnelles importantes de la vie de l'auteur, telles que son émigration, sa double appartenance culturelle et linguistique ou sa présence en Afrique ou en Afghanistan en tant que jeune soldat de l'armée soviétique, celles-ci sont projetées et reconstruites dans les romans sur le mode de la fiction, ayant comme protagonistes des personnages inventés. Ajuster ce rapport entre le factuel et le fictionnel ne nous

⁶ Sur les lacunes de la biographie de Makine et leur rôle dans la construction de son image d'auteur, consulter notre article Mistreanu 2017.

⁷ Nicolas (Nikolai) Bokov est né à Moscou en 1945 et il vit à Paris depuis 1974. Il est notamment l'auteur de *La Tête de Lénine* (1982). Il a partagé avec nous son avis sur Makine lors d'un échange que nous avons eu avec lui en ligne en avril 2016, après l'élection de Makine à l'Académie française. Selon Nazarova, Makine n'est « ni espion, ni dissident ». La chercheuse explique qu'« après l'apparition de *Requiem pour l'Est* en 2000, Makine a été inscrit dans les rangs d'espions soviétiques et on cherchait à en trouver des preuves dans sa biographie » (Nazarova 2005 : 11).

⁸ Selon une déclaration faite lors d'une rencontre avec les lecteurs à la Librairie L'Écume des Pages de Paris, le 17 avril 2019.

aide pas à mieux saisir la particularité de l'inscription du biographique dans la création romanesque de Makine, qui se fait sur le mode de la recréation des éléments pertinents pour soi de la vie de l'auteur à l'intérieur de mondes fictionnels. Ainsi, aux analyses du haut vers le bas (*top-down*), qui s'efforcent de faire rentrer le texte dans une notion déjà existante, nous avons opposé une démarche de type *bottom-up* qui consiste à analyser d'abord le texte, à en saisir les particularités, tout en acceptant qu'il pourrait ne pas correspondre à une notion de théorie littéraire, ce qui a effectivement été le cas.

Makine ne restitue pas sa biographie dans ses romans à travers des « données biographiques » (Rosenthal 2018 : 168), et ne se projette pas non plus dans des situations imaginées en gardant son identité nominale, ce qui exige d'abandonner les prismes de l'autobiographie et de l'autofiction. Il restitue cependant dans son œuvre des éléments centraux à son identité, recréés, réagencés sous la forme de la fiction romanesque, par le biais des outils propres à l'écriture fictionnelle, à savoir l'intrigue, les personnages, les techniques et schémas narratifs ou les stratégies stylistiques. Son expérience initiatique vécue au cours de la guerre soviéto-afghane (1979–1989) – véritable tournant dans sa biographie, et où s'enracina sa décision de quitter l'URSS –, sa vision du monde et de l'art littéraire et sa conception prophétique du rôle de l'écrivain traversent ses romans, constituant des parties de son vécu que Makine inscrit dans son projet d'écriture fictionnelle. Et même si ce n'est pas la méthode la plus courante d'inscrire une biographie dans une œuvre, la recherche d'Anna Abraham sur la perception du soi rend compte du fait que ces éléments ne relèvent pas moins de l'identité de l'auteur, étant pertinents pour celui-ci et donc essentiellement biographiques, tout en se situant dans des cadres par définition fictionnels. Ce rapport mérite plus d'une évaluation rapide qui l'étoufferait complètement ou le placerait dans la case floue de « l'inspiration autobiographique », car il nous fait réfléchir non seulement sur la multitude de façons dont une vie peut être mise en scène dans un texte littéraire, mais aussi aux éléments mêmes qui construisent et définissent une vie, qui est faite d'expériences, de sensations, de pensées, d'émotions, de relations et de sentiments qui – nous le savons aujourd'hui grâce aux neurosciences, mais la littérature nous le suggère depuis longtemps – nous constituent et nous façonnent encore davantage que les données objectives qui représentent traditionnellement notre personne.

En guise de conclusion

Abordant la fiction littéraire à travers un cadre théorique et méthodologique interdisciplinaire, notre article explore l'apport des neurosciences cognitives contemporaines à la théorie de la littérature, mettant au profit de cette dernière les travaux d'Anna Abraham sur l'identité, le factuel et le fictionnel. Nous proposons aussi de nouvelles pistes de réponse à des questions aussi vieilles que celle du rapport entre une œuvre et la biographie de son auteur, qui, comme nous l'avons montré, peut se construire à l'instar de la toile perdue d'Andy Warhol, inspirée de son *Samedi sanglant* et mettant en scène un enfant qui n'est pas l'artiste, mais qui réunit tous les traits biographiques importants de celui-ci. Montrant que la relation

entre une vie et une œuvre peut se passer aussi bien du pacte autobiographique que du régime de l'autofiction, notre article propose, à travers un détour par les sciences cognitives, un regard envers une manière d'incorporer le biographique dans le fictionnel pratiqué probablement depuis longtemps et que nous avons illustrée à travers une discussion sur la création romanesque d'Andrei Makine. Aussi utiles à la fondation de la théorisation de la transbiographie que ces premières pierres nous paraissent, cette dernière exige cependant d'être théorisée davantage, posant des problèmes de définition et de méthode – quelle voie adopter pour identifier le biographique inséré dans le fictionnel ? – et demandant que sa validité, voire son utilité, soient illustrées à travers d'autres textes littéraires. Ce sont des sujets sur lesquels les chercheurs interrogeant le rapport entre vie et œuvre devront se pencher à l'avenir.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse invitée associée à GRALPhi
diana.mistreanu21@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM, Anna (2013). « The World According to Me : Personal Relevance and the Medial Prefrontal Cortex », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 7, [En ligne] <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00341>. Consulté le 30 juillet 2022.

ABRAHAM, Anna et D. Yves VON CRAMON (2009). « Reality = Relevance ? Insights from Spontaneous Modulations of the Brain's Default Network When Telling Apart Reality from Fiction », *PLoS ONE*, vol. 4, n° 3, [En ligne] <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0004741>. Consulté le 30 juillet 2022.

ABRAHAM, Anna, D. Yves VON CRAMON et Ricarda I. SCHUBOTZ (2008). « Meeting George Bush versus Meeting Cinderella : the Neural Response When Telling Apart What is Real from What is Fictional in the Context of Our Reality », *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 20, n° 6, 965–976.

ALLAMAND, Carole (2018). *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie : édition critique et commentaire*, Paris : Honoré Champion, Coll. « Textes critiques français ».

ANDERSON, Linda (2005). *Autobiography*, Londres et New York : Routledge.

ANGOT, Christine (1999). *Inceste*, Paris : Stock.

ARMSTRONG B., Paul (2013). *How Literature Plays With Your Brain. The Neuroscience of Reading and Art*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

ARMSTRONG B., Paul (2020). *Stories and the Brain. The Neuroscience of Narrative*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

BARGUILLET HAUTELOIRE, Armelle (2018). « Andreï Makine ou l'héritage accablant », [En ligne] <http://interligne.over-blog.com/article-andrei-makine-ou-les-tourments-de-l-identite-109594787.html>. Consulté le 22 juillet 2022.

BARONI, Raphaël (2017). *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève : Slatkine.

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2010). *Par-delà l'histoire. Regards sur l'identité et la mémoire dans l'œuvre d'Andreï Makine*, [En ligne] Thèse de doctorat, Québec : Université Laval, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=7846553A8BB2A448A840807DD2A7C75C?doi=10.1.1.628.3667&rep=rep1&type=pdf>. Consulté le 20 juillet 2022.

BOCKRIS, Victor (1998). *The Life and Death of Andy Warhol*, Londres : Fourth Estate.

BODEN, Margaret (2006). *Mind as Machine. A History of Cognitive Science*, New York : Oxford University Press.

BOKOV, Nicolas (1982). *La Tête de Lénine*. Traduit du russe par Claude Ligny, Paris : Éditions Noir sur Blanc, [1970].

BOURDIEU, Pierre (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris : Raisons d'agir, Coll. « Cours et travaux ».

BURKE, Michael (2011). *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, New York : Routledge.

CHIANTARETTO, Jean-François (2005). *Le Témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris : Flammarion.

CLOUARD, Chantal (2020). « Narrativité et autobiographie : l'identité en question », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 10, n° 1, 77–94.

COHEN, Josh (2018), *Not Working. Why We Have to Stop*, Londres : Granta.

COLLINS, Thérèse, Daniel ANDLER et Catherine TALLON-BAUDRY (dir.) (2018). *La cognition. Du neurone à la société*, Paris : Gallimard.

COLONNA, Vincent (1989). *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, [En ligne] Thèse de doctorat, Paris : École des Hautes Études en

Sciences Sociales (EHESS), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>. Consulté le 22 juillet 2022.

DONNARIEIX, Anne-Sophie (2021). « Le “je” en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l’écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 22, 94–103, [En ligne] <https://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx22.09/1523>>. Consulté le 10 juillet 2022.

DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, Paris : Galilée.

DOUBROVSKY, Serge (1980). *Parcours critique*, Paris : Galilée.

DOUBROVSKY, Serge (1980). « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L’Esprit créateur*, vol. 20, n° 3, « Autobiography in 20th-Century French Literature », 87–97.

EAGLEMAN, David et Anthony BRANDT (2017). *The Runaway Species. How Human Creativity Remakes the World*, Édimbourg : Canongate Books.

GARDNER, Howard (1985). *The Mind’s New Science. A History of the Cognitive Revolution*, New York : Basic Books.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.

GERRIG, Richard J. (2013). « Why Literature Is Necessary, and Not Just Nice », Isabel Jaén et Julien Jacques Simon (dir.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Austin : University of Texas Press, 35–52.

GÉRY, Catherine (2012). « Murielle Lucie Clément, *Andreï Makine : l’Ekphrasis dans son œuvre*, 2011 », *Revue Russe*, vol. 39, 220–221.

GREEN, Julien (1963). *Partir avant le jour*, Paris : Bernard Grasset.

GUSDORF, Georges (1990). *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob.

GUSDORF, Georges (1991). *Lignes de vie II. Auto-Bio-Graphie*, Paris : Odile Jacob.

JABLONKA, Ivan (2021). *Un garçon comme vous et moi*, Paris : Seuil.

KANEKO, Fumiko (1991). *The Prison Memoirs of a Japanese Woman*. Traduit du japonais par Jean Inglis, New York : M. E. Sharpe.

KIRCHER, Tilo et coll. (2000). « Towards a Functional Neuroanatomy of Self Processing : Effects of Faces and Words », *Cognitive Brain Research*, vol. 10, n° 1–2, 133–144.

- KISTERS, Sandra (2017). *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam : Valiz.
- KUROSAWA, Akira (1983). *Something Like an Autobiography*. Traduit du japonais par Audie Bock, New York : Vintage Books, [1981].
- LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.
- LAVOCAT, Françoise (2016). « Introduction », Françoise Lavocat (dir.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris : Hermann, 6–13.
- LEJEUNE, Philippe (1971). *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le Pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris : Seuil, [1975].
- LIPSCOMB, Antonella (2019). « Vers une nouvelle autobiographie : subversions et transformations du genre dans les autobiographies contemporaines françaises », *Anales de Filologia Francesa*, vol. 27, n° 1, 179–198.
- LOUIS, Édouard (2014). *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris : Seuil.
- MAKINE, Andreï (1990). *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, Paris : Gallimard.
- MAKINE, Andreï (1995). *Le Testament français*, Paris : Mercure de France.
- MAKINE, Andreï (2006). *L'Amour humain*, Paris : Seuil.
- MAR, Raymond A. et coll. (2006). « Bookworms versus Nerds : Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 694–712.
- MATTIOLDA, Maria Margherita (2009). « Paroles de femmes : silences et réticences dans l'œuvre d'Andreï Makine », Murielle Lucie Clément (dir.), *Andreï Makine. Études réunies et présentées par Murielle Lucie Clément*, Amsterdam et New York : Rodopi, 115–129.
- MILLET, Catherine (2001). *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris : Seuil.
- MISTREANU, Diana (2017). « “Ils veulent conjurer le silence.” Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *Quêtes littéraires*, n° 7, 182–191.
- MISTREANU, Diana (2021). *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.

MISTREANU, Diana (2021). « Par-delà l'humain : les personnages des récits non-naturels à travers le prisme des études littéraires cognitives », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, « Statut du personnage dans la fiction contemporaine », coordonné par Frédéric Martin-Achard, Nathalie Piégay et Dominique Rabaté, n° 23, 147–158, [En ligne] <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx23>. 14. Consulté le 10 juillet 2022.

MONTORO ARAQUE, Mercedes (2015). « Existence, expérience, étrangeté... Se raconter comme un autre. Maryline Desbiolles au crible de l'autofiction », Jean-Michel Devésá (dir.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 39–55.

NAZAROVA, Nina (2005). *Andrei Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris : L'Harmattan.

OUVRAGE COLLECTIF, « Cognitive Cervantes », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America* (2012), vol. 32, n° 1, printemps.

PATRON, Sylvie (2009). *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin.

PORTER ABBOTT, H. « Reading Meaning Where None is Intended : A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author », *Poetics Today*, vol. 32, n° 3, 459–485.

QUIAN QUIROGA, Rodrigo (2020). *NeuroScience Fiction*, Dallas : BenBella Books.

RENOIR, Jean (2005). *Ma vie et mes films*, Paris : Flammarion, [1974].

RICHARDSON, Alan (1999). « Cognitive Science and the Future of Literary Studies », *Philosophy and Literature*, Johns Hopkins University Press, vol. 23, n° 1, 157–173.

ROSENTHAL, Gabriele (2018). *Interpretive Social Research. An Introduction*, Göttingen : Göttingen University Press.

ROZA, Stéphanie (2006). « P. Bourdieu. Esquisse pour une auto-analyse », *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 35, n° 3, [En ligne] <http://journals.ope.inedition.org/osp/1030>. Consulté le 10 juillet 2022.

RYAN, Marie-Laure (2011). « Meaning, intent and the implied author », *Style*, « Implied Author : Back from the Grave or Simply Dead Again », vol. 45, n° 1, 29–47.

RYAN, Marie-Laure (2015). « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, vol. 28, [En ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/7171>. Consulté le 15 juillet 2022.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2007). *La Fin de l'exception humaine*, Paris : Gallimard.

SPRINGORA, Vanessa (2020). *Le Consentement*, Paris : Grasset.

SYLWESTRZAK-WSZELAKI, Agata (2010). *Andreï Makine. L'identité problématique*, Paris : L'Harmattan.

TROSCIANKO, Emily (2014). *Kafka's Cognitive Realism*, New York et Londres : Routledge.

TRSCIANKO, Emily et Michael, BURKE (2017). « Introduction. A Window on to the Landscape of Cognitive Literary Science », Emily T. Troscianko et Michael Burke (dir.), *Cognitive Literary Science. Dialogues Between Literature and Cognition*, Oxford : Oxford University Press, 1–15.

TSUR, Reuven (1971). *A Rhetoric of Poetic Qualities*, Thèse de doctorat, Falmer : Université du Sussex.

TSUR, Reuven (1983). *What is Cognitive Poetics ?*, Tel Aviv : The Katz Research Institute for Hebrew Literature.

TSUR, Reuven (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton et Portland : Sussex Academic Press.

VAUTHIER, Bénédicte (2009). « Quand l'auteur est le héros : l'apport de Mikhaïl Bakhtine aux théories de l'écriture de soi », Jean Leclercq et Nicolas Monseu-Van Cleemput (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 43–54.

VETTIER, Chloé (2019). « Postérité du Pacte autobiographique », *Acta fabula*, vol. 20, n° 5, [En ligne] <https://www.fabula.org/revue/document12151.php>. Consulté le 10 juillet 2022.

VOISARD, Anne-Marie (2006). « L'homme qui était là », *Le Soleil*, le 7 novembre, A1.

ZAIDEL, Dahlia W. (2014). « Creativity, Brain, and Art : Biological and Neurological Considerations », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 8, n° 389, [En ligne]

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00389/full>. Consulté le 15 juillet 2022.

ZUNSHINE, Lisa (2015). « Introduction to Cognitive Literary Studies », Lisa Zushine (dir.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1–9.