***Fabula / Les Colloques***
**Frontières de la fiction (décembre 1999)**

# L’autofiction : une réception problématique

## Mounir Laouyen

**Pour citer cet article**

Mounir Laouyen, « L’autofiction : une réception problématique », *Fabula / Les colloques*, « II. Réflexions théoriques. Frontières de la fiction (décembre 1999) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document7558.php, article mis en ligne le 01 Décembre 2021, consulté le 30 Avril 2025

# L’autofiction : une réception problématique

**Mounir Laouyen**

Notre propos prendra appui sur deux textes autobiographiques qui ont eu un sort euphorique, de par leur excentricité générique : *Romanesques* d’Alain Robbe-Grillet, un triptyque regroupant *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l’enchantement* (1988) et *Les Derniers jours de Corinthe* (1994), d’une part, et *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), d’autre part. Ce corpus nous servira de point de départ pour apporter quelques éclairages sur une catégorie textuelle qui recouvre des autobiographies rebelles ou transgressives ayant reçu le nom d’autofiction. Ce néologisme, mal compris et mal admis, circule avec beaucoup de mal dans les milieux universitaires ; il a été créé par Doubrovsky en 1977 lors de la publication de *Fils*[1], un titre polyphonique dont l’ambiguïté rejaillit sur le contrat de lecture. Rappelons que cette même notion apparaît également dans le domaine anglo-saxon avec le mot-valise faction, une couplaison de fact et de fiction.

## L’autofiction : définition, enjeux & perspectives

Le péritexte de *Roland Barthes par Roland Barthes* affiche d’emblée une formule à forte teneur subversive et irrévocablement anti-autobiographique : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », voilà un pacte qui sert à rompre le pacte[2]. La substance du livre serait donc fatalement romanesque. Mais si ce livre était réellement fictif, aurait-il été vraiment nécessaire de le préciser ? Ici, il s’agirait plutôt d’une figure d’énonciation dont il faut chercher la profondeur. Serge Doubrovsky dans le *Livre brisé* semble apporter à notre propos un excellent éclairage :

> JE ME MANQUE TOUT AU LONG… De MOI, je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE NEANT… un moi en toc, un trompe-l’œil… Si j’essaie de me remémorer, je m’invente… JE SUIS UN ETRE FICTIF… Moi, suis orphelin de MOI-MEME[3].

1 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. On pourrait lire aussi bien [fil] que [fis].

2 Philippe Lejeune voit dans *Roland Barthes par Roland Barthes* « l’anti-Pacte par excellence ». *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 30.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour Barthes et Doubrovsky, le pacte proposé est une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi, disons autofiction. Robbe-Grillet, ayant lu et admiré *Roland Barthes par Roland Barthes*, applique à son œuvre la même stratégie péritextuelle. Son triptyque autobiographique est, en effet, chapeauté d'un surtitre aussi surprenant que corrosif : « Romanesques ». La subversion est ainsi mise à l'affiche. « Un titre doit embrouiller les idées, non, les embrigader[4] », écrivait Umberto Eco dont on voit le souhait se réaliser ici. Le « Nouvel Autobiographe[5] » entend ainsi déjouer le pacte théorisé par Philippe Lejeune et peut-être même ferait-il sienne l'affirmation de Benjamin Constant : « je ne suis pas tout à fait un être réel[6] ».

Si le critère péritextuel semble congédier tout horizon d'attente autobiographique, le critère onomastique, en revanche, nous oblige à emprunter le cheminement inverse. Car chez Barthes comme chez Robbe-Grillet, l'auteur, le narrateur et personnage principal se confondent. Mais, jugeant incohérente la combinaison d'un pacte romanesque d'ordre péritextuel avec la condition onomastique de la triple identité, Philippe Lejeune s'est empressé de hachurer la case nord-est du tableau, dont les textes de Barthes et de Robbe-Grillet revendiquent l'ouverture. Il pense, un instant, au Sabbat de Maurice Sachs, mais peu convaincu, court vers l'impossibilité théorique d'un dispositif textuel aussi contradictoire[7]. Or, c'est de cette incongruence *a priori* qu'émerge l'autofiction — monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien — comme rencontre paradoxale entre un « protocole nominal » identitaire et un « protocole modal fictionnel ». Le dispositif autofictionnel, nous l'aurons compris, s'origine dans un « pacte oxymoronique[8]. » Ce qui permet de définir l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péritexte (roman ou fiction) faisant contrepoids au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal).

En affichant d'emblée un pacte romanesque, Barthes et Robbe-Grillet font donc de leurs entreprises autobiographiques ce que nous appelons depuis quelques années autofictions, un terme aussi séduisant que controversé. Jacques Lecarme a tenté d'éclairer cette notion à travers le contrat de lecture qui la caractérise : « le pacte autofictionnel, dit-il, se doit d'être contradictoire[9] ». Cette stratégie répond au désir de débordement, de fusion de deux pactes antinomiques, exprimé déjà par Sartre

3 Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

4 Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, Livre de Poche, Biblio / Essais, 1985, p. 9

5 Parallèlement à l'expression consacrée « Nouveau Roman », Robbe-Grillet parle de « Nouvelle Autobiographie ».

6 Cité par Alain Girard dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520.

7 Dans « le pacte autobiographique ( bis) », Philippe Lejeune, conscient de l'étendue du domaine autofictionnel, revient sur cette question pour nuancer son propos.

8 L'expression a été proposée par Hélène Jaccomard dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dans *Situations X* : « c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une[10]. »

À l'intérieur de cette notion, Lecarme distingue deux grands volets : l'autofiction au sens strict du terme, un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit. Roland Barthes par Roland Barthes relève de cette première catégorie. Le deuxième volet, c'est l'autofiction au sens large qui associe le vécu à l'imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs. La tentative de Robbe-Grillet se rattache à ce dernier cas de figure.

S'arrêtant sur cette notion, Gérard Genette propose un point de vue tout à fait différent de l'autofiction. En se basant sur « le protocole nominal[11] » de la triple identité, Genette distingue deux catégories : il évoque d'une part, « les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel[12] » et pour illustrer cette catégorie, il cite l'Aleph de Borges et la Divine comédie de Dante. D'autre part, il qualifie de « fausses autofictions » des œuvres qui, dit-il, « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses[13] » Cette catégorisation de Genette faisant de Barthes et Robbe-Grillet deux « autobiographes honteux » est pour le moins qu'on puisse dire trop réductrice. L'interprétation que fait Genette du pacte autofictionnel n'est pas à exclure, mais reste insuffisante et trop simpliste. Nous ne nierons pas l'importance du problème qu'il soulève, car effectivement « la fiction protège[14] », permet de gloser sur soi insidieusement et surtout de « se confesser sans confesser les autres[15] ». Quelles que soient les précautions de l'auteur, le récit de vie a une fâcheuse tendance à l'indiscrétion. L'autobiographe s'arroge très souvent le droit de révéler, en même temps que la sienne, la vie d'autrui : « Vous avez traversé mon territoire, vous m'appartenez, c'est tant pis pour vous[16] ».

En effet, le pacte autobiographique « semble trébucher sur ce problème du dévoilement d'autrui[17] », d'autant plus qu'il est impossible de séparer la

9 Jacques Lecarme, « l'autofiction : un mauvais genre ? », in *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992,dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), *RITM*, n° 6, p. 242.

10 Jean-Paul Sartre, *Situations X*, Paris, Gallimard, p. 145.

11 Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 46.

12 Gérard Genette, *Fiction et diction,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 87.

13 *Ibid.*

14 Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », in *Autofictions & Cie, op. cit.* , p. 219.

15 George Sand reproche à Rousseau « d'avoir confessé madame de Warens en même temps que lui », *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, t. 13, p. 11.

16 B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 8 / 1 / 88, p. 15.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

connaissance de soi de la connaissance des autres. L'autofiction serait-elle donc un moyen efficace permettant de résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi ?

À en croire Annie Ernaux, le pacte romanesque du péritexte lève « les censures intérieures » et lui permet « d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial, sexuel et scolaire[18] ». Il est clair que le masque romanesque procure toute sorte de laissez-passer et prévient contre les méfaits de l'autobiographie qui souvent court le risque de perturber la vie de ses acteurs involontaires. Peut-être faut-il signaler le cas de Lanzmann dont Philippe Lejeune fait état[19], mais aussi Sollers, Jouffroy et Rezvani qui ont été poursuivis pour diffamation par leurs « personnages ». À un critique qui avait cru voir dans les Concierges de Dieu[20] une autobiographie, Bernard Mathias, l'auteur, a répondu : « Autobiographie ? Impossible tant que mes parents sont vivants[21] ». Dans la même perspective, Marthe Robert signale que « Proust [...] a dû attendre la mort de ses parents pour commencer son œuvre, tant il craignait apparemment que ses livres ne les tuent comme il l'avait souhaité dans son roman familial[22] ». Comme de nombreux autobiographes soucieux de ménager leurs proches, Serge Doubrovsky ne publie *Fils* qu'après la disparition de sa mère, destinataire posthume et privilégié du livre. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler que Robbe-Grillet lui-même n'a ouvert le chantier des Romanesques qu'un an après la mort de sa mère !

Le pacte autofictionnel, comme l'affirme Genette, permet de franchir la douane en toute sécurité, à l'abri de toute accusation. Mais serait-ce, comme le prétend ce poéticien la seule raison d'être de l'autofiction dont le substrat est fondamentalement référentiel ?

Genette qualifie d'absurde l'hésitation de l'auteur balbutiant : « c'est moi et ce n'est pas moi ». Pour évoquer le statut hybride de ce pacte mi-fictif, mi-authentique, il parle d'une « prothèse boiteuse ». Mais, ne s'agit-il pas plutôt d'une « prothèse ingénieuse » dont Genette aura négligé les véritables enjeux. Car ce qu'il croit être incohérent, est en accord avec une thèse plutôt classique de Lacan selon laquelle « le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction[23] ». Or si notre existence est engagée dans une ligne de fiction, rien n'est plus authentique que l'autofiction.

17 Jacques Lecarme & Eliane Lecarme-Taboue, *L'Autobiographie, op. cit.* , p. 63.

18 Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *op. cit.* , p. 220.

19 Philippe Lejeune, « Autobiographie, roman et nom propre », in *Moi aussi, op. cit.* , pp. 37-72.

20 Bernard Mathias, *Les Concierges de Dieu*, Paris, Grasset, 1982, Prix Hermès.

21 Bernard Mathias, « Biographie d'une autobiographie », in *French Literature Series, Autobiography in french literature*, The University of South Carolina, vol. XVII, 1985, p. 2.

22 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, collection « TEL », 1987, p. 64.

23 Jacques Lacan, « Le stade du miroir », in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ Freudien », 1966, p. 94.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ainsi, « l'autofiction ne relève plus du bricolage chirurgical, mais d'une analyse bien conduite[24]. » D'ailleurs *Roland Barthes par Roland Barthes* semble revendiquer son appartenance lacanienne par une photo dont le titre, « Le stade du miroir », renvoie immanquablement à un article de Lacan portant le même titre.

Dans *Le Grain de la voix*, l'auteur reprend à son compte la déclaration typiquement autofictionnelle dont Genette signale injustement l'incohérence :

> Celui qui dit « je » dans le livre est le je de l'écriture. C'est vraiment tout ce qu'on peut en dire. Naturellement, sur ce point-là, on peut m'entraîner à dire qu'il s'agit de moi. Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi[25].

Pour Barthes — mais aussi Foucault, Derrida et Lacan — le Moi n'est rien d'autre que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation. Or si la réalité subjective n'existe que comme invention d'un sujet parlant, la notion de référentialité finit par s'évanouir. Il en est de même pour Robbe-Grillet qui apparaît comme quelqu'un ayant besoin de l'écran de la fiction pour se révéler à lui-même. Sans aller jusqu'à qualifier Enfance d'autofiction, nous décelons chez Sarraute quelque chose de similaire, car en dialoguant avec son double, pure invention littéraire, elle fait, à sa manière, de la fiction un instrument de vérité, comme pour signifier que notre vérité profonde est ancrée dans l'imaginaire.

Aussi, faut-il signaler l'influence de Freud qui, faisant de l'oubli un « vecteur de vérité[26] », jette un doute irréfragable sur la possibilité du « gnothi seauton » :

> C'est dans les composantes oubliées que serait contenu tout ce qui a rendu l'impression digne d'être notée. Je peux confirmer que cela se passe effectivement ainsi ; je préférerais seulement dire « éléments escamotés » au lieu d'« éléments oubliés de l'expérience vécue »[27]

Cela a une conséquence hautement subversive : ce que j'ai oublié (« escamoté » ) est plus déterminant pour mon individuation que ce dont je me souviens distinctement. En matière de souvenir, Freud va jusqu'à soutenir que notre mémoire réprime ce qui est « significatif » et conserve ce qui est « indifférent[28] ». Et ce n'est pas Robbe-Grillet qui dirait le contraire :

> Les scènes qui demeurent avec le plus de précision dans notre mémoire sont aussi bien les plus insignifiantes, les plus inutiles[29] : on garde ça en tête

24 Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? », *op. cit.* , p. 231.

25 Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 267 (nous soulignons ).

26 Paul Laurent Assoun, « Le sujet de l'oubli selon Freud », *Communications*, n° 49, 1989, pp. 105-106.

27 Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans » (1899), in *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, p. 116.

28 *Ibid.* , p. 117.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> définitivement, mais on ne sait pas quoi en faire. En voici une qui réclame sans raison, avec insistance de figurer dans mon récit[[30].

Non seulement l'écriture autobiographique, s'arrêtant souvent sur des détails « inutiles », ne semble pas donner accès à l'essentiel de notre personnalité, mais, plus grave encore, elle réduirait celui qui la pratique à tenir le rôle de l'autopseuste (en grec, mentir sur soi-même). En 1928, André Maurois déclare dans *Aspects de la biographie* :

> Il semble que l'autobiographie, au lieu d'ouvrir le chemin de la connaissance de soi, engage son auteur dans le sens d'une infidélité à soi-même impossible à éviter[31].

L'introspection et la descente en soi tant prônée par saint Augustin (« in te ipsum redi ») sont ainsi discréditées, ébranlées par le bulldozer psychanalytique. Le précepte freudien du souvenir-écran[32] (1899) a fait peser le soupçon sur l'autobiographie contemporaine. Il est désormais banal d'affirmer qu'aucun souvenir n'est authentique, que tout est souvenir-écran, c'est-à-dire peu ou prou remanié par des souvenirs ultérieurs qui lui sont contigus :

> Il ne fait aucun doute pour personne que les expériences vécues de nos premières années d'enfance ont laissé des traces ineffaçables dans notre intériorité psychique, mais lorsque nous demandons à notre mémoire ce que sont les impressions sous l'effet desquelles nous sommes voués à rester jusqu'à la fin de notre vie, elle ne nous livre rien, ou bien un nombre relativement restreint de souvenirs qui restent dispersés et dont la valeur est souvent équivoque ou énigmatique[33].

Il en résulte que sur soi-même, personne ne peut dire vrai. « Le statut du souvenir-écran, affirme Michel Neyrault, s'avère être d'une importance capitale pour comprendre le ressort de l'autobiographie[34] » et son évolution.

L'autofiction serait donc née des acquis de la psychanalyse imposant une conception de la littérature comme inévitable fiction. Avec Freud, l'autobiographe a

29 Nous soulignons.

30 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, p. 106.

31 André Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Marie-Claire Grassi, « Rousseau, Amiel et la connaissance de soi », in *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229.

32 Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans » ( 1899 ), in *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF , pp. 113-132. Pour une approche plus détaillée de ce concept, voir un excellent article de Julien Rouart « Fantasmes et souvenirs. De la remémoration aux constructions », in *Revue française de psychanalyse*, 1971, pp. 217-247.

33 *Ibid.*, p. 113. Pour une approche plus détaillée de ce concept, voir un excellent article de Julien Rouart « Fantasmes et souvenirs. De la remémoration aux constructions », in *Revue française de psychanalyse*, 1971, pp. 217-247.

34 Michel Neyrault, « De l'autobiographie », in *Autobiographie*, VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987, Paris, Les Belles Lettres, collection « Confluents psychanalytiques », p. 18.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pris conscience que dès qu'il y a récit, c'est-à-dire mise en texte, il y a fiction. Pour Barthes et Robbe-Grillet, cette prise de conscience est lourde de conséquences : la vérité n'est plus le dernier mot du texte, mais le mot qui manque au texte. L'autofiction est donc avant tout, la forme moderne de l'autobiographie à l'ère du soupçon.

L'autofiction sert également à exhiber la nature fondamentalement romanesque de toute autobiographie. Les propos de Lejeune vont certainement dans ce sens :

> [q]uand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Écrire sur soi est fatalement une invention de soi[35].

Il convient toutefois de préciser que dans le cas de Barthes, la fictionnalisation ne porte pas sur le contenu de l'histoire, mais sur l'énonciation du souvenir. Robbe-Grillet, quant à lui, a choisi d'aller plus loin dans la subversion des attentes lectorales conventionnelles, en introduisant dans le tissu de son triptyque autobiographique des souvenirs imaginaires et des personnages fictifs.

En assemblant deux discours traditionnellement incompatibles, Robbe-Grillet rend inopérante l'antithèse paradigmatique vérité/fiction. Cette transvaluation, ce dépassement au sens hégelien du terme (*Aufhebung*) porte atteinte à une notion qui a toujours été au centre de l'autobiographie classique : la dimension référentielle du récit. « L'opposition entre la réalité et la fiction sur laquelle semble » vériconditionnellement « fondé le pacte autobiographique se dilue ici[36]. » Imaginer ne constitue plus une évasion puisqu'on ne sort jamais de soi ; quoi qu'on invente, notre imagination nous trahit et on finit toujours par se dire, à notre insu. C'est là que réside le sens profond d'une phrase de Beckett : «  on n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon[37] ». Autrement dit, « quand on s'invente, on est toujours dans le vrai[38] ». Selon A. Henry « le secret de la personnalité profonde, a-historique, est au terme d'un effort non de remémoration, mais d'écriture[39] ».

D'une certaine manière, Robbe-Grillet réalise la formule de Lacan : « la parole est la vérité », en montrant que la vérité de l'être est dans son expression. Notre imagination n'est plus source d'erreur puisqu'elle permet d'accéder à la vérité

35 Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *l'Auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1991, p. 58.

36 Jean-Michel Adam, « Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano », in *Autofictions & Cie, op. cit.* , p. 56.

37 Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, 10/18, 1963, p. 40.

38 Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective », in *Autofictions & Cie, op. cit*. , p. 126.

39 A. Henry, « Table ronde dirigée par Charles Grivel », in *Autobiographie et biographie*, éd. Mireille Calle-Gruber, Arnold Rothe, colloque franco-allemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

profonde du sujet. En effet, la vérité d'un homme ne se résume pas uniquement à des événements réellement vécus, elle s'ouvre au contraire à tout son univers psychique et mental :

> Si une ressemblance avec le monde doit être recherchée, que cela soit du moins avec le réel, c'est-à-dire l'univers qu'affronte et secrète notre inconscient (déplacements de sens, confusions, imaginaire paradoxal, rêves, fantasmes sexuels, angoisses nocturnes ou éveillées…), et non pas avec le monde factice de la quotidienneté, celui de la vie dite conscient, qui n'est que le produit lénifiant de nos censures ; la morale, la raison, la logique, te le respect de l'ordre établi[40].

Déjà Aristote disait dans *la Poétique* que la poésie était plus apte à exprimer la vérité que l'historiographie. Dans *La Biographie conjecturale*[41] de Jean Paul, l'authenticité de l'avenir (fiction ?) semble l'emporter sur la vie réelle. L'auteur fait couler le temps en sens inverse. « L'avenir dont le narrateur se souvient, c'est le passé à venir[42] ».

La fiction n'est pas nécessairement l'antithèse de la vérité. D'ailleurs personne ne niera l'existence d'une vérité propre au roman, qui n'est pas d'ordre référentiel, mais qui, comme le rêve, serait porteuse d'une vérité seconde. Pour Robbe-Grillet, la fiction est réelle, peut-être même plus réelle que la réalité objective. C'est ainsi qu'il faut comprendre la provocante formule incipitielle du *Miroir qui revient* : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi[43]. » La vérité de l'écrivain est indissociable de son imaginaire. Il suffirait, pour en avoir la certitude, de penser à Balzac qui, sur son lit de mort, appelle Brianchon, le médecin de la Comédie humaine à son secours.

Cette formule incipitielle demeure, nonobstant, hautement surprenante : le discours néo-romanesque de Robbe-Grillet, longtemps considéré comme formaliste, « objectal », voire chosiste, se révèle être, à la surprise de tous, pure subjectivité. Pierre Van Den Heuvel est parmi les rares critiques à avoir mis l'accent, dans l'œuvre robbe-grilletienne sur la tonalité intimiste de l'imaginaire, baptisée « espace autobiographique[44] » par Lejeune. Dans son autobiographie, Robbe-Grillet constate que ses romans ont été mal compris par la critique littéraire qui les a injustement qualifiés de littérature impersonnelle. Loin de véhiculer une réalité objective, son discours romanesque est avant tout un espace d'exorcisme de fantasmes et d'obsessions intimes.

---

40 Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988, p. 1982.

41 Il s'agit ici, selon les termes de Philippe Lejeune, d'une « autobiographie prospective » (fiction ?). L'autobiographie peut-elle porter sur l'avenir de l'auteur sans tomber dans la fiction ? Voir le dernier chapitre du *Musée de l'homme* (1978), de François Nourissier, entièrement consacré au problème de « l'autobiographie prospective ».

42 Wuthenow Ralph-Rainer, « Le passé composé », in *Autobiographie et biographie, op. cit.* , p. 51.

43 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op. cit.* , p. 10.

44 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, pp. 41-43.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mais cette fictionnalisation de soi, c'est aussi celle de Flaubert avec sa fameuse formule « Madame Bovary, c'est moi », celle de Malraux : « ni vrai, ni faux, mais vécu[45] », celle de Gide : « les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman[46] ». Alors où réside l'originalité de *Romanesques* ?

L'intérêt de l'autofiction robbe-grilletienne, est d'avoir inversé le point de départ : il ne s'agit pas simplement de s'appréhender par le biais de la fiction, mais de se fictionnaliser dans l'autobiographie, ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction.

# Une méconnaissance générale de l'autofiction

Déjà dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes laisse apparaître quelque intérêt pour le dispositif énonciatif propre à l'autofiction en évoquant *Aziyadé* (1892) :

> Loti, c'est le héros du roman [...] Loti est dans le roman [...] mais il est aussi en dehors, puisque Loti qui a écrit le livre ne coïncide nullement avec le héros Loti : ils n'ont pas la même identité. Le premier est anglais, il meurt jeune ; le second Loti prénommé Pierre, est membre de l'Académie française[47].

Barthes est l'un des rares critiques à avoir produit un discours sur l'autofiction avant la lettre ; il en révèle l'existence sans toutefois pouvoir la nommer. Par ailleurs, l'autofiction trahit d'étranges similitudes avec ce qu'il appelle la « figuration » où « l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe[48] ». Avant même la publication de *Roland Barthes par Roland Barthes*, il suggère un retour à l'autobiographie, par le biais de l'autofiction et à travers ce qu'il appelle « le fictif de l'identité » :

> Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme fiction. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité[49]. (Nous soulignons).

45 André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 247.

46 André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 280.

47 Roland Barthes, "Pierre Loti : Aziyadé" , in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1994, p. 171.

48 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection « Points », 1973, pp. 88-89.

49 *Ibid.* , p. 98.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Évoquant l'exemple d'Aziyadé, Barthes ne cache nullement l'attirance qu'exerce sur lui le dispositif autofictionnel :

> Ce n'est pas le pseudonyme qui est intéressant ( en littérature c'est banal ), c'est l'autre Loti, celui qui est et n'est pas son personnage, celui qui est et n'est pas l'auteur du livre : je ne pense pas qu'il en existe de semblable en littérature[50].

Barthes a certes raison d'insister sur l'originalité de ce livre, mais il a eu tort de croire au caractère inédit de son dispositif autofictionnel. On pourrait aisément le contredire en citant *La Naissance du jour* (1928) de Colette dont André Billy saluait ainsi l'excentricité : « Quelque chose d'extrêmement nouveau et hardi, quelque chose qui n'a pas de précédent, je crois, dans la littérature [...] c'est que l'héroïne du roman n'est autre que l'auteur[51] ». André Billy fait ici preuve d'un égarement similaire à celui de Barthes : Colette n'est assurément pas la pionnière de ce dispositif énonciatif. On pourrait lui opposer Le Bon Apôtre[52] ( 1923 ), un roman de Philippe Soupault où le narrateur et l'un des deux protagonistes partagent le nom de l'auteur.

Bien qu'elle soit réellement ancrée dans la littérature, l'autofiction est considérablement méconnue par la critique. En 1980, c'est-à-dire trois ans après la publication de *Fils* (Serge Doubrovsky) qui marque la genèse du terme autofiction, Yves Florenne déclare à propos de Joue-nous « Espaòa[53] » de Jocelyne François : « C'est, que je sache le seul roman dont le personnage porte ouvertement, dans le texte, le nom de l'auteur. Et pourtant, c'est un roman[54]. » Sans doute, a-t-il oublié Ferdydurke[55] (1938) de Witold Gombrowicz, la trilogie allemande[56] de Céline (*D'un château à l'autre, Nord, Rigodon*), *Bleu comme la nuit*[57] (1958) de François Nourissier, *Monsieur Jadis ou l'école du soir*[58] (1970) d'Antoine Blondin, *Le Têtard*[59] (1976) de Jacques Lanzmann, et bien d'autres.

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune a fait preuve d'une méconnaissance totale de cette catégorie textuelle :

50 Roland Barthes, « Pierre Loti : Aziyadé », in *Nouveaux essais critiques, op. cit.* , p. 171.

51 Cité par Michel Mercier dans la notice de *La Naissance du jour*, in Colette, *Œuvres,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, pp. 1398-1389.

52 Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, Paris, Garnier, coll. « Les Inoubliables », 1980.

53 Jocelyne François, *Joue-nous « Espaòa »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

54 Yves Florenne, *Le Monde*, le 21 / 11 / 1980.

55 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. du polonais par Georges Sédir, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

56 Louis Ferdinand Céline, *D'un château à l'autre ; Nord ; Rigodon*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

57 François Nourissier, *Bleu comme la nuit*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1983.

58 Antoine Blondin, *Monsieur Jadis ou l'école du soir*, Paris, Rombaldi, coll. « Bibliothèque du temps présent », 1973.

59 Jacques Lanzmann, *Le Têtard*, Paris, Club français du livre, coll. « Le Grand livre du mois », 1976.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer quelques effets. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche[60].

Cette fracture à l'intérieur du pacte autobiographique, qui conduit à une sorte d'hybridation générique, « doit s'interpréter comme un élément de la culture postmoderne : le déclin des dogmes historicistes et des explications mécanistes ouvre jour à une pensée de l'autorégulation, de l'aléatoire et du polymorphisme[61]. » La littérature postmoderne se complaît à confondre les frontières, allant jusqu'à dynamiter la notion même de genre. A la cohérence et à la complétude de l'œuvre, s'est substitué « un éclatement schizophrénique où toute unité se dérobe[62] ». S'appuyant sur *La Folie du jour* de Maurice Blanchot, Jacques Derrida a démontré comment l'explicitation dans le texte de sa relation au genre, conduit souvent un problème de classification. Todorov n'a pas tort de signaler que la théorie littéraire a longtemps négligé les catégories intermédiaires :

Le jour est venu où la tâche la plus urgente des analyses se situe précisément dans cet entre-deux : dans la spécification de la théorie, dans l'élaboration des catégories « intermédiaires » qui décriraient non plus le général, mais le générique, non plus le générique, mais le spécifique[63].

Sans être courants, les exemples d'autofictions restent toutefois suffisamment nombreux. Alors comment expliquer la méconnaissance collective de cette catégorie textuelle ?

Les écrivains, par leur silence, ont largement contribué à la solitude du dispositif autofictionnel. Contrairement à la vision de Genette, nous avons déjà présenté l'autofiction comme une modélisation de l'autobiographie en ce sens où elle est conçue comme une ruse permettant à l'auteur d'échapper aux regards inquisiteurs, aux reproches d'impudeur et d'indiscrétion que pourraient lui faire ses propres « personnages ». On comprend donc les raisons pour lesquelles les auteurs d'autofictions ont été avares de confidences et d'indications car s'ils avaient été plus éloquents, ils auraient empêché la ruse de fonctionner. Dévoiler les motivations de l'autofiction, la rendrait donc inopérante, inutile et lui ferait perdre toute son efficacité ainsi que son intérêt. Les écrivains d'autofictions n'assurent guère le service après-vente de leurs textes. D'ailleurs, leurs témoignages se limitent souvent

60 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.* , p. 31.

61 Daniel Madelénat, « La biographie en 1987 », in *Le Désir biographique*, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune, n° 16 des *Cahiers de sémiotique textuelle*, Paris, Publidix, 1989, p. 18.

62 *Ibid.*

63 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « poétique », pp. 225-226 (Nous soulignons.)



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

à quelques formules lapidaires sans aucune réflexion globale, sans véritable discours d'escorte ou mode d'emploi. C'est probablement la raison pour laquelle l'autofiction souffre d'une absence de conscience générique et d'un schème de réception inexistant ou du moins non-institutionnalisé.

Robert Jauss a bien montré que la lecture d'une œuvre convoque un « ensemble de règles » qui oriente la perception du lecteur. Or l'autofiction n'a pas d'« horizon d'attente » ; elle est, par conséquent, en rupture d'homologation générique. Avec son dispositif schizophrène, le lecteur se trouve face à une assertion dont la véracité reste indécidable. Devant cette catégorie textuelle, on doit prendre en compte deux injonctions antinomiques : lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie. Pourtant la synthèse entre ces deux registres peut paraître impossible, car comment distinguer le référentiel de l'imaginaire, le littéral du métaphorique ? Il est vrai que le partage des eaux n'est pas facile.

Il y a dans l'autofiction quelque chose de similaire au « paradoxe du menteur » : Epiménide le Crétois, en affirmant que « tous les Crétois sont menteurs » ne peut que mentir en disant la vérité ou dire la vérité en mentant. La valeur aléthique d'une telle proposition est évidemment indécidable, aussi indécidable que la célèbre formule gidienne, autofictionnelle avant la lettre : « Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi[64]. » D'ailleurs l'auteur des Faux-monnayeurs ne manquera pas de récidiver à propos du personnage d'Édouard « qui est évidemment né de moi, affirme-t-il lors d'un entretien avec Jean Amrouche, mais que j'ai écarté de moi le plus possible[65]. » D'autre part, quel serait le statut générique de l'Autobiographie d'un menteur[66] de Graham Chapman ? Si l'appareil titulaire affiche un écart avec la vérité du sujet, peut-on encore parler d'autobiographie ? Ou alors sachant qu'un menteur ne dit jamais la vérité, ce titre serait donc un mensonge, c'est-à-dire une autobiographie sincère. Avec un contrat de lecture aussi contradictoire, il nous est impossible de mesurer la part du mensonge (de la fiction). Comment savoir à quel point la vie de Graham Chapman ressemble à ce qu'il en dit dans sa propre autobiographie ?

L'autofiction apparaît donc comme une pratique déroutante non seulement parce qu'elle met le lecteur dans une position intenable mais aussi parce qu'elle ne dispose pas de réception propre. Son existence reste problématique tant qu'elle n'accède pas à une transcendance générique. S'agit-il d'un genre clandestin ? Encore faut-il parler de genre souterrain sans se contredire. Car l'idée de genre va de pair avec une reconnaissance institutionnelle. D'ailleurs, selon Todorov, il convient d'appeler « genres les seules classes de textes qui ont été perçus comme telles au

64 André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 72.

65 Eric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous* ? , Lyon, La Manufacture, 1987, p. 255.

66 Graham Chapman, *Autobiographie d'un menteur*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierne, Paris, 10-18, 1997.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cours de l'histoire[67] ». Alors, peut-on considérer l'autofiction comme un genre nouveau qui se détache de l'autobiographie et qui naît pour ainsi dire à l'abri des regards ?

# L'autofiction, un genre nouveau ?

Pour Vincent Colonna, cette catégorie textuelle ne constitue pas un genre essentiellement pour la raison suivante : elle « n'est pas reconnue par les lecteurs, n'a pas sa place dans le paysage littéraire ; elle n'a pas d'enracinement historique. Il faut donc, conclut-il, faire son deuil de toute catégorisation qui directement ou non ferait appel à la notion de genre[68] ».

Mais l'histoire des formes littéraires ne s'arrête pas au xx$^{e}$ siècle ! La liste des genres n'a jamais été hermétiquement close ; il y a deux siècles le journal intime en tant que genre n'existait pas, d'autant plus que certaines littératures ne connaissent pas certains genres, ce qui n'empêche pas ceux-ci d'exister et de se développer dans d'autres, et parfois avec des nuances très marquées. Ainsi la littérature arabe n'a jamais connu d'autobiographies avant le xx$^{e}$ siècle.

Il serait donc abusif d'enlever au dispositif autofictionnel toute potentialité générique. On ne peut, en raison d'une méconnaissance générale de cette classe textuelle, courir vers une impossibilité générique. En revanche, nous ne prendrons pas le risque de rattacher de façon péremptoire l'autofiction à un genre, cela reste à démontrer d'autant plus que nous disposons de peu de recul. En effet, comme l'a signalé très justement Régine Robin, « Nous savons peu de choses de ce que serait l'autofiction[69]. » Nous pensons toutefois qu'il s'agit d'une catégorie textuelle en gestation dont le développement futur pourrait aboutir à une consistance générique plus avérée et moins douteuse. Nous dirons tout simplement que l'autofiction constitue une famille textuelle dont la réception serait en voie de constitution.

À ce jour il existe, en effet, très peu d'études consacrées à l'autofiction. L'étude de Vincent Colonna est certainement l'outil théorique qui apporte l'éclairage le plus précieux sur un concept aussi rebelle, mais son analyse achoppe sur un curieux paradoxe. Il part du terme inventé par Doubrovsky soulignant ainsi par le recours au néologisme la spécificité de son œuvre autobiographique, pour aboutir à une conclusion implicite, incompatible avec le point de départ : selon lui, l'autofiction de

67 Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1978, p. 49.

68 Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, *op. cit.* , p. 502.

69 Régine Robin, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », *Autofictions & Cie op. cit.* , p. 76.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Doubrovsky n'en est pas une. Ce jeune chercheur semble avoir une conception non autobiographique de l'autofiction, une position à laquelle Gérard Genette, son directeur de thèse, a fini par se rallier. Pourtant l'auteur de Palimpsestes semblait favorable à une modélisation autobiographique de l'autofiction :

> [l]'anonymat du héros de la Recherche est un tour autobiographique [...] la manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de « roman à la première personne » comme Gil Blas. Mais nous savons - et Proust sait mieux que personne - que cette œuvre n'est pas non plus une autobiographie. Il faudra décidément dégager pour la Recherche un concept intermédiaire [...] Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction[70].

Genette suggère donc d'appliquer ce terme néologique sur *la Recherche* donc la valeur autobiographique est pratiquement incontestable, sinon Proust n'aurait probablement pas attendu la mort de ses parents pour publier ses œuvres. Peut-être faudrait-il rappeler à ce propos, que le héros de *La Prisonnière*[71] (1923) de Proust porte le prénom de « Marcel » !

Selon Colonna, en revanche, l'autofiction « est une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques[72] » ; ce qui d'ailleurs provoque une contestation vive de la part de Doubrovsky :

Ma conception de l'autofiction n'est pas celle de Vincent Colonna : « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). » La personnalité et l'existence en question ici sont les miennes, et celles des personnes qui partagent ma vie[73].

Quant à Lejeune, il paraît aussi enthousiaste que réservé sur le statut de l'autofiction. D'abord, on pourrait dire qu'il a inspiré à Doubrovsky la mise en place du paradoxe contractuel dont, l'un et l'autre, ignoraient les réalisations antérieures. Ayant découvert le tableau de Lejeune, l'auteur de Fils, encore en chantier à cette époque, fait part dans une lettre adressée au poéticien de l'autobiographie, de son désir d'occuper une case vacante dont aucun texte antérieur ne semblait revendiquer l'ouverture :

> [j]e ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse

70 Gérard Genette, *Palimpsestes*, (1982), Paris, Seuil, collection « Points », 1992, pp. 357-358.

71 Marcel Proust, *La Prisonnière* (1923), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.

72 Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit.* , p. 390.

73 Serge Doubrovsky, « textes en main », in *Autofictions & Cie, op. cit.* , p. 212.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire[74].

C'est en niant l'existence pourtant réelle de l'autofiction, que l'auteur du *Pacte* a incité Doubrovsky à la mettre en application, lui donnant ainsi l'impression d'innover. Ce dernier présente en son autofiction dans la quatrième de couverture de Fils, comme une entreprise « hors syntaxe du roman traditionnel et nouveau[75]. » Inutile de rappeler à quel point l'innovation est essentielle dans l'écriture autobiographique[76].

La publication de *Fils* dont le dispositif contractuel échappe en quelque sorte à l'éprouvette du poéticien, rencontre vraisemblablement la faveur de Lejeune : « les ruses machiavéliques de Doubrovsky, dit-il, m'ont fasciné[77] » parce qu'elles s'attardaient « dans une zone frontière, à cheval entre deux systèmes de communication : celui de la vie réelle [...] et celui de la littérature de fiction[78]. » Bien qu'il soit séduit par ce paradoxe « pactuel » propre à l'autofiction, Lejeune laisse planer quelques réserves : « C'est passionnant, mais comment le lecteur devinerait-il l'écart entre l'analyse réelle et l'analyse imaginaire[79] ? » S'il demeure sceptique devant cette famille littéraire, c'est qu'il tient l'indétermination pour intenable : il faut que le lecteur puisse distinguer le vrai du faux. Mais si la chose pouvait être envisageable, l'autofiction deviendrait alors inopérante, voire inutile puisque son seul intérêt réside dans l'ambiguïté. C'est la raison pour laquelle Barthes projette son texte autobiographique, à travers le méta-discours interne, comme une « feinte indécidable[80]. »

L'enjeu de l'autofiction serait donc d'instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de nous faire « accepter la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel[81]. » Cet espace amphibole de l'entre-deux, se présente comme la véritable réalité, car « le réel commence là où le sens vacille[82]. » Cette vision du monde n'est pas étrangère à Barthes : « Le propre du réel ne serait-il d'être immaîtrisable[83] ? » La vérité qu'instaure l'autofiction se veut

74 Lettre du 17 octobre, in Philippe Lejeune, *Moi aussi, op. cit.* , p. 63.

75 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

76 Jean-Jacques Rousseau : « Il faut pour ce que j'ai à dire un langage aussi nouveau que mon projet » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. 1, p. 1153 (Préambule des Confessions du manuscrit de Neufchâtel).

77 Philippe Lejeune, *Moi aussi, op. cit*. , p. 69.

78 *Ibid.* , p. 69.

79 *Ibid.* , p. 67.

80 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 111.

81 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op. cit*. , p. 146.

82 *Ibid.* , p. 212.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

insaisissable, son mouvement favori est le glissement. « Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même[84]. » Déjà Valéry disait qu'« en littérature, le vrai n'est pas concevable ». Wilde avait une formule similaire : « Une vérité, en art, est ce dont le contraire est également vrai ». La fameuse formule de Plutarque (« Vitam vero impendenti ») à laquelle Rousseau se réfère dans *La Quatrième promenade* et dont il fait une règle de conduite, ne peut que faire sourire l'auteur de Romanesques, qui n'a cure de dire la vérité, ou si la vérité était envisageable, elle serait intrinsèque à l'écriture. « Si chez les modernes, la littérature est encore quête de vérité et de valeurs, chez les postmodernes elle a totalement perdu cette dimension[85]. »

Pour reprendre les trois propositions modales de Kant, l'autofiction met en panne l'assertorique (vrai ou faux) en tant modalité judicative, brise avec le régime apodictique (nécessairement vrai) sur lequel repose l'autobiographie traditionnelle pour instaurer une réception problématique (qui peut être vraie).

Par ailleurs, Philippe Lejeune ne cache pas son pyrrhonisme quant au statut générique de l'autofiction : « Est-ce vraiment un genre ? Comment peut-on englober sous le même nom ceux qui promettent toute la vérité (comme Doubrovsky) et ceux qui s'abandonnent librement à l'invention[86] ? » Mais, que cette catégorie textuelle puisse avoir une modélisation référentielle et une modélisation fictive, cela n'enlève rien à sa pertinence. Il existe par ailleurs des journaux intimes fictifs et d'autres référentiels sans que cela ne mette en question la cohérence interne du genre. D'autre part, ces autofictions qui « s'abandonnent librement à l'invention » peuvent entretenir un rapport métaphorique avec le référent car comme dit Nerval : « Inventer, au fond, c'est se ressouvenir[87] ». Robbe-Grillet opère la même transvaluation en considérant qu'aucune fiction n'est assurément fictive.

En outre, ces deux modalités antinomiques de l'autofiction restent aisément identifiables par le lecteur. Lejeune a déjà identifié l'entreprise de Doubrovsky comme une autofiction « référentielle » à laquelle on pourrait opposer la Divine comédie comme autofiction « fictive ». Il est clair, en effet, qu'en dépit de l'identité onomastique (personnage = narrateur = auteur), le texte de Dante tourne le dos à l'autobiographie, comme en témoignent l'irréalité des actants (Cerbère, Charon…) et des toponymes (l'Achéron, le Styx…). Le périple de Dante a probablement une valeur

83 *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.* , p. 150.

84 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op. cit.* , p. 13.

85 Manet van Montfrans, « vers une issue de l'impasse postmoderne : à propos de Robbe-Grillet », in *Littérature et postmodernité*, études réunies par A. Kibédi Varga, Crin, n° 14, 1986, p. 82.

86 Philippe Lejeune, «Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes », in *Autofictions & Cie, op. cit.* , p. 8.

87 Gérard de Nerval, *Les Illuminés, in Œuvres*, Classiques Garnier, 1966, p. 29.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fantasmatique comme la plupart des fictions, mais il ne peut nullement être envisagé sur le mode strictement référentiel.

Enfin, fictive ou référentielle, l'autofiction qui nous intéresse au premier chef, est une version problématique de l'autobiographie. Barthes et Robbe-Grillet semblent s'être ingéniés à passer à travers les mailles du filet que constitue le pacte autobiographique « traditionnel ». Ils voulaient, de ce fait, s'opposer au monolithisme contractuel du genre. Mais la contestation du pacte est une façon de le signer, car s'il s'agissait d'une simple fiction, aurait-il été nécessaire de s'attaquer à ce qui constitue le pilier même de l'écriture de soi ? Dans ce domaine, il est difficile d'échapper aux lois de la pesanteur par décision personnelle. « On peut seulement croire qu'on y échappe[88]. » La raison est simple : un menteur n'annonce jamais qu'il va mentir. En « parlant de sa propre enfance, il est peut-être aussi difficile de mentir que de dire la vérité[89]. »

François Nourissier, passé pour un grand expert d'autofiction et de feintise contractuelle, présente ainsi son livre :

> *Le Gardien des ruines* est un roman. Toute homonymie, toute ressemblance avec ses personnages et des personnes existantes ou ayant existé ne seraient que pure coïncidence et ne pourraient en aucun cas engager la responsabilité de l'auteur[90].

Ce pacte, fût-il romanesque, éveille sans aucun doute des soupçons de référentialité. Il s'agirait ici davantage d'une précaution oratoire et juridique que d'une promesse de fiction. Difficile donc d'échapper à la dimension autobiographique quand on prend la peine de l'écarter.

Raymond Queneau aura beau inverser le point de départ, se contredire ou brouiller les pistes, dans un pacte à caractère ludique, il ne pourra se soustraire au regard inquisiteur d'un lecteur avide de confidences ou d'intimisme : « Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires, serait fortuite. » La subversion du pacte serait donc une simple feinte, une figure d'énonciation dont nous avons tenté de sonder les motifs et les implications profondes.

Enfin, tant que l'autofiction n'a pas imprimé ses marques formelles dans l'esprit du lecteur, ni imposé de manière définitive son propre code herméneutique, elle ne peut prétendre à la notion de genre. Ni fiction, ni autobiographie, elle est les deux à la fois, elle est la synthèse des incompossibles. Son domaine frontalier et

88 Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *L'Auteur et le manuscrit, op. cit.* , p. 66.

89 Philippe Lejeune, « L'ère du soupçon », in *Le Récit d'enfance en question*, Actes du colloque de Nanterre, 16-17 janvier 1987, *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12, 1988, p. 65.

90 François Nourissier, *Le Gardien des ruines*, Paris, Grasset, 1992.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

hétérotopique ne facilite guère son intégration dans le paysage littéraire. Ainsi il nous est difficile de décider s’il s’agit d’une variante autobiographique ou d’une catégorie isolée. Les deux perspectives ne sont guère dépourvues d’arguments. Mais avec l’hyperprotection qui impose la discrétion totale sur la vie d’autrui[91] l’avenir de l’autobiographie est-il voué à l’autofiction ?

91 Nous pensons à la loi de 1881 sur la presse qui sanctionne les atteintes à la vie privé d’autrui.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## PLAN


- L’autofiction : définition, enjeux & perspectives
- Une méconnaissance générale de l’autofiction
- L’autofiction, un genre nouveau ?


## AUTEUR

Mounir Laouyen
Voir ses autres contributions



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.