Vincent Colonna

L'autofiction
(essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)

Doctorat de l'E. H.E.S.S., 1989

Directeur : Monsieur Gérard Genette

École des Hautes Études en Sciences Sociales

INTRODUCTION 8

P R E M I E R E P A R T I E : LA CHOSE AVEC LE NOM 14

1.1. LE TERME AUTOFICTION 15

A) UN NEOLOGISME 16
B) UNE DEFINITION 23
C) DES PROLEGOMENES 25

1. 2. QUESTIONS DE METHODE 29

D E U X I E M E P A R T I E : *MUTATO NOMINE* 41

2. 1. LE PROTOCOLE NOMINAL : PREMIER CRITERE DE FICTIONNALISATION 42

2. 2. FORME 52

A) HOMONYMIE PAR TRANSFORMATION 54
B) HOMONYMIE PAR SUBSTITUTION 56
C). HOMONYMIE CHIFFREE 68

2. 3. CONTEXTE 75

A) CONTEXTE PARATEXTUEL (I) : L'EPITEXTE 77
B) CONTEXTE PARATEXTUEL (II) : LE PERITEXTE 80
C) CONTEXTE TEXTUEL 100

2. 4. EMPLOI 115

A) EMPLOI VOCAL 117
B) EMPLOI ACTORIAL 130
C) EMPLOI FOCAL 149

T R 0 I S I E M E P A R T I E : LE MANTEAU DE LA FABLE 154

1 - LE PROTOCOLE MODAL – 155

A - OREAS OU LE "PARTI-PRIS DES CHOSES" 160
B - THOTH OU LE "COMPTE-TENU DES MOTS" 162
C - EXAMEN CRITIQUE DES DEUX VULGATES 165

2 - DES MODALISATEURS FICTIONNELS PARATEXTUELS 169

I. MODALISATEURS EPITEXTUELS – 170
II. MODALISATEURS PERITEXTUELS 173
IL. 1. PROTOCOLE MODAL INDEFINI. 179
II.2. PROTOCOLE MODAL CONTRADICTOIRE. 184

3 - EPIMENIDE EN FICTION 192

4- LES INDICES DE LA FICTION 200

I - INDICES SYNTAXIQUES – 202
- Le discours sur soi à la troisième personne : 207
- Le mode dramatique : 208
- II - INDICES SEMANTIQUES 212
- Invraisemblance mondaine physique : 215
- Invraisemblance mondaine culturelle : 215
- Invraisemblance auctoriale physique : 216
- Invraisemblance auctoriale culturelle : 216

- III - INDICES PRAGMATIQUES 217

5 - LE DISCOURS FICTIONNEL – 222

UNE RECHERCHE EN COURS. 224
UNE QUESTION PLURIELLE. 224
UN REGISTRE HETEROGENE. 225

Q U A T R I E M E P A R T I E : S T R A T E G I E S 236

1 - FONCTIONNALITE D'UN DISPOSITIF SCHIZOPHRENE 237

BILAN ET PERSPECTIVE. 238
UN DISPOSITIF SCHIZOPHRENIQUE. 239
FONCTIONS DU DISPOSITIF. 246
al) fonctions référentielles 248
a2) fonctions réflexives 248
b) fonction figurative 248

2 - FONCTION REFERENTIELLE – 249

- I - FONCTION DIDACTIQUE 250
II - FONCTION BIOGRAPHIQUE – 254

3 - FONCTION REFLEXIVE 261

UN MODELE : LE "*QUICHOTTE*". 264
MISE EN ABYME ET FICTIONNALISATION DE L'AUTEUR. 269
A) MISE EN ABYME DE L'ECRIVAIN. 269
B) MISE EN ABYME DU LIVRE. 274

4- FONCTION FIGURATIVE 281

L'AUTOFICTION SELON BARTHES 283
"L'AUTEUR QUI VA DANS NOTRE VIE" 298
UNE EXPLOSION DE LA FICTION 302

"LE FICTIF DE L'IDENTITE" 307

5 - SANS FAMILLE - 313

LE "COURT-CIRCUIT" DE LA RECEPTION 315
LA RECEPTION JOURNALISTIQUE 315
LA RECEPTION UNIVERSITAIRE 318
UN "GENRE" SANS HISTOIRE ? 323
Un "genre" secret ou un "genre" théorique ? 329

C 0 N C L U S I 0 N 339

B I B L I 0 G R A P H I E 350

I- C 0 R P U S 352

II - 0 U V R A G E S L I T T E R A I R E S 360

L’autofiction

Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature

« Je décidais de mentir, mais avec plus d'honnêteté que les autres car il est un point sur lequel je dirai la vérité, c'est que je raconte des mensonges (...). J'écris donc sur des choses que je n'ai jamais vues, des aventures que je n'ai pas eues et que personne ne m'a racontée, des choses qui n'existent pas du tout et qui ne sauraient exister »

Lucien.

« On croit s'instruire par les fables : eh bien ! Moi, je suis un grand fabuliste qui instruit les autres à ses dépens ; je suis un animal multiple, quelquefois rusé comme le renard, quelquefois bouché, lent et stupide comme le baudet, souvent fier et courageux comme le lion, parfois fugace et avide comme le loup... »

Restif de la Bretonne.

« Entreprendre de me créer ? … Faire de Gombrowicz un personnage - à la manière de Hamlet ? Ou de Don Quichotte ? »

W. Gombrowicz.

INTRODUCTION

« Laissons donc de côté l'imagination, qui n'est qu'un mot, et considérons une faculté bien définie de l'esprit, celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-même l'histoire »

H. Bergson.

Une forme littéraire peut-elle être en trop, de trop ? Les pages qui suivent essaient de décrire une telle pratique surnuméraire, excessive pour nos habitudes de lecteur, disruptive pour les catégories narratives : une forme de fiction sans titre et sans lieu, en surnombre. Son objet ? « La fictionalisation de soi", la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention.

Pour bien saisir la spécificité de cette pratique, il faut se la représenter comme l'antithèse précise du roman personnel, de la fiction d'inspiration autobiographique. Dans ce dernier cas, l'écrivain utilise son existence, un épisode de sa vie, pour relater une histoire, mais en modifiant une foule d'éléments, pour des raisons personnelles ou esthétiques. Une belle illustration de ce processus créatif est fournie par le personnage d'Ariane dans *Belle du Seigneur* :

> « J'ai résolu de devenir une romancière de talent. Mais ce sont mes débuts d'écrivain et il faut que je m'exerce. Un bon truc serait d'écrire dans ce cahier tout ce qui me passera par la tête sur ma famille et sur moi. Ensuite, les choses vraies que j'aurai racontées, une fois que j'aurai. Une centaine de pages, je les reprendrai pour en tirer le début de mon roman, mais en changeant les noms » (1968, p. 13).

Par complaisance, manque d'imagination ou par une impérieuse nécessité intérieure, l'écrivain utilise ainsi sa biographie comme matière, pour une forme narrative où il s'abrite derrière un personnage romanesque. Et pour que cette attitude narrative soit conduite jusqu'à son terme, il est nécessaire que l'écrivain laisse entendre que son texte est une confession, qu'il encourage une lecture en partie référentielle, comme Goethe avec Werther Le roman personnel n'est donc qu'à demi-fictif, son contenu et l'effet qu'il recherche sont aussi autobiographiques.

A l'opposé, la fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation de soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. Une image approchée de cette fabulation intime, où la fiction serait moyen et but, est donnée par Herman Hesse dans *Le Jeu des Perles de Verre*. Dans le cadre d'un Ordre intellectuel situé dans un futur lointain (sorte de réponse à la Province pédagogique imaginée par Goethe dans *Les Années de voyage* de Wilhem Meister, pour incarner sa conception de l'éducation), les élèves doivent rédiger, une fois l'an, un *curriculum vitæ* d'un genre très particulier :

> « C'était une autobiographie fictive, située à une époque quelconque du passé. La tâche de l'étudiant consistait à se replacer dans un milieu et dans une culture, dans le climat spirituel d'une époque donnée du passé, et à imaginer une vie qui y correspondît. Selon les années et la mode, la préférence allait à la Rome impériale, à la France du XVIIe siècle ou à l'Italie du XVe, à l'Athènes de Périclès ou à l'Autriche de Mozart et, chez les linguistes, il était devenu d'usage de rédiger ces romans biographiques dans la langue et le style du pays et de l'époque où ils se déroulaient. Il y eut parfois des biographies d'une haute virtuosité, dans le style de la Curie pontificale romaine des environs de 1200, dans le latin des moines, dans l'italien des Cent Nouvelles, dans le français de Montaigne, dans l'allemand baroque du Cygne de Boberfeld. Il y avait dans cette forme de libre jeune survivance de l'ancienne croyance asiatique en la résurrection et la métempsychose ; il était courant, pour tous les professeurs et les élèves de se représenter que leur existence actuelle pouvait avoir été précédée par d'autres, dans d'autres corps, à des époques et dans ces conditions différentes. Ce n'était certes pas une foi, au sens étroit du mot, et encore moins une doctrine ; c'était un exercice, un jeu des forces imaginatives, que de se figurer son propre moi dans des situations et des milieux différents. On s'entraînait ainsi, comme au cours de maints travaux pratiques de critique du style et souvent aussi dans le Jeu des Perles de Verre, à pénétrer précautionneusement dans des cultures, des époques et des pays du passé, on apprenait à considérer sa propre personne comme un travesti, comme l'habit précaire d'une entéléchie » (Tr. fr. J. Martin, PP. 117-118).

Il n’est pas indifférent que cette description se trouve dans un roman de Hesse. Plusieurs de ses textes se présentent comme une « autobiographie fictive ». Pour rester dans notre parallèle, cette description montre bien en quoi cette forme de fiction s'oppose terme à terme au roman personnel, avec lequel on pourrait la confondre. Tant par sa matière que par son inscription intime et par sa stratégie discursive, la fiction de soif se sépare du roman autobiographique. En elle, le contenu de l'histoire est fictionnel l'auteur n'emprunte aucun masque et n'a aucune prétention à la vérité personnelle. Plutôt qu'un déguisement, c'est un travestissement ; plus qu'une transposition, c'est un "libre jeu des forces imaginatives". Bien sûr, un tel récit sera toujours révélateur de la vie intellectuelle et morale de son auteur, mais c'est le lot de toute fiction et sans comparaison avec un texte délibérément personnel. La fictionnalisation de soi est donc à l'origine d'une forme de fiction beaucoup plus ambiguë et retorse que tous les types de fiction d'inspiration autobiographique. Qu'un écrivain mette à contribution son existence pour élaborer une œuvre de fiction constitue un phénomène banal et bien connu. En revanche, qu'il figure dans un récit imaginaire, comme s'il tentait de se dédoubler en personnage romanesque, voilà un geste moins habituel et plus énigmatique.

On pourrait penser que cette démarche littéraire n’a produit que des œuvres limites, aux frontières de la littérature, du mysticisme et de la folie ; qu'elle n'est le fait que d'imaginations déréglées ou versées dans la métempsychose, comme celle d'un Philippe g. Dick ou d'un Swedenborg. En étant attentif aux textes, on constate au contraire qu'il existe une multitude d'auteurs - et non des moindres - chez lesquels on retrouve, avec des modalités diverses, ce mariage inattendu du registre autobiographique et du registre fictif, de l'imaginaire et du référentiel. Dante, Molière, Diderot, Chateaubriand, Proust, Kafka, Céline, Genet, Gombrowicz : autant d'écrivains qui présentent cette caractéristique de s’être donnés des doubles imaginaires, mis en scène dans leurs textes de fiction. Bien plus, le principe d'une pareille fictionnalisation de soi dépasse largement, par des voies qui restent à analyser, le cadre de la littérature pour se manifester dans des arts figuratifs comme la peinture, le cinéma, la photographie et même la bande dessinée. C'est assez dire l'ampleur et la complexité de cette forme imaginaire.

En réalité, moins bizarre qu'il n'y paraît, cette activité de fictionnalisation de soi exploite une tendance onirique et fantasmatique qui est inhérente à la

condition humaine. Après tout, les rives nocturnes, la rêverie diurne, le fantasme ne font rien d'autre que de mettre en œuvre, de façon plus narcissique et plus complaisante, un tel processus. Entre le temps du sommeil où il glisse dans des fantasmagories qu'il ne contrôle pas et les rives éveillés qu'il provoque et entretien, une grande partie de l'existence de l'être humain se dépense dans l'invention, l'élaboration et la contemplation d'histoires imaginaires où il joue un rôle. Si la fabulation est, à en croire, Bergson, une faculté aussi naturelle que le sens de la vue ou du toucher, que dire de l'affabulation intime !

En outre, cette forme de fabulation n'est ni plus absurde ni plus incohérente que la fiction ordinaire, simplement plus radicale. Comme on l'a souvent remarqué, la fiction sous la forme la plus innocente appelle une forme d'adhésion déconcertante, un type de croyance qui se désavoue dans le moment même où elle se donne. Par définition contrefaite, la représentation fictionnelle cherche pourtant à être perçue comme réelle, manifeste un très curieux fonctionnement où elle ne contente l'exigence de fictionalité qu'en refoulant sa fictionalité, en se donnant comme vraie. Et pourtant, écrivain et lecteur sont très conscient du fait qu'ils peuvent à tout moment retirer leur croyance, révoquer leur illusion.

La fictionnalisation peut donc produire ses effets que si auteur et lecteur sont complices pour s'installer dans une totale mauvaise foi la fictionnalisation de soi se contente d'utiliser ce mécanisme un cran au-dessus, en plaçant l'auteur non plus *derrière*, mais *dans* le texte. L'écrivain n'est plus épargné par le déroulement équivoque de la fiction. Comme on s'en doute, cette contamination n'est pas sans conséquence sur la fiction elle-même : quelques-uns des repères les plus solides de la littérature d'imagination se trouvent renversés, comme la position privilégiée de l'auteur, le cadre du récit et le rapport du lecteur à l'œuvre. *Fiction duplex*, la fiction de soi complique, multiplie et accélère les contradictions et les antinomies de la fictionalité.

Il est curieux que cette forme artistique demeure méconnue et négligée. Pour s'en tenir à la littérature, l'ensemble plutôt hétéroclite des textes qui présentent cette particularité générique se trouve dans une situation singulière. Ils ne bénéficient pas en tant que tels, comme on le verra, d'une véritable réception. Jusqu'à une date récente, aucun terme ne permettait de les rassembler sous un chef commun ; aucune étude n'avait signalé la récurrence

de ce registre mixte dans la littérature. Autrement dit, dans les discours critique et théorique sur la littérature, il n'y avait pas « d'horizon d'attente » pour cette classe de textes. Ce qui n'empêchait pas, au demeurant, toutes ces œuvres d'être très bien reçues individuellement et à d'autres titres. De même que la fiction, qui entre pour une large part dans tous les secteurs de l'activité humaine et qui appartient à toutes les civilisations, s'est trouvée pendant très longtemps en butte à une hostilité quasi-générale, la fiction de soi parait maintenue dans une sorte de quarantaine, comme si elle était refoulée de notre conscience littéraire.

Lever ce "refoulement", tel est le projet de cette étude générique, de cette exploration de la fictionnalisation de soi en littérature.

P R E M I E R E P A R T I E : LA CHOSE AVEC LE NOM

«... Lorsqu'un objet est caché à tous les yeux, il faut l'inventer de toutes pièces pour pouvoir le découvrir ».

J.P. Sartre.

1.1. LE TERME AUTOFICTION

"L'impuissance à nommer est le signe d'un trouble".

R. Barthes.

Notre projet est donc d'identifier de décrire et d'analyser une pratique fictionnelle, A se retrouvent un certain nombre d'œuvres qui sont remarquables non pas par leur inspiration autobiographique, mais par la "fictionnalisation" de leur auteur. *Terra incognita* pendant longtemps, ce "genre" commence à émerger aussi bien dans les habitudes de lecture que dans le discours métalittéraire.

Depuis peu, cette pratique dispose d'un terme distinctif, d'un *nom*, et d'éléments d'analyse qui rendent son existence moins inintelligible. Pour entamer cette étude générique, on commencera donc par étudier l'origine de son nom et par faire un tour d'horizon, forcément rapide, des travaux récents qui, en France, ont évoqué l'existence de ce "genre". Cet examen de l'état actuel de la recherche sur la "fictionnalisation de soi" montrera concrètement l'isolement forcé dans lequel elle se trouve.

A) Un néologisme

On doit à Serge Doubrovsky d'avoir créé un terme qui permette de désigner l'activité littéraire de la fictionnalisation de soi en littérature le terme "autofiction". Il ne s'agissait pour lui, à l'origine, que de nommer 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.

C'est sur la quatrième de couverture de *Fils*, paru en 1977, qu'il est fait usage pour la première fois de ce néologisme. A la différence de ses fictions antérieures, Doubrovsky se met lui-même en scène dans ce livre. Il est à la fois le narrateur et le personnage principal de ce récit qui relate la journée d'un professeur de Lettres françaises (une certain « Serge Doubrovsky ») dans une université de New-York et ses déchirements entre deux langues, deux métiers, deux femmes, entre le passé et le présent. L'ensemble, raconté dans un style débridé, avec une ponctuation très lâche et des jeux typographiques incessants. La couverture de ce livre portait comme indication générique

"roman" et le prière d'insérer donnait, avec un résumé du contenu de l'ouvrage, une sorte d'analyse de son statut générique :

> "Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fils* des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir".

Doubrovsky a par ailleurs, commenté sa pratique de l'autofiction dans deux articles qui forment, avec cette présentation, un ensemble précieux : "Écrire sa psychanalyse" en 1979 et "Autobiographie/Vérité/psychanalyse" en 1980. Dans la mesure où c'est ce prière d'insérer qui a popularisé le terme autofiction, et où, plus souvent cité qu'analysé, il contient en germe tout le discours d'escorte ultérieur, il fournit un fil conducteur, évidemment efficace, pour rendre compte du pays d'origine de ce néologisme. On peut retenir quatre propositions dans ce passage, quatre caractérisations qui esquissent un tableau à la fois fonctionnel, thématique, formel et générique de l'autofiction.

1) Une caractérisation fonctionnelle

A la différence de l'autobiographie qui serait l'apanage des vies mémorables, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu'il la dote des atours de la fiction. « Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman » (Doubrovsky 1980, p. 90). C'est la première raison invoquée pour justifier l'indication générique "roman" de ce texte si fortement référentiel. Mais celle-ci n'est guère développée par Doubrovsky et elle parait si discutable que l'on en vient à se demander s'il faut vraiment la prendre à la lettre. Depuis Montaigne, on sait bien que "chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition" et que le portrait de la vie la plus ordinaire peut-être palpitant (*Essais*, 11/18). A l'inverse, combien d'autobiographies ou de Mémoires sont tombés dans l'oubli, malgré la somme d'aventures extraordinaires, de faits pittoresques ou d'événements spectaculaires qu'ils relataient : songeons à Da Ponte, à Dumas ou à Al Jennings. Nul ne vieillit plus mal ni plus vite que les "importants de ce monde" ; et la simple retranscription de leurs souvenirs suffit rarement à leur

garantir l'immortalité. Ce premier trait attribué à l'autofiction reste toutefois intéressant parce qu'il révèle de la démarche de Doubrovsky, c'est-à-dire par le lien qu'il établit entre cette forme de fiction et l'autobiographie. Il montre que, pour lui, l'autofiction est d'abord un avatar de l'autobiographie, un moyen pour résoudre certaines difficultés propres a l'écriture de soi. Cette filiation se retrouve dans le titre de ses deux articles "autocritiques" qui constituent un programme de travail très clair ; et elle ne manque pas, en outre, de se signaler dans les traditions (l'autobiographie, l'autoportrait) et les auteurs mobilisés (La Rochefoucauld, Rousseau, Leiris ou Marie Cardinal) par Doubrovsky pour éclairer sa démarche.

2) Une caractérisation thématique

L'autofiction selon Doubrovsky partagerait donc avec d'autres formes de l'écriture de soi l'autoportrait, l'autobiographie) l'authenticité du vécu qui y est rapportée. Le contenu strictement référentiel de *Fils* est ainsi affirmé dans ce prière d'insérer et dans un des autocommentaires :"En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés (...) noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, Est ce la plus intime, tout y (est) mien" (Doubrovsky, 1980, pp. 89p 94). Le second trait propre à l’autofiction serait donc d'être un récit vrai.

Une part d'invention est toutefois reconnue par l'auteur de *Fils* : celle consistant à avoir aménagé une de ses journées de façon à pouvoir y contracter les perceptions, les impressions, les sentiments, les souvenirs et les faits d'une vie tout entière. En outre, il admet avoir composé cet ensemble de façon à obtenir une progression tripartite, pivotant autour d'une séance d'analyse. Il est curieux que Doubrovsky ne voie là qu’une simple licence narrative, somme toute négligeable et sans incidence sur la manière dont son texte pourrait être perçu et lu. On semble au contraire fondé à voir dans cette liberté prise avec sa biographie un élément décisif. Non seulement ce procédé ne peut être considéré comme négligeable pour l'authenticité des faits relatés, mais de plus, il a grande chance d’être identifié par le lecteur comme le signe d'une intention fictionnelle. La contraction d’une vie en une brève durée est un procédé narratif si commun dans la littérature romanesque et au cinéma qu'il est difficile de le percevoir autrement que comme une convention romanesque. Réfracter une existence dans l'espace d'une journée ou d'une nuit nécessite

tant de rétrospections ou d'analyses, que cela finit par constituer autant d'écarts par rapport au registre référentiel et historique. Il est peu plausible qu'un individu se remémore autant de choses en si peu de temps. Si le lecteur accepte une telle transgression du vraisemblable, c'est parce qu'il sait qu'il ne s'agit que d'une fiction. Dès lors qu'une nuit ou une journée est l'occasion de faire le bilan d'une vie, un prétexte pour permettre à la mémoire de déployer toutes ses images, venues parfois d'un passé très lointain, le lecteur ne peut créditer le récit de la même référentialité que l'autobiographie. Une *telle* technique de composition est dommageable à la crédibilité référentielle, à l'effet de réalité autobiographique du texte. Doubrovsky se trouve ainsi comme dépassé par les moyens qu'il met en œuvre pour son projet. Malgré ses déclarations d'intention autobiographique, *Fils* a beaucoup d'un roman et se donne à lire comme une fiction. On reviendra sur le problème du registre référentiel chez Doubrovsky, mais il faut déjà noter que sa pratique permet de donner au terme l' « autofiction » un sens plus large que ne le laissait supposer sa théorie.

3) Une caractérisation formelle

Ce troisième trait est essentiel c'est le pivot du discours métatextuel de Doubrovsky. Quoi qu'il reçoive des formulations différentes, c'est l'argument avancé le plus important pour justifier le statut fictif de son texte et introduire le terme « autofiction ». La description la plus parlante est dans le prière d'insérer de *Fils* : "... *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage... ". Ce roman donne bien, en effet, la mise en "langage d'une aventure" ; entendons par là : l'écriture d'une existence, la relation d'une vie. Reste que cette "aventure" n'est pas retracée selon une succession chronologique d'événements biographiques. Comme on s'en aperçoit immédiatement à la lecture, la narration est commandée en partie par la matérialité du langage, par ses propriétés "consonantiques" (homophonie, assonance, allitération, paronomase, calembour etc.)

Cette exploration de la littéralité du langage, parce que Doubrovsky appelle une "écriture consonantique", n'est assurément pas sans rappeler la logique scripturale de certains "romans" contemporains des années 70. Et l'on n'aura pas manqué de noter que la phrase citée fait écho à une formule célèbre de Jean Ricardou : *"Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture*" (Ricardou, 1967, p. 111). Doubrovsky paraphrase cette formule

bien connue, mais ce n'est lui pas sans/conférer un léger infléchissement, qui marque toute la spécificité de sa démarche. Dans *Fils*, l' «écriture » d'une aventure n'est pas reniée, elle est prise en charge, *confiée* à "l'aventure d'une écriture". Doubrovsky revendique bel et bien une visée référentielle et narrative qui est absente chez un Ricardou par exemple : "contre une certaine modernité, nous maintiendrons fermement qu'il n'y a aucune autoproduction possible d'un texte, aucune parthénogenèse littéraire, aucune fécondité du seul langage coupé d'un sujet et de l'insertion de ce sujet dans un monde" (Doubrovsky, 1979, pp. 184-185). L' « écriture consonnatique » demande de n'être pas laissée en roue libre, mais d'être contrôlée, orientée pour être en accord avec la biographie et l'organisation du récit. *Fils* présente ainsi l'originalité d'être formellement à mi-chemin d'un texte représentatif et d'un texte purement scriptural, de s'écrire à distance égale de la référence et de la littéralité.

Ce mode exactement intermédiaire d'écriture justifie pour Doubrovsky l'indication "roman" et le recours qu'il propose à son néologisme générique. D'une part, c'est cette prégnance de la scripturalité qui le conduit à se démarquer du genre autobiographique traditionnel et à signaler cette divergence au lecteur en désignant son texte comme un "roman". Il faut ici prendre ce terme "roman", dans le sens que lui donnent certains écrivains contemporains, dans son acception scripturale, comme désignant une œuvre qui exhibe ses procédures d'engendrement et sa propre logique qui s'élabore en vertu de contraintes d'abord propres à l'écriture (Doubrovsky, 1979, pp. 174-175). Par-là, l'auteur de *Fils* s'inscrit dans un courant qui s'est réclamé de la modernité et qui a voulu rendre la littérature à son étymologie d'écriture. D'autre part, c'est l'effet de vérité de cette "écriture consonantique" qui pousse Doubrovsky à employer le terme *autofiction*. Sur le modèle de l'expérience de la cure analytique, où le sujet élabore sa vérité au fur et à mesure de son analyse (et non pas en découvrant un jour la clef de son comportement), la véracité autobiographique de *Fils* est déclarée distincte de la simple fidélité aux faits vécus. Non pas qu'elle y contrevienne, mais son authenticité serait inscrite avant tout au cœur du langage du sujet écrivant, dans la production de son écriture. La vie est reconstruite par le tracé de la lettre du "scripteur", autant que la reconstitution de son passé : auto-bio-graphie. Dès lors, Doubrovsky peut affirmer : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même ; en y incorporant, au sens plein du

terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte" (Doubrovsky, 1980), p. 96).

4) Une caractérisation générique

Ce dernier trait de l'autofiction tient tout entier dans l'insistance mise par Doubrovsky à souligner l'originalité de son entreprise au sein de la littérature et des « horizons d' attente » en usage. Le prière d'insérer de *Fils* revendique ostensiblement cette excentricité : «... hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau (...) écriture d'avant ou d'après littérature... ». Et les articles déjà cités la soulignent en convoquant le travail de Philippe Lejeune dans "le pacte autobiographique", ce qui leur permet de montrer de façon précise que *Fils* ne relève ni du roman, ni du "roman autobiographique" ni de l'autobiographie. Dans cet article, Lejeune évoquait l'hypothèse d'un type de texte faisant de l'auteur un personnage, tout en se présentant comme fictionnel. Il concluait à la possibilité en droit d'une telle classe de textes, mais pour lui enlever toute existence de fait. En identifiant *Fils* comme un "roman", il semble bien que Doubrovsky ait voulu remplir cette "case aveugle" dans la typologie de Lejeune.

C'est en tous cas ce qu'il affirme dans une lettre à Lejeune, publiée par les soins de ce dernier, dans un article postérieur (1983). Cette lettre permet de comprendre que Doubrovsky a voulu, ou plutôt a cru, remplir ce vide générique avec le dispositif d'énonciation de *Fils* et le néologisme « autofiction ». En écrivant ce livre, il a pensé inaugurer un genre qui n'existait que virtuellement, qui ne demandait qu'à être réalise pour vivre pleinement. Pareille illusion peut sembler bien naïve aujourd'hui, alors que l'on prend toujours plus conscience du volume et du passé des autofictions publiées avant *Fils*. Il n'empêche qu'elle est constitutive de cette pratique et qu'on retrouvera cette erreur d'appréciation chez des critiques avertis, voire chez d'autres écrivains, quand on étudiera sa réception. Mais cette illusion est surtout surprenante quand on revient sur le projet initial de Doubrovsky dans *Fils*. Après tout, ce projet d'écriture est en son fond autobiographique, bien éloigné de toute fabulation biographique délibérée. Que penser, par suite, de la signification donnée par Doubrovsky à cette notion d'autofiction ? Un état récapitulatif de cette question va peut-être permettre d'y voir plus clair.

Avatar de l'autobiographie, référentielle en théorie mais assez fictive en pratique, romanesque au sens d'une certaine modernité, inédite en son genre, tels sont les caractères de l'autofiction selon Doubrovsky, du moins jusqu'à *Fils*. Ce rappel rapide permet de tirer un certain nombre de conclusions sur l'apparition du vocable autofiction et sur la légitimité de ses emplois ultérieurs.

Il est clair, en premier lieu, que ce néologisme n'a pas été créé pour nommer ce qu'il désigne aujourd'hui, une pratique ancienne mais jusque là dépourvue d'appellation, la fictionnalisation de soi en littérature. C'est pour son "projet précis" d'écriture (Doubrovsky, 1979, p. 194), en fonction de sa « tactique individuelle » d'autobiographie (Doubrovsky, 1980 p. 94), qu'il pensait comme novatrice et inaugurale, que Doubrovsky a propose ce mot. Son projet était manifestement d'écrire une « autobiographie postanalytique », de répondre au défi comment écrire son autobiographie après et avec Freud ? *Après* Freud, parce que ce « maître du soupçon » a appris que le sujet ne pouvait jamais coïncider avec lui-même ; enseignement qui semble enlever toute consistance au projet autobiographique. *Avec* Freud, parce qu'il est difficile de relater sa propre cure sans faire de l'analyste le "sujet qui sait" et qui fait découvrir au patient sa vérité ; situation qui paraît supprimer la recherche de soi liée à l'entreprise autobiographique. En ce sens, le projet de Doubrovsky ne sort pas fondamentalement du cadre de l'autobiographie, sinon qu'il le module de façon inédite, qu'il le reprend à nouveau frais, à partir de la révolution opérée par Freud dans la tradition occidentale de la connaissance de soi. Cet infléchissement ne va pas, bien sûr, sans bouleverser les habitudes de lecture, les attentes en matière de style et de vraisemblance autobiographique. Mais les procédés traditionnels de l'écriture de soi, pour paraître plus naturels, n'en sont pas moins conventionnels et datés historiquement. Après tout, les libertés que prend *Fils* avec le registre référentiel et la vérité n'excèdent pas celles prises par Chateaubriand dans ses *Mémoires d'Outre-tombe*. Elles sont simplement différentes, induites par d'autres choix esthétiques, en particulier par une vision de l'écriture propre à ce qu'on a appelé la modernité.

Dès lors, le vocable autofiction peut sembler impropre pour désigner ce qui va faire l'objet de notre travail, pour nommer des textes souvent très éloignés de l'autobiographie et une forme littéraire où la fiction l'emporte sans équivoque. A cette objection, on ne peut que répondre qu'une situation de fait s'est établie et que le néologisme de Doubrovsky est le seul terme qui se soit

imposé aussi bien dans la presse que dans l'institution scolaire ou scientifique. Comment expliquer une telle méprise ? Comment expliquer que le terme qui avait un contenu déterminé chez Doubrovsky ait pu voir son sens glisser ainsi ? A relever la plupart des occurrences ultérieures du mot, ce glissement semble tenir à deux facteurs. D'une part, s'il manquait depuis longtemps un terme pour cette pratique, ce besoin s'est fait sentir plus vivement cette dernière décennie. Ici et là des termes avaient été proposés ; mais c'était toujours des noms composés assez flous et prêtant à confusion : "roman-autobiographique", autobiographie-roman", "autobiographie fantasmée". "autobiographie rêvée", "roman-miroir" (H. Juin) « fiction-bilan » (B. Poirot-Delpech) ou "roman d'aventures intérieures" (F. Bott). Le terme autofiction présentait l'avantage d'être parlant, de bien signifier la démarche consistant à faire de soi une fiction ou d'écrire sa propre fiction, la fiction de soi. A quoi se conjugue le fait que le terme autofiction n'a de sens précis que dans les autocommentaires de Doubrovsky qui ont été ignorés la plupart du temps. A s'en tenir à *Fils* et à son prière d'insérer, les choses sont moins claires. Le prière d'insérer, tout en asyndète, permet toutes les interprétations du mot ; tandis que *Fils*, on l'a vu, par le procédé narratif qui consiste à prendre le cadre d'une journée pour y condenser une vie, parait beaucoup plus fictif que ne le pensait son auteur. D'autant plus qu'à notre connaissance, Doubrovsky n'a jamais désavoué l'usage ultérieur de son néologisme.

En définitive, la faveur dont jouit le terme n'est donc pas si illégitime. Et l'histoire est là, pour montrer d'autres malentendus qui ont été à l'origine d'innovations théoriques des plus fécondes. Ainsi, l'expression si fameuse de "mise en abyme" qui repose sur une fausse analogie puisque, dans l'art héraldique, aucun blason ne se réfléchit vraiment lui-même comme le croyait Gide.

B) Une définition

Si l'on doit à Doubrovsky le mot autofiction, c'est à Gérard Genette que l'on est redevable de la première définition de la chose, telle qu'elle est réalisée chez Proust. Analysant un sommaire prospectif de la *Recherche*, adressée en 1915 à Mme Scheikevitch, Genette montre bien dans quelle position inconfortable se trouve Proust pour cerner l'identité de son narrateur et le statut

générique de son œuvre. Cette analyse le conduit à donner comme la formule développée du dispositif retors mis en place par Proust et à le désigner par le terme autofiction :

> "... 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 véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour la *Recherche* un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le 'contrat de lecture' du sommaire Scheikévitch, et qui est à peu près celle-ci : 'Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ("pas toujours") les miennes. « Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*" (Genette, 1982, p. 293).

Sous la forme d'une déclaration apocryphe de Proust, Genette résume donc le "contrat de lecture", la situation de la de communication proposée par la *Recherche,* telle que peut la percevoir intuitivement le lecteur. Ce qui ne peut manquer de surprendre à la lecture de cette œuvre c'est que le narrateur porte le même prénom que l'auteur ("Marcel") et qu'il évolue pourtant dans un univers en grande partie imaginaire ; comme en font foi nombre d'anthroponymes (Bergotte, Elstir, Vinteuil) ou de toponymes (Obmbray, Balbec) qui sont manifestement inventé. Intuitivement, le lecteur perçoit un écrivain qui s'identifie à l'un de ses personnages dont le caractère fictif est affiché un auteur qui se met en scène dans des aventures visiblement imaginaires. C'est ce qui permet de discerner chez un auteur la pratique de l'autofiction. Cette description de Genette fournit donc une *première* définition de l'autofiction son brevet de dignité poétique en quelque sorte.

On objectera que chez Proust la réalisation de l'autofiction, la fictionnalisation de soi, est plus complexe. L'identification de "Marcel" est, en effet, retardée dans la plus grande partie de l'œuvre puisqu'elle n'a eu lieu que dans *La Prisonnière* (1923), alors que le premier volume de *A la recherche du Temps perdu* était paru dix ans auparavant. Pour la plupart des lecteurs, le

narrateur de la *Recherche* est anonyme jusqu'en 1923. En outre, cette identité peut-être discutée puisqu'elle est formulée, au moins pour sa première occurrence dans *La Prisonnière*, de façon dénégative. Au reste, comme on sait, Proust a laissé ouverte la question du statut générique de son œuvre, n'a jamais situé clairement la position de la *Recherche,* par rapport au registre autobiographique. Toutefois, cette complexité ne remet pas en question le statut autofictif de l'œuvre de Proust. Elle montre seulement que ce dernier a compliqué une forme réalisée plus simplement chez d'autres auteurs. Que cette complication soit délibérée ou l'effet des indécisions de Proust, peu importe : le résultat est que la *Recherche* redouble l'ambiguïté constitutive à la démarche autofictive et qu'elle n'en est que plus exemplaire. Car si le cas de Proust n'est pas le meilleur exemple d'autofiction d'un point de vue didactique, c'est une réalisation emblématique pour l'autofiction en tant que forme littéraire. Si l'on peut parler de tradition à propos de cette forme de fiction, la *Recherche* doit être considérée comme l'un de ses paradigmes. C'est à partir de Proust que nombre d'écrivains modernes, de Céline à Bryce-Echenique, en passant par M Charyn, vont chercher à situer et à définir leurs pratiques autofictives.

C) des prolégomènes

Pour terminer ce rapide panorama des travaux qui ont donné droit de cité à cette pratique littéraire, il faut évoquer les recherches de Philippe Lejeune qui est le premier à avoir esquissé l'analyse de cette forme et des problèmes qu'elle pose.

Dans un premier temps (1973). Lejeune avait reconnu la possibilité théorique de cette forme de fiction, mais pour la refuser en pratique. Dans un tableau qui dressait les combinaisons possibles entre le registre romanesque et le registre autobiographique, il la représentait sous la forme d'une case aveugle et ajoutait le commentaire suivant :

> "Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur si la contradiction interne était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte

> qu'or lirait comme une autobiographie; ni vraiment non plus comme un roman ; mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté. A ma connaissance, c'est un jeu auquel on ne joue pratiquement jamais *pour de bon*"
>
> (Lejeune, 1975, pp. 31-32).

Ce commentaire permet de constater qu'au départ non seulement Lejeune ne voit pas d'exemples de réalisations empiriques de ce registre mixte, mais que la possibilité même de son existence lui semble une hypothèse d'école. Qu'un auteur puisse *« pour de bon »* en faire une stratégie exclusive d'écriture, comme Céline ou Gombrowicz, lui semble quelque chose d'inconcevable. Cet aveuglement d'un spécialiste du genre autobiographique envers une forme passablement répandue peut surprendre. En l'absence d'un terme et d'une tradition qui permettent de repérer cette forme de fiction, cette méconnaissance n'a rien d'extraordinaire, comme on l'a vu avec Doubrovsky.

Dans un article publié pour la première fois en 1978, Lejeune utilisera le terme "autofiction", mais dans une note en bas de page et selon le sens restreint que lui donnait initialement Doubrovsky. C'est à propos d'*Hosto-blues* (Éditions des femmes, 1976). un récit plutôt atypique de Victoria Thérame sur la condition d'infirmière :

> *« Hosto-blues* est-il un livre référentiel ou une fiction ? L'emploi de techniques empruntées à Butor, Céline ou Claude Simon fait plutôt classer le livre dans le registre des fictions. On le prend pour un témoignage romancé ou, pour me servir d'une expression lancée par Serge Doubrovsky a propos de son texte "autobiographique" *Fils* (Éditions Galilée, 1977), une *autofiction.* Il faudra sans doute du temps pour que ce type d'écriture et de composition s'intègre à notre "vraisemblable" : c'est une affaire d'évolution historique des conventions, car en elles-mêmes ces techniques ne sont ni plus loin, ni plus près de la réalité (que celles qui sont plus conventionnelles) ». (Lejeune, 1980, p. 217).

On voit pourquoi le mot "autofiction" est pris ici dans son acception originale. C'est que le récit de 'Victoria Thérame est très proche de la manière de *Fils*. Si la narratrice ne porte pas le nom de l'auteur, s'appelle "Mlle Zo", l'une des épigraphes suggère avec force qu'ils ne font qu'un :

« Observations

Hôpitaux – Cliniques

Paris - Marseille

1960 – 1970 »

Par ailleurs, les dix années d'expérience hospitalière qui constituent la matière du livre sont filtrées, comme dans *Fils*, à travers une durée très brève qui sert de cadre au récit : une nuit de travail dans une clinique de Passy. Comme chez Doubrovsky, il n'est pas question pour l'auteur de s'inventer une existence originale ; il s'agit simplement de modifier, d'adapter le registre autobiographique pour le rendre apte à véhiculer un propos qui se veut totalement inédit, en l'occurrence une vision incendiaire de la société et du travail.

C'est après être revenu sur quelques-uns de ses présupposés théoriques, dans « Le Pacte autobiographique (bis) » (1983), que Lejeune a commencé à prendre en compté l'existence empirique de l'autofiction. Cela l'a conduit à entreprendre le premier examen conséquent de cette forme dans "Autobiographie, roman, nom propre" (1984). Analysant les cas de Lanzman et de Doubrovsky Lejeune aborde quelques-uns des problèmes essentiels qui touchent à ce type de fiction : le système de présentation paratextuel, les contraintes de l'édition sur ce système, ses effets sur le lecteur, les questions juridiques et éthiques en jeu, les autocommentaires de Doubrovsky et les facteurs qui déterminent la perception d'un nom de personnage comme réel. Si l'autofiction n'est pas le seul objet de cette étude, Lejeune en propose une description qui vient compléter celle de Genette :

> "Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction' il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà. Quand Dominique Rolin raconte, dans *Le Gâteau des morts*, roman (Denoël, 1982), l'agonie et la mort de Dominique Rolin, au mois d'août 2000, en nous livrant son monologue intérieur, nous lisons effectivement l'histoire comme jeu et comme hypothèse. Il en est de même quand nous lisons le cinquième volume de la série "autobiographique" de Cavanna, *Maria* (Belfond, 1985).

> qui peint des épisodes de la vie de Cavanna en 1989 ou 1990 (Lejeune, 1986, p. 65).

Cet article est, à notre connaissance, le premier à étudier l'autofiction comme une pratique générique, sans la limiter à la stratégie singulière d'un écrivain. Passionnant à plus d'un titre, il n'a qu'un défaut : c'est de se limiter à des textes de la dernière décennie et de suggérer que cette forme de fiction est un phénomène récent, propre à un "temps du soupçon" envers la forme autobiographique (Lejeune, 1986, P. 40). Lejeune ne semble pas mesurer l'ampleur des réalisations de ce dispositif d'identification fictionnelle, ni son âge plus que respectable. Une œuvre comme La *Divine Comédie* (voyage imaginaire dont le narrateur-héros est, comme on sait, Dante lui-même), par exemple, remplit tout à fait les conditions qu'il pose à l'existence de l'autofiction. Pourtant, ce texte fameux appartient à une *épistémè* où le sujet, le référent et la vérité ne subissaient pas le travail de déconstruction dont ils sort aujourd'hui l'objet.

Cet essai voudrait précisément montrer et explorer l'importance à la fois quantitative et qualitative de l'autofiction. Nous voudrions rendre sensibles la portée et l'amplitude de ce dispositif par lequel un auteur se transforme en un personnage romanesque, et qui est présent depuis longtemps un peu partout, même si ses effets demeurent souvent mystérieux.

1. 2. QUESTIONS DE METHODE

« Si un éclectisme des fins brouille indûment tous les systèmes, il semblé qu'un éclectisme des moyens soit admissible... »

G. Bachelard

Dès à présent, cette enquête sur l'autofiction dispose de repères précieux. Ce sont un *terminus technicus* et une première définition : *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)*. Bien qu'intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d'une vaste classe, d'un riche ensemble de textes ; une contrée littéraire semble émerger des limbes de la lecture. C'est aussi un nouveau visage et une nouvelle cohérence que paraissent acquérir certaines œuvres ; toute une théorie d'écrivains réputés "mythomanes", de Restif à Gombrowicz, dont les fabulations intimes prennent soudain une signification littéraire. C'est le moyen, enfin, de mettre en perspective des œuvres jamais ou rarement rapprochées. Que peuvent bien avoir en commun *La Divine Comédie* et la trilogie allemande de Céline, *Moravagine* et la *Recherche*, *Siegfried et le Limousin* et Cosmos, le *Quichotte* et *Aziyadé* ? Ils présentent pourtant la propriété commune d'être fictifs et d'enrôler leurs auteurs dans le monde imaginaire qui leur est propre.

On pourrait continuer de produire de telles rencontres, apparemment improbables et de déployer la diversité foisonnante des œuvres littéraires susceptibles de répondre à cette définition de l'autofiction.. Ces rapprochements suffisent manifester les difficultés et les objections que soulève l'étude d'un tel ensemble. Une telle variété doit rendre soupçonneux : la profusion n'est bien souvent que le masque du syncrétisme. Indéniablement, on a affaire une classe de textes composite et problématique.

C'est d'abord l'existence, déjà évoquée, de formes extra-littéraires de la fiction de soi qui témoigne de son *caractère composite.* Au même titre que l'autoportrait, l'autofiction ne semble pas pouvoir être limitée à la littérature. Il est possible de trouver des pratiques similaires dans d'autres domaines de l'art: voyez le *Christ outragé* de Dürer, *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godart ou l'œuvre photographique de Gilbert et George.

Mais même en restant dans le champ de la littérature, le caractère composite de cette classe de textes reste manifeste dans l'étonnante variété, qualitative bien sûr, mais aussi historique et géographique, thématique, formelle.

La diversité géographique et historique est évidente. Une bibliothèque imaginaire consacrée à l'autofiction devrait ranger côte à côte un écrivain de Taiwan comme Huang chan Ming et le Limousin Giraudoux, un Péruvien comme Vargas Llosa et un Florentin comme Dante ; Properce viendrait s'aligner avec Proust et Restif de la Bretonne avec Philippe Sollers. Cette forme de fiction semble traverser toutes les époques, tous les pays et toutes les cultures.

Du point de vue thématique et formel, aucune catégorie obligée ne paraît exister. Aucun *topos,* figure ou motif, aucun schème ou procédé, aucune technique n'apparaît être une médiation du "genre". Tout comme pour le roman, on a l'impression que l'autofiction peut accueillir tous les thèmes, s'emparer de toutes les ressources formelles.

Enfin, la diversité de ses situations d'énonciations, de ses *modes* n'est pas moindre. Si le mode narratif mixte semble nettement dominant. on trouve des autofictions au théâtre comme le montrent l'*Église* de Céline ou *La Grotte* d'Anouilh ; des autofictions dans la poésie comme l'illustre l'élégie érotique romaine.

Ainsi, tant sur le plan culturel que sur le plan « architextuel » qui désigne, rappelons-le, les catégories thématiques, formelles ou modales que met en œuvre le discours littéraire (Genette, 1979, pp. 85-90). L'autofiction présente les réalisations les plus hétéroclites. Aucune propriété « architextuelle » ne permet de donner, apparemment, une unité à la classe de textes qu'elle réunit. Toute cette diversité, pour ne pas dire cette disparité, pose un problème de cohérence. Aux antipodes d'une unité, le corpus que l'on peut dresser n'est pas ressenti intuitivement comme un ensemble, comme une totalité, ce qui explique peut-être en partie la méconnaissance de la chose. On se trouve devant une première difficulté qui est celle d'étudier des réalisations différentes comme les manifestations d'un invariant identique. Cette situation conduit à se demander si cette classe n'existe pas à la faveur d'un syncrétisme de mauvais aloi ; si des analogies superficielles n'ont pas été confondues avec la réalisation de traits définitoires ; si une confusion n'est pas au principe de cette réunion si œcuménique.

Cette suspicion est d'autant plus légitime que l'on a affaire à une classe de textes problématique.

Cette classe est *problématique* pour plusieurs raisons, qui sont factuelle, historique et pragmatique. Il y a d'abord une donnée de fait, qui est que les protocoles éditoriaux, pour désigner un texte comme fictif se sont modifiées avec le temps et qu'il n'est pas toujours facile de savoir aujourd'hui comment un écrivain des siècles passés présentait ses ouvrages ni comment ils étaient lus. Pour prendre un exemple très simple, l'indication générique "roman", qui est aujourd'hui le signe le plus économique et le plus commun pour marquer le caractère imaginaire d'une œuvre, ne se répand sur les couvertures ou les pages de titre que vers les années vingt : comme l'a judicieusement noté Genette, "aucun roman de Balzac, de Stendhal ou de Flaubert ne comporte cette mention" (Genette, 1987, P. 91) sur l'édition originale de leur ouvrage.

Plus avant, l'existence de l'autofiction présuppose une donnée plus théorique, mais pas moins contraignante, et qui n'est pas naturelle comme on le pense trop souvent, qui est déterminée historiquement. Nous voulons parler du grand partage entre le fictif et le vécu, entre l'imaginaire et le référentiel, qui commande aujourd'hui encore la lecture et qui se met en place au XVIIe siècle. On sait bien sûr qu'une telle démarcation existait déjà dans l'Antiquité et au Moyen Age. Dans la *Poétique* d'Aristote, on trouve ainsi une distinction entre le poète et l'historien, au début du chapitre 9 :

> "Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier" (Trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, 1980).

Seulement, il est clair que ce partage très ancien n'a pas toujours eu le même visage. La citation d'Aristote montre à elle seule que, dans l'univers de pensée grec, il ne s'est pas fait pour les mêmes raisons, ni selon les mêmes modalités ni avec les mêmes effets. Faute de tenir compte de cette variabilité, on risque d'appliquer indûment notre définition ; on prendrait alors pour des autofictions des textes qui ne sont tels que rétrospectivement, en cédant à cette illusion rétrospective du vrai que dénonçait Bergson. Voilà une donnée qu'il est difficile d'ignorer et qu'il faut nécessairement prendre en compte face à une œuvre comme La *Divine Comédie,* vis-à-vis d'un genre comme l'Élégie érotique romaine.

Enfin, il faut tenir compte d'une difficulté pragmatique presque rédhibitoire. C'est l'absence d' "horizon d'attente", de réception et, parallèlement, de code idéologique ou rhétorique, de discours d'escorte pour cette pratique fictionnelle. L'absence d'un terme spécifique pour la désigner, la reconnaître et la classer, marque bien ce manque. De la même façon qu'il ne semble pas y avoir d'attente particulière pour cette forme de fiction, celle-ci ne dispose pas d'une théorie « indigène » élaborée par des écrivains pour éclairer leur travail. Ainsi, Gombrowicz a pu construire toute son œuvre romanesque sur cette forme *sui generis* de fiction, sans prendre la peine de s'expliquer, sans que la majeure partie des critiques s'interrogent et sans apparemment que ses lecteurs en fassent une lecture appropriée. Et l'on pourrait dire la même chose de Céline, si les travaux de Henri Godard n'avaient signalé et analysé le mariage incessant de l'imaginaire et du vécu présent dans sa trilogie allemande *(D'un Château l'autre, Nord, Rigodon).*

Comme on l'a vu, le vocable « autofiction » est un terme récent qui vient coiffer rétrospectivement des textes qui n'étaient peut-être pas écrits pour produire un tel effet, qui n'étaient en tous cas pas lu dans cette perspective. Par conséquent, si l'on peut construire une classe composée de textes présentant cette particularité générique, il faut se demander si cet ensemble a quelque légitimité littéraire. Dès lors qu'il s'agit d'une classification a *posteriori* et extérieure aux textes, on peut s'interroger sur sa validité et sur sa pertinence. (Après tout, on peut aussi bien construire une famille littéraire avec tous les romans qui ont plus de quatre cents pages ou avec tous les recueils poétiques dont le titre commence par la seconde voyelle de l'alphabet). Pour que cette détermination de l'autofiction ait un sens, il faudrait au moins que cette classe de textes présente une certaine unité interne. Or on l'a vu, cette classe est extrêmement composite et ne manifeste aucune unité.

Composite et problématique pour des raisons qui tiennent à la diversité des textes, à la variabilité des protocoles de lecture et à l'absence de réception, la chose autofictive fait problème sur le plan méthodologique et théorique. On en vient à douter de l'existence d'une entreprise commune, d'un projet similaire chez divers auteurs qui justifierait l'existence générique d'une forme de fiction appelée autofiction. On sait que toute étude générique pose un problème de méthode puisque, pour étudier les réalisations d'un genre, il faut au préalable le définir, définition qui suppose connues les réalisations. Dans le cas de

l'autofiction, le risque d'une pétition de principe trouve sa forme hyperbolique puisqu'on peut douter de l'existence même de l'autofiction comme objet et se demander si on ne l'invente pas en tentant de l'étudier. En commençant cet essai, on a noté qu'un certain nombre de textes se retrouvait dans la fictionnalisation de leur auteur et que ce phénomène méritait un examen attentif. Ne s'agissait-il pas d'une illusion ? Cette pratique de la fiction de soi n'est-elle pas une fausse fenêtre ? Une catégorie produite par notre manière d'appréhender les rapports entre la fiction et l'autobiographie ? C'est peut-être confondre un peu vite le plan pratique et le plan théorique, les méandres de la praxis et les arcanes de la connaissance. Il est certain que notre appréhension intuitive de l'autofiction ne peut suffire pour fonder son examen. Mais cela ne signifie pas qu'il soit impossible de trouver une méthode adéquate pour étudier et traiter la masse des textes qui répond à notre définition intuitive de départ. Quelle pourrait être cette méthode ? Trois types d'approche semblent possibles: une approche historique, une approche critique et une approche théorique.

La première serait sans doute la plus appropriée pour avoir une vue d'ensemble de l'autofiction. On étudierait cette forme de fiction comme on a pu étudier le Journal intime, en retraçant ses commencements, son développement et ses mutations, la conscience critique qui l'a accompagnée et sa progressive institutionnalisation. Cette démarche est toutefois impensable tant que l'on ne dispose pas d'une définition plus étayée de l'autofiction ; tant que l'on ignore s'il s'agit d'autre chose que d'une réalité hypostasiée à partir de phénomènes littéraires très différents. Une telle perspective diachronique suppose que l'on dispose d'instruments d'analyse plus sophistiqués et que l'on sache au juste quel est le statut de cette forme littéraire méconnue.

L'approche critique, quoique moins ambitieuse, serait-elle plus adaptée au statut incertain de cet objet ? Elle consisterait à examiner l'autofiction, auteur par auteur, en considérant chacun d'eux comme un cas d'espèce et en établissant, de façon longitudinale, une suite de monographies. Une telle méthode permettrait sans doute de voir plus en détail à quels besoins et pour quels effets répond l'usage de ce dispositif fictionnel. On aurait ainsi des informations précises sur les intentions, les modalités de réalisation et les effets de ce type de fiction pour une ou plusieurs stratégies particulières. Quoique séduisante cette méthode ne fournira pourtant jamais que des informations lacunaires et disparates sur l'autofiction en général. Si ce travail est

indispensable; Ce ne peut être un point de départ. Émiettée, l'analyse sera au bout du compte stérile car elle ne permettra pas de problématiser le "genre", d'identifier toutes ses manifestations, de les spécifier et de les expliquer. Bien plus, en renonçant à atteindre l'autofiction comme une pratique récurrente, on s'interdit tout examen de la cohérence et de l'unité de celle-ci.

On l'aura compris, la seule démarche qui permette de surmonter les difficultés de méthode que pose l'autofiction est une démarche théorique, qui considère celle-ci d'abord dans ses potentialités, ses propriétés virtuelles, qui cherche à construire un modèle susceptible d'analyser toutes les réalisations empiriques. Kant disait que les sciences de la nature étaient devenues adultes, le jour où celles-ci avaient pris les devants, avaient suscité les problèmes, avaient obligé la nature à répondre à leurs questions sans se laisser conduire par elle. La raison scientifique se présenta alors à la nature, "non pas comme un écolier qui se laisse dire tout ce qu'il plait au maître mais au contraire, comme un juge en fonction qui force les témoins à répondre aux questions qu'il leur pose". *Mutadis Mutandis*, il faut ici faire sienne cette "révélation lumineuse" qu'évoque Kant, *répondre au caractère problématique de l'autofiction en construisant une problématique de l'autofiction*, en ramenant cette réalité littéraire composite à un ensemble de questions dont les éléments soient homogènes. Autrement dit, il s'agit d'envisager cette forme de fiction dans une perspective poétique, qui s'attache moins à la littérature et aux œuvres existantes qu'aux "virtualités du discours littéraire", qui ne se limite pas à "*rendre compte* des formes ou des thèmes existants" mais qui explore "le champ des possibles, voire des 'impossibles', sans trop s'arrêter à cette frontière qu'il ne lui revient pas de tracer" (Genette, 1983, p. 109). Une telle option permet de saisir les autofictions dans toute leur diversité et dans leur éventuelle unité puisqu'elle consiste à élaborer les catégories pouvant engendrer les formes possibles, effectives ou non, de cette forme de fiction. Dans cette perspective, *l'existence générique de l'autofiction est une hypothèse de travail*, permettant la recherche d'instruments de description et d'analyse, qui rendent possible à leur tour la spécification et la justification de cette hypothèse. Eh élaborant ces instruments de recherche, l'enquête ne manquera pas de mettre à l'épreuve celle-ci car, si nous travail sur le possible autofictif, ce ne sera pas sans convoquer les textes singuliers puisque c'est le seul lieu à partir duquel ce possible peut être pensé. On notera aussi que cette démarche de poéticien permettra d'écarter les difficultés liées à la variabilité des protocoles

de lecture et d'aborder la question épineuse des effets pragmatiques d'une famille littéraire qui n'a pas de véritable réception ou dont la réception est en voie de constitution.

Pratiquement, notre enquête consistera donc à chercher de la façon la plus générale comment un auteur peut se fictionnaliser, consistera à identifier les paramètres de cette figure d'énonciation, consistera à décomposer les présupposés de cette "situation communicative globale" par laquelle un écrivain fait coïncider son rôle d'auteur avec le rôle fictif de l'un de ses personnages (situation de communication qui n'est pas sans faire penser au récit d'un mythomane qui, contre toute attente, annoncerait le caractère imaginaire de sa narration). Pour des raisons évidentes, on limitera cette enquête au mode narratif et notre corpus à la littérature occidentale postérieure au XVIIe siècle. Mais cela ne nous empêchera pas, à l'occasion, de faire des incursions dans d'autres modes littéraires ou de faire appel à des réalisations empiriques d'autres époques, d'autres cultures. Cette perspective analytique devrait permettre d'éviter toute réification et de tempérer le "désir ontologique" que l'on peut ressentir devant l'autofiction. Une fois ce travail de dissociation accompli (et une fois seulement), on tentera de juger la légitimité de l'hypothèse faisant de l'autofiction une pratique littéraire homogène. Jusqu'à cette étape, la notion d'autofiction n'aura aucun contenu, ce sera juste un terme commode pour désigner un dispositif formel résultant de procédés très divers.

On partira, par conséquent, de notre notion intuitive de l'autofiction et l'on tentera de faire travailler conceptuellement cette notion, selon un programme magistralement décrit par Canguilhem :

> "Travailler un concept, c'est faire varier l'extension et la compréhension, le généraliser par l'incorporation des traits d'exception, l'exporter port de sa région d'origine, le prendre comme modèle ou inversement lui chercher un modèle, bref lui conférer progressivement, par des transformations réglées, la fonction d'une forme" (Canguilhem, 1956, p.167).

La première de ces "transformations réglées" sera de convertir notre définition de départ en un modèle de base spécifié par des traits définitoires minima, modèle qui va nous permettre d'explorer cette forme de fiction dans toutes ses dimensions.

Le problème est donc de formaliser notre définition intuitive de l'autofiction afin d'obtenir une sorte de modèle analytique mettant en valeur les indices formels par lesquels une autofiction se signale comme telle pour le lecteur. Pour mettre en place un tel modèle, le plus simple parait de partir de la situation d'énonciation de l'autobiographie puisque l'autofiction est perçue d'abord comme un écart ou une aberration, comme on voudra, par rapport à celle-ci.

On sait, après les travaux de Lejeune, que le genre autobiographique se distingue par deux critères, qui ne sont pas exclusifs, déterminants pouce la lecture (Lejeune, 1975) :

a) l'identité nominale de l'auteur et du personnage principal ;

b) l'affirmation de cette identité, dans le titre, une préface ou un avertissement.

Le plus souvent, cette identité nominale est partagée par le narrateur. Mais comme l'a aussi montré Lejeune (1980) par la suite, il n'y a rien dans la langue ou dans les formes narratives qui rende cela nécessaire. Il est toujours possible, comme l'ont fait Henri Adams ou Stendhal, d'écrire son autobiographie (ou son autoportrait) à la troisième "personne" - comme il est toujours possible de parler de soi autrement qu'à la première "personne". Si ce régime d'énonciation va à l'encontre de l'usage et des habitudes de lecture, c'est pourtant en un sens un "retour à une situation fondamentale". Par cet emploi inhabituel du *il*, on défait et on exhibe la confusion entre le sujet de l'énonciation (celui qui parle) et le sujet de l'énoncé (celui dont on parle) qui est au principe de la narration sur un mode personnel. On démasque alors les coulisses de l'énonciation, mais on ne fait pas violence à la structure de la langue. Cette remarque est importante car elle établit que l'on peut sans aberration se représenter de l'extérieur, comme à travers le point de vue d'un observateur étranger, en se désignant par un nom propre ou par la troisième "personne" du singulier. On verra que cette possibilité permet des formes originales de fiction de soi.

Dans la définition de Lejeune, l'autobiographie est définie par deux critères. Pour les besoins de notre recherche, nous prendrons la liberté d'aménager cette analyse de la façon suivante. Par le terme de *Protocole*

nominal, nous désignerons l'identité onomastique de l'auteur et d'un personnage, principal ou non. Par celui de Protocole modal, nous désignerons tous les éléments du texte ou du "paratexte" (de l'indication générique à la préface) qui valent pour une affirmation soit de fictionalité, soit de référentialité, c'est-à-dire de véracité. Dans le premier cas, on aura affaire à un *Protocole modal fictionnel* ; dans le second, à un *Protocole modal référentiel*.

A partir de là, notre définition intuitive de l'autofiction peut donc se formuler, de façon plus rigoureuse, comme l'addition paradoxale d'un protocole nominal et d'un protocole modal fictionnel. Prenons comme exemple un récit dont la valeur littéraire n'est sans doute pas le plus notable, mais qui a l'avantage d'actualiser le dispositif protocolaire de manière particulièrement appuyée, pour ne pas dire brutale. A tel point que ce texte atteint dans l'auto-dérision et la charge auxquelles peut se livrer un écrivain envers son personnage d'auteur et sa propre personne, des sommets rarement atteints. Soit donc *La guerre des pédés* (A. Michel, 1982) de Copi. De quoi s'agit-il ? D'une pochade en quatre tableaux qui, du milieu gay parisien des années 80 à la lune, en passant par le Berry, relate la passion du narrateur pour un hermaphrodite amazonien, Conceïçâo do Mundo ; passion contrariée par les obscures manœuvres d'une secte de mutants amazoniens, millénaristes et adorateurs du soleil ; le tout baignant dans une hécatombe d'homossessuels (comme dirait Zazie) avec en vrac un vaisseau spatial, une catastrophe planétaire, un séjour sur la lune et des nouveaux croisés, la "Brigade des Pédés". Pourquoi cette histoire, aussi crue que grotesque, aussi sanglante qu'abracadabrante, est-elle une autofiction ? Parce que c'est un récit à la première personne et que le narrateur se définit d'emblée comme un "dessinateur humoristique" (p. 13), qui de plus "a le sens du théâtre" (p. 163) comme on l'apprend par la suite ? Parce qu'il est invraisemblable que de telles tribulations soient arrivées à qui que ce soit, fût-il Copi ? Parce que cette fiction fait intervenir des individus dont l'existence historique est attestée (Sylvia Monfort, Coluche, le même Marceau, Wolinski, Topor, Michel Foucault, Alexandre, Cohn Bendit, Duras) et qui pourtant nous sont décrits (pp. 76-77), tous plus morts les uns que les autres, dans une scène aussi invraisemblable que de mauvais goût ? Pas seulement. On est bien en face d'une fictionnalisation de soi surtout parce que, tout d'abord, l'auteur Copi a un homonyme dans sa propre fiction, qui se nomme indifféremment "Pico" ou "Copi" (pp. 84, 94) : cette homonymie remplit la condition d'un protocole

nominal. Ensuite, parce que l'univers de ce récit est irréel et que ce texte porte, de façon délibérée et incontournable pour le lecteur, l'indication générique "roman" sur sa couverture. Cette déclaration modale réalise la condition d'un protocole fictionnel.

En mariant ces deux protocoles, Copi obtient des effets contradictoires que ni la fiction ni l'autoportrait ne pourraient produire. Il donne une version romanesque de cet univers fantastique révélé par ses dessins et son théâtre Mais il s'inscrit aussi dans son propre univers, donnant une sorte d'autoportrait travesti, une représentation dérisoire et grotesque de l'écrivain Copi par lui-même, dans la tradition du thème de l'artiste-clown ou bouffon dont Jean Starobinski a montré l'existence, les conditions d'apparition et la signification (Starobinski, 1970).

On voit tout de suite l'intérêt de ces deux protocoles pour certaines œuvres. Ils ont une valeur indiciaire et par suite discriminatoire évidente. Chacun d'eux marque une position d'énonciation, c'est-à-dire un régime de discours singulier, soit fictif, soit autobiographique ; et leur conjonction, un régime plus retors mais qui n'en existe pas moins, même si sa perception est problématique. Ce sont par conséquent aussi des protocoles qui appartiennent à des systèmes de conventions et de classifications qui organisent aujourd'hui la lecture. C'est par eux que le lecteur perçoit, quand il le fait, qu'il n'est ni dans la fiction ni dans le référentiel, mais dans un registre indécis. Ils constituent pour notre enquête, enfin, un modèle fondamental qui doit permettre d'homogénéiser les problèmes d'identification, de spécification ou d'explication que pose l'autofiction. Autrement dit, il doit permettre de délimiter la classe des textes autofictifs de façon indiscutable, d'en dégager les propriétés et de fournir les instruments nécessaires à l'étude de ses effets.

A propos de ces protocoles, une précision est nécessaire. Tous deux fournissent un espace et un axe de travail, mais il faut bien voir qu'ils constituent un "type idéal" de l'autofiction et que, dans bien des œuvres abordées, ils ne seront pas aussi univoques, simples et explicites que dans le roman de Copi. Par la suite, il faudra opérer une autre "transformation réglée" de notre définition de départ en la généralisant par l'incorporation des traits d'exception des protocoles, pour reprendre la formule de Canguilhem. Ainsi, pour le protocole modal, on s'attachera à examiner aussi bien des réalisations sans ambiguïté que des cas plus impurs, comme par exemple celui de

Moravagine où les différentes rééditions ont sédimenté l'appareil péritextuel de telle façon que le protocole modal de ce texte est à la fois complexe et contradictoire. Entre la Préface de 1926, le *Pro domo* et la Postface de 1951, Cendrars a mis en place un tel système de reprises, de démentis et de déplacements qu'en réalité ce péritexte a pris la consistance d'une œuvre : au lieu de donner le mode d'emploi du texte qu'il surplombe, il est lui-même à interpréter.

De même, il faudra s'attarder sur des œuvres aux protocoles onomastiques indécis car une identité n'est pas affaire de tout ou rien, il y a toute une série de degrés possibles qui va de l'anonymat partiel à l'identité contradictoire. Si le héros et narrateur éponyme de *René* ne s'appelle pas François-René de Chateaubriand, il se prénomme tout de même René et ce fait est rarement examiné dans sa valeur pragmatique et à travers une typologie. Camus avait noté à propos de l'œuvre de Kafka un problème similaire : "Dans le *Procès*, le héros aurait pu s'appeler Schmidt ou F. Kafka. Mais il s'appelle Joseph K. Ce n'est pas Kafka et pourtant c'est lui. C'est un Européen moyen. Il est comme tout le monde. Mais c'est aussi l'entité K..., qui pose l'x de cette équation en chair" (Camus, Pléiade, p.204)

Pourquoi intégrer tous ces cas plus ou moins impurs, au lieu de s'en tenir au modèle univoque que fournissent ces deux protocoles ? N'y a-t-il pas là le risque de transformer cette enquête sur l'autofiction en un fourre-tout de toutes les curiosités littéraires ? C'est que cette forme de fiction n'est pas un genre institutionnalisé, historiquement situable par exemple. C'est une pratique au statut incertain et aux frontières floues, qui ne résulte peut-être que de la rencontre fortuite de tentatives venant d'horizons très divers. On ne peut donc préjuger de sa réalité avant de l'étudier. Plus qu'un canon ou un idéal normatif, ce modèle doit servir de boussole pour se repérer dans cette région. Et comme le dit si bien Lejeune : "Il ne faut pas confondre l'axe magnétique qui régit la boussole avec la multiplicité des directions qu'elle permet de repérer. Et il faut admettre qu'il y a dans la réalité d'autres axes d'organisations que l'axe magnétique..." (Lejeune, 1983, p. 421).

D E U X I E M E P A R T I E :
MUTATO NOMINE

"Qu'y a-t-il dans un nom ? C'est ce que nous nous demandons quand nous sommes enfants en écrivant ce nom qu'on nous dit être le nôtre"

J. Joyce.

2. 1. Le protocole nominal : premier critère de fictionnalisation

"Tout ce que j'ai eu de l'un, tout ce que j'aurai de l'autre, c'est leur nom. Sans leur nom, ils n'auraient été que des fantômes".

J. Giraudoux.

L'expression *Mutato nomine*, qui vient d'Horace, fut un temps une locution courante pour signifier les allusions que l'on fait en désignant des personnes ou des choses sous un nom étranger. Le texte d'Horace dit :

> "Pourquoi ris-tu, le nom étant changé, ce récit est ton histoire" (Satires, I, 1, V. 69)

A proprement parler, cette expression serait plus adéquate en tête d'une étude de la satire, du roman à clefs, voire du roman personnel. En un sens, l'autofiction n'est possible que si le nom de l'auteur n'est précisément pas changé, si le lecteur peut identifier l'écrivain en reconnaissant son nom dans celui porté par un personnage. Toutefois, les manières par lesquelles un auteur peut se représenter sous la forme d'un personnage de fiction sont très nombreuses. Contre les apparences, on verra que donner son patronyme et son prénom à son héros n'en est qu'une parmi d'autres, de loin la plus simple. Dans de nombreux cas, les écrivains recourent à des transformations onomastiques subtiles qui ne sont pas sans rappeler les procédés de la satire ou du roman à clefs. C'est justement toutes ces transformations qui sont l'objet de cette partie et qui justifient l'emprunt fait à Horace.

Autrement dit, il s'agit d'examiner toutes les modalités possibles de protocole nominal. Mais avant d'entrer dans le détail de ces modalités, il n'est pas inutile d'apporter quelques précisions sur la nature et l'efficience de ce protocole.

La nature du protocole nominal consiste, on l'a vu, dans l'identité nominale de l'auteur et de l'un de ses personnages. C'est parce que tous deux portent le même nom que le lecteur est amené à les identifier, Il faut insister sur le caractère nominal de cette identité. Le protocole nominal ne consiste que dans une équivalence établie directement ou indirectement, par le biais d'un nom propre de personne, d'un anthroponyme. Il s'agit donc d'une simple relation d'homonymie entre le nom "auctorial" (le nom de l'auteur) et un nom "actorial" (le nom d'un des personnages). Ce terme d'homonymie se justifie parce que les noms de l'auteur et du personnage ont la même forme, mais n'ont pas le même sens, ne prétendent pas désigner réellement la même personne. La relation mise en place par le protocole nominal répond donc à la définition linguistique de l'homonymie (Lyons

1978, p. 25). Cette relation est une condition à la fois nécessaire et suffisante pour la réalisation du protocole.

Nécessaire, cette condition l'est parce que l'homonymie est le seul critère rigoureux et indiscutable pour distinguer les cas où un écrivain s'est fictionnalisé dans un ou plusieurs de ses ouvrages. Des similarités physiques, psychologiques ou biographiques entre un auteur et l'un de ses personnages ne peuvent pas remplacer totalement cette identité du nom, faute de quoi il serait en effet impossible de distinguer l'autofiction du roman personnel. Si l'on se contentait de simples analogies, il faudrait considérer la quasi-totalité de la littérature comme une tentative de fictionnalisation de soi, ce qui enlèverait bien évidemment tout intérêt à cette catégorie. Aussi ne faut-il pas confondre le lien établi par ce protocole avec une *ressemblance* entre l'auteur et son héros.

Prenons un exemple pour illustrer le caractère nécessaire d'un tel critère et pour montrer *a contrario* l'inadéquation de cette notion de ressemblance : *Louis Lambert* de Balzac. Il y a longtemps que ce texte est considéré comme le plus autobiographique des romans de *La Comédie humaine*, celui pour lequel Balzac a prêté le plus de lui-même. On a relevé que le personnage éponyme de cette fiction faisant des études dans le même lieu et à la même époque que Balzac : à Tours, au collège de Vendôme, vers 1811. On a pu identifier dans le portrait physique de Louis Lambert un autoportrait de Balzac adolescent. On n'a pas manqué de signaler qu'entre autres similitudes, Balzac et Louis Lambert partageaient les mêmes opinions mystiques et volontaristes, la même croyance dans le caractère délétère de la pensée. La légende veut même que Balzac ait écrit un *Traité de la Volonté* sur les bancs du collège et qu'il lui ait été confisqué par un censeur, tout comme son héros. Toutes ces analogies attestées ou vraisemblables ont permis à un spécialiste de *La Comédie humaine*, comme Albert Béguin, d'affirmer que "la biographie de Lambert est une biographie intellectuelle de Balzac", qu'il n'était "jamais allé si loin dans l'expression, dans l'aveu de ses angoisses personnelles et de ses espérances les plus extraordinaires" (Béguin, 1953 a, pp. 13, 15).

Faut-il, pour toutes ces raisons, considérer le personnage de Louis Lambert comme un double de Balzac ? Comme une fictionnalisation de l'auteur de *La Comédie humaine* ? Évidemment non. Cette dimension autobiographique ne fait

pas de ce roman une autofiction, mais tout au plus un roman personnel ou autobiographique. Entre Honoré de Balzac et Louis Lambert, il n'y a qu'une relation de ressemblance, qui est vague puisque son étendue est difficile à préciser et qu'elle n'est guère distinctive. Elle l'est d'ailleurs si peu que le narrateur anonyme de *Louis Lambert*, son compagnon de classe surnommé "le Poète" ressemble lui aussi à Balzac (goût pour la lecture et l'écriture, l'érudition, les questions métaphysiques) et suggère à au moins deux reprises qu'il est Balzac lui-même. Une première fois, en se désignant comme un homme public, l'un des "deux seuls écoliers de Vendôme de qui Vendôme entende parler aujourd'hui", avec Barchon de Penhoëm (p. 40) ; une seconde fois, en se réclamant comme l'auteur de ces *Études* auxquelles appartient *Louis Lambert* (p. 66). Plus que Louis Lambert, c'est donc le roman *Louis Lambert* qui doit beaucoup à Balzac. Mais c'est un lien dont on pouvait se douter et que la notion de ressemblance n'aide guère à spécifier.

Il y a plus. Ce qui témoigne exemplairement du caractère élastique de cette notion de ressemblance, c'est qu'un écrivain comme Flaubert, par ailleurs si différent de Balzac, a pu s'identifier totalement au récit de *Louis Lambert*, au point d'affirmer que ce roman racontait son adolescence. Dans une lettre extraordinaire à Louise Colet, Flaubert déclare en effet, s'identifiant à la fois au narrateur et au héros de ce roman :

> "As-tu lu un livre de Balzac qui s'appelle *Louis Lambert*. Je viens de l'achever il y a cinq minutes : il me foudroie, c'est l'histoire d'un homme qui devient fou à force de penser aux choses intangibles. Cela s'est cramponné à moi par mille hameçons. Ce Lambert, à peu de choses près, est mon pauvre Alfred. J'ai trouvé là de *nos* phrases (dans le temps) presque textuelles : les causeries des deux camarades au collège sont celles que nous avions, ou analogues. Il y a une histoire de manuscrit dérobé par les camarades avec des réflexions du maître d'étude qui *m'est* arrivée, etc. Te rappelles-tu que je t'ai parlé d'un roman métaphysique (en plan), où un homme, à force de penser, arrive à avoir des hallucinations au bout desquelles le fantôme de son ami lui apparaît, pour tirer la conclusion (idéale, absolue) des prémisses (mondaines, tangibles) ? Eh bien, cette idée est là indiquée et ce roman de *Louis Lambert* en est la préface..." (Lettre à Louise Colet du 27.12.1852).

Enfin, cette notion de ressemblance est si peu distinctive qu'elle ne permet pas de comparer l'investissement intime de *Louis Lambert* et du *Lys dans la vallée*, texte qui est considéré par certains commentateurs comme la véritable autobiographie de Balzac. Ainsi, Pierre Barbéris :

> "De tous les romans de Balzac, Le Lys dans la vallée est sans doute le plus directement autobiographique : l'enfance et l'adolescence de Félix sont celles d'Honoré, et Mme de Mortsauf est en partie Mme de Berny, en partie Zulma Carraud ; M. de Mortsauf ancien émigré doit beaucoup au commandant Carraud, républicain ancien prisonnier des pontons, impuissant, rejeté par le siècle bourgeois comme l'était le soldat des Lys" (Barbéris, 1971, pp. 95-96).

Alors, Balzac ressemble-t-il à Louis Lambert ou à Félix de Vandenesse ? Sans doute, à un peu des deux, et à bien d'autres personnages encore, surtout ceux des premiers textes *de La Comédie humaine* qui sont largement d'inspiration autobiographique. D'une façon générale, Balzac est un peu partout dans *La Comédie humaine*, comme Joyce est un peu partout dans *Ulysse*. Pourtant, dans les deux cas, cette ressemblance, par définition vague, entre l'œuvre et l'homme ne permet pas de parler d'une fictionnalisation de soi.

Il faut d'autant plus se méfier de cette notion de ressemblance quelle reposé bien souvent sur une illusion dont le mécanisme bien que simple, est d'une efficacité redoutable. De Flaubert à Valéry, cette illusion a souvent été dénoncée. Mais comme elle a tendance à être réactivée à propos de l'autofiction, il n'est peut-être pas inutile de rappeler son fonctionnement. Montesquieu, chez qui l'on n'attendrait, peut-être pas une telle lucidité donne une belle image de son mécanisme dans *les Lettres persannes* C'est Rica qui parle :

> "Je souriais quelque fois d'entendre des gens qui n'étaient presque jamais sortis de leur chambre, qui disaient entre eux : 'il faut avouer qu'il a l'air bien persan' " (Lettre 30).

Comme on le voit, le mécanisme est simple : on trouve un personnage ou un portrait ressemblant, sans véritablement connaître le modèle original. C'est à partir d'une idée sur ce modèle que l'on juge de la ressemblance, mais cette idée elle-même on l'emprunte à l'œuvre où se trouve le personnage et aux discours qu'elle a produits. Dans le cas de la littérature, il y a une sorte de tourniquet qui fait

que l'on tire d'une œuvre et de ses commentaires une image de la personne de l'auteur et que l'on juge de la ressemblance de l'œuvre en fonction de cette image. Autrement dit, derrière des personnages et un auteur, on projette l'image d'un homme que l'on va rechercher dans l'œuvre et l'on a l'illusion d'avoir atteint l'Écrivain.

Même quand la relation de ressemblance ne repose pas sur une telle circularité, elle n'est pas à confondre avec la relation d'homonymie qui fonde l'autofiction. Il ne suffit pas qu'une fiction emprunte des traits biographiques à son auteur pour être une autofiction, au même titre que l'inspiration autobiographique ne suffit pas à faire d'un texte une autobiographie. Pour que l'on puisse parler d'autofiction, il faut que l'auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict, ce qui est un acte d'une toute autre portée que de suggérer des similitudes et des affinités avec l'un de ses personnages. En nomment un personnage de son nom, un écrivain engage symboliquement et affectivement sa personne. Comme le dit bien Gérard Macé :

> "Il semblerait que le nom propre nous engage peu, qu'il soit moins compromettant du fait qu'il offre moins de sens - jusqu'à l'instant où l'on découvre que tout passe par lui". Car, explique - t-il, "ce que recouvre (…) la présence énigmatique du nom propre, c'est bien entendu un problème d'identité. Il faudrait être aveugle pour ne pas le voir. L'homme ressent l'arbitraire du nom qu'il porte autant que l'arbitraire de la langue qu'il parle. *Le nom propre contient l'entier labyrinthe du roman familial* (Macé, 1987).

On trouverait difficilement une meilleure formule pour signifier toute la charge sociale, symbolique et affective que véhicule, dans la culture occidentale, le nom propre de personne. Ce poids du nom propre est sans commune mesure avec des traits biographiques, aussi importants soient-ils. Ce phénomène n'a besoin pour s'éclairer que de l'expérience commune. Il suffit, pour s'en assurer, de voir nos réactions quand on rencontre un homonyme ou, au contraire, quand on oublie ou déforme notre nom. Donner son nom à un personnage fictif, c'est mettre en jeu sa responsabilité et toute la passion de soi qui habite tout mortel. C'est toucher à ce que Freud décrivait comme un "complexe de sensibilité", description qu'il illustrait par le cas-limite de cette malade qui "avait pris le parti d'éviter d'écrire

son nom, de crainte qu'il ne tombe entre les mains de quelqu'un qui se trouverait ainsi en possession d'une partie de sa personnalité" (Freud, 1912, p. 70).

Pour en finir avec cette relation de ressemblance, il faut ajouter que cette relation d'homonymie est une *condition suffisante* pour la réalisation du protocole nominal. Peu importe que le personnage qui porte le nom de l'auteur en diffère totalement, par le sexe, l'âge, le physique, le caractère, la nationalité ou la profession. L'écrivain peut bien se représenter en petite-fille, en chien ou en singe. Ce qui est essentiel, c'est l'identité au sens strict, le nom propre. Pour le reste, le personnage peut ne pas ressembler à l'auteur. L'intérêt de l'autofiction étant la fictionnalisation de soi, la possibilité de changer de personnalité ou d'existence, toutes les métamorphoses sont envisageables.

Il reste à examiner la légitimité de ce protocole. On peut trouver exorbitant le privilège accordé à un nom propre d'influer sur le régime de lecture d'un texte ; comme on peut s'interroger sur les capacités du lecteur à percevoir la récurrence d'un simple nom de personne au cours d'une fiction. Mais ce serait se méprendre sur cette activité de perception et de compréhension qu'est la lecture. Comme le décrit justement Barthes, "Lire (percevoir le *lisible* du texte), c'est aller de nom en nom", "Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est le nommer" (Barthes, 1970, pp. 89, 17). Dans ce "procès de nomination" qu'est la lecture, les noms propres en général et les anthroponymes en particulier sont un facteur essentiel de la lisibilité. Non seulement, ils induisent un effet de réel et remplissent une fonction anaphorique, mais ils fournissent autant d'articulations où se nouent et s'échangent les différents codes (symbolique, actantiel, herméneutique, culturel) du discours littéraire. Le nom propre est dans le texte ce que Jean-François Lyotard appelle un "signe tenseur" : il est agent et patient à tous les lieux et à tous les niveaux du texte. Les noms de personnes, qu'il s'agisse du nom de l'auteur ou de ceux des personnages, constituent une pièce essentielle dans le mécanisme de la lecture.

Le *nom propre d'auteur*, tout d'abord, n'est pas un élément extérieur à l'œuvre, une pièce rapportée dont elle pourrait se passer, du moins dans notre univers culturel. Le modèle et oriente la lecture, comme n'importe quel composant textuel, pour ne pas dire plus. Lire un passage, une page, voire un récit entier sans

nom d'auteur et sans titre (qui n'est qu'un substitut de ce dernier) serait difficile. Il manquerait un repère essentiel à la lecture : pas seulement une griffe, mais aussi une donnée qui permet de situer le texte et par suite de mieux le comprendre. C'est que, comme l'a bien montré Michel Foucault, le nom d'auteur ne fonctionne pas comme un anthroponyme ordinaire; ils ne sont pas isomorphes dans leur relation de nomination. En sus d'une fonction désignative qui va de soi, le nom d'auteur a aussi une fonction classificatoire et une fonction descriptive (Foucault, 1969).

Une fonction classificatoire parce que lire un ouvrage signé von Uexküll plutôt que Chateaubriand, ne produit pas les mêmes attentes ni les mêmes exigences en matière de style, de discours et d'information. Une fonction descriptive parce qu'un roman signé Balzac plutôt que Flaubert ne crée pas, non plus, les mêmes désirs ni la même écoute. Un nom d'auteur, c'est une concrétion de traits à la fois littéraires et extra-littéraires. En vrac et à claire-voie: des traits stylistiques, narratifs et thématiques, des lambeaux d'écriture restées en mémoire, des prédicats historiques et culturels, des biographèmes des jugements de valeur personnels et institutionnels, une légende etc. Tout cela façonne et oriente la lecture de manière importante, même si cela a encore été peu étudié. Et tout écrivain est conscient de ce phénomène, qu'il le constate chez d'autres auteurs ou pour lui-même. Il faudra s'en souvenir quand on étudiera les fonctions de la fictionnalisation de soi.

Les *anthroponymes de personnages* ne sont pas moins importants. Il faut rappeler, après Barthes, que le "nom actorial' est la condition dé l'existence, de la motivation et de la prédication d'un personnage (1970, p. 74). Pour le lecteur, un personnage, c'est d'abord un nom propre, autour duquel viennent se disposer un certain nombre de prédicats et de fonctions qui vont lui donner une "biographie", une "psychologie" et un rôle dans le texte. Les éditeurs-imprimeurs du XVIIIe ou du XIXe siècle étaient très conscients de ce rôle fondamental joué par les noms propres. Les éditions de cette époque, d'un texte de Restif ou de Sue par exemple, signalaient toujours par des italiques la première occurrence du nom d'un des personnages, matérialisant ainsi la fonction économique du nom.

Il faut ajouter que la physionomie de ces noms propres, la variété des codes onomastiques dans un texte, signalent toujours au lecteur des choix esthétiques. C'est ainsi qu'Aristote notait déjà dans sa *Poétique* que l'un des indices essentiels de la différence entre la comédie et la tragédie était le statut des noms propres de personnages : "noms pris au hasard" pour la comédie ; et "noms d'hommes réellement attestés" quand bien même ce serait par la tradition mythique, pour la plupart des tragédies. De même, il est très caractéristique que les personnages des romans modernes (nés avec Defoe, Richardson ou Fielding), portent un anthroponyme complet (un prénom et un patronyme), et ordinaire, dont peuvent être dotés des individus particuliers et contemporains ; à la différence de la littérature antérieure qui privilégiait des "noms historiques" ou des "noms types" renvoyant à un trait de caractère ou à un type littéraire, noms plus proches du sobriquet que du nom de personnes (Watt, 1957, p. 19-22). Enfin, on peut noter que le Nouveau Roman (et ses lecteurs attentifs avec lui) ne s'y sont pas trompés en attaquant, surtout dans sa seconde période, la réalité du personnage par ses appellatifs. Non content de refuser aux protagonistes de leurs récits un état civil, un caractère, un physique, une histoire, un Claude Simon ou un Robbe-Grillet ont multiplié l'anonymat, l'indécision ou la différation de leur identité nominale. Comme le remarque Ludovic Janvier, les personnages du Nouveau Roman "sont sans visages : ce ne seront pas eux qui exhiberont au lecteur gourmand quelque loupe sur le nez, quelque protubérance frontale (...). On ne sait pas la couleur de leurs yeux, à peine la forme de leur silhouette. *On t- ils des noms ? Nous les apprenons souvent bien tard*..." (Janvier, 1964, pp. 20 – 21 ; <u>nous soulignons</u>).

Ces exemples illustrent le fait que les modulations et les transformations littéraires passent non seulement par un travail stylistique, thématique ou formel, mais aussi par des bouleversement dans l'onomastique des personnages. Il ne paraît pas exagéré de dire, avec Barthes, que *"toute subversion, ou toute soumission romanesque commence donc par le Nom Propre* " de personnage (Barthes 1970 p.102). On ne saurait par conséquent, être assez attentif à la présence et à l'utilisation des patronymes en littérature. Cette importance des noms propres paraît montrer la légitimité de notre protocole nominal.

Pour en finir avec ces préliminaires, il reste à indiquer la démarche que nous allons suivre dans cet examen des formes de protocole nominal.

Apparemment, on l'a dit, rien de plus simple que la réalisation d'un protocole nominal : il suffit à un auteur de donner son nom au héros de sa fiction. Si, en outre ce héros est aussi le narrateur de son récit, le lecteur est invité à établir l'équation auteur = narrateur = héros. On est alors devant le même dispositif d'énonciation que la plupart des autobiographies, sinon que le texte se donne comme une fiction. Pour autant que notre corpus permette de tels sondages, on peut dire que c'est le cas le plus répandu d'autofiction. Mais il y'a d'autres manières pour un écrivain de se doter d'un collatéral dans ses fictions. On a vu par exemple qu'il était loisible de parler de soi à la troisième "personne" : il faudra donc faire une place dans notre analyse aux cas où le personnage qui porte le nom de l'auteur n'est pas le narrateur. On peut imaginer aussi qu'il n'est pas indispensable que l'auteur se fictionnalise dans le personnage principal de son récit ; il peut le faire à travers un personnage secondaire, voire un comparse. On peut aussi penser qu'il n'est pas indispensable que le héros d'un roman ait exactement le même nom que celui de son créateur : un auteur peut donner à son double un nom qui n'ait qu'un "air de famille" avec le sien. On peut envisager ensuite le cas d'une identification ambiguë, formulée de telle façon qu'il soit impossible de décider de façon indiscutable si l'auteur a bien voulu s'incarner dans l'un de ses personnages. On peut, enfin, penser à un auteur qui se donnerait une identité contradictoire, son propre patronyme venant se surcharger d'un prénom différent par exemple. Ce ne sont là que quelques cas de variations protocolaires. Tous présentent des exemples dans notre corpus. Les intégrer à notre analyse constituera une nouvelle "transformation réglée" (Canguilhem) de la notion d'autofiction.

Mais pour régler précisément cette variation en compréhension et pour dresser la liste la plus exhaustive possible des modalités de ce protocole nominal, il convient de distribuer ces variations en fonction des paramètres qui les commandent. On distinguera donc les facteurs sémiologiques, topologiques et narratologiques qui gouvernent le protocole onomastique. En suivant une méthode qui a montré ses fruits ailleurs (Genette, 1687), nous allons ainsi examiner ce qu'on pourrait appeler la forme, le contexte et le rôle de ce "don du nom" qu'est le protocole onomastique.

2. 2. FORME

"Tityre c'est moi et ce n'est pas moi".

A. Gide.

Les noms propres sont des signes verbaux dont la fonction est de représenter autre chose qu'eux-mêmes, des entités singulières fictives ou réelles. Le trait le plus immédiat du protocole nominal est donc de nature sémiologique : ce protocole est une relation entre deux signes, deux noms propres, le nom d'un auteur et le nom d'un personnage. La manière dont ces deux signes vont être liés, c'est ce que nous appelons, faute de mieux, *la forme du protocole nominal*. C'est par cette forme qu'il faut commencer l'examen de ce protocole. La plus simple est évidemment, on l'a évoqué, l'homonymie complète. Si l'écrivain Pierre Loti représente dans une de ses fictions un personnage nommé Pierre Loti, le lecteur ne peut manquer de faire le rapprochement, C'est ce que fait effectivement l'auteur d'*Aziyadé* dans quelques-uns de ses romans les plus célèbres. Dans *Le Mariage de Loti*, il explique même l'origine de son nom et comment il a été attribué à un personnage qui se dénommait à l'origine Harry Grant. Cette forme intégrale d'homonymie et cette "mise en scène du nom propre" est très fréquente dans la pratique de l'autofiction. Bien souvent, l'écrivain ne se contente pas de donner à son homologue fictif son prénom et son patronyme ; il fait du nom propre un véritable motif littéraire. Comme l'autobiographie l'autofiction est pour l'auteur une manière d'explorer les mystères de son nom propre.

D'autres moyens sont cependant possibles pour établir une identité ou une équivalence avec un personnage. Ces ressources sont bien connues de la tradition satirique. Quand Molière veut que l'on reconnaisse l'abbé Cotin dans le type du "tartuffe intellectuel" qui figure dans *Les Femmes Savantes*, il lui suffit de l'appeler Tricotin : le public de l'époque savait qui était épinglé à travers ce personnage. Voilà un exemple des transformations onomastiques, ici par addition, qui permettent de forger un nom différent et pourtant semblable, assez analogue pour être identifiable. Le nombre de ces transformations est considérable un nom peut être amplifié, abrégé, tronqué, intervertit combiné etc. A côté de cette homonymie fragmentaire, une autre espèce d'équivalence onomastique peut être établie : une homonymie indirecte, passant par d'autres médiations qu'un nom propre, par des substituts. Molière en donne encore un exemple, toujours dans *Les*

Femmes Savantes. Abandonnant une altération onomastique un peu grossière, Molière rebaptise dans la version définitive de cette pièce son personnage d'auteur mondain : Tricotin devient Trissotin. L'abbé Cotin est pourtant toujours reconnaissable sous ce déguisement car Molière a attribué à Trissotin deux poèmes tirés de ses *Oeuvres galantes* : à nouveau le public cultivé ne pouvait manquer de percevoir l'écrivain visé. Cette fois pourtant, c'est une substitution, et non une transformation, qui permet l'identification.

Dans la tradition satirique, le travail sur le nom propre vise une personne connue du public, mais différente de l'écrivain. Mais on imagine sans peine qu'un auteur puisse appliquer ces procédés à son propre nom. C'est bien ce qui arrive parfois dans le domaine de l'autofiction : l'écrivain lui-même, le sujet de l'énonciation du texte, se représente alors sous u chiffre plus ou moins transparent, par une homonymie plus ou moins immédiate. Cette section va précisément consister dans l'examen du détail des transformations et des substitutions qu'un auteur peut opérer sur son nom, de façon à se rendre perceptible à travers l'identité d'un personnage. Comme l'homonymie par transformation et celle par substitution constituent deux types distincts d'équivalence onomastique, on les considérera comme deux espèces distinctes d'homonymie. En outre, on distinguera une homonymie chiffrée pour rendre compte de tous les cas, plus délicats, où la mise en place d'une figue auctoriale ne passe ni par un nom propre ni par un titre d'ouvrage. Trois types d'équivalence onomastique entre un auteur et un personnage vont donc être envisagés tour à tour. Il ne faut, toutefois, rien conclure de cette linéarité de l'analyse. Ces trois types (ou ces trois espèces) ne sont pas exclusifs, ils peuvent tout à fait fonctionner ensemble. Mais il est pratique de les différencier car, on va le voir, ils se distinguent par leur mode opératoire et par le travail d'interprétation qu'il exige du lecteur.

A) Homonymie par transformation

Dans cette espèce d'homonymie, le nom auctorial joue le rôle d'un *nom interprétant* et le nom actorial d'un *nom interprété*. Le lecteur remonte, pour ainsi dire, du personnage à l'auteur en décryptant le nom du premier à la lumière du

nom de l'autre ; tout comme, à l'inverse, l'écrivain avait engendré le nom de son mandataire fictionnel à partir de son propre nom, Pour ce décryptage, le lecteur peut disposer des clefs suivantes :

- *Un prénom :*

Dans la *Recherche*, même si cet exemple est ambigu, le narrateur ne s'appelle que "Marcel".

- *Des initiales ou un monogramme* :

On pense bien sûr au fameux K. du *Château* ou du *Procès*, oui a fait école. Mais les initiales de l'auteur peuvent aussi être combinées avec un hétéronyme, comme le montre le personnage de *H*arry *H*aller dans le *Loup des Steppes* d'Hermann Hesse.

- *Un paronyme* :

*L*uis*a* Futoran*sky* met en scène, dans *Chinois... Chinoiseries* et dans *De Pe a Pa*, une certaine *L*aur*a* Kaplan*sky*.

- *Un anagramme intégral ou partiel* :

Dans le nom de Wilette Collie, personnage de *La Retraite sentimentale*, on reconnaît aisément celui de Colette Willy. Mais dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor, le personnage de George William Burton serait peut-être plus difficilement identifiable s'il n'était pas romancier.

Cette liste n'est sans doute pas exhaustive, mais elle indique bien la variété des modalités qui permettent d'engendrer un nom à partir d'un autre. On notera que cette forme d'homonymie est très peu coûteuse et qu'elle permet de suggérer très sobrement que l'on a affaire à un double fictif : c'est sans doute pour cette raison qu'elle est la plus répandue dans notre corpus. On observera enfin qu'il s'agit d'une forme d'homonymie directe : le lecteur constate une relation et dérive immédiatement le nom du personnage du nom de l'auteur. Il ne lui est pas nécessaire de recourir à d'autres indications du texte, du péritexte ou d'autres

œuvres. C'est là forme la plus simple d'homonymie et celle qui est la plus perceptible pour le lecteur.

B) Homonymie par substitution

Il faut faire sa place, maintenant, à un type de connexion moins immédiat entre l'auteur et le personnage. Au lieu d'engendrer le nom du personnage à partir du sien, l'écrivain peut poser un troisième terme qui établira une équivalence entre les deux. Cette équivalence sera indirecte, obligera le lecteur à un décodage plus important. Mais elle n'en sera pas moins effective. Naturellement, ce troisième terme commun à l'auteur et au personnage ne peut être un trait biographique ou chronologique. Un tel trait n'établirait qu'un rapport d'analogie entre les deux, ce qui nous ramènerait à la notion de ressemblance. Dans cette seconde forme d'homonymie, il ne peut s'agir que d'une "correspondance structurale", d'une "allusion proportionnelle", bref d'une *homologie* entre l'auteur éponyme et son personnage, pas d'une analogie (Barthes, 1975, p. 45).

Là encore, ce n'est pas par une analyse de contenu que le lecteur va déchiffrer cette éponymie ; le nom propre d'auteur sera toujours le pivot de l'articulation entre l'auteur et le personnage ; mais cette fois l'homonymie ne va pas reposer sur une seule relation entre deux signes, la simple altération d'un nom propre. Elle va passer par deux opérations successives, la relation va être un rapport de rapports, un rapport de proportion du type : A est à B ce que C est à B, sans qu'il y ait une relation directe entre A et C. Entre l'auteur et le personnage, le lecteur doit alors déchiffrer une correspondance non pas empirique, mais formelle. Comment va pouvoir s'établir une telle correspondance ? Quelles sont les médiations qui peuvent présider à ce rapport de proportion ? Il semble que l'on puisse les distribuer en essentiellement deux classes : des médiations livresques ou des médiations onomastiques. Deux sortes de médiations qui constituent autant de substituts à une homonymie directe.

II – 1. Substituts livresques

On sait que parmi les moyens dont dispose le langage pour "référer à des objets", il existe ce qu'on appelle les "descriptions définies", comme par exemple "l'auteur de *Waverley* pour désigner Walter Scott. Par l'article défini et par les sous-entendus de situation, cette expression renvoie au même référent singulier que le nom propre "Walter Scott" et elle peut, sauf cas particuliers, se substituer à lui Ducrot et Todorov 1972, pp. 320-321). C'est par un tel procédé référentiel que va s'établir la première classe des homonymies indirectes. Un écrivain peut ainsi, dans une fiction, s'identifier à l'un de ses personnages en lui attribuant la paternité d'un (ou plusieurs) de ses ouvrages. Pour cela, il n'est pas nécessaire bien entendu que cet ouvrage soit effectivement reproduit, en partie ou en totalité ; il suffit que son titre soit cité nommément. L'attribution de cet ouvrage au personnage fictif joue alors le rôle d'une description définie, constitue un "substitut livresque" au "nom auctorial".

Pour le lecteur, cette substitution fonctionne selon un rapport de proportion à trois termes. Examinons-en le mécanisme, à l'aide du *Paradoxe du comédien* : un écrivain Z (Diderot) représente un personnage Y (le "Premier interlocuteur") comme étant "l'auteur de X (*Le Père de famille*)", *X (Le Père de famille*) étant un de ses ouvrages (Diderot fait représenter cette pièce pour la première fois le 18 février 1761) ; que le personnage Y soit anonyme ou non (l'appellatif "le Premier" laisse ouverte la question de l'identité), on peut établir une relation proportionnelle entre lui et l'écrivain Z (Diderot) : le personnage Y (le "Premier") est fauteur de X (*Le Père de famille*), comme l'écrivain Z (Diderot) est l'auteur de X (*Le Père de famille*). Par cette proportionnalité, l'expression "l'auteur de X" ("l'auteur du *Père de famille*") est constitué en substitut du nom propre de l'écrivain Z (le patronyme Diderot). Naturellement, le processus est moins laborieux durant la lecture, mais il a bien cette structure logique.

Il y a bien entendu des différences sémantiques entre un nom propre d'auteur et la description définie qui le désigne comme étant l'auteur d'un ouvrage qu'il a publié. Mais nous examinerons plus tard ces différences, afin de voir d'emblée quelles fonctions peut remplir une telle forme d'homonymie indirecte.

Pour l'essentiel, cette éponymie médiate paraît à même de remplir trois fonctions : renforcer, compenser ou surdéterminer l'identité d'un personnage.

II. 1. 1. Fonction de surcharge

Bien que cette fonction paraisse aller de soi, il n'est pas inutile de la signaler : une telle désignation indirecte permet de doubler et de spécifier une dénomination parle nom propre de l'auteur, c'est-à-dire de renforcer une homonymie Les substituts livresques viennent alors s'ajouter à un nom propre pour cerner l'identité du personnage. C'est par exemple ce que fait constamment Céline, dans sa trilogie allemande (*D'un Château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*). S'il donne à son narrateur autodiégétique tous les appellatifs ("Céline", "Destouches". "Ferdinand") qui permettent de l'identifier avec l'écrivain Céline pris dans la débâcle allemande, il ne manque pas de confirmer cette identification en lui attribuant la paternité de la plupart de ses livres antérieurs (*Normance*, *Nord*, *D'un Château l'autre*, *Mort à crédit*), avec une prédilection pour son premier roman, *Voyage au bout de la nuit*, qui a imposé la "griffe" Céline et qui est pour lui le début de tous ses ennuis, le livre qui lui a attiré toutes les envies et toutes les haines. En conjuguant ces deux formes d'homonymie, Céline fait ainsi de ses propres livres, de leur production et de leur réception, un thème important de son œuvre et une pièce décisive de sa stratégie. Ce procédé se retrouve chez des écrivains qui ont fait de la fictionnalisation de soi une stratégie d'écriture, en mettant en scène de fiction en fiction un personnage qui porte leur nom et revendique leurs textes. Des écrivains comme Blaise Cendrars, Witold Gombrowicz, Jean Genet, Jérôme D. Salinger ou Philippe Sollers ont ainsi trouvé le moyen de replier leur œuvre sur elle-même et de se construire un "univers" où la distinction entre la fiction et la réalité est à jamais dissoute.

II. 1. 2. Fonction de compensation.

Pour des raisons diverses, thématiques ou formelles, la fictionnalisation de soi peut devoir s'accompagner de l'anonymat du personnage qui représente l'auteur. Les "substituts livresques" constituent alors un moyen simple pour conjuguer un anonymat relatif et une identification sans ambiguïté. *La traversée du Luxembourg* (Hachette, 1985) de Marc Augé permet de vérifier cet effet. Il s'agit du récit de la journée d'un anthropologue bien installé dans sa profession. Celle-ci ne comporte pas d'événements particuliers, mais c'est l'occasion pour cet universitaire de brosser son portrait, celui de quelques individus typiques de sa génération et de

se livrer à une réflexion ethnologique sur les aspects les plus diversifiés de notre société contemporaine. Cet universitaire est anonyme, mais au cours de cette journée il se décrit au travail, écrivant un article sur le "retour du religieux" (chap. 5). Les extraits cités permettent de constater qu'il s'agit du démarquage d'un article donné par l'auteur à *l'Encyclopaedia Universalis*, *Symposium*, 1985. Dans ce livre qui se déclare comme un "Ethno-roman d'une journée française considérée sous l'angle des mœurs, de la théorie et du bonheur", l'auteur et le héros se partagent donc au moins la paternité d'un écrit. Quoique le narrateur autodiégétique soit un personnage fictif, s'il faut en croire l'indication générique, il a au moins en commun avec la personne de Marc Augé, d'être le signataire du même texte. En réalité, tout un ensemble de traits thématiques fait que cette identification est transparente. Seulement il ne s'agit que d'analogies, comme celles qui pouvaient rapprocher Louis Lambert de Balzac adolescent. Tandis qu'avec cette attribution d'un texte effectivement publié et signé, dont l'existence est vérifiable, Augé et son "narrateur-héros" sont dans un rapport formel qui permet de les mettre en équivalence.

Pourquoi alors ce détour ? Pourquoi Augé n'a-t-il pas tout simplement doré son nom à ce personnage d'anthropologue? C'est que cet anonymat partiel permet un effet de distanciation qui n'est pas tout à fait négligeable. Il lui permet de maintenir un dédoublement entre l'auteur et le narrateur qui matérialise la distance de soi à soi qu'introduit nécessairement l'écriture et de formuler en marge un discours second où il commente les propos de son héros et met en acte la réflexion sur l'identité qui est l'un des objets de ce livre.

II. 1. 3. Fonction de surdétermination.

Cette homonymie par homologie peut aussi remplir une autre fonction, qui est de capter en quelque sorte l'identité d'un personnage fictif en lui attribuant ses propres ouvrages. On aura alors un auteur et un personnage ayant deux noms différents, mais auxquels sont attribuées les mêmes oeuvres. Un personnage hétéronyme de l'auteur s'attribuera ainsi les oeuvres mêmes de cet auteur, assignation qui le dote d'une identité contradictoire puisqu'il est alors à la fois un personnage autonome (ayant son propre anthroponyme) et un double de l'auteur.

Un tel procédé semble avoir été courant dans la tradition du dialogue philosophique où il permettait à un philosophe de présenter des personnages aux "noms types", selon les conventions du genre, tout en désignant sans équivoque celui qu'il fallait considérer comme son porte-parole. C'est ce que fait, en partie, Leibniz dans ses *Nouveaux essais sur l'Entendement humain* (dialogue où il se situe, comme on sait, par rapport à la philosophie de Locke), en attribuant à Théophile une de ses découvertes mathématiques et certains de ses opuscules. L'interlocuteur de Philalète, d'abord présenté comme un disciple de Leibniz, devient ainsi au cours du dialogue, un double de Leibniz lui-même Cet exemple montre, au passage, qu'une découverte scientifique (et plus généralement toute production à laquelle est attaché un nom propre) peut, comme un livre, remplir la fonction de substitut.

Dans la littérature, cette complication d'identité est assez répandue, plus d'ailleurs que la fonction précédente, sans doute parce qu'elle permet des effets plus subtils et plus riches. *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz en fournit un bel exemple. Dès les premières pages de ce roman protéiforme, le narrateur et héros "Joseph" se présente comme l'auteur de *l'époque d'immaturité*, le premier essai littéraire de Gombrowicz, un recueil de nouvelles publié en 1933 et traduit en français sous le titre *Bakakaï* (Denoël, 1967). Par cette appropriation, Joseph *est* et *n'est pas* Gombrowicz, il passe à travers les modalités reçues de l'énonciation et les catégories habituelles de la perception. Son identité devient une sorte de palimpseste où l'on peut lire par transparence celle de son auteur, sans que pourtant la synthèse des deux soit possible. Cette contradiction permet d'inscrire à sa source, c'est-à-dire au cœur du personnage qui est responsable de la narration, le registre contradictoire de ce texte le protocole nominal est alors en même temps un protocole modal, un élément de la fictionalité. *Ferdydurke* est d'autant plus exemplaire que la référence aux *Mémoires de l'époque d'immaturité* n'est pas seulement le moyen d'une identification, elle donne aussi la raison séminale de cet anti-roman de formation. Sans la publication de ce texte de jeunesse, qui témoigne, selon le narrateur lui-même, d'une immaturité foncière tant par sa matière que par son titre, le roman *Ferdydurke* n'aurait pas existé. S'il est vrai que "L'immaturité est une idée dangereuse (...) que la première condition de la maturité, condition *sine qua non*, c'est de penser soi-même qu'on la possède...", alors tous les

épisodes de cette odyssée de l'infantilisation qu'est *Ferdydurke*, la "cuculisation" de Joseph en Jojo, avec tous les agents de cette déchéance (le professeur Finko, le voyou Mentius, la lycéenne Zuta, l'adolescente Sophie ou le valet Tintin), tout cela n'aurait ni raison ni lieu d'être sans ces *Mémoires* immatures. Quoique extradiégétique et hétérodiégétique au récit de *Ferdydurke*, ce texte ou plutôt sa publication est comme le lieu génératif, le moteur de l'infantilisation qui s'empare progressivement du narrateur jusqu'à l'*excipit* du livre où loin de disparaître "le cucul (...) semble figé au firmament dans une durée absolue, radiant et rayonnant, infantile et infantilisant, clos, massif, renforcé par sa propre puissance et culminant à son zénith..." (Trad. Sédir, p. 309).

Pour achever cet examen de "l'homonymie par substitut livresque", il est nécessaire de faire deux observations sur la portée et la forme de ces substituts.

II. 1. 4. *Amplitude*

Jusqu'ici nous avons fait comme si les "substituts" livresques étaient convertibles *salva veritate* avec un nom propre d'auteur. En réalité, comme on sait, il n'en est pas toujours ainsi. Comme tout signe, ces substituts n'ont pas seulement un référent, une "dénotation", ils ont aussi un "sens" pour reprendre les termes de Frege, c'est-à-dire une manière de désigner leur référent (Frege, 1892), ici un mode de désignation métonymique. C'est ce "sens" qui fait que dans certains contextes, dits obliques par Frege, ces substituts ne sont pas interchangeables avec les noms propres qu'ils peuvent remplacer. Ainsi dans une proposition qui porterait sur le "sens" du substitut et non sur sa dénotation. Reprenons l'exemple fameux de "l'auteur de *Wavarley*" (Russel, 1905) : quoique cette description définie puisse être un substitut à Walter Scott, elle n'est pas complètement interchangeable avec ce nom propre. Dans une proposition comme "Paul sait que W. Scott est l'auteur d'*Ivanhoé*", on ne peut pas toujours remplacer "W. Scott" par "l'auteur de *Waverley*" pour la raison simple que Paul ignore peut-être que ces deux auteurs n'en font qu'un. *Mutadis Mutandis*, il nous semble que le contexte littéraire présente des similarités, pour ce qui concerne les "substituts livresques", avec de tels contextes obliques. Ces similarités obligent à tenir compte de deux choses essentielles, face aux "substituts livresques" : de l'information dont dispose le lecteur pour les identifier ; de l'information donnée par le substitut pour remplir

sa fonction. Un exemple emprunté à l'œuvre de Blaise Cendrars va nous permettre d'illustrer ce point.

Un des premiers essais romanesques de Cendrars, *Moganni Nameh*, publié en 1922-23 mais écrit vers 1911-12, campe un personnage d'apprenti écrivain "José" de retour dans sa famille à Saint-Pétersbourg, après des études en Europe. Pour étoffer la vocation de son héros, Cendrars a donné plusieurs exemples et descriptions de sa production littéraire. Dans cet ensemble, on trouve deux poèmes qui ont pour tire *Séquences*. Or, il se trouve qu'ils correspondent mot pour mot aux deux premières pièces d'une plaquette publiée par Cendrars vers 1913 et dont le titre était *Séquences*. On a donc là un autre exemple d'homonymie par substitut livresque, surdéterminant l'identité d'un personnage fictif et ayant pour fonction de confondre en partie le personnage "José" et Cendrars. C'est ici qu'il faut faire deux remarques qui portent sur la condition d'une telle homonymie et sur sa portée.

Observons tout d'abord que pour qu'une telle homonymie soit établie par le lecteur, il est nécessaire que celui-ci ait eu connaissance de l'existence de ce recueil, dont la publication fut confidentielle et qui est resté une œuvre mineure dans l'*opus* cendrarsien. D'une manière générale, pour qu'un "substitut livresque" puisse remplir sa fonction identificatoire, il faut que le lecteur dispose des connaissances appropriées, faute de quoi l'œuvre évoquée passera pour une œuvre imaginaire et l'homonyme pour un auteur supposé.

L'objet de la prochaine section sera précisément d'étudier les moyens dont dispose un écrivain pour fournir de telles informations à ses lecteurs.

Il faut remarquer, ensuite, qu'à la date où Cendrars publie *Moganni Nameh*, il est l'auteur de textes poétiques plus fameux et plus connus que ce recueil *Séquences*, qui est encore sous l'influence du symbolisme et qu'il reniera à la fin de sa vie comme un "péché de jeunesse". Il a en particulier publié *Les Pâques à New-York*, *la Prose du Transsibérien* et *Le Panama*, qui ont fait sa réputation et l'ont situé en bonne place dans l'avant-garde poétique de son temps. Pourtant, le narrateur de *Moganni Nameh* ne s'approprie pas ces poèmes célèbres, il se contente de *Séquences*. Certes, l'essentiel de la rédaction de ce récit est antérieur

à ces poèmes ; mais Cendrars aurait pu les intégrer rétrospectivement à son texte. S'il ne l'a pas fait, c'est évidemment pour limiter la portée de son identification avec son personnage. José n'est que dans une faible mesure Cendrars lui-même, non seulement parce qu'il ne s'appelle pas Blaise, mais surtout parce qu'il ne représente qu'une période de l'écrivain Cendrars, qu'un état de sa production littéraire : sa période symboliste. Ces limites étroites dans lesquelles est enfermée l'identification à son personnage sont clairement inscrites dans le substitut choisi le titre *Séquences* et pas un autre ; titre d'une œuvre presque honteuse ("péché" dira-t-il), qui atteste plus de la genèse de son écriture que de choix esthétiques et poétiques durables. A propos de *Moganni Nameh*, Cendrars risque quelque part l'indication générique "roman de mise au point". On ne saurait mieux dire pour un texte où transparaît tout ce que Cendrars doit à Gourmont, en particulier à *Sixtine*, et à l'influence symboliste ; mais où, aussi, il s'est débarrassé, en les objectivant, de toutes ses tentations symbolistes.

Cet exemple montre qu'il est important d'être attentif au choix des substituts livresques et qu'il ne faut pas les concevoir comme des supports indifférents d'identification. Par ces substituts, c'est une équivalence qui est établie entre un écrivain et un personnage, pas une identité ; équivalence dont les limites sont inscrites dans le substitut lui-même.

II. 1. 5. Altération

Il faut enfin noter que les titres qui servent de substitut ne sont pas forcément la réplique exacte des titres d'ouvrages publiés par l'auteur. De la même façon qu'un auteur peut jouer avec son nom propre, il peut jouer avec les titres de ses œuvres et donc avec la possibilité de l'identifier par une "correspondance structurale". Comme pour le nom propre d'auteur, on pourrait ainsi faire l'inventaire des procédés qui permettent de déguiser un titre, d'établir des différences et des analogies, afin de le rendre identifiable tout en le transformant. Pour éviter un inventaire fastidieux, nous nous contenterons d'un exemple où ce procédé ne remplit qu'une fonction mineure, mais qui le fait apparaître d'autant plus nettement. Dans *L'Enfer* (Pol, 1986), de René Belleto, roman où cet écrivain continue (en s'essoufflant un peu) dans la veine policière qui l'a fait connaître, on voit le narrateur et héros Michel Soler consultant, dans un supermarché, une *Histoire de*

Lyon de *R*obert *B*allestron. On aura remarqué l'identité des initiales de cet auteur supposé avec celles de René Belleto. Cette similitude ne peut manquer d'attirer l'attention du lecteur sur le jugement porté par le narrateur sur ce polygraphe d'invention :

> "... Robert Ballestron (écrivain régional prolifique et aux talents variés, auteur d'un traité d'astronomie, d'une petite encyclopédie sur la vie des bêtes, d'un dictionnaire des symboles, d'un ouvrage de cuisine, d'un manuel de morale à l'usage de tous, d'un ouvrage médical, de contes fantastiques pour enfants, du *Fantôme* et de *Que notre règne arrive* (...) et donc de cette *Histoire de Lyon*)..." (p. 249).

Le lecteur n'a pas besoin d'avoir lu la totalité des œuvres de Belleto pour savoir qu'à côté de textes difficiles, ce dernier a publié deux romans policiers qui ont eu un certain succès : *Le Revenant* (1981) et *Sur la terre comme au ciel* (1983), Grand Prix de Littérature Policière 1983. Il lui suffit pour cela de consulter l'épitexte de L'*Enfer* qui contient une liste "du même auteur" donnant la bibliographie de Belleto. Or, par synonymie et par allusion, les deux titres de Ballestron renvoient manifestement à ceux de Belleto, esquissant ainsi un autoportrait ironique de l'auteur. Si ce procédé reste marginal dans le dernier roman de Belleto, il peut être exploité sur une plus grande échelle comme le montre *Regarde, regarde les Arlequins !* de Nabokov. Dans ce roman, un écrivain imaginaire, Vadim Vadimovitch, retrace son existence et glose ses propres écrits. Il résume et analyse ainsi des ouvrages qui ont, entre autres, pour titre *Le Dard* ou *Un royaume au bord de la mer*. Un lecteur attentif reconnaîtrait sans peine dans ces ouvrages *Le Don* et *Lolita* ; et serait donc amené à identifier au moins partiellement cet auteur supposé avec l'écrivain Nabokov (Puech, 1982, pp. 138-139).

II - 2. Substituts onomastiques

Le cas de Nabokov permet de faire la transition avec une seconde classe d'homonymie indirecte. On a rappelé que l'auteur supposé de *Regarde, regarde les Arlequins* ! se nommait Vadim Vadimovitch. Pour un lecteur informé, un tel anthroponyme ne peut manquer d'éveiller son attention. On sait que Nabokov n'est qu'un pseudonyme : le nom véritable de cet écrivain russe naturalisé américain est

Vladimir Vladimirovitch. Il suffit d'un dictionnaire pour s'en assurer et pour constater que dans cette autobiographie imaginaire, Nabokov n'a pas voulu seulement gloser de façon fantaisiste son œuvre, mais que c'est sa personne même d'écrivain russe qu'il a voulu mettre en jeu.

Cet exemple permet d'introduire une autre forme d'homonymie proportionnelle, à savoir celle où l'écrivain nomme un de ses personnages par un substitut onomastique de son nom propre d'auteur, par un nom lié publiquement ou juridiquement à sa personne. Expliquons ce procédé à l'aide d'un chapitre des *Essais*, "Des noms", où sont montrés toute l'incertitude, tout le tremblé de l'identité de chaque sujet.

Dans ce fameux chapitre 46 du Livre I, Montaigne observe qu'une personne peut pour ainsi dire s'étoiler en des noms différents :

> "Qui croirait que le capitaine Bayard n'eut d'honneur que celui qu'il a emprunté des faits de Pierre Terrail (patronyme véritable de Bayard) ? Et qu'Antoine Escalin se laisse voler à sa vue tant de navigations et charges par mer et par terre au capitaine Poulin et au baron de la Garde (le nom d'état-civil, de guerre et de terre désignent la même personne) ?"

Dans l'esprit de Montaigne, il s'agit de montrer l'inanité de cette recherche de la "gloire" qui dévore ses contemporains. Celle-ci est vaine car son seul support est le nom, propre, assise si peu assurée qu'il peul être multiple, se disséminer en des appellatifs différents. Certaines personnes ont pour ainsi dire un nom propre pluriel, une identité éclatée. C'est ce que l'on peut appeler *des noms de carrière* : nom d'artiste, nom de soldat, pseudonyme d'auteur, nom de terre, nom de maison etc. Un écrivain peut ainsi multiplier ses noms propres en publiant à la fois sous son nom d'état-civil et sous un pseudonyme ; ou en publiant sous plusieurs pseudonymes comme Kierkegaard.

Tous ces noms "seconds" peuvent alors être utilisés comme des substituts onomastiques (des synonymes au sens logique) du nom d'auteur habituel, pour se fictionnaliser, Comme les substituts livresques, de tels noms ne sont pas substituables *salva veritate*, mais ils permettent d'établir une équivalence, à défaut d'une identité, entre un écrivain et un personnage. Cette substitution fonctionne là encore par un rapport de proportion, comme une homonymie par transitivité :

X est à Y ce que Y est à Z

(X = nom d'auteur, Y = nom de carrière, Z = nom de personnage).

André Chamson, par exemple, dans *Le Dernier Village*, a utilisé son nom de guerre, Capitaine Barrault, pour relater à la troisième personne la débâcle de 1939, telle qu'il l'a vécue. C'est la un exemple simple et attendu dans le genre du récit de guerre, mais tous les cas de figure sont imaginables et réalisables.

Les variétés les plus subtiles de cette forme d'homonymie sont celles où un écrivain joue avec son nom d'état-civil et son (ou ses) pseudonyme(s). Un tourniquet vertigineux peut être ainsi mis en place. Un écrivain peut désigner son héros par un nom véritable, quand il a un pseudonyme ; ou, à l'inverse, il peut mettre en scène un personnage avec un de ses pseudonymes etc. Philippe Sollers, par exemple, dans *Portrait du joueur*, nomme son héros "Philippe Diamant", appellatif qui est une approximation de Philippe Joyaux, son nom véritable, lié à l'enfance bordelaise que tente de restituer cette fiction.

Mais la palme revient, en ce domaine, comme pouvait s'en douter, à Kierkegaard. On sait l'importance des pseudonymes pour l'économie des écrits et de la pensée du philosophe danois. Ils sont si nombreux que lui-même préfère le terme de "polynymie " à celui de pseudonymie : Victor Eremita, Johannes de Silentio, Constantin Constantius, Vigiliux Hafniensis, Nicolaus Notabene, Johannes Climacus, William Afham, Frater Taciturnus, Anti-climacus etc. Pour Kierkegaard, il ne s'agit pas de "prête-nom" ou de masques pour publier des œuvres mineures; rien à voir, par exemple, avec le statut des noms Lord R'Hoone ou Horace de Saint-Aubin qu'utilise Balzac pour signer ses premières productions. Ils ne sont pas, en plus, la reprise des affabulations littéraires (manuscrit trouvé, correspondance recueillie, fiction d'éditeur ou d'auteur) mises à la mode par le XVIIIe siècle et développées par les romantiques allemands. Ces auteurs inventés sont glus que des noms d'emprunt : ils ont un milieu, une personnalité, une pensée et un langage qui leur sont propres ; et ils constituent autant de croix existentiels et philosophiques. Tous ces pseudonymes permettent à Kierkegaard la mise en place d'un système d'écriture et d'énonciation très complexe dont les fonctions

sont en rapport avec la nature même de son projet philosophique et religieux (Cornu, 1972).

Une des pièces de ce système, *In vino veritas*, permet d'illustrer le cas d'un auteur faisant d'un de ses pseudonymes un personnage fictif. C'est même un cas exemplaire car Kierkegaard met en scène deux de ses pseudonymes d'auteur. (En lui-même, le statut de ce texte est encore plus complexe car il porte comme sous-titre "un souvenir rapporté par William Afham" et il est enchâssé dans cet ouvrage - touffu qu'est *Étape sur le chemin de la vie*, publié par Kierkegaard sous un pseudonyme. Il est possible toutefois de négliger toutes ces complications pour ne retenir que ce qui intéresse notre propos).

Ce texte est le récit d'un dîner dans les environs de Copenhague entre cinq convives, qui discourent sur l'amour et les femmes, comme dans *Le Banquet* de Platon qui est manifestement un des modèles de cet écrit. Trois d'entre eux portent un nom : Johannes, "surnommé le séducteur", Victor Eremita et Constantin Constantius. Le premier est bien sûr le "Johannes" du fameux *Journal du séducteur*. Mais il ne s'agit là que d'un personnage. 'tandis que les deux autres sort respectivement l'auteur d'*Ou bien... Ou bien* et de La *Répétition*. En les transformant en personnage à part entière, Kierkegaard donne ainsi une dimension supplémentaire à ces pseudonymes, à qui il avait donné la parole. Ils ne peuvent plus être pris comme des porte-parole de l'auteur, des représentants honteux d'un penseur qui ne signa de son nom que des *Discours chrétiens* ou des *Discours édifiants*. Non content de donner vie à chacun de ces mondes imaginaires qu'il portait en lui, d'incarner chacun de ses possibles, il les fait se rencontrer et dialoguer, donnant ainsi à chacun d'eux une épaisseur existentielle définitive.

Pour terminer cet examen, notons que les remarques faites plus haut sur les problèmes de substitution et sur les substituts déguisés sont applicables aux substituts onomastiques. Il faudra aussi se demander comment le lecteur peut être informé des noms seconds d'un écrivain ; et, là encore, le choix de ces noms n'est jamais indifférent : ce ne sont pas seulement des moyens d'identification, mais aussi des moyens de prédication du personnage. Si un écrivain donne à un personnage, dans un récit de guerre, son nom de soldat, c'est évidemment pour

répondre aux règles du genre et pas uniquement parce que ce nom lui permet de se donner un homonyme. Enfin, il faut rappeler que, dans cette classe aussi, les substituts peuvent être déguisés : on l'aura compris avec les exemples de Nabokov et de Sollers.

C). Homonymie chiffrée

Malgré leur différence, les deux types d'homonymie envisagés plus haut (par transformation et par substitution) ont en commun de reposer sur une base nominale. Même quand cette homonymie est indirecte, construite et non pas constatée par le lecteur, son assise reste onomastique. Même quand l'homonymie se fait par une "correspondance structurale", le moyen terme est un nom propre ou un substitut dont la valeur onomastique est indiscutable. Apparemment, aucun autre indice ne peut remplacer avantageusement cette médiation du nom propre. Dans tous les exemples cités, la fictionnalisation de l'auteur passait, de près ou de loin, par l'usage de son nom.

Il faut pourtant se demander si d'autres indices ne sont pas en mesure de remplir la fonction d'un nom propre ou de ses substituts. L'identité d'une personne comprend, en effet, des données qui ne sont pas d'ordre onomastique, mais factuel, définies par la législation en vigueur. C'est ce qu'en termes juridiques, on appelle l'état des personnes ou l'état-civil. Il s'agit de "l'ensemble des qualités inhérentes à la personne, auxquelles la loi civile attache des effets juridiques" comme le définit le *Robert*. Ces qualités sont données par l'état-civil : nationalité, profession, situation familiale, date et lieu de naissance, adresse, caractéristique physiques etc. Tous ces éléments de l'état-civil entrent en compte dans la définition légale d'une personne. Il faut donc se demander si ces indications d'état-civil ne peuvent pas concourir à instaurer une homonymie indirecte entre l'auteur et l'un de ses personnages.

Prenons d'entrée de jeu un exemple. Dans *Facino cane*, Balzac représente un narrateur qui est étudiant et qui mène une existence monastique dans une petite rue près de l'Arsenal. Dès les premières lignes de cette nouvelle, le nom de cette rue est donné au lecteur :

> "Je demeurais alors dans une petite rue que vous ne connaissez sans doute pas, la rue de Lesdiguières...".

Or, on sait que Balzac a effectivement vécu au numéro 9 de cette rue, vers les années 1819-1820, dans une mansarde située au cinquième étage. Cette chambre, avec sa localisation, ne pouvait manquer d'être mémorable pour Balzac : elle est liée à la période héroïque de ses débuts, quand il décida de se consacrer à la carrière des Lettres. C'est dans ce lieu qu'il fit de vastes lectures d'ouvrages philosophiques, qui devaient le marquer toute sa vie ; c'est là qu'il écrivit ses premiers travaux, dont *Cromwell*, une laborieuse tragédie en alexandrins. Tous ces éléments font dire à Albert Béguin qu'avec cette nouvelle, Balzac ajoute un "chapitre supplémentaire aux parties autobiographiques de *Louis Lambert*" (Béguin, 1953b,p. 853). Il est vrai que *Facino cane* est l'un des rares textes *de La Comédie Humaine* à être narré à la première personne et que les idées formulées par le narrateur sur sa capacité de "seconde vue", de "devenir un autre que soi" développent un thème déjà formulé dans la préface à *La Peau de Chagrin* en 1831.

Malheureusement, ces similitudes entre les propos assumés par Balzac lui-même et ceux pris en charge par ses personnages sont monnaie courante dans *La Comédie Humaine*. C'est surtout le domicile qui joue ici le rôle d'un dénominateur commun permettant de rapprocher Balzac du narrateur-héros de *Facino cane*. A l'aide de cette indication, on peut formuler un rapport de proportion suivant : le narrateur-personnage de *Facino cane* est un locataire de la rue de Lesdiguières, comme Balzac était le locataire de cette même rue vers 1818-1819. Apparemment, les indications d'état-civil sont donc à même de remplir le même rôle que le titre d'un ouvrage, peuvent servir à établir une homonymie par homologie, elle-même mise en place par une descriptions définie.

Ce procédé a tout de même ses limites, qu'illustre bien l'exemple de Balzac. Tout d'abord, il faut noter qu'une indication d'état-civil ne peut permettre à elle seule de formuler une description définie qui permette de désigner un auteur. Balzac n'a pas toujours habité la mansarde de ses débuts. Lorsqu'un écrivain français met en scène un personnage de nationalité française, l'auteur et sa créature se partagent bien un trait d'état-civil identique. Est-ce suffisant pour voir dans l'un le double fictif de l'autre ? Il est évident que non. Le problème des

qualités ou des faits relatifs à l'état des personnes, c'est qu'elles sont de nature factuelle et non sémiologiques. Leur valeur désignative est beaucoup moins précise, beaucoup plus floue. A leur accorder la même valeur qu'un titre d'ouvrage ou qu'un second nom propre, on risque de retomber dans le critère laxiste de la ressemblance. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut les négliger. Mais on ne peut faire fonds sur un fait d'état-civil pris isolément pour décider que l'on a affaire à une autofiction. Dans le cas de *Facino cane*, si l'on peut voir dans le narrateur de cette nouvelle de Balzac un double de l'auteur, c'est que d'autres éléments entrent en compte : son anonymat, des données thématiques comme son statut d'étudiant, son don de "seconde vue" qui le désigne comme écrivain en puissance etc. Toutes ces données viennent s'ajouter à l'indication du domicile pour constituer effectivement ce personnage en double fictif de Balzac. Si le registre explicitement invraisemblable de cette nouvelle interdit d'y voir, comme le fait Béguin, un chapitre de l'autobiographie de Balzac, il est néanmoins légitime de penser que l'auteur de *La Comédie humaine* ait voulu se mettre en scène dans ce texte. Mais il faut être très prudent ; on ne peut élever en règle de dédoublement la présence d'une qualité d'état-civil. A elle seule une indication d'état-civil ne permet pas d'inférer que l'écrivain ait voulu se représenter en la donnant à un personnage. Rastignac, par exemple, est né la même année que Balzac, en 1799 - au moins dans la notice biographique de ce personnage rédigée par l'auteur du *Père Goriot*. Cette similitude ne nous permet pourtant pas de voir dans Rastignac une incarnation délibérée et voulue comme telle de Balzac. Cette coïncidence chronologique est trop fragmentaire, trop isolée pour que le lecteur opère une telle identification. Relève-t-elle alors d'un pur hasard ? Sans doute pas. Si Balzac a donné au personnage de Rastignac sa date de naissance, cela ne peut être totalement fortuit. Comme avec son nom propre, chacun entretient avec les données de son état-civil un rapport affectif très fort. Mais ce genre d'inscription biographique ne semble pas remplir la même fin, ne paraît pas viser à l'instauration d'un dispositif autofictif. Il faut plutôt y voir, nous semble-t-il, la volonté d'archiver des faits, d'établir des correspondances historiques.

Un autre exemple, emprunté aux *Misérables* va nous permettre de développer ce procédé. Dans un chapitre justement fameux de ce colossal roman, "L'année 1817", Hugo mêle dans un inventaire étourdissant toute la poussière des

faits et des événements qui donnèrent à cette année-là sa "physionomie". On apprend ainsi aussi bien ce que portaient les "petits garçons" comme casquette, que les airs à la mode ou les mesquineries politiques qui faisaient le quotidien de la Restauration. Ce chapitre annonce à bien des égards la "nouvelle histoire", et Hugo était très conscient du caractère novateur de ce passage. Dans l'économie du roman, il sert d'ouverture à la troisième partie qui est consacrée, entre autres, à la déchéance de Fantine. C'est cette année-là que quatre jeunes Parisiens font une bonne farce et que Fantine se retrouve enceinte, seule face à une Société qui condamne sans pitié les filles-mères. Pourquoi cette année 1817 et pourquoi s'attarder aussi complaisamment sur cette poussière de faits ? On s'accorde à reconnaître une "valeur autobiographique" au choix de cette date et à ce chapitre puisque 1817 est l'année où débuta la carrière poétique de Hugo. A cette date, il n'écrit pas ses premiers vers, ni même sa première œuvre, mais il obtient une mention au concours de l'Académie française. Pour la première fois, Hugo voit son nom mentionné dans les journaux et il est reçu par le doyen des Académiciens, qui employa même les talents du jeune poète pour traduire un ouvrage savant qu'il signa de son nom. Pour Hugo, qui très tôt voulut égaler Chateaubriand, l'année 1817 représente donc le coup d'envoi de sa vocation d'écrivain, le début d'une consécration qui allait faire de lui l'écrivain le plus célèbre de son siècle. On comprend alors l'attachement rétrospectif de Hugo pour cette année 1817. En faire une année charnière dans un roman, c'est en quelque sorte l'archiver, la ressaisir dans l'espace de la fiction. Il y a ainsi, chez Hugo, beaucoup de détails, d'allusions, de noms qui ne sont perceptibles que pour le lecteur prévenu et qui fonctionnent comme un mémorial personnel, à usage presque privé. Pour le lecteur moyen (ou ne disposant pas d'une édition critique), un tel renvoi est imperceptible. Il fonctionne comme un *private joke*, que seuls quelques *happy fews* sont en mesure de saisir. On est ici proche de ce que la rhétorique ancienne appelait l'allusion, sinon que le *private joke* est plus difficilement compréhensible et que le fonds culturel commun ne suffit pas pour le saisir. Si Hugo place la sinistre farce imaginée par Tholomyès en 1817, ce n'est pas pour s'identifier à celui-ci, pour suggérer qu'il fit à cette date une action d'aussi mauvais aloi. C'est pour retracer à son souvenir et à celui du lecteur une année pour lui mémorable, pour faire coïncider son histoire avec celle qu'il invente.

Quelques pages d'Aragon dans l'Après-dire" de *Blanche ou l'Oubli* confirment et élargissent cette analyse :

> "Blanche n'est pas Elsa. Je ne suis pas Geoffroy Gaiffier. Le couple Marie-Noire-Philippe n'est pas notre couple. Tout cela, ce sont des hypothèses : des hypothèses pour essayer de comprendre ce que je n'ai pas su, pas compris (...). Par exemple : J'imagine Blanche à Java, vers 1930. Un subterfuge pour comprendre Elsa par qui n'est pas elle, par un pays où elle n'a jamais été (…). Et Java du même coup devient Tahiti, où Blanche non, mais oui Elsa s'en fut, comme en fait foi le passeport délivré sur sa demande par la commune de Papeete le 27 juillet 1920…".

Première explication : le procédé consistant à "brancher" la fiction sur sa vie propre apporte à l'écrivain un "subterfuge" pour (se) comprendre lui-même, son rapport au monde et aux autres. Il permet à l'écriture d'avoir une fonction modélisante, de structurer le vécu. La suite ajoute une autre dorée, qui ne manque pas d'intérêt :

> "J'ai donné à Geoffroy Gaiffier ma date de naissance, pour pouvoir lui faire cadeau d'événements qui appartiennent, c'est vrai, à ma vie mais c'est comme on met un acteur à jouer Œdipe ou Hernani, il n'est pas Œdipe, il n'est pas l'amant de Dona Sol. Il fallait, pour pouvoir se servir de mon expérience, que ce personnage inventé me fût strictement contemporain".

Dans ce passage, le procédé a une fonction heuristique ; il vivifie l'expérience de l'écrivain, son vécu, afin d'étoffer l'invention, comme c'est souvent le cas chez Balzac. Mais tant que le procédé en reste là, sa valeur est surtout instrumentale il est au service du processus créatif de l'écrivain, plus qu'il n'est destiné à provoquer un effet chez le lecteur.

Par contre, si l'usage de ce procédé est articulé à une constellation de ressemblances significatives entre l'œuvre et la vie, constellation avouée par l'écrivain, alors le lecteur est invité à en faire une lecture référentielle et l'on se trouve face à quelque chose qui se rapproche du roman personnel, mais pas de l'autofiction. C'est le cas de *Blanche ou l'Oubli* puisque dans la suite de cet "près-dire", Aragon explique que ce roman lui a permis de faire des "aveux" :

> "Il n'y a entre Blanche et Elsa que cette ressemblante, Java-Tahiti, encore y a-t-il dix ans de décalage entre les deux voyages exactement pour ne pas céder à la tentation qu'à Tahiti en 1930 arrive en même temps qu'Elsa Matisse, sans doute, mais simplement aussi parce que le décalage implique la différence d'âge entre Gaiffier et sa femme. Cette différence suffirait à elle seule à rendre impossible de les comparer à *nous*, Cependant, si je cherche à me comprendre, c'est que je voulais dire une chose vraie de *notre* vie qu'on retrouve chez les Gaiffier, et dont alors (Elsa vivante) je n'avais pas osé parler à haute voix : dans ces années de Java, je puis si Gaiffier n'est pas moi d'évidence, encore qu'il porte mon calendrier comme paletot (si surtout Blanche n'est pas, ne peut pas être Elsa, parce qu'Elsa n'est plus à Tahiti depuis treize ans quand Blanche devra quitter Java) - je puis avouer *son* crime, qui est de ne pas comprendre que Blanche est habitée du besoin d'écrire pour *se* comprendre, de ne pas comprendre ce que cela signifie, ces cahiers multicolores où elle écrit, sans rien dire. En ce temps-là, *nous* sommes Paris où Elsa fait des colliers *beaux à n'y pas croire*. Cependant six ou sept ans plus tard, sur des cahiers multicolores, c'est en cachette de moi qu'Elsa écrira des *choses* inconnues, qui seront bientôt *Bonsoir, Thérèse*. Et je ne le comprendrai pas comme Gaiffier de Blanche, à l'époque des colliers... Le livre de 1965 ne pouvait faire cet aveu qu'autant que Blanche n'était pas Elsa, je n'étais pas Gaiffier. Pour cet aveu, cependant, et plusieurs autres similaires, ce roman de 1965 a été écrit" (1971, pp. 521-523).

D'une façon générale, il importe donc d'être très prudent et de ne pas faire systématiquement des indications d'état-civil un moyen d'identification, le support d'une homonymie indirecte. On ne peut formuler une règle générale ; à ce propos ; il faut procéder cas par cas et chercher à chaque fois à évaluer le poids des traits d'état-civil donnés par l'auteur. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il est exceptionnel qu'un seul trait suffise à lui seul pour établir une identification. Quand un écrivain veut que l'on appréhende un personnage comme son double, il ne craint pas la plupart du temps de multiplier des indices. Sinon, il s'agit plutôt de clins d'œil destinés soit à des intimes, soit à la postérité : des *private joke* ou des *in joke*.

Malgré leur différence, les deux types d'homologie envisagés plus haut ont en commun d'être perceptibles à l'intérieur d'une œuvre. Dans tous les exemples cités, la fictionnalisation de l'auteur est faite de façon immanente, par des

déclarations ou des indications fournies intra-muros en quelque sorte. Dans le cas de l'homonymie par transformation, le caractère immanent de la fictionnalisation se passe d'explication. Pour l'homonymie par substitution, on verra dans la section suivante quels sont les moyens pour un écrivain de procurer au lecteur 1a possibilité d'établir un rapport de proportion entre lui-même et l'un de ses personnages. L'essentiel est de bien voir que, dans les deux cas, le lecteur n'a pas à se livrer à une enquête d'histoire littéraire, n'a pas besoin d'informations extérieures à l'œuvre pour identifier un représentant de l'auteur dans la fiction. Même quand i'homologie est construite par un rapport de proportionnalité, n'est pas seulement constatée, le lecteur n'est pas dans la nécessité de faire appel à des données étrangères au texte qu'il déchiffre. Le lecteur doit comprendre ou percevoir une relation entre l'auteur et son héros, il n'a pas à l'interpréter à l'aide d'autres témoignages sur l'identité du personnage. Bref, la perceptibilité des deux types d'homonymie précédents est manifeste, explicite, patente. Au contraire, quand un écrivain dote l'un de ses personnages d'un élément de son état-civil, le lecteur doit faire appel à un savoir extérieur à l'œuvre. La coïncidence est implicite, cachée, chiffrée. Du vivant de l'auteur, de telles indications sont imperceptibles, à moins d'une notoriété exceptionnelle. Si l'écrivain devient un classique, s'il acquiert un droit de cité dans les éditions critiques, alors certes un péritexte éditorial permettra au lecteur de les décoder ; une édition savante permettra de faire un, sort à de tels détails, de souligner tout le marquage autobiographique que recèle un texte. Mais on voit qu'il s'agit d'un effet différé, à retardement et qui ne peut agir qu'avec le temps. Donc, même dans le cas où les qualités relevant de l'état-civil sont multipliées de façon cohérente, afin de mettre en place un dispositif de fictionnalisation, l'effet né peut être immédiat. Ce procédé à retardement, conjugué à la nécessité de recourir à des informations pose un problème d'interprétation. D'où notre parti-pris de classer à part cette possibilité d'identification avec un personnage et de la désigner par l'expression "homonymie chiffrée".

2. 3. CONTEXTE

" Pourquoi votre nom et votre adresse dans la bouche de la tête d'ORPHEE ?"

C'est le portrait du donateur au bas de la toile ; le nom de l'écrasé que l'on interroge chez le pharmacien.".

J. Cocteau.

La section précédente a permis d'examiner tous les moyens pour l'auteur de convertir son nom d'écrivain en nom de personnage. Cet examen s'est limité à dresser l'inventaire de procédures d'identification, de formes de nomination ou de substitution, indépendamment de leur réalisation effective, de la manière dont elles pouvaient être utilisées dans une œuvre. Cette limitation était nécessaire pour souligner l'importance de ce paramètre onomastique, véritable pierre de touche de la perception par le lecteur de la fictionnalisation de l'auteur dans le textes Mais en réalité, ces formes de nomination et de substitution ne sont pas dissociables de leur inscription dans une œuvre. Elles n'existent que prises dans une histoire et une narration, dans un texte et ses entours. Bien plus, elles sont en fait subordonnées à cet environnement puisque c'est lui qui les fait exister, qui permet les occurrences d'un équivalent du "nom auctorial". En un mot, le paramètre onomastique du protocole nominal est lui-même dépendant d'un paramètre contextuel, qui est constitué de l'emplacement, des variations, de la fréquence, de la situation des occurrences du nom propre (de son altération ou de son substitut) d'auteur. Tout ce contexte va déterminer la perception du lecteur de façon décisive.

Tentons, un parallèle avec un texte romanesque pour éclairer l'importance de ce paramètre contextuel. Pour étudier la figure de Mme de Rénal dans *Le Rouge et le Noir*. il faut bien sûr s'attarder sur son nom puisqu'un personnage c'est essentiellement, on l'a vu, un nom propre autour duquel s'articulent des prédicats et des fonctions. Mais cet examen ne peut se réduire à isoler ce nom pour en chercher les sources possibles, les équivalents littéraires éventuels, les sèmes (d'appartenance à une classe sociale par exemple) qu'il véhicule, les connotations qu'il peut suggérer. Il faut aussi chercher comment il est employé dans ce romans par quels appellatifs il se monnaye, quels sont ses substituts etc. Faute de cette recherche contextuelle, on manquerait par exemple ce trait essentiel, bien observé par José Cabanis, même si c'est en termes psychologisants :

> "Une nuance à peine perceptible, un certain silence même, peuvent révéler l'essentiel d'un personnage. *Madame*

> *de Rénal* : elle est toujours désignée de la sorte. Le prénom qu'elle portait, nul ne s'avance jusqu'à le prononcer. On devine cette réserve un peu triste qu'elle ne perdait jamais, on comprend le respect qu'elle inspirait et pourquoi Julien lui revient pour mourir. Une des clefs du livre" (Cabanis, 1964, pp. 251-252).

Au reste, ce contexte est important parce que, comme on l'a noté, certains cas d'homonymie indirecte supposent pour fonctionner que le lecteur puisse établir de lui-même certaines médiations, qu'il dispose de connaissances nécessaires pour comprendre une transformation ou une substitution onomastiques. Or, seule l'étude de ce paramètre contextuel va permettre de comprendre comment un écrivain pela fournir à ses lecteurs ces indications.

Enfin, on va voir que par certains procédés contextuels, un auteur peut compliquer ses rapports avec son homonyme fictif, troubler passablement son identification avec l'un de ses personnages. En jouant sur le contexte du protocole nominal, un écrivain peut non seulement moduler le sens de son identité, mais se forger une identité indécise; ambiguë ou contradictoire.

Il s'agit par conséquent de considérer l'identification fictionnelle dans son effectuation, dans son mouvement et plus seulement dans son résultat, dans son produit formel. Pour ce faire, il faut envisager le r81e du contexte paratextuel, puis du contexte textuel, dans la constitution du protocole nominal.

A) contexte paratextuel (I) : l'épitexte

Une œuvre littéraire n'est pas faite seulement d'un texte. Elle est constituée aussi d'un ensemble de composants qui va du titre à une exégèse privée ou publique, en passant par la préface ou le prière d'insérer. Depuis les travaux décisifs de Genette sur ce domaine, on appelle cet ensemble le "paratexte" (Genette, 1982, p. 9). Tous les éléments qui le composent sont, à des titres variables, déterminants pour l'orientation de la lecture d'une œuvre.

Dans cet ensemble, il faut distinguer ce qui appartient aux marges de l'œuvre et ce qui est plutôt un prolongement de l'œuvre : toutes les déclarations, commentaires ou mises au point dont elle peut être l'objet par l'écrivain lui-même. Dans la terminologie de Genette, il s'agit d'une part du "péritexte", d'autre part de

"l'épitexte" (Genette, 1987). Ces deux aspects du paratexte ne vont pas avoir la même importance pour notre paramètre contextuel. Par sa situation particulière, l'épitexte ne peut jouer qu'un rôle minime. Coupé en quelque sorte du livre, excentrique à son système d'énonciation, il ne peut agir réellement dans la constitution d'une identification fictionnelle. Par contre, il peut remplir une *fonction d'emphase* qui n'est pas négligeable. Un écrivain peut ainsi attirer l'attention du lecteur, dans son Journal ou dans un entretien, sur le fait que le personnage qui porte son nom est bien un double fictif de lui-même. S'il a transformé son nom ou utilisé un substitut, il peut expliquer le mécanisme de ce change , S'il a mis en œuvre plusieurs formes de fiction de soi, il peut les différencier et éclairer ces différences. A l'inverse, l'écrivain peut insister sur le fait qu'il n'a donné que son identité à son homonyme, qu'il ne s'agit pas de sa personne réelle, qu'il n'a pas voulu faire œuvre autobiographique. Ce type d'indications relèvera alors du discours d'escorte de l'écrivain sur son travail autofictif, sur la nature et les effets de cette mise en scène fictionnelle de soi. Le Journal de Gombrowicz présente par endroits quelques aperçus de cet ordre que l'on ne manquera pas de citer quand l'occasion se présentera - mais ils sont allusifs et rares. Dans l'ensemble, cette fonction d'emphase du péritexte est peu exploitée. En l'absence d'une tradition autofictive, on pouvait s'y attendre.

Reste que l'on peut se demander si, à défaut de l'établir, l'épitexte ne peut *dévoiler* une fictionnalisation de soi, révéler les traits cachés d'un protocole nominal. On aurait alors affaire à une autofiction à effet retardé, qui se rapprocherait de l'identification *chiffrée* vue dans la section précédente. On peut ainsi imaginer le cas d'un écrivain révélant après coup la signification d'indices qui permettent de l'identifier dans une fiction. Un tel cas est possible, mais il faut être très prudent avec ce genre de déclaration. Pour que l'on ait réellement un tel cas, il faudrait une formulation sans équivoque et explicitant le fonctionnement du déguisement ayant permis cette fictionnalisation celée. On ne confondra pas, en particulier, ce type de révélation avec les déclarations du type "Mme Bovary, c'est moi" que l'on trouve chez Flaubert bien sûr, mais aussi chez Hugo, Gogol, Fitzerald etc.

Cette phrase si célèbre de Flaubert est une confidence orale de seconde main, rapportée par Descharmes :

> "Une personne qui a connu très intimement Mlle Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que , Mlle bosquet ayant demandé au romancier d'où il avait tiré le personnage *de Madame Bovary*, il aurait répondu très nettement et plusieurs fois répété 'Mme Bovary, c'est moi ! - D'après moi." (Descharmes, 1909, p. 103).

Faut-il prendre cette déclaration à la lettre ? Peut-on penser que Flaubert ait voulu se travestir en femme dans ce roman des "Mœurs de province" ? Citée hors de son contexte, amputée de ses derniers mots, la phrase de Flaubert est ambiguë. Elle peut en effet suggérer que Flaubert voulait que l'on découvre sa personnalité sous le masque de cette héroïne que l'on comprenne qu'Emma Bovary était son double. Mais rétablie dans son contexte et dans son intégralité, elle est sans équivoque : "Mme Bovary, c'est moi ! - D'après moi". A la question du modèle de Mme Bovary, Flaubert répond que la source est essentiellement lui-même, qu'il s'est inspiré de ses tourments et de son incapacité à vivre la réalité pour élaborer le caractère de cette héroïne. C'est là établir une filiation entre "le bovarysme" et son propre dégoût de l'existence ; c'est dire qu'il avait mis beaucoup de lui-même dans ce personnage ; mais ce n'est pas s'identifier à Emma Bovary, inviter le lecteur à voir dans ce personnage un autoportrait déguisé.

Tout romancier tire de la multitude des êtres virtuels qu'il y a en lui (comme du réel et des ressources de l'écriture) de quoi nourrir ses personnages. Parfois, il reconnaît ses filiations, cette paternité, dans des déclarations où il se situe par rapport à ses personnages. Mais il ne s'agit pas là d'une identification, de l'établissement d'un protocole nominal d'autofiction. Davantage, il arrive aussi qu'un écrivain désigne dans son œuvre un ou plusieurs porte-parole, un personnage dont il se sent très proche, qui exprime le plus fidèlement sa vision du monde. Ainsi Forster, en réponse à la question d'un journaliste :

> "Int. : Certains de vos personnages ne vous représentent-ils pas un peu ? Forster : Rickie plus que tout autre. Philip aussi. Et Cecil (...) a quelque chose de Philip" (Forster, 1967, p. 64).

En évoquant ces personnages de *The longest journey*, de *Were the Angels Fear to Tread* et de *A room with view*, Forster indique que ceux dont il se sent le plus complice, gui expriment le mieux sa "philosophie" de l'existence. En un mot, il

désigne ses représentants implicites, ses portes-paroles dans ses fictions. De telles indications épitextuelles sont toujours utiles pour la critique d'un auteur. Elles permettent de comprendre le sens qu'il donnait à ses œuvres. Mais il n'est pas possible d'en faire le support d'un protocole nominal. De tels personnages ne constituent pas des fictionnalisations de leur auteur.

D'une façon générale, il convient donc d'être très circonspect avec les formules épitextuelles du type "X, c'est moi". Le plus souvent, il ne s'agit que de désigner une source ou / et un porte-parole. Si l'on prenait de telles déclarations à la lettre, une grande partie de la littérature moderne deviendrait autofictive, ce qui serait confondre source subjective, signification et fictionnalisation.

B) Contexte paratextuel (II) : Le péritexte

Par contraste avec l'épitexte, le péritexte va se révéler très efficace pour la constitution d'un protocole nominal. Rappelons que ce terme désigne, comme l'écrit Genette, tout ce qui se trouve "autour du texte, dans l'espace même du volume comme les titres de chapitres ou certaines notes"(Genette, 1987, p. 10). Tous ces éléments péritextuels ont un effet beaucoup plus marquant pour le lecteur car ils sont directement attachés au texte, sont organiquement liés à l'œuvre. Loin d'être une gêne, leur présence périphérique leur permet de participer au dédoublement de l'auteur par des voies très variées et pour des effets plus économiques que ceux permis par le contexte textuel. Leur contribution au protocole nominal peut être double : ces éléments péritextuels peuvent, d'une part, fournir les médiations nécessaires au lecteur pour distinguer les homonymies indirectes, établies par les substituts étudiés précédemment ; ils vont permettre, par ailleurs, d'établir par eux-même de nouvelles formes d'homonymie indirectes.

1. Le péritexte, source d'informations.

Dans la section précédente, on a vu des formes d'homonymie indirecte (par substituts livresques ou onomastiques) qui ne pouvaient fonctionner que sous la condition que le lecteur dispose des informations nécessaires pour opérer ces substitutions. C'est le moment d'examiner par quelles voies l'auteur peut fournir ces informations.

Un écrivain peut certes donner ces indications dans le corps de son texte, mais c'est là une façon peu élégante et peu sûre de procéder. Peu élégante car il enlève ainsi au lecteur le plaisir de les découvrir par lui-même ; peu sûre car le lecteur peut mettre en doute ces informations qui sont données dans un texte qui, après tout, est une fiction. Il est plus avantageux, par conséquent, de confier ces informations au péritexte qui surplombe le texte et paraît, à tort ou à raison, plus réel, doté d'un statut de vérité plus consistant qu'une fiction. On trouvera donc le plus souvent ces médiations dans le péritexte et plus précisément dans le péritexte d'auteur, pris en charge par l'écrivain lui-même.

Une bonne illustration de cette efficacité du péritexte est la "Préface" de *L'Écrivain* de Strindberg. Dans ce volet d'un vaste ensemble à finalité autobiographique, August Strindberg met en scène un écrivain, "Jean", qui relate une existence tourmentée et s'attribue la paternité de la plupart des œuvres de son créateur. Écrit selon Strindberg en 1886, le texte resta inédit jusqu'en 1909, date où il fut publié précédé d'une préface dont la rédaction est contemporaine de cette publication. Cette préface assez longue consiste essentiellement en une énumération chronologique de toutes les œuvres de Strindberg, assortie d'un bref commentaire. Strindberg explique qu'il a publié cette notice pour relativiser la signification de ce texte, pour le replacer dans l'ensemble de son œuvre, où il ne représente qu' une étape et afin qu'on ne le prenne pas pour des mémoires ou des confessions. Cette préface devait donc surtout fournir un contre-point au développement de l'écrivain "Jean" sur les sources, le contexte et la fortune des livres (de son créateur) qu'il s'attribuait, développement qui constitue une bonne partie de ce texte.

Reste qu'aujourd'hui et pour le public français (qui ne connaît guère cet écrivain suédois), cette préface remplit aussi une autre fonction : elle permet de comprendre que "Jean" est un double de Strindberg lui-même. Cette préface remplit ainsi deux fonctions presque contradictoires. Elle donne au lecteur un récapitulatif bibliographique qui fait qu'indirectement ce personnage fictif d'écrivain est aussi un homonyme de Strindberg. Mais elle permet aussi de limiter cette identification, et de restreindre la valeur des propos de ce personnage. Ce procédé permet ainsi une identification à la fois indirecte et partielle. Strindberg peut publier un bilan ancien qu'il fît sur lui-même et se démarquer de ce passé qu'il estime

"expié et rayé du Grand Livre" ; prendre ses distances avec une personnalité qui, à la date où il publie *L'Écrivain*, lui est "aussi étrangère" que "peu sympathique" et qu'il estime avoir tuée en 1898, lors d'une "grande crise vers la cinquantième année". On retrouve ainsi chez Strindberg un des rôles possibles de la fictionnalisation de soi, déjà entrevu chez Cendrars avec *Moganni Nameh* : le "roman de mise au point".

Les informations fournies par le péritexte n'ont, toutefois, pas besoin d'être aussi abondantes pour joues un rôle important. Elles peuvent, aussi bien, être minimales comme le montre l'exemple d'*André-la-Poisse* d'Abram Terz. Pour saisir tout le sel de ce petit récit fantastique, il faut savoir que le nom du personnage principal est en réalité le nom véritable de cet écrivain russe et qu'Abram Terz n'est qu'un pseudonyme, adopté pour pouvoir publier en Occident, quand il vivait encore en Union Soviétique. Le livre se charge de fournir cet élément par un nom d'auteur double, une "signature" bicéphale. Suri la couverture et sur la page de titre, on peut lire ainsi : "Abram Tertz (André Siniavski)", le second anthroponyme étant l'"onyme" de cet écrivain. Le péritexte éditorial explicite bien sûr cette indication, mais celle-ci constitue une médiation suffisante pour que le lecteur puisse construire une homonymie entre l'auteur Tertz et le personnage Siniavski.

Parmi ces éléments péritextuels qui peuvent permettre une identification fictionnelle, il faut être attentif au fait qu'ils peuvent parfois appartenir à un péritexte apparemment allographe, se présenter sous la forme d'un péritexte éditorial. Il ne faut pas oublier que cette distinction entre le péritexte d'auteur et le péritexte éditorial est mobile, que l'auteur peut toujours investir des lieux du livre d'habitude réservés à l'éditeur et qui sont sous sa responsabilité, Comme l'a souvent rappelé Butor, un livre ce n'est pas seulement un manuscrit, c'est aussi une publication (Butor, 1979, p. 29). La forme et la matérialité de celle-ci laissent rarement indifférent un auteur car elles mettent en jeu son image et sa circulation. Certes, les écrivains n'ont pas beaucoup d'influence sur la publication de leurs livres, sauf s'ils sont aussi éditeur et imprimeur comme pouvait l'être Restif par exemple. Mais ils peuvent agir sur certains messages éditoriaux imprimés sur leur livre, pour les mettre au service de leur texte.

Prenons le cas de la liste des œuvres "du même auteur" qui se trouve le plus souvent au début de l'ouvrage, face à la page de titre, même si parfois elle peut être imprimée sur le dos ou sur un rabat de couverture. Un écrivain ne peut être insouciant de cet élément péritextuel, comme en témoigne ce passage d'une lettre de R.L. Stevenson à Sidney Colvin, à propos de la publication de *L'Émigrant amateur*, en décembre 1879 :

> "Quoi qu'on fasse côté publication sous forme de livre, ne pas oublier deux choses : un, il faut absolument que j'aie droit à une avance, et deux, je tiens à ce qu'on fasse de la réclame pour *tous* mes livres (comme il est d'usage en France : en face de la page de titre). Je sais, par expérience personnelle, que pour ce qui est des acheteurs... il n'y a rien de mieux pour l'auteur !" (Stevenson, 1879, p. 257).

Quand il écrit cette lettre, Stevenson a déjà à son actif deux récits de voyage : *Un Voyage dans les terres* et *Voyage avec un âne à travers les Cévennes*. Il veut rappeler leur existence pour des raisons qui sont d'abord, bien sûr, commerciales, le succès d'un nouveau livre relançant souvent la vente d'ouvrages plus anciens du même auteur. Mais il ne faudrait pas s'arrêter à cet aspect commercial, même si c'est lui que Stevenson met en avant. Par le rappel de ses titres, Stevenson voulait donner plus d'étoffe à son nom, faire le lien avec ces deux précédentes relations de voyages dont l'ironie critique lui avait apporté un succès d'estime et l'avait introduit dans les milieux littéraires londoniens. Bref, il voulait qu'on le prenne pour un véritable écrivain, avec un style propre, pas seulement pour le signataire d'un ouvrage relatant une incursion dans le Nouveau Monde.

Pour le public et la moyenne des lecteurs, un auteur c'est avant tout une liste de titres d'ouvrages, qui dessine un type d'écrivain et un style d'œuvre. La plupart du temps, le lecteur n'a pas d'autres informations pour se faire une idée d'un livre. On objectera qu'aujourd'hui, avec les médias audiovisuels, cette situation est en train de changer ; mais ce n'est vrai que pour un petit nombre d'auteurs, les plus populaires, quelles que soient les raisons de cette popularité. Pour les autres, leurs visages se réduisent à des descriptions définies : "L'auteur de...". D'où l'intérêt, pour un écrivain, d'utiliser toutes les ressources de cette liste "du même auteur". Par les limitations qu'il impose (en omettant de recenser des

ouvrages de jeunesse ou faits sur commande), par les anticipations qu'il formule (en recensant des livres en préparation, môme si leur publication n'est qu'un désir) ou par les classifications qu'il met en place (en divisant ses ouvrages selon les catégories génériques de, son choix) un écrivain peut ainsi moduler son image de façon très variable. Il est très instructif de suivre chez un auteur les fluctuations de cette liste d'un livre à l'autre : on obtient ainsi la courbe de ses repentirs, de ses projets et du relief qu'il donne à son œuvre.

Pour revenir au problème de l'identification fictionnelle par la médiation du péritexte, il est manifeste que cette liste "du même auteur" va en être un lieu privilégié, pour les écrivains qui veulent se mettre en scène par le biais de substituts livresques ou onomastiques. Ce n'est pas le seul utilisable : le prière d'insérer, une note, peuvent remplir une fonction similaire ; mais c'est bien évidemment le plus pratique et le plus élégant.

2. Le péritexte, moyen d'identification.

Jusqu'à présent, les exemples étudiés ne donnaient qu'un rôle subalterne au péritexte dans la constitution d'une homonymie indirecte. Dans les cas envisagés, le péritexte ne remplissait qu'une fonction annexe pour l'élaboration d'une identification fictionnelle. Il reste à voir comment le péritexte peut être par lui -même le moyen d'un telle identification ; comment il peut être non plus un adjugent, mais le support principal de la mise au point du protocole nominal. Et un support d'autant plus précieux que, par son existence périphérique, le péritexte autorise, au même titre que les substituts livresques ou onomastiques, des identifications par la bande qui permettent des effets très variés.

Il faut rappeler, en effet, que par définition le péritexte existe et agit à la périphérie du texte, sur ses marges ou ses entours. Doté d'une réalité *sui generis*, "mixte de dehors et de dedans (...) mixte qui n'est pas un mélange ou une demi-mesure (...) dehors qui est appelé au-dedans du dedans pour le constituer en dedans" (Derrida, 1978, p. 74), le péritexte a ce privilège presque exorbitant d'être à l'œuvre, sans être de l'œuvre ni hors d'œuvre. Autrement dit, le péritexte influe sur le texte *in absentia*, associativement, de façon paradigmatique, par des indications qui prennent en écharpe la continuité textuelle. C'est toute la différence

avec le contexte textuel qui n'a d'impact que linéairement et *in praesentia*. Cette position excentrique du péritexte permet des procédés et des effets de surimpression que le texte rend difficilement possible, sinon à mettre en cause son intelligibilité et sa cohérence. En fonctionnant selon un axe vertical, en venant s'associer de l'extérieur au texte, les indications péritextuelles vont permettre, comme les substituts vus plus haut, des effets inattendus de suppléance et de surdétermination dans la constitution du protocole nominal. Presque tous les éléments péritextuels peuvent produire de tels effets. La démonstration serait, certes, fastidieuse. Par contre, il est sans doute utile d'expliciter la nature des effets créés par les composants péritextuels. On va retrouver les fonctions que remplissaient les substituts livresques : fonctions de surcharge, de compensation et de surdétermination.

III. 2. 1. Fonction de surcharge.

Cette fonction va de soi et ne risque guère de provoquer de surprises puisque le péritexte n'a encore qu'un rôle subalterne dans la réalisation d'une identification fictionnelle. Comme les substituts livresques, le péritexte renforce alors une identification opérée dans le texte. Selon leur position dans le livre, ses éléments ont une valeur cataphorique ou anaphorique par rapport au protocole nominal : le péritexte liminaire annonce ce protocole, tandis que le péritexte central ou terminal le confirme.

Plus surprenant par contre, est le fait que les éléments péritextuels les plus inattendus sont en mesure d'apporter une telle contribution. C'est le cas, par exemple, du titre dont la capacité à participer à une identification fictionnelle n'est *à priori* pas évidente. Plusieurs œuvres permettent de vérifier cette compétence titulaire. *Monsieur Nicolas*, *Léon Bloy devant les cochons, Il était une fois Jean Cayrol*, *Christopher et son monde*, *Bonjour, Monsieur Courtot* autant de titres curieux où l'écrivain a intégré à l'énoncé titulaire son patronyme et/ou son prénom. Il ne faut pas confondre ce procédé avec une pratique éditoriale antérieure au XXe siècle et qui consistait à mettre le nom de l'auteur non pas avant le titre et détaché de son énoncé, mais après lui et en l'intégrant à l'ensemble titulaire (titre, second titre, indication générique) ; ainsi*, Tess d'Uberville : une femme pure', fidèlement présentée far Thomas Hardy* ou *Post-scriptum final non scientifique aux Miettes*

philosophiques, composition mimico-pathético-dialectique, apport existentiel par Johannes Climacus. Les ouvrages de Restif, de Bloy, de Cayrol ou d'Isherwood ne relèvent pas de la fabulation, mais du registre intime (autobiographie, essais, souvenirs, polémique). Ils sont, malgré tout, à même de montrer qu'un protocole nominal peut être mis en place dès l'intitulé. Avant même que le livre soit ouvert, une telle formulation titulaire expose au lecteur l'identité commune du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation, établissant ainsi un protocole nominal, souvent réactualisé par la suite, qui place le lecteur dans une attente définie. Aussi bien, peut-on imaginer une œuvre où le titre ferait davantage et constituerait à lui seul le protocole nominal, où le lecteur n'identifierait la figure auctoriale par sa seule existence : Flaubert écrivant un récit dont le narrateur-personnage serait anonyme, mais qui porterait comme titre *Vie de Gustave*.

II. 2. 2. Fonction de compensation

Cette dernière coquecigrue permet de faire la transition avec une fonction par laquelle, tout comme les substituts livresques, le péritexte autorise le cumul de l'anonymat et de l'identification. On a vu que ces substituts pouvaient apporter une identité relative à un personnage anonyme et ainsi réaliser une homonymie partielle entre l'écrivain et son héros. Ce procédé trouve sa réalisation la plus frappante avec le péritexte. Par son mode de présence périphérique, excentré, le péritexte permet un régime d'identité absolument duel, un régime où la figure auctoriale est à la fois sans nom et doté d'un état-civil, indéterminée et pourtant identifiable. Pour des motifs très variés, un écrivain peut en effet vouloir conjuguer l'anonymat de son héros et la possibilité de 1e confondre avec lui-même. Dans cette perspective, le statut marginal du péritexte va se montrer infiniment précieux.

Deux œuvres illustrent de façon exemplaire cette capacité fonctionnelle du péritexte. Ils présentent de surcroît l'intérêt de faire appel à deux formes péritextuelles distinctes et de réaliser ce procédé pour des raisons différentes, thématiques dans le premier cas et formelles dans l'autre.

Dans *Le Pays sous l'écorce* de Jacques Lacarrière, le dispositif a pour raison d'être un impératif thématique. Ce roman est une sorte de *Livre des métamorphoses*, titre auquel avait pensé La carrière. Homme parmi les hommes,

le narrateur, se glisse par une belle soirée d'été sous l'écorce d'un platane et se retrouve transformé en criquet. Cette première mutation est suivie de beaucoup d'autres : on le retrouve en "apprentigrue", en "presque-loir", en "demi-acridien" etc., Ces mutations ne réussissent jamais totalement, cette impossibilité à quitter réellement sa peau donnant son sens à ce récit merveilleux. Elles permettent toutefois au héros de connaître de l'intérieur cet univers luxuriant qu'est le microcosme d'une prairie, d'éprouver par lui-même les sensations et les émois de la plupart des formes d'existence animale.

Au cours de ce parcours initiatique, le narrateur découvre que le monde animal est un "Pays sans nom". Dans cet univers, les individus ne comptent pas, n'existent pas pour eux-mêmes et par conséquent n'ont pas d'identité ni de nom propre :

> "Anonyme. Sans nom. Il existe des mots dans la plupart des langues pour nommer justement ce qui n'a pas de nom. *Quidam*. *Un tel*. *On*. Mais quand, chez les hominiens, je me dis Un tel ou Quidam, je me nomme en quelque façon et cela pourrait m'être un nom. Je pourrais m'appeler *Personne* par exemple. *Le véritable anonymat n'existe pas chez les humains*. Mais ici, je peux vous le dire, il existe, il se meut, il frétille et il fraie, le grand ON anonyme des eaux. Il est foule, il est houle d'écailles, il est corps distinct des flots, il est milliers de têtes, d'yeux, de branchies, de nageoires identiques, il est reproduction et multiplication de l'UN comme de l'ON (ces deux notions se confondants chez les sardines), il est absence, vacuité, néant argenté de la mer" (Lacarrière, 1980a, p. 115, <u>nous soulignons</u>).

Ayant quitté la condition hominienne, le narrateur est bien sir lui aussi anonyme. A aucun moment le récit ne dévoile l'identité de son héros, il est "sans nom" comme la totalité des autres protagonistes qui ne sont désignés que par des noms d'espèces. C'est là une conséquence logique de la thématique de ce texte ; ce n'est même pas inattendu puisque de nombreux romans à la première personne présentent un narrateur anonyme. Lacarrière a toutefois ajouté un élément inhabituel à cette forme narrative si commune. Il a voulu que le sujet de ces métamorphoses soit identifié à lui-même, il a désiré ne faire qu'un symboliquement avec le narrateur-héros de son récit et assumer en son nom ce cheminement iniatique. Cette volonté est très nette dans les interviews qu'il a accordées à la

presse écrite ou audiovisuelle lors de la parution de son livre (Lacarrière, 1880 b). Tout en le présentant comme un "voyage dans l'imaginaire", un "conte" dans la lignée de Lewis Carroll, il a pris soin d'assumer l'identité de son personnage, de se déclarer le héros de ce récit merveilleux. Les journalistes et certains libraires se sont prêtés de bonne grâce à ce jeu. (A l'époque, une librairie parisienne avait organisé une de ses vitrines autour du livre : on y voyait, entre autres, des montages photographiques qui représentaient Lacarrière à l'échelle du "pays sous l'écorce", en compagnie de certains de ses animaux etc.).

Ce double langage ne présentait pas de difficulté au niveau métatextuel, au niveau d'un auto-commentaire. Par contre, il était presque impossible à tenir au niveau du livre lui-même puisqu'il fallait à la fois que le narrateur n'ait pas de nom et que pourtant l'on sache qu'il s'agissait de Lacarrière lui-même. Comment satisfaire à des exigences aussi contradictoires ? C'est dans de tels cas que la dénivellation entre le péritexte et le texte se révèle précieuse. L'écart entre ces deux niveaux du livre, et leur relative autonomie.permet de mettre en place un discours hybride, voire contradictoire. Lacarrière pouvait ainsi dévoiler que le narrateur-héros de son récit était lui-même dans une préface ; et maintenir l'anonymat de son personnage dans son texte, comme l'exige la thématique de l'univers animal où il se meut. C'est à peu près ce que l'auteur du *Pays sous l'écorce* a fait, mais en choisissant un procédé plus subtil, plus oblique. En réalité, c'est par des "notes en bas de page" que le lecteur est invité à voir sous le sujet de ces métamorphoses Lacarrière lui-même.

Le Pays sous l'écorce contient en effet plusieurs notes auctoriales, et savoureuses, portant sur les particularités du "langage animal", sur les systèmes de communication des espèces animales rencontrées par le personnage-narrateur. Ce sont autant de mises au point sur les messages des arthropodes, des arachnides etc., reproduits dans le roman et auxquels le héros tente de répondre. Le registre de ces notes est parfois impersonnel, l'auteur adoptant alors l'objectivité d'un entomologiste pour décrire le message d'un criquet ou d'un grillon (pp. 34, 140). Mais le plus souvent, il s'agit d'un registre personnel, qui s'aligne sur le régime d'énonciation du narrateur-héros (pp. 140, 163, 164). Ainsi dans cette note, où l'auteur traduit le passage métaphorique communiqué ("'-Qu… t…n…d…vou…ur…oir…t…i…e…?") par son narrateur à une Epeire :

> "Je tente ici malgré tout de retranscrire les vides et les silences dus à l'impossibilité d'exprimer avec quatre membres un langage et une partition conçus pour huit pattes et pour deux pédipalpesv En ce qui me concerne, je me suis appliqué et contorsionné de mon mieux mais je ne suis nullement certain d'avoir toujours dansé exactement ce que je voulais dire Aussi indiquerais-je en note la phrase exacte que je désirais exprimer. En l'occurrence ici : *Qu'attendez-vous sur votre toile* ?" (p. 163).

Comme on peut le constater,cette note présente la particularité de ne pas se démarquer du régime d'énonciation du texte. Elle se donne comme une énonciation du narrateur-héros, bien qu'elle se déploie dans un lieu qui est ordinairement le domaine réservé de l'auteur. Dès lors, cette note permet d'identifier sans équivoque l'auteur au narrateur de ce récit. Certes, elle trouble la cohérence de la fiction qui se doit habituellement d'ignorer son producteur, mais pour s'ajuster exactement à l'énonciation du narrateur. Il en est de même des autres notes "personnelles" du *Pays sous l'écorce* y par leur énonciation, elles viennent s'aligner sur le texte et font que l'énonciation de ce dernier est finalement pris en charge par l'auteur. En l'absence d'une solution de continuité entre le texte et les notes du péritexte, le lecteur suture spontanément ces deux plans, de manière à confondre Lacarrière et l'hominien "bestialisé". Cette identification est indirecte, passe par la médiation du péritexte, mais son efficace est indiscutable. On retrouve avec cet exemple une nouvelle forme d'homonymie indirecte, non plus par un substitut, mais par une procédure péritextuelle. Lacarrière peut ainsi conjuguer, dans *Le Pays sous l'écorce*, l'anonymat de son narrateur-personnage, appelé par la spécificité de la diégése et son implication actoriale dans le texte.

L'Eubage de Blaise Cendrars montre le même mécanisme d'identification péritextuelle, mais commandé par un impératif formel et réalisé par une forme péritextuelle peu susceptible, en apparence, de remplir une telle fonction :la dédicace. Rappelons que ce petit texte peu connu du grand public est le résultat d'une commande du mécène-couturier Jacques Doucet, vers 1917. Cendrars a relaté à plusieurs reprises (dans *L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, *Le Lotissement du ciel*), sans craindre d'en rajouter ni de se mettre en valeur, les conditions dans lesquelles ce petit ouvrage a été composé. Cette origine en

quelque sorte "alimentaire" n'enlève rien à la densité poétique de ce récit, sans néanmoins lever le mystère qui l'habite.

Tel qu'il se présente dans sa version finale, publié par Cendrars *Au Sans Pareil* en 1926, c'est un ouvrage divisé en douze chapitres, eux-mêmes très brefs. En plus de leur titre, chacun de ces chapitres porte un second intitulé, qui reproduit un des douze mois de l'année, de mars à février, suivant l'ordre des constellations du Zodiaque. Cette division chronologique donne à ce texte l'allure d'un journal intime ou d'un journal de bord. De fait, ce texte est la relation à la première personne d'un voyage interstellaire d'un an, qui ccmmence avec le départ du "navire" spatial et s'achève avec son retour en catastrophe dans l'atmosphère terrestre. L'essentiel de cette relation est fait de la description de l'espace sidéral traversé, du récit des événements qui ponctuent cette exploration (une chasse au papillon géant, la visite d'un canon qui renferme les "plus beaux blés de lumière" ou l'hibernage du vaisseau) et d'un certain nombre de réflexions tenues par le diariste sur la nature de l'univers, la vie ou les limites de la connaissance humaine. Ainsi résumé, le livre semble s'inscrire dans une tradition familière, qui remonte au moins à Cyrano de Bergerac : le récit de voyage extraordinaire qui mile l'aventure, "le pittoresque du ciel", l'érudition pseudoscientifique et la réflexion philosophique. Pourtant, seule la matière de ce récit fait écho à cette tradition. Cendrars emprunte, par exemple, à *L'Astronomie populaire* de Flammarion des notations, des motifs ou des idées qui vont dans le sens de cette filiation (Bozon-Scalzitti, 1977, pP. 19-28). Mais c'est pour les utiliser de façon inédite et pour le moins imprévisible. En réalité, il semble multiplier à plaisir les obstacles à une telle classification, paraît tout faire pour dérouter le lecteur, lui enlever tous les repères qui permettraient d'intégrer ce texte dans une généalogie littéraire familière. On est devant un récit atypique et cette étrangeté est rarement interrogée comme telle. Elle paraît pourtant résulter d'une stratégie délibérée qui consiste à marier des procédés d'écriture venus d'horizons différents et parfois contradictoires. Le principe de cette démarche est de mettre en route un "genre" narratif assez conventionnel (le récit de voyage extraordinaire) puis de tout faire pour le décevoir, le contrecarrer, le mettre en déroute et le transgresser de l'intérieur AM du texte, tant au niveau narratif qu'au niveau diégitique, stylistique ou péritextuel.

Relavons quelques-uns des appareillements contradictoires qui font de ce récit un texte inclassable :

a) la manière dont le narrateur relate ce voyage, tout d'abord, semble élaborél.-pour miner ce qui est traditionnellement l'allure narrative. Discontinue, morcelée, la narration empêche le lecteur de suivre ce texte comme une histoire. Si la forme du journal commande un tel éparpillement, celle-ci est poussée à l'extreme, rien n'est fait pour retenir ses effets négatifs comme c'est souvent le cas avec le rcme.njournal (Oura, 1987). On a lé sentiment d'être face à une série de tableaux, de séquences, de fragments, comme dans le *scénario La Fin du Monde* qui date de la mère époque. Plus que le récit suivi d'une aventure spatiale, c'est des fragments, des lambeaux de récit que l'on a l'impression de lire, Si le texte présente tout de même une certaine continuité, une progression relative, c'est avec des lacunes et des manques qui font que le lecteur ne possède ni les tenants ni les aboutissants de cette aventure. A plusieurs reprises, le narrateur suggère d'ailleurs que ce voyage n'est qu'imaginaire, qu'il s'agit d'une exploration intérieure.

b) L'histoire, ensuite, est conduite de façon à ce que le lecteur n'y adhère pas. L'aspect onirique de la narration trouve son pendant dans le caractère invraisemblable des paysages et des actions décrites. Loin de chercher à donner une quelconque crédibilité à son récit, Cendrars peuple la carte du ciel d'une faune et d'une flore extravagantes. L'espace sidéral se trouve ainsi doté de serpents qui se nourrissent de soleils, d'astres qui s'ébattent comme de jeunes lionceaux, de papillons géants dont les flancs renferment les signes du zodiaque ou d'une "taupe ocellée comme un paon". Cet irréalisme est soutenu par l'indétermination des coordonnées spatio-temporelles (absence de datation réelle, d'itinéraire précis) et des conditions matérielles de ce voyage. Il n'est pas jusqu'à l'équipage qui ne paraisse irréel, tant aucun individu ne s'en détache, tant il n'est qu'une masse indifférenciée aux réactions identiques. Enfin si le narrateur et héros est bien individus il demeure anonyme, sans nom, simple support d'une figure symbolique : l'Eubage.

c) L'écriture, enfin, loin de seconder le récit, paraît s'ingénier à le ralentir ou à l'immobiliser dans de longs passages descriptifs. Quand ce ne sont pas des ciapilres entiers (chap. 3, 4, 5) qui sont consacrés à décrire le firmament, c'est un

épisode qui se clôt par une énumération (ch. 5, 6) par laquelle le texte semble vouloir épuiser les merveilles célestes. Et toujours le récit présente de nombreuses accumulations de choses, d'êtres, de formes ou de couleurs. C'est d'autant plus frappant que ces inventaires et ces descriptifs n'apportent aucune cohérence à cette aventure. Loin de compenser l'aspect irréel de cette histoire, ils mettent en oeuvre des procédés qui se conjuguent pour produire un univers "parataxique", un univers d'une grande richesse mais où les liens entre les choses sont problématiques. Ce style parataxique rend malaisée la compréhension de ces tribulations spatiales et une lecture discursive de ce texte. Une participation inhabituelle est exigée du lecteur, celle-là même que demandent les textes poétiques où il est surtout fait oeuvre de langage. On est ainsi plus proche des *Illuminations*, dont quelques réminiscences affleurent par endroits, que de *De la Terre à la lune*. De ce fait, certaines pages, un ou deux chapitres, sont des véritables poèmes en prose, traversés par une sorte de "lyrisme cosmique".

En fin de compte, le lecteur ne sait pas très bien comment lire ce texte qui ne répond à aucun "horizon d'attente" défini. Tous ces procédés font qu'il est partagé entre des options de lecture différentes et qui ne sont pas forcément compatibles entre elles. *L'Eubage* invite à la fois à une *lecture romanesque* qui suivrait les tours et les détours de la narration, ferait attention aux péripéties de cette exploration et se prendrait au jeu de cette aventure spatiale ; à une *lecture initiatique*, plus attentive aux symboles, soucieuse de déchiffrer dans ce texte un savoir sur l'univers et l'existence, cherchant à compléter "l'astrognomie" esquissée par le narrateur au chapitre 5 ; enfin, à une *lecture poétique* qui ne serait sensible qu'à la profusion des images, à la beauté des associations, à la rencontre des mots que permet le pouvoir germinatif de l'écriture. Il faut noter que cette dernière possibilité de lecture s'oppose aux deux précédentes. Si l'on savoure *L'Eubage* comme un long poème, il faut alors prendre acte de son caractère intransitif, du fait que l'univers de ce texte ne renvoie à rien d'autre que lui-même. Le problème, c'est que ce texte est aussi un récit, qu'il se donne aussi comme "le langage d'une aventure", fût-ce en pointillé.

Dès lors, il est tentant de chercher des solutions à cette difficulté dans les lieux qui normalement donnent le "mode d'emploi" d'un ouvrage, à savoir l'ensemble du péritexte. Celui de *L'Eubage* est très détaillé, il actualise la plupart

des lieux promis à cet usage par un livre (titre et intertitre doubles, dédicace, achevé de rédaction) et représente de façon très précise le destinateur, les destinataires et les conditions d'écriture de ce texte. Le titre et le second titre, en particulier, annoncent un programme qui est effectivement réalisé par le texte : une figure symbolique, *L'Eubage*, à laquelle s'identifiera le narrateur ; un voyage initiatique, *Aux antipodes de l'unité*. Mais pour le reste, ce péritexte prépare et renforce l'infinition de ce récit. Aucune préface, aucun "Pro domo", ne permettent de savoir à quoi s'en tenir sur son mode de lecture. Bien plus, les deux dédicaces compliquent la programmation de l'acte de lecture puisqu'elles introduisent d'emblée une option qui est peu compatible avec celle de l'appareil titulaire. La première est adressée au ccmmanditaire de ce petit texte :

> "JACQUES DOUCET
>
> *Cher Monsieur,*
>
> *Ce que je vous envoie est la relation pure et simple du volage que j'ai fait dans les montagnes suprastellaires, région inekplorée lest comme l'hinterland du Ciel. où prennent sources les Forces et les Formes de la Vie et de l'Esprit.*
>
> *L'eubage en exil,*
>
> B. C.
>
> Paris, jeudi, le 3 mai 1917.

La seconde dédicace a pour destinataire un ami intime de Cendrars, qui semble l'avoir initié à l'astrologie et qui sera évoqué à la fin de *Moravagine* :

> "CONRAD MORICAND
>
> *Cher Homoncule,*
>
> *Ci-joint tes fiches. Puisque tu aimes tant les étoiles fixes, je vais déchirer la Voie Lactée pour t'en montrer d'autres, d'insoupçonnées. Toutes celles que tu me cites, anciennement fixes, sont doubles et secrètent de leurs doubles mamelles une lumière prodigieuse qui révolutionne le speêtre. Tâche de travailler avec ces bêtes du ciels*

humides et qui se cabren toi qui sais comment les saisir et les dresser.

Ma main amie,

B.C.

Cannes, jeudi, le 3 mai 1917.

Cette dernière adresse va bien dans le sens du titre, confirme la signification symbolique du récit en appelant une lecture à la fois fictionnelle et herméneutique. Mais la première oriente de façon tout autre le texte, elle le présente comte un écrit personnel, elle fait de ce voyage extravagant la "relation pure et simple" d'une expérience vécue par Blaise Cendrars lui-même. L'eubage, ce prêtre lettré qui tient chez les Celtes du druide et du barde, de l'initié et du poète, figure à laquelle s'identifie le narrateur au chapitre 5, ce serait Cendrars en personne. Par cette dédicace, c'est à une lecture quasi-autobiographique que le lecteur est convié. Aux trois types de lecture précédents vient donc s'ajouter une exigence intime : il faudrait lire ce texte comme le récit d'une expérience "personnelle".

A nouveau, c'est l'exemple d'une identification transversale que fournit *L'Eubage*, mais cette fois pour des raisons formelles. Si Cendrars s'était confondu dans le texte avec son narrateur-héros, il aurait rompu un anonymat essentiel pour la tension entre les différents types de lecture qui constituent l'originalité de ce texte. Les noms propres sont des connecteurs trop puissants pour que l'on puisse en faire usage sans qu'ils remplissent irrémédiablement les personnages qu'ils désignent. Doté d'un nom identique à l'auteur, le narrateur aurait fait perdre à ce texte son indétermination et son allure intransitive. Anonyme, personnage individué mais impersonnel, identifié par la bande, le narrateur permet de maintenir un équilibrage entre les différents types de lecture du texte. Le résultat de cette identification indirecte, c'est qu'il rend possible des encodages contradictoires, sans qu'aucun ne puisse prédominer sur les autres ; il autorise la multiplication des lectures possibles, jusqu'à la dissonance et la contradiction, sans qu'aucune ne l'emporte. De concert récit fictif, texte initiatique, poème en prose et écriture de soif *L'Eubage* vit de cette belligérance, aux antipodes de l'harmonie, de la cohérence et

de l'unité. Comme l'univers décrit par le narrateur, il présente une écriture pour ainsi dire isomère, qui selon les procédés retenus par la lecture produit des propriétés, des effets et des registres différents.

II. 3. Fonction de surdétermination.

Comme les "substituts livresques", la plupart des formes péritextuelles permettent de combiner pour un même personnage plusieurs identités. Un écrivain peut ainsi attacher son nom à l'identité d'un protagoniste fictif totalement autonome, doté d'une identité et d'un appellatif propres. Ainsi, il peut engendrer des effets qui sont impossibles ou plus délicats à obtenir avec les substituts livresques une identité contradictoire complexe et la possibilité d'une identification rétrospective.

Notons d'abord que la réalisation d'une identification contradictoire est moins coûteuse par le péritexte parce qu'il suffit que l'écrivain superpose deux noms pour la réaliser. Dans le cas des "substituts livresques", l'auteuur attribuait ses propres oeuvres à un personnage fictif. Cela supposait par conséquent que ce protagoniste soit un écrivain, tout au moins un auteur, que sa production soit motivée ou rendue crédible. Si l'auteur ne voulait pas faire son autoportrait sous le couvert d'un individu fictif (comme Strindberg) ou si ces oeuvres ne remplissaient aucun rôle dans l'histoire, cette accréditation pouvait apparaitre comme une pièce rapportée. C'est sans doute pour cette raison que de tels exemples ne se trouvent pas dans notre corpus, sinon quand cette projection auctoriale est mineure (comme chez Belleto)a Avec le péritexte, cette authentification est inutile. Une simple déclaration liminaire, une brève annotation marginale suffisent amplement pour surimprimer une identité actoriale et ainsi établir un protocole nominal. Naturellement, plus cette indication sera lapidaire et impromptue, plus l'effet de cette surimpression sera transgressifo *La Douleur* de Marguerite Duras est à cet égard exemplaire. En tête d'an des textes de ce volume, "Albert des Capitales", on trouve l'avertissement suivant :

> "Ces textes auraient dî venir à la suite du Journal de la *douleur*, mais j'ai préféré les en éloigner pour que cesse le bruit de la guerre, son fracas.

> Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés".

Cette déclaration abrupte est inhabituelle au début d'une fiction, dans le péritexte immédiat d'une histoire. Ce genre de confidence, qui n'est pas sans rappeler celle de Flaubert à propos de Mme Bovary, est d'habitude ccnfié à l'oralité ou à un entretien, bref à l'épitexte privé ou public ; pour formuler moins une identification qu'une affiliation, comme on l'a vu. Mais c'est qu'ici Duras joue sur ce type de déclaration qu'un auteur peut faire sur ses personnages. D'une part, elle en déplace le lieu canonique, en l'inscrivant en tête même du texte plutôt que de la maintenir à distance respectueuse de l'oeuvre. D'autre part, elle en modifie la formulation, en ne déclarant pas que Thérèse est inventée d'après des actes et des sentiments vécus durant la libération de Paris, mais en assumant intégralement son comportement, jusqu'aux moins valorisants. Du coup, Duras donne une tout autre portée à ce type de déclaration. Il ne s'agit plus de fournir des informations permettant de déchiffrer le sens de l'oeuvre, mais de constituer celle-ci par une identification avec un protagoniste qui est important, mais qui n'est pas le narra' teur, qui est présentée de l'extérieur et qui est un hétéronyme de l'auteur. Un protocole nominal d'autofiction est ainsi mis en place par un simple avertissement, qui rend contradictoire une identité actoriale, Thérèse demeurant malgré tout différente de Marguerite. Cet exemple est d'autant plus remar1uable que le procédé utilisé a deux valeurs opposées selon l'amplitude qu'on lui donne : disruptif pour "Albert des Capitales" où il déstabilise l'identité du personnage focalisateur, permet toutefois à l'échelle du volume *La Douleur*, d'homogénéiser des textes dont les régimes d'écriture (un journal, une fiction à la troisième personne)sont, différents, bien qu'ils soient ccntemporains et d'une inspiration identique.

La Douleur illustre un *cas simple d'identité contradictoire* : l'héroïne d'" Albert des Capitales" n'a que deux noms, Thérèse et Marguerite Duras. A partir de là, on peut imaginer des cas plus complexes d'identité non plus double, mais multiple. L'intérêt de cette redondance peut être l'articulation du double auctorial avec des personnages fictifs d'autres oeuvres, autographes ou allographes, qui pourront être eux-mêmes des doubles fictifs de leur auteur. Plutôt que d'élaborer

une combinatoire encombrante pour cerner tous les cas de figure possibles, on se contentera de la réalisation enpirique d'une de ces combinaisons avec *Ingénue Saxancour*. Dans ce roman, la figure auctoriale a déjà une identité contradictoire puisque c'est le père d'Ingénue qui en est le support, par le biais de "substituts livresques", Restif lui attribuant quelques-unes de ses oeuvres. Mais le plus célèbre polygraphe du XVIIIe siècle a voulu compliquer davantage les choses...

Dans la seconde occurrence du titre, qui surplombe la première partie, l'intitulé *Ingénue Saxancour ou la femme séparée* renvoie à la note suivante :

"Le vrai nom est Jean-de-Vert" (p. 37).

Dans le système des notes de ces Mémoires fictives, il s'agit d'une "note auctoriale assomptive", les "notes actoriales" étant soit signées soit revendiquées par Ingénue ou son père. Cette indication est donc à prendre au sérieux, son statut est référentiel. "Saxancour" serait dès lors un nom supposé, le personnage-narrateur d'Ingénue aurait pour patronyme véritable "Jean-de-Vert". Par suite, son père se nommerait en réalité Nicolas-Edmé Jean-de-Vert. Question : d'où vient ce patronyme ? Désigne-t-il une famille réelle, dont l'existence est vérifiable ? Evidemment non, comme on pouvait s'y attendre avec Restif. Il ne s'agit que d'un masque de plus, ce nom de famille étant celui de personnages fictifs d'un roman antérieur de Restif, intitulé *La Femme infidelle*. Ce nom désigne d'ailleurs un père et une fille dont les caractères et les destins ressemblent étrangement à celui d'Ingénue et de son père. Et pour cause, c'est que *La Femme infidelle* relate exactement la même histoire de mariage abusif, mais du point de vue du père. Dans *ingénue*, c'est le personnage éponyme qui raconte son calvaire, selon le mode de l'autobiographie fictive si en faveur au XVIIIe siècle. Dans *La Femme infidelle*, c'est le père qui relate cette tragédie domestique, en donnant les lettres du mari qui attestent de sa scélératesse (Restif, 1978, "Dossier"). Le texte *d'Ingénue Saxancour* ne manque pas d'ailleurs de renvoyer à plusieurs reprises pour ces lettres *à La Femme infidelle*, ce qui renforce sa filiation avec ce roman. Mais Restif aurait pu se contenter de cette note initiale, qui suffisait à articuler les deux romans, et ainsi à restituer par des fictionnalisations successives l'union malheureuse de sa fille Agnès avec Augé. Dans *Ingénue Saxancour*, la figure auctoriale a donc trois noms et par suite une triple identité, puisqu'on a vu que le

"poète Saxancour" était une fictionnalisation de Restif. C'est donc bien un cas *d'identité contradictoire complexe.*

Il reste à signaler un dernier aspect de cette capacité du péritexte à surdéterminer l'identité de la figure auctoriale. C'est qu'il permet la mise en place d'une *identification fictionnelle tardive*, rétrospective, à moindre coût, sans remaniement textuel. En un sens, c'était déjà la fonction remplie par la dédicace à Jacques Doucet de *L'Eubage*. Pour ne pas compliquer l'analyse, on a omis de relever qu'il semble que Cendrars ait eu seulement *a posteriori* l'idée de se fictionnaliser dans son personnage d'Eubage. C'est pourtant ce que semble être la leçon du manuscrit, en particulier des mières versions de cette dédicace (Flückiger, 1986, pp. 132-133). Cela n'infirme toutefois pas notre analyse puisqu'aussi bien, la stratégie complexe de ce récit empêchait toute identification directe.

Ce n'est pas le cas de *Le Pays d'origine* d'Eddy du Perron où seul le désir de revenir sur le projet romanesque initial, de le réorienter dans le sens d'une fabulation personnelle, a motivé la réalisation péritextuelle du protocole nominal. On connaît la matière de ce roman, salué naguère par Malraux : il s'agit du journal tenu durant une année, de février 1933 à février 1934, par un dénommé Albert Ducroo. Il y relate son apprentissage difficile de la vie à Paris, la pauvreté succédant à un mode d'existence facile et cosmopolite. En contrepoint, ce journal fait en effet le récit discontinu d'une enfance privilégiée, mais à jamais perdue, d'un fils de colons néerlandais dans file de Java. Ces deux registres, à la fois temporel et mélodique, sur lequel ce roman-journal se donne à lire, sont bien sûr d'inspiration très autobiographique. Le texte donne d'ailleurs une foule de clefs pour reconnaître les personnages gravitant autour de Ducroo : on a un certain Viala quipar toutes sortes d'allusions, rappelle Pascal Pia et les activités éditoriales qui l'occupaient à cette époque ; un certain Hervelé qui a écrit un roman qui ressemble étrangement à *La Condition humaine,* beaucoup d'autres transpositions de figures plus ou moins connues de cette époque ; sans compter toute une série d'indices plus perceptibles pour un lecteur néerlandais que pour un lecteur français.

En 1935, lors de la publication, Eddy du Perron présente ce texte comme un simple roman, d'inspiration autobiographique. Il se met à rédiger, cependant, pour un de ses amis néerlandais, plus de quatre cents notes expliquant les clefs, les modèles et la part autobiographique de son texte. Par la suite, dans les éditions ultérieures, l'indication générique roman fut abandonnée. Puis du Perron commença à préparer une édition où les notes figureraient intégrées dans le livre, comme une dimension supplémentaire mais à part entière de cette oeuvre, travail que sa mort interrompit en 1940. Néanmoins, c'est bien ainsi que le livre se présente aujourd'hui pour nous (Gallimard, 1980). Le texte n'oscille plus simplement entre le "passé et le présent d'Arthur Ducroo" (un titre auquel avait pensé du Perron), entre le pays originaire (Java) et celui de l'écriture (Paris), mais aussi entre la fiction et le vécu, entre Ducroo et du Perron. Comme le note judicieusement son traducteur, Philippe Noble, le lecteur se trouve ainsi devant un "genre de texte nouveau, à son gré roman ou autobiographie, selon qu'il se borne au récit ou interroge le commentaire" (p. 24). L'équivalent d'un protocole nominal est mis sur pied dans les notes qui doublent le texte, dans la mesure où quelques-unes d'entre elles permettent de poser l'équation : Arthur Ducroo = Eddy du Perron.

Une fois encore, on retrouve donc la forme péritextuelle de la note pour établir un protocole nominal. C'est que, comme on l'a vu, celle-ci est particulièrement appropriée pour développer une identification par la bande. La multiplication des annotations marginales ont permis à Du Perron de rétablir ce que la fiction occulte par convention et qui pourtant la permet : le vécu. D'habitude, un écrivain nourrit son oeuvre, entre autres, de son expérience et s'empresse d'effacer les traces de celle-ci pour livrer un texte vraiment romanesque, c'est-à-dire un texte où l'auteur est invisible. A rebours de cette démarche, Du Perron a voulu *que ces traces demeurent et demeurent comme traces*, comme fragments, comme des lambeaux d'existence qui, agglutinés, avaient permis un roman. Mais il n'a pas voulu non plus naturaliser rétrospectivement son oeuvre, transformer en autobiographie un roman personnel ; il a aspiré à restituer à son oeuvre l'échafaudage invisible qui l'avait permis.

Il est temps de conclure cette section sur le context. péritextuel. A l'inverse de l'épitexte, le péritexte s'est montré très efficace, aussi bien pour participer à la

construction d'un double auctorial que pour le constituer. C'est ce qui justifie la longueur de cet examen, qui a permis de voir comment le péritexte pouvait fournir les médiations nécessaires pour élaborer une homonymie indirecte ; comment le piri-teste pouvait servir aussi de support identificatoire, en renforçant, confirmant ou surdéterminant une identité. A travers ce parcours, la quasi-totalité des formes péritextuelles se sont montrées capables de participer à la ccnstitution du protocole nominal, du nom d'auteur à la dédicace, en passant par le titre ou la note. Il fallait insister sur la richesse fonctionnelle de ces formes péritextuelles, si négligées depuis longtemps.

C) Contexte textuel

Il reste à examiner le contexte textuel et à voir s'il est aussi important que le contexte péritextuel pour l'existence d'un protocole nominal. Certes, dans tous les cas d'identification fictionnelle directe, qui sont tout de même nombreux, c'est le texte qui en est le seul support. Mais on peut se demander s'il est nécessaire de s'y attardèr car le texte ne paraît pas à même de permettre des procédés aussi complexes que ceux permis par le péritexte.

Philippe Hamon a, en effet, montré qu'il fallait concevoir le nom propre d'un personnage, comme son signifiant et qu'il était déterminé par sa récurrence, sa stabilité, sa richesse et ses motivations (Hamon, 1972, p. 143). Ces caractères n'ont pas tout à fait le même statut car seuls les deux premiers mettent directement en cause son intelligibilité :

> "La récurrence est, avec la stabilité du nom propre et de ses substituts (Sorel ne peut devenir Rosel, ou Porel, à quelques lignes de distance), un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture"

La récurrence et la stabilité du "nom actorial" vont ainsi avoir une grande importance pour la reconnaissance d'un protocole nominal. Pour que le lecteur distingue dans la fiction un double de l'auteur, il faut que, de façon continue et répétée, il puisse repérer un "nom actorial" qui soit un substitut ou un homonyme du "nom auctorial". Il faut donc que le "nom auctorial" soit à la fois récurrent et stable, qu'il revienne à intervalles réguliers et qu'il ne change pas. C'est, d'une

façon générale, la norme en vigueur, à proportion bien star de l'investissement fictionnel de soi qui est pratiqué. Il est évident qu'un auteur qui ne se représente qu'à travers un personnage mineur ne pourra multiplier à l'excès la récurrence de son nom propre dans un texte.

Mais il faut bien voir que cette obligation est moins une nécessité qu'une convention. Elle répond à une attente du lecteur qui est déterminée par des habitudes de lecture et des normes de lisibilité, qui ne sont pas naturelles mais culturelles. L'auteur peut utiliser cette attente, en la prolongeant ou en la décevant, afin précisément d'attirer l'attention et la vigilance du lecteur sur le nom de son héros ou de l'un de ses personnages. Aussi bien, c'est un procédé très commun et cher aux romanciers du XIXe que de jouer sur *la récurrence* du nom de leurs héros, en retardant la première occurrence de celui-ci. Cet usage suspensif du "nom actorial" permet ainsi de présenter un personnage de l'extérieur, comme s'il était vu par un simple observateur ; et de le lier plus intimement aux événements et aux situations du récit. Cet effet de retardement est bien mis en oeuvre dans *La Peau de Chagrin* où l'identité de Raphaël n'est dévoilée qu'après que ce derrier ait fait l'acquisition du talisman fatal, quand le roman est entamé d'un bon septième de son cous. Si Balzac met dès *l'incipit* le lecteur en présence de son personnage principal, il en retarde l'identification en le désignant par des périphrases un "jeune homme", un "inconnu", un "ange sans rayons", un "jeune savant", "un jeune fou". Ce ne sont pourtant ni les situations ni les rencontres qui manquaient pour le présenter au lecteur, mais cette suspension permet d'éveiller la curiosité et d'attacher de façon indissociable le destin de Raphaël à la peau de chagrin. En lui donnant un nom seulement au sortir du magasin d'antiquités, lorsqu'il se heurte à trois de ses amis et qu'il détient le talisman, Balzac donne une dimension mythique à son personnage. Il confond le destin de celui-ci avec un symbole de l'opposition du désir et de l'existence : son histoire n'est plus que ce destin exemplaire où le désir est en raison inverse de la vie. Partant, comme l'a bien noté Michel Carrouges, "sans la peau de chagrin, Raphaël ne serait pas Raphaël". Loin d'être un accessoire de fantaisie, une concession à l'orientalisme du temps, la peau de chagrin représente pour Raphaël "le blason de ses désirs multiformes et fous : elle est dans sa chair et dans son coeur, le cancer qui le dévore" (Carrouges, 1954, pp.

950, 954). *La Peau de Chagrin* fournit ainsi un exemple de roman qui utilise à contre-emploi, pour ainsi dire, la récurrence du nom propre de personnage.

De la même façon, un usage transgressif de la *stabilité* du nom du personnage est aussi possible. Le roman moderne en a montré plusieurs exemples, comme l'a remarqué Hamon :

> "Le texte moderne (Beckett, Robbe-Grillet) transportera systématiquement dans le texte achevé cette instabilité du personnage : même personnage (?) ayant des noms sensiblement différents, personnages différents ayant le même nom, instabilité des permanences, le même (?) personnage étant successivement homme ou femme, blond ou brun, et permanence des transformation: (des personnages différents accomplissent les mêmes actions ou reçoivent les mêmes descriptions)" (Hamon, 1972, pp. 143-144).

Ces observations peuvent être transposées dans le domaine de l'autofiction et du protocole nominal. Un écrivain peut utiliser l'attente du lecteur en matière de récurrence et de stabilité, pour constituer de façon inhabituelle un protocole nominal ou pour lui donner une signification particulière. Une réponse décalée à cette attente ne mettra pas en péril l'existence de ce protocole, tout en lui dorant une physionomie surprenante. Ainsi, un écrivain a aussi bien la possibilité de jouer sur la récurrence de son "nom actorial", pour renforcer la singularité de son geste ; que la possibilité d'utiliser la stabilité de ce nom, afin d'attirer l'attention du lecteur sur l'identité du personnage qui le représente. Naturellement, ces deux traits sont étroitement associés dans un texte ; on ne les isole que pour montrer le trait dominant.

1. La récurrence.

Ce trait du "nom actorial" ne permet pas à lui tout seul de réaliser une forme détournée de protocole nominal. Qu'un écrivain multiplie ou limite les occurrences des appellatifs de son double fictif ne changera rien quant à la désignation de celui-ci, sinon qu'il sera plus ou moins perceptible, qu'il demandera plus ou moins de vigilance pour le lecteur. Mais ce dernier effet n'est pas sans intérêt.

Prenons le cas de *Fils* de Doubrovsky. Les occurrences du nom de son personnage sont très nombreuses et épelées sous toutes les formes possibles. Rapidement le lecteur reconnaît le personnage principal de ce roman comme étant une sorte de réduplication de son auteur : il a le même prénom "Serge" et le même patronyme. Il n'a pas à déchiffrer l'identité de ce personnage de professeur ni à accorder d'attention particulière à la manière dont cette identité lui est donnée. Par contre, dans une fiction où l'identité du héros serait longuement retardée et où celle-ci ne serait formulée qu'avec parcimonie, le lecteur ne peut avoir la même attitude. Dès l'instant où le "nom actorial" ne serait donné qu'une fois par exemple, on va avoir comme une dramatisation du protocole nominal. Le passage où sera donné le nom de l'auteur va se trouver chargé de sens, doté d'une signification particulière.

La Divine Comédie est une bonne illustration de ce processus. On sait que ce monumental récit allégorique pourrait s'appeler *La Dantéide* et que c'est même l'une des rares sources d'informations que nous possédions sur Dante. Cette traversée peu courante des enfers, du purgatoire et du paradis est, en effet, accomplis et narrée par Dante Aliegheri lui-même. Bien sûr, il s'agit d'un voyage imaginaire, même si Dante a multiplié les notations réalistes, les "petits faits vrais", les trompe-l'œil, les précisions chronologiques et géographiques ; même s'il a aussi littéralement hérissé ce poême d'allusions aux choses et aux hommes, aux connaissances et aux doctrines, aux passions et aux mœurs, aux querelles et aux conflits de son temps, pour en faire un tableau complet de son époque. Mais malgré l'invraisemblance de ce récit, Dante n'a pas hésité à se présenter comme l'acteur principal de ce douloureux voyage initiatique dans l'autre-monde. il ne se nomme, toutefois, qu'une seule fois, même si des traits thématiques annoncent et confirment cette identification, le narrateur indiquant son statut de poète et sa nationalité, donnant des détails sur sa biographie, faisant référence à ses amis, à ses goûts esthétiques, à ses choix politiques et à ses croyances. Pourtant, ce n'est ni une négligeance ni un lapsus de la part de Dante, ce dévoilement du nom propre intervenant dans une scène capitale, où Borgès voyait le "noyau primitif" de la *Divine Comédie*, presque sa raison d'être. Cette scène appartient au chant XXX qui, dans le parcours du poème, se situe à la frontière du Purgatoire et du Paradis et dont tous les commentateurs s'accordent à reconnaître l'importance, pour le

désigner comme l'épisode où tout converge et qui explique l'ensemble du poème. Cette séquence narrative décisive est celle de la première rencontre avec Béatrice et de la disparition de Virgile, au seuil du Paradis. Nous citons le passage dans la lumineuse traduction d'Alexandre Masseron, sa version de la *Comédie* a inspire la plupart de nos remarques :

> "J'ai vu déjà, au lever du jour, le ciel paraître à l'orient tout rose, et par ailleurs teinté d'un bel azur et la face du soleil alors naître voile, de sorte que les yeux pouvaient supporter longtemps son éclat tempéré par les vapeurs ;
>
> de même, dans un nuage de fleurs, qui, des mains des anges, montait et retombait sur le char et tout autour, couronné d'oliviers sur un voile blanc, une dame m'apparut en manteau vert, vêtue d'une robe couleur de flamme ardente.
>
> *Et mon esprit* qui, depuis si longtemps, n'avait été par sa présence accablé de stupeur et de crainte, sans avoir besoin.d'autre secours des yeux, par une vertu secrète qui émanait d'elle, *sentit la force irrésistible de son ancien amour*.
>
> Aussitôt que m'eût frappé dans mes regards la haute vertu qui déjà m'avait blessé avant que je ne fusse sorti de l'enfance,
>
> je me tournai à gauche, avec la confiance qui fait le petit enfant courir à sa mère, quand il a peur ou qu'il est affligé,
>
> pour dire à Virgile : 'Pas une goutte de mon sang ne m'est restée qui ne tremble : je reconnais les traits de mon ancienne flamme !'
>
> Mais Virgile nous avait abandonnés, Virgile, mon trè doux père, Virgile, à qui, pour mon salut, elle m'avait confié ;
>
> et tout ce qu'a perdu notre antique mère n'empêcha pas que mes joues, purifiées par la rosée, ne fussent de nouveau ternie par les larmes.
>
> *'Dante, parce que Virgile s'en est allé*, ne pleure pas encore, ne pleure pas encore, c'est pour une autre blessure qu'il te faut pleurer'.

> Tel un animal qui, tantôt de la poupe et tantôt de la proue, vient voir ceux qu manoeuvrent sur les autres vaisseaux, et les excite à bien travailler,
>
> telle, sur le côté gauche du char, quand je me tournai *au son de mon nom, que je suis obligé d'enregistrer ici*, je vis la dame qui d'abord m'était apparue voilée sous les fleurs des anges, diriger ses regards vers moi de ce côté du ruisseau.
>
> Bien que le voile qui tombait de sa tête, couronné du feuillage de Minerve! ne la laissât pas bien voir,
>
> royalement, d'attitude toujours altière, elle poursuivit, du ton de quelqu'un qui parle en réservant pour la fin ses plus âpres traits :
>
> 'Regarde-moi bien ! *Je suis, oui, je suis Béatrice !* Comment as-tu eu l'audace de gravir la montagne ? Ne savais-tu donc point qu'ici l'homme est heureux ?' " ([1]).

Il fallait citer longuement ce passage pour montrer la richesse du contexte textuel où apparaît le prénom de Dante Alieghri, choisi comme nom d'auteur par le poète florentin. Dans un texte aussi saturé de symbolisme, tout est naturellement signifiant et chaque vers se prête à un ample commentaire. Là n'est pas notre propos. On se contentera de souligner les segments qui sont directement liés à l'inscription de son nom par Dante :

1) - la référence à l'"ancien amour" que portait Dante à Béatrice, amour qui est l'objet de la *Vita nuova*, chef-d'oeuvre de poésie lyrique, discursive et symbolique, dont la clausule annonce *La Divine Comédie* et qui fit de Dante l'un des maures de l'école du *dolce stil nuovo*.

2) - La concomitance de la nomination de Dante et de la disparition de Virgile, père, maître et guide dans cette traversée de l'Enfer et du Purgatoire ; guide envoyé par Béatrice mais qui ne peut demeurer en sa présence.

3) - L'énonciation du nom de Dante par la médiation de Béatrice (comme si ni Virgile ni Dante lui-même n'était à méme de formuler ce nom) : c'est même son

---

[1] (1). Ch. XXX, v. 22 – 75 ; nous soulignons.

premier mot ; énonciation directement liée à la disparition de Virgile et à des fautes dont Dante devra faire l'aveu public.

4) - La complaisance du narrateur à souligner cette seule occurrence de son nom et à l'"enregistrer", à mettre en relief à la fois la fin d'un anonymat et un geste narcissique qui ne sera plus renouvelé.

5) - L'auto-nomination de Béatrice qui pour sa part n'a pas besoin de médiation apparente, nomination qui a lieu dans un vers qui se trouve exactement au centre de ce chant et qui elle aussi est liée aux fautes de Dante.

On ne se hasardera pas à risquer une interprétation de ces corrélations, qui viendrait rivaliser avec la masse colossale des gloses consacrées par les Dantologues à ce passage. Dans notre perspective, la signification importe moins que la production de la signification, que les moyens mis en oeuvre pour obtenir du sens. Or, il est clair que cette mise en valeur par Dante de son nom fait partie de ses moyens. En retardant et en limitant la formulation de son nom à une occurrence dans ce chant XXX, Dante ritualise son dévoilement et le dote d'un poids symbolique très fort : il s'intronise en 'Dante' pour lui-même et pour la postérité, ajoutant une dimension intime à ce poème à la gloire de Béatrice et de Dieu. La différation et la raréfication du nom a un double effet : tout le passage où il apparaît prend une importance sans pareille et, en retour, ce nom se voit attaché à tous les traits du lieu de son inscription.

La Divine Comédie montre ainsi comment en jouant sur la *récurrence* du "nom auctorial" dans le texte, on peut dorer au protocole nominal une signification d'une ampleur exceptionnelle. Par ce procédé, l'auteur ne modifie en rien la nature du protocole, il ne lui donne pas une forme particulière, il ne produit pas une identité hypothétique ou contradictoire. Mais il le dramatise, il lui donne une signification symbolique particulièrement importante pour tout le reste de l'oeuvre, au lieu d'en faire un simple moyen d'identification. Il fallait s'attarder sur cet exemple car *La Divine Comédie* est un texte fondateur pour le dispositif de l'autofiction. Dans l'histoire de la fictionnalisation de soi, ce grand texte archaïque sera pour les siècles suivants ce qu'est la *Recherche du temps perdu* pour les

écrivains du XXe siècle : une sorte d'étymon. On aura l'occasion d'en reparler en examinant la pratique de la fictionnalisation de soi dans son historicité.

2. La stabilité.

De façon plus significative encore, un écrivain peut formuler un protocole nominal en mettant en cause la stabilité de son nom propre. Contre les apparences, un tel geste ne met pas nécessairement en danger l'existence de ce protocole. En fait, une telle mise en cause va au contraire mettre l'accent sur le protagoniste incarnant l'écrivain. Sans doute, ce personnage n'aura pas une identité simple, son identité sera troublée, n'est-ce pas, pourtant, une manière intéressante de réaliser un dispositif qui, par définition, construit une identité impossible ? Cette déstabilisation peut se faire par au moins deux voies : en multipliant les noms du double de l'auteur, en formulant de façon trouble son identité.

Dans le roman russe, par exemple, les personnages ont tous plus de deux noms, disposent de plusieurs "appelatifs". Naturellement, cette multiplication apparente de leurs noms est strictement motivée. Elle tient au système anthroponymique russe plus complexe que son équivalent européen, qui offre une forme onomastique à plusieurs termes. Cette forme est faite d'un prénom, d'un "nom patronymique " *(fille ou fils de...,* suivi du prénom du père), d'un nom de famille et d'un ou plusieurs diminutifs, dont les liens avec le prénom ne sont pas toujours manifestes : ainsi, "Sacha" est-il le diminutif d'"Alexandre". Quand un romancier russe, Dostoïevski en particulier, introduit un personnage dans son récit, il donne ses trois "appellatifs" "officiels". Puis, rapidement, il utilise soit l'un des deux premiers (rarement le nom de famille), soit l'un des diminutifs qui peuvent se dériver de son prénom, en fonction de la situation et de l'individu qui le nomme. Pour un lecteur russe, il n'y a là rien d'anormal, rien de transcressif. Il dispose dans sa compétence linguistique des informations nécessaires pour repérer à quel prénom renvoie tel ou tel diminutif. En revanche, le lecteur qui n'est pas familiarisé avec le Russe, ne peut manquer d'être dérouté par cette pluralité de noms pour dérisigner un personnage identique. La lecture, lui demande une attention inhabituelle, un effort de mémorisation sortant de l'ordinaire, s'il ne veut pas voir l'identité des personnages se déliter, leurs actes, leurs paroles et leurs pensées

exister sans qu'il ne puisse les rapporter àux agents du récit. S'il fait l'économie de cet effort, il ne pourra pas s'adapter à cette *lisibilité exotique*, perdra vite pied dans le roman.

Imaginons la transposition de ce phénomène, multiplié et centré sur le personnage auctorial, dans l'autofiction. Il suffit, pour cela, que l'auteur désigne son double par plusieurs noms : un tel procédé ne manquera pas d'introduire une certaine confusion, un brouillage de l'identité actoriale de l'auteur, même dans un récit respectant les normes traditionnelles du récit, s'interdisant des ruptures dans le tissu narratif (comme peut le faire Tony Duvert, qui recours de façon hyperbolique à cette technique, dans ses romans). A force de se disséminer à travers plusieurs noms, de paraître mobile, le représentant auctorial finira par être relativement indéterminé et par se dissoudre en partie dans l'histoire. A l'opposé du brouillage par défaut de l'idendité des personnages opéré par la Nouveau Roman, le lecteur sera face à un brouillage par excès, devant une pléthore da noms pour identifier le double de l'auteur. Comme dans le roman russe, il aura alors beaucoup de mal à trouver ses marques, à donner une identité stable à la figure auctoriale. Voilà donc une première direction par laquelle l'écrivain peut se fictionnaliser de façon équivoque dans son texte.

Mais plus troublantes encore que ces démultiplications, sera la formulation dénégative ou hypothétique d'une identité. Dans ces cas, le vertige ne naîtra pas de noms donnés ou distribués de manière excessive. Le personnage censé incarner l'auteur n'aura bien qu'un seul nom, le sien, en partie ou en totalité. Mais cette identification sera amenée de façon telle que l'identité produite sera hypothétique ou indécidable. La linéarité textuelle rend ces procédures d'ambiguisation délicates car il est difficile de les réaliser sans toucher au système narratif traditionnel. Par son fonctionnement *in praesentia*, l'identification textuelle ne peut se singulariser sans être coûteuse pour la lisibilité. Mais il ne faut pas pour autant négliger ces possibilités par lesquelles le protocole nominal peut être établi sur le mode *du C'est peut-étre moi* ou sur le mode du *C'est moi et ce n'est pas moi*.

Un inédit d'Alain de 1935, *Denys ou l'ambitieux*, va nous permettre d'examiner le premier mode d'identification. Il s'agit d'un récit qui rapporte un

dialogue ou une "histoire de pensées" sur le pouvoir, dans la tradition platonicienne. Quatre interlocuteurs, très typés, sont les acteurs de ce colloque : Denys l'ambitieux, le poète Maxime, le financier Julius et un narrateur, qu'on peut supposer représenter la figure du philosophe et que Alain lui-même. Mais à vrai dire, absolument rien ne permet d'én décider ; il y a une seule occurrence du nom d'"Alain" et le contexte ne permet pas de distinguer s'il s'agit d'une autocitation (que l'écrivain fait par la bouche d'un de ses personnages, manière d'effet de réel ou d'ironie) ou s'il s'identifie au narrateur. Qu'on juge sur pièce :

> "Là-dessus, Denys nous ramena :
>
> 'Les pensées, dit-il, sont comme des regrets.
>
> Les passions ne commencent pas par des pensées. Cette belle suite*, comme Alain aime à dire*, que font les trois termes, amour, ambition, avarice, est premièrement naturelle comme les saisons" (Alain, 1935, p. 62).

Sur ce, le narrateur, à qui semble être confié le rôle de philosophe, intervient par un "je lui répondis", mais il ne s'agit jamais pour lui que de remplir cette "fonction de régie" (Genette, 1972, p. 262) par quoi le tissu narratif prend forme. Au bout du compte, il n'est pas possible de décider : s'agit-il du philosophe "Alain" ou de l'auteur "Alain" de ce texte ? Comme Dieu, l'écrivain Alain "de toute façon se tait. Et par lui nous ne savons rien (...) ce qui veut dire qu'il nous laisse décréter en son nom".

Ce petit texte d'Alain apporte ainsi l'illustration d'un *protocole nominal hypothétique*. Rien ne permet de décider si Alain est bien un des personnages de ce récit ou s'il ne s'agit que d'une mise en abyme de l'énonciation, par une citation autographe. La brièveté de ce dialogue rend le procédé très subtil et sa réalisation vraiment parfaite. Est-il possible de le réaliser à l'échelle d'un roman véritable ? C'est une question que l'on peut se poser. Peut-être faudrait-il alors ttransgresser quelques conventions de la lisibilité classique.

Autre mode d'identification incertain à évoquer, le mode du *c'est moi et ce n'est pas moi*, qu'illustre l'exemple incontournable de Proust. Comme on sait, c'est dans *la Prisonnière* que l'anonymat du héros de la *Recherche* disparait, ou plutôt est levé, pour être immédiatement refoulé, au moins dans la première occurrence,

la recorde formulant son nom sans équivoque. Voici la formulation contradictoire, faite par Albertine à son réveil :

> "Elle retrouvait la parole, elle disait : 'Mon' ou 'Mon chéri', suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : 'Mon Marcel', 'Mon chéri Marcel'." (Pléïade, t. III, p. 75).

Et voici la seconde formulation, dans un billet d'Albertine :

> "... un cycliste me porta un mot d'elle pour que je prisse patience, et où il y avait de ces gentilles expressions qui lui étaient familières : 'Mon et cher Marcel, j'arrive moins vite que ce cycliste dont je voudrais bien prendre la bécane pour être plus tôt près de vous. Comment pouvez-vous croire que je puisse être fâchée et que quelque chose puisse m'amuser autant que d'être avec vous ? Ce sera gentil de sortir tous les deux, ce serait encore plus gentil de ne jamais sortir que tous les deux. Quellesidées vous faites-vous donc ? Quel Marcel ! Quel Marcel ! Toute à vous, ton Albertine'." (t. III, p. 157).

Entre ces deux passages, difficile d'imaginer un contraste plus grand. Certes, dans les deux cas, c'est Albertine qui dévoile l'incognito ; comme chez Dante, *c'est l'amante qui nomme le héros* ; certes aussi, l'homonymie entre l'auteur et le héros est partielle dans les deux occurrences : il ne s'agit jamais que de "Marcel", le patronyme de l'écrivain reste tu. Pourtant la première manifestation du nom est aussi ambiguë, à la fois hypothétique et restrictive, que la seconde est claire, tranchée et indiscutable.

La chose se complique quand on sait que cette partie de *La Recherche* n'a pas été revue par Proust et qu'on ne connaît même pas l'état d'achèvement des manuscrits qui sont à notre disposition. Impossible de savoir si Proust voulait revenir sur ce dévoilement, simplifier la première occurrence, compliquer au contraire la seconde ou étendre une identification sans équivoque. Pour ce problème, l'épitexte n'est en outre d'aucun secours puisqu'au gré de ses interventions paratextuelles, Proust oscille entre la confusion avec son personnage et une mise à distance (Muller, 1965, IIIe partie).

Comment dès lors comprendre l'effet ou les effets produits par Proust ? S'il paraît inutile de chercher *ce qu'a voulu* exactement Proust (par exemple d'affirmer

qu'il "ne tenait pas à préciser le nom de son héros" comme M. Suzuki), on peut tenter d'envisager *ce qu'il a produit*. Plusieurs éléments sont à prendre en compte. En premier lieu, le fait que l'anonymat a soigneusement été décidé et conservé dans tout le récit antérieur. Comme l'a noté Marcel Muller, le narrateur esquive systématiquement la profération de son nom dans les volumes précédents et même après :

> "... il semble protégé d'un interdit aussi sévère que celui qui frappe le nom de Jéhovah. Avoir un nom, c'est être pour autrui cet objet qu'autrui est pour nous ; dans une certaine mesure, c'est être le Vendredi de quelque Robinson et perdre la mesure de son propre flot. ha mention même voilée du nom du Protagoniste est plus d'une fois associée à l'idée d'un danger : il est déformé par les employés italiens (III, 641), hurlé par l'aboyeur qui va ameuter contre les roturiers le larbin des Guermantes (II, 637), marqué déjà du sceau de la mort par les domestiques parlant du 'père untel' (III, 920)". (1965. pp. 16-17).

Il est donc certains que, dans tous les cas de figure, Proust n'a pas voulu qu'on le confonde simplement avec son protagoniste, qu'il a recherché une identification rare, fugitive, précaire.

Ensuite, on peut relever avec Michihiko Suzuki, sans accepter pour autant sa thèse, que *La Prisonnière* était le volume le plus approprié pour un tel dévoilement :

> "... Les relations charnelles et psychologiques des deux amants sont racontées là dans leur plénitude (...) par *La Prisonnière* le lecteur pénètre dans l'atmosphère tendue et pénible où deux Êtres tâtonnent pour connaître chacun le corps, l'esprit, la pensée et le passé de l'autre... Proust révèle dans ce chapitre à la fois romanesque et autobiographique - autobiographie du narrateur, bien entendu, et non de Proust cette rencontre tragique de deux aveugles qu'est l'amour" (1959, p. 71).

Faut-il rappeler, à ce propos, que le nom propre est un motif privilégié du thème amoureux dans la littérature ? Depuis les *Canzonière* de Pétrarque, le nom propre est un objet que l'amant décline et savoure indéfiniment. Ainsi dans ce sonnet, qui est un "badinage sur le nom de Laureta" :

"Quand j'émeus mes soupirs pour vous chanter, vous et le nom que dans le coeur m'écrivit Amour, sur le mode LAUdatif se fait d'abord entendre le doux sot de ses premiers accents.

Votre état de Reine que je rencontre ensuite vient, dans cette noble entreprise, redoubler ma valeur ; mais TAis-toi, crie la fin ; car l'honorer est un fardeau fait pour d'autres épaules que les tiènnes.

La même voix refrène ainsi l'Audace par le Respect ; et pourtant je voudrais qu'on vous chantât, ô vous de tout honneur et révérence bien digne Sinon que peut-être Apollon se courrouce, quand, pour parler de ses rameaux toujours verts, une langue mortelle ose se prévaloir" (Trad. F.L. de Gramont, p. 29).

Plus près de nous, dans un roman que Proust n'ignorait pas, l'importance et le rôle du nom propre pour les amant sont été figurés de façon magistrale. Il s'agit d'une scène entre Félix de Vandenesse et Henriette de Mortsauf, dans *Le Lys dans la vallée :*

"... - Voici, lui dis-je, la première, la sainte communion de l'amour. Oui, je viens de participer à vos douleurs, de m'unir à votre âme, comme nous nous unissons au Christ en buvant sa divine substance. Aimer sans espoir est encore un bonheur. Ah ! Quelle femme sur la terre pourrait me causer une joie aussi grande que celle d'avoir aspiré ces larmes ! J'accepte ce contrat qui doit se résoudre en souffrance pour moi. Je me donne à vous sans arrière-pensée, et serai ce que vous voudrez que je sois.

Elle m'arrêta par un geste, et me dit de sa voix profonde : - Je consens à ce pacte, si vous voulez ne jamais presser les liens qui nous attacheront.

Oui, lui dis-je, mais moins vous m'accorderez, plus certainement dois-je posséder.

-Vous commercez par une méfiance, répondit-elle en exprimant la mélancolie du doute.

- Non, mais par une jouissance pure. Ecoutez ! Je voudrais de vous un nom qui ne fît à personne, comme doit être le sentiment que nous nous vouons.

- C'est beaucoup, dit-elle, mais je suis moins petite que vous ne le croyez. Monsieur de Mort sauf m'appelle Blanche.

> Une seule personne au monde, celle que j'ai le plus aimée, mon adorable tante, me nommait Henriette. Je redeviendrai donc Henriette pour vous" (1835, pp. 337 - 338).

Comme le figure ce passage du *Lys*, le nom propre touche au plus intime pour les amants, (*c'est une peau* ; et son énonciation est pour eux comme autant de caresses sur la peau de l'autre : "... Le nom propre d'un homme n'est pas comparable, par exemple, à un manteau qui pend autour de lui et qu'on peut à la rigueur secouer et tirailler, mais bien à un habit qui va parfaitement, qui s'est développé sur lui comme la peau et que l'on ne peut ni érafler ni écorcher sans le blesser lui-même" (Goethe).

Ces deux citations sont à même de rappeler que la thématique amoureuse de *La Prisonnière* n'aurait pas été complète si Proust n'avait pas donné un pendant, pour son personnage d'amant, aux développements, faits à propos d'Albertine, sur la puissance du nom dans la relation amoureuse. Naturellement, la formulation du nom de son héros se heurtait à un anonymat dont la nécessité était esthétique. Mais on a aussi le précédent de Dante, qui retarde, prolonge la suspension de son nom, avant de révéler l'identité de son héros dans un moment unique de son texte. Le choix de Proust a un effet similaire, sinon que l'effet de cette révélation se diffuse dans tout un volume, au lieu d'être limitée à un chant, et qu'il la complique par une tournure contradictoire.

La formulation initiale nous semble, en effet, disposer d'un privilège par rapport à la seconde. Dans l'ordre du récit, elle est première, aux deux sens du terme ; elle est avant la formulation assomptive et elle la commande, la trouble. Dans le système occidental de la lecture, le livre est vectorialisé et cette vectorialisation n'est pas sans conséquence sur le récit. Comment accepter sans soupçon la positivité de la seconde occurrence du prénom "Marcel", alors qu'il est présenté d'abord sous la forme d'une antinomie, que sa possibilité n'est même pas confirmée ? Le lecteur est en droit de mettre en doute la simple identification de Marcel Proust à son représentant imaginaire. Mais il ne peut pas pour autant l'évacuer complètement. Il est face à une *identité contradictoire*, qui épouse le mécanisme de la dénégation. A la différence de *La Divine Comédie*, à laquelle elle peut être comparée pour son retardement savant dans la révélation de l'identité de son héros (ce rapprochement a déjà été fait par G. Cattani dans son *Marcel*

Proust), *la Recherche* manifeste une fictionnalisation sujette à caution et quasi-indécidable. C'était peut-être l'effet recherché par Proust : "Vous pensez que cette personne dans le texte est l'auteur ? Ce n'est pas lui". Muller, entre autres remarques pénétrantes, avait trouvé l'expression de "moi apocryphe" pour désigner le résultat de ce protocole modal antinomique : c'était loin d'être une mauvaise expression.

Avec Proust et Alain, on a donc deux illustrations d'un protocole nominal trouble, deux exemples de fictionnalisation incertaine, qui utilisent des voies différentes pour arriver à provoquer un doute similaire dans la conscience du lecteur, en jouant sur la stabilité du nom du représentant auctorial. Ces deux cas-limites et ces deux régimes exceptionnels de protocole nominal manifestent l'importance de la situation topologique du nom auctorial, qu'il soit inscrit dans le texte ou dans le paratexte, de la nécessité de porter une grande attention au contexte de ce protocole.

2. 4. EMPLOI

"L'écrivain de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au, texte, le spirituel histrion".

Mallarmé.

Après la forme et l'entourage contextuel, *l'emploi* est le dernier paramètre important dans l'existence d'un protocole nominal d'autofiction. Il faut prendre ce vocable dans son acception dramatique : l'emploi désigne le rôle rempli dans le récit par la doublure de l'auteur ; qu'on a appelé indifféremment "double fictif", "figure auctoriale", "homonyme de l'auteur", "représentant", personnage vicaire" etc.

A travers les exemples qui ont alimenté ce travail, on a déjà entrevu que cette figure auctoriale pouvait prendre des visages différents, occuper des emplois très variés. Tantôt, il s'agissait d'un narrateur-personnage, héros ou témoin ; tantôt d'un protagoniste sans fonction narrative ; parfois d'un personnage secondaire ; voire d'un comparse. Toutes ces doublures ont été traitées sur un pied d'égalité ; on n'a pas tenté de les distinguer ni de déterminer leurs caractéristiques respectives. Il est temps néanmoins de chercher à mettre un peu d'ordre dans ce personnel auctorial ; d'essayer de décrire et de classer les différents emplois que peut occuper la figure auctoriale.

Première observation : ces emplois peuvent appartenir à des niveaux différents du récit. On sait, en effet, que le terme de récit peut se prendre en trois sens, qui désignent autant de niveaux distincts : 1) c'est une *histoire*, un enchaînement d'événements ; 2) c'est un texte où l'illusion de la temporalité joue un rôle essentiel, un *récit* au sens strict ; 3) c'est un acte discursif, une *narration* (Genette,1972, pp. 71-77). Avoir un emploi dans le récit peut donc se prendre en ces trois sens ; la figure auctoriale peut être construite sur un ou plusieurs de ces trois plans narratifs. Pour chaque oeuvre qui relève de la fabulation de soi, il faut donc envisager la situation de la doublure de l'auteur par rapport à chacun de ces niveaux :

1) L'histoire :

Le récit est fait d'un ou plusieurs événements qui font intervenir des personnages qui sont agents ou patients. Il importe donc de situer la figure

auctoriale dans cet enchaînement événementiel, d'apprécier son importance pour le déroulement de l'action.

2) *le récit* :

Il informe sur les événements de l'histoire et la narration, selon une perspective, un point de vue, une vision propres. Le rôle de la figure auctoriale dans cette mise en perspective de l'information narrative ne peut être négligé. Il faudra se demander si elle participe (ou non) à la sélection de cette information.

3) *La narration* :

Le récit est relaté par un agent narratif qui peut s'effacer derrière les événements ou les commenter. Il va donc être nécessaire, enfin, de préciser si la figure auctoriale joue un rele dans cette production de l'information narrative et lequel.

La figure auctoriale se trouve ainsi dans la capacité de remplir trois emplois dans un récit littéraire, d'occuper trois fonctions dans la constitution d'une histoire une fonction actoriale, selon le personnage qui l'incarne ; une fonction "focale", selon sa participation au filtrage de l'information ; une fonction "vocale", selon son statut par rapport à la relation du récit. Ces emplois ne sont bien sûr pas exclusifs, mais par commodité ils seront considérés chacun isolément.

A) EMPLOI VOCAL

On a longtemps utilisé les pronoms personnels pour caractériser les types de récits. On parlait ainsi de récit en Ich-Form et de récit en Er-form, de récit "à la première" ou à "la troisième personne". Cette division était à la fois vague et trop restrictive puisque d'autres types de pronoms sont utilisables : Butor et Perec en ont administré la démonstration de façon exemplaire. Mais surtout, le choix des pronoms personnels dans un récit n'est que l'effet d'un choix plus important, qui est celui du rôle du narrateur dans les événements racontés :

> "Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les

> formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses 'personnages' ou par un narrateur étranger à cette histoire.

La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer : la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même, comme lorsque Virgile écrit 'Arma virumque *cano*...", et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire, comme lorsque Crusoe écrit : 'En 1632, *je* naquis à York...'. Le terme 'récit à la première personne' ne se réfère, bien évidemment, qu'à la seconde de ces situations, et cette dissymétrie confirme son impropriété. En tant que le narrateur peut à tout instant intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne (fût-ce au pluriel académique, comme lorsque Stendhal écrit : '*Nous avouerons* que... *nous avons* commencé l'histoire de *notre* héros...'). La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages"* (Genette, 1972, p. 52).

Genette a donc proposé une distinction plus rigoureuse et plus intégrante, en fonction de la place occupée par le narrateur dans l'histoire qu'il raconte :

> "On distinguera donc (...) deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans *l'Iliade*, ou Flaubert dans *l'Education sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*" (1972, p. 257).

Les catégories d'*homo*- et *d'hétérodiégétique* fournissent par conséquent deux grands types de narrateur, selon que leur monde est identique ou différent de celui des personnages, selon qu'ils ont ou non une place dans l'histoire qu'il raconte. Il faut toutefois, avec Genette, spécifier ce partage, en distinguant un sens fort et un sens faible *d'homodiégétique*, selon le degré de présence du narrateur dans l'histoire dont il rapporte les événements. Le narrateur-personnage peut ne pas être le héros de son récit et se limiter à être une sorte de témoin, comme Watson vis-à-vis de Scherlock Homes dans les romans de Conan Doyle. C'est là

un sens faible d'homodiégétique, pour lequel Genette conserve le terme initial. Au sens fort, quand le narrateur-personnage est le héros, il faut parler de narrateur *autodiégétique* (Genette, 1972, p. 257). Dans le domaine de l'autofiction, la doublure de l'auteur peut donc jouer un rôle dans la narration de trois façons.

1. Doublure autodiégétique.

La figure auctoriale est alors une dcuble projection fictionnelle de l'auteur, comme personnage et comme narrateur, comme fiction de personne et comme fiction dénonciateur. Cette condition narratoriale est la plus répandue empiriquement ccmme le montrent Dante, Proust, Loti, Céline, Gombrowicz, Cendrars, Isherwood, Genet, Copi, Charyn, Bastide, Rollin, Sollers ou Vargos Llosa. Cette dominante s'explique sans doute par deux raisons. Tout d'abord, cette situation du narrateur-héros permet de pratiquer la fiction de soi avec une certaine continuités d'en faire une véritable stratégie d'écriture, réalisée à l'échelle d'une oeuvre et non pas pour un seul texte. Ensuite, cette dominante se comprend si l'on songe qu'en Occident le modèle de l'écriture de soi est l'autobiographie, c'est-à-dire un type de narration autodiégétique. Comme l'autofiction consiste aussi dans l'écriture de soi, fut-elle fictive, cette situation narrative s'imposait presque d'elle même.

2. Doublure homodiégétique.

Cette condition narratoriale où le narrateur n'est pas le personnage principal, mais n'est qu'une sorte d'observateur, rend naturellement possible, elle aussi, l'incarnation d'une figure auctoriale. Elle présente beaucoup moins d'exemples que la précédente, bien que l'on puisse citer quelques oeuvres qui en relèvent, dont *Mon Frère Yves* de Loti et *Une certaine parenté* de Carlo Fuentes.

Ce dernier roman actualise à merveille ce type le récit. La position en retrait du narrateur n'est pas seulement un procédé narratif, c'est aussi une donnée importante de l'action et de la thématique du récit. Il s'agit, en effet, de l'histoire à la fois d'une famille troublante et de la transmission de leur histoire par des témoins extérieurs qui deviennent les dépositaires de leur mémoire, mais aussi leurs victimes. Cette histoire d'homonymes et d'enfanticide, enracinée dans le passé mythologique du Nouveau Monde, se double ainsi d'une parabole sur les

instruments et le pouvoir de l'illusion mimétique, sur la fascination qu'elle exerce sur celui qui la prend en charge et celui qui se prête à son jeu, avec tout ce qu'elle charrie d'obscur, de fatal et de mortel.

3. Doublure`hétérodiégétique ?

La dernière condition narratoriale qu'il faut examiner est celle où le narrateur est extérieur à l'histoire qu'il narre. N'étant pas un personnage, il semble peu apte à permettre la construction d'une figure auctoriale, à être le moyen d'une autofiction. Il faut pourtant distinguer deux cas de figure, selon le degré de présence de ce narrateur, selon qu'il se mette en scène ou non dans son acte narratif.

Premier cas, ce narrateur hétérodiégétique n'est pas représenté, ne se montre pas. Il raconte une histoire en feignant de laisser parler les faits eux-mêmes, en cachant son rôle d'intermédiaire. Le récit semble alors exister par lui-même ; rien ne rappelle au lecteur qu'on lui raconte une histoire, qu'il lit un livre. Comme on sait, l'exemple typique de cette situation narrative est *The killers* d'Hemingway, une des nombreuses nouvelles où apparaît le personnage de Nick Adams.

Cette occultation du narrateur est propre au récit du XXe, que l'on peut appréhender comme le résultat d'une lente évolution pour faire disparaître le narrateur. Au sens strict, elle est toutefois assez rare. Il est peu commun que le narrateur n'introduise pas, fut-ce en sous-main, un commentaire didactique, moral, intellectuel ou esthétique sur les événements qu'il relate. Le passage en apparence le plus objectif révèle souvent à l'examen la présence du narrateur. Pour reprendre les fonctions narratoriales mises en évidence par Genette, il est rare que le narrateur n'exerce qu'une "fonction narrative", qu'il se borne à raconter. Le plus souvent, il a aussi une "fonction idéologique", de commentaire implicite ou explicite de l'action, et une "fonction de régie". d'organisation de l'histoire. En outre, il peut remplir une "fonction communicative", par laquelle il met l'accent sur son destinataire, évoque le narrataire de son histoire ; et une "fonction testimoniale" qui lui permet de représenter son rapport à l'action et les conditions de sa narration (Genette, 1972, pp. 261-263).

Ces deux dernières fonctions narratoriales nous permettent d'introduire un second cas de figure dans le statut du narrateur hétérodiégétique. C'est celui où ce narrateur, tout en étant absent de l'histoire qu'il conte, ne manque pas de signaler sa présence et de témoigner de son activité. Surgissant sur le devant de la scène, le narrateur revendique alors à haute voix sa fonction d'intermédiaire, de médiateur du récit et ne se gêne pas pour le cautionner, le diriger ou interpeller son destinateur. *Dans Stendhal et les problèmes du roman*, Blin a consacré de précieuses pages à étudier ces "intrusions", à en faire l'historique, à en montrer les modalités et les effets chez l'auteur *de Lucien Leuwen*. Il montre bien en particulier comment cet "interventionnisme", quand il devient systématique, comme chez Stendhal, conduit à émanciper le narrateur et à introduire un autre récit qui vient doubler l'histoire proprement dite :

> "… on voit (le narrateur) qui, soucieux d'animer personnellement son évocation, brûle, comme l'a noté Valéry, de se mettre en scène lui-même. Il s'interpose entre acteurs et public 'un peu à la manière du choeur antique' ; il ne nous livre pas un détail sans un (guide-âne'. Il rompt si communément avec l'objectivité épique qu'on pourrait presque suivre le roman sur deux plans : dans le registre où se suivent les événements et dans la marge où l'auteur les juge ; il subordonne même parfois si nettement le fait à la glose, que lire le livre, ce n'est plus fournir une escorte d'imagination à ses créatures, mais converser ou se 'promener' avec l'écrivain" (Blin, 1951, pp. 205 - 206).

Ce genre d '"interventionnisme" n'existe pas seulement chez Stendhal, il est le propre de toute une tradition narrative. A des titres divers, des écrivains comme Scarron, Furetière, Fielding, Diderot ou Walter Scott ont permis ce déploiement de la voix narrative, ces vocalises narratives, qui donne au récit un ton enjoué et permet d'en dénuder les mécanismes. Ce type de narration a bien sûr ses limites et peut aisément tourner au procédé. Flaubert, qui abhorrait comme on sait ces "intrusions", ne manque pas de le signaler dans *Bouvard et Pécuchet :*

> " Dans ce genre de livres, on doit interrompre la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles ou de sa maîtresse. Un tel sans-gêne d'abord les charma, puis leur parut stupide, car l'auteur efface son oeuvre en y étalant sa personne" (chap. 5).

Quoi qu’il en soit, ces intrusions permettent de constituer un narrateur fonctionnellement indépendant de ses personnages. Dès lors, un tel "narrateur-intrus" semble pouvoir être le support d'une figure auctoriale. Reste cependant un problème, qui tient à l'idée que l'on se fait du narrateur. Il existe, en effet, aujourd'hui, deux conceptions concurrentes du narrateur. Une conception récente selon laquelle il est différent de l'auteur ; une plus ancienne, qui en fait un rôle joué par l'auteur. Selon la conception adoptée, un narrateur pourra ou non être une doublure de l'auteur. Le problème c'est que ces deux conceptions coexistent aujourd'hui, tant dans les habitudes de lecture que dans les théories les plus récentes de la littérature, où l'on assiste à un retour à la conception "classique" des relations entre l'auteur et le narrateur (Ryan, 1980 ; Genette, 1983).

La conception moderne du narrateur est bien connue puisqu'elle fait partie de la *doxa* poétique contemporaine. On peut situer son émergence dans les années soixante, avec le développement de la narratologie (qui exigeait coure principe méthodologique que le narrateur soit distingué de l'auteur) et avec la vulgarisation des poétiques de Mallarmé et de Valéry. Roland Barthes est l'un des critiques qui, en France, a popularisé cette conception en développant l'idée que "l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit", en insistant sur le fait que "*qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*" (Barthes, 1966, p. 40). Cette idée est aujourd'hui passée dans les habitudes de lecture et dans la pratique des écrivains.

Pourtant, il n'en est pas toujours allé ainsi. De façon significative, Blin parle en 1951 d"'intrusions *d'auteur*" et non pas d"'intrusions de narrateur". De même, Flaubert, dans le passage cité de *Bouvard et Pécuchet*, écrit bien, en critiquant les romans humoristiques, "*l'auteur* efface son oeuvre en y étalant sa personne". On pourrait citer mille exemples qui montrent que l'on a pensé pendant longtemps que l'écrivain et le destinateur de son texte, l'auteur et le narrateur ne faisaient qu'un. Faut-il imputer cette confusion à une naïveté ? à un psychologisme qui toucherait jusqu'aux critiques et aux écrivains les plus pénétrants ? Ce serait un peu simple. Dans cette ccnception traditionnelle, le narrateur n'est pas identifié purement et simplement à l'auteur. Cette confusion est faite sous certaines conditions.

Il faut d'abord que le narrateur ne soit pas doté d'une identité propre, ne soit pas un personnage autonome comme l'est le narrateur *de Robinson Crusoë*. Il est nécessaire qu'il soit anonyme et hétérodiégétique. (Notons au passage que cela explique toute une série de procédés qui sont aujourd'hui tombés en désuétude ; mais qui ont été très utilisés pendant longtemps, comme les narrateurs parasites de Maupassant ou les auteurs supposés que sollicite Voltaire pour ses contes. Ces procédés concourent à établir, pour des raisons différentes, un écran entre l'auteur et le narrateur, un relais qui interdit leur identification, sans pour autant demander l'élaboration d'un narrateur-personnage). Il y a une seconde condition : c'est que si l'auteur est le narrateur, ce n'est pas en un sens psychologique, c'est au sens où il adopte un rôle, une attitude.

Dans un article déjà ancien, Wolfgang Kayser a bien décrit cette simulation :

> "Toutes les oeuvres de l'art du récit comportent un narrateur ; l'épopée comme le conte, la nouvelle aussi bien que l'anecdote. Tous les pères et toutes les mères de famille savent qu'ils doivent se transformer quand ils racontent une histoire à leurs enfants. Ils doivent abandonner l'attitude rationaliste des adultes et se métamorphoser en êtres pour lesquels l'univers poétique et ses merveilles sont une réalité. Le narrateur y croit, même s'il raconte un conte plein de mensonges : il ne saurait mentir s'il n'y croyait pas. L'auteur ne peut pas mentir ; il peut, tout au plus, écrire bien ou mal. Le père ou la mère de famille qui racontent à leur tour une histoire subissent la même métamorphose que celle que l'auteur a dû opérer en lui quand il a commencé son récit. Ce qui veut dire que, dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur" (Kayser, 1958, pp. 70-71).

Pour comprendre le mécanisme de cette simulation, Genette a proposé de distinguer entre la *personnalité* et *l'identité* de l'écrivain :

> "En principe, l'identité d'un narrateur extra-hétérodiégétique n'est tout simplement pas mentionnée, et rien n'oblige - et par conséquent rien n'autorise - à la distinguer de celle de l'auteur ; après tout, quand le narrateur de *Joseph Andrews* mentionne une fois son "ami Hogarth", et celui de *Tom Jones* une ou deux fois sa défunte Charlotte, c'est là bel et tien signer Henri Fielding. Le narrateur est donc

> Fielding lui-même, mais feignant en partie une personnalité qui n'est pas la sienne" (Genette, 1983, p. 100).

La personnalité de l'auteur n'est donc pas celle de son narrateur : il n'est pas question de confondre son individualité réelle avec celle de cet être de papier qu'est le narrateur ; d'autant plus qu'un écrivain donne souvent à son narrateur des idées, un style qui ne sont pas forcément les siens. Ils s'agit là d'un jeu. Par contre, au niveau de l'identité, c'est bien la sienne qu'il met en jeu. Mais il la met en jeu dans une fiction, il joue à être le destinateur d'une histoire, de l'histoire qu'il raconte. Il faut ici rappeler avec Blin, et avec d'autres, qu'un récit fictif, c'est aussi bien la fiction d'un récit que le récit d'une fiction. La narration est elle aussi une fiction, toujours, ne serait-ce que parce qu'elle ne correspond pas à la situation d'écriture réelle. Depuis que la notion moderne d'auteur existe, on a toujours eu conscience de ce hiatus entre la rédaction et la narration, la situation d'écriture empirique et son expression narrative. C'est seulement son ampleur qui a varié ; il avait une extension sans doute moindre que celle que lui donnent Kayser et Genette. De la même façon qu'on dit que la plaisanterie a des limites, il semble que le "faire-semblant" de l'écrivain dans sa narration ait eu des limites, limites qui se sont modifiées dans des proportions qui restent à analyser. Dans cette conception "classique" du narrateur, narrer est un jeu, mais un jeu qui a ses règles, où l'irresponsabilité et l'intransitivité de la narration sont relatives, pas absolues comme dans la conscience littéraire moderne.

On voit bien la difficulté posée par l'existence concomitante de ces deux conceptions du narrateur : selon celle qui est adoptée, la condition narratoriale hétérodiégétique rendra possible ou non une fictionnalisation de soi qui ne s'étendrait qu'au narrateur, sans qu'aucun double de l'écrivain ne soit présent dans l'histoire. Pour la conception traditionnelle, une telle chose est impossible puisque pour celle-ci le récit s'accompagne toujours d'une irréalisation (relative) du sujet empirique de l'écriture, la narration a constamment polis conséquence une fictionnalisation (variable) de l'écrivain. Dans son cadre perceptif, toute fiction serait une autofiction, ce qui enlève naturellement tout intérêt à cette notion. Par contre, pour la conception moderne, l'autofiction pourraît exister à l'échelle du narrateur puisque pour cette conception, l'écrivain s'épuise dans l'élaboration de son écriture fictionnelle, sauf s'il construit une figure narratoriale identifiée à

lui-même par des indices formels indiscutables. Comment trancher entre ces deux possibilités théoriques ? Sur quelle conception s'appuyer pour résoudre notre question ? On va d'abord examiner une oeuvre où le narrateur est fortement présent dans le récit et où des marques indéniables autorisent sa confusion avec l'auteur.

C'est typiquement le cas de *The History of Tom Jones, a Foudling* (1749) de Fielding, comme le notait déjà Genette. Le narrateur de ce roman si fameux est partout dans son récit : dans les intertitres, dans le premier chapitre de charun des livres qui divisent le texte, au début et à la fin de bien des chapitres, dans le corps du texte où il marque les scansions du récit. Le contenu de ces interventions est très divers : des remarques apologétiques sur la nature de ce récit, des digressions sur des sujets très variés, l'affirmation de son omniscience ou de son ignorance, des interpellations du lecteur, des commentaires sur les personnages ou les événements, des jeux métaleptiques avec l'histoire etc. Wolfgang Iser a bien analysé l'une des raisons essentielles de ce parti pris d'intrusion chez Fielding. C'est qu'à une époque où le roman au sens moderne n'existait pas encore, il fallait en quelque sorte établir dans l'oeuvre elle-méme le contact avec le lecteur, simuler un dialogue dans le texte pour familiariser le public avec ce genre nouveau (Iser, 1976, p. 275).

Le plus souvent l'identité de ce "narrateur -intrus" qui a pour fonction de capter l'adhésion du lecteur demeure indéterminée : il se désigne communément comme étant "l'auteur", sans plus d'indications. Dans *Tom Jones*, pourtant, l'identité du narrateur est spécifiée.Tout d'abord, celui-ci ne manque d'évoquer dans le texte une défunte Charlotte qui était sa femme. Comme on devrait le savoir, c'était aussi celle de Fielding. Voici donc une indication d'état-civil qui permet d'établir une homologie entre ce narrateur et l'auteur ; et par suite d'opérer indirectement leur identification. Mais surtout, le texte présente plusieurs notes en bas de page qui, par un mécanisme que l'on a déjà vu, permet d'identifier dans le narrateur Fielding lui-même. La première est très explicite et ne permet pas la contestation de cette identification *in absentia*. A propos du terme "populace", utilisé pour désigner la plupart des habitants du comté de Somerset, on trouve cette annotation :

> "Toutes les fois que ce mot se rencontre dans nos ouvrages, il s'applique à des gens de toutes conditions dénués de vertu ou de raison, et souvent à des personnes du plus haut rang. (H. F.)" (trad. de ha Bédoyere, p. 59).

Si le narrateur n'est pas nommé, la forme péritextuelle de la note paraît le moyen le plus sût pour en faire un représentant auctorial. C'est un procédé que l'on retrouve souvent chez Stendhal qui constitue son narrateur en figure auctoriale. Mais d'autres procédés sont possibles. La plupart des moyens d'identification étudiés dans la section consacrée à ce problème peuvent remplir cette fonction. Le cas de Fielding donne ainsi un exemple de texte où le narrateur est doté de l'identité auctoriale. La présence de cette figure auctoriale permet, dans le cadre d'une conception moderne du narrateur, de voir dans *Tom Jones* une autofiction. Mais pas dans la conception "classique" où l'interventionnisme revendiqué de Fielding ne fait qu'expliciter et accentuer la présence ordinaire, plus ou moins insistante de auteur dans son texte.

Comme on s'en aperçoit, l'autofiction met en évidence un réel problème, qui sauf erreur n'a guère été étudié le problème de la présence, aujourd'hui, de deux perceptions concurrentes du narrateur, dont la cohabitation a des effets sur la lecture et l'écriture de la fiction. Car il est difficile de se débarrasser de la conception "classique" en la renvoyant à l'idéologie capitaliste, à sa détermination possessive et personnelle de l'individu, qui de près ou de loin serait à l'origine de la promotion de l'auteur. Cette explication a perdu une grande partie de son intérêt, maintenant que l'on a montré la valeur théorique de cette conception. S'il y a une opération culturelle derrière cette exhaustion de l'auteur, elle est à chercher dans cet immense travail de modelage et de classification des discours accompli par toute culture, dont Foucault a ouvert l'analyse (1970). Mais dans ce cas, la conception moderne du narrateur résulte aussi d'un tel travail, effectué au niveau du discours littéraire, commencé au début du siècle et achevé sous la pression conjointe de la disparition (tendancielle), du narrateur dans la littérature, de la diffusion de la poétique mallarméenne et des succès de la narratologie, pour qui l'occultation de l'auteur était une nécessité méthodologique. On ne prétend pas pourtant s'aventurer sur ce terrain d'analyse qui demanderait des moyens et une ampleur qui manquent à ce travail. On se limitera à proposer l'hypothèse suivante : ces deux conceptions ne s'opposent, ne sont opposées, que par et dans leurs

ignorances réciproques. En réalité elles ne sont pas incompatibles, si on procède à quelques aménagements.

Si l'on radicalise la conception "classique", comme le fait en acte Fielding et en théorie quelques poéticiens, il est manifeste que quantité de propositions propres à la conception moderne du narrateur restent valides. Dès lors que l'auteu est dans sa narration un sujet fictif, un simulacre, on peut maintenir que *qui parle* n'est pas qui *écrit*, que l'écriture est bien désituation, suppression de toute origine comme l'analyse Barthes au début de "La mort de l'auteur", et l'on peut conserver le parti-pris d'évacuation de la narratologie. On y gagne de surcroit une "fonction auteur" dont Foucault a montré tout l'intérêt, tant historique que pragmatique. En outre, cette conception "classique" généralisée permettrait de rendre compte de la réception du sens commun qui assimile auteur et narrateur, mais en leur accordant des libertés, une marge de manoeuvre dans le discours, qu'il refuse au producteur d'une énonciation sérieuse Enfin, une reprise de cette conception "classique" est la seule voie possible pour envisager l'oeuvre littéraire corme une énonciation, ce qu'on s'accorde communément à dire, mais en faisant comme si les traces de l'énonciateur s'évanouissaient comme par enchantement, alors qu'il ne peut s'agir. que d'une transformation, d'un déplacement ou d'une "translation" (Saraiva, 1974). Entre ces deux conceptions antithétiques, il est par conséquent possible d'établir une continuité, des passages, supprimant la difficulté évoquée à propos de la fictionnalisation du narrateur.

En définitive, la fictionnalisation de soi au seul niveau du narrateur, n'autorise donc pas à affirmer l'existence d'une autofiction. Cette irréalisation de l'écrivain étant une donnée constitutive de la fiction, tous les récits la manifestent. Accepter d'indexer cette fictionnalisation narratoriale à l'autofiction retirerait tout trait distinctif à cette forme. Par contre, il est certain que cette fictionnalisation restreint et inhérente à la logique de la fiction, présente une curieuse homologie avec l'autofiction. A des niveaux différents, un processus d'irréalisation identique intervient. Il faudra se demander quels sont leurs rapports.

4. Doublure homo- et hétérodiégétique.

Ce rapide inventaire permet de voir quels types de narrateur, et dans quelle proportion, sont les supports privilégiés d'une figure auctoriale. Cet examen s'est fait, toutefois, sans envisager la possibilité de cas intermédiaires, de gradation entre *l'homo*- et *l'hétérodiégétique*. Pourtant, il peut y avoir des degrés dans cet évidement du narrateur qu'entraîne une narration impersonnelle. Comme l'a noté Genette, il n'y a pas de "frontière infranchissable" entre *l'homo*- et *l'hétérodiégétique* (1983, p. 77). La pratique simultanée, de façon partielle ou soutenue de ces deux types de "voix" peut même permettre des effets originaux.

Christopher et son monde de Christopher Isherwood est un bon exemple de cette pratique complexe de la vocalisation. Isherwood y relate sa vie de 1929 à 1939, dont la plus grande partie se passait à Berlin, "le creuset où bouillonnait l'Histoire en train de se faire" (p. 58). Ces séjours berlinois lui avaient déjà inspiré plusieurs romans, dont le fameux *Adieu à Berlin* qui a été adapté au théâtre, à Broadway et deux fois au cinéma, l'un de ces films étant le célèbre *Cabaret* de Bob Fosse. Mais dans ce livre, Isherwood a voulu se maintenir au plus près de la vérité historique, donner les clefs de ses personnages de fiction et ne rien sacrifier aux exigences de stylisation ou de dramatisation qui sont propres au roman. A l'aide de ses souvenirs, de son journal, de sa correspondance de l'époque, d'autres témoignages autobiographiques, il tente de reconstituer sa vie durant cette période, de rectifier les portraits de certaines personnes donnés de façon transposée dans ses romans et de relater ce que fut leur destinée par la suite. Ce texte ne manque pas d'intérêt car on a ainsi comme l'arrière-plan référentiel et les mécanismes de transposition qui sont à l'origine de romans comme *Le Lion et son ombre*, *L'Ami de passage*, *Mr Norris change de train*, *Adieu à Berlin* ou *La Violette du Prater*. Encore plus intéressant est le type de vocalisation choisie par Isherwood. A la différence de la plupart des autobiographies, celle-ci est à la fois à la troisième et à la première personne, celle-là dominant quantitativement. D'une part, Isherwood a choisi de parler de son passé comme s'il s'agissait de celui d'une personne étrangère, le passé d'un certain "Christopher" ainsi qu'il le désigne le plus souvent. Mais, en outre, il a doublé ce récit impersonnel de nombreux commentaires à la première personne du singulier pour formuler des jugements rétrospectifs pour signaler des doutes éventuels sur ses souvenirs ou pour évoquer des faits qu'il ne pouvait connaître à cette époque. Ce "mixage" n'est pas

épisodique mais systématique ; il est maintenu tout au long de ce texte autobiographique. C'est d'autant plus frappant qu'il arrive que ces deux "voix" se trouvent au sein d'une mème phrase. Deux exemples, presque au hasard :

> "Je me souviens du choc avec lequel Christopher s'aperçut que l'une des hôtesses était un hôte" (p. 26) ; "A l'Institut, l'on avait projeté à Christopher l'un de ces films ou peut-être les deux, je n'en suis pas sûr" (p. 44).

La fonction de ce partage entre un *il-narré* et un *je-narrant-témoin* est évidente, même dans ces phrases. Au *il-narré* revient le passé révolu, restitué le plus fidèlement possible ; au *je-narrant* l'évaluation de ce passé et la mise en perspective. Si l'hétérodiégétique domine quantitativement, c'est l'homodiégétique qui l'authentifie et lui donne son sens. Cette division souligne la distance psychique et temporelle entre l'Isherwood des années trente et celui des années soixante-dix ; et facilite le dédoublement nécessaire au jugement de soi, particulièrement dans ce cas où l'écrivain Isherwood doit se situer à la fois par rapport au jeune homme qu'il fut et à des images de lui-même, d'autres "Christopher" qu'il a donné dans ces autofictions que sont *Adieu à Berlin* et *L'Ami de passage*. Le résultat, c'est une autobiographie à la fois hétérodiégétique et homodiégétique, autorisant une sorte de *Isherwood juge de Christopher*. Quoique ce résultat puisse paraître bizarre à une première lecture, on s'y habitue vite, car en réalité il est implicitement présupposé dans toute autobiographie. L'écriture de soi implique nécessairement ce dédoublement entre le *je-narrant* et le ,*je-narré,* le premier jouant le rôle d'un témoin et le seccnd celui d'un protagoniste presque autonome. Simplement, la première personne confond ces niveaux et ne les signale que par des temps différents. Ce cas intermédiaire entre l'homo- et l'hétérodiégétique ne pose donc pas véritablement problème car il est évident que le narrateur appartient à un monde qui est celui de son protagoniste, même si leurs univers ne se recouvre pas exactement.

Naturellement, ce texte reste une autobiographie. Mais il n'est pas difficile d'imaginer la transposition de son principe dans le domaine de la fictionnalisation de soi. C'est d'ailleurs le parti adopté par Antoine Blondin dans *Monsieur Jadis ou l'école du soir*. Seulement, comme ce dernier roman n'est qu'une pochade, il a

semblé plus fécond de décrire le livre d'Isherwood, même s'il relevait du registre autobiographique.

B) EMPLOI ACTORIAL

Dans la section précédente, on a vu la possibilité pour la figure auctoriale de se constituer à la fois comme narrateur et ccmme personnage. Seule la dimension narratoriale de cet emploi a pour le moment retenu notre attention. Il s'agit à présent d'examiner le double de l'auteur dans sa dimension actoriale, comme personnage, acteur de l'histoire.

Cet examen va aussi être l'occasion de se pencher sur la situation d'énonciation où la figure actoriale n'est qu'un personnage, ne remplit aucune fonction narrative essentielle. L'écrivain paraît alors prendre ses distances avec sa doublure, semble ne pas reconnaître qu'il s'agit d'une projection fictionnelle de lui-même. Cette situation curieuse est comparable à celle de l'autobiographie à la troisième personne, où un écrivain se raconte comme s'il parlait non pas de lui-même mais d'un autre. Genette a proposé l'expression "autobiographie hétérodiégétique" pour désigner ce cas atypique d'écriture de soi (1983, pp. 72-73). Sur le modèle de cette appellation, on nommera la fiction de soi à la troisième personne *autofiction hétérodiégétigue.* Linguistiquement, un tel choix de représentation n'a rien d'incorrect. Comme on l'a vu, ce type d'énonciation ne fait que dissocier des instances qui sont d'habitude confondues. D'ailleurs, les exemples d'autofiction hétérodiégétiques ne manquent pas Cervantès, Kafka, Cendrars, Queneau, Cohen ou Bryce-Echenique ont chacun à leur manière, opté pour ce type de fictionnalisation.

L'analyse de cet emploi actorial exige par définition l'intervention d'une notion problématique. Elle a été fort décriée, jugée même "périmée" : nous voulons parler de la notion de personnage. Un mot d'abord sur le terme. Chacun sait qu'il est malheureux, à cause de ses connotations anthropomorphiques et sa proximité avec la notion de personne. Il est évident que les acteurs d'un récit peuvent être aussi bien des animaux, que des objets, animés ou non. On prendra donc cette notion dans un sens neutre et extensif, pour désigner tous les participants d'une histoire. En outre, pour ne permettre aucune méprise quant au contenu donné à

cette notion, on reprendra à notre compte cette description de René Wallek et d'Austin Warren dans *La théorie littéraire :*

> "Un personnage de roman n'est pas une personnalité tirée de l'histoire ou de la réalité quotidienne. Il n'est fait que des phrases qui le décrivent ou que l'auteur a placées dans sa bouche. Il n'a ni passé, ni avenir, et parfcis même aucune ccntirui té. Cette remarque élémentaire fait un sort à tout ce que les critiques ont pu écrire sur Hamlet à Wittenburg, l'influence du père de Hamlet sur son fils, les années de sveltesse du jeune Falstaff, l'"adôlescence des héroines de Shakespeare", le problème du "nombre des enfants de Lady Macbeth" (trad. fr., 1971, p. 35).

Un mot, enfin, sur le statut épistémologique de cette notion. Si l'on excepte l'article programmatique de Philippe Hamon, déjà cité, on n'a guère progressé dans la connaissance d u personnage depuis cette mise au point de Wellek et Waren. Après une tenace survalorisation, cet objet du récit a été presque totalement négligé. Comme par réaction à cette attitude critique qui pendant longtemps considéra la princesse de Clèves et le père Goriot comme des êtres de chair et de sang, les études littéraires ont déserté ce phénomène littéraire. Une sorte de réaction de rejet s'est installée dont les prémisses datent sans doute de l'article fameux de Robbe-Grillet. Sa déconstruction dans la littérature contemporaine ou les prodromes de sa critique dans la littérature antérieure a surtout occupé l'attention. On s'est peu soucié d'analyser par quels procédés les personnages étaient construits, différenciés ; d'apprécier les investissements dont ils faisaient l'objet, les choix esthétiques dont ils dépendaient.

Au reste, cette désaffection fut favorisée par la nature composite de ce phénomène littéraire qu'est le personnage. Ainsi, malgré l'importance de sa fonction dans la structuration d'un récit, il ne relève pas d'une narratologie au sens strict. Objet du discours narratif ou plutôt "pseudo-objet", il n'est comme l'a rappelé Genette, qu'un "effet" discursif (1983, p. 93). S'il appartient à une narratologie de le prendre en charge, c'est à une "narratologie thématique", encore en souffrance, de le faire. Comme contenu narratif, il n'a donc pas profité de l'essor des études narratives. Aussi bien, les logiques ou les grammaires narratives (Greimas, Todorov, Bremond) élaborées dans le sillage de Propp, ont peu apporté quant à l'étude du personnage. Comme le traduit leur dénomination de "logique", de

"grammaire" ou de "syntaxe", ces théories se sont délibérément détournées du personnage comme effet discursif. Leur but ccmmun est d'arriver à atteindre une structure profonde universelle, formalisable dans un modèle déductif. Plus que les personnages effectifs, ce sont les actions, les actants, leurs prédicats et leur concanécation qui constituent l'objet de ces grammaires du récit. Quand le personnage n'est pas purement et simplement exclu de l'analyse, il est considéré comme un support d'action et d'actants, n'ayant aucune autonomie.

Pourtant si le personnage n'est qu'un effet, force est de reconnaitre qu'il n'est pas un effet anodin, ni même comparable aux autres effets textuels. Dans la littérature occidentale, le personnage jouit d'un privilège important, parfois exorbitant. Pour la lecture, tous les personnages sont pour ainsi dire des ombilics, au travers duquel s'élaborent le déchiffrement, la compréhension, la construction et l'appropriation du texte. Quand un personnage a en plus la fonction d'incarner une figure auctoriale, de représenter en quelque sorte son créateur, son importance "naturelle" dans le récit ne peut être que multipliée.

C'est ce qu'il va falloir essayer de souligner dans cette section, au moyen d'indications forcément sommaire, en l'absence d'instruments d'analyse dignes de ce nom. Pour décrire les modalités de cet emploi actorial, trois classes de traits semblent à retenir :

a) des *traits thématiques*, traduisant la relation établie par l'auteur entre son personnage et lui-même : écart ou harmonie, ressemblance ou dissemblance, consonance ou dissonance ;

b) des *traits actantiels*, exprimant l'importance de ce personnage pour le déroulement de l'intrigue, son degré de participation au cours de l'action ;

c) des *traits métadiégétiques*, indiquant sa position dans le récit : sa présence éventuelle dans un récit enchâssé ou, au contraire, sa possible responsabilité dans l'existence d'un récit second.

1. Profil thématique

Rappelons pour commencer une évidence. Tout livre présente une représentation minimale de son auteur, quand bien même les traces de son existence se réduiraient à un nom propre. Ce dernier apporte des informations qui, aussi limitées qu'elle soient, suffisent au lecteur pour se constituer une image de l'auteur. Souvent, de plus, le péritexte enrichit ces maigres indications par une bibliographie, une notice biographique, parfois une photo : Si l'écrivain dispose d'une certaine notoriété, il faut compter aussi avec un *paratexte factuel* (Genette, 1987, pp. 12-13) et plus tard, avec les ressources des éditions critiques, confidences privées ou publiques, études et notes en tous genres qui informent en détail le lecteur sur ses origines, sa formation, sa vie, ses goûts et ses habitudes, ses opinions etc.

De même, un personnage de fiction se présente toujours au lecteur doté d'un certain nombre de prédicats qui lui donnent un profil spécifique. Ces prédicats viennent à la fois de l'univers où il évolue, du rôle qu'il joue dans l'histoire et de tous les éléments qui composent son caractère. Bien que marqué d'une indétermination constitutive, tout personnage montre ainsi des traits thématiques qui permettent au lecteur de s'en faire une représentation. C'est vrai du personnage le plus lacunaire L'Arpenteur du *Château* a beau ne pas avoir de visage, notre jamais décrit physiquement, il est loisible d'isoler du texte assez de propositions le concernant pour pouvoir le décrire de façon à restituer sa spécificité.

Un livre de fiction admet par conséquent la construction aussi bien d'une image de l'auteur que de celle d'un personnage, Les termes employés ici ne sont sans doute pas très adéquats. Tout ce que l'on veut dire, c'est qu'il est possible d'établir une relation d'analogie entre un personnage et son créateur. Et cela, malgré la dissymétrie évidente, à la fois quantitative et qualitative qui existe entre les deux images. Naturellement, il n'est pas question de faire de cette relation d'analogie un critère de l'autofiction. Au contraire, c'est en tant qu'elle est subordonnée au critère du nom que cette relation est intéressante. Elle permet alors de spécifier le dédoublement fictionnel réalisé, de dépasser sa simple reconnaissance pour le préciser. Au reste, il est sans doute bien venu de signaler que cette relation d'analogie est presque toujours illusoire. Elle n'exprime qu'une ressemblance avec l'image que l'auteur veut (ou peut ?) donner de lui-même,

rarement avec son être réel. Mais l'important et que cette illusion soit créée par le texte lui-même, qu'il fasse partie des effets de lecture, calculés avec plus ou moins de précision par l'auteur. Autrement dit, il s'agit de réintégrer un aspect du dispositif autofictif qui avait été délibérément ignoré : son *aspect sémantique*. Il est trop souvent négligé pour les ouvrages de fiction. Sous prétexte qu'il est indûment hégémonique et peu fondé, on l'ignore. On fait comme s'il était toujours absurde et naïf de chercher des similitudes entre la fiction et le réel. Une telle conception interdit pourtant de conprerdre le fonctionnement du roman personnel, du roman à clefs ou du roman historique. Pour toutes ces formes mixtes, c'est évidemmert le texte lui-même qui demande à etre lu en regard de personnes et de faits existants, d'un passé vérifiable. Négliger ce rapport à la réalité est toujours possible, mais c'est au prix d'une dimension importante de l'oeuvre. Un peu comme si en lisant *Le Virgile travesti* de Scarron, on voulait ignorer son rapport à *L'Enéide*.

Mutadis Mutandis, l'autofiction demande que l'on apprécie la part de conservation ou de déformation de soi qu'elle met en oeuvre. Signer une autofiction, c'est parapher un texte où l'on a pris le parti de se fictionnaliser, de faire sa part au fantastique et à l'irréel qui hante chacun de nous. Ce procès d'irréalisation peut toutefois prendre des proportions différentes. Se fictionnaliser en fourmi (Butor au début de *Troisième dessous*) plutôt qu'en conservant tous les traits de son état-civil et de sa biographie, mais en les projetant dans un autre monde (Dante dans *La Divine comédie*) n'est pas indifférent.

Ce degré de transformation de soi, qu'il importe d'apprécier même grossièrement, on l'appellera le *profil thématique* de la figure auctoriale. Trois paramètres sont à même de participer à la constitution de ce profil : *l'identité* (nom et substituts), la *personnalité* (âge, profession, nationalité etc.) et *l'univers* (époque, lieu, situations vécues) de l'écrivain. En faisant varier ces trois paramètres, l'auteur établit une relation d'analogie plus ou moins étroite, plus ou moins contrastée, entre lui-même et son double fictionnel. Mettre en place une ttypologie rigoureuse de ces relations d'analogie n'est pas pensable. Il est possible, néanmoins, de distinguer trois grands choix dans le degré de ressemblance que peut avoir un personnage avec son créateur.

a) *Analogie totale entre l'auteur et son personnage*. C'est typiquement la situation de Céline par rapport au narrateur-personnage qu'il met en scène dans ses romans d'après-guerre. Il a donné son identité à son héros, en le dotant de tous ses noms, qu'ils soient d'état-civil ou littéraire (Ferdinand, Louis, Destouches, Céline). De même, il lui a attribué tous les traits de sa personnalité (marié à une danseuse, à la fois médecin et écrivain etc.). Enfin, beaucoup plus spectaculaire, Céline a fait vivre à son héros ses propres aventures, l'a fait passé par des lieux et à une époque qu'il a lui-même connus. *D'un chateau l'autre*, *Nord* ou *Rigodon*, racontent une fuite en avant et un exil que le lecteur français ne pouvait qu'identifier avec l'existence de Céline après 1944. Tous les événements racontés dans ces derniers romans avaient fait les beaux jours des médias après la Libération. Céline était alors un personnage public, un traître, doublé d'un fuyard, bref une aubaine pour les journaux ou les radios. Son séjour à Sigmaringen, son arrestation à Copenhague, son exil au Danemark, son procès etc., sont à cette époque des faits publics (Godard, 1985, p. 296). Ils constituaient le "paratexte factuel" de l'écrivain Céline, bien connu de tous ses lecteurs. Certes, dans le détail, Céline modifie bien des choses dans ces événements, comme l'a montré Henri Godard dans les admirables éditions critiques de ces romans. Mais dans les grandes lignes, pour ce qui est accessible au grand public, la ressemblance était parfaite entre le personnage-narrateur de ces romans et l'auteur Céline.

Presque trop parfaite, d'ailleurs. La coïncidence était si complète que nombre de lecteurs ont pensé que Céline orientait désormais son entreprise dans le sens de l'autobiographie. beaucoup sont passés à côté de la fictionalité de l'oeuvre. Toutes les indications génériques et toutes les déclarations qui revendiquaient cette fictionalité ont été interprétées comme une protection *ad hoc*, une sorte de fausse pudeur. Ce parti-pris d'analogie intégrale présente donc un risque important : celui d'occulter le travail de fictionnalisation. De fait, si l'on excepte Céline, il n'y a pas d'exemple d'une relation d'analogie totale entre l'écrivain et son personnage. La plupart des écrivains préfèrent établir une relation de proximité qui permet de se représenter de façon très fidèle, tout en manifestant sans équivoque le travail fictionnel réalisé.

b) *Analogie partielle entre l'écrivain et son personnage*. Plus adaptée paraît donc une ressemblance relative entre l'écrivain et son double. Plus séduisante

aussi car elle permet à l'auteur de donner davantage libre cours à sa fantaisie et à ses désirs. Par suite, rares sont les autofictions où le romancier, comme Céline, s'astreint à reconduire dans la fiction son univers, sa personnalité sociale et son identité. Le plus souvent, il fait varier l'un de ces paramètres.

Ainsi *l'identité* chez Philippe Sollers. Dans ses derniers romans, qui marquent un retour aux formules narratives raditionnelles, il met en scène tour à tour *S., Philippe Joyaux* et *Ph. S*. Tous ces personnages ont le même profil thématique ; présentent une grande unité au niveau des prédicats qui les définissent. Ils ont tous en commun les données suivantes : écrivain d'avant-garde, salué très tôt par ses aînés, d'origine bordelaise, conseiller littéraire dans une maison d'édition parisienne, "grand connaisseur" du patrimoine littéraire universel, de peinture, de musique etc. Toutes les références culturelles et toutes les idées mobilisées par ces personnages dans *Femmes*, *Portrait du joueur* ou *Le Coeur absolu* se retrouvent sous la signature de Sollers dans *Logiques* ou *Théorie des exceptions*, deux recueils d'essais. L'enfance bordelaise du Philippe Joyaux *de Portrait d'un joueur* avait déjà été racontée par Sollers lui-même dans *Visions à New-York*, une série d'entretiens avec le journaliste américain David Hayyman Dans ce dernier livre, Sollers évoquait même sa pratique de la fictionnalisation de soi. Le lecteur n'a donc aucun mal à voir dans ses différents personnages autant d'incarnations fictiornelles de l'écrivain Sollers. Pourtant, la variation du paramètre de l'identité empêche toute naturalisation de ces romans. La ressemblance s'arrête au nom propre. Il n'est pas possible de faire de ses textes autant de moments d'une entreprise autobiographique.

Avec *Moravagine* de Cendrars, c'est l'illustration de la variation d'un autre paramètre : l'univers de l'écrivain. On sait que Cendrars lui-même est l'un des protagonistes de l'équipée du héros éponyme, narrée par un certain Raymond la Science. Son rôle n'est pas prépondérant car son apparition coïncide avec une ellipse tres importance du recit. Mais il est quand même présenté a trois reprises dans le court de l'ouvrage, à Chartres en 1913, a Cannes vers 1916 alors qu'il vient d'être amputé et, enfin, a Chartres en 1917. Tout ce qui est dit du personnage Cendrars correspond à ce que les lectevrs pouvaient savoir de 1'ecrivain, lors de la publication de ce roman en 1926.

Ainsi pour la premiere apparition de Cendrars dans le roman. Moravagine et Raymond le narrateur sont à Chartres, sur l'invitation de Champcommunal, l'inventeur. Ils se rendent dans son atelier :

> "Le hangar etait encombre d'outillages et de pieces détachées. Un deuxieme avion était en construction. Un moteur était au banc. Il y avait un lit de fer dans un coin et un hamac derriere le poêle. Il y avait une petite forge au fond, un grand tour et un établi devant la fenêtre. Un homme était à l'établi. Il était jeune. Ni notre venue, ni les cris intempestifs de Champcommunal ne l'avaient distrait de son travail. Il n'avait pas tourné la tête, pas une seule fois. Il était penché sun son travail. A l'aide d'un compas, il chiffrait den repères sun une hélice en bois.
>
> - Viens dejeuner, lui dit Champcommunal. Laisse donc ça là, tes logarithmes et tout le fourbi. Aujourd'hui c'est férié. On fait la bombe.
>
> Et se tournant vers nous :
>
> - Messieurs, dit-il, permettez-moi de vous preésenter mon lieutenant, Blaise Cendrars" (IIe partie, chap. 8, p. 390)".

Ce portrait de Cendrars au travail est en harmonie avec l'image que l'écrivain donnait de lui-même dans les années 20. En 1913, Cendrars est plutôt à Paris, où il fréquente les milieux littéraires et artistiques. Il fait de la copie pour Apollinaire, compose la *Prose du Transsibérien*. Mais il semble bien avoir trouvé, par l'entremise de Delaunay, la possibilité d'avoir un contact avec l'aviation, dans un atelier de construction à Chartres (Myriam Cendrars, 1984, p. 375). Cette expérience ne pouvait qu'enrichir l'image de dilettante doué que Cendrars aimait répandre autour de lui, à l'intention de ses amis et de ses lecteurs. On pourrait continuer cette comparaison pour ses deux autres apparitions dans *Moravagine*. A chaque fois, Cendrars présente de lui-même une représentation très plausible. Par contre, il se campe en compagnie de personnages (Moravagine, Raymond) et participant à des événements qu'il n'a jamais connus ; bien plus, qui sont manifestement inventés. La ressemblance s'arrête ici aux événements vécus, à l'univers relaté.

Ces deux illustrations suffisent à montrer comment un écrivain peut établir une analogie partielle avec son double. C'est le profil thématique de la figure

auctoriale qui est le plus répandue pour des raisons qui ne sont pas difficiles à éclaircir. Un tel choix permet à la fois d'être soi-même et de se livrer aux délices de l'invention, de se reconnaître dans sa création et de donner libre cours à son imagination.

c) *Relation de contraste entre l'écrivain et son personnage*. Plutôt que de rester fidèle à lui-mème, un écrivain peut chercher à abolir toute ressemblance avec son double, à produire une représentation de lui-même aux antipodes de son identité, de sa personnalité sociale et de son univers.

C'est le cas de Michel Leiris avec le personnage de Damoclès Siriel dans *Aurora*. Si Siriel n'était pas l'anagramme de Leiris, le lecteur serait bien en peine de reconnaître dans ce personnage un double romanesque de l'auteur. Peut-on objecter que ce personnage correspond sans doute à ses fantasmes, à ses désirs inavoués ou à sa mythologie personnelle ? Pas vraiment. Le rive n'est pas la vie ; un hiérarque de l'an 800 du crépuscule n'est pas l'auteur de *L'Age d'homme*. On peut être habité par la passion des figures géométriques, du minéral et des femmes entièrement rasées, sans passer à l'acte, sans chercher à donner corps à ces hantises. Que l'on sache, Leiris n'a jamais commis les mutilations et les meurtres accomplis par ce prêtre d'un temple élevé à la gloire du corps féminin. Il y a un monde entre les pensées que l'on peut avoir et leur réalisation effective.

De même, Kafka n'est pas le K. du *Château* et du *Procès*. Certes, son *Journal* laisse à penser que de telles fantasmagories faisaient partie de sa vie intérieure. Mais on ne peut en conclure que par là il *ressemble* à son personnage. L'univers où il apparaît, sa personnalité, son identité, tout est fait pour montrer que nous sommes ailleurs, dans une autre logique. Si Kafka avait voulu se reproduire dans son double, il aurait fait comme Dante, très soucieux de multiplier permettant de le confondre *réellement* avec son personnage, au travers de sa biographie et de son œuvre antérieure. Établir une relation de contraste avec son double ne suffit pas pour se débarrasser de soi-même. Un tel geste est impensable. On ne se sépare pas aussi aisément de soi. Il faut comprendre cette relation de contraste comme une différenciation poussée à l'extrême de ce qu'on est socialement et culturellement.

Reste que ce type de figure auctoriale est excessivement rare. Peut-être parce qu'à ce degré de déformation de soi, la pratique commune de la fiction est un recours plus simple et moins compromettant.

2. Profil actantiel

La seconde classe de traits à envisager appartient au profil actantiel du personnage auctorial. Quelle importance peut-il avoir dans une autofiction ? Quel rôle peut-il occuper dans l'histoire ? Est-il au premier plan ? Plutôt au second plan ? En retrait ? C'est ce qu'il convient d'apprécier et de mesurer.

Le problème est donc de disposer d'une typologie permettant de distribuer les personnages selon l'importance de leurs rôles dans une histoire ; de critères rendant possible l'évaluation du *poids diégétique* d'un personnage, de l'importance de son existence pour la marche de l'intrigue. L'intérêt de tels critères et d'une pareille typologie est évident. Quand on cherche à décrire l'importance d'un personnage, on est limité par des catégories vagues comme celle de "héros", de "personnage principal" ou de "personnage secondaire". L'existence d'une telle typologie permettrait d'affiner la description des textes, d'analyser le choix et l'usage des personnages dans la pratique d'un écrivain, d'une école ou d'une époque.

Malheureusement, il ne semble pas qu'une telle typologie ait réellement fait l'objet de recherches approfondies. Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, à l'article "Personnage", Tzevetan Todorov signale l'opposition bien connue entre *personnages principaux* et *personnages secondaires*, en notant qu'il ne s'agit là que de "deux extrême" et qu "'il existe de nombreux cas intermédiaires" (p. 289). Mais la littérature sur le sujet ne lui permet pas de détailler ces "ces intermédiaires". De fait, on ne semble presque jamais s'être préoccupé de cette question. Même au théâtre, où une telle typologie serait des plus utiles pour classer les rôles dans une pièce, on n'a pas songé à construire une telle échelle. Dans la dramaturgie classique, la liste des rôles est faite en fonction du rang social ; dans les pièces modernes, cet inventaire est fait par ordre d'entrée en scène. On disposait bien naguère d'une liste d'emplois (jeune premier, ingénue, confident etc.), mais il s'agit bien sûr d'une liste de personnages-types,

qui n'indique pas forcément leur importance et qui est inadaptée au roman. Il n'y aurait guère que la tragédie grecque qui pourrait ici être de quelque utilité. Celle-ci disposait, en effet, d'une tripartition pour désigner les acteurs. Comme il y avait une sorte de "règle des trois" qui voulait que tous les rôles soient joués par trois acteurs, on les différenciait en fonction de leur importance par les termes "protagoniste", "deutéragoniste" et "trigoniste" (Rachet, 1973, pp. 114-117). Malheureusement, cette tripartition ne peut suffire à classer et à articuler la somme des personnages présents dans un roman.

On se trouve donc devant une sorte de vide théorique qui mériterait d'être comblé. Ce n'est pas notre ambition. Une telle tâche demanderait à elle seule une étude minutieuse, qui ne peut être tentée ici. On se contentera donc d'une typologie intuitive, inspirée de celle utilisée au cinéma. On obtient ainsi les rôles suivants, selon un ordre d'importance décroissant :

Premier rôle :

Ce terme servira à désigner la place occupée par le personnage qui est au centre de l'histoire, sans qui celle-ci perdrait sa raison d'être : c'est le "personnage principal" ou le "héros". Ce personnage n'est pas forcément toujours présent dans le récit. L'auteur peut ménager ses apparitions, faire parler de lui plutôt que le montrer souvent. Renan notait ainsi à propos de Racine : "qu'il a bien fait de ne pas prodiguer Andromaque ! Elle apparaît rare, comme l'idéal de la pièce, le céleste voilé" (Scherer, s. d., p. 29). Ordinairement, cette position est occupée par un seul personnage. Elle peut très bien, toutefois, être remplie par plusieurs personnages, comme on le voit dans *Le Père Goriot* où il est difficile de décider si Rastignac est plus important que le personnage éponyme. Dans les autofictions hétérodiégétiques, c'est bien sûr le rôle occupé par le personnage auctorial. Comme celles-ci constituent la majorité des autofictions, on peut dire que la figure auctoriale a le plus souvent ce premier rôle. Par contre, dans les autofictions hétérodiégétiques, il n'est pas si courant que le double auctorial incarne ce rôle privilégié. Quelques œuvres vont dans ce tiens : les grands romans de Kafka, *Le Paysan perverti* de Restif (avec Edmé R.) *ou Le Loup des Steppes* de Herman Hesse (avec Harry Heller). Mais le plus souvent, le représentant auctorial occupe un rôle moins en vue.

Second rôle

Par ce terme, on désignera un rôle important, dont l'histoire ne peut faire l'économie, mais qui est pourtant subordonné à celui du personnage principal. Le personnage qui l'occupe a souvent une fonction d'adjuvant ou d'opposant par rapport au premier rôle : Vautrin dans *Le Père Goriot*. On se doute que c'est le rôle par excellence du personnage auctorial dans les autofictions homodiégétiques, où le narrateur-personnage est un témoin plutôt que le héros : Loti dans *Mon Frère Yves*, Kerouac dans plusieurs de ses romans. Il est moins couru pour les autofictions hétérodiégétiques. Des exceptions existent : Edmond dans *Ingénue Saxancour* de Rétif ; Thomas dans Les *Buddenbrook* de Thomas Mann. Mais ces exemples ne sont qu'approximatifs. M. de Saxancour est plutôt un trigoniste qu'un deutéragoniste. Le roman de Thomas Mann étant la saga d'une famille, suivie sur plusieurs générations, il est particulièrement difficile de distinguer les personnages selon leur importance pour l'action. Dans l'ensemble, il faut reconnaître que ce rôle est peu prisé par les écrivains en quête d'une fictionnalisation de soi.

Petit rôle

On arrive ici à tous les personnages qui, sans être de simples "utilités", sont tout de même secondaires, dont l'histoire pourrait se passer sans perdre sa cohérence. Ce rôle permet tout au plus un épisode dans la narration. Au-delà, il faudrait revenir à la catégorie de second rôle. On notera qu'il est difficile de donner un tel rôle à un narrateur-personnage : c'est sans doute pour cette raison que les autofictions homodiégétiques n'en présentent pas d'exemple. Par contre, les illustrations abondent dans le cas des autofictions hétérodiégétiques. C'est le rôle que se donne Blaise Cendrars dans *Moravagine* ; Bryce-Echenique dans *La Vie exagérée* de Martin Romãna ; P.Auster dans La Cité de verre ; S. dans *Femmes* de Sollers ; Queneau dans *Les Enfants du Limon* etc. On notera que dans tous ces exemples, l'écrivain n'hésite pas à donner son nom complet à son représentant, qu'il ne cherche pas à le déguiser, ni d'ailleurs à travestir son personnage. Dans tous ces exemples, le profil thématique du personnage auctorial ressemble à celui de l'écrivain. Il faut observer enfin que le personnage qui occupe ce rôle peut avoir une fonction importante pour la narration. Le texte peut représenter ce petit rôle comme le responsable du récit (S. dans *Femmes* ou Queneau dans *Les Enfants*

du Limon). Mais l'essentiel est que son rôle est mineur pour le déroulement de l'action.

Comparse :

A ce niveau de la typologie, le représentant auctorial fait plus de la figuration qu'autre chose. Son intervention ne peut même pas produire un épisode. Il est totalement soumis à l'intrigue, n'existe qu'en fonction de l'histoire, sans même avoir assez de consistance pour en être une des ramifications. Le personnage auctorial relève alors de ce que la dramaturgie classique appelait les "utilités" : domestiques de la comédie, soldats de la tragédie. De tels personnages sont appelés à i'existence pour accomplir un seul geste ou pour ne proférer qu'une parole. L'autofiction homodiégétique ne présente pas - et pour cause - d'illustration d'un tel rôle. Mais l'autofiction hétérodiégétique ne semble pas moins répugner à donner ce rôle au représentant de l'auteur. Les exemples sont rares : Larbaud qui permet à Barnabooth la rencontre d'un petit rentier, Valery L., qui ne paie pas de mine ; Albert Cohen qui introduit dans tous ses romans un double discret et fortement dévalorisé : "... Basset - dont le nom véritable était Cohen, patronyme véritable des descendants d'Aaron, frère de Moïse, mais qui préférait, le petit puant, se planquer en Basset -" (*Belle du Seigneur*, p. 252).

Silhouette

Cette dernière catégorie se distingue de la précédente par le fait que le représentant auctorial est alors moins mis en scène dans l'histoire, que cité ou évoqué par le truchement d'un personnage, d'un objet ou d'un événement. Ainsi dans *Emmène-moi au bout du monde* !…, l'héroïne Thérèse évoque à deux reprises un ami écrivain nommé Cendrars. Dans *Les Météores*, Michel Tournier: place au début du roman une description où l'on voit un "souffle d'ouest-sud-ouest" produire toutes sortes de petites perturbations, en particulier tourner "huit pages des *Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier sur la plage de Saint- Jacut". Dans le même genre d'apparition fugitive, Victor Hugo aime à parsemer ses romans d'allusions à des homonymes ayant eu une importance historique, comme ce "Hugo, évoque de Ptolémaïs, arrière-grand-oncle de celui qui écrit ce livre", qu'il évoque dans *Les Misérables* (I/5). Plus discrètement encore, Georges Perec a

paragrammatisé son nom dans *La Vie mode d'emploi*, réalisant ainsi un procédé d'"apparition hypographique" du nom d'auteur dont Saussure avait vainement tenté de prouver la pratique systématique dans la poésie grecque et latine. Dans tous ces exemples, la figure auctoriale n'est plus un véritable personnage, plutôt la déclinaison d'une signature ou l'arabesque d'un nom. On pense à la silhouette de Hitchkock qui se profile dans chacun de ses films ; au geste de Shakespeare, décrit par Joyce dans Ulysse : "Il a dissimulé son propre nom, un beau nom, William, dans ses pièces, ici c'est en figurant, là un rustre ; ainsi un vieux maître italien. situait son propre visage dans un coin sombre de sa toile. Il l'a affiché dans les sonnets où il y a du Will en surabondance" (p. 206).

3. Profil narratif

La dernière classe de traits permettant de cerner un personnage est celle qui se rapporte à son niveau narratif. Un personnage peut, en effet, être lui-même un narrateur ou n'exister que dans un récit second, enchâssé dans le récit principal. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, où cette pratique est très répandue, ces récits au second degré portent le nom *d'épisodes* et sont sensés distraire le lecteur de l'action principale. Cette pratique de l'enchâssement peut parfois atteindre des proportions vertigineuses, présenter une cascade d'emboîtements successifs. *Les Mille et une nuits* ou *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* sont des exemples classiques de ces enchâssements à répétition.

Dans *Figures III* et *Nouveau discours* du récit, Gérard Genette a donné une théorie systématique de ces niveaux narratifs, en proposant les termes de "récit primaire" pour le récit enchâssement et de "méta récit" pour le récit enchâssé. Dans cette terminologie, l'histoire contenue dans l'histoire d'un récit primaire s'appelle donc "métadiégèse". On adoptera ce vocabulaire pour formuler les points qu'il faut aborder dans cette section. Le problème est de situer le personnage auctorial dans ces éventuels emboîtements narratifs, d'examiner à quel niveau narratif il peut appartenir. Tout d'abord, il faut distinguer si cette doublure est le personnage ou le narrateur d'un méta récit :

a) *le double auctorial est narrateur d'un méta récit.* C'est alors un narrateur "intra diégétique", intérieur à une narration qui lui préexiste. L'histoire qu'il raconte

peut alors : a. 1) être celle d'un autre, ce qui le promeut en narrateur intra- et hétérodiégétique ; a. 2) être la sienne, ce qui fait de lui un narrateur intra et homodiégétique ;

b) *le double auctorial est personnage d'un méta récit*. Une seule possibilité se présente alors : il est un personnage « métadiégétique » et seulement un personnage.

Trois cas de figure sont, par conséquent, possibles pour un double auctorial pris dans un emboîtement narratif. Ils seront examinés successivement.

Narrateur intra - et hétérodiégétique

C'est la situation bien connue de Shéhérazade, qui est certes le narrateur essentiel de tous les contes des *Mille et une nuits*, mais qui est aussi un personnage puisque le recueil commence par relater dans quelles conditions cette héroïne a dû rapporter tant d'histoires extraordinaires. Sans aller jusqu'à ce cas-limite, le représentant auctorial d'une autofiction peut sans difficulté être le responsable d'un récit second où est narrée non pas sa propre histoire, mais celle d'autres individus.

Ainsi, *Ingénue Saxancour* : dans ce roman, M. de Saxancour, on l'a évoqué, est une hypostase de Restif. Ses prénoms invitent déjà à une telle identification : Nicolas-Edmé. Mais surtout, il est donné par l'héroïne comme l'auteur de trois textes *Le Loup dans la Bergerie* ("Comédie-ariette, en quatre actes"), *La Matinée du Père de famille* ("Pièce en un acte"), *Epimenide* ("Comédie en trois actes") ; trois textes dramatiques qui sont reproduits intégralement dans le roman. Restif de la Bretonne réimprimera ces pièces sous son nom, en 1793, quatre ans après la publication du roman, dans le second volume de son *Théâtre*. Ces "Pièces épisodiques" ne sont donc pas des récits seconds, à proprement parler. Ce sont vraiment des pièces de théâtre. même si elles sont brèves, elles présentent toutes les caractéristiques du genre : liste des acteurs, découpage scénique, didascalies etc. Sur le plan narratif, ces pièces fonctionnent toutefois comme des récits enchâssés.

Ces intermèdes dramatiques ont une fonction ornementale ils sont introduits pour distraire le lecteur, pour varier le ton et les motifs du roman. En outre, ce sont naturellement des "œuvres dans l'œuvre", des textes qui coupent le récit mais pour le réfléchir, par analogie ou par contraste. Enfin, ces épisodes jouent le rôle de substituts livresques. Ils permettent d'élever Saxancour au rang d'auteur. Et de façon incontestable, puisque ses créations ne sont pas seulement évoquées, mais données à lire au lecteur, reproduites dans le corps du texte. Ils sont pour Restif l'occasion de donner sa mesure comme poète dramatique de réaliser une ambition qu'il eut toute sa vie, sans que la Fortune ne fit un geste en ce sens. Par délégation, Restif est ainsi promu auteur de théâtre, pratique bien plus noble que le roman au XVIIIe. Avec *Ingénue Saxancour*, on dispose donc de l'illustration d'un profil narratif où la figure auctoriale est à l'origine de textes enchâssés et où elle n'intervient pas comme personnage. Il ne faudrait pas croire, toutefois, qu'un tel exemple est monnaie courante. En réalité, ce roman est le seul texte dans notre corpus à présenter un tel profil narratif. Il apparaît comme un happax pour l'autofiction qui semble mal s'accommoder de la "présence d'emboîtement narratif de ce type.

Narrateur intra et homodiégétique.

Le représentant auctorial est alors le personnage d'une histoire, mais aussi le narrateur de sa propre histoire inclus dans la première. L'exemple classique de cette inclusion, c'est bien sûr Ulysse s'adressant aux Phéaciens aux Chants IX-XII de *l'Odyssée*. L'autofiction semble mieux s'accommoder d'un tel profil narratif puisque plusieurs écrivains n'ont pas hésité à recourir : Michel Leiris dans *Aurora*, D.M. Thomas *dans Poupées russes* et Herman Hesse dans *Le Loup des Steppes*. Dans ce dernier roman, le méta récit est en réalité le récit le plus important pour la signification du roman, comme dans Manon Lescaut où le récit englobé de des Grieux l'emporte largement sur le récit englobant de M. de Renoncourt. Certes, le lecteur n'a pas accès directement au récit d'Harry Haller. Le roman commence par une "Préface de l'Éditeur", écrite par le neveu de la propriétaire d'une pension de famille chez qui Harry Haller a séjourné quelques mois. Cet éditeur improvisé présente à la fois un texte ("le manuscrit de Harry Heller") et la personnalité de ce fameux "Loup des steppes". Sa "Préface" constitue donc le premier niveau narratif du roman, en est le "récit primaire". Mais elle est brève ; et l'essentiel du roman est

dans le "manuscrit" qui suit immédiatement après. Ce décrochage fait que le récit principal est un récit second, une histoire qui passe par un *go-between*, à la fois interlocuteur et premier lecteur.

Dans l'économie du roman, ce décrochage de la narration remplit plus d'un but. Il permet de préparer le lecteur à un individu plutôt inhabituel : le neveu éditeur étant une personne "normale", son entremise apporte un capital de sympathie à Harry Heller. De plus, cette "fiction de non-fiction" (Rousset; permet de faire l'économie d'une laborieuse exposition, fait d'emblée une énigme de la personnalité de Harry Haller. Enfin et surtout, cette médiation légitime en quelque sorte confession, lui apporte une motivation sans laquelle les tourments de Harry Haller seraient sans doute moins crédibles. La figure auctoriale se trouve ainsi située et justifiée pour le lecteur, par le truchement de cette fiction d'un manuscrit abandonné.

Dans les romans de Leiris et de Thomas, l'enchâssement narratif de la fictionnalisation de soi obéit à d'autres raisons. Dans les deux cas, le méta récit présente la particularité d'être énoncé par un personnage qui n'existe pas dans le reste de l'œuvre. La présence de la figure auctoriale est donc limitée au récit qu'elle énonce. C'est que dans les deux cas, les récits enchâssés sont des textes écrits , qui existent déliés de leur origine. Dans *Aurora*, le récit de Damoclès Siriel n'est pas proféré par la bouche de ce dernier ; il s'agit d'une simple plaque de rôle rectangulaire, gravée il est vrai d'une multitude de caractères, lisibles encore bien que presque effacés" (p. 80) trouvée au fond de la mer ; tandis que dans *Poupées russes*, c'est un article de magazine dont l'auteur n'est pas cité, mais qui se désigne dans son récit comme étant un certain Donald Thomas (p. 161). Ce statut particulier du métarécit permet dans ces deux romans d'en faire une sorte d'enclave, comme une parabole inscrite au cœur des deux textes sur le travail de la fiction, sa nature et son fonctionnement pour chacun des deux écrivains.

"Personnage métadiégétique"

Gérard Genette emploie cette expression pour désigner un personnage qui appartient à un méta récit (1983, p. 5i), On rangera sous son chef l'examen de la possibilité pour la figure auctoriale de n'être qu'un personnage, sans aucune

fonction narrative. Dans Manon Lescaut, pour emprunter un exemple à la littérature romanesque, c'est la situation de tous les personnages qui occupent le récit de Des Grieux, sans être évoqués dans le récit primaire de Ma de Ronencourt.

Dans la littérature autofictive, c'est par exemple l'évocation de l'actrice Willette Collie dans *La Retraite sentimentale*. Ce roman appartient au cycle des "Claudine" de Colette, dont le patronyme avant son divorce était Willy. Au cours du récit, l'héroïne fait raconter à l'une de ses amies, ses débuts sur la scène. Annie, c'est le nom de cette amie, décrit la première répétition et son travail avec une actrice dont le nom rappelle étrangement celui de Colette :

> "Cette première répétition, grand Dieu ! Je n'avais consenti à rien, que déjà chacun me traitait en meuble animé. L'auteur me criait : 'Enlevez votre chapeau, Mademoiselle ! Il faut qu'on voie les jeux de la physionomie !' – 'Relève ta jupe, criait Auguste. Il faut qu'on voie le mouvement de la jambe !...'
>
> Et puis Willette Collie qui jouait le Faune, s'est écriée à mon arrivée : 'C'est ça la jeune fille rousse ? Mince de bâton de zan ! ' Elle cabriolait sur scène en maillot de bain, comme un démon, et dansait en aveugles ses cheveux courts dégringolés sur son nez. Elle aussi s'empara de moi comme d'une bête morte, comme d'une guirlande rompue… Ah ! Je n'eus pas de peine à jouer mon rôle, dès la première répétition ! Willette Collie qui devait m'emporter à la fin de pantomine, me jetait à terre d'une soigne si rude, me traînait avec un triomphe si convaincu et me suffoquait d'un baiser si bien imité que l'on fit un succès à ma faiblesse près des larmes, à ma supplication involontaire... (...)
>
> "Vingt et une fois j'ai accompli somnambuliquement mon nouveau métier, côte à côte avec Auguste, qui jouait un jeune Athénien. (...)
>
> ça marchait très bien jusqu'à ma grande scène avec le Faune, Willette Collie. Cette toquée s'ingéniait à varier notre duo tous les soirs, et j'en tremblais d'avance. Un jour, elle m'empoigna par les reins, comme un paquet, et m'emporta sous son bras, ma tunique et mes cheveux roux tramant en queue triomphale... Une autre fois, vendant notre baiser - le fameux 'baiser' qui fit scandale et qu'elle me donnait avec une fougue indifférente, elle insinua sa main sous mon bras et me chatouilla irrésistiblement. Ma bouche bâillonnée, par la sienne, laisse échapper un petit cri râlé... je ne vous dis que ça ! Un peu plus, on devait baisser le rideau... J'ai pleuré ce soir-là" (p. 127-129, 130-131 ; Nous soulignons)

Ce récit s'inspire de faits réels, quand Colette dut se mettre au théâtre pour vivre, après sa séparation d'avec Willy. Le mimodrame évoqué est sans doute *Le Désir, l'Amour et la Chimère*, d'après un poème de Francis de Croisset, qu'elle joua au *Théâtre Michel*, tout en écrivant dans les coulisses *La Retraite sentimentale*. En se mettant en scène, Colette inscrit dans son roman le cadre où il a été écrit, comme une sorte de *private joke*.

Cette fictionnalisation lui permet aussi de multiplier les hypostases d'elle-même puisque Claudine est déjà une doublure fictive. Ce motif du dédoublement, liée à l'écriture, est un thème constant chez elle : voyez "Le miroir" dans *Les Vrilles de la vigne*.

D'une façon générale, il est donc peu fréquent de rencontrer des représentants auctoriaux qui soient en même temps des personnages méta-diégétiques. En fait, ils se réduisent aux exemples donnés. Si notre corpus est représentatif, on est bien obligé de conclure à une sorte de répugnance de l'autofiction à mettre en œuvre des changements de niveaux diégétiques. Peut-être ces deux pratiques d'écriture ont finalement une finalité commune, qui ne peut que les rendre concurrentes : distancier la narration de toute origine, fût-elle fictive. Simplement, alors que le récit métadiégétique opère cette distanciation en dissociant les instances de la narration, en en multipliant les chicanes ; l'affabulation de soi "mine" cette origine en reculant le dehors de la fiction, voire en lui supprimant toute extériorité.

Pour achever cette section, on fera une remarque sur la relation entre les différents traits qui définissent cet emploi de la figure auctoriale. Afin de rendre leur exposition plus claire, on s'est trouvé dans l'obligation de séparer des traits qui en réalité fonctionnent ensemble, en se renforçant ou en se compensant, voire en s'annulant. Il n'est pas inutile d'insister sur cette interdépendance. Ainsi, le profil thématique et le profil actantiel sont souvent étroitement solidaires. Notre corpus présente plusieurs exemples où le représentant auctorial a, de concert, un petit rôle et un profil thématique identique à celui de l'auteur. La fabulation sur soi tient alors moins dans l'invention d'une existence extraordinaire, que dans la mise en présence avec d'autres personnages fictifs. Il est ainsi curieux de constater que quand le représentant auctorial a un premier rôle et que son profil thématique

correspond à celui de son créateur (Loti, Cendrars dans sa tétralogie, Céline) c'est qu'on a affaire à des écrivains qui recherchent délibérément l'ambiguïté, qui cherchent volontairement à égarer le lecteur, à rendre le statut apophantique de leur texte indécidable. Si l'on excepte ces cas d'espèce, l'occupation d'un premier rôle va le plus souvent avec un profil thématique contrasté. Ainsi Harry Haller est bien le premier rôle du *Loup des Steppes*, mais il n'y a guère que ses débats intellectuels qui sont ceux de Herman Hesse. Pour le reste, situation, personnalité, existence, nom, tout l'éloigne de son créateur. Naturellement, il ne s'agit pas là d'un lien mécanique, mais de tendance, d'effets dont il faut souligner la solidarité.

C) EMPLOI FOCAL

Pour être complet, cet examen des emplois narratifs se doit de dire un mot sur la situation du représentant auctorial par rapport à la "focalisation" du récit, sur son rôle dans le récit pris comme énoncé et non comme narration ou comme histoire. Dans la terminologie de Genette, la "focalisation" désigne ce qu'on appelle ailleurs la "vision" ou le "point de vue", c'est-à-dire la perspective par laquelle le lecteur prend connaissance de l'histoire :

> "Par focalisation, j'entends (...) une restriction de 'champ', c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait *l'omniscience* (..). L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un *foyer situé*, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation (...). En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le 'sujet' fictif de toutes les perceptions (...). En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*..." (1983, pp. 49-50).

Les faits de focalisation sont distincts des faits d'énonciation, bien qu'on les ait confondus pendant longtemps. Cette confusion s'explique aisément : quoique autonomes, ces deux plans sont souvent solidaires dans la constitution d'une situation narrative. Il est clair par exemple que la fameuse valorisation jamesienne du "personnage réflecteur" (c'est-à-dire du choix d'un personnage comme canal par où passe toute l'information) suppose implicitement le choix d'une narration hétérodiégétique. Appliquée à un narrateur homodiégétique, cette valorisation est

moins compréhensible. On ne s'étonnera donc pas que cet examen de l'emploi focal prenne parfois en compte la condition du narrateur. Cette section va toutefois se limiter à quelques remarques, car le seul point important pour nous est de déterminer si le double auctorial est objet ou filtre du récit, "goulot d'information" ou conséquence de cette sélection, personnage réfléchi ou "personnage réflecteur".

a) Le double comme objet du récit

C'est exemplairement la situation de Cendrars dans *Moravagine* et de la quasi-totalité des récits à fictionnalisation de soi où la figure auctoriale n'a pas la narration en main. Cette distance prise par l'écrivain à l'égard de son représentant produit en général un effet de surprise et d'étrangeté très efficace. L'auteur apparaît dans son propre texte comme un étranger, comme un personnage décrit par un observateur extérieur. Cette absence de complicité rend opaque, déréalise son double, a *un effet fictionnalisant* en elle-même, comme on le verra.

b) Le double comme filtre du récit

Ce filtrage par le représentant auctorial peut emprunter des voies différentes selon sa nature et la condition du narrateur.

Focalisateur externe.

En principe, cette forme de focalisation est impossible en présence d'un personnage. Mais un récit autodiégétique comme *Poisson-chat* de Charyn arrive, au prix de nombreuses transgressions de la vraisemblance, à épouser cette forme en donnant au narrateur et personnage auctorial, qui porte exactement le nom de son créateur, l'omniscience d'un romancier traditionnel envers son action et ses créatures. Ainsi, dans ce livre qui porte comme sous-titre "Une vie romancée", la puissance du héros "Charyn" est telle qu'il n'a aucun mal à revivre, par simple empathie, le destin tragique d'un joueur d'échecs précoce et génial, vivant au milieu du XIXe siècle à la Nouvelle Orléans. Cette ubiquité n'est justifiée que par la conscience qu'a le narrateur de sa sensibilité et de ses pouvoirs d'"artiste" - juste compensation de l'acharnement du sort à son égard et de sa faiblesse face au réel. Elle a pour résultat de le faire apparaître, vis-à-vis des autres personnages, comme une incarnation de l'Auteur au sens fort du terme, sous cette réserve que

ses pouvoirs se limitent à comprendre tout ce qui lui arrive, sans pouvoir agir sur son destin.

Focalisation externe

Avec cette forme de filtrage, le lecteur n'en sait pas plus qu'un personnage qui prend en charge l'information narrative et qui découvre les événements au fur et à mesure de leur déroulement. Dans un récit à narrateur homodiégétique, ce type de focalisation n'est ordinairement guère spectaculaire car le narrateur est soumis, comme l'a signalé Genette, à une "restriction module a priori". Par convention, il est en effet obligé de justifier toutes les connaissances dont-il dispose sur les actions des autres personnages. Cette contrainte constitue une "*préfocalisation*", en ce sens qu'elle délimite par avance les informations dont le narrateur peut faire état.

A partir de ces limites initiales de la narration homodiégétique, en matière de focalisation, il reste néanmoins au narrateur la latitude de s'en tenir strictement à ce qu'il peut percevoir directement ou à intégrer dans son récit toutes les informations qu'il peut tenir de seconde main. C'est, comme on sait, le premier parti qu'a choisi Knut Hamsun, de façon magistrale, dans La *Faim*, où le champ de perception du héros est réduit à un rapport immédiat au monde. Dans une moindre proportion, c'est aussi le parti d'une trilogie où Knut Hamsun (dont le patronyme est un pseudonyme, qui semble venir de sa ferme natale) se fictionnalise sous son nom réel, Knut Pedersen : *Sous l'étoile d'automne* (1906), *Un vagabond joue en sourdine* (1909) et *La Dernière joie* (1912). Le narrateur Knut réduit l'angle du récit à ce qu'il voit, entend et ressent, limitant même les rétrospections à son propre passé. Par-là, ces narrations s'écartent considérablement du récit autobiographique et atteignent une sorte d'épure narrative. Ce choix modal est pour beaucoup dans le ton si singulier de Hamsun, mélange de lyrisme et d'une simplicité touchant parfois à la platitude, qui se conserve même dans les traductions.

Mais si l'on excepte cette œuvre sans pareille, c'est avec la narration hétérodiégétique que la focalisation interne prend toute sa force, comme l'a défendu et illustré en acte Henri James. Dans le domaine de l'autofiction,

l'efficacité de cette formule se vérifie chez Kafka, dans *Le Château* et *Le Procès*, où le représentant auctorial K. est doté à chaque fois d'un emploi focal. Dans ces deux récits, le lecteur est exactement dans la situation de l'Arpenteur ou de Joseph K. vis-à-vis du château ou du délit. L'intensité (et le mystère) de ces deux romans vient en grande partie de cet effacement de l'instance narrative au profit des perceptions et des pensées du protagoniste K. par qui le lecteur découvre au fur et à mesure de l'action une communauté et une institution dont le fonctionnement et la nature lui échappent. Non seulement Kafka ne donne pas la clef de l'univers singulier qu'il met en place, mais il ne laisse aucun jeu entre la découverte progressive de cet univers par son personnage et le récit qui en est fait. Aucune distance ne permet au lecteur de hasarder une hypothèse qui lui permettrait de recontextualiser dans un horizon plus familier les règles curieuses des fonctionnaires du *Château* ou les rouages sinueux de la Justice du *Procès*. Le lecteur est obligé de se couler pour ainsi dire dans ces univers et de suivre le cheminement de l'histoire, le jeu des motifs et des dialogues qui se font écho, sans disposer d'un pourquoi qui donnerait un sens au comment très perceptible de ces deux récits. Il est ainsi contraint de vivre ces deux univers, de la même manière que Kafka vivait et expérimentait la réalité quotidienne, s'il faut en croire le portrait de Milena :

> "Pour lui, la vie est quelque chose de totalement différent de ce qu'elle est pour les autres ; avant tout, l'argent, la Bourse, le marché des changes, une machine à écrire sont pour lui des choses totalement mystiques (et il est vrai qu'en réalité, elles le sont, c'est seulement pour nous autres qu'elles ne le sont pas), ce sont là pour lui les énigmes les plus étranges, qu'il n'approche absolument pas de la même façon que nous. On aurait tort de croire, par exemple, qu'il considère son travail de fonctionnaire comme l'exécution normale, habituelle d'une charge. Pour lui, le bureau – y compris le sien - est quelque chose d'aussi énigmatique, d'aussi digne d'admiration que l'est une locomotive pour un petit enfant" (Cité dans Buber Neuman, 1986, pp. 92-93).

Même s'il est impossible de donner une explication globale de l'usage de la focalisation dans l'autofiction, on voit que cet aspect du texte est rarement indifférent. Personnage objet, le double auctorial s'éloigne de son original et devient une conscience opaque qui paraît exister pour elle-même. Projecteur, le double est alors comme un guide inconscient qui soustrait le lecteur de tous ses

repères habituels et le conduit à se perdre dans l'univers de la fiction. Avec cet examen des emplois possibles de la figure auctoriale, on achève l'étude du premier protocole de l'autofiction, son protocole nominal. On a ainsi pu voir que le dédoublement de l'auteur dépendait d'une relation onomastique, d'un lieu d'inscription pour cette relation et d'un support actorial. Forme, contexte, emploi, avec les traits secondaires qu'ils commandent, sont les déterminations essentielles de toute inscription narrative de soi. Pour créer un représentant de lui-même dans son texte tout écrivain doit mettre en œuvre ces paramètres.

Cette investigation ne règle pourtant pas l'exploration du dispositif de la fictionnalisation de soi. Demeure un second protocole non moins important. Il faut, en effet, se pencher surtout les moyens par lesquels l'écrivain a produit, exhibé, déclaré son texte fictif. Bref, il reste à étudier le protocole modal fictionnel de l'autofiction. C'est l'objet de la partie suivante.

T R 0 I S I E M E P A R T I E : LE MANTEAU DE LA FABLE

"La fiction exige que le lecteur constitue, à titre d'essai, des systèmes de pertinence complexes, qui dépassent l'horizon de sa pratique quotidienne et qui l'invitent d'autant plus à expérimenter la réalité qu'il les fonde sur une cohérence textuelle plus grande".

K. Stierle.

1 - LE PROTOCOLE MODAL –

"Que nous regarde la vie privée d'un écrivain ? Je dédaigne de tirer de là le commentaire de ses ouvrages"

Lessing.

"Ne pas dire, donc, que la fiction c'est le langage : le tour serait trop simple, bien qu'il soit de nos jours familier"

M. Foucault.

L'intitulé de cette nouvelle partie se trouve dans le *Torquato Tasso* de Goethe :

"Éclatant et fleuri, le manteau de la fable..." (v. 691).

Sous le couvert d'une thématique florale, très ancienne dans la poésie, ce vers nomme à la fois la chair et la saveur, le corps et le chant de la fiction. Cette expression a paru heureuse pour désigner tout ce qui dans la fiction la présente comme telle, affiche sa fictionalité, oriente dans le sens du non-sérieux l'attitude du lecteur.

Sous ce titre, on se propose donc d'examiner, tous les moyens par lesquels un écrivain peut définir le registre fictionnel de son texte, tous les éléments dont il dispose pour affirmer ou afficher le caractère fictif de son œuvre. En d'autres termes, il s'agit de décrire et de comprendre toutes les modalités de réalisation du second protocole de lecture définissant l'autofiction : le protocole modal fictionnel. Tous les exemples vus jusqu'ici supposaient un tel protocole ; sans lui, tous ces textes relèveraient du genre autobiographique. Pour des raisons évidentes, il était impossible de s'attarder sur la physionomie de leurs protocoles modaux. Le moment est venu de consacrer toute notre attention aux réalisations de ce protocole. Non sans, auparavant, faire une mise au point sur la nature et la légitimité de ce protocole modal fictionnel.

Une remarque d'abord sur le terme "modal". En linguistique, le substantif "mode" est une catégorie grammaticale traduisant deux choses : "1) le type de communication institué par le locuteur entre lui et son interlocuteur (statut de la phrase) ; 2) l'attitude du sujet parlant à l'égard de ses propres énoncés..." (Dubois, 1973, p. 321). Le premier sens du terme a été mis au service de la narratologie et de la problématique de l'énonciation littéraire par Gérard Genette (1972, pp. 75, 183), pour désigner à la fois : a) tous les procédés de modulation de l'information narrative ; b) les régimes d'énonciation propres au récit et au théâtre (1982, p. 332 ; 1983, p. 28). Comme ces deux derniers emplois de *mode* se sont largement répandus, il importe d'éviter toute possibilité de confusion : dans ce travail, l'adjectif *modal* n'a aucun rapport avec ces usages narratologique et poétique. Il renvoie à la seconde acceptation de la catégorie grammaticale de *mode*. Il désigne par conséquent un registre de discours, la manière dont le sujet d'énonciation envisage son discours, l'attitude qu'il adopte envers ses propres énoncés. Par suite, il est en relation moins avec les

modalités de la représentation littéraire qu'avec sa *modalisation*, c'est-à-dire l'ensemble des marques qui permettent de percevoir l'adhésion ou la non-adhésion du locuteur à son énonciation.

Cette catégorie de modalisation est précieuse parce qu'elle permet, par homologie, de systématiser et de développer des observations intuitives que l'on ne peut manquer de faire au contact des textes - sur la manière dont ces derniers exposent leur registre de lecture, leur statut discursif. *Le Dictionnaire de linguistique* de Jean Dubois définit cette catégorie de la façon suivante :

> "Dans la problématique de l'énonciation (acte de production du texte par le sujet parlant), la modalisation définit la marque donnée par le sujet à son énoncé (…). Le concept de modalisation sert à l'analyse des moyens utilisés pour traduire le procès d'énonciation. L'adhésion du locuteur à son discours est ressentie par l'interlocuteur tantôt comme soulignée, tantôt comme allant de soi, tantôt en baisse (...). Le concept de modalisation permet de rendre compte de la perception par l'interlocuteur du fait que l'orateur croit, tient à ce qu'il dit. La modalisation est du domaine du contenu : une ou plusieurs phrases, un "état" du discours, sont ressentis comme comportant un certain degré d'adhésion du sujet à son discours. Le paradoxe de la théorie de l'énonciation reste que cette ligne continue de la modalisation se réalise dans le discours par des éléments discrets" (Dubois, 1973, pp. 319-320).

Même si les transferts de la linguistique à la poétique ont toujours quelque chose de périlleux, même si un texte littéraire ne présente pas les mêmes propriétés qu'un énoncé linguistique, la notion de protocole modal ne peut que s'enrichir d'être pensée à partir de cette analyse, qui permet d'avancer les propositions suivantes :

-1. la notion de protocole modal permet de cerner la perception qu'a le lecteur du registre dénonciation d'une œuvre littéraire, de sa place dans l'ordre du discours, de sa valeur de vérité ;

- 2. le propre de ce protocole est de modaliser le texte, c'est-à-dire de traduire l'attitude de l'écrivain par rapport à son discours. Dans le cas d'une fiction, l'auteur ne croit pas à son propos, n'assume pas ce qu'il dit et exprime cette non-adhésion par des propriétés discursives spécifiques ;

- 3. Ces propriétés, marques de la modalisation, sont des éléments discrets, mais qui valent pour la totalité de l'œuvre. Il faut les concevoir sur le modèle des flexions verbales, des adverbes, des incises ou des guillemets qui permettent à un locuteur d'exposer la façon dont il envisage l'ensemble de son énoncé.

Le but de cette partie est donc de fournir un pendant à l'étude du protocole nominal, d'étudier les procédés par lesquels un auteur peut se dissocier de l'histoire qu'il raconte de manière à ce que le lecteur la perçoive comme fictive. Une étude des modalisateurs linguistiques consisterait à décrire et à comprendre comment un locuteur peut traduire verbalement le degré de sérieux qu'il accorde à son discours. *Mutatis mutandis*, cette étude va chercher à examiner les modalisateurs littéraires de fiction, les procédés modalisants à valeur fictionnelle qui ont cours en littérature. On voit d'emblée quels peuvent être ces procédés : l'indication générique "roman", un avertissement du type "Toute ressemblance..." une préface affirmant le caractère imaginaire du texte, l'intervention dans l'histoire de forces surnaturelles etc. Tous ces procédés constituent autant de moyens de signifier qu'un texte est fictif, que son contenu est irréel, qu'il ne s'agit pas d'un Témoignage, de Mémoires, d'un Journal intime, d'un Autoportrait etc.

Les modalisateurs littéraires manifestent, ainsi, une des grandes dichotomies qui commandent l'espace littéraire : l'opposition fiction *vs* référentiel. C'est une opposition qui transcende la classification en genre, comme celles qui départagent la littérature en prose et en poésie, en narration et théâtre. Ces oppositions sont si fondamentales et si générales qu'aucun lecteur, fût-il le plus béotien, ne peut les ignorer. Sensibles par les propriétés discursives propres à chaque forme, registre ou mode, elles commandent des types de lecture, des comportements culturels et jusqu'à des investissements sociaux et économiques différents.

Naturellement, les frontières de ces partages ne sont pas immuables, ne sont pas fixées une fois pour toutes. Historiquement, elles ont bougé, elles se sont déplacées et transformées. Ce ne sont pas des délimitations logiques, des normes intemporelles. Entre la poésie et la prose, par exemple, il n'y a pas une différence de substance qui interdirait à jamais de les confondre. On sait que leur frontière s'est considérablement déplacée depuis le XVIIe siècle. La poésie a ainsi connu une extension de son contenu virtuel et une réduction de sa

définition en compréhension. Il en est de même pour les autres oppositions qui ont connu de profonds bouleversements depuis la fin du XIXe siècle. Ainsi, dans le domaine de l'autobiographie, les œuvres de ces dernières décennies avec lesquels il faut compter - en France, on peut citer Queneau, Perec, Butor, Sarraute, Leiris, Barthes - sont des textes où l'écriture de soi se déploie à travers ou à proximité de la fiction, dans un usage de l'écriture qui bouleverse le rapport avec le Référent et la division traditionnelle entre le vécu et l'invention.

De cette variabilité historique, des importantes redistributions contemporaines de ces grands partages littéraires, on en a parfois conclu qu'ils n'avaient plus cours à notre époque ; que la littérature moderne s'était débarrassée de ces divisions comme d'autant de conventions inutiles, voire néfastes pour la créativité des écrivains. Ce refus des grandes divisions littéraires s'est accompagné à la même époque d'une critique radicale de la notion de genre, comprise comme une catégorie tout aussi inutile, historiquement dépassée, ayant perdu toute pertinence dans le cadre de la modernité. Le propre de notre temps serait d'ignorer toute séparation générique et, en-deçà, toute limite entre les pratiques littéraires pour viser une sorte de littérature totale, absolue, qui comprendrait tous les genres et toutes les pratiques, qui intègrerait toutes les différences et toutes les propriétés discursives (Todorov, 1978, p. 44).

Cette affirmation et cette présentation de la littérature moderne constitue une objection sérieuse à l'étude de notre protocole modal. Dans cette perspective, la dichotomie fiction *vs* non-fiction, comme bien d'autres, n'a plus de sens. Certes, ce type de discours sur la littérature a perdu de sa force dans la dernière décennie du fait du développement de l'étude des genres, de la réception littéraire, de l'acte de lecture. Néanmoins, il a tendance à être réactivé dans le cas de l'autofiction. Une des raisons qui concourent à sa méconnaissance est justement que ce "discours de la neutralisation". (D. Oster) trouve là une nouvelle jeunesse, parfois à l'insu de ses usagers eux-mêmes. Il est donc nécessaire d'examiner ce "discours de la neutralisation" afin de voir si réellement il rend notre opposition anachronique. Bien entendu, il n'est pas question d'envisager sa pertinence pour toutes les oppositions qui, traditionnellement, organisent le champ littéraire : chercher si les frontières entre le théâtre et le récit, la poésie et la prose, existent encore véritablement aujourd'hui nous conduirait trop loin de notre sujet. Nous nous limiterons à

considérer les aspects de cette argumentation qui concerne l'opposition entre la littérature de fiction et la littérature référentielle.

Notons pour commencer que ce discours sur la littérature n'est pas homogène. Il est même tenu par des écrivains, des critiques et des théoriciens de la littérature de famille bien différente et pour des enjeux qui ne sont pas identiques. Dans cette variété, il semble toutefois que l'on puisse distinguer deux vulgates, deux vulgates qui ont eu chacune leurs heures de gloire et qui demeurent encore florissantes, l'une de façon diffuse, l'autre de façon plus circonscrite. Apparemment, tout les distingue : horizon idéologique, conception de la littérature et de sa fonction. Elles ont pourtant en commun la négation du partage de la littérature entre fiction et non-fiction ; et plus généralement, la remise en cause de toute distribution ou classification d'ordre générique. Pour relever la présentation de ces deux vulgates, on donnera à chacune d'elle un dieu, sa divinité protectrice en quelque sorte, et un mot d'ordre, sa devise si l'on veut.

A - Oréas ou le "parti-pris des choses"

Dans le *Second Faust*, Oréas est un dieu qui a les apparences d'un rocher, symbolise la matière et se "prévaut de sa qualité pour mépriser les rives de poètes et les fantômes des âges évanouis" (Nerval). Il peut servir de dieu tutélaire à cette vulgate, car ce qui la caractérise c'est de procéder envers l'ensemble de la littérature à une sorte d'inflation référentielle, de pratiquer une réduction prosaïque de la fiction. Pour elle, la littérature ne vaut que pour son extériorité, par son dehors.

Les origines de cette vulgate ? La fin du XVIIIe et le XIXe siècle ; des considérations et des théories développées par Madame de Staël, Taine, Renan, Sainte-Beuve -, systématisées et souvent durcies par des épigones. Aujourd'hui, on aurait du mal à trouver les propositions de cette vulgate formulées de manière méthodique et cohérente ; plus personne n'aurait l'intrépidité de publier ces *Physiologie des Écrivains et des Artistes* ou ces *Essai de Critique naturelle*, qui faisaient florès et que le siècle passé a emporté avec lui. Toutefois, cette vulgate se retrouve de façon diffuse dans les propos du grand public, dans la critique mondaine, dans les discours académiques et dans les réflexions de certains (bons) écrivains.

L'idée essentielle et principielle de cette vulgate, c'est qu'un écrivain n'écrit jamais que sur lui-même, qu'il est toujours son personnage principal, quels que soient les masques ou les déguisements qu'il peut emprunter. La nature de ce "soi" exprimé est susceptible, bien sûr, de définitions variées. Il peut s'agir, tour à tour ou à la fois, de la race, du sol, du climat, de l'époque, du sang, de la parenté, de la vie, de la destinée, du caractère, de l'humeur, de la complexion - sans oublier pour certains cette "monade inexprimable" (Sainte-Beuve) qui fait le mystère du génie. Pour reprendre les trois grands critiques français du XIXe siècle, chacun mettait l'accent sur l'aspect qui lui était le plus cher Sainte-Beuve sur l'homme, Taine sur le milieu, Renan sur l'histoire. Mais l'essentiel est qu'en fin de compte, l'œuvre renvoie toujours à un dehors qui la dépasse et qui lui donne toute sa signification. Dès lors, les différences génériques ou formelles des textes sont perçues comme secondaires, quand elles ne sont pas jugées superflues.

Soit le cas de Sainte-Beuve. Ce n'est pas un hasard s'il méprise la rhétorique et se méfie des surfaces textuelles, demande qu'on juge l'abeille à son travail et non à son miel. Au fond, les moyens mis en œuvre par un écrivain lui paraissent accessoires. L'important, c'est son "caractère", le fond de sa personnalité qui marque toute son œuvre. Sans doute, l'auteur des *Causeries du Lundi* est-il conscient des lignes de démarcation qui séparent les différents genres, des frontières qui distinguent les grandes formes de la représentation littéraire, des registres distincts qu'un écrivain peut choisir pour écrire. Il y a même de belles pages de sa plume sur la manière dont un écrivain se fait une place dans la littérature de son temps en cherchant à développer et à exploiter des formes ou des genres que ses aînés ont négligé. Mais cette réalité n'est pas pour lui primordiale. Plus vital à ses yeux est le fait que la littérature est l'affaire d'individualités qui portent en elles une "qualité secrète et essentielle", qui la forgent et l'expriment à travers les genres et les formes qui s'y prêtent. Bref, il y a déjà chez Sainte-Beuve l'idée que les classifications littéraires importent peu, comme en témoigne ce passage extrait d'un article sur Chateaubriand, où il fait le point sur sa "méthode" :

> "De même qu'on peut changer d'opinion bien des fois dans sa vie, mais qu'on garde son caractère, de même on peut changer de genre sans modifier essentiellement sa manière. La plupart des talents n'ont qu'un seul et même procédé qu'ils ne font que transposer, en changeant de sujet et même de genre. Les esprits supérieurs ont plutôt

> un cachet qui se marque à un coin ; chez les autres, c'est un moule qui s'applique indifféremment et se répète" (1862, p. 218).

(Le "cachet" de Chateaubriand, par exemple, serait d'être un "épicurien qui a l'imagination catholique"). Dans ces lignes, on voit bien comment, à partir de Sainte-Beuve' et de quelques autres, la littérature s'est vue réduite à une fonction d'expression. De proche en proche, en liaison avec la réorganisation du champ littéraire qui se fait à la fin du XIXe siècle, il va s'opérer comme une désaffection plus ou moins prononcée envers la spécificité des formes qu'utilise un écrivain.

Cette désaffection va trouver sa forme hyperbolique dans l'esthétique de Croce, qui ne verra dans les genres et les formes d'expression qu'une part négligeable de la création artistique. Dans son *Estetica* (1902), Croce défendra avec force l'idée que chaque œuvre d'art est singulière, résultat d'une "intuition" créatrice unique, excentrique à toute tradition, à tout modèle et à toute classification. Cette idée aura un grand retentissement durant le premier quart du XXe siècle et ne contribuera pas peu à dévaloriser la notion de genre.

Conséquence de cette vulgate du "parti-pris des choses" : toute œuvre est référentielle, tout texte est autobiographique, quels que soient son registre de lecture, son régime d'énonciation ou son mode de représentation. Non seulement les différences génériques s'estompent, mais la frontière qui sépare un autoportrait d'une pièce de théâtre, le registre intime du registre fictif, est déclarée superficielle. On trouve ainsi répandue un peu partout une sorte de théorie spontanée de la littérature selon laquelle un écrivain, de toute façon, ne parle jamais que de lui-même, de son existence, de ses états d'âme etc. Dans chaque texte littéraire, un "*je* biographique" serait ainsi implicitement présent. La seule différence reconnue entre les registres de lecture, entre la fiction et la non-fiction, est dans la part de transposition élaborée par l'auteur - et par conséquent, le travail herméneutique exigé du lecteur pour atteindre le sens d'un texte.

B - Thoth ou le "compte-tenu des mots"

Thoth est, chez les Égyptiens, le dieu dont l'ombre bienveillante s'étend sur les bibliothèques : "Thoth, dieu des bibliothèques, un dieu oiseau, à couronne lunaire" (Joyce). Il peut servir de divinité protectrice à cette seconde

vulgate, comme le mot de Ponge pourrait être sa devise, parce que celle-ci ne croit qu'aux livres, fait du langage et de la littérature la seule réalité qui compte pour un écrivain. A rebours de la précédente, elle occulte les catégories de genre, de mode, de registre d'énonciation à partir d'une définition tautologique de la littérature, décrite comme un espace qui ne renvoie qu'à lui-même. Au contraire de l'autre vulgate, c'est donc par un mouvement centripète, par une attitude déflationniste envers la référentialité que toute différenciation générique ou modale est niée.

Curieusement, cette vulgate s'affirme à peu près à la même époque que son homologue référentiel : à la fin du XVIIIe siècle. Mais ses origines sont mieux connues, parce qu'elles sont circonscrites au Romantisme allemand. De même, son évolution est plus facile à suivre : on peut la voir se développer et s'enrichir à travers les réflexions critiques de Baudelaire, de Mallarmé, de Blanchot, de Barthes ou, pour ses derniers représentants, du groupe *Tel Quel* et de Ricardou. Cette vulgate connaît, elle aussi, des formulations diverses et qui présentent des nuances parfois considérables. Ainsi, le groupe *Tel Quel* ou Ricardou en montrent-ils deux versions extrémistes dans lesquelles un Novalis ne se serait sans doute pas reconnu. De plus, cette vulgate a conservé une consistance plus grande, sans doute parce qu'elle s'est moins diffusée.

Son idée cardinale et séminale trouve sa meilleure formulation dans le mot fameux de Novalis : *Die poésie ist das ächt absolut Reelle*, "La Poésie est le Réel véritable", où le terme de "poésie" désigne bien entendu la littérature. Avec cette phrase, Novalis donne pour ainsi dire le noyau dur de la *doxa* romantique : la littérature est l'Être lui-même, l'unité retrouvée des mots et des choses. A partir de là, la littérature ne saurait avoir de dehors, d'extériorité qui viendrait la limiter et lui donner son sens : c'est une activité "autotélique" (T. Todorov). Elle ne peut non plus être générique, faute de quoi elle ne serait pas la réalisation de l'Être dans sa plénitude : le Roman où la littérature atteint son achèvement contient tous les genres (Schaeffer, 1983, p. 39).

Près d'un siècle plus tard, en des termes différents, Roland Barthes retrouve dans un article célèbre la même argumentation. D'abord, l'intransitivité de la littérature qui est présentée comme un postulat de base :

> « …l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire (...) le réel

> ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif)" (Barthes, 1960, pp. 148-149).

Ensuite, l'unité organique qui en découle et qui fait que l'écrivain n'a pas droit au "*témoignage*" :

> "… en s'identifiant à une parole, l'écrivain perd tout droit de reprise sur la vérité, car le langage est précisément cette structure dont la fin même (...) est de neutraliser le vrai et le faux" (pp. 149-150).

C'est naturellement cette dernière conséquence qui est la plus dommageable pour notre projet. Elle a pour effet de faire de la littérature un espace homogène, transmodal et finalement univoque, vaste plage sans dépression ni relief. Elle permet de condamner les genres et les modalisations comme autant de découpages académiques et idéologiques. Maurice Blanchot, dans des pages souvent citées, a formulé cette critique comme une exigence commandée par la véritable destination de la littérature :

> "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant - comme s'il y avait une essence de la littérature" (1959, pp. 243-244).

Si la littérature est seulement une activité autonyme et auto-référentielle, qui se conserve par l'entretien de sa propre fiction d'exister, elle ne peut en effet laisser place à aucune catégorie différenciée, à aucune pratique qui se distinguerait en son sein. La possibilité d'une telle différenciation serait le signe que la littérature n'est pas seulement une activité tournée vers elle-même, mais qu'elle a aussi affaire à autre chose qu'elle-même. Or, précisément, il s'agit, pour cette vulgate, d'affirmer avant tout cette intransitivité littéraire, de refuser

toute extériorité à la littérature. Partant, il n'est pas concevable qu'il existe une catégorie de textes qui traverse ce renfermement sur soi pour introduire une note intime, personnelle, réelle, dans la littérature. Au nom de la littérature, voici donc une nouvelle attitude négative envers l'opposition fiction vs non fiction, attitude qui a encore pour résultat d'enlever toute pertinence à la catégorie d'autofiction.

C - Examen critique des deux vulgates

Malgré tout ce qui les oppose, malgré le fait qu'elles représentent deux attitudes antagonistes envers la littérature, ces deux vulgates se retrouvent donc dans la négation de l'opposition récit imaginaire *vs* récit véridique et, plus généralement, de tout partage catégoriel de la chose littéraire. Dans le cadre de ces deux grandes formes de conscience critique, la notion d'autofiction est par suite impensable. Pour la première de ces vulgates, qui ne conçoit la littérature que comme expression de soi, l'idée d'une fiction de soi n'a pas de sens ; il ne peut s'agir que d'une transposition de soi, comme dans le roman autobiographique. Pour l'autre, pour qui toute littérature est par nature fictionnelle, qui ne conçoit pas l'écriture de soi en dehors de la fiction, la représentation d'un écrivain par lui-même ne peut être que fictive ; comme l'est, selon elle, toute autobiographie, quand bien même son auteur multiplierait les déclarations d'intention et les gages de bonne foi. Par assimilation ou par exclusion, par généralisation abusive ou par marginalisation, le principe de la fictionnalisation de soi est ainsi vidé de tout contenu heuristique.

Il n'est pas question de se livrer à une critique en règle des présupposés et des propositions de chacune de ces vulgates. Cette critique a déjà été faite par d'autres ailleurs. C'est seulement la communauté de leur méconnaissance et de leur refus, pour autant qu'elle interdit toute étude de l'autofiction, qui intéresse ce propos. On se limitera donc à montrer que ces deux vulgates conduisent à une même conception réductrice des textes littéraires, à la même occultation de catégories littéraires essentielles, et l'on tentera d'avancer une explication à ces exclusions.

Partons de la conception du texte littéraire sous entendue par ces deux vulgates. Dans les deux cas, le texte est réduit à une surface ; il n'a pas de volume, n'est pas un livre qui occupe une certaine position discursive, dont la reconnaissance est au fondement de la participation du lecteur.

A les suivre, une œuvre ne chercherait pas à obtenir certains effets discursifs , ou plutôt n'en aurait pas besoin puisqu'elle ne produit au fond qu'un type d'effet : intime pour l'une, spéculaire pour l'autre. Qui ne voit pourtant que la littérature offre des possibilités bien plus nombreuses, auxquelles les textes ne manquent pas de recourir et qu'ils n'oublient pas de présenter pour stimuler en ce sens le lecteur. L'opposition fiction *vs* non-fiction est une division qui est à l'origine d'une partie de ces effets. Supprimer l'un de ces grands registres, c'est amputer foule d'ouvrages qui s'efforcent de s'y rattacher par des mécanismes pragmatiques spécifiques. Un roman, par exemple, se donne tous les signaux conventionnels qui permettent d'identifier le genre romanesque. Quand bien même ce roman chercherait à redéfinir son genre, ce qui le conduirait à remodeler les signes distinctifs du roman, il conserverait avec la tradition romanesque et ses indices pragmatiques une parenté assez grande pour que cette filiation soit sensible? Faute de quoi son originalité serait insensible et sa démarche incompréhensible. Or, par exclusion ou par généralisation, ces deux vulgates en arrivent à supprimer cet aspect d'une œuvre, à faire l'économie de ces propriétés pragmatiques par lesquelles un texte cherche à agir sur son lecteur, à "programmer" en partie sa lecture. Pour elles, un texte n'oriente pas son déchiffrement, il a une nature qui lui commande de réaliser sa véritable destination. Ces deux vulgates supposent par conséquent une vision réductrice des textes littéraires, une vision où les textes n'auraient qu'un contenu prédéterminé, qu'il ne chercherait pas à modeler d'une façon ou d'une autre.

Non moins grave est la prétention concomitante de ces deux vulgates à nier l'existence de catégories fondamentales pour les lecteurs et les écrivains, pour la lecture et l'écriture littéraires. Il faut bien être conscient, avec H.R. Jauss, qu 'on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension (...) toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception..." (1970, p. 82). L'opposition fiction vs non-fiction relève précisément de cet "ensemble de règles". Elle fait même partie de ces catégories transcendantales, dont la transformation historique est très lente, qui permettent l'apprentissage de la littérature. Pour le lecteur, aucune œuvre n'est saisie de façon totalement isolée, en dehors de toute référence culturelle et littéraire. S'il perçoit et comprend des textes littéraires, c'est qu'il dispose d'un fonds cognitif minimal sur la littérature, qui est structuré

entre autres par notre opposition. Sans ce grand partage, on voit mal sur quel socle s'établirait sa compétence de lecteur, comment même il distinguerait la littérature des autres types de discours. De même, aucun auteur ne peut ignorer cette grande dichotomie quand il écrit. Il peut bien tenter de la transgresser ou de la brouiller, c'est sur l'horizon de son existence à la fois discursive, culturelle, sociale et économique qu'il doit le faire. C'est même l'existence et le poids de ce type de catégorie transcendantale qui le conduit parfois à tenter de renouveler leurs frontières, comme Baudelaire tentant de déplacer la dichotomie prose vs poésie avec le poème en prose. Aussi bien, les romans du groupe *Tel quel* n'ont pu pratiquer une littérature amodal ou neutre qu'au prix d'un discours d'escorte pléthorique et de justifications infinies, même quand elles prenaient le chemin de la Provocation. Cet exemple montre que même une œuvre originale doit se situer par rapport à la division fiction vs non-fiction. Tout écrivain qui prétend œuvrer *contre* elle doit non seulement la mettre en cause mais aussi s'adosser à elle, pour préparer le lecteur à accepter toute la nouveauté de son travail.

Comment dès lors expliquer que ces deux vulgates aient pu s'aveugler si longtemps sur la réalité du partage entre le registre imaginaire et le registre intime ? Sans doute, parce qu'elles ont toutes deux manqué une dimension essentielle de l'activité littéraire : la lecture. Il est quand même frappant de constater qu'aucune des deux n'accorde une place significative au lecteur, à l'acte de la lecture et aux protocoles qui inscrivent cette lecture dans l'œuvre. Si l'on se fie à leurs descriptions, l'essentiel de la littérature se passe soit au pôle de la création littéraire, soit au sein de l'œuvre ; peu de choses dans l'accueil ou dans l'appréhension du lecteur. La finalité même de leur démarche les poussent à majorer un aspect de la littérature qui, par contre-coup, leur voile un autre aspect, non moins important. Sans doute aussi est-ce parce que l'enjeu réel de ces deux vulgates est moins d'arriver à une théorie équilibrée de la littérature que de fonder une utopie littéraire permettant de s'assurer de la maîtrise des conditions de réception et de production des textes à un moment donné. Mais peut-être est-ce le destin de toute tradition critique, peut-être même la condition de sa fécondité.

Quoi qu'il en soit, il nous faut prendre acte de la nécessité de faire son deuil de ces deux vulgates. Pour étudier l'autofiction, et se tenir au plus près de la réalité littéraire, Il faut concevoir la littérature comme un espace qui n'est pas

homogène, dont l'hétérogénéité tient à l'existence de catégories multiples, qui sont autant de normes ou de conventions définissant et spécifiant le système de lisibilité d'une époque donnée. Parmi ces catégories, la dichotomie fiction vs non-fiction joue, aujourd'hui encore, un rôle essentiel dans notre conscience littéraire. Si la pratique de l'autofiction a un sens, c'est sur le socle de cette dichotomie qu'il convient de la penser. On va d'ailleurs le vérifier en étudiant les moyens pour un texte de se présenter comme fictif.

2 - DES MODALISATEURS FICTIONNELS PARATEXTUELS

"La marge, c'est ce qui tient la page"

J.L. Godard.

On a vu qu'il était possible de concevoir la fictionalité d'une œuvre littéraire sur le modèle de la modalisation linguistique, comme l'actualisation d'éléments manifestant le caractère non sérieux d'une énonciation. Il s'agit maintenant d'entrer dans le détail du fonctionnement d'une fiction en mettant à jour ces éléments.

Ces éléments sont à envisager, comme on l'a vu aussi, par homologie avec les modalisateurs verbaux, avec "les moyens par lesquels un locuteur manifeste la manière dont il envisage son propre énoncé ; par exemple, les adverbes *peut-être*, *sans doute*, les incises *à ce que je crois*, *selon moi* etc., indiquent que l'énoncé n'est pas entièrement assumé ou que l'assertion est limitée à une certaine relation entre le sujet et son discours" (J. Dubois, 19739 p. 318). Cette homologie autorise. à penser que les marques de la fictionalité : a) ne sont pas à chercher ailleurs que dans les œuvres littéraires elles-mêmes, dans une comparaison avec la réalité par exemple, b) qu'elles sont isolables.

Comme pour le protocole nominal, on cherchera ces traits fictionnels d'abord dans le paratexte, en commerçant par l'épitexte. Leur présence dans le texte d'une œuvre littéraire sera examinée dans le chapitre suivant.

I. MODALISATEURS EPITEXTUELS –

L'épitexte peut-il à lui seul déterminer le statut d'une œuvre ? Les déclarations publiques ou privées de l'écrivain sur son œuvre peuvent-elles constituer un protocole modal ? De même que ces déclarations ne se prêtaient pas à la mise en place d'un protocole nominal, on voit mal comment elles pourraient à elles seules définir le registre d'une œuvre.

Imaginons un texte publié sans que son genre ne soit défini, bien que l'écrivain en soit l'un des personnages. Un tel ouvrage sera forcément lu de façon référentielle, comme une œuvre autobiographique. Les habitudes de lecture contemporaines sont ainsi faites que le public opère toujours spontanément une indexation biographique d'une œuvre où l'auteur s'est représenté. Si par la suite l'écrivain déclare que son texte est une fiction, cette déclaration n'abolira pas la situation de fait établie. Elle rendra le livre ambigu ou contradictoire, mais ne réussira pas à redéfinir complètement son statut.

Cette impossibilité est encore plus évidente dans le cas de figure où l'œuvre possède déjà un registre défini, même si c'est de façon complexe. *Bourlinguer* permet de le vérifier. Publié en 1948 avec l'indication générique "souvenirs", cet ouvrage de Cendrars se présente effectivement comme un recueil de souvenirs, organisé en fonction de villes-phares pour la mémoire cendrarsienne. Certes, quelques réflexions, allusions ou motifs peuvent donner à penser à un lecteur attentif que le passé relaté est fortement retouché. Mais enfin, l'épigraphe de ce livre est empruntée à Montaigne et l'ouvrage ne manque pas de suivre tous les passages obligés de l'écriture de soi. En particulier, le regard rétrospectif que l'on porte sur l'ensemble de sa vie, afin d'y distinguer une cohérence :

> "… je partage ma vie en deux séries, mes aventures en Occident (les trois Amériques), mes aventures en Orient (en Chine, où j'ai fait mes débuts)..." (*o.c.* t. 6, p.157).

Pourtant, quelques années plus tard, dans des entretiens avec Michel Manoll, publié sous le titre Blaise Cendrars vous parle, Cendrars opposera un démenti formel à cette affirmation. Alors que Manoll tente de l'utiliser pour sa biographie, Cendrars lui réplique :

> "Ce sont des choses que l'on dit quand on raconte des histoires... pour mettre un peu d'ordre dans sa propre existence. Mais ma vie n'a jamais été coupée en deux. Ca serait trop commode, tout le monde pourrait couper sa vie en deux, en quatre, en huit, en douze, en seize" (*o.c.*, t. 8, p. 543).

Notons qu'il ne s'agit pas d'une simple rétractation. Ce désaveu a des conséquences plus importantes. Il dépasse la simple mise au point, le retour sur une affirmation un peu aventurée. En un raccourci formidable, c'est toute sa manière d'écrire, son rapport à la fiction et à l'autobiographie, que donne ici Cendrars, en même temps qu'il apporte un nouvel éclairage à *Bourlinguer*. Impossible à partir de là de lire ce livre comme un recueil de souvenirs ordinaire ; impossible aussi de classer l'œuvre de Cendrars dans la simple catégorie des autobiographies. L'important, pour lui, est d'abord de raconter des "histoires", de faire œuvre de narrateur, quitte à utiliser sa vie parce qu'elle fournit un matériel précieux et parce que le lecteur croira d'autant plus à l'histoire qu'on lui donnera - l'occasion de penser qu'elle est réelle, vécue. Mais ce démenti ne supprime pas pour autant le passage cité de *Bourlinguer*, il ne transforme pas

soudainement cet ouvrage en une fiction ordinaire, il vient s'y ajouter pour le relativiser, pour situer cette œuvre à distance tant de la fiction que de l'autobiographie, dans un registre difficile à définir, qui n'est pas exacte ment celui de l'autofiction, que l'on retrouve chez Restif ou chez Loti, où par toute une stratégie de reprises contradictoires et de retournements, l'auteur se fictionnalise sans l'affirmer clairement, tout en apportant au lecteur assez d'éléments pour qu'il doute de la véracité des faits rapportés.

D'une façon générale, l'épitexte peut ainsi compliquer passablement le protocole modal d'une œuvre, mais il n'est pas à même de le modifier ou de s'y substituer totalement. Par contre, il est très utile pour confirmer ou spécifier un registre de lecture déjà établi par l'œuvre. C'est particulièrement important pour l'autofiction qui, on l'a déjà noté, ne dispose pas vraiment d'un "horizon d'attente" propre.

Le développement actuel de la forme de l'entretien et de l'interview tend naturellement à faciliter la possibilité de cette fonction d'emphases Ces rencontres, débats, interviews, entretiens, séances de dédicace, auxquels un écrivain doit se plier lors de la sortie d'un ouvrage, peuvent être l'occasion pour lui d'insister sur la dimension fictive de son texte, de doubler et d'expliciter par la parole le dispositif d'énonciation de son livre. D'autant que la première question des journalistes (en particulier de la radio ou de la télévision) consiste souvent à demander à l'écrivain quelle est la part d'expérience autobiographique que recèle son ouvrage. En un sens, si la vulgate "Thoth" est plutôt l'apanage de l'Université, la vulgate "Gréas" est davantage celle de la presse littéraire du grand publics. Ce faisant, les journalistes traduisent en partie une attente du public ; mais ils la fabriquent aussi. Il n'est donc pas étonnant qu'un ouvrage qui se donne comme une fiction alors que son auteur est aussi l'un des personnages, éveille cette sempiternelle question.

Ainsi, le 25 février 1981, dans le cadre de l'utilisation télévisée "La Rage de lire", l'une des premières questions posées à Maris Vargas Llosa sur son livre *La Tante Julia et le scribouillard*, qui venait d'être traduit en français, avait pour objet la dimension autobiographique de ce roman. Elle lui a permis de préciser que seul le récit de l'amour de son héros (qui porte son nom) pour sa tante était vrai, bien qu'il ait été profondément travaillé et que l'épisode des Noces soit inventé par exemple. Tout ce qui porte sur le Balzac du feuilleton-radio, Petro Camacho, serait ainsi fictif, même s'il est inspiré d'un

auteur réel, qui sombra aussi dans la folie. Vargos Llosa a en outre apporté une information qui ne manque pas d'intérêt pour comprendre la pratique de l'autofiction : l'idée et le besoin de représenter fictivement un épisode de sa vie ne lui serait venu qu'après avoir commencé l'histoire d'un auteur de mélodrames radiophoniques qui devenait fou à force de produire et qui se mettait à emmêler toutes les intrigues et tous les personnages qu'il menait de front. C'est parce que son récit commençait à devenir complètement irréel, que les niveaux de sa narration s'emballaient sans qu'il arrive à s'y retrouver, qu'il a senti la nécessité de pallier à cet affolement "metaleptique" en mettant en scène sa vie à la radio de Lima, cet amour de jeunesse et son entourage familial.

Cette ébauche d'analyse de Vargos Llosa est l'une des rares explications explicites et précises que l'on possède sur l'utilisation du dispositif autofictif. Comme on l'a déjà signaler, *la fonction de connaissance* que remplit ailleurs l'épitexte, est curieusement laissée à l'abandon dans la pratique de l'autofiction. Peu d'écrivains ont pu ou voulu apporter des renseignements explicites sur le pourquoi de cette fictionnalisation de soi.

II. MODALISATEURS PERITEXTUELS

Comme pour le protocole nominal, les entours immédiats du texte sont plus appropriés que ses prolongements épitextuels pour mettre en place un protocole modal.

Cet entourage péritextuel ne se limite pas à celui décidé par l'auteur. Il ne faut pas négliger le péritexte allographe, éditorial, qui parfois peut orienter la lecture de façon importante. Évoquons quelques effets possibles de cette modalisation éditoriale :

- l'effet-collection : il existe chez certains éditeurs des collections qui ne publient que des ouvrages de fiction, avec une présentation et un format identiques. Publier un ouvrage dans ces collections, c'est le classer comme fictif, quel que soit son contenu ;

- l'effet-oeuvre complète : certains regroupements opérés par l'éditeur peuvent produire une indication générique implicite. Ainsi, la collection "Bibliothèque de la Pléiade" chez Gallimard où les textes sont rassemblés en "Oeuvre romanesque", "Théâtre", "Écrits intimes" etc. ;

- l'effet-édition savante : l'appareil critique de certains textes influent; indiscutablement sur la lecture. Il n'est pas indifférent de lire Céline dans la "Pléiade" plutôt qu'en Édition de poche. Dans cette collection, ses romans sont accompagnés d'études d'Henri Godard intitulées "Les données de l'expérience". Elles permettent de suivre en détail les modifications que Céline apporte à son passé dans les "romans" où il figue sous son nom - et de comprendre que son projet d'écriture diffère sensiblement du projet autobiographique.

Quoique non négligeables, ces effets ne sont toutefois pas comparables avec ceux produits par le péritexte autographe. C'est lui le principal responsable du protocole modal de fiction du dispositif autofictif. Les formes péritextuelles qui peuvent en être le support sont les suivantes :

- *Le titre* :

Les intitulés prolixes, sur le modèle du titre-sommaire de l'âge classique, sort particulièrement aptes à cette fonction. Ainsi le titre d'A. Wurmser, *Discours fatalement imaginaire de mon successeur à l'Académie française* ; ou le second titre, qui tient de l'indication générique, déjà cité, de M. Augé, "Ethno-roman d'une journée française considérée sous l'angle des mœurs, de la théorie et du bonheur".

- *L'indication générique* :

C'est le lieu par excellence de la formulation d'un protocole modal. Mettre l'indication "roman" sur la couverture d'un ouvrage, c'est se garantir en principe contre toute lecture référentielle. On sait, par exemple, que c'est Céline qui a insisté auprès des éditions Gallimard pour que cette dénomination générique accompagne *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. De même, Cendrars désignait ses recueils d'"Histoires vraies" d'avant-guerre par le terme générique "Nouvelles", ce qui connote sans équivoque la fictionalité - à la différence de "récit".

Reste qu'il ne faut pas oublier que cet usage est relativement récent (Genette, 1987, pp. 89-97) ; qu'il est toujours difficile en particulier pour les traductions, de mesurer la part prise par l'auteur dans ce geste classificatoire. Notons aussi que peu d'écrivains ont cherché à créer une indication générique originale, réellement utilisée sur la couverture ou sur la page de titre, pour

désigner leur pratique de la fictionnalisation de soi. Seuls J. Charyn et J. François l'ont tenté avec les termes génériques "Une vie romancée" et "roman de mémoires".

- *La dédicace* :

On ne pense guère à elle pour l'exposition d'un registre de lecture. C'est pourtant un support qui dans son régime moderne permet une détermination à la fois sobre et frappante. Vargos Llosa pour *La Tante Julia et le scribouillard* : "A Julia Urqui di Illanes, à qui nous devons tant, ce roman et moi". Cet envoi lapidaire résume à lui seul toute l'énigme de l'autofiction : de concert, il atteste de la véracité de l'amour relaté par le texte et il affiche sa dimension romanesque. Plus ample, le régime classique ou romantique de la dédicace (l'épître dédicatoire et ses avatars) autorise une explication qui peut être longue et circonstanciée comme on le voit dans la superbe dédicace de Nerval à Alexandre Dumas pour *Les Filles de Feu* - trop développée pour être citée ici, mais qui sera juste convoquée en temps voulu.

- *L'épigraphe* :

C'est un lieu attendu parce qu'il permet de se situer par rapport à d'autres écrivains et à d'autres projets d'écriture. Pour son livre *Joue-nous "España*", Jocelyne François n'utilise pas moins de trois citations, afin d'expliciter l'oscillation entre le roman et l'autobiographie qui le caractérise. C'est d'abord une épigraphe empruntée à Yves Bonnefoy pour marquer que ce texte ne se réduit pas au vécu d'une personne, à sa dimension biographique : "L'universel n'est pas une loi, qui pour être partout ne vaut vraiment nulle part. L'universel a son lieu. L'universel est en chaque lieu dans le regard qu'on en prend, l'usage qu'on en peut faire". Puis, cette phrase de Novalis, qui rappelle que le romanesque s'enracine toujours dans un vécu : "Un roman est une vie en livre". Une affirmation, enfin, de B. Noël, signale la part d'invention de ce texte : "J'écris pour voir". A la lisière du texte, un mouvement de balancier entre le vécu et la fiction s'installe ainsi, invitant le lecteur à opérer une lecture bifide.

- *L'avertissement :*

Plus frappant qu'une préface, il permet de classer l'œuvre dans le registre de la fiction sans se livrer à une laborieuse explication. C'est cette forme qu'a choisie, par exemple, F.R. Bastide pour définir *L'Enchanteur et*

nous, non sans renouveler élégamment sa formulation traditionnelle. Sur la page de garde, on peut lire : "Tout œuvre d'imagination étant libre, il va de soi que les personnages publics cités dans ce roman n'ont pu dire ce qu'ils disent, ni agir comme ils agissent. Toute ressemblance ne serait que le résultat d'une improbable coïncidence, que l'auteur tiendrait pour involontaire".

- *Le prière d'insérer* :

C'est bien sûr le lieu par excellence d'une définition générique pour les textes contemporains. Sans doute, il est rarement signé, souvent allographe. Mais si l'on écarte cette difficulté d'attribution, il faut bien reconnaître que c'est le moyen le plus sûr pour distinguer rapidement les autofictions parmi les ouvrages romanesques contemporains, par exemple sur les tables des libraires. Parce que les phénomènes de réverbération fascinent toujours, quels que soient les domaines ils opèrent, ce "petit digest coutumier de la fin" (Céline) manque rarement de signaler un dédoublement fictionnel. Même quand la fictionnalisation de soi est minime, cette curiosité littéraire est pratiquement toujours notée. Il serait d'ailleurs intéressant de dresser un florilège des oxynores qui sont employés pour signaler cette réflexion de l'auteur dans sa fiction, même s'ils sont rarement originaux ("L'auteur confond en virtuose le réel et la vie rêvée", "Les mensonges font triompher le vrai de la plus éclatante manière", "L'autobiographie est recouverte, conquise par le roman", "La confession devient impudique : c'est le risque du roman" etc.).

- *La préface* :

Fait curieux, ce moyen n'est presque jamais utilisé pour exprimer un protocole modal. Une des rares exceptions une notule de Herman Hesse pour deux textes autofictifs, *Enfance d'un magicien* et *Esquisse d'une autobiographie*, qui introduit le volume des *Traumfährte* (les *Voies du rêve*, traduit partiellement en français dans le recueil qui porte comme titre L'*Enfance d'un magicien*) :

> "Peu après la Première Guerre mondiale, je tentai par deux fois de tracer, sous la forme d'un conte à demi-humoristique, un aperçu sommaire de ma vie destiné à mes amis pour lesquels le cours de mon existence était devenu, à l'époque, plus ou moins problématique. Celui de ces deux essais que je préfère, *Enfance d'un magicien*, est resté à l'état de fragment.

> L'autre, inspiré de Jean-Paul, est une tentative de "biographie conjecturale" qui anticipe l'avenir et qui parut en 1925 dans la *Neue Rundschau* de Berlin. Le présent ouvrage en reproduit le texte, excepté quelques corrections sans importance. Au cours des années, j'ai essayé plusieurs fois de réunir les deux morceaux d'une manière ou d'une autre, cependant je n'ai pas trouvé le moyen de concilier deux textes aussi différents de ton et d'atmosphère. (H.H.) ».

Malgré sa brièveté, cette présentation fournit, avec la référence à Jean-Paul, une information d'importance pour la généalogie de l'autofiction. Il faudra s'en souvenir quand on tentera de tracer un historique de cette pratique littéraire.

Ce rapide inventaire appelle deux remarques.

Rappelons d'abord que les supports péritextuels privilégiés pour la mise en place d'un protocole modal sont l'indication générique, l'épigraphe et la dédicace. Grande absente, la préface est rarement mise à contribution pour signaler le caractère imaginaire du texte. Si on met en corrélation ces deux faits, un trait semble dominer l'emploi du péritexte dans l'indication du registre fictif : l'épargne. Tout se passe comme s'il fallait indiquer rapidement qu'il s'agissait d'une fiction, mais ne pas s'attarder sur ce choix modal pourtant étrange quand or. se représente soi-même. Il est tout de même remarquable que des écrivains utilisant systématiquement ce dispositif comme Céline, Cendrars, Gombrowicz eu plus récemment Rollin, Sollers, Bastide, n'aient jamais présenté et justifié leurs textes par un discours préfaciel. Ce silence est naturellement à mettre en rapport avec l'absence d'une tradition de l'autofiction, qui rend malaisée toute justification. Mais on peut aussi se demander si cela ne tient pas au fait que le dispositif de l'autofiction est d'autant plus efficace qu'il est elliptique, montré plutôt qu'expliqué. Même Nerval, qui développe à l'envi les motifs de son utilisation du dispositif, ne le fait que pour répondre à un article de Dumas, qui donnait de lui un portrait amical mais peu flatteur ("Tantôt il est le roi d'Orient Salomon (…) tantôt il est sultan de Crimée, comte d'Abyssinie, duc d'Égypte, baron de Smyrne. Un autre jour il se croit fou..." etc.).

On notera aussi que tous ces exemples de modalisation utilisent un support qui appartient au péritexte initial, à la frange paratextuelle qui ouvre sur

le texte. Est-ce à dire qu'une note en bas de page ne pourrait, par exemple remplir un tel office ? On a pourtant une belle illustration de cette situation dans *Moravagine*. Au cours de ce roman, il est question d'un trésor ayant appartenu à Moravagine. Un appel de note conduit à cette explication, signée par l'auteur : "Pour le trésor de Moravagine. Cf. *Axel* de Villiers de L'Isle-Adam. B.C." (*o.c.*, t. II, p. 271). Ce renvoi intertextuel à une fiction a bien sûr pour effet de déréaliser l'aventure de Moravagine, qui est pourtant présentée dans la Préface comme une histoire réelle. Cette note introduit donc un facteur de complication pour le registre de l'œuvre ; elle ne permet pas d'établir un protocole modal univoque. Il semble que l'on puisse généraliser cette description à tout le péritexte central ou terminal. La signification d'une œuvre étant vectorialisée, se faisant au cours de la celle-ci que pour mourir sur l'échafaud, sans pouvoir même donner un titre à sors témoignage, avait pourtant trouvé le moyen d'indiquer par une formule propitiatoire le sens qu'elle donnait à ce texte, en écrivait sur la première page les mots : *Appel à l'impartiale postérité*, qui serviront de titre à la première édition en 1795.

Ce cas très particulier doit nous rappeler qu'un protocole nominal ne se suffit pas à lui-même pour donner le registre discursif d'une œuvre : celui-ci doit être explicité, ne serait-ce que par une brève indication péritextuelle comme celle de Mme Roland. Si cette explicitation vient à manquer, le texte se trouvera marqué d'une équivoque essentielle.

Par omission péritextuelle, un livre peut donc se placer dans un registre indistinct, qui ne manquera pas de dérouter le lecteur. Cette omission peut être accidentelle, mais elle peut aussi résulter d'une décision délibérée de l'auteur.

Un court récit comme *Giacomo Joyce* de James Joyce fournit l'illustration d'un texte au registre indistinct, pour des raisons que l'on peut supposer indépendantes de la volonté de son auteur. Rédigé vers 1814, entre *Portrait de l'Artiste* et *Ulysse*, ce bref récit n'a jamais été publié du vivant de Joyce. Ayant pillé ce petit texte au profit de ces deux dernières œuvres, il semble avoir abandonné le projet de sa publication. Ces quinze feuillets manuscrits ne manquent pourtant pas de charme. Nouveau Saint-Preux, Joyce s'y représente en amoureux transi d'une jeune élève pleine de distinction. La narration à la première personne est conduite de façon discontinue, dans lecture de façon cumulative, il est nécessaire qu'une donnée aussi importante que le statut modal soit formulée au seuil de l'œuvre. Sans cette précaution, le texte aura, un

statut ambigu. ou contradictoire, que ne réussira pas à modifier une détermination péritextuelle ultérieure.

Au reste, le péritexte est un moyen très efficace pour rendre le registre d'une œuvre équivoque, pour troubler son statut générique. Si l'œuvre ne présente pas un péritexte répondant aux attentes de son époque, ne se dote pas des signes paratextuels qui permettent d'identifier son "genre", elle ne sera pas complètement intelligible. Selon l'œuvre en question, le lecteur aura alors le sentiment d'une défectuosité ou d'un manque délibéré, qu'il doit combler par un effort particulier de contextualisation. Le péritexte se révèle ainsi être le moyen, comme pour le protocole nominal, de se placer dans une aire générique ambiguë, soit en laissant en suspens le registre de l'œuvre, soit en le rendant contradictoire.

II. 1. Protocole modal indéfini.

La publication d'un récit autobiographique se présente ordinairement entourée d'un halo paratextuel qui le contextualise. Que celui-ci achève une œuvre antérieure en éclairant ses coulisses (autobiographie d'écrivain) ou qu'il retrace la trajectoire singulière d'une personne (récit de vie ou Mémoires), il est pris en charge, situé dans l'ordre du discours. Cette mise en situation suppose que le signataire et le contenu soit présentés au lecteur, par un moyen ou un autre. Mme Roland écrivant ses *Mémoires particuliers* en prison et ne quittant une prose très poétique, qui analyse par fragments les émotions et les sentiments d'un amour qui n'ose pas se déclarer :

> "*Douce créature*. A minuit, après la musique, tout le long de la via San Michele, ces mots furent murmurés. Eh, doucement, Jamesy ! N'as-tu pas marché la nuit par les rues de Dublin, et, sanglotant, proféré un autre nom ?" (trad. fr. Du Bouchet, p. 6).

Dans son édition, R. Ellmann assure que ce récit s'enracine dans la biographie de Joyce. Il donne même, avec beaucoup d'autres indications, le nom probable de la jeune fille qui a inspiré cet émoi amoureux. De fait, Joyce vivait à Trieste et gagnait bien son existence en donnant des leçons particulières, à l'époque où se situe ce récit poétique. Rien, toutefois, dans cette œuvre, ne permet de dire si Joyce a réellement voulu inscrire des émotions réelles. A part la forme italianisée de son nom, dont il est difficile de décider s'il

devait être le titre final, Joyce n'a formulé aucune indication allant dans ce sens. Dans les marges de cette œuvre, aucune mention ne permet de savoir si l'auteur d'*Ulysse* voulait que l'on fasse une lecture autobiographique de cette relation d'un amour informulé. Mais à l'inverse, aucun élément n'autorise à suivre l'éditeur dans la présentation fictionnelle qu'il fait de ce récit. Sur la couverture de la traduction française d'André Du Bouchet, le lecteur peut en effet lire l'indication générique "roman-poème". Pourtant, la description du manuscrit par R. Ellmann n'indique rien de tel. Il s'agit d'une initiative discutable de l'éditeur. L'allure poétique de ce texte suggère au premier abord, certes, que ce texte est une fiction. Mais on pourrait aussi avancer que Joyce a choisi cette forme poétique, pour prendre ses distances avec cet épisode douloureux.

Il est ainsi impossible de trancher en faveur d'une lecture autobiographique ou d'une lecture romanesque. Autant d'arguments peuvent être avancés dans un sens comme dans l'autre. Par contraste avec le protocole nominal qui est nettement affiché (Joyce apparaît sous les diminutifs "Jamesy" et "Jim", évoque sa femme "Nora", cite *Portrait de l'Artiste* et *Visse*), le protocole modal de cette prose reste dans le non-dit, comme l'amour qu'il retrace. Il est bien entendu possible d'interpréter ce silence et de donner une signification littéraire à cette absence qui n'est peut-être que contingente. Ce texte, qui s'achève sur l'invocation de la femme légitime, n'a-t-il pas une réalité indécise parce que cet amour *in petto* était lui-même confus, plus involué que tourné vers l'autre ? Une telle interprétation pourrait se défendre, mais force est d'abord de noter que Joyce a emporté avec lui le secret de ce texte et qu'on ne saura sans doute jamais quel statut il comptait lui donner.

L'œuvre de Jean Genet est, par contre, un bel exemple d'indétermination voulue. Au sein de son corpus, des ouvrages comme *Notre-Dame des Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes Funèbres Journal du Voleur* sont des textes énigmatiques. Bien sûr, Genet est présent dans chacun d'eux. Il est difficile, pourtant, d'y apprécier la part de fiction et la part d'expérience vécue. Les éditions disponibles aujourd'hui ont gardé quelque chose de versions d'origine, publiées sans date, sans lieu, parfois sans nom d'éditeur et qui allaient tout droit à l'Enfer de la B.N. le lecteur a du mal à les situer, à les classer et donc, à les lire. Rien à voir avec son testament littéraire et politique, *Un Captif amoureux*, qui est pleinement référentiel, garanti hors-texte par la personne publique

qu'était devenu Genet et le drame malheureusement trop connu des camps palestiniens.

Certes, le protocole nominal de ces narrations est sans ambiguïté. Genet y est toujours présent sous son nom, à la fois comme narrateur et comme personnage. Même dans sa première œuvre d'envergure, *Notre-Dame des Fleurs*, dont il n'est pas le héros, Genet se présente sans masque, sous sa véritable identité. Complaisamment, il décline son prénom et son patronyme comme dans tous les autres récits où l'abjection, le mal et la beauté se disputent la précellence.

Bien plus, le péritexte de ces récits n'est pas tout à fait dénué de signaux référentiels. *Notre-Dame des Fleurs* porte comme achevé de rédaction "Prison de Fresnes, 1942", est dédié à Maurice Pilorge, "dont la mort n'a pas fini d'empoisonner ma vie" écrit Genet. Comme on sait, c'est dans une cellule de Fresnes que le narrateur "Jean Genet" invente "l'histoire artificielle" de Divine et de Notre-Dame des Fleurs. Ce dernier est même décrit comme une transfiguration d'un certain "Pilorge" mort à vingt-cinq ans pour avoir tué son amant Escudero, afin de "lui voler une misère". De même, *Miracle de la Rose* s'achève par l'indication "La Santé. Prison de Tourelles 1943". Cette information sur le lieu de rédaction du livre rend crédible le séjour à la centrale de Fontevrault qui fait écho, à vingt ans de distance, à celui de la maison de correction de Mettray, relaté par l'écrivain. Semblablement, *Pompes Funèbres* porte comme dédicace "A Jean Decarnin", jeune résistant mort sur les pavés parisiens, qui est au centre de ce chant funèbre et dont la "décomposition prismatique" va produire les amours d'un bourreau berlinois et d'un jeune Hitlérien. Le *Journal du voleur*, enfin, n'est dédié qu'à des personnalités littéraires ("à Sartre / au Castor"), mais c'est le seul livre ou Genet parle sans intermédiaire, où la figure centrale aimantant la charge de misère et de gloire qui fait son gibier habituel est lui-même. Au reste, tout un texte second court pour ainsi dire en bas de page pour authentifier le récit, en apporter les pièces Justificatives, sous forme de précisions chronologiques, d'extraits de la presse, de rectifications géographiques etc.

Mettant en relief tantôt le contenu, tantôt le sujet d'énonciation de ses ouvrages, le péritexte de Genet a ainsi pour fonction essentielle de leur apporter un minimum de crédibilité référentielle. Toutes ses indications péritextuelles donnent à penser qu'il a, bien connu au moins les lieux et les

personnes évoqués dans ses récits. Pourtant, ce péritexte ne va pas plus loin dans cette authentification. Il s'arrête à la confirmation du décor et des ores décrits. Il ne dit pas si l'auteur a réellement vécu cette immersion dans le crime et si c'est bien ainsi que le lecteur doit lire ces livres. Aucune indication générique, épigraphique, préfacielle ne permet d'en savoir plus sur ses aventures. Pourquoi se poser de telles questions si Genet se représente bien lui-même ? *Play boy* ne titrait-il pas, en 1964, une interview de Genet : "A candid conversation with the brazen, brilliant author of *The Balcony* and *The Blacks*, self proclaimed homosexuel, coward, thief and traiter" ? Sartre n'a-t-il pas brillamment expliqué, dans son *Saint-Genet*, les racines de son voyage au bout du mal, à partir de confidences faites par Genet lui-même ?

C'est que comme ses pièces de théâtre, les récits de Genet multiplient les jeux avec l'apparence et la réalité, la fiction et la vérité, l'être et le paraître dans un jeu de glaces où l'auteur se trouve lui-même pris. Comme il l'affirme dès son second roman, Genet a seulement voulu dans son œuvre, donner "les honneurs du Nom" à des "êtres, des objets, des sentiments réputés vils" :

> "Car mes livres seront-ils jamais autre chose qu'un prétexte à montrer un soldat vêtu d'azur, un ange et un nègre fraternels jouant aux dés ou aux osselets dans une prison sombre ou claire ?" (1948, p. 24).

Mais pour que cette transmutation atteigne son maximum d'intensité, il a souvent permuté les places et les situations, échangé les rôles et les lieux, en se mettant à contribution. Dans Journal du Voleur, il dévoile ainsi une des clefs de son travail romanesque :

> «…pour que l'expérience soit plus efficace je ferai un instant revivre Lucien dans ma peau misérable. Dans un livre intitulé *Miracle de la Rose*, d'un jeune bagnard à qui ses camarades crachent sur les joues et les yeux, je prends l'ignominie de la posture à mon compte, et parlant de lui je dis : 'Je'. Ici c'est l'inverse ». (1949, p. 1 81).

Ce travail commence dès *Notre-Dame des Fleurs* où Genet déclare que Divine c'est lui, où Mignon est une sorte de réincarnation de Roger et où Notre-Dame des Fleurs est un avatar de Pilorge. Dans *Pompes Funèbres*, qui est son dernier texte autofictif, ce travail de permutation devient vertigineux puisque le dédicataire porte le même prénom que l'auteur et que ces commutations se succèdent sans même être toujours déclarées entre Jean

Decarnin, Paulot, Erik, le bourreau berlinois et Jean Genet lui-même - comme dans les romans de Tony Duvert, qui semble avoir trouvé là une source d'inspiration importante. Ce flottement des identités, ce vacillement de la réalité où le modèle et sa projection fantasmatique ("prismatique" dirait Genet) coexistent, amène déjà le lecteur à, se demander s'il a réellement affaire à un témoignage, même magnifié, sur les prisons, les voyous, la pédérastie et le crime sous toutes ses formes.

Bien plus, la manière dont le narrateur traite de son travail d'écrivain ne peut que l'encourager dans cette voie puisque Genet n'a de cesse de dénoncer la prétention d'atteindre l'exactitude dans le récit de soi, d'afficher sa volonté de faire de sa vie une légende, d'atteindre les fastes. de la Fable et l'irisation du Poème :

> "... que ma vie doit être légende c'est-à-dire lisible et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nomme poésie. Je ne suis plus rien, qu'un prétexte" (1949 , p. 1 33) .

Comme on le voit, si le péritexte chez Genet apporte un début de crédit autobiographique aux récits, il s'arrête au seuil de l'essentiel, qui serait de donner au lecteur le moyen de mesurer le degré de littéralité des -aventures rapportées. Il ne fournit que les données strictement nécessaires à la densité des faits, des actes et des émotions mis en scène. Quant au texte de ces narrations, il multiplie les démentis et les avertissements contre une lecture référentielle, qui aplatirait pour ainsi dire l'œuvre sur l'homme.

A partir de là, si toute recherche biographique sur Genet a bien sûr son importance, il est quelque peu naïf de traiter ses fictions intimes d "'insincères" ou de "truquées", comme le fait Jean-Bernard Moraly dans son livre, par ailleurs très riche, *Jean Genet*, *La vie écrite* : la tâche d'un écrivain n'est pas de fournir des documents à ses futurs biographes. Tout aussi ingénu serait de prendre à la lettre les confidences faites à Sartre pour *Saint Genet*, *Comédien et Martyr* : ce serait oublie que cet ouvrage devait être l'antichambre de la légende, le premier tome des *Oeuvres complètes de Genet*. Comme Proust et quelques autres, Genet a voulu enlever son œuvre romanesque sur une ligne de crête périlleuse, où la vie n'était qu'une matière destinée à fondre une légende, c'est-à-dire au sens étymologique un somptueux lisible. On sait d'ailleurs aujourd'hui qu'en découvrant *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*... Genet "allé

de merveilles en merveilles" (Moraly, 1988, p. 69). Avec une perspicacité admirable, Barthes avait deviné et signalé cette affinité dans *Le Plaisir du texte* et dans *S / Z*, comme on aura l'occasion de le voir. Aussi bien, cette affinité est davantage une filiation, une dette même. Par la thématique florale, la reprise de la construction "bouillonnée" de sa phrase, et bien sûr la mise en place d'un "moi apocryphe", l'ombre de Proust est partout dans les romans de Genet (Moraly, 1988, pp. 78-80). Mais ce "modèle souverain" n'est pas tu, il est parfois inscrit noir sur blanc, comme dans le *Journal du Voleur*. On se souvient que dans un passage essentiel du *Temps retrouvé*, Proust rend hommage à une famille, les Larivière, en déclarant que leur nom est le seul nom réel de tout son colossal ouvrage. Reprenant ce geste à son compte, Genet évoque dans le *Journal* un voyou exceptionnel, Armand, qui avait pour lui une "valeur d'autorité morale" :

> « J'ignore dans quelle fosse commune il est enterré, ou s'il est toujours debout, promenant avec indolence un corps souple et fort. *Il est le seul de qui je veux transcrire le nom exact*. Le trahir même si peu serait trop. Quand il se levait de sa chaise, il régnait sur le monde ». (1949, p.251, nous soulignons.)

II.2. Protocole modal contradictoire.

A l'inverse de la situation précédente, le péritexte rend aussi possible la disposition d'un registre contradictoire. Son mode d'être périphérique, déjà signalé, lui permet l'addition de signaux génériques opposés. L'œuvre n'est plus alors sans protocole achevé, sans registre de lecture fermement établi. Elle est plutôt saturée de modalisateurs, à ceci près que ces derniers sont incompatibles, ne peuvent coexister de façon cohérente. Comme précédemment, cette "situation d'énonciation complexe" n'est pas nécessairement le résultat d'un choix délibéré.

On peut imaginer en effet la situation inverse de celle de *Giocomo Joyce*. Un manuscrit semblable, mais présentant une foule de signaux génériques contraires. Certains le définiraient comme un roman, d'autres comme un récit autobiographique etc. L'écrivain mort sans laisser d'éléments pour trancher, les héritiers seraient bien embarrassés. Ce n'est bien star qu'une hypothèse d'école. A notre connaissance, il n'est pas d'exemple d'une telle situation. Par

contre, de nombreux ouvrages ont un statut incohérent à la suite d'erreurs, de confusions ou d'abus des éditeurs, voire des écrivains.

Un exemple ? Le premier livre d'Ada, *Elle voulait voir la mer*... (Maurice Nadeau, 1985). S'il faut en croire l'indication générique de la couverture et de la page de titre, c'est un "roman". Pourtant, le prière d'insérer complique cette classification générique dans le résumé qu'il donne de l'ouvrage. Dans celui-ci, la narratrice et héroïne du livre est identifiée à l'auteur :

> "Une famille ouvrière italienne dans la banlieue parisienne. Le père est maçon. La mère rêve d'un meilleur sort pour ses enfants. Elle parvient à faire entrer Ada au lycée. Pas d'autre orientation pour Ada que le 'technique'. Elle effectue un travail de bureau dans une grande 'boite' alors que ne cesse de l'habiter le désir de parvenir à la culture et de se réaliser".

Apparemment, ce texte est donc une autofiction. Le protocole modal du dispositif est réalisé (c'est un "roman") ; ainsi que le protocole nominal (l'auteur et l'héroïne ne font qu'un). Et cette classification est la seule façon d'accorder les désignations contradictoires sous lesquelles se présente l'ouvrage. Pourtant, le récit ne répond pas à cette description du péritexte. A la lecture, seule l'histoire correspond au résumé du prière d'insérer. C'est bien le récit, à la première personne, de l'enfance, de l'adolescence et de l'entrée dans la vie active d'une Française d'origine italienne, prise entre deux mondes, enfermée dans son milieu ouvrier, aspirant à la culture et au bonheur personnel. Mais la narratrice ne s'appelle pas le moins du monde "Ada". Dans le roman, on apprend que son patronyme est "Renault" (pp. 68, 70) et de nombreuses occurrences la dotent du prénom "Renata" (au hasard, pp. 153, 157, 159, 166, 168 etc.) L'indication générique présente le livre comme un roman, alors que la quatrième de couverture en fait un récit autobiographique tandis que le texte présente une héroïne différente de l'auteur. Que peut en conclure le lecteur ? Naturellement, il ne verra pas dans ces palinodies la volonté de produire un effet littéraire spécifique. Selon son humeur ou son indulgence, il pensera que le personnel de cette maison d'édition) a) est étourdi, manque de coordination, c) tente de concilier des recettes commerciales incompatibles (le "vécu" se vend bien, mais tout ce qui est "romancé" ne se vend pas trop mal non plus). Il ne s'agit là que d'un exemple, mais ces incohérences péritextuelles sont

malheureusement monnaie courante dans le secteur grand public de l'édition (Lejeune, 1986 b).

Plus intéressante littérairement est la constitution voulue d'un registre de lecture contradictoire. Il suffit pour cela que l'écrivain accompagne son texte d'indications discordantes quant à sa véracité ou sa fictionalité. Les propriétés du péritexte permettent même d'opérer une mise en place tardive, lors d'une édition ultérieure, de ce statut générique complexe.

Dans *Monsieur Jadis* (La Table ronde, 1970) d'Antoine Blondin, le registre contradictoire du texte repose sur une double dédicace provocante :

> "A l'abbé Pistre, la part de confession qui lui revient de droit.
>
> A Yvan Audouard, les mensonges, en hommage au maître de la 'vérité du dimanche'.".

Cette déclaration contradictoire donne d'emblée le ton de cette pochade qui fait alterner un régime autodiégétique et un régime hétérodiégétique de narration, afin de raconter une nuit passée par l'auteur au commissariat, pour une vérification d'identité. Ce contrôle policier est naturellement l'occasion pour Blondin de réfléchir sur son identité et de faire le bilan de son existence. C'est le thème bien connu de l'homme mûr qui se penche sur son passé et qui se confronte au jeune homme qu'il fut. A ceci près que cette fois, la confrontation est réelle, la fiction permettant à l'auteur de se dédoubler et de camper un personnage représentant le jeune homme qu'il a été, «'jadis'. Ainsi cette histoire est autant imaginaire que personnelle et intime, ce qui explique l'aporie de la double dédicace. A vrai dire, l'épigraphe du roman donnait déjà la solution de cette contradiction :

"Ma vie est un roman"

(Tout-Un-Chacun).

Cette pseudo-sentence de la Sagesse des Nations donne exactement le programme du livre, qui pourrait être rapporté de la façon suivante : "comme tout le monde, je m'invente des histoires à partir de la mienne. Pour me raconter, je vais fixer quelques-unes d'entre elles en les ramassant dans un roman. Comme tout ce que l'on imagine fait partie de son mythe personnel, ce dernier sera aussi vrai que les incidents réels qui composent ma biographie".

Plus complexe et d'une autre qualité littéraire, *Moravagine* de Blaise Cendrars appartient au cas de figure où le protocole modal d'un texte devient contradictoire à la suite d'addition ultérieures. On a déjà cité ce "roman" à plusieurs reprises, en particulier pour indiquer que Cendrars y jouait un petit rôle et pour suggérer la possibilité d'un protocole modal de fiction "impur". Le moment est venu de détailler ce qui fait la singularité générique de cette œuvre.

Le roman tel qu'il se donne à lire aujourd'hui présente en effet un appareil péritextuel d'une ampleur inhabituelle. Il est en particulier encadré par une *Préface*, qui date de la première édition de 1926, et par deux textes, ajoutés lors de la dernière édition en 1951 *: Pro domo*, écrit selon Cendrars à partir de notes rédigées de 1917 à 1926, dont le sous-titre est "Comment j'ai écrit *Moravagine* (*Papiers retrouvés*)" ; une Postface, datée de 1951. Mais cet ensemble n'est pas seulement pléthorique, il est aussi conflictuel et contrasté.

Il faut dire que dès l'édition de 1926, accompagnée de la seule *Préface*, ce livre était déjà assez retors dans son agencement et plutôt problématique dans son statut. Si les épigraphes, la dédicace, la préface, les notes, le style "ampoulé et prétentieux" (Cendrars *dixit*), la construction, constituaient autant de signaux ironiques quant à la réalité des faits rapportés, la *Préface* ne déclarait la fictionalité du texte que sur le mode de la dénégation. Dans celle-ci, Cendrars reprend en effet les *topoï* de la malle aux manuscrits et du texte confié par un ami pour être édité. Ordinairement, c'est là un signe sûr de la fictionalité, l'indice implicite qu'il est donné au lecteur une histoire imaginaire, la marque d'une "fiction de non-fiction" (Rousset). Pourtant, il y a dans ce cas une petite nuance qui fait une grande différence. Non seulement Cendrars apporte un luxe de détails à son affabulation, mais en outre il est un élément de cette mise en scène, une donnée de cette mystification. L'auteur de ce manuscrit, il le connaît assez pour que celui-ci lui demande d'intervenir en sa faveur ; l'histoire qui y est racontée, on a vu qu'il en fut un des acteurs, même si celle-ci glisse discrètement sur son rôle. Il y a loin de cette situation et du procédé traditionnel du manuscrit apocryphe. Voyez le cas de Stendhal, avec *La Chartreuse* ou *Armance* rien de comparable. Dans ces deux romans, Stendhal prétend avoir reçu un manuscrit (les annales d'un "bon chanoine", la nouvelle d'une "femme d'esprit"), l'avoir publié sous son nom, en n'apportant que des corrections minimes. Mais dans les deux cas, il n'est pas un personnage, même effacé, de

ces récits : il n'a pas eu le bonheur de croiser la Sanseverina, ni de goûter l'amitié d'Octave.

Au contraire, Cendrars remplit un rôle dans l'histoire de *Moravagine*, rôle qui n'est minime que dans la mesure où son apparition est concomitante d'une formidable ellipse diégétique du roman, comme si tout ' coup une censure impérieuse se levait pour occulter ses relations avec le héros éponyme. En réalité, si l'on comble ce silence à l'aide des données fournies par le texte, tout montre que dès leur première rencontre Cendrars et Moravagine font équipe. Inutile de faire appel au hors-texte, de rappeler que Cendrars signait parfois ses cartes postales "Moravagine". Le roman le dit en toutes lettres. A partir de l'épisode de Chartres, Cendrars prend la place de Raymond le narrateur auprès de Moravagine. Épuisé par l'ardeur de ce dernier, par son culte furieux de l'action, Raymond lui abandonne sa fonction de double fasciné, participant, à tous les débordements de son modèle. Fort de son savoir d'Eubage (ce récit poétique, déjà rencontré, est publié la même année), de sa connaissance du désordre inhérent à toutes choses, Cendrars passe désormais à l'acte dans le morde de ses fictions : c'est maintenant un Portrait de l'artiste en activiste qu'il donne, sur un mode mineur, à ses lecteurs. Comme s'il voulait rassembler sur son nom tous les extrêmes, multiplier les images contrastées de lui-même, il se dépeint lancé. avec Moravagine dans " l'action qui obéit à un million de mobiles différents, l'action éphémère, l'action qui subit toutes les contingences possibles et imaginables, l'action antagoniste. La vie" (*M*., p. 393). Par rapport à l'*Eubage*, cette fiction de soi élargit le champ des possibles cendrarsiens : après la connaissance, c'est l'action qu'il prétend aimanter à son nom. Dans l'édition de 1926, Cendrars est ainsi à la fois au cœur et à la périphérie de *Moravagine* : sur ses marges comme éditeur du texte et au centre du récit comme double du héros éponyme.

Une telle position de l'auteur complique naturellement à outrance la fiction du manuscrit apocryphe. La présence de Cendrars dans le roman a un effet contradictoire : elle le déréalise tout en apportant une sorte de vraisemblance au statut allographe du texte. Poussée à la limite, la dénégation ne permet plus au lecteur de jouer innocemment à la "fiction de non-fiction". Il est obligé de se demander si l'auteur ne croit pas à ce qu'il raconte, quand bien même l'objet de son récit serait irréel. Il faudrait pouvoir approfondir le registre curieux où Cendrars essaie de loger son texte. Mettons pour simplifier qu'il a

recours à une "fiction de non-fiction", mais en essayant réellement d'y faire croire le lecteur. Tendanciellement, la *Préface* de 1926 présente donc *Moravagine* comme un texte référentiel.

Tout se complique, si l'on peut dire, avec l'édition de 1951 et les deux additions signalées. Les liens entre ces deux pièces rapportées, entre elles et l'œuvre de 1926, sont pour le moins inattendus.

- *Pro domo* / *Postface* : ces deux textes sont à la fois contradictoires et complémentaires. La *Postface* garantit l'authenticité de l'origine du *Pro domo*, accrédite son statut de "papiers retrouvés", de fragments contemporains de la longue gestation de Moravagine. Mais dans le même temps, elle reconduit, à un quart de siècle de distance, la, mystification qui fait de Cendrars un simple éditeur de ce roman. Pourtant, cette mystification est en contradiction avec le Pro dodo puisque, dans celui-ci, Cendrars révèle qu'il est le véritable auteur de ce livre. Comme son sous-titre l'indique bien, ce *Pro domo* est, en effet, une sorte de *Journal de Moravagine* : il relate toutes les circonstances qui ont conduit à son existence, depuis les sources du personnage jusqu'aux étapes de la rédaction de ce texte. C'est un document littéraire exceptionnel par toutes les informations qu'il donne sur les sentiers de la création chez Cendrars. Tout le *Pro domo* s'inscrit donc en faux contre le simulacre qui fait de Moravagine une personne réelle et du récit la relation de son histoire écrit par un tiers. Avec l'édition de 1951, Cendrars fait par conséquent un geste contradictoire. Du même mouvement, il défait (avec le *Pro domo*) et reconduit (avec la Postface) l'artifice mis en place en 1926. Tout se passe comme s'il n'arrivait pas à choisir entre ces deux options - à moins que ces "papiers retrouvés" ne soient, eux aussi, une "fiction de non-fiction", que Cendrars ait inventé après coup l'élaboration de *Moravagine*, comme il avait inventé l'histoire de cet "idiot".

- Version de 1926 / *Pro domo* / *Postface* : si on considère maintenant le livre dans sa totalité, tel qu'il se présente dans sa version finale en 1951, on constate que Cendrars s'est livré à une curieuse manipulation. Considérons la disposition des derrières pièces du livre : la Postface boucle le volume et garantit l'authenticité du *Pro domo*, alors que son contenu est manifestement fictif, qu'elle s'inscrit dans la tradition des manuscrits perdus ou retrouvés. Le commentaire génétique et explicatif du *Pro domo* se trouve, par suite, encadré par une présentation fictive (la Préface) et par sa réactualisation (la Postface). Ce texte référentiel est comme enclavé dans l'imaginaire, encerclé par des

fabulations. En toute logique, on se serait attendu à l'inverse : un texte final, à la rigueur liminaire, qui donnerait toutes les informations du *Pro domo*, rétablirait la vérité et la réalité. Par convention, le dernier mot, le mot de la fin revient d'habitude au commentaire discursif qui se situe à un niveau plus abstrait et dont la, position hiérarchique est dominante. Or, c'est précisément le contraire que présente Moravagine. Il y a là comme un contre-emploi du discours d'escorte, du commentaire historique et critique par Cendrars. Au lieu de surplomber le livre, d'avoir la maîtrise de son imaginaire, le *Pro domo* se trouve placé sur le même plan que les inventions qui le constituent ; bien plus, il se trouve subordonné à l'une d'elles. S'agit-il d'une étourderie de Cendrars ? Or. a du mal à le croire ; d'autant que son texte sur Villon montre combien Cendrars était sensible à la structuration interne d'un livre, aux effets de sens produits par la répartition des textes dans le volume (1952, p. 60). De toutes façons, le résultat est le même : dans la position où il est, le *Pro domo* perd sa compétence à décliner la vérité du reste de l'ouvrage et à disposer de la vérité qui est la sienne. Cette inversion le signale au lecteur comme un texte qui n'a aucun privilège particulier, une recréation fictive de la création littéraire, un commentaire fictif de *Moravagine*. Cendrars a imaginé rétrospectivement la rédaction de ce roman, comme il avait inventé l'histoire de Moravagine et sa rencontre avec lui. La fabulation n'est bien sûr pas du même ordre dans les deux cas ; une frontière les sépare, qui est celle-là même qui passe entre les autofictions et les textes "mythobiographiques" comme Bourlinguer. Dans ce dernier cas, il part de la réalité pour inventer ; dans l'autre, il s'invente pour tenter de retrouver le réel et son expérience vécue. Mais ces deux plans "communiquent de façon subtile" comme le montrent Moravagine et ses autres textes.

En inversant les attentes et les conventions discursives, Cendrars pousse ainsi encore plus loin la fictionnalisation de soi. Non seulement son nom est devenu celui d'un personnage fictif, mais son travail d'écrivain est devenu lui-même une sorte de fiction. On assiste alors à une invagination de l'ensemble de l’œuvre ; tout son ancrage référentiel se trouve retourné dans l'ordre imaginaire qu'il a produit. La fiction n'a plus de bord ni de dehors.

Il faut arrêter là ce tour d'horizon des modalisateurs péritextuels de fiction. On aura noté, une fois de plus, que le péritexte a montré sa capacité à produire des modulations et des effets aussi variés qu'inattendus. On ne saurait

assez souligner, après Gérard Genette, combien ces franges littéraires sont importantes pour la physionomie des œuvres et pour l'expérience de la lecture. Si quelque analyse d'un texte particulier aura paru longue, on espère que l'indifférence qui était jusqu'alors lors de mise envers le paratexte l'excusera. On aura relevé, en outre, comment des usages apparemment inconciliables du péri texte finissent par converger pour produire un registre complexe indéfini ou contradictoire. Entre Genet, et Cendrars, aucun dénominateur commun ne semble exister 'dans l'élaboration de la "situation globale de communication" de leurs textes. Le premier opte pour un quasi-silence, refusant d'exploiter ce lieu privilégié de la communication littéraire que sont les marges de l'œuvre pour éclaircir le statut de ses textes par une sorte d'indifférence envers le lecteur que Bataille a décrit un peu vite comme une forme de mépris. Le second multiplie, au contraire, les développements et les explications, sature les entours de son œuvre d'une légion d'indications, comme s'il craignait que le lecteur manque d'éléments pour le découvrir. Pourtant, ces deux stratégies de communication, en apparence opposées, cherchent un effet identique : brouiller les pistes afin de disparaître dans une légende, où seul l'écriture demeure. Par excès ou par défaut, leurs emplois du péritexte et les profils génériques qui en découlent, se rejoignent dans un résultat similaire des livres mystérieux, inclassables, appelant à l'infini l'exégèse critique, entretenant indéfiniment la curiosité et l'étonnement des lecteurs.

3 - EPIMENIDE EN FICTION

"L'un d'entre eux, leur propre prophète a dit : 'Crétois toujours menteurs, méchantes bêtes, ventres paresseux!. Ce témoignage est vrai"

Saint-Paul.

Toutes les marques de fictionalité étudiées jusqu'à présent relevaient du péritexte. Cette limitation, nécessaire à la clarté de notre étude, a pu faire croire à une sorte d'autosuffisance du péritexte dans la constitution du contrat de lecture d'une œuvre. Il est pourtant évident qu'il n'en est presque jamais ainsi. Si c'était le cas, "la vérité, l'âpre vérité" en exergue au roman *Le Rouge et le Noir*, "l'humble vérité" dans la marge d'*Une Vie* feraient de ces ouvrages des récits autobiographiques ou historiques. Ne déclare-t-on pas ainsi que l'intégralité de ces deux textes est véridique ? En réalité, le lecteur ne s'y trompe pas. Il comprend que ces épigraphes résument les choix esthétiques, voire éthiques de Stendhal et de Maupassant. Il ne lui viendrait pas à l'idée d'y voir un engagement personnel quant à la véracité des faits rapportés.

Ces deux exemples sont convoqués pour rappeler cette évidence : le péritexte est rarement le seul facteur orientant la perception que peut avoir le lecteur d'une œuvre littéraire. Il y a dans le texte, dans le discours narratif, dans l'histoire dans les événements narrés, dans les personnages, dans le décor, et même dans la composition et le style d'une œuvre, des éléments qui y concourent au moins autant. Ce sont ces éléments qu'il faut maintenant tenter de recenser : les modalisateurs de fiction propres au texte.

Pour les cerner, il faut examiner les moyens dont dispose un texte pour procéder à une modalisation explicite, pour mettre en œuvre un protocole modal à la fois intra-textuel et formulée de façon évidente. Il convient d'insister sur le fait que notre examen se limite pour l'instant à tous les cas où un texte exprime directement et de façon patente la valeur de vérité de son contenu. Toutes les formulations indirectes, données par le biais de commentaires actoriaux, de mise en abyme ou de procédés de thématisation sont exclues de notre investigation. Que Cendrars, par exemple, dans *Une Nuit dans la forêt* (sous titré "Premier fragment d'une autobiographie") se décrive dans une scène en train de faire un demi-mensonge ("j'ai menti sans mentir") à l'un de ses meilleurs amis, voilà un trait qui ne peut qu'éveiller la méfiance du lecteur quant à l'exactitude et la précision de ce récit. Mais c'est là un procédé implicite d'ambiguïsation, d'ailleurs familier à Cendrars, qui ne peut retenir notre attention. De tels inducteurs d'ambiguïté ne sont pas là pour donner le statut générique d'un texte ; ils ne peuvent que le troubler et le rendre équivoque.

Cette détermination réduit donc le phénomène de la modalisation textuelle au cas explicite où un narrateur (qu'il soit hétérodiégétique ou homodiégétique) décrit le registre de son récit. Que ce narrateur soit ou non un personnage de son récit, peut importe. L'essentiel est : a) que ce narrateur soit le destinateur ultime du récit, b) que sa description de la valeur de vérité de son 'histoire soit énoncée de façon littérale, sans détours, c) que cette description désigne bien le statut des événements rapportés.

De telles déclarations modalisantes sont monnaie courante dans la plupart des récits. Elles font partie de l'ensemble des énoncés métanarratifs exigés par cette situation de discours qu'est le récit littéraire. Le caractère différé de sa communication et l'imprévisibilité de son destinataire font qu'il appelle un "surcodage compensatoire" et qu'il se présente toujours, par suite, comme un "énoncé à métalangage incorporé" (Hamon, 1977, pp. 264-265).

Au reste, ce besoin de "surcodage" devient impérieux quand une œuvre inaugure une nouvelle manière ou se situe dans un registre inédit. On se rappelle ainsi les excursus du narrateur dans Tom Jones. En consacrant le premier chapitre de chacun des livres de cet ouvrage à commenter son entreprise, Fielding peut prendre ses distances avec la littérature romanesque antérieure et expliciter la formule du roman moderne qu'il est en train d'inventer. On se souvient aussi de la fameuse déclaration liminaire du *Père Goriot* :

> "… vous qui tenez ce livre d'un main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être".

Aucun commentateur n'a manqué de souligner l'importance de ce passage où Balzac énonce son credo romanesque. Contre les formes narratives artificielles et conciliantes de son époque, il revendique un nouveau vraisemblable, une fabulation vraie, qui ferait place à des sujets presque tabous et qui ne donneraient pas dans des dénouements moralisateurs.

Du fait de leur singularité générique, les textes autofictifs sont eux aussi dans la nécessité d'expliciter leur registre. Là peut-être plus qu'ailleurs, la

plupart des récits n expose, peu ou prou le caractère fictif ou référentiel de leur contenu, dans des déclarations qui vont de la simple auto-désignation à des développements plus amples. Citons quelques exemples, presque au hasard de notre corpus. Céline dans *Normance*, relatant Paris sous les bombardements :

> - "Je vous ai dit : je mentirai rien... Les phénomènes surnaturels vous outrepassent, et c'est tout ! Les chroniqueurs sans conscience rapetissent, expliquent, mesquinent les faits ! Oh, votre serviteur... du tout ! Le respect des somptuosités !" (1954, p. 50) ;

Bastide dans *La Vie rêvée*, où (comme Genet dans *Notre Dame des Fleurs*) il superpose le récit de soi et l'invention romanesque, se trouvant ainsi dans l'obligation de faire de régulières mises au point :

> "Je vais aussi commettre des erreurs, en parlant de ma famille. Mais la vérité stricte, qui importe peu ici, ne doit pas être préférée aux impressions reçues dès l'enfance. Ce qui compte, c'est que j'ai cru, ou imaginé, très têt" (1962, p. 30)

Dominique Rolin qui dans *L'Infini chez soi* rêve sa naissance, comme elle rêve sa mort dans *Le Gâteau des morts* :

> "Je découvre ceci ce matin : la réalité n'est que pure invention prémonitoire. Jubilation. Je serai la pythie de moi-même. J'accomplirai mon travail de prospecteur ayant payé cash sa concession avec une curiosité que l'on peut qualifier de chirurgicale.(o..). Il faut oser. Percer. Fendre. Toucher mon avant-vie pour cesser enfin d'être le *Je* que d'ordinaire on suppose être moi" (1980, p. 9) ;

et plus loin, dans le même roman :

> "Je fabule ? Mettons. J'ai le droit. J'en ai même le devoir. Il faudra que j'accouche de mes géniteurs, n'est-ce pas ?" (p. 131).

Le problème est de savoir quel crédit on peut accorder à ces commentaires où le narrateur éclaire le registre de son récit. Un passage de

Proust, déjà évoqué à propos de Genet, peut servir de fil conducteur à cet examen.` Dans A la recherche du temps perdu, une page entière est consacrée à dénier toute véracité à l'œuvre ; une page qui ne manque pas d'ailleurs d'ambiguïté et fait par cela pendant aux passages équivoques où le narrateur décline son identité :

> "Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels qui existent. Et persuadé que leur modestie ne s'en offensera pas, pour la raison qu'ils ne liront jamais ce livre, c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable : ils s'appellent d'un nom si - français d'ailleurs., Larivière" (Pléiade, t. III, p. 846)

Cette déclaration intervient au terme de la *Recherche*, dans le volume du *Temps retrouvé*. Elle est faite presque en passant, à l'occasion d'un hommage rendu à des cousins extrêmement fortunés de Françoise, cafetiers retirés pour jouir de leur avoir et qui, pourtant, ont repris gracieusement du service pour aider la veuve d'un neveu, mort durant la guerre de 14-18 à Berry-au-Bac. Elle insiste, en outre, sur le caractère entièrement imaginaire de la diégèse de la *Recherche* : ce ne serait pas un roman à "clefs", ni même un récit d'inspiration autobiographique. Apparemment donc, un avertissement net et sans équivoque possible sur le statut du roman. Si on le considère comme le protocole modal de l'œuvre, il faut toutefois reconnaître qu'il n'est pas aussi transparent qu'il en a l'air. "Marcel" prétend que "tout est inventé" dans sa suite romanesque. Mais cette affirmation est formulée pour citer des personnes qui existeraient dans la réalité. Qui plus est, ces Larivière ont un lien de parenté avec une certaine "Françoise", un personnage qui, lui, serait totalement fictif. Les personnages fictifs de la Recherche auraient donc des parents réels ? Et réciproquement, les Larivière ont donc de la famille dans la fiction ? Ce caractère hybride des Larivière laisse songeur et leur statut paradoxal amène à prendre conscience d'un autre paradoxe.

C'est que, quand le narrateur affirme "tout est inventé", déclare que son discours est de part en part fictif, il s'enlève toute possibilité de garantir son propos, de fonder son jugement. Dès lors que son discours déroule une fiction dont il fait partie (comme tout narrateur d'ailleurs, son statut autodiégétique important ici peu), lui même est un être de fiction et perd tout droit de reprise sur la vérité. Puisque l'ensemble de la *Recherche* n'est qu'un récit imaginaire, une déclaration faite en son sein ne peut être ni vraie ni fausse, tout au plus vraie *et* fausse, indécidable.

Si cette déclaration a bien la valeur paradigmatique que nous lui prêtons, on comprend la difficulté pour le lecteur à adhérer à ce type d'affirmation. Naturellement, il faut supposer, comme pour la *Recherche*, que rien dans le péritexte ne permet de décider de la valeur référentielle de l'œuvre. On sait déjà, en effet, que si les entours du texte ébauchent un contrat autobiographique, ce genre de revendication fictionnelle aura un effet déstabilisateur : on l'a vu avec Genet. On peut donc déjà en conclure que les déclarations modalisantes ont un effet privatif, qu'elles peuvent exprimer l'absence d'une qualité que suggérait pourtant la présentation de l'œuvre. Mais la vraie difficulté est de comprendre si une déclaration de cette sorte peut constituer à elle seule un énoncé d'autorité, un métalangage qui dirait la vérité de l'œuvre.

Est-ce vraiment une difficulté ? Formulée correctement, la question s'éclaircit comme d'elle-même. Un énoncé d'autorité n'a d'autre garantie que son énonciation, c'est-à-dire sa situation d'énonciation et la position du sujet de l'énonciation (Lacan, 1966, p. 813). Si le discours préfaciel, par exemple., peut dire le vrai sur un livre, c'est que par convention et institution, tous les énoncés formulés en ce lieu et pris en charge par l'auteur seront reconnus comme dignes de foi. Les propositions avancées se soutiendront de cette situation discursive, de sa valeur fondatrice et authentifiante. Au contraire, appartenant lui-même à l'univers qu'il décrit comme fictif, ce Narrateur se retrouve dans la même position d'énonciation que le fameux Crétois Epiménide. Son propos présente le même tour aporétique qui porte son nom et qui est aussi connue sous la version simplifiée du "paradoxe du menteur". En disant "tous les Crétois sont menteurs", Epiménide le Crétois ne pouvait dire la vérité qu'en mentant et, inversement, ne mentait qu'en disant la vérité. On ne peut naturellement

décider de la fausseté ou de la véracité d'une telle proposition. De même quand "Marcel" dit "tout est inventé", il fait de lui-même une invention.

Comment croire, dès lors, à son affirmation ? S'il dit vrai, il perd son statut de personnage romanesque. Il faut donc qu'il cherche à mystifier le lecteur pour que son ouvrage soit effectivement une affabulation. On voit mieux en quoi ce passage apparemment sans difficulté du *Temps retrouvé* fait pendant aux passages équivoques où le Narrateur décline son identité, dans La *Prisonnière*. Sous couvert d'une sèche mise au point, pour les lecteurs empressés de faire du roman une lecture biographique, Proust formule là l'aporie de tout texte qui voudrait dans le mouvement même de son écriture faire retour sur lui même et indiquer son caractère fictif.

Insistons : il s'agit bien d'un paradoxe, pas d'un sophisme, d'une mystification de Proust, d'une argumentation délibérément viciée, reposant sur une transgression logique. Rien à voir avec un vice volontaire du raisonnement, un cercle logique qui reposerait sur une conjonction du type "donnez-moi votre montre, je vous dirai l'heure". Il y a là un paradoxe au sens strict, parce qu'on arrive à une conclusion contradictoire à partir de prémisses non contradictoires. Aucune fiction ne peut lever ce paradoxe si elle prétend inscrire sa nature, référer à elle-même, en utilisant le même langage que celui par lequel elle se constitue. Comme une fiction est par définition le récit d'une fiction et la fiction d'un récit, le niveau de la narration ne représente pas un niveau de langage suffisant pour traiter l'histoire comme un langage-objet et lui appliquer les prédicats "vrai" et "faux". Quand on désigne les commentaires du narrateur par les termes "métadiscours", "métanarratif" ou "métalangage", il s'agit d'un abus. Cet usage métaphorique a son utilité, mais il ne doit pas faire oublier que dans une œuvre littéraire l'histoire n'est jamais un véritable langage-objet, poussant être réellement prédiqué par le "métalangage" du narrateur. Seuls le péritexte et l'épitexte, pour autant qu'ils ne sont pas fictionnelles eux aussi par l'auteur, constituent un étagement suffisant, une dénivellation assez forte pour atteindre la consistance d'un métalangage. La propriété pour un texte d'être véridique ou mensonger appartient ainsi au paratexte, ce qui montre une fois de plus toute son importance.

Une précision, pour finir sur ces pseudo-modalisations textuelles explicites : si elles sont incapables de définir la vérité de l'œuvre, elles n'en ont pas moins un effet sur le lecteur. Si le narrateur est "digne de confiance"

(Booth), ces déclarations vont façonner et orienter la perception et la compréhension du lecteur - au même titre que des indications de régie par exemple. Quand Fielding déclare que l'histoire de Tom Jones est vraie et que cette véracité la distingue des fictions de son époque, ces affirmations déterminent la lecture de façon non négligeable. On ne peut les écarter purement et simplement. Elles ont une signification pour le lecteur. Mais il faut bien distinguer cette signification et cet effet de celui d'un énoncé d'autorité qui évaluerait et déterminerait la réalité du contenu d'un texte. Ce sont des indications sur la structure de la représentation de l'œuvre, sur la vraisemblance qu'elle produit et sur la lecture qu'elle exige. Ces commentaires ont leur importance pour le statut ontologique de l'univers diégétique de l'œuvre, mais pas pour la totalité de l'œuvre. Aussi bien, ils peuvent compliquer le registre de l'œuvre s'ils sont en contradiction avec les indications du péritexte, comme c'est le cas chez Genet. Mais ils n'ont alors qu'un effet négatif, leur efficacité et privative.

En définitive, il faut donc bien constater qu'il n'existe pas à proprement parler de modalisateurs textuels. Aucune déclaration modale explicite ne peut donner le statut générique d'un texte, sous peine de tomber dans un paradoxe. Si ces déclarations sont si courantes, c'est soit qu'elles cherchent précisément à inscrire ce paradoxe dans le texte, soit qu'elles visent à indiquer le vraisemblable recherché par l'œuvre. Mais le vraisemblable n'est pas la vérité. Le XVIIe le savait bien qui recommandait de préférer le premier au second.

C'est donc ailleurs et sous une autre forme qu'il va falloir chercher les indices par lesquels un texte expose sa nature fictionnelle.

4- LES INDICES DE LA FICTION

"Nous saisissons à présent la condition essentielle pour qu'une conscience puisse imager : il faut qu'elle ait la possibilité de poser une thèse d'irréalité".

J.P. Sartre.

Quels sont les moyens qui peuvent traduire l'attitude de l'auteur envers son discours sans pour autant relever d'une intervention du narrateur ? Quels sont les indicateurs de fictionalité qui peuvent éviter l'aporie relevée à travers Proust ? Pour les mettre à jour, il faut revenir à cette notion de modalisateurs qui a été au point de départ de cet examen du protocole de fiction.

Cette catégorie, on s'en souvient, rassemble des phénomènes linguistiques aussi différents que des adverbes, des incises ou des flexions verbales. Parmi eux, certains traduisent explicitement l'attitude du locuteur envers son énoncé : l'adverbe *peut-être* par exemple. D'autres sont plus implicites l'usage du conditionnel. Si l'on poursuit notre usage métaphorique de cette notion de modalisateur, il est possible de relever la même différence dans les moyens par lesquels une œuvre littéraire se présente comme fictive. Il existe en effet toute une série de procédés de fictionnalisation indirecte ; des trait stylistiques, thématiques ou textuels qui ont pour résultat de classer un texte dans le registre fictionnel. Ce sont des *modalisateurs implicite* mettons des indices ou des symptômes de la fiction. A la différence des déclarations examinées précédemment, ces traits *montrent* le mode de relation de l'auteur à son énonciation, sans le déclarer ni l'expliciter.

Ces indices sont très variés et d'importance inégale.

Dans le cas de la littérature d'anticipation, par exemple, c'est la diégèse tout entière, l'univers décrit, qui permet au lecteur de décider. Ainsi, à la lecture du *Jeu des Perles de Verre* d'Herman Hesse, le lecteur n'hésite pas un instant quant au registre du texte qu'il a entre les mains. D'emblée, le roman le transporte dans une époque qui n'est pas la sienne, dans un futur indéterminé, où après une "ère des guerres", les Nations se sont entendues pour établir une sorte de modus vivendi et permettre la fondation de ce fameux ordre universaliste et esthétique, la Castalie, dont la vocation est de conserver et de fait fructifier le patrimoine culturel de l'humanité, afin que celui-ci serve de rempart contre la barbarie et une ultime conflagration. Parfois, ces indices peuvent être plus discrets, comme dans cette nouvelle de Cindia Hope, "Ocre rouge", où c'est plutôt l'onomastique des personnages et une certaine désinvolture envers la vraisemblance qui suggère que ce texte n'est pas autobiographique ; jusqu'à ce qu'on découvre au détour d'une page que l'un

des personnages offre une licorne à sa nièce, cet animal fabuleux attestant alors pleinement de la fictionalité du texte. Il ne s'agit que de deux exemples, mais on imagine sans peine la richesse des ressources dont dispose un écrivain pour indiquer à l'intérieur de son texte sa visée fictionnelle.

C'est donc l'ensemble de ces composants littéraires, ayant une valeur modalisante indirecte, qu'il faut maintenant examiner. Pour mettre un peu d'ordre dans leur diversité, on se propose de les classer en fonction de leur statut sémiologique. On sait depuis Charles W. Morris que l'on peut avoir trois points de vue sur un signe : *un point de vue sémantique* si on le considère par rapport à la réalité ; *un point de vue syntaxique* si on l'envisage par rapport aux autres signes auxquels il est lié ; *un point de vue pragmatique* enfin si on l'examine en fonction de son rapport à ses utilisateurs, locuteur ou allocuteur. Cette tripartition est bien pratique, même si ses frontières ne sont pas toujours faciles à tracer, en linguistique comme ailleurs. Appliquée à la réalité littéraire et plus précisément au texte, elle va permettre de donner une vue d'ensemble des indices de la fiction. Naturellement, il n'est pas question de prétendre les recenser tous ; on espère simplement arriver à donner une image fidèle de leur existence et de leur distribution. Aussi bien, on ne prétend pas faire œuvre originale, mais plutôt rassembler des résultats obtenus par des travaux antérieurs, souvent très différents dans leur manière d'étudier là fiction.

I - INDICES SYNTAXIQUES –

Premier aspect qui peut modeler la perception du lecteur : l'aspect syntaxique, au sens large, c'est-à-dire toute la texture proprement verbale, tous les éléments linguistiques et les relations qu'ils entretiennent entre eux, sur quelque plan que ce soit. Une œuvre littéraire se définit entre autres, on le sait, par le fait qu'elle est surdéterminée sur le plan formel, qu'elle multiplie les relations entre ses composants. Il y a donc une sorte de consistance propre au texte littéraire, à sa matérialité, qu'il faut prendre en compte. A la différence de Tzevetan Todorov, on ne fera pas de différence entre *l'aspect verbal* (les éléments linguistiques) et *l'aspect syntaxique* (les relations entre unités textuelles, phrases ou groupes de phrases) (Todorov, 1972, p. 376). Pour notre propos, ces deux plans peuvent être confondus.

L'importance de l'aspect syntaxique a été mis en relief par des travaux pionniers dans le domaine des études sur la fiction ; travaux qui sont

précisément des tentatives pour définir celle-ci dans sa *littéralité*, pour la cerner en considérant uniquement les signes verbaux qui la constituent, en faisant l'inventaire des configurations verbales qui l'organisent. On veut parler, bien sûr, de *Die Logik der Dichtung* (1957) de Kate Humburger et de *Tempus* (1964) d'Harald Weinrich. On ne rappellera pas leurs projets d'ensemble ni la totalité des résultats auxquels ils aboutissent : ce n'est pas l'objet de ce travail que de se livrer à une appréciation de ces études qui sont certes "incontournables", mais qui souffrent aussi d'une propension à la systématisation qui est souvent discutable (Schaeffer, 1987 ; Ricoeur, 1984, pp. 92-150). Par contre, on retiendra l'apport le moins contestable de ces travaux : la mise en relief de "régularités" grammaticales, de propriétés verbales faisant de la fiction un type de discours marqué linguistiquement et, simultanément, produisant une réception appropriée chez le lecteur.

Ainsi, il est difficile de contester à Weinrich que des temps comme le passé simple, l'imparfait ou le plus-que-parfait sont déterminants pour la constitution d'une "attitude de locution" manifestant un désengagement du locuteur, une "détente" que le lecteur comprend comme le signal répété de la présence en fiction, comme le déploiement d'un "monde raconté" sans rapport avec notre univers quotidien et les textes assertifs (éditorial, rapport, traité, journal, essai, manuel) qui en relèvent. Pareils à toutes les œuvres de la littérature d'imagination, les textes autofictifs présentent des traits lexicaux et grammaticaux qui éveillent chez le lecteur une autre écoute que celle qu'il accorde au monde et à ses ouvrages. En particulier, on gardera en mémoire la précieuse remarque de Weinrich sur la valeur paradigmatique des caractéristiques formelles du conte merveilleux et de la manière dont, immédiatement, il nous "arrache à la vie quotidienne" par des formules comme *Il était une fois... Once upon a time*, *Vor Zeiten*, *Erase que se era* (pp. 46-47).

Witold Gombrowicz a réussi à utiliser à merveille ce type d'*incipit* narratif, en l'adaptant à ses propres besoins. Quinze ans après *Ferdydurke* (1937) où il mettait en jeu sa personne d'écrivain et les effets suscités par sa première publication, après un exil en Argentine et des débuts difficiles dans ce continent où il était inconnu, Gombrowicz ouvre *Trans-Atlantique* par ces lignes :

> "Je ressens le besoin de transmettre à la Famille, aux cousins et amis, ce début que voici de mes aventures,

déjà vieilles d'une décennie, dans la capitale argentine". (Tr. C. Jelenski et G. Serreau).

A cette étape de son œuvre, il était difficile de percevoir autre chose qu'un simple début ironique, cherchant à donner le ton de ce récit pseudo-autobiographique où Gombrowicz parodie __ les vieilles chroniques familiales polonaises des XVIIe et XVIIIe siècles, ainsi que le style baroque de cette époque. Peut-être que l'auteur de *Trans-Atlantique* lui-même n'avait pas encore senti toutes les ressources de ce type d'ouverture, ni pris conscience qu'il pouvait en faire comme la clef de toute son entreprise fictionnelle. Néanmoins, dès La *Pornographie* (1960), l'*incipit* n'a plus besoin de l'artifice d'une chronique pour mimer le début d'un conte personnel :

"Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale" (trad. G. Zisowski).

Enfin, *Cosmos* (1965), son dernier roman, n'a plus qu'à reprendre une formule qui désormais a fait ses preuves ; le texte débute ainsi

"Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante..." (trad. G. Sédiz).

Ainsi, en adaptant l'*incipit* du conte merveilleux à sa propre entreprise, Gombrowicz réussit de concert à commencer de façon élégante ses romans d'après-guerre, d'indiquer d'emblée leur registre fictionnel et d'établir une communication discrète entre chacun d'eux. Hormis l'identité de leur narrateur-héros, ces romans n'ont aucun lien entre eux ; leur *incipit* dévoile pourtant une solidarité essentielle, comme les îles apparemment dispersées d'un archipel, qui communiquent sous la mer.

(Il faut dire que le conte merveilleux est chez Gombrowicz comme un fil rouge qui court au travers de son œuvre. De *Bakakaï* au *Mariage*, il joue de toutes les manières avec cette forme narrative, que ce soit pour la piller, la parodier, la retourner ou lui rendre hommage. Mais est-ce vraiment étonnant ? Faut-il rappeler la fascination qu'exerce *Les Mille et une nuits* depuis leur introduction en Occident ? Le rayonnement de Perrault, de Grimm, d'Andersen ? Que la plupart des grands écrivains ont caressé le projet d'écrire un conte de fée, comme Joyce inventant pour son fils *Le Chat et le diable* ? La littérature de fiction ne se pense-t-elle pas comme l'enfant du conte de fée, l'avatar de cette

pratique innocente de la narration ? Le conte merveilleux n'est-ce pas l'âge d'or du récit, le secret perdu d'un bonheur de narrer se passant de justification, d'explication et de légitimation, de causalité, de psychologie ou d'idéologie ? Comme le cinéma parlant vis-à-vis du muet, "Le Grand Secret" selon Truffaut, il y a sans doute au cœur de la littérature d'imagination une nostalgie irrépressible envers le merveilleux.

Avec l'apport de Weinrich, impossible d'oublier les procédés de fictionnalisation dégagés par Kate Hamburger. Sans doute, ils sont moins constitutifs qu'elle ne le prétend ; moins la manifestation de la "trame logique cachée" de la fiction, que celle d'une certaine formule romanesque, dont Thomas Mann et Henry James pourraient être les parangons. Reste qu'un des mérites de son approche est d'avoir souligné l'abîme qui existe entre le fonctionnement de la fiction épique et celui du discours de réalité ou qui feint de l'être.

Elle isole six indices à l'origine de cette différence fonctionnelle ; six indices qui ont tous en commun de "déréaliser" le discours, d'orienter et de façonner l'expérience du lecteur de manière à lui faire éprouver différemment un roman et un manuel scientifique. En sus des verbes de situation appliqués à un tiers et des dialogues entre tiers dans un passé lointain, il faut ajouter :

> "... des indices qui, en eux-mêmes, suffisent à établir que la fiction narrative a une structure qui la distingue catégoriellement de l'énoncé (qui, rappelons-le, doit à son sujet d'énonciation réel sa valeur d'énoncé de réalité) l'utilisation à la troisième personne de verbes décrivant des processus intérieurs, le discours indirect libre (qui en est une conséquence), la perte de la signification "passé" du prétérit épique et la possibilité qui en découle de le combiner avec des déictiques temporels (en particulier, les adverbes de futur)..." (trad. fr., pp. 124-125).

Tous ces "indices" feraient système pour permettre un monde "hors espace et temps réels" et témoigneraient d'une particularité logique du langage à l'état fictionnel. A savoir que dans un récit de fiction/"la narration peut être caractérisée comme fonction, non comme énonciation" (p. 127). Par quoi, il faut entendre qu'avec la fiction épique (la fiction à la troisième personne) il n'y a plus de sujet d'énonciation ni d'objet d'énonciation ; les personnes et les choses se racontent elles-mêmes.

Sans suivre Hamburger dans les conclusions, on notera qu'elle dégage des procédés plus récurrents que d'autres, des propriétés linguistiques qui constituent un *style fictionnel* (un style parmi d'autres, même si celui-ci est important dans notre paysage littéraire) et partant un guidage de la lecture. Tous ces indices sont par exemple particulièrement présents dans *Les Buddenzbrook* de Thomas Mann. C'est par leur existence que Thomas Mann réussit à faire de cette chronique historique d'une grande famille de négociants hanséatiques, un véritable roman. Malgré tout le souci de vérité sociale et historique qui anime le récit du "déclin de cette famille", le lecteur n'a jamais le sentiment de se trouver dans une monographie historique. Tout en analysant avec méticulosité, sur quatre générations, les étapes de cette décadence physique et morale, Thomas Mann fait sentir à chaque page au lecteur qu'il est dans un monde qui se suffit à lui-même, qu'il n'a pas à rapporter à une réalité historique qui le commanderait. C'est ce qui lui permet de s'incarner avec autant de liberté dans le dernier représentant de cette famille, de se dédoubler dans Thomas Buddenbrook, l'amateur de Wagner et de Schopenhauer, qui ne croit plus à cette tradition austère et aristocratique qui l'a produit et qu'il est chargé de perpétuer.

Comme l'a souligné Gérard Genette dans sa préface de la traduction française de *Logik der Dichtung*, le travail de Kate Hamburger ouvre une contrée inédite dans le champ de la poétique : l'analyse des procédés formels de fictionnalisation, des moyens linguistiques par lesquels une fiction se constitue comme telle. Tous ces instruments d'irréalisation, dont les effets sont éprouvés plus ou moins consciemment par le lecteur, sont particulièrement importants dans le domaine de l'autofiction où il est primordial que l'on ne confonde pas la voix narrative et la voix de l'auteur, la "fiction de la fiction" et la "vérité de la fiction".

Dans le sillage de ces approches syntaxiques de la fiction, on relèvera deux autres procédés de fictionnalisation qui n'ont pas la même envergure, mais qui tous deux guident l'attention et les attentes du lecteur.

- Le discours sur soi à la troisième personne :

On a eu l'occasion à plusieurs reprises d'évoquer des autofictions hétérodiégétique, des exemples de fictionnalisation de soi où l'auteur se représente non pas comme un narrateur, mais comme un simple personnage. Jusqu'ici on a traité de tels cas sans leur accorder d'attention particulière. On a montré que ce type d'énonciation n'avait rien de transgressif sur le plan linguistique, on l'a inscrit dans une typologie approximative. Bref, on a plutôt banalisé ce type d'écriture de soi. Il faut dire que l'existence d'autobiographies à la troisième personne, décrites et analysées par Philippe Lejeune, invitait à une telle manière de se raconter quand elle est pratiquée avec quelque ampleur et sans prise en charge par un projet autobiographique.

Sans doute, le discours sur soi à la troisième personne s'enracine dans les pratiques ordinaires du langage. On parle de soi comme d'un étranger, d'un autre, quand on s'adresse à un enfant ou dans des situations d'intimité. En ce sens, c'est sans doute une "forme simple" du discours. Sans doute aussi, l'écriture de soi à la troisième personne est présente tant de façon ponctuelle dans des autobiographies ordinaires que de façon méthodique dans certaines œuvres. Mais il faut bien voir aussi tout ce que cette pratique peut avoir de déroutante quand elle est réalisée de façon permanente et sans avertissement préalable. Parler de soi à la troisième personne, c'est malgré tout faire comme si l'on parlait d'un étranger, ou comme si un autre parlait de nous-mêmes ; voire osciller entre les deux (Genette, 1983, p. 73).

Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, le lecteur est préparé à cette dissociation de soi par les normes d'une collection et des pages d'album photographiques commentés surtout à la première personne. Insensiblement, ces préliminaires le préparent à accepter et à croire aux fragments critiques hétérodiégétiques du livre. A la lecture de cet autoportrait à la troisième personne, on n'a pas le sentiment de déchiffrer une fiction. Même la phrase inaugurale du livre, inscrite au verso de la couverture ("Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman") ne distrait pas de cette orientation. Le lecteur qui sait ses lettres comprend que la fiction qui est ici déclarée est celle qui naît de l'écriture ("Le langage est, par nature, fictionnel", écrit-il dans *La Chambre claire*, p. 134) ; que Roland Barthes n'a pas la prétention de coïncider avec lui-même dans cet autoportrait d'un nouveau genre.

Par contre, si un tel dispositif de mesures est absent l'apparition hétérodiégétique de l'auteur au premier plan d'une histoire ou au détour d'un épisode a quelque chose d'irréel, ainsi dans *La vie exagérée de Martin Romana* de Bryce-Echenique. Le personnage auctorial qui surgit, le lecteur ne peut y croire ; cette représentation dissociée de soi, il la reçoit comme une ombre ou comme une figure paradoxale. Ce n'est plus le sujet de l'écriture de soi qu'il appréhende, c'est le marionnettiste qui tire les fils de ses figurines. Sans engagement autobiographique et sans relais qui pourrait assurer de sa réalité, la représentation de soi à la troisième personne est constitutivement déréalisante. Cet effet déréalisant tient certainement au fait que, comme l'a analysé E. Benveniste, le *il* n'est pas vraiment "personnel", à la différence du *je* ou du *tu* : "La forme dite de troisième personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une 'personne' spécifique (...) La conséquence doit être formulée nettement : la 'troisième personne' n'est pas une 'personne' ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne" (1946, p. 228).

- Le mode dramatique :

Le mode de discours propre au théâtre présente une caractéristique souvent remarquée : la fictionalité. De même qu'un texte dramatique est immédiatement identifiable par des traits typographiques et formels, il est implicitement supposé qu'il est fictionnel. Que l'on soit devant une scène ou face aux pages d'une pièce, que l'histoire soit représentée ou perceptible par les dialogues, totalement ou en partie inventée, il ne paraît pas discutable que l'on a affaire à une réalité imaginaire. C'est là un trait plus facile à observer qu'à analyser. Et pourtant, il n'est pas contestable comme le note Octave Manonni "Ce qui se passe sur la scène est nié d'une façon qui est propre au théâtre (.e.) le théâtre, en tant qu'institution, fonctionne comme un symbole original de négation (*Verneinung*) grâce à quoi ce qui est représenté le plus possible comme vrai est en même temps présenté comme faux, sans qu'aucune espèce de doute soit admis" (1969, p. 304).

Même le théâtre qui fait appel à des événements et à des personnages historiques, qui se détache sur un fond dont l'historicité est indéniable et qui conserve un souci de vraisemblance, est marqué par cette valeur modale. Quand Corneille emprunte à l'histoire romaine la matière de *Cinna*, le lecteur accepte tout cet univers comme autant de conventions, mais il ne doute pas

livre le dramaturge. Bien plus, c'est sur ce travail d'invention qu'il va juger l'auteur et non sur ses emprunts à la réalité historique.

Il est assez frappant à cet égard qu'on ne possède *aucune* autobiographie dramatique. Il nous semble que c'est là un phénomène curieux, sur lequel on n'a pas assez médité. Autant la littérature intime a investi pratiquement toutes les formes de narration, s'est déployée à travers toutes les espèces de configuration narrative, autant elle est restée étrangement absente de l'univers théâtral. Il existe ainsi des autobiographies poétiques, une écriture de soi poétique ; il n'existe pas d'écriture de soi dramatique. D'une manière générale, le régime discursif dramatique, l'écriture théâtrale, paraît peu propre à l'expression de la vérité subjective. Ce n'est pas par hasard si les théoriciens de la fiction prennent régulièrement le théâtre comme paradigme et comme modèle explicatif du discours fictionnel (Warning, 1979 ; Herrnstein Smith, 1978). C'est qu'il y voient l'exemple par excellence d'une situation où le rapport du langage au monde est court-circuité, où l'acte de référer à des événements, des personnes, des lieux ou des choses, est un acte simulé.

Comment expliquer ce phénomène ? Comment se fait-il que la forme dialoguée implique organiquement la fiction ? C'est là une question épineuse, toujours évitée et pour laquelle les moyens et l'espace manquent ici. On peut simplement avancer qu'il y a sans doute convergence de raisons à la fois différentes et hétérogènes et parmi celles-ci :

a) *des raisons historiques* : chacun sait que Platon condamne, dans la *République*, le mode dramatique, la situation d'énonciation où l'auteur parle "comme s'il était un autre". Il reproche à la *diegésis dia mimèseôs* d'être un mode de représentation mensonger et illusoire. Ce rejet a sans aucun doute pesé d'un grand poids puisqu'on retrouve sa trace dans des polémiques littéraires du XVIIe français, par exemple, qui ont pour enjeu la possibilité pour la scène de présenter la réalité historique. Si pour bien des questions littéraires, la *Poétique* d'Aristote fut pendant des siècles l'ouvrage de référence, il semble que sur ce point la problématique platonicienne l'ait emporté ;

b*) des raisons fonctionnelles* : il est évident que du mode narratif au mode dramatique, il y a une énorme perte de moyens textuels. Paradoxalement, le théâtre est peu propre à la représentation de l'expérience humaine dans toute sa complexité, en particulier de tout ce qui permet la

représentation de soi. Sauf à élaborer d'énormes agencements scéniques comme *Le Second Faust* ou *Le Soulier de Satin*, la littérature dramatique n'atteint jamais la puissance d'illusion du roman.

Quoi qu'il en soit des raisons de cette particularité, il faut retenir que la simple traduction scénique d'états de choses ou de personnages revient pratiquement à affirmer leur nature fictive. Des événements et des individus placés sur une scène, énoncés dans un texte sous une forme dialoguée, deviennent fictifs presque mécaniquement. Tout se passe comme si les caractères propres au régime dramatique fonctionnaient comme autant de signaux fictionnels pour la réception du lecteur.

Si le théâtre procure immédiatement une impression d'irréalité, ce trait va marquer même un texte où l'auteur se représentera lui-même. Cette particularité explique que l'on trouve quelque chose qui se rapproche de l'agencement autofictif même dans la littérature dramatique. Naturellement, ces exemples d'autofictions dramatiques se comptent sur les doigts de la main : *L'Impromptu de Versailles*, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Histoire* de Gombrowicz, *La Grotte* d'Anouilh, *l'Eglise* de Céline, *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello sont parmi les rares exemples que l'on peut citer. Naturellement, tous ces textes ont en commun de se dispenser de tout protocole modal explicite. S'ils n'ont pas la prétention de dire le vrai sur leur créateur, ils ne se préoccupent pas de l'indiquer. Leur fictionalité tient à la seule existence de leur situation d'énonciation. Parmi ces œuvres, certaines sont liées au procédé du théâtre dans le théâtre, à l'auto-réflexivité littéraire comme chez Molière, Anouilh ou Pirandello. Chez ces auteurs, la fiction de soi paraît surtout être la conséquence d'une mise en abyme paradoxale, où le texte reflète sa propre constitution et sa propre existence. Mais c'est aussi le cas d'un certain nombre de textes narratifs, du *Quichotte* aux Enfants du Limon de Queneau. Il est encore trop tôt pour décider si ces œuvres appartiennent réellement au domaine de l'autofiction. Pour le moment, on se bornera à noter qu'elles réalisent le dispositif de l'autofiction, avec la spécificité du registre dramatique. L'absence de narrateur fait en particulier que la figure auctoriale est toujours un simple personnage (Molière, Ferdinand Bardage, Witold, Jean, "l'Auteur" identifié à Anouilh). Parfois, cette figure ne constitue même pas un rôle comme dans *Six*

personnages en quête d'auteur où Pirandello est seulement évoqué dans le dialogue.

A proximité de ces cas purs de fictionnalisation de soi en régime dramatique, il faut faire une place à des textes où la forme dialoguée est importante, pour ne pas dire dominante : *la pratique du dialogue et celle de l'entretien*. Dans les textes relevant de cette pratique, le récit n'est pas totalement absent. Il peut apparaître pour situer le cadre de l'interlocution, présenter les agents de cet échange, réorienter l'échange etc. Néanmoins sa présence est minime et c'est le discours dire qui domine. Dans ces cas aussi, le mode d'énonciation intervient comme un signal auprès du lecteur et oriente ses attentes dans le sens de la fiction. C'est le cas de beaucoup de dialogues de Diderot, tels que *Le Paradoxe du comédien*, *Le Rêve de d'Alembert*, *L'Entretien sur le fils natur*el, *L'Entretien avec d'Alembert* et *Le Neveu de Rameau*. Diderot semble avoir trouvé le modèle de cette pratique dans le dialogue philosophique, même s'il en fait un usage différent. Ce genre discursif permet un représentant auctorial explicitement identifié à l'auteur : on l'a vu avec Leibniz, mais les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle en fournissent une autre illustration. Au reste, Pluton lui-même ne dédaignait pas d'inscrire son nom dans le corps de ses dialogues comme le montre le *Phédon* (59 b). Là encore, il s'agit peut-être moins d'une invention de soi qu'un artifice commode pour exposer ses idées. Mais il faudra démêler ce point plus tard, quand on étudiera les fonctions du dispositif de l'autofiction.

Pour finir cette section, on notera le caractère hétérogène et partiel de son inventaire. Les indices relevés, tout d'abord, pèsent d'un poids différent sur la perception du lecteur les régularités grammaticales soulignées par Hamburger et Heinrich n'ont sans doute pas la valeur absolue que chacun leur prête. Parmi tous ces indices, seuls ceux constituant le registre d'énonciation dramatique peuvent se substituer à un protocole de lecture explicite. Tous les autres demandent à être accompagnés d'autres moyens pour traduire de façon indiscutable la fictionalité. Observons ensuite que le cadre de cette étude n'a pas permis de pousser cet inventaire plus loin. Pourtant, il y manque des indices qui ont un effet fictionnel indéniable et qui sont, par ailleurs mis, en œuvre dans des autofictions. Ainsi, tous ceux qui concourent à créer ce qu'on peut appeler un style grotesque, dont l'effet déréalisant est certain comme le montre Agram Sers dans *André-la-Poisse*. Ainsi aussi, des traits métriques

conventionnels comme ceux propres à l'Élégie romaine, dont Paul Veyne a montré la dimension autofictionnelle dans son beau livre *L'Élégie érotique romaine*.

- II - INDICES SEMANTIQUES

Second aspect indiciel de la fiction à considérer l'aspect sémantique. Il faut entendre cette expression dans un sens presque logique, comme désignant la relation du texte avec son Référent. Dans ce produit complexe qu'est le contenu d'un texte, cet aspect délimite les unités de signification qui lui donne sa dimension mimétique, la possibilité d'une illusion référentielle.

Contre les tenants d'un formalisme outrancier, l'existence de cet aspect fictionnel vaut d'être rappelée

> "Une œuvre de fiction classique est à la fois, et nécessairement, imitation, c'est-à-dire rapport avec le monde et la mémoire, et jeu, donc règle, et agencement de ses propres éléments. Un élément de l'œuvre - une scène, un décor, un personnage - est toujours le résultat d'une détermination double : celle qui vient des autres éléments coprésents du texte, et celle qu'imposent, la 'vraisemblance', le 'réalisme', notre connaissance du monde" (Todorov, 19(8, p.166).

Dans la section précédente, c'est comme "agencement de ses propres éléments" que la fiction a donné les indices de son existence. A présent, c'est comme "imitation" qu'il faut l'envisager.

Cette perspective va permettre d'insister sur un phénomène littéraire négligé. C'est que les éléments d'une œuvre ne sont pas toujours commandés par un souci de vraisemblance ou de motivation. Il arrive le fait inverse, à savoir que certains éléments ne soient là que pour montrer le caractère arbitraire d'un récit, pour souligner l'irréalité d'une histoire et pour inviter la lecture à ne pas s'arrêter aux événements relatés. Ainsi, du contenu dénotatif de ce petit récit bouclé d'une morale, qui est appelé fable. Ce n'est pas un hasard si La Fontaine affectionne le terme *apologue* pour désigner ce genre bref comme si le récit comptait moins que la leçon que le lecteur pouvait en tirer. Comme l'a souligné Karen Stierle, il y a une "invraisemblance programmatique" dans la fable. L'utilisation d'un bestiaire humanisé est avant tout au service d'une

éthique, voire d'une politique : "Les animaux sont les précepteurs des hommes dans mon ouvrage" explique la Fontaine au Duc de Bourgogne. Son invraisemblance est le "signe de l'intention allégorique constitutive du genre" (Stierle, 1972, P. 182). Voilà donc une illustration générique de la situation où un contenu diégétique a une valeur modalisante.

Selon un mécanisme similaire, une œuvre peut afficher un protocole modal de fiction exclusivement par des éléments diégétiques. Il lui suffit pour cela de représenter des "étants", personnes, lieux ou états de choses, qui n'ont pas (ou pas encore d'équivalent dans l'univers du lecteur. On se rappelle peut-être que c'est essentiellement ce critère sémantique que retenait Philippe Lejeune dans sa description de l'autofiction :

> "Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà" (1986, p.65).

Le dénominateur commun à tous ces indices sémantiques de fictionalité est leur *invraisemblance*. Cette notion (avec son corollaire positif, la vraisemblance), ne jouit pas d'un grand crédit aujourd'hui. Du fait de son caractère normatif, elle a perdu beaucoup de son lustre depuis les poétiques du XVIIe siècle. Elle est à même, pourtant, de rendre encore quelques services si l'on en fait un concept descriptif pour l'étude de la fiction. Un certain nombre de tentatives, réunies dans un volume de la revue *Communication* (n° 11, 1968) qui a fait date, ont déjà été faites dans ce sens. Pour notre part, on emploiera cette notion dans un sens étroit, descriptif, et uniquement de façon négative. Sera considéré comme invraisemblable tout élément diégétique en contradiction avec ce qu'enseigne une sémantique élémentaire de l'expérience quotidienne. Tout écrivain voulant faire apparaître clairement la fictionalité d'une histoire où il joue un rôle, cherchera à la déréaliser, à la rendre invraisemblable, en introduisant des données inexistantes, contradictoires ou fausses par rapport à la réalité physique et culturelle.

A propos du cinéma, qui pose des problèmes comparables on dispose d'un témoignage intéressant sur ce travail de fictionalisation par l'introduction d'éléments diégétiques invraisemblables. Évoquant le risque d'être confondu avec un personnage-narrateur, Alain Robbe-Grillet explique :

"J'ai affronté volontairement ce danger dans un de mes films : *Trans-Europ Express*. C'est celui de mes films qui a eu le plus de succès, par suite d'un malentendu flagrant justement sur ce point. Voulant mettre en scène une voix narrative, j'avais pris la peine de la dédoubler sous la forme de trois personnages, un producteur au cinéma, une script-girl qui était interprétée par ma femme et un auteur de films que j'avais imprudemment, volontairement imprudemment, joué moi-même. Le public a vu *Trans-Europ Express* comme si c'était un film de Sacha Guitry : un véritable auteur expliquant son film qui, en même temps, est en train de se dérouler sous les yeux du spectateur. Mais le film entier était précisément construit de façon à rendre cette interprétation-là impossible, c'est-à-dire absurde l'auteur dont je jouis le plus ne pouvait pas être l'auteur du film en question, puisque, d'une part, il en négligeait totalement un aspect thématique essentiel, celui de l'érotisme, et que, d'autre part, du point de vue structurel, il n'avait aucune conscience de l'architecture du récit, et pour cause puisqu'il en faisait partie lui-même. M'étant rendu compte de cette ambiguïté, j'avais pensé dès le début à déréaliser au maximum ce personnage que je jouais. J'avais Ami envisagé de raser ma moustache mais je ne m'y suis pas résolu, et ensuite de faire doubler ma voix par un acteur et ça je l'ai fait : il existe une version du film, restée en copie de travail, où la voix narratrice n'est pas la mienne mais celle d'un autre. Malheureusement, comme toujours au cinéma, c'est sur l'effet produit qu'il faut se guider et l'effet produit était simplement celui d'un film mal doublé. J'ai donc gardé en définitive ma propre moustache et ma propre voix ; et tous les spectateurs, qu'ils l'aient aimé ou non, étaient persuadés que vraiment j'étais en train de leur expliquer mon film. A tel point que mes ennemis, voyant ce personnage pompeux et dogmatique, assis raide dans son compartiment, disaient : 'Ah vraiment, c'est tout à fait lui'. " (*Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union générale d'éditions, coll. "10/18", 1972, t. I, pp. 232 sq).

Ce commentaire de Robbe-Grillet (qui fournit, au passage, un exemple d'autofiction au cinéma) montre bien l'importance des indices qui interdisent une lecture référentielle et autobiographique d'une histoire. Ces indices peuvent Vre si diversifiés qu'il est difficile d'en faire un recensement systématique. De façon assez grossière, on distinguera deux grands modes d'invraisemblances (physique vs culturelle), portant sur deux objets différents, l'univers du récit et le personnage auctorial, figurent l'auteur (mondaine vs auctorial). Le croisement

de ces deux axes fournit quatre types d'invraisemblances, d'indices sémantiques de fiction.

- Invraisemblance mondaine physique :

L'invraisemblance touche alors soit la totalité du monde naturel de la fiction, soit seulement l'un de ses composants. Dans *La Divine Comédie*, c'est la totalité de l'univers diégétique qui est l'indice de la fiction. Le caractère irréel de lieux comme le purgatoire, l'enfer ou le paradis suffit à écarter le texte d'un récit de voyage ordinaire et à empêcher une lecture littérale. Il en est de même des récits qui représentent un monde inconnu, le passé, le futur ou des espaces sidéraux. Mais l'invraisemblance peut aussi notre le fait que d'un lieu, voire d'un objet de l'histoire. Ainsi, la *Recherche* qui mêle habilement des lieux réels (Paris, Venise) et des endroits imaginaires : Balbec et Combray ; même si depuis 1971, un chef-lieu d'Eure-et-Loir a cru bon d'adjoindre ce dernier toponyme fictif à son nom • Illiers-Combray. Dans "L'Aleph", c'est un seul objet qui par son rayonnement porte toute la fictionnalisation : en relatant comment il a pu contempler cet "objet secret et conjectural", où vient se réfracter l'univers-passé, présent et futur, Borgès donne une allure fantastique à une nouvelle qui, par ailleurs, est une sorte d'élégie à une "Beatriz à jamais perdue".

- Invraisemblance mondaine culturelle :

Dans ce type, l'irréalité vient d'éléments historiques, sociaux, économiques, artistiques, politiques etc. qui n'ont pas de correspondants dans nos sociétés. Leur intervention fournit autant de propositions contre-factuelles, dont la fausseté est patente, dans le récit. Ici encore, ces composants peuvent occuper la totalité du récit ou n'en Vre qu'un élément. Dans *Le Château* et *Le Procès*, c'est tout le cadre social qui est manifestement fictif. Les institutions décrites par ces deux romans de Kafka constituent un cadre tel qu'il est impossible au lecteur de confondre le personnage K. avec son créateur. Plus discrètement, la *Recherche* s'attarde sur des artistes célèbres qui sont pourtant inconnus dans notre univers culturel. Elstir, Bergotte ou Vinteuil ne sont pas des personnages fictifs parce qu'il fallait ménager la personne ou la mémoire de tel peintre, de tel écrivain ou de tel musicien ; leur nature fictive interdit tout déchiffrement extra-textuel, oblige à rapporter leur existence au seul propos du roman et témoigne en fin de de la fictionalité de l'œuvre tout entière.

- Invraisemblance auctoriale physique :

L'invraisemblance porte alors sur la personne physique de l'auteur, représentée dans le récit. Ce n'est plus l'histoire qui s'avère impossible, c'est la réalité de son créateur, l'existence de son narrateur. Un récit où le personnage auctorial meurt (Loti dans *Azyadé*), se métamorphose en animal (J. Laccarière dans *Le Pays sous l'écorce*), vit son propre futur (Cavanna dans *Maria*), se déplace dans l'espace (Copi dans *La Guerre des pédés*), disparaît dans un tableau (Herman Hesse dans *Esquisse d'une autobiographie*) ne peut être pris à la lettre, sans rendre son énonciation inconcevable ou délirante. Dans tous ces exemples, le caractère imaginaire de l'autoportrait est patent ; le lecteur n'a besoin que de son bon sens pour le comprendre. Mais parfois, la perception des indices fictionnels peut exiger un minimum d'information sur la biographie dé l'auteur. Ainsi, La *Pornographie* de Gombrowicz, dont la première - page annonce : "En ce temps-là, c'était en 1943, je séjournais dans l'ex-Pologne et dans l'ex-Varsovie, tout au fond du fait accompli". Impossible de comprendre la valeur modalisante (et l'ironie) de cet *incipit*, si on ne sait pas que Gombrowicz a quitté la Pologne en 1939, pour ne jamais y revenir.

- Invraisemblance auctoriale culturelle :

Si un écrivain se représente en train de commettre des actes sanctionnés par la loi ou qu'il n'est pas pensable d'avouer, le lecteur verra sans doute dans cette histoire une pure invention. Doubrovsky a ainsi eu le projet d'écrire un roman où il commettrait un meurtre ; dans *Les Os de ma bien-aimée*, Jacques Thieuloy se campe en anthropophage : la dévoration de l'être aimé n'est plus une métaphore ; dans *Cité de verre*, Paul Auster décrit un personnage qui a pris son nom et atteint le dernier stade de la clochardisation ; dans *Le Paysan perverti*, Edmond cumule pratiquement tous les actes illicites imaginables : de l'inceste à l'assassinat, en passant par le vol ou la corruption.

- Un peu différent, mais ressortant aussi d'une impossibilité culturelle : un auteur déclarant vivre sous une identité qui n'est pas la sienne, comme Gombrowicz dans *Ferdydurke* ou Cendrars dans *Moganni Nameh*. Dans ce dernier cas, le dispositif de l'auto fiction trouve sa version la plus économique : le protocole nominal et le protocole modal coexistent dans le même support, qui autorise à la fois une identification de l'auteur et la mise en évidence du caractère irréel de cette représentation de soi.

Voilà donc la fin de cet examen des moyens sémantiques, propres à la dimension référentielle de l'histoire, par lesquels un écrivain peut déréaliser complètement ou en partie sa représentation. On ne cherchera pas à donner à ce critère d'invraisemblance une rigueur qu'il ne possède pas. Il s'agit d'une catégorie floue et élastique, dont la perception est liée à des habitudes culturelles qui sont difficilement formalisables. Toutefois, cela n'ôte rien à son caractère coercitif. Aussi vague que soit une telle catégorie, elle est contraignante pour le lecteur et concourt fortement à sa perception du registre d'un texte. A la différence des indices syntaxiques, ces composants sémantiques sont suffisants pour classer un texte comme fictif. En déréalisant le Référent du récit, on met en cause la réalité, ce qui est déjà entrer en fiction.

- III - INDICES PRAGMATIQUES

Dernier aspect indiciel de la fiction à envisager l'aspect pragmatique. Guère heureuse, cette dénomination risque d'introduire une confusion. Quand on parle de l'aspect pragmatique du texte, on devrait désigner en toute rigueur la façon dont il se présente pour ses premiers usagers, l'auteur et le lecteur. Au sens strict, cette expression conduirait à examiner le péritexte, voire l'épitexte, où se trouvent inscrites les traces de l'un et de l'autre. Toutefois, rappelons-le, on se limite dans ces sections à un examen des procédés de fictionnalisation internes au texte, abstraction faite de tous les autres facteurs qui peuvent participer à la constitution de la fiction. Il n'est donc pas question de revenir sur les modalisateurs épitextuels ou péritextuels.

En réalité, nous visons ici tous les procédés par lesquels un récit même une communication différente de la relation d'une histoire ; toutes les œuvres où le texte se creuse pour ainsi dire, afin de produire en son sein une figure d'énonciation distincte de la narration, afin de représenter une posture communicationnelle propre. De même que tous les textes créent leur propre monde, un contexte sémantique singulier que le lecteur est invité à reconstruire/ tout récit a la propriété remarquable de signaler à l'attention du lecteur son énonciation, par des marques spécifiques. Tout récit a donc la capacité de se distinguer de sa propre profération et par là de se redoubler, de se multiplier. Mais il est des textes qui vont plus loin dans ce décalage, en faisant de leur énonciation un élément déterminant de l'histoire, en mettant sur le même plan l'instrument du récit et le récit lui-même (Rousset, 1962, p.74) Ils se donnent alors une situation de communication autonome, se fabriquent leur propre

contexte pragmatique, contexte fictif qui vient doubler leur contexte pragmatique réel.

Soit *La nausée* de Jean-Paul Sartre. On sait que ce livre est un roman, qu'il est désigné ainsi par exemple dans les listes des œuvres de Sartre : c'est là son contexte pragmatique réel. Mais ce roman présente aussi la particularité d'être un roman-journal, c'est-à-dire qu'il feint d'être le journal intime d'un certain Roquentin. Cette particularité a peu préoccupé la critique, fors de rares exceptions, tant le contenu thématique du texte appelait le commentaire. Pourtant, Sartre a véritablement joué le jeu de cette mise en scène, en ouvrant le texte par un "Avertissement des éditeurs", en disposant des notes éditoriales en bas de page, en donnant un récit à la première personne discontinu, lié au déroulement des jours et parfois des heures. Tout le roman imite ainsi un acte d'écriture *sui generis*, qui a ses règles et ses licences propres. Ce dispositif constitue un contexte pragmatique fictif, qui est aussi important que les états de choses, les événements ou les personnages qui peuplent ce texte. C'est par exemple lui qui rend supportables, savoureuses mêmes, les analyses existentielles du roman. Grâce à cet agencement, *La Nausée* évite les écueils : du roman à thèse. L'auteur Sartre adhérait peut-être aux développements philosophiques du roman (dans *Les Mots*, plus d'un demi-siècle après sa publication, il explique subtilement : "Je réussis à trente ans ce beau coup : d'écrire dans *La Nausée* - bien sincèrement on peut me croire - l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause"). Mais ces développements sont avant tout écrits par le personnage de fiction Roquentin – et cela change tout. Par indices pragmatiques, on désignera donc tous les moyens de cet ordre, par lesquels un texte feint d'être un recueil de textes, un journal intime, des mémoires, une autobiographie, un manuscrit trouvé etc. .

Naturellement ce contexte pragmatique distinct, cette imitation d'un acte ou d'une pratique verbale se donne toujours comme réel, au même titre qu'une histoire cherche à emporter l'adhésion du lecteur en faisant comme si ses événements et ses personnages étaient réels. Le roman-journal, comme le roman épistolaire, le roman pseudo-autobiographique, le récit enchâssé se présente pratiquement toujours comme une -non-fiction . Toutefois, par suite d'une tradition culturelle importante, ces apparentes non-fictions fonctionnent comme des œuvres fictionnelles pour le lecteur. Comme le formule bien Jean

Rousset, c'est une "fiction du non-fictif", "c'est par fiction qu'on exclut le fictif (...). Et le lecteur le sait bien, tout le monde le sait, mais il y a toujours dans la lecture, sous une forme variable, un consentement à l'illusion" (1962, p. 76). Peut-être faut-il nuancer ce propos qui tend à faire de ces formules fictionnelles autant de conventions transparentes pour tous les lecteurs. Sans doute, comme l'a noté Thomas Pavel, s'agit-il moins de conventions à proprement parler que de "préconventions" qui demandent un apprentissage :

> "Les préconventions recouvrent donc les régularités littéraires qui n'atteignent pas la haute conformité des conventions et doivent par conséquent être interprétées comme des règles locales, ou des indices de solution dans un groupe particulier de jeux littéraires. Au niveau des techniques narratives, l'enchâssement narratif (*Les Hauts de Hurlevent*) produit le même effet : afin de bien douer le feu, le lecteur doit savoir (ou vite découvrir) que les romantiques avaient l'habitude d'enchâsser une histoire peu vraisemblable dans une autre histoire racontée à la première personne par un narrateur digne de confiance. Que cette régularité puisse, et doive, être apprise n'est pas un obstacle à mon argument, puisque dans les jeux, nous commençons par connaître quelques règles simples, et découvrons petit à petit, des stratégies de plus en plus complexes". (Javel, 1988, tr. fr., pp. 155-160).

A cette nuance près, ces dispositifs d'énonciation sont donc des indices sûrs de la fictionalité d'une œuvre. En imitant des pratiques sociales d'écriture jadis très répandues, ils se signalent au lecteur comme simulacre et jeu. Il faut donc retenir ces dispositifs comme autant de moyens de mettre en place un protocole de fiction.

Reste qu'il faut dire tout de suite qu'ils sont peu utilisés dans le cadre de la littérature autofictionnelle. La raison en est très simple. Presque tous ces agencements imitent des pratiques d'écriture intime. Dès lors, ils sont peu propices à la fiction de soi. Le risque d'une confusion, d'une lecture autobiographique est trop grand. Imaginons une version de *La Nausée* où le nom de Roquentin aurait disparu au profit de celui de Sartre. Seuls les intimes de l'écrivain auraient pu, lors de la parution du roman, comprendre qu'il s'agissait d'un texte de fiction. Pour les autres lecteurs, ce roman serait un véritable journal intime. Ce danger explique que ces "préconventions" ne

puissent être employées pour l'autofiction, que sous e/une des conditions suivantes qui limitent leur intérêt et partant leur usage :

a. *un profil thématique contrasté* : on a vu un exemple de ce profil avec *Aurora* de Leiris. C'est aussi le choix d'Hermann Hesse dans *Le Loup des Steppes* : Barry Haller ne peut être confondu purement et simplement avec son créateur ; tout au plus perçu comme une projection fictionnelle. C'est ainsi que Hesse a pu utiliser la formule *du roman pseudo autobiographique*, mise au point par Defoe dans son Robinson ; c'est aussi ce qui permet à Restif d'employer la formule du *roman épistolaire,* dans *Le Paysan perverti*. Edmond mourant à la fin du roman et présentant de nombreux traits thématiques propres, Restif peut s'identifier à lui par des substituts livresques et ainsi se glisser dans cette aventure édifiante sur "les dangers de la ville". La fictionalité de l'ouvrage est ainsi assurée autant par des moyens sémantiques que par des moyens pragmatiques dont Restif a trouvé le modèle chez Richardson, comme il le relate dans *Mes ouvrages*.

b. *Un rôle de second plan* : si la figure auctoriale a un profil actantiel bas, un petit rôle par exemple, la confusion avec un texte autobiographique sera difficile. C'est le choix de Restif, encore, dans *Ingénue Saxancour* qui est, on l'a vu, un roman pseudo-autobiographique où le personnage auctorial M. de Saxancour n'est pas au premier plan du récit. Cendrars, qui a souvent rendu hommage à cet écrivain, adopte le même parti dans *Moravagine*.

Seul *le récit enchâssé* ou métadiégétique semble éviter l'inconvénient attaché aux autres "préconventions", simulant une pratique d'écriture personnelle. Seulement on a vu que la littérature autofictionnelle ne prisait guère la technique des emboîtements narratifs. On ne s'attardera donc pas sur ce procédé, l'essentiel ayant été dit lors de l'examen du profil narratif de la figure auctoriale.

Dans l'ensemble, les indices pragmatiques se révèlent donc peu utiles pour l'autofiction. Il fallait pourtant les évoquer pour Vre systématique dans cet examen des signes fictionnels. Leur mise en évidence pourra se révéler utile dans le chapitre suivant.

Après ce tour d'horizon très éclectique, il faut en effet tenter d'unifier notre interrogation sur la fiction. Des questions restent en suspens. On peut

ainsi se demander comment des indices aussi hétérogènes arrivent à une détermination identique. Aussi bien, les raisons de leur efficacité demeurent mystérieuses. Pourquoi, ces indices sont-ils plus importants pour le guidage de la lecture que des déclarations explicites de narrateur ?

5 - LE DISCOURS FICTIONNEL –

"- J'ai trouvé dans un de vos livres un homme qui parle et qui se conduit tout à fait comme mon oncle. Est-ce lui que vous avez copié ? - Non, mais je suis toujours heureux d'apprendre qu'un de mes personnages a un modèle vivant".

E. Caldwell.

Le chapitre précédent a permis d'inventorier un ensemble de procédés par lesquels une œuvre posait son irréalité. Cet examen a montré comment empiriquement le discours fictionnel se constituait et, dans le même temps, se signalait à l'attention du lecteur, orientait sa perception et sa compréhension.

Cet inventaire a toutefois le défaut de s'arrêter à cette description, du reste partielle et morcelé . Les indices recensés fonctionnent sur des plans différents et de manière inégale. Il reste à expliquer par quelle voie ils arrivent au même résultat ; quel est le ressort commun qui leur permet de converger vers le même effet. Bref, ce recensement ne dit pas comment fonctionne globalement le discours fictionnel.

Cette question est d'autant plus importante que la notion de fiction utilisée depuis notre définition initiale de l'autofiction n'a jamais été critiquée. Depuis le début de cette enquête, elle est restée intuitive, déterminée par le contenu que lui donne le sens commun et le langage ordinaire. Il importe par conséquent d'éclaircir ce qu'on entend par ce terme, de se poser la question : qu'est-ce que la fiction ? Quelles sont les propriétés de ce registre du discours ? Qu'est-ce qui autorise cette sorte d'énonciation à délier son auteur de tout engagement et à ne pas être prise à la lettre par celui qui la reçoit ?

On voit en quoi l'autofiction est directement concernée, par cette interrogation. Il s'agit tout simplement de comprendre comment ce registre d'énonciation peut dégager la responsabilité de l'écrivain qui l'utilise, même quand il est nominalement impliqué par son contenu. Il y a dans l'autofiction un phénomène tout de même étonnant. Comme par la magie du radical "fiction", par l'introduction d'un coefficient de fictionalité dans un agencement textuel, un écrivain peut faire les déclarations les plus folles, raconter les choses les plus compromettantes, ce sera pour rire. Il peut prendre sur lui les passions et les pensées les plus asociales, sans que sa responsabilité ne soit engagée, ni que sa crédibilité n'en souffre - du moins en principe. La question est de savoir comment un tel privilège est possible.

Avant de tenter une explication, on rappellera l'état de la recherche dans ce domaine, on cernera au plus près notre perspective et enfin on soulignera l'hétérogénéité des réalisations du discours fictionnel.

Une recherche en cours.

Face à cette question massive « qu'est-ce que la fiction ? », il faut d'emblée rappeler qu'on est loin de disposer actuellement d'une réponse qui fait l'unanimité. Si le statut ontologique de la fiction est une vieille question philosophique, débattue au moins depuis le *Parménide* de Platori, renouvelée par la philosophie analytique anglo-saxonne, la fictionalité littéraire a été longtemps ignorée par les critiques et les théoriciens de la littérature - fors bien star Aristote et sa *Poétique*. Aucun des paradigmes théoriques qui se sont succédés depuis près d'un siècle dans le domaine des études littéraires, n'ont permis par exemple, d'en faire une véritable question théorique. Le dernier en date, impliquant une réduction linguistique des propriétés et des mécanismes littéraires, rendait même impossible ce questionnement (Pavel, 1988).

Certes, cette situation s'est modifiée radicalement, surtout dans les pays anglo-saxons et de langue allemande. La fiction est devenue un *must* théorique, un objet d'étude qui a produit de brillantes analyses ces dix dernières années. La synthèse de Thomas Pavel, *Fictionnal Worlds*, en témoigne. On reste encore, malgré tout, en pleine période de découverte dans ce domaine. Cette ébullition est prometteuse, mais elle rend difficile la distinction des analyses indiscutables : les théories, les approches et les concepts sont encore en chantier pour ainsi dire. En outre, cet intérêt pour la fiction commence à peine en France, ce qui rend difficile la connaissance et la participation, aux débats qui accompagnent cette recherche. Le "retard à la traduction" (phénomène typiquement français) aidant; on est loin de toujours pouvoir accéder aux ouvrages et aux articles essentiels. Cette situation méritait d'être rappelée, ne serait-ce que pour expliquer le côté rustique de notre analyse.

Une question plurielle.

Le problème de le, nature de la fiction n'est pas simple. Il se présente sous des aspects, soulève des enjeux qui demandent à être nettement délimités. Comme l'a bien noté Thomas Pavel, trois aspects sont à distinguer :

> "... les questions *métaphysiques*, concernant les êtres et la vérité de la fiction, les questions de *démarcation* qui évaluent la possibilité de tracer des frontières bien précises entre fiction et non-fiction (à la fois en théorie et dans la pratique des analyses textuelles) et enfin les questions *institutionnelles*, liées à la place et à

> l'importance de la fiction en tant qu'institution culturelle" (1988, pp. 20-21).

Ces trois ensembles de question ont une autonomie relative car ils sont de nature différente. Pour notre propos, il est clair que seul le second ensemble nous concerne directement. Seule l'analyse des bornes de la fiction se confond avec la recherche des propriétés distinctives et du mode de fonctionnement original de ce registre discursif. Si les autres aspects de ce vaste problème sont d'un grand intérêt, ils peuvent être détachés de la question de la démarcation. Les envisager serait compliquer une question déjà passablement embrouillée et outrepasser la perspective poétique de ce travail.

Au reste, même ainsi restreint, le problème de la fiction exige d'autres limitations pour notre propos : (1) il ne s'agit pas d'envisager en soi la différence fiction/non fiction ; cette délimitation ne nous intéresse que pour la littérature et les textes littéraires ; (2) il n'est donc pas question d'envisager les formes non verbales de fiction ; ni même d'ailleurs les formes verbales non littéraires de fiction, comme les exemples logiques, certaines formes de publicité ou de citation (Herrstein Smith, 1978, 113) ; (3) on évitera aussi de confondre cette question avec le problème de la nature du discours littéraire, de la littérarité ; (4) enfin, on ne confrontera pas la fiction au monde non fictif, à la réalité. Notre perspective sera celle d'un lecteur en contact avec les œuvres. Comme le décrit Pavel,

> "[Cette] approche interne évite de comparer les êtres et les propositions de fiction à leurs correspondants non fictionnels (puisqu'une telle comparaison montre à l'évidence aussi bien la vacuité des noms fictionnels que la fausseté des propositions qui les comprennent), et se donne pour tâche de représenter la fiction telle que ses usagers la conçoivent, une fois qu'ils entrent dans le jeu et perdent de vue le domaine non fictif" (1988, P. 25).

Un registre hétérogène.

Considéré en lui-même, le discours fictionnel frappe d'abord par son infinie diversité, tant du point de vue de ses réalisations littéraires que du point de vue des éléments qui peuvent concourir à sa constitution.

Le discours fictionnel n'existe pas, en effet, en soi dans la littérature. Il y a des types de discours fictionnel institutionnalisés historiquement : le conte, la fable, la légende, la nouvelle, le roman, l'épopée, la poésie lyrique, la tragédie et la comédie, le récit fantastique, le roman épistolaire etc. Toutes ces formes de fiction sont bien différentes, ne sont pas reçues et classées dans la littérature fictionnelle, pour les Mêmes raisons. Aussi bien, elles sont nées à des époques distinctes, dans des paysages littéraires différents.

Cette profusion historique recoupe bien sûr une autre diversité. C'est, on l'a dit, que le discours fictionnel, pour se présenter comme tel, afin de guider la reconnaissance du lecteur, a la possibilité de recourir à des composants, qui viennent de plan d'abstraction et de cadre de référence différents. L'examen des modalisateurs fictionnels, explicites et implicites, a permis de percevoir cette variété. Sans compter un "contrat de lecture" mis en place dans le péritexte, contrat modulable de bien des façons, la fiction peut se constituer par des traits aussi bien syntaxiques, que sémantiques ou pragmatiques (pseudo-pragmatiques). C’est bien sir cette diversité structurelle qui fonde la profusion des réalisations historiques C'est parce que la fiction peut se former par des éléments aussi hétérogènes qu'il existe autant de types de fiction historiquement déterminés.

0n ne fait que rappeler des évidences. Reste que cette diversité structurelle et historique fait douter de la possibilité de mettre au jour une structure profonde du discours fictionnel, une sorte de matrice que l'on retrouverait sous-jacente à tous les types de fiction. Les différentes tentatives faites pour trouver des universaux du discours fictionnel, quelle que soit la perspective choisie ne peuvent que fortifier ce doute. Que l'on considère le travail de Kate Hamburger, par exemple, cherchant à donner une définition logico-syntaxique de la fiction, ou même la tentative de John Searle (1982; cf. la critique de Pavel, 1988), tentant d'apporter une solution pragmatique, aucune de ces"démarches essentialistes ne s'est révélée satisfaisante. D'une façon générale, tous les essais faits en ce sens donnent à penser qu'il n'existe pas de caractères constitutifs universels, de quelque ordre qu'ils soient, appartenant au discours fictionnel.

Pourtant, l'infinie variété des fictions ne fait pas problème pour le lecteur, ne semble pas troubler sa perception culturelle. Qu'il s'agisse d'un roman d'aventure ou d'une nouvelle minimaliste américaine, l'amateur de fiction sait

retrouver à chaque fois la bonne posture de réception. Hormis le cas d'œuvres ambiguës, il fait d'emblée la distinction avec le non-fiction arrive sans difficulté à identifier le registre imaginaire. Barbara Herrstein Smith a bien observé ce paradoxe qui fait que notre capacité d'analyse théorique de la fiction semble en raison inverse de notre perception spontanée :

> "It seems clear (...) that no matter how vague or naive our litterary theories, or how problematic our explicit definitions, we do make *functional* discriminations between, say, biographies and novels, and between the transcriptions of actual utterances and the scripts of plays, through the very manner in which we experience and interpret them, and the sort of value and implications they have for us. In other words ; we take them as different *kinds* of things and, accordingly, take them differently"

L'auteur de ce livre remarquable qu'est *On the margins of Discourse* ajoute, en outre, que l'enfant acquiert très tôt les moyens de distinguer ce qui est fictif de ce qui ne l'est pas :

> "Most children learn at a relatively early age that some of the things we tell them are 'really true and others are 'just stories' or, more generally, that sometimes we are saying things to them and at other times using language in a rather different spirit and with a different force. They learn to make this distinction quite in ignorance of, and independent of, categories such as fact and fiction or chronicle and tale. Nor do they make the distinction of the basis of the inherent credibility or 'imaginativeness' of a narration : for many contemporary storybooks narrate banal events about banal characters hardly distinguishable from events and persons in their own lives, while many things we tell children truly must seem inherently incredible in terms of a child's own experiences. (How believable, for example, can a child of four find our statement that men have traveled to and walked on the moon Yet the child will appreciate the difference between our telling him. that and our telling him a story about a boy with a red balloon.) The distinction between, on the one hands, things that are *said* and, on the other hand, things such as stories, nursery rhymes, songs, and verbal games is learned, rather, on the basis of the child's own differential experiences with respect to each : the different contexts in which they occur the different vocal tones in which they are delivered, the different stylistic features

> they may exhibit, but most significantly, the different force - implications and consequences - they have as verbal structures" (1978, pp. 44-45).

S'il y a dans notre compétence de lecteur, dès l'enfance, le savoir nécessaire à l'identification du discours fictionnel, il faut bien supposer que ce registre discursif présente une certaine unité, quelque propriété distinctive, en-deçà ou par delà la multitude de ses types institutionnalisés. De fait, il 'y a au moins une propriété que le lecteur perçoit intuitivement dans toutes les fictions : c'est qu'il s'agit de communications jouées, d'imitations d'énonciations verbales, qui ne doivent pas avoir d'effets réels sur son comportement. Autrement dit, le lecteur le moins averti sait que ce discours qui se donne comme réel pour l'émouvoir, qui présente des personnes et des états de choses comme s'ils existaient vraiment, n'est pas "sérieux", n'appelle pas une compréhension littérale. En adhérant à "l'illusion référentielle" de cette configuration verbale il sait qu'il s'agit d'une sorte de jeu, qu'il ne faut pas y croire jusqu'au bout. Le discours fictionnel exige ainsi une compréhension ambivalente faite de foi et de scepticisme, une attitude contradictoire, mixte d'adhésion aveugle et de clairvoyance. Cette double injonction est "programmée" dans toutes les formes de fiction, selon un "dosage" très variable qui produit à chaque fois un équilibre différent.

Si comme l'a affirmé Karlheinz Stierle "L'usage projeté d'un texte donne les règles de sa constitution" (1972, p.189), c'est dans ces instructions contradictoires qu'il faut chercher l'unité du registre fictionnel. C'est la démarche de Rainer Warning dans un article pénétrant, qui recoupe les analyses de Barbara Herrnstein Smith : "Pour un pragmatique du discours fictionnel" (1979). On le citera longuement car il met en place les notions essentielles pour saisir le fonctionnement du discours de la fiction :

> "Dans le discours fictionnel la situation d'énonciation n'est pas immédiatement déterminée par une situation d'emploi, ce qui n'équivaut naturellement pas à une simple éclipse de celle-ci. Il se produit plutôt une espèce de clivage de la situation : une situation interne d'énonciation entre en opposition avec une situation externe de réception. Le discours fictionnel se définit donc pragmatiquement par la simultanéité de deux situations qui disposent chacune de son propre système déictique. Or, pour être présent dans deux situations simultanées, le

> sujet se voit confronté avec ces instructions contradictoires d'agir que la théorie de la communication appelle le paradoxe pragmatique du *double-bind.* On peut résoudre de tels paradoxes pragmatiques en plaçant l'un des termes de l'opposition sur un plan hiérarchique plus élevé pour ainsi rendre illusoire l'opposition. Mais pour ceux qui sont pris dans le paradoxe Même, une telle solution est impossible - à moins qu'ils ne puissent se sauver par l'issue de la situation ludique. C'est au théâtre qu'il nous est donné d'assister à l'exemplification typique et en même temps à la résolution - ludique - de ce *double-bind,* et c'est en effet le modèle théâtral qui peut être considéré comme le paradigme de la constitution situationnelle du discours fictionnel en général. Nous avons là, d'un côté, une situation interne d'énonciation avec locuteur(s) et destinataire et nous avons, de l'autre côté, une situation externe de réception qui a ceci de particulier que, à l'encontre de la situation interne d'énonciation, le destinataire se voit privé d'un rapport à deux avec un locuteur réel. Ce locuteur réel, l'auteur, a disparu dans la fiction Même, il s'est dispersé dans les rôles des personnages fictifs y compris, dans les genres narratifs, le rôle du narrateur. (...) L'auteur peut bien être absent comme locuteur réel. Il reste présent sous forme des conventions pragmatiques, sémantiques et syntaxiques qui, respectées ou violées, organisent le discours même. Le clivage déictique le *double-bind* dont nous avons parlé, apparaît comme la convention pragmatique majeure. Loin d'ébranler l'identité de la performance discursive, il la fonde, de sorte que situation interne d'énonciation et situation externe de réception représentent les deux termes d'une opposition qui constitue une situation de communication homogène. La fictionnalité est donc fondée en une présupposition situationnelle. En tant que telle elle est essentiellement contractuelle et, partant, historique" (1979, pp. 327-328).

Réorganisée pour les besoins de notre démarche, l'analyse de Warning sur la fiction, permet d'avancer les propositions suivantes

(a) "Le modèle théâtral (…) peut être considéré comme le paradigme de la constitution situationnelle du discours fictionnel en général".

Le théâtre, on l'a vu, est un terrain privilégié pour saisir le mécanisme de la fiction. Au théâtre, on assiste à la représentation d'événements et de personnages qui sont le plus souvent imaginaires et qui pourtant sont présentés

comme réels. La scène délimite un espace conventionnel où se déroule une action imaginaire, mais en même temps elle écarte le spectateur, le tient à distance des enjeux, des mouvements et des conséquences de cette action. La scène trace ainsi la frontière entre deux univers, la réalité et la fiction. Dans son cercle magique, l'illusion règne ; au-delà, c'est le réel. Le pourtour de la scène est comme un pli entre deux mondes que le spectateur doit habiter en Même temps. S'il veut jouir du spectacle, il lui faut en effet suivre le déroulement de la pièce avec attention, se laisser entraîner par les événements représentés par les acteurs, bref donner sa créance à "l'illusion théâtrale". Mais il ne doit pas intervenir pour juger ou arrêter le cours de l'action ; il doit se garder de suivre le comportement de ce soldat, rapporté par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* "L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : 'Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche'. Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello". Le spectateur voit des gestes, entend des dialogues qui sont promus à l'existence, à tout instant, par l'auteur, le metteur en scène, les acteurs et le personnel technique, mais qui ne sont que des simulacres, comme doit le lui rappeler à tout moment l'espace de la scène.

Le théâtre présente par conséquent avec un relief extraordinaire la situation commune de la fiction, on l'on donne à voir des actes et des événements qui ne sont pas en train d'arriver, mais qui sont représentés comme étant en train d'arriver. Il matérialise une situation duelle où coexistent une certaine réalité et une thèse d'irréalité ; une situation où il faut croire au spectacle montré et pourtant ne pas agir en conséquence. Il faut croire à la "situation interne d'énonciation" de la pièce, mais rester lucide quant à sa "situation externe de réception" qui est aussi celle du spectateur. Le théâtre réalise ainsi un clivage qui est structurel à toute fiction, le discours fictionnel demandant la Même réponse divisée à son agencement.

(b)"Dans le discours fictionnel la situation d'énonciation n'est pas immédiatement déterminée par une situation d'emploi... Il se produit plutôt un clivage de situation : une situation interne d'énonciation entre en opposition avec une situation externe de réception".

Comme le définit 0. Ducrot, "on appelle *situation de discours* l'ensemble des circonstances au milieu desquelles se déroule un acte d'énonciation (qu'il soit écrit ou oral)" (1972, P. 417). Peu d'actes d'énonciation, comme il le rappelle, sont compréhensibles sans la connaissance au moins des traits pertinents de leur situation. Une situation discursive est commandée par toute une série d'éléments qui relèvent aussi bien de l'énoncé que de l'interaction locuteur/allocuteur et, dans le cas de cette énonciation différée qu'est un ouvrage littéraire, du moment de sa production et du moment de sa reconnaissance (Wunderlich, 1972).

Le propre d'une énonciation fictive est de faire éclater ses circonstances, de dédoubler sa performance discursive, sa situation de communication. Doublant le procès réel et historique où l'écrivain publie un livre, un procès simulé et intérieur au texte se déroule, qui peut prendre des formes variées mais qui se ramène aussi toujours à la relation par un narrateur d'une série d'événements à l'intention d'un auditeur (narrataire). Il y a donc le "*dédoublement* suivant des instances *énonciatives* : auteur-narrateur-narrataire-lecteur" (Kerbrat-Orecchionie 1980, p.172), du moins dans le cas de figure le plus simple, et un dédoublement corollaire du contexte pragmatique. C'est là un trait de la fiction sur lequel on a eu l'occasion d'insister et qui est bien connu. Pour qu'il y ait un texte de fiction, ou plutôt pour qu'un texte soit lu comme tel, il faut une double duplicité : la fiction d'une histoire et la fiction d'un discours prenant en charge cette histoire. Le lecteur doit pouvoir croire à *l'histoire* relatée et au récit qui en est fait. Le second terme de cette duplicité est au moins aussi important que le premier, pour ne pas dire plus : la matière de la fiction, comme le dit justement Roger Blin, n'est pas moins des "événements racontés" que l'"événement de les raconter" ; et son ressort, autant le *"récit d'une fiction"* que la "fiction d'un récit" (1954, pp. 318-319). C'est ce dernier simulacre, cette énonciation feinte, qui vient diviser la situation de communication globale de toute fiction. A l'inverse, un ouvrage référentiel comme les *Essais* de Montaigne ne présente pas cette dualité dans sa performance discursive. Dans cet autoportrait, le contexte pragmatique réel historique. (Montaigne publiant en 1580 un recueil de réflexions à l'intention du public lettré de son temps), ne se distingue pas de son contexte interne : l'énonciateur qui prend en charge les contenus propositionnels se confond avec l'auteur effectif de ces propositions.

En décrivant cette propriété constitutive de la fiction, on ne fait que rappeler un fait notoire. A ceci près qu'il n'est pas certain que l'on ait tiré toutes les conséquences nécessaires de cette situation. En particulier, le fait que ce soit par cette propriété de simuler une énonciation que le discours fictionnel est immédiatement reconnu par le lecteur le plus ingénu. Quand celui-ci « manque » la fictionnalité d'une œuvre, c'est précisément parce que la "feintise" d'un acte de langage n'a pas été perçue, soit par manque d'éléments textuels, soit par une compétence insuffisante du lecteur.

Barbara Herrnstein Smith a souligné ce point de façon très pertinente. Dans le passage qui suit, elle emprunte ses exemples à la poésie et insiste sur la dimension conventionnelle de la fiction :

> "What is central to the concept of the poem as a fictive utterance is not that the character or 'persona' is distinct from the poet, or that the audience purportedly addressed, the emotions expressed, and the events alluded to are fictional, *but that the speaking, addressing, expressing, and alluding are themselves fictive verbal acts*. To be sure, a fictive utterance will often resemble a possible natural utterance very closely, for the distinction is not primarily one of linguistic form. Moreover, although certain formal Natures - verse, most notably - often do mark and indeed identify for the reader the fictiveness of an utterance, the presence of such features are not themselves the crux of the distinction. The distinction lies, rather, in a set of conventions shared by poet and reader, according to which certain identifiable linguistic structures are *taken* to be not the verbal acts they resemble, but representations of such acts. By this convention, Keat's ode "To Autumn" and Shakespeare's sonnets are precisely as fictive as "The Bishop Orders His Tomb" or Tennyson's "Ulysses". The statements in a poem may, of course, resemble quite closely statements that the poet *might* have truly and truthfully uttered as a historical creature in the historical world evertheless, insofar as they are offered and recognized as statements in a poem, they are fictive. To the objection, Put I know Wordsworth meant what he says in that poem', we must reply, 'you mean he *would have* meant them if he *had* said them, but he is not saying them'. we may choose to regard the composition not as a poem but as a historical utterance, but then the conventions by virtue of which its fictiveness is understood and has its appropriate effects are no longer in operation" (1978, p. 28).

On retrouvera cette importance des conventions pour la constitution de la fiction dans la dernière proposition de Warning.

(c) "La fictionnalité est donc fondée en une présupposition situationnelle. En tant que telle, elle est essentiellement contractuelle et, partant, historique.

Pour comprendre cette dernière proposition, il faut revenir une fois de plus à Dieter Wunderlich, sur qui s'appuie constamment Warning. Par présupposition situationnelle, le premier entend à la fois la connaissance et les capacités du locuteur, ainsi que tout ce qu'il peut présumer de l'auditeur savoir et moyens, espace perceptif, relation sociale qui les rattache (1972). C'est évidemment sur ce modèle qu'il faut comprendre le discours fictionnel : ce dernier se constitue en fin de compte en fonction de la compétence présumée (par l'auteur) du lecteur, à identifier un clivage situationnel. Plus avant, ce clivage ne repose que sur des conventions, des signes linguistiques, textuels ou péritextuels qui n'ont de valeur fictionnalisante qu'en fonction d'un "contrat", lui-même enraciné dans un "marché" historiquement déterminée fait d'un système de normes et d'attentes qui représentent comme l'horizon littéraire d'une époque.

Prenons le cas du conte merveilleux. On a vu que l'entrée en fiction de cette performance discursive se signalait par des indices lexicaux et sémantiques. Mais ces indices ne sont tels qu'en fonction de conventions historiques et culturelles, reconnues comme telles à une époque donnée et perpétuées par les appareils scolaire et culturel. Ce n'est pas parce que ce "genre" se retrouve dans toute l'Europe qu'il est par essence et de toute éternité fictionnel. La récurrence de ce genre signifie tout au plus que ses éléments se prêtent particulièrement bien à la dissociation situationnelle de la fiction et que le merveilleux présente une idéalité qui transcende la différence entre les langues et les cultures européennes. Autrement dit, il n'y a rien dans sa configuration qui en fasse un agencement constitutivement fictionnel. Le discours mythique de certaines cultures africaines ou américaines, doté pourtant d'un coefficient référentiel, présente des particularités lexicales et sémantiques qui le rapprochent du Merveilleux européen. La meilleure preuve de cette contingence des éléments signalant la fictionnalité, c'est qu'ils ne sont pas dérivables d'un clivage situationnel : on ne peut déduire *a priori* les différentes formes institutionnalisées de fiction à partir de la situation duelle propre à la fiction.

Si la fictionalité est bien un registre d'énonciation commun à de nombreux discours institutionnalisés, ce registre est toujours fonction d'une situation d'emploi, qui elle-même dépend d'une pratique culturelle transcendante et par là d'une situation historique englobante. Cette "convention pragmatique majeure" (la situation clivée de la fiction) peut être réalisée par des voies bien différentes, faisant intervenir au choix des présuppositions de lecture, l'intention communicative du locuteur, les qualités phonologiques et syntaxiques ou la sémantique du texte. Dans le même article, Warning résume bien cette impossibilité de dégager une structure profonde de la fiction qui pourrait générer au sein d'un modèle homogène, l'ensemble des discours historiques qui culturellement ont été reconnus comme fictionnels :

> « …L'impossibilité de définir de façon satisfaisante la fictionnalité à l'aide des caractéristiques de la situation d'énonciation fictive elle-même. La fictionnalité présuppose plutôt une situation externe qui la définit en tant que telle. Elle est donc essentiellement contractuelle. Et par-là, le discours fictionnel est intégré au même titre que le discours non fictionnel dans une pratique sociale transcendante. Ce genre d'intégration peut varier en fonction de l'époque et du genre littéraire. A l'époque de l'art dit pré-autonome la situation de réception est hautement codifiée en situation d'emploi typifiée. Il suffit de nommer, dans cet ordre d'idées, la mise en scène de la littérature courtoise dans le cadre des fêtes de cour, ou toute forme de théâtre institutionnalisé. A l'époque post-courtoise, donc depuis le XVIIIe siècle environ, l'articulation de la situation de réception va en décroissant" (1979, p. 331).

Cette impossibilité de donner d'autres réquisits que sa situation clivée à la fiction explique l'hétérogénéité des indices fictionnels, des modalisateurs recensés. Pour que le discours fictionnel existe, l'essentiel est cette division énonciative qui fait coexister un contexte pseudo-pragmatique à côté de son contexte pragmatique réel. Dès lors, tous les moyens sont bons, si l'on peut dire. Tous les procédés qui permettent de poser une thèse d'irréalité, pour reprendre le terme de Sartre, qui permettront de déréaliser l'énonciation du narrateur, directement ou indirectement, seront retenus. Comme la littérature a en propre une surdétermination formelle et fonctionnelle, ces procédés se trouvent souvent multipliés et utilisés de façon concurrente.

Cette primauté du clivage situationnel permet, aussi, de comprendre pourquoi les déclarations textuelles explicites ne peuvent définir un texte comme fictif sans devenir paradoxales, sans se présenter comme une aporie pour le lecteur. Si l'essentiel pour une fiction, pour sa constitution, est cette division de l'énonciation globale, le narrateur ne peut désigner lui-même son statut, car il n'est que l'effet de cette situation d'énonciation fictive qu'il prétend fabriquer. Ce n'est pas par des déclarations d'intention que la fiction existe en tant que telle, c'est par la mise en place d'un dispositif d'énonciation, d'un type de communication agencé de façon particulière. Le narrateur peut bien multiplier les auto-désignations et les avertissements, ce qui importe, c'est sa posture ; posture qui est commandée par des signes qui ont un réel pouvoir dissociatif soit parce qu'ils relèvent du péritexte, soit parce qu'ils contribuent à constituer l'énonciation (indices syntaxiques et pseudo-pragmatiques), soit enfin parce qu'ils ont une valeur négative assez forte pour décrocher le texte de toute référentialité (indices sémantiques).

Cette situation clivée de la fiction explique, enfin, qu'un dispositif comme l'autofiction soit possible. Si l'auteur se représente de façon explicite, il prend le risque d'une interprétation littérale de son énonciation. Mais d'un autre côté, le discours fictionnel offre assez de ressources pour que son personnage apparaisse comme un être imaginaire, pour qu'il soit doté d'un coefficient de lecture qui l'écarte de toute réception "sérieuse". Dès l'instant où le lecteur adhère complètement à la fiction, il la perçoit comme une imitation d'énonciation et par suite perd tout intérêt pour un déchiffrement en termes de vrai/ faux. Soustrayant à l'autorité de la valeur de vérité l'auteur lui-même, le lecteur prend acte du fait qu'il est face à une "assertion non vérifiable", qui "ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte" (Stierle, 1979. p. 299).

Q U A T R I E M E

P A R T I E :

S T R A T E G I E S

"Il se méfiait. Il voulait pas trop rajeunir. Il se défendait. Il a voulu que je lui explique encore tout ... le pourquoi M. Et le comment M. C'est pas si facile... C'est fragile comme papillon. Pour un rien ça s'éparpille, ça vous salit. Qu'est-ce qu'on y gagne J'ai pas insisté".

L.F. Céline.

1 - FONCTIONNALITE D'UN DISPOSITIF SCHIZOPHRENE

"On ne confondra pas fonction et intention : une fonction peut être dans une large mesure involontaire, une intention peut être manquée ou débordée par la réalité de l'œuvre".

G. Genette

Bilan et perspective.

Deux protocoles de lecture ont été étudiés en détail. Cet examen, peut-être fastidieux, était nécessaire pour passer d'une définition intuitive à une définition plus rigoureuse de l'autofiction, pour montrer la diversité de leur manifestation. Réalisés par des procédures variées, de manière plus ou moins appuyée, de façon plus ou moins univoque, ces deux protocoles font de l'autofiction un dispositif à géométrie variable, d'une très grande souplesse d'exécution. Ils en font aussi un agencement excessivement retors et, au total, assez compliqué si l'on veut avoir une vue d'ensemble de son existence générique.

Après ce travail d'analyse, on pourrait penser qu'une synthèse serait la bienvenus. Ne faut-il pas maintenant recomposer ce qu'on a dissocié ? Réunir les traits pertinents distingués pour chacun des protocoles ? Construire une typologie à partir de toutes les variables dégagées ? Apparemment, c'est la seule façon de poursuivre cette étude des propriétés distinctives des textes autofictifs. La réunion de tous les paramètres réglant les deux protocoles permettrait une mise à plat de toutes les possibilités du dispositif, découvertes jusqu'à présent de façon isolée. En rassemblant tous ces facteurs et en les faisant fonctionner simultanément, on obtiendrait une typologie, mes possibles d'autofiction. Non seulement cette typologie apporterait un supplément de cohérence théorique à notre démarche mais, de surcroît elle ouvrirait des angles d'approche inédits pour la compréhension de la fictionnalisation de soi littéraire.

Un tel geste est toujours tentant par ce qu'il laisse augurer de maîtrise et de rigueur. Toutefois, il nous semble qu'il ne faudrait pas céder à cette tentation formaliste. Si l'on ne veut pas être en contradiction avec ce qui a été dit à propos du discours fictionnel, il faut respecter la proposition qui a sous-tendue son étude : la fonction détermine la forme, la convention commande le dispositif, le contrat organise l'agencement. Lucien Dallenbach a montré que la mise en abyme servait autant à "désambiguïser" un texte, à assurer la clarté de son message (usage naturaliste), qu'à réfléchir son caractère littéraire ou à permettre sa polysémie (usage symboliste)'(1977, pp. 78, 152). De même, tous les exemples d'autofictions mobilisés dans cette enquête ont manifesté une "disponibilité fonctionnelle et idéologique" du dispositif importante, presque une

nature de "mercenaire textuel". Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de dominantes ni de grands choix formels que l'on ne puisse remarquer. Mais il faut se garder d'attacher mécaniquement un effet à un procédé, se garder d'oublier qu'un même dispositif peut servir des projets opposés.

Plutôt que de partir d'une typologie formelle, on dressera donc un speêtre fonctionnel : on se demandera à quoi peut servir ce dispositif de fictionnalisation de soi, quels sont les effets qu'il peut bien remplir. Ce nouveau temps dans notre enquête va permettre de faire un tri dans notre corpus. Jusqu'à présent, on s'est contenté d'enrichir d'exemples et "transformations réglées" notre définition de départ. Toutes les actualisations du dispositif étaient par conséquent bonnes à prendre. On s'est peu préoccupé de savoir si ces œuvres avaient réellement pour enjeu d'élaborer une fiction de soi. De façon parfois abusive, on a même mobilisé des œuvres dont le caractère fictif était équivoque, dont l'identification auctoriale était réticente. Il faut maintenant mettre un peu d'ordre dans les réalisations de ce dispositif, séparer les cas "purs" d'autofiction des cas "impurs", à partir de l'usage qui en est fait, en fonction du rôle qui lui est dévolu.

Un dispositif schizophrénique.

Avant cet examen fonctionnel, on aimerait toutefois insister sur les implications et les conséquences de ce dispositif pour ses usagers (auteurs et lecteurs), quand il est réalisé dans toute sa pureté.

Considérons d'abord, en amont de l'autofiction, la situation d'un auteur qui s'invente des aventures imaginaires. Qu'est-ce qui peut motiver une telle démarche ? Le bénéfice de ce geste est évident. La fictionnalisation de soi matérialise un rêve qui est constitutif de la littérature ; elle réalise littéralement un désir qui souvent n'est satisfait que socialement ou marginalement : se textualiser, transformer sa vie en littérature et partant être fils (fille) de ses œuvres. A partir de la pratique du pseudonyme, qui le satisfait partiellement, Marthe Robert a bien formulé ce rêve de se créer soi-même :

> "Je suis fascinée par les pseudonymes. Que Gérard de Labrunie signe Gérard de Nerval (…) que Stendhal et Kierkegaard élèvent la continuelle invention de faux noms à la hauteur d'une création, j'y vois non pas de la dissimulation, mais un aveu aussi sincère que naïf. L'auteur pseudonyme (...) dit dans sa signature même ce qui est en fait son mobile le plus profond, par-delà les

> intentions et les idées qui constituent ses raisons de publier : le désir de remanier son état-civil et de nier ainsi toutes les déterminations biologiques, psychologiques et sociales auxquelles l'être ne peut rien changer. Il dit sa volonté de rompre la chaîne des générations dans laquelle il est à jamais inséré(... Y Cette tendance invétérée à se refaire une identité, qui fait positivement le romancier, certains écrivains la développent à un tel degré que, non contents de la libérer dans leurs livres, ils cherchent encore à la satisfaire dans leur vie, dussent-ils pour cela côtoyer la folie" (1981, pp. 97-98).

Cette page permet de situer la fictionnalisation de soi aux côtés de l'invention d'un pseudonyme et de l'élaboration d'une légende, en l'articulant à l'un des ressorts les plus importants de l'écriture littéraire. En s'inventant un pseudonyme, l'écrivain fonde son identité, à rebours de l'humanité ordinaire qui la reçoit, comme l'avait bien compris Cendrars : "... je suis le premier de mon nom puisque c'est moi qui l'ai inventé de toutes pièces". En s'inventant une légende, il se fait lui-même, à la différence du commun des mortels qui s'adapte tant bien que mal aux circonstances : Byron, Baudelaire, Rimbaud l'ont montré chacun de façon différente ; notre époque se caractérise aussi par la difficulté à rendre crédible longtemps une légende : "On ne soigne plus sa légende" disait Breton. Dans les deux cas, cette invention de soi ne se concrétise pourtant qu'à l'extérieur de l'œuvre de l'écrivain. Avec le pseudonyme et la légende, le désir d'être fils (fille) de ses œuvres se satisfait dans la reconnaissance sociale et culturelle mais cette matérialisation demeure hors de ce qui est le plus vital pour un écrivain, son texte. Au contraire, avec l'autofiction, l'écrivain s'invente lui-même dans son écriture, dans ses histoires, dans ses fictions, bref dans son œuvre. En entrant dans son propre texte, il obtient ainsi le privilège d'être à jamais un personnage fictif, de jouir du même statut qu'Hamlet ou Don *Quichotte*. Cette satisfaction explique que, poux quantité d'écrivains, la fiction de soi n'a pas, même figuralement, une finalité référentielle. En outre, avec cette forme de fiction, ils sont gagnants sur tous les tableaux : ils se donnent à la fois la liberté du fantasme, d'un espace où toutes les oppositions et tous les interdits sont suspendus ; et le bénéfice de l'effet mimétique que procurent les noms propres, spécialement le leur, qui renvoient à des personnes réelles.

Seulement, il ne faut pas sous-estimer tous *les risques* liés à ce jeu avec son patronyme et sa biographie. En les déstabilisant et en les brouillant, l'écrivain rompt une distinction tacite entre la personne et l'œuvre qui permet toutes les licences d'écriture. !Il y a là un passage à la limite qui n'est pas sans

conséquences ni sans risques. L'auteur d'une autofiction, en mettant en scène sa personne, peut-être ses intimes, peut-être d'autres, s'expose à provoquer de vives réactions dans sa vie privée, professionnelle ou publique. Même s'il réussit à ne pas mettre en cause sa famille ou ses relations, il s'expose à être jugé sur un terrain qui n'est pas le sien, sur un terrain A tous ses écrits seront interprétés de façon littérale, sans aucune considération esthétique. En principe, ce danger ne devrait pas exister puisque toute autofiction est une œuvre d'imagination, une forme de fiction. Il faut néanmoins se rappeler que cette pratique n'est prise en charge par aucun discours, que le lecteur moyen n'est pas préparé à la lecture de ce type d'œuvre. A ce jeu, l'auteur est donc presque toujours perdant car, même quand ses représentations de lui-même ou des autres ne seront pas outrancières, elles seront toujours fausses en regard de la réalité et des habitudes des lecteurs, toujours considérées comme mensongères - et comme telles condamnables.

G. de Nerval est une bonne illustration de ce danger de la fictionnalisation de soi. Pour s'être livré imprudemment à cette pratique, il a eu droit à un port rait terrible d'Alexandre Dumas, publié dans *Le Mousquetaire* du 10 décembre 1853 et repris dans la dédicace aux *Filles de Feu* :

> « C'est un esprit charmant et distingué, comme vous avez pu en juger, - chez lequel, de temps en temps, un certain phénomène se produit qui, par bonheur, nous l'espérons, n'est sérieusement inquiétant ni pour lui, ni pour ses amis ; - de temps en temps, lorsqu'un travail quelconque l'a fort préoccupé, l'imagination, cette folle du logis, en chasse momentanément la raison, qui n'en est que la maîtresse ; alors la première reste seule, toute-puissante, dans ce cerveau nourri de rêves et d'hallucinations, ni plus ni moins qu'un fumeur d'opium du Caire, ou qu'un mangeur de haschisch d'Alger, et alors, la vagabonde qu'elle est le jette dans les théories im-possibles, dans les livres infaisables. Tantôt il est le roi d'Orient Salomon, il a retrouvé le sceau qui évoque les esprits, il attend la reine de Saba ; et alors, croyez-le bien, il n'est conte de fée, ou des *Mille et une Nuit*, qui vaille ce qu'il raconte à ses amis, qui ne savent s'ils doivent le plaindre ou l'envier, de l'agilité et de la puissance de ces esprits, de la beauté et de la richesse de cette reine ; Tantôt il est le sultan de Crimée, comte d'Abyssinie, duc d'Égypte, baron de Smyrne. Un autre jour il se croit fou, et il raconte comment il l'est devenu, et avec un si joyeux entrain, en passant par des péripéties si amusantes, que chacun désire le devenir pour suivre ce guide entraînant dans le pays des chimères et des hallucinations, plein

> d'oasis plus fraîches et plus ombreuses que celles qui s'élèvent sur la route brûlée d'Alexandrie à Ammon ; tantôt, enfin, c'est la mélancolie qui devient sa muse, et alors retenez vos larmes si vous pouvez, car jamais Werther, jamais René, jamais Antony n'ont eu plaintes plus poignantes, sanglots plus douloureux, paroles plus tendres, cris plus poétiques !.. ».

On notera que ce morceau de bravoure est plus écrit que réfléchi. Manifestement, Dumas a voulu faire des effets au détriment d'un jeune confrère, qu'il croyait peut-être déjà enfermé. Tel quel pourtant, ce passage reproduit tous les sentiments ambivalents que peut produire la fictionnalisation de soi l'accusation de mythomanie et l'affirmation du caractère intenable de ce projet littéraire ; la reconnaissance malgré tout de sa séduction et de son efficacité, dès lors que l'auteur se donne le rôle de guide dans sa fabulation.

Presque un siècle auparavant, Diderot avait eu droit à un portrait non moins satirique, pour ses nombreux *Dialogues* il se fictionnalise, sous la plume de Garat dans *Le Mercure* de 1779 :

> "Promenant son imagination sur les ruines de l'antique Italie, il se rappelle comment les arts, le goût et la politesse d'Athènes avaient adouci les vertus terribles des conquérants du monde. Il se transporte aux jours heureux des Lelius et des Scipion ou même les nations vaincues assistaient avec plaisir au triomphe des victoires qu'on avait remporté sur elles Beaucoup de monde entre alors dans son appartement Il me distingue au milieu de la compagnie et il vient à moi comme quelqu'un que l'on retrouve après l'avoir vu autrefois avec plaisir" (cité par E. de Fontenay, 1981, pp. 224225).

Une fois encore, l'écrivain qui se fictionnalise est pris littéralement, comme un individu hors de lui-même, possédé par son imagination et ses inventions - comme s'il n'était pas acceptable qu'un homme de lettres brouille les limites de la littérature et de la vie, du dedans et du dehors de la fiction, de l'extérieur et de l'intérieur de la représentation. Il faut dire que, d'une façon générale, le sens commun accepte tris mal le travestissement d'un individu. Quand cette métamorphose n'a pas lieu dans un cadre social qui la légitime, elle fait du fabulateur un coupable en puissance. Se créer de toutes pièces, s'inventer un nom, une origine, une histoire, n'est-ce pas bon pour "un assassin, un cambrioleur, un collaborateur" comme l'affirme Elsa Triolet au début de *L'Inspecteur des ruines* ? Plusieurs auteurs de romans policiers ont exploité

cette méfiance du sens commun envers qui se fictionnalise, ce sentiment partagé que nous éprouvons face à la fabulation, même manifeste, d'autrui. C'est ainsi que Donald Westlake et Ruth Rendell, respectivement dans *Adios Scheherazade* (Minerve, 1985) et Douces morts violentes (Belfond, 1987), ont chacun mis en scène un personnage tenant un journal intime où il s'inventait des aventures imaginaires, presque incroyables, mais intégrées dans le récit de leurs vies véritables. Comme par hasard, ces journaux autofictifs seront à l'origine de toutes sortes de catastrophes et feront de leurs rédacteurs plus que des suspects, *des criminels*.

Il y a ainsi dans la production d'une autofiction un effet pervers qui paraît presque fatal. C'est qu'à vouloir se métamorphoser en personnage de roman, l'écrivain prend le risque qu'on identifie sérieusement ce personnage avec lui-même. Dans son Journal, Gombrowicz, dont pourtant toute l'œuvre romanesque utilise le dispositif de l'autofiction, a formulé très clairement ce danger et la paralysie qu'il peut provoquer pour un écrivain

> "Je manque encore, semble-t-il, de fanatisme dans ma passion pour ma propre personne, et de même n'ai-je pas su - par peur des autres - me donner à cette vocation qui m'incombe et creuser suffisamment la question. C'est moi - le premier et sans doute le seul de mes problèmes : le seul, l'unique de tous mes héros auquel véritablement je tienne" (Journal I, 1953-56 pp. 204).

Cette remarque de Gombrowicz signale une dimension de la littérature souvent négligée, à savoir qu'elle ne va pas sans imagerie sociale, que la perception d'un écrivain est faite aussi des images de lui-même qui sont véhiculées un peu partout. Ces images sont en partie produites par ses interventions, ses déclarations, ses comportements et, bien sûr, ses œuvres ; en partie faite par l'interprétation qu'en donnent les médias, l'opinion, la communauté. Pour cette dernière, l'Image est importante, c'est elle qui lui donne barre sur ces fabricants d'énoncés, qui la confortent ou la dérangent. Cre sont bien souvent ces images qui portent vers la lecture d'un écrivain inconnu qui donnent le désir de lire les œuvres d'un écrivain jusque-là ignoré. Tout écrivain est conscient de ce rôle des images, de la nécessité de composer avec elles, d'élaborer ses stratégies de publication et de comportement en fonction d'elles. Si la littérature est une institution, comme on tend de plus en plus à l'affirmer, alors se pose pour chaque écrivain la question de sa légitimité et de sa crédibilité. Dans notre univers post-romantique, cet aspect est le plus

souvent occulté : on prétend se contenter des textes. Il n'est pas certain pourtant qu'une œuvre ne se ressente pas du crédit social et culturel dont jouit ou ne jouit pas son auteur.

Le dispositif de l'autofiction met par définition en danger cette crédibilité. En utilisant, l'écrivain prend le risque de passer pour un mythomane invétéré, comme l'ont pris Restif, Nerval, Loti, Céline ou Gombrowicz en mêlant la fiction à leur vécu. Le problème, c'est que les effets de cette pression sociale, de ce souci de garder son crédit, ne sont pas facile à mesurer dans un texte ou chez un auteur sans que l'analyse devienne immédiatement, comme par le "retour du refoulé réductrice. Comme le dit bien Pierre Bourdieu, c'est alors qu'"il faut choisir de payer la vérité d'un coût plus élevé pour un profit de distinction plus faible" (1982, p. 10). Pourtant, ce risque constitutif à l'écriture de l'autofiction explique sans doute bien des agencements retors, permettant à l'écrivain de risquer son nom propre tout en se gardant une marge de replie pour le cas où le jeu d'identification fictionnelle se retournerait contre lui.

Pour illustrer ce cas de figure, on ne citera qu'un exemple : *Moravagine* de Cendrars Ce roman, on l'a vu, ne donne qu'un petit rôle à son auteur, même si cette place est en vérité essentielle, voilée par une formidable ellipse du texte qui cherche comme à censurer les relations entre Cendrars et Moravagine. Mais il n'en a pas toujours été ainsi : le manuscrit, conservé au fonds Cendrars, de la Bibliothèque de Berne, présente une version de l'histoire bien différente : le narrateur est Cendrars lui-même, en personne, sous son nom. Au départ Cendrars voulait donc se représenter comme l'homme lige de Moravagine. Puis il a reculé, biffé son nom et mis à la place celui d'un narrateur imaginaire, Raymond la Science. Peur des jugements ironiques de la Presse ? Souci de ne pas inquiéter des proches ? Volonté de ne pas s'exposer à une censure possible ? Refus de l'éditeur ? La raison qui a conduit Cendrars à modifier son manuscrit restera à jamais mystérieuse. Le fait est que celui-ci montre bien que le poids de l'Image pèse même sur un écrivain aussi peu conventionnel que lui.

Pour clore cette considération, on signalera un « artifice » ingénieux pour les candidats à l'autofiction ne voulant prêter le flanc aux ricanements de tout bord. Le procédé est Paul Auster, auteur d'une trilogie new-yorkaise, dont le premier volume est *Cité de Verre*. Au lieu de donner directement son n à un personnage, Auster a trouvé le moyen suivant. Il commence par camper un personnage fictif qui a un nom et une identité thématique propres : Quinn,

auteur de romans policiers sous un pseudonyme de William Wilson et vivant à New-York. Et c'est seulement après coup, comme par la suite d'une erreur, qu'il donne son patronyme à ce personnage. Alors que Quinn est chez lui, train de lire le début des Voyages de Marco Polo (« Pour qu'un livre soit droit et véritable, sans nul mensonge, nous vous donnerons les choses vues comme vues et les entendues comme entendues »). Aussi, tous ceux qui liront ou écouteront ce récit doivent le croire parce que ce sont toutes choses véritable le téléphone sonne :

> - Allô ? fit la voix.
>
> - Qui est-ce ? demanda Quinn.
>
> - Allô ? répéta la voix. Ecoute, dit Quinn. Qui est-ce ? - Est-ce Paul Auster ? demanda la voix. Je voudrais parler à M. Paul Auster" (Tr. fr. P. Furlan p. 12).

Quinn commence par refuser cette identification forcée ; puis il s'y prête entièrement, A la suite de quoi, il connaît toutes sortes de tribulations et sombre dans l'abjection, la folie et la mort. Tout lui est permis puisqu'il y a eu erreur sur la personne et qu'il n'est qu'un faux homonyme d'Auster.

L'autofiction n'est, toutefois, pas seulement une entreprise périlleuse pour son auteur. En aval du texte, le lecteur se trouve dans une contradiction insoluble. Comment lire un "roman" dont l'auteur est l'un des personnages ? Comme une fiction ? Comme un texte à visée référentielle ? Les deux à la fois? Ni l'un ni l'autre ? Si lire c'est faire fonctionner un texte (et donc actualiser son registre de lecture), la question se pose. Devant une autofiction, 0" doit obéir à deux injonctions. contradictoires : lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie. Pourtant, ces deux registres sont incompatibles, que ce soit par leurs protocoles, leur rapport au réel ou leur usage. Ce sont deux systèmes de communication dont la synthèse est impossible, deux territoires aux frontières bien délimitées, Même si des procédés formels peuvent s'échanger et circuler de l'un à l'autre. Sauf que le texte autofictif tire son sens de ces deux registres et de leur coexistence Même au niveau de l'énonciation, le lecteur est face à un paradoxe au sens strict, un paradoxe pragmatique. Un paradoxe parce qu'il n'y a là nul sophisme ni abus de langage. Un paradoxe pragmatique parce que la duplicité n'est pas au niveau de ce que dit le texte, mais dans la manière dont il fait sens, s'énonce ou signifie.

Mutatis mutandis, le lecteur est pris dans ce que les théoriciens de l'école de Palo Alto, à la suite des travaux de Bateson sur la schizophrénie ont popularisé sous le terme de *double-bind* (Bateson, 1956 ; Watzlawick, 1967) : une "situation à double contrainte". Dans le domaine de l'interaction humaine, on sait qu'un individu est prisonnier d'une telle situation quand il est l'objet d'une communication qui se contredit elle-même, d'un énoncé ou à l'intérieur d'un cadre de référence sans ambiguïté, quelque chose est formulé sur ce cadre qui le dénie. Un tel type de communication paradoxale a pour effet d'interdire l'usage du niveau métacommunicatif, la capacité de communiquer sur la communication, la perception des nuances entre les différents registres de communication - et de produire à terme un schizophrène. Sans forcer davantage la comparaison, il faut reconnaître que le lecteur face à un texte autofictif se trouve devant le même registre indécidable et dans une situation tout aussi intenable : il se trouve dans l'impossibilité de distinguer le littéral et le métaphorique et de choisir entre ces deux registres. Selon son tempérament, il décidera alors que toute l'œuvre a un sens caché (réponse paranoïaque qu'elle n'appartient à aucun registre-type défini (réponse hébéphrénique) ou qu'elle ne présente aucun intérêt (réponse catatonique).

Fonctions du dispositif.

Naturellement, le lecteur est rarement conduit à ces extrémités car une autofiction est pourvue d'étiquettes, d'indices, de signaux métacommunicatif qui lui permettent de comprendre qu'il s'agit d'une sorte de jeu, qu'il est devant une œuvre d'art. Bien plus, ce *double-bind* de l'autofiction ne fait que prolonger et redoubler le *double-bind* constitutif de la fiction, signalé par Warning et décrit depuis longtemps sous la catégorie de "mensonge".

C'est, en effet, depuis l'Antiquité que la littérature est placée sous le signe de la duplicité. Chaque époque a reconnu plus ou moins explicitement qu'elle supposait de part et d'autre, du rôle de la production à celui de la réception, une totale mauvaise foi. L'auteur par l'illusion qu'il cherche à, rendre crédible ; le lecteur par la bonne volonté qu'il met à adhérer à cette illusion. Cette description, parfois transformée en accusation, de la littérature en termes de simulation, rendait compte de la posture d'énonciation du discours fictionnel. Elle visait aussi à définir la lecture comme un champ permissif ou nombres d'oppositions irréductibles sont désamorcées, A des stratégies contradictoires trouvent un compromis.

Ainsi, si en droit le dispositif de l'autofiction est embarrassant pour le lecteur, s'il ne peut conduire qu'à une œuvre impossible, en fait la plupart des textes offrent une solution à cette contradiction. On a volontairement insisté sur le caractère intenable de la fictionnalisation pour mettre en valeur le geste provocant que représentait son existence. En réalité, comme on s'en doute, aucun lecteur n'est jamais devenu schizophrène à la lecture d'une autofiction. Le lecteur trouve la plupart du temps une solution à l'antinomie de cette posture d'énonciation. De même que le *double-bind* de la fiction trouve une "résolution ludique". l'autofiction offre le plus souvent un compromis qui permet d'accorder ses contraires. Quelle solution ? Comme pouvait le faire prévoir l'hétérogénéité du corpus, celle-ci n'est pas unique. L'examen attentif des textes montre que, loin de ne remplir qu'une fonction, le dispositif permet des effets multiples et Même contradictoires. Selon les œuvres et selon les auteurs, le lecteur constate, en effet, que dans certains cas le texte autofictif est recontextualisable alors que dans d'autres, il demeure irréductible. Autrement dit, deux cas de figures se présentent : a) le lecteur peut recontextualiser le dispositif, c'est-à-dire lui trouver malgré sa particularité une appartenance générique, une place dans le système des genres et des pratiques littéraires. On supposera que ce lecteur est compétent, que sa recontextualisation n'est pas une "trahison", une "méconnaissance par assimilation" (Derrida). Dans ce premier cas, c'est le texte qui offre des "appels d'interprétation" en ce sens, qui ménage au lecteur une orientation de lecture telle qu'il peut rattacher le dispositif à des stratégies balisées, essentiellement référentielles et réflexives comme on va le voir.

b) Le texte demeure irréductible à toute recontextualisation. L'usage qu'il fait du dispositif n'est pas soluble à l'aide d'une catégorie générique conventionnelle. Par rapport à la compétence du lecteur, son savoir littéraire et culturel, le dispositif est alors une "forme sans fonction". Pour lire, le lecteur doit épouser le mouvement du texte, s'assujettir à son autorité et à une signification qu'il ne tire que de lui-même. Il se trouve alors devant ce que Ross Chamber appelle un "texte difficile", qui appelle un travail d'interprétation important et qui peut provoquer des effets variés angoisse, sentiment de résistance, vertige, jeu etc. (1982)

C'est selon ces deux orientations que se distribuent les réalisations du dispositif, qui peuvent se détailler fonctionnellement de la façon suivante :

al) fonctions référentielles

Le dispositif de fictionnalisation de soi sert en réalité une visée didactique, constative ou autobiographique. Loin d'être le moyen d'une plongée dans l'imaginaire, il sert au contraire une volonté de vérité ;

a2) fonctions réflexives

Le dispositif permet des textes spéculaires ou autoréférentiels. Il produit alors une forme spécifiée de "métalepse", par laquelle l'œuvre se "dénude" ou s'auto-glorifie ;

b) fonction figurative

Cette dernière fonction est une hypothèse de travail. Il faudra se demander si les réalisations ne correspondant pas une stratégie balisée, ne convergent pas malgré tout dans un effet commun : la figuration.

Trois grands types de résolutions possibles apparaissent ainsi pour le dispositif autofictif ; trois grandes fonctions que l'on va détailler dans les chapitres qui suivent. Cette étude fonctionnelle sera l'occasion de voir si, à défaut de thèmes obligés ou de traits formels récurrents, ce dispositif ne présente pas une certaine unité au niveau des stratégies qui commandent son usage. Cet examen pourra aussi permettre de cerner définitivement le contenu à donner au terme autofiction, de préciser la définition en compréhension de cette catachrèse.

2 - FONCTION REFERENTIELLE –

« La vérité n'est jamais jas ce dont on a décidé de se souvenir »

P.Cnnro

On a jusqu'ici toujours décrit la mise en œuvre du dispositif de l'autofiction comme une pratique par laquelle un écrivain s'inventait une vie et une personnalité, comme une sorte de fictionnalisation de soi. Certaines œuvres, pourtant, actualisent le dispositif sans avoir de visée fictionnelle, tout en manifestant au total une nette ambition référentielle. La figure d'énonciation utilisée est bien celle de l'autofiction mais le projet d'ensemble, le résultat recherché n'est pas l'élaboration d'une autofiction. Cette affirmation paraîtra sans doute paradoxale, voire incohérente.

Il faut, pourtant, comprendre que le dispositif de l'autofiction ne demande pour être "monté" que deux éléments une identification de l'auteur avec l'un de ses personnages une mention affirmant la fictionalité de l'œuvre. C'était, rappelons-le, la démarche de Doubrovsky avec Fils, déclaré autobiographique, malgré l'indication générique "roman" de son ouvrage. Cet exemple n'est pas unique. Ce chapitre a précisément pour but d'explorer tous les cas dans notre corpus où le dispositif de l'autofiction sert des fins référentielles, un projet didactique ou une entreprise autobiographique.

- I - FONCTION DIDACTIQUE

Par cette appellation, on désignera toutes les réalisations où le dispositif sert un dessein à la fois pédagogique et idéologique ; où il permet d'authentifier un discours systématique, qu'il soit philosophique ou historique, esthétique, métaphysique etc. Cette fonction se retrouve aussi bien dans des fictions proprement dites que dans un genre démonstratif comme celui du dialogue.

Dans un texte narratif fictif, la fictionnalisation de soi donne la possibilité de mettre en place un représentant auctorial, un interprète de l'auteur. Par lui, le texte va pouvoir se faire lire selon une orientation bien déterminée ; l'activité interprétative du lecteur va se trouver étroitement canalisée, en fonction des intentions de l'auteur. Si la notion de "porte-parole" a un sens, c'est bien dans cette situation là, A l'auteur délègue à un personnage son autorité et son pouvoir. Sans doute, cette notion est parfois utilisée de façon peu rigoureuse. Balzac avait raison de s'élever contre la fâcheuse tendance à attribuer à l'auteur les propos de ses personnages. Il ne suffit pas qu'un personnage tienne un discours systématique et cohérent, que rien ne vient contredire dans l'œuvre, pour que l'on puisse en faire un représentant de l'auteur. Par contre, si

ce personnage porte un nom proche de celui de l'auteur, on n'aura pas tort d'y voir comme un double chargé de guider le lecteur.

Un tel personnage homonyme est un signal quasi-explicite que le texte dispose de son propre appareil interprétatif, qu'il renferme en lui la clef de sa "bonne interprétation". Son homonymie est la marque de l'autorité qui lui est conférée ; elle indique que ce personnage est comme un "décodeur" incorporé au texte, qu'il a charge de déchiffrer par avance le sens de l'histoire à laquelle il appartient. Naturellement, un narrateur pourrait remplir cette fonction interprétative avec encore plus de netteté. Mais la structure de la fiction deviendrait trop démonstrative ; on serait devant un roman à thèse. Au contraire, donner son nom (ou une partie) à un personnage permet de faire l'économie d'un narrateur envahissant, d'un commentaire interprétatif rigide comme celui de la fable.

Ainsi, dans tes *Buddenbrook*, Thomas Mann a-t-il délégué un personnage qui porte son prénom pour donner son sens au roman. Tout montre que Thomas Buddenbrook a pour tâche d'éclairer le déclin de sa famille, de donner sa signification à la décadence de sa lignée, de faire de son histoire un destin. Sa réflexion sur la discordance entre la force et le ressassement de soi, sur l'incompatibilité du vouloir-vivre et de la pensée, sur l'opposition de l'art et de la vie, dépasse sa propre situation pour expliquer toute la destinée fatale des Buddenbrook. Le constat qu'il fait d'une "nature artiste" rongeant la vitalité initiale des Buddenbrook, c'est celui de Thomas Mann sur son époque ; le diagnostic qu'il fait sur les rapports entre l'échec de sa famille et sa chute dans la maladie, West encore celui de Thomas Mann. Ce personnage n'est pas seulement le dernier acteur lucide de la saga familiale ; il est aussi l'interprète de son histoire. *Mutadis Mutandis*, on pourrait faire la même analyse avec le personnage de Burton dans *L'Emploi du temps* de Butor ou avec celui d'Andréas dans *Le Mur de la peste* d'André Brink.

Cette fonction interprétative peut aussi jouer un rôle dans un genre où l'on ne l'attendrait pas, A ses vertus pédagogiques semblent inutiles : le genre du dialogue. Ce genre didactique, qui trouve son point de départ chez Platon, est comme on sait un genre important. Au sein de cet ensemble, un certain nombre de dialogues présentent la particularité de mettre en scène leur auteurs. On en a vu quelques exemples au cours de ce travail. En fait, ils sont beaucoup plus nombreux qu'on ne pourrait le penser et ce corpus mériterait

une étude à lui tout seul. *Dialogue historique* de Varron, les *Dialogues* de Grégoire Le Grand, *Dialogue entre un Juif, un philosophe et un chrétien* d'Abélard, certains *Dialogues* du Tasse, *Dialogue en forme de Vision nocturne* de Marguerite de Navarre, *Nouveaux Essais* de Leibniz, *Entretiens* de Fontenelle, tous ces textes forment comme un sous-ensemble homogène et important, au même titre par exemple que le sous-genre *dialogue des morts* où l'auteur fait converser des morts illustres, sans aucun souci de vraisemblance, en permettant par exemple la rencontre de Machiavel et Montesquieu comme dans le magnifique et méconnu *Dialogue aux enfers* de Maurice Joly.

Dans cette pratique littéraire, le recours au dispositif autofictif semble s'expliquer de la façon suivante. Premier temps, l'auteur choisit de mettre en place la fiction d'un dialogue, procédé très commun qui a l'avantage de divertir tout en instruisant ; de montrer la vérité en train de naître, plutôt que de la présenter figée et déjà formée comme dans un Traité. Cette forme d'exposition présente toutefois un risque. La situation imaginée, les personnages inventés, les méandres de leur discussion, tout cela risque de déborder les intentions de l'auteur et de noyer pour ainsi dire les affirmations qu'il voulait imposer. Autrement dit, à force de vouloir plaire, de prétendre concilier la doctrine et la littérature, il y a le danger d'une "revanche de l'écriture" (Suleiman, 1983, pp. 239-264). Pour parer à ce risque de débordement par son cadre fictif, l'auteur peut alors choisir, dans un second temps, de se représenter lui-même dans le texte. Il asseoit ainsi de son autorité le discours d'un personnage, permet à ses thèses d'être identifiées par le lecteur et séparées des autres voix du texte.

Prenons l'exemple des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, un dialogue rapporté sous une forme narrative. Fontenelle a donné comme cadre fictif à ses thèses scientifiques un séjour dans le château d'une marquise et des soirées passées à discuter d'astrophysique Dans ces conversations érudites, Fontenelle mêle, comme il le reconnaît dans sa préface, le certain et le plausible l'apodictique et l'hypothétique. A côté d'affirmations acceptées par la "Cité savante" de son époque, il avance des propositions qui n'ont pas encore été démontrées, mais qui pour lui sont très probables. Il fallait donc que l'on prenne au sérieux ces hypothèses qui pour Fontenelle étaient des hypothèses scientifiques. C'est là que son cadre imaginaire, sa fiction d'entretiens, risquait de le perdre. Il y avait le risque d'une sorte de contamination de tout son propos, par sa fiction mondaine et le bon badin utilisé

pour le rapporter. Tout son ouvrage pouvait être lu comme une rêverie poétique sans fondements ; comme une description fantasmagorique du ciel ; comme un livre dans la veine de l'*Histoire vraie* de Lucien, multipliant les descriptions fantastiques et les inventions gratuites. Pour parer à ce danger, Fontenelle a bien sûr multiplié les arguments et les démonstrations, a mis tout son discours sous le signe du raisonnable. Mais surtout, il s'est identifié à son narrateur, afin que toute son autorité d'auteur étaye les hypothèses formulées, leur donne l'allure d'un discours sérieux. Du coup, son narrateur n'est plus seulement un savant avide de diffuser son savoir, *c'est un personnage vicaire*, un double de l'auteur, son représentant dans le texte. Cette identification est une véritable délégation de pouvoirs : en partageant son identité, Fontenelle donne aussi son autorité et il garantit le sérieux de son discours.

Concluons : avec cette première fonction, un paradoxe se fait jour. Alors que le dispositif de la fictionnalisation de soi est dans l'absolu le comble de l'invention, la fiction poussée à sa limite, là A elle emporte jusqu'à son auteur, des textes montrent un tout autre emploi possible. Loin de servir l'imaginaire, le dispositif peut aussi servir de "verrou" référentiel en quelque sorte. Tout comme la mise en abyme chez les naturalistes, il peut servir la cause d'un message, être le garant d'un discours didactique. Comment reconnaître un tel emploi du dispositif ? Dans le cas du dialogue, la question ne se pose pas. Le dispositif n'est là que pour éviter toute ambiguïté dans interprétation, le caractère synthétique et démonstratif du texte indiquant la nécessité de cette interprétation. Dans le cas d'une fiction, c'est évidemment plus compliqué. On peut, toutefois, avancer l'existence des traits suivants : a) l'emploi hétéro- ou homodiégétique du double auctorial : si ce double est au centre du récit, en est l'acteur principal, il est moins apte à en donner le sens, à s'en faire l'interprète ;

b) un "Profil thématique" contrasté du personnage auctorial : par là, l'auteur décourage le lecteur dans toute tentative d'interprétation littérale, qui ferait de son double un autre lui-même et du texte une œuvre autobiographique ; c) enfin, trait qui va de soi mais qu'il faut rappeler, la présence dans le texte d'un discours interprétatif énoncé par un personnage.

II - FONCTION BIOGRAPHIQUE –

Cette seconde appellation permettra de nommer toutes les œuvres où le dispositif sert un projet intime, A une des finalités ultimes est de mettre l'accent sur sa vie, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune, 1975, p. 14) comme dans une autobiographie.

Pourquoi alors de tels ouvrages sont-ils présentés comme fictifs ? Pourquoi des auteurs éprouvent-ils la nécessité de classer des textes intimes dans la littérature romanesque ?

Il faut distinguer dans ce choix fonctionnel deux cas de figures : la littérature onirique et une littérature qui manifeste une "modélisation mineure du projet autobiographique" (Lejeune).

Tout d'abord, il faut penser à des textes autobiographiques dont le contenu est par nécessité fictionnel : les récits de Ave. Perec avec *La boutique obscure*, Butor avec son *Matière de rêves* ont montré l'intérêt et la cohérence de cette écriture onirique. Voilà des ouvrages qui prennent leurs racines au plus profond de l'intimité de l'écrivain, qui sont d'une authenticité parfois douloureuse et qui pourtant sont presque toujours irréels, dont le contenu est par définition invraisemblable. Pour ces textes, l'écrivain n'a pas besoin de mettre en place un protocole de fiction compliqué. La matière de ces récits indique le plus souvent d'elle-même leur fictionnalité : il s'agit d'autofiction presque naturelles. C'est d'ailleurs une forme d'écriture qui mériterait autre chose qu'une évocation rapide si les limites de cette enquête ne l'empêchait pas. Dans cette littérature onirique, le dispositif de fictionnalisation ne cherche pas à déréaliser l'écrivain, il est nécessaire pour que le vécu onirique soit fidèlement restitué.

Second cas de figure, une littérature qui se répand de plus en plus aujourd'hui, A l'écrivain se raconte sur un mode fictionnel tout en assurant que cette fiction est vraie. Une illustration très claire : Alphonse Boudard, *L'Hôpital* (La table ronde, 1972). L'ouvrage porte comme second titre Une *hostobiographie* et comme indication générique "roman". Sur le quatrième de couverture, on peut lire entre autres : *"J'invente rien, je réorganise ma souvenance et puis je fais danser les mots..."*. Les contradictions de ce protocole péritextuel se retrouve à l'intérieur de l'ouvrage' c'est bien le récit

d'années passées par l'auteur à l'Hôpital, mais il y a tant de verve dans le style, de truculence dans les portrait se de jubilation dans les descriptions que cela donne à penser que l'effet à produire sur le lecteur a autant commandé cette' « autobiographie » que la fidélité au vécue le souci de restituer scrupuleusement une expérience difficile. Alphonse Boudart a ainsi publié plusieurs volumes de ce type : *La Métamorphose des Cloportes*, *La Cerise*, *Bleubite*, *Cinoche*, *Les Combattants du petit bonheur*, *Le Corbillard de Jules* et dernièrement *L'Éducation* d'Alphonse. *Dans Le Corbillard de Jules*, (La Table Ronde, 1979), il donne une préface où il désigne ces livres comme appartenant à un "grand ensemble de biographie romanesque", dont le titre générique serait *Les Chroniques des mauvaises compagnies*. L'appellation "biographie romanesque" ramasse pertinemment la formule de cette écriture de soi moulée sur l'écriture romanesque, mais se défendant bien de déformer les faits et n'ayant d'autre perspective qu'autobiographique.

Notons que ce registre contradictoire est aujourd'hui un phénomène incontournable du monde éditorial. De plus en plus d'écrivains, de façon ponctuelle ou systématique, publient de tels textes. L'œuvre de Doubrovsky entre' naturellement dans cette catégorie. Lejeune en a relevé Vautres exemples dans "Autobiographie, roman et nom propre". On peut ajouter quelques écrivains à son inventaire. Pour ne retenir que les écrivains qui le font de façon systématique, on retiendra les noms de Jean-François Bastide, de Gabrielle Rolin et de Thomas Bernhard. Tous ces écrivains pourraient reprendre la formule de Boudard : "J'invente rien, je réorganise ma souvenance et je fais danser les mots".

Dans son examen de ce type hybride, Lejeune a insisté sur le fait qu'il ne s'agissait que d'une "modélisation mineure du projet autobiographique" ; que les contradictions de ce registre n'apportaient guère que des confusions et que leur seul mérite était d'illustrer un malaise général envers les dis cours référentiels. Il est vrai qu'à une ou deux exceptions pris, ces textes hybrides ne sont pas d'une très grande qualité littéraire. Toutefois, il y a là un phénomène de la vie littéraire qui n'est pas à négliger et qui est l'équivalent pour notre époque de ce qu'était pour le XIXe siècle la roman personnel dont le prototype est *L'Oberma* de Senancour. Comme on sait, ce siècle a vu se multiplier des romans à la première personne, où le narrateur était anonyme, que la rumeur ou le contexte éditorial disait d'inspiration autobiographique et qui étaient lus

comme des autobiographies retouchées. C'est pour éviter type de lecture que Barris a nommé rétrospectivement "Philippe" le narrateur-héros de sa trilogie *Le Culte du Moi*, qui était anonyme dans les premières éditions.

Toutes ces "biographies romanesques" reposent sur une doxa qui trouve son origine chez Goethe, selon laquelle dans le domaine de l'écriture de soi, toute vérité est poésie Certes, les arguments avancés peuvent être différents : la part de fiction qui entre dans toute personnalité ; le phénomène qui fait que l'on se souvient plus de l'effet que des faits la nécessité pour l'exigence de vérité du projet autobiographique de composer avec l'exigence artistique (de style, de composition). Ainsi avec Doubrovsky, on a vu une formulation particulière de cette *doxa* utilisant un langage psychanalytique, mettant l'accent sur le pouvoir aléthique du langage. Mais il ne s'agit que d'une formulation différente. L'essentiel se trouve déjà chez Goethe.

Dans la tradition autobiographique, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (*Souvenirs de ma vie. Poésie et Vérité* (1811-1833) pst, en effet, un livre fondateur, aussi important que *Les Confessions* de Rousseau, quoique en un autre sens. On doit à Rousseau d'avoir donné le coup d'envoi à une écriture de soi A l'accent est mis sur une exigence de vérité absolue, à une manière de pratiquer l'autobiographie et la connaissance de soi qui va jusqu'à l'impudeur, dont Leiris est l'héritier moderne. Mais c'est à Goethe que l'on doit d'avoir signalé la part d'invention qu'il y a dans l'écriture de soi, part dont il fallait tenir compte et qu'il faudrait même faire fructifier selon lui.

Dès les premières lignes de son ouvrage, Goethe signale l'impossibilité d'un récit exact de sa vie

> "Car il semble que la tâche principale de la biographie soit de représenter l'homme dans ses rapports temporels, de montrer jusqu'à quel point le monde lui résiste, jusqu'à quel point il le favorise, comment il s'en forme une conception de l'univers et de l'homme, et, s'il est artiste, poète, écrivain, comment il les réfléchit au dehors. Mais, pour cela, il faudrait une condition qui est, pour ainsi dire, hors de nota atteinte : savoir, que l'individu connaisse et lui-même. et son siècle ; lui-même pour autant qu'il est resté identique dans toutes les circonstances ; le siècle en tant qu'il entraîne avec lui ceux qui le veulent comme ceux qui ne le veulent point, les détermine et les façonne, de telle sorte qu'on peut dire qu'un homme, s'il fut né seulement dix ans plus tôt ou plus tard, été tout autre tant

> en ce qui concerne sa propre culture que l'action qu'il exerce au dehors.
>
> C'est en suivant cette route, c'est de considérations et de tentatives de ce genre, de souvenirs et de réflexions semblables, qu'est né le présent tableau, et c'est de ce point de vue le point de vue de sa naissance - qu'on pourra le mieux en jouir, en profiter et en juger avec le plus d'équité. Il y aurait peut-être à dire encore, particulièrement sur la manière mi-poétique, mi-historique de cet ouvrage, mais l'occasion s'en rencontrera sans doute plus d'une fois au cours du récit" (Trad. fr. P. du Colombier)

Par la suite, il ne manque pas de noter les moments où le "pouvoir poétique" de l'imagination a interféré avec le travail de la mémoire. Au début de la quatrième partie, il donne même sa méthode, qui lui fait utiliser les altérations de sa mémoire pour rafraîchir par le vernis de la poésie l'éclat de sa vie passée:

> « En contant une vie dont la marche est aussi variée que celle dont nous avons eu l'audace d'entreprendre le récit, nous sommes conduits, pour rendre clairs et intelligibles certains événements, à séparer nécessairement des choses qui s'entrelacent dans le temps, à en resserrer d'autres, que leur suite permet seule de saisir, et à grouper ainsi l'ensemble en parties qu'on peut embrasser raisonnablement pour les juger, et dont on peut tirer soi-même quelque profit.
>
> Nous plaçons cette considération en tête du présent volume pour qu'elle contribue à justifier notre méthode, et nous y ajoutons cette prière à nos lecteurs, de vouloir bien prendre garde que le récit qui se continue ici ne se raccorde pas exactement à la fin du livre précédent, mais que son objet est de reprendre peu à peu tous les fils principaux et de présenter, en un enchaînement solide et sincère, aussi bien les personnes que les sentiments et les actes ».

Tout le travail de Goethe dans cet exposé biographique consiste donc à assumer les déformations rétrospectives pour composer un ouvrage qui se prête le mieux possible au sens qu'il donne à sa vie et aux exigences d'une œuvre littéraire. Un exemple frappant de ce souci d'organisation et de composition dans *Poésie et Vérité*, est la mise en scène par Goethe de son propre nom. Si l'ouvrage débute par une déclaration qui a le caractère formel d'une déclaration de naissance à l'état civil ("Le 28 août 1749, alors que sonnait le douzième coup de midi, je vins au monde à Francfort-sur-le-Main"), le narrateur

est anonyme durant toute la première moitié de l'ouvrage. Alors que de nombreux passages évoquent sa signature, comme prolongement métonymique de sa personne et élément important dans le jeu amoureux, le narrateur retarde à loisir la profération de son nom. C'est seulement au centre exact de l'ouvrage (IIe partie, Livre 10 1 l'ouvrage comprend quatre parties et vingt livres), en reproduisant un épigramme de Herder que Goethe dévoile Herder qui joue avec l'étymologie de son patronyme et qui permet à Goethe un beau développement sur la manière dont chaque personne se familiarise avec son nom, au point d'en faire comme un épiderme symbolique. Il y a là comme un rituel d'imposition, Goethe suggérant qu'à son nom d'auteur, il le doit à Herder, que sans lui toute sa production serait restée dans les grâces mièvres du XVIIIe siècle qui caractérisaient ses débuts. Ce n'est qu'un exemple du formidable travail de composition auquel Goethe s'est livré sur les données de son existence. Mais il est particulièrement significatif.

L'œuvre aura une influence considérable en France, souvent chez des écrivains dont on ne soupçonnerait pas cette filiation. Ainsi Renan qui dès les premières pages de *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* reconnaît sa dette :

> "Goethe choisit pour titre de ses Mémoires *Vérité et Poésie*, montrant par là qu'on ne saurait faire sa propre biographie de la même manière qu'on fait celle des autres. Ce qu'on dit de soi est toujours poésie (…) Ce qui est une qualité dans l'histoire eut été ici un défaut ; tout est vrai dans ce petit volume, mais non de ce genre de vérité qui est requis pour une *Biographie universelle*. Bien des choses ont été mises afin qu'on sourie ; si l'usage l'eût permis, j'aurais dû écrire plus d'une fois à la marge *Cum grano salis*," (1383, pp. 39-40)

Toutes choses égales, on voit comment un auteur comme Boudard découle directement de cette tradition. La nuance qui le sépare de Goethe ou de Renan, c'est qu'un discours d'escorte est moins nécessaire. Il suffit aujourd'hui de disposer l'indication générique "roman" pour prendre à son compte les arguments de Goethe et se donner toutes les libertés pour conduire le récit de sa vie. On voit aussi en quoi cette forme d'écriture de soi se distingue de l'autofiction. La revendication fictionnelle n'est dans ce cas qu'un moyen de se défendre de l'accusation de mensonge ; c'est une *licence biographique*, pas une fin en soi.

En réalité, le registre de ces œuvres est *tendanciellement* référentiel ; c'est même ce qui permet de les différencier des autofictions proprement dites. Soit le cas de Boudard ; tous ses ouvrages portent sur la couverture l'indication générique "roman". Mais lui-même ne manque pas une occasion, dans le reste du péritexte, de signaler qu'il ne fait que relater les bonheurs et les avanies de son existence même s'il ne respecte pas l'ordre chronologique. La préface du *Corbillard de Jules* met même un peu d'ordre dans ces volumes en situant chacun d'eux par rapport aux événements de sa vie. On évitera donc de confondre ces "autobiographies romanesques" avec l'autofiction, même si c'est ce phénomène qu'avait en vue Doubrovsky quand il a forgé cette catachrèse. Bien plus, on évitera d'utiliser ce terme même quand le récit présenté est extravagant, impossible. Dès lors que la visée est référentielle, peu importe le contenu, il y a toujours une volonté de vérité qui porte l'ouvrage et c'est là l'essentiel. Le récit de rêve est là pour en administrer la démonstration : si je raconte mes rêves, il y a de fortes chances pour qu'ils montrent la plus grande fantaisie par rapport aux lois qui régissent la vie ordinaire. Néanmoins, ces rêves seront bien les miens et si j'engage ma parole quant à leur authenticité, il faut bien que mon auditoire les reçoive comme autobiographiques.

Cette dernière observation est nécessaire pour classer des textes comme *Vivre avec son double* (La Table ronde, 1979) Alfred Fabre-Luce. Dans ce "roman" l'auteur met en scène sa propre personne et le jeune homme qu'il fut, venu le revisiter. Bien sûr, ce texte ne peut être que fictionnel dans son contenu. Mis sa visée est référentielle, son ambition est autobiographique. En faisant coexister le vieil homme qu'il est et l'adolescent qu'il fut, Fabre-Luce ne fait que matérialiser ses propres pensées et rêveries, donne corps à cette part de *dichtung* qui entoure toute existence. C'est ce qui lui permet de donner "l'avertissement" suivant en tête de son livre :

"Bien des auteurs ont écrit un roman inspiré de leur propre vie. Ce fut pour eux un moyen de creuser plus profond qu'ils ne pouvaient le faire dans des Mémoires. Telle est aussi la signification du livre que je publie. Très soucieux d'exactitude rigoureuse dans mes travaux d'historien, je tiens à préciser ici la distinction des genres. Un *roman*, peut être, lui aussi, plein de "vérité", mais ce n'est pas une vérité littérale, même là où beaucoup de traits sont exacts.

A propos d'œuvres du même genre, on a parlé de "mentir-vrai". L'expression est trop brutale pour mon goût. Le mensonge m'est toujours antipathique. J'ai plutôt usé de discrétion et de stylisation - parfois aussi d'humour".

Comment conclure ce chapitre sur les œuvres A la fictionnalisation de soi remplit un objectif référentiel, didactique ou autobiographique ? Il faut reconnaître que l'on est devant un phénomène embarrassant. Des œuvres qui apparaissaient comme autofictives, qui parfois ont été analysées comme telles, se dévoilent fonctionnellement comme porteuses d'un projet autobiographique ou pédagogique. Ne sommes-nous pas en contradiction avec nous-même ?

En fait, il faut bien voir que le dispositif de la fiction de soi est d'une disponibilité totale. Tous ces "romans, qui prétendent être un roman sans l'être utilisent des procédures qui seraient valides dans une autofiction véritable. En ce sens, notre démarche reste légitimé. Toutefois, à cette étape de l'analyse, il est en effet urgent de distinguer entre *la fictionalisation de soi et l'autofiction*. La fictionnalisation de soi n'est qu'un dispositif par lequel un écrivain se campe dans une situation totalement ou en partie imaginaire pour des raisons qui peuvent être variables et dont la mise en place d'un "porte-parole" ou d'une autobiographie attrayante sont sans doute les plus importantes. L'autofiction, elle, est une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques.

3 - FONCTION REFLEXIVE

"Introduire dans le roman un romancier" A. Huxley.

Avec le chapitre précédent, on a vu un emploi du dispositif autofictif familier au lecteur. Malgré son excentricité, parce qu'elle sert une finalité référentielle, la fictionnalisation de soi ne fait pas alors problème : le lecteur l'accepte, comme il accepte une autobiographie ou un dialogue philosophique ordinaires, dont la "contextualisation" ne pose pas de difficultés particulières. Il reste à examiner un autre cas de figure où, malgré la bizarrerie du dispositif, le lecteur se trouve à nouveau dans une situation connue, face à un usage qui permet d'indexer la fiction de soi à une stratégie balisée, en l'occurrence une stratégie spéculaire. Autrement dit, il faut examiner les réalisations où la fictionnalisation auctoriale recoupe des procédures de réflexion, peut se décrire en termes de "mise en abyme

Quoique parfois subtils, tous ces moyens de duplication sont aujourd'hui bien connus des lecteurs. Outre que des œuvres majeures en ont fait leur miel, de Cervantes au nouveau roman, en passant par Shakespeare ou Zola, tout un discours d'escorte s'est progressivement constitué pour populariser ces jeux de miroirs. De Jean-Paul à Hugo, de Gide à C.E. Magny, il n'a pas manqué d'écrivains ou de critiques pour expliquer la nature, la fonction et l'intérêt de ces techniques. Un des apport de la remarquable synthèse de Lucien Dallenbach sur cette question, le récit circulaire, est de montrer en pointillé comment l'usage de la réflexivité littéraire s'est institutionnalisé au cours des siècles. A travers des formes différentes et des enjeux multiples, une tradition s'est mise en place pour accompagner la mise en abyme, permettre sa perception, sa classification et par suite sa compréhension. Il paraît donc légitime d'affirmer que ces procédés de réflexion constituent une stratégie reconnue, ayant sa place dans le paysage littéraire. Que la fictionnalisation de soi vienne à se confondre avec l'une de ces techniques spéculaires et elle sera perçue comme un effet de celle-ci.

RAPPEL

On sait que la notion de "mise en abyme" rassemble des procédés de réflexion variés, procédés qui peuvent se réduire à trois types comme le décrit Dallenbach :

> "Tel que les auteurs l'utilisent sans le problématiser le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières se ramènent à trois figures essentielles qui sont la réduplication simple (frag-

> ment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui... . et ainsi de suite) et la réduplication aporistigu2 (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)`` (1977, P. 51).

Pour reprendre une formule ramassée de J. Verrier, est mise en abyme, "toute œuvre dans l'œuvre", toute œuvre sur l'œuvre ou toute œuvre par l'œuvre. Reste à se demander sous quelles conditions la mise en abyme et la fiction de soi peuvent se recouper ? Dans le type I, il n'y a qu'un rapport d'analogie entre le segment textuel réfléchissant et le texte réfléchi : la scène de théâtre dans Hamlet. Ce type de réduplication (simple) ne se prête donc pas à la fictionnalisation de soi. Le type II, lui, ne peut guère exister de façon effective comme le souligne Dallenbach

le dédoublement interminable est littérairement voué à demeurer sinon à l'état de programme du moins au stade de l'ébauche. La raison de cet inaccomplissement se discerne sans peine. Elle tient à la structure même d'une représentation dont la profondeur implicite se heurte aux limites du récit entrevues par Lessing Preuve en soit l'usage intempérant que les affiches publicitaires font du procédé, alors qu'en littérature il ne se signale par la force des choses qu'à l'état de projet (a), de référence emblématique (b) ou de réalisation partielle (c) Exemples

(a) Contrepoint de Huxley ; (b) Le Vent et L'Herbe

de Claude Simon ; (c) Les Faux-Monnayeurs" (1977,

pp. 145-146).

Demeure donc le type III. En se réfléchissant elle-même, l'œuvre invagine nécessairement son producteur, le propulse fatalement au beau milieu de sa fiction et rejoint ainsi le dédoublement de l'autofiction. Naturellement, cette invagination a quelque chose de spécieux :

> "Emblème du type III, Ouroboros ne l'est pas par busard. On sait les difficultés que représente pour l'axiomatique un ensemble qui se contient lui-même. Or l'auto-enchâssement narratif n'est pas une moindre source d'apories. Emanant ici de l'auto-référence, celles-ci enfreignent à trois niveaux la loi du tertium non datur : au niveau de la causalité, puisqu'un récit

> auto-enchâssant exploite la récurrence et se donne pour le produit de son produit ; au niveau de la temporalité, puisqu'il se projette dans l'avenir (...) alors qu'il est un récit accompli ou en train de voir le jour ; au niveau de la spatialité, puisqu'il se représente comme sa propre partie et se laisse enfermer par ce qu'il contient" (Dallenbach, 1977, p. 147).

Ce vacillement des catégories logiques et sensibles n'est toutefois pas vraiment nouveau. Il rappelle le tremblé qu'introduit le dispositif autofictif dans la représentation, le trouble qu'il porte dans les limites entre le dedans et le dehors d'une fiction Ainsi, tant par sa nature que par son effet, la réduplication aporétique se trouve tris proche de la fictionnalisation de soi.

Mais pour que ces deux pratiques littéraires puissent se confondre, il faut une dernière condition, qui est incontournable. La mise en abyme n'est possible que si le segment textuel réfléchissant se confond ou tend à se confondre avec le texte réfléchi, il va de soi que la mise en abyme n'a plus de sens.

Davantage, le rendement narratif de celle-ci est suspendu à sa miniaturisation. Trop développée, elle perd beaucoup de son efficace Pour le type III, Dallenbach fait de cette exigence une 'loi importante" : "la force de l'auto-enchâssement est inversement proportionnelle à la mobilisation d'une œuvre enchâssée", (p. 147). Ainsi, la fiction de soi ne recoupera la mise en abyme qu'à la condition d'être limitée, de n'être réalisée qu'avec parcimonie dans le texte. C'est dire que le personnage auctorial ne doit pas occuper une place trop importante dans l'œuvre. Faute de quoi, l'auteur n'apparaîtra pas comme réfléchi par son texte.

UN MODELE : LE "*QUICHOTTE*".

Afin d'examiner concrètement les modalités possibles de cette rencontre entre la fiction de soi et la misé en abyme aporétique, on partira d'un exemple qui présente le double mérite d'être un texte fondateur et une réalisation exceptionnelle :

L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Comme on sait, ce roman comprend deux parties, nettement distinctes, publiées respectivement en 1605 et en 1615. La *Seconde partie* semble résulter d'une décision tardive de Cervantes. Les dix ans qui séparent ces deux volets, le fait que le premier volet comprenne un dénouement (même s'il est déception) et soit lui-même

initialement organisé en parties, laissent à penser qu'au départ Cervantès ne voyait pas la nécessité d'une suite. C'est pourtant ce qu'il publia dix ans plus tard. Il est peu vraisemblable que l'arrivée intempestive d'une pseudo seconde partie, d'un Don *Quichotte* apocryphe, publié par un certain Avellaneda en 1614, fut à l'origine du revirement de Cervantès. Toutefois, elle le renforça sans aucun doute dans sa décision de ne pas donner une suite au sens traditionnel, mais de replier son *Don Quichotte II* sur son *Don Quichotte I*. Peut-être même ce plagiat lui permit de poursuivre et d'achever une entreprise sans précédent, qui pouvait faire reculer plus d'un écrivain accompli. De façon inespérée, le Réel fournissait à Cervantès le prétexte pour donner une défense, une critique, une exégèse, une authentification et une clôture à sa *Première partie*.

C'est ainsi que dans la *Seconde partie*, la plupart des personnages ont lu la première ; ils sont en même temps acteurs et spectateurs, protagonistes et lecteurs du *Quichotte*. Cette reconnaissance de soi intervient dis le chapitre II, par la bouche de Cantho, répondant à une question de *Quichotte* sur sa re-nommée dans le village, chez le vulgaire, chez les cavaliers et gentilshommes :

> « … si vous désirez savoir tout ce que l'on en publie (...) je vous amènerai céans un homme qui vous les dira toutes sans y manquer d'un sou. Hier au soir, arriva le fils de Barthélemy Caraco, qui vient d'étudier à Salamanque et qui est reçu bachelier. Comme j'allais chez lui pour lui donner la bienvenue, il m'apprit que déjà l'histoire de Votre Seigneurie courait par le monde, sous le non de L'*Ingénieux Chevalier don Quichotte de la Manche*. Il me dit encore qu'on m'y avait mis avec mon propre nom de Cantho Panca et madame Dulcinée du Toboggan, avec d'autres choses qui se sont passées entre nous deux seuls. J'en fis, tout étonné, mille signes de croix, ne pouvant m'imaginer comment a pu les savoir celui qui les a écrites" (Trad. fr. F. Rosset et J. Cassou, P. 540).

Cette mise en abyme du livre par lui-même autorise toutes sortes de variations savoureuses : une autocritique en règle (chap. 3), où la *Première partie* est jugée d'un point de vue littéraire ; une critique systématique du *Quichotte apocryphe*, dont le héros éponyme constate de *visu* l'existence dans une imprimerie de Barcelone des comparaisons avec le *Quichotte I* :

> "Le bachelier demeura tout étonné d'ouïr les termes et la manière de parler de Sancho Pança : car, encore qu'il

> eût lu la première partie de l'histoire de son maître, toutefois il n'avait cru que Sancho fit aussi plaisant qu'on l'y dépeint. Mais, quand il l'ouit maintenant parler de testament et de codicille qui ne se pût détraquer, au lieu de testament et de codicille qui ne se pût rétracter, il crut tout ce qu'il en avait lu et le tint pour un des plus solennels insensés de notre siècle. Aussi disait-il en lui-même qu'on n'avait jamais vu au monde deux fous tels qu'étaient le maître et la valet" (P. 572).

Bien entendu, toutes ces variations ne sont possibles que parce que le *Quichotte II* se donne comme un livre à écrire, dénie sa nature littéraire :

> "Et par hasard, répliqua don *Quichotte*, l'auteur promet-il une seconde partie ? - Il en promet une, dit Samson : si est-ce pourtant qu'il nous assure qu'il ne l'a point trouvé, et qu'il ne sait pas qui la peut avoir. C'est pourquoi nous sommes en doute si elle sera publiée ou non" (P. 550).

Et ce ne sont pas seulement les personnages qui ignorent leur nature d'êtres imaginaires, qui n'ont pas conscience d'évoluer dans une fiction. Le "beau-père" du Livre, Cervantès, et le chroniqueur maure Hamet Ben Engeli ne s'en doutent pas non plus, même si leur illusion n'est pas la même. Tout en sachant, et en signalant qu'ils font œuvre de narrateurs, ils parlent de leurs héros comme des individus réels :

> "Le puissant Allah soit béni ! dit Hamet Ben Engel au commencement de ce huitième chapitre. Béni soit Allah ! répète-t-il trois fois. Et il ajoute qu'il préfère ces bénédictions en voyant qu'il tient enfin en campagne don Quichotte et Sancho ; et par ce moyen, ceux qui lisent cette histoire peuvent faire état que dès ce même point recommencent les hauts faits et les facéties de don Quichotte et de son écuyer" (pp. 573-574).

Aporétique, cette mise en spectacle de la *Première partie* relance considérablement le thème des rapports entre le livre et la vie qui traverse le roman - et permet de représenter ces rapports pour ce qu'ils sont : une aporie. L'ouvrage qui avait fait des romans de chevalerie et du genre pastoral le support d'un questionnement sur l'opposition entre la fiction et la réalité, est désormais lui-même en lice. Fable parmi les fables, le *Quichotte* ne peut plus

être lu comme une naïve dénonciation de genre littéraires faciles, déjà démodés ou critiqué à l'époque de Cervantès. Le lecteur est maintenant directement confronté au scandale constitutif de toute œuvre d'imagination, de toute configuration narrative même, si on se rappelle les développements sur la théologie. Scandale qui ne tient pas seulement à la nature illusoire du récit, mais aussi à ce besoin qu'ont les hommes d'histoires, à ce désir irrépressible qui les poussent à vouloir vivre leur vie sur le mode enchanté de la fable.

La *Seconde partie* présente ainsi une mise en abyme du *Quichotte* qui a pour effet une "auto-glorification", une signification aporétique et une inclusion par le livre de son dehors. Outre le comique produit par cette situation, cet auto-enchâssement a pour résultat de fictionnaliser indirectement la personne de Cervantès. Si le *Quichotte* est une partie de lui-même, alors Cervantès est aussi un élément de cet univers fictif. Quoique invisible dans le second volet du roman, il doit appartenir à son univers. Ce jeu avec le principe de récurrence fournit donc une première catégorie A la réflexivité littéraire et la fiction de soi se rencontrent : *la mise en abyme du livre*. On notera que cette rencontre n'est possible que parce que la fictionnalisation auctoriale est indirecte, se fait par le biais d'une auto-désignation de l'œuvre. C'est parce que le protocole nominal est constitué par la médiation d'un livre autonyme, dont l'autonymie a valeur de substitut livresque, que cette fiction de soi équivaut exactement à une mise en abyme de l'énonciation.

Il est pourtant une autre espèce de conjonction entre la reduplication et la fiction de soi, qu'il ne faudrait pas manquer de signaler : *la mise en abyme de l'écrivain*. On peut en effet imaginer un texte qui ne se réfléchisse pas lui-même, mais son auteur. Comme par hasard, c'est encore le *Quichotte* qui offre un des premiers exemples de cette forme de mise en abyme. Mais pas là où on l'attendrait. En effet, ce n'est pas à nouveau dans la *Seconde partie* que se trouve cette reduplication de la source de l'énonciation, mais dans la *Première*, comme si celle-ci renfermait par avance le principe d'un procédé qui allait relancer et transformer toute l'œuvre.

Au chapitre VI du *Quichotte I*, après la première sortie du héros, l'on voit deux de ses amis, un barbier et un curé, se livrer à un examen et à un autodafé de sa bibliothèque :

> «… quel livre est-ce là (...) ? - C'est la *Galatée* de Miguel de Cervantès, dit le barbier. - Il y a bien longtemps que ce Cervantès est mon ami, et je sais qu'il est plus versé en infortunes qu'en vers. Son livre a je ne sais quoi de bonne invention ; il propose quelque chose et ne conclut rien il faut attendre la seconde partie qu'il promet, peut-être qu'avec l'amendement il obtiendra entièrement l'indulgence, qui à présent lui est refusée et, en attendant, tenez-le renfermé en votre logis monsieur mon compère". (Trad. fr. C. Oudin et i. Cassou, p. 68).

Cette apparition piquante est la seule occurrence de tout l'ouvrage du nom de Cervantès, si l'on excepte une nomination indirecte avec l'évocation de *Numance* au chapitre 48, une de ses pièces célèbre, par son patriotisme. Mais cette apparition n'est pas seulement piquante, elle est aussi pleine d'enseignement. Dans le même geste, Cervantès fait obstacle à toute interprétation univoque de son œuvre et formule de la façon la plus nette cette impossibilité d'une lecture dogmatique. Car ce n'est pas seulement dans Galatée, que Cervantès "propose quelque chose et ne conclut rien", c'est aussi dans le *Quichotte* à commencer par l'épisode de l'autodafé où il montre avec indulgence le barbier et le curé céder à la passion des livres qui ravage le chevalier à la triste figure. En s'introduisant dans sa fiction, Cervantès va apparemment rejoindre la cohorte des auteurs qu'il condamne. Surtout, il complique passablement le sens de cette condamnation, s'enlève toute possibilité de détenir la signification ultime de son œuvre. Etroitement localisée, plus discrète et plus implicite, cette transgression narrative a pourtant le même effet sur la signification de l'œuvre que la mise en abyme généralisée de la *Seconde partie*.

Dès le *Quichotte I*, comme l'a vu Borgès, le paradoxe de la seconde partie est donc virtuellement présent. Par cette mise en abyme de l'écrivain, la fiction, déjà, quoique différemment, s'approprie son contexte dénonciation et se donne comme *causa sui*. La différence introduite par la reduplication de l'auteur, et non du texte, a seulement pour résultat de déplacer l'accent de la transgression narrative. Elle souligne davantage la mise en crise de la fonction auctoriale, porte l'effet disruptif sur la source du texte plutôt que sur sa consistance. Cette transgression auctoriale n'est sensible que parce que la fictionnalisation de soi est limitée. N'était le caractère partiel de cette réalisation du dispositif autofictif, la transgression ne serait pas significative. Simple

silhouette dans son texte, Cervantès produit une distorsion que sa présence insistant(rendrait diffuse et insignifiante.

Le *Quichotte* a ainsi permis de dégager deux espèces de conjonction entre le dispositif de l'autofiction et la "structure en abyme" (Genette) : la mise en abyme du livre, la mise en abyme de l'écrivain. Il s'agit maintenant de vérifier, d'étendre et de préciser cet examen. Est-ce bien les seuls cas où l'autofiction et la réflexivité littéraire convergent ? ne peut-on affiner la description de ces mises en abyme ? Quelle est la nature du rapport qu'entretiennent ces deux pratiques ? Est-il légitime de saisir certaines réalisations autofictives en termes de construction en abyme ?

Mise en abyme et fictionnalisation de l'auteur.

L'examen des fictionnalisations auctoriales pouvant être interprétées comme des mises en abyme de l'énonciation permet de vérifier la description et l'analyse faite à partir du *Quichotte*. Elles se distribuent nettement en deux groupes, selon que la réflexion se porte sur l'écrivain ou sur l'œuvre elle-même. De ce point de vue, le *Quichotte* réalisait à l'avance toutes les variations de mise en abyme aporétique possibles. Toute l'histoire ultérieure ne serait-elle qu'une exploitation des ressources découvertes par Cervantès ? C'est ce qu'il faut examiner.

a) Mise en abyme de l'écrivain.

Lors de l'étude du *profil actantiel* (du rôle joué dans l'histoire par le double fictif de l'auteur),on a rencontré des réalisations autofictives où la figure auctoriale n'avait qu'un emploi mineur dans la fiction, petit rôle, situation de comparse ou de silhouette. Dans ces exemples, l'auteur ne fait qu'une apparition fugitive dans son texte. Fidèle à la décision initiale qui voulait qu'on accueille toutes les œuvres réalisant de pris ou de loin le dispositif de l'autofiction, on s'est gardé de discuter le statut de ces réalisations. Il est certain pourtant que ces actualisations partielles ne vont pas sans difficulté. Leur octroyer le statut d'autofiction au sens strict du terme est difficilement acceptable.

Une telle générosité signifierait que l'autofiction existe aussi à l'état de fragment. Or, imagine-t-on une autobiographie ponctuelle ? Un journal intime partiel ? Entre un auteur qui construit la totalité de son texte autour d'une représentation imaginaire de lui-même et un autre qui inscrit son nom dans un recoin de son œuvre, il y a une disproportion que l'on ne peut ignorer. Si l'autofiction est autre chose qu'un procédé narratif, si elle est réellement une figure d'énonciation, une posture de communication, il faut différencier les réalisations où le représentant auctorial occupe une place centrale de celles où sa présence est négligeable pour la diégèse, même si elle n'est pas accessoire pour la signification de l'œuvre. C'est ce que l'on va faire, en cernant de plus près la forme, les effets et le statut de ces réalisations fragmentaires de l'autofiction.

Commençons par prendre deux exemples, afin de vérifier le caractère peu significatif, pour l'intrigue, de ces interventions. Ainsi, dans *Six personnages en quête d'auteur*, la présence de Pirandello dans sa pièce n'est pas indispensable à la progression du drame. S'il fallait nécessairement un directeur avec sa troupe en train de répéter sur une scène de théâtre, il n'était pas vital que leur répétition ait précisément pour objet *Ce soir on improvise*, une comédie de Pirandello :

> « Le souffleur, *lisant*.
>
> 'Au lever du rideau, Léon Gala, en tablier blanc, coiffé d'un bonnet de cuisinier, est en train de battre un œuf dans du chocolat, avec une cuillère à pot. Philippe, habillé lui aussi en cuisinier, en fait autant. Guido Venanzi écoute assis'.
>
> Le grand premier rôle
>
> Je vous demande pardon, est-il absolument nécessaire que je me coiffe de ce bonnet de cuisinier.
>
> Le directeur
>
> Mais naturellement, puisque c'est écrit.
>
> Il montre la brochure.
>
> Le grand premier rôle
>
> Mais c'est parfaitement ridicule !
>
> Le directeur, se levant furieux
>
> Ridicule ! Ridicule ! Que voulez-vous que j'y fasse s'il ne nous arrive plus de France une seule bonne comédie et si nous en sommes réduits à représenter des comédies de Pirandello, dont on ne comprend pas un traître mot et

> que l'auteur semble avoir écrites exprès pour se f... de moi, de vous et du public ?...". (trad. fr. C. Mallarmé, pp. 9-10).

De même, Albert Cohen se donne souvent un représentant discret dans ses romans, on l'a vu avec *Belle du Seigneur*. Dans *Mangeclous* (1938), un demi-siècle avant *Belle du Seigneur*, il le fait d'une manière qui n'est pas sans rappeler Cervantès. C'est le héros éponyme qui parle :

> "- Je suis un inconnu, moi ? Mais ne sais-tu pas qu'un livre tout entier appelé *Solal* a été écrit sur moi avec mon propre nom et que l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert. Et que cet Albert, né en l'île de Corfou, voisine de la nôtre, est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou qui faillit épouser ma mère, ce qui fait que cet Albert est en quelque sorte mon parent ! Ne sais-tu pas que dans tous les pays du monde et même à Ceylan, ô Mattathias, on me trouve sympathique grâce à ce livre et ne l'as-tu pas lu ?" (Folio, p. 298).

Entre *Solal*, (le premier roman de Cohen, publié en 1930) et *Mangeclous* se trouve donc établi le même rapport qu'entre les deux parties du *Quichotte*. A cette différence qu'il s'agit dans le roman de la seule occurrence réflexive. Sur le plan sémantique, ce passage tend à établir un lien entre les romans de Cohen, à constituer son œuvre en "cycle des valeureux", et à replier ce cycle sur lui-même. Mais cette sortie de *Mangeclous* ne modifie pas le cours de l'histoire ; elle n'a aucune importance pour la progression de l'intrigue.

Dans ces deux exemples, l'irruption de l'écrivain dans sa fiction ne manque pas de piquant, n'est pas sans conséquence pour le sens de l'œuvre. Au regard de l'intrigue, cette épiphanie est pourtant très secondaire : elle n'a pas de rendement diégétique. Par définition, c'est aussi la situation de la plupart des textes cités lors de la description des emplois mineurs remplis par la figure auctoriale (Larbaud, Cendrars, Tournier etc.). Dans toutes ces réalisations, la fictionnalisation de l'auteur se caractérise par les traits suivants :

- l'auteur est nommé directement, sans transformation, sans substitut, livresque ou onomastique ;

- il n'occupe qu'un segment textuel réduit (d'une phrase à un paragraphe, avec rarement plus d'une occurrence de son patronyme) ;

- son rôle est insignifiant pour l'intrigue, il est rarement un véritable personnage.

Cette limitation de la fictionnalisation fait que le plus souvent l'auteur "ressemble" à son représentant, présente un *profil thématique* identique ("analogie totale" dans notre typologie). Pour l'écrivain, il s'agit moins de se déréaliser que d'être solidaire de son univers, de donner à voir une présence qui normalement cherche à se faire oublier.

Les effets de cette réverbération de l'auteur dans son texte ont commencé à être analysés à propos du *Quichotte*. On a décrit l'invagination de la fiction qu'elle provoquait. Cette analyse demande à être complétée. Signalons, tout d'abord, l'effet « *Sly locks* » pour reprendre une formule de C.E. Magny. Dans tous les cas, l'apparition de l'auteur ouvre sur le dehors de la fiction, permet des "regards en coulisse". Ce clin d'œil ne manque jamais d'amener un sourire sur le visage du lecteur, de renforcer sa complicité avec l'auteur. La fictionnalisation fragmentaire actualise ainsi une fonction phatique, remplie d'habitude par le narrateur. Notons, aussi, *l'effet emphatique* que peut avoir le dédoublement ponctuel de l'auteur. Quoiqu'on en dise, la réflexivité n'est pas toujours transgressive. Sa négativité peut avoir une vertu pédagogique, comme la mise en abyme de l'énoncé dans le Naturalisme. Selon un mécanisme déjà observé, la fictionnalisation passagère donne la possibilité à l'auteur d'indiquer ses intentions, d'indexer le discours d'un personnage à son autorité. C'est par exemple ce que fait Cendrars dans *Emmène-moi au bout du monde !* ..., sa dernière fiction. Dans ce "roman-roman", la silhouette de Cendrars se profile dans le texte à deux reprises. Comme Lorrain ou Proust, il y fait de la figuration intelligente : l'héroïne Thérèse l'évoque comme l'un de ses amis intimes. A chaque occurrence (o.c., t. 7, pp. 302, 329) le nom de Cendrars apparaît dans un de ces longs monologues dont l'héroïne a le privilège et qui manifeste sa vitalité. Ces occurrences permettent à Cendrars d'indiquer où va sa sympathie et de prendre en charge le discours de Thérèse, malgré l'image peu flatteuse qu'il en donne parfois. Pour finir, il faut relever l'*effet de dénudation* qu'amène la fictionnalisation auctoriale. On sait que cette notion de "dénudation" vient des Formalistes russes. Par "dénudation du procédé", ils désignaient tous les usages à contre-emploi d'un procédé d'écriture, une manière de l'utiliser soulignant son caractère factice et littéraire (Tomachevski, 1925, pp. 300-301 ; Todorov, 1972, pp. 336-33). La fictionnalisation de soi est

un instrument privilégié pour dénaturaliser un composant littéraire essentiel : la fonction d'Auteur. Elle a un effet critique majeur sur la conception du sens commun pour qui l'auteur est le *Sujet supposé savoir*, le maître d'œuvre, autorité souveraine qui crée, distribue, anime et conserve les rôles et les significations. Par elle, l'auteur ne se laisse plus séparer de la réalité de ses personnages et de leur monde ; il n'est plus ce surplomb qui apporte un Sens au livre et qui garantit la Vérité de la fiction. Elle permet donc d'intégrer dans sa propre œuvre cette étrangeté par rapport à soi qu'est pour chaque écrivain l'écriture ; étrangeté que traduit bien Michel Butor dans ce passage :

> «… lorsque je lis mon nom dans un ouvrage, dans un article de revue, je suis flatté (parfois), mais j'ai du mal à admettre que ce soit bien de moi qu'il s'agit. Cet homme dont on dit qu'il pense ceci, qu'il veut ceci, qu'il fait ceci, quelquefois il m'intrigue, j'aurais envie d'en savoir davantage. Bien sûr j'ai la tentation d'expliquer, de me défendre, de montrer que ce n'est pas cela que je dis, que je fais, que Je suis. Cela fait de nouveaux livres, ou de nouveaux entretiens. Ainsi celui qui va vous répondre est quelqu'un qui est en quelque sorte pourchassé par son fantôme, par une étrange figure issue de ce qu'il a fait, et qui cherche perpétuellement à l'exorciser, je dirais presque à l'apaiser" (1979, pp. 24-25).

Voici donc les traits formels et fonctionnels des mises en abyme de l'écrivain, qui ont pour caractéristique d'entraîner son dédoublement fictionnel. Qu'en est-il de leur statut ? De leur rapport à l'autofiction comme pratique littéraire ? Dans ces réalisations, le représentant auctorial occupe une place minimale, fonctionnellement sans signification. Ni narrateur ni personnage déterminant, son absence ne défigurerait pas le récit. A l'échelle des personnages et de l'action, sa présence est une miniaturisation du dispositif de l'autofiction. Certes, ces réalisations manifestent des propriétés que l'on retrouvera dans les autofictions proprement dites. Certes aussi, elle présente bien un *effet autofictif*. Mais dès l'instant ou l'auteur ne remplit pas un rôle significatif dans son texte, on ne peut majorer ces « miniatures » pour les classer dans le domaine dé l'autofiction au sens strict, dont on a au moins une connaissance négative.

b) Mise en abyme du livre.

Seconde espèce de rencontre entre la construction en abyme et la fictionnalisation de soi la mise en abyme de l'énonciation où l'ouvrage se cite lui-même, en se donnant comme un livre à faire ou en train de se faire. Naturellement, cette dernière espèce de réflexion peut se conjuguer avec celle étudiée précédemment comme dans le *Quichotte*, Il est toutefois plus fructueux de bien les distinguer, afin d'analyser le fonctionnement, les effets et le statut de celle-ci par rapport à l'auto fiction.

Par rapport à son pendant auctorial, la mise en abyme du livre présente plus de diversité dans ses réalisations. L'écrivain a le loisir de jouer sur deux facteurs :

- *la nature de la réflexion* : celle-ci peut être réelle ou virtuelle. Réelle si l'on a effectivement un "roman du roman", l'histoire d'un roman qui s'écrit au fur et à mesure que le récit progresse, ce roman étant identique au récit que le lecteur déchiffre. Virtuelle, si le roman relate une histoire qui est promise au lecteur, alors précisément qu'il est en train de la lire ;

- *l'identité du représentant* : le "roman du roman". qu'il soit réel ou virtuel, est fatalement un "roman du romancier". Il faut bien un auteur à ce roman autonyme, qui s'évoque lui-même. Ce personnage de "romancier" peut avoir : (a) l'identité de son créateur réel, (b) une autre identité.

La variation de ces deux facteurs va avoir, on s'en doute, quelques conséquences sur la physionomie de la mise en abyme du livre.

Pour illustrer ces possibilités de variation, l'œuvre de Gide est exemplaire. On sait qu'il fut pour beaucoup dans l'institutionnalisation de ces procédés de réduplication. Dans une page de son *Journal*, souvent citée, il a donné comme « charte » de cette technique narrative. C'est à partir de cette page que Claude-Edmonde Magny a créé l'expression de "mise en abyme" et que la notion est passée définitivement dans le domaine public. En outre, Gide a construit nombre de ses récits autour d'une forme de mise en abyme. Il était donc difficile de ne pas faire un sort, après Dallenbach, à deux de ses ouvrages qui réalisent à merveille l'espèce de spécularité qui nous intéresse ici. D'autant que Gide apporte une innovation considérable dans la mise en abyme du livre,

en regard de celle du *Quichotte* : la promotion d'un personnage qui a charge de réaliser la reduplication.

Commençons par *Paludes* qui combine une réflexion réelle et un personnage de romancier ayant la même identité que l'auteur. Dans ce récit, un narrateur anonyme relate à la première personne sa rédaction d'un récit, également à la première personne, qui raconte la morne existence de Tityre, dans un paysage de terres marécageuses et de landes monotones. Ce récit enchâssé porte, au sous-titre pris, le même titre que l'œuvre mère : c'est *Paludes* ou *Journal de Tityre*. Écrivain complaisant le narrateur anonyme donne quantité d'extraits de son récit en cours de rédaction, attestant ainsi de l'existence réelle de cet homonyme titulaire

JOURNAL DE TITYRE

ou Paludes

> De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore tien regardé ; à droite, un bois qui perd ses feuilles ; au-delà du jardin..." (Folio, p. 20).

De plus, ce narrateur ne manque jamais une occasion d'éclairer et de justifier son "roman". Véritable litanie du roman, la déclaration "j'écris *Paludes*" accompagne toutes ces explications:

> "*Paludes*, c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais" (p. 19).
>
> "Ce qu'il faut indiquer c'est que chacun, quoique enfermé, se croit dehors" (p. 67).
>
> 'Qui c'est Tityre ?' (…) Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi ; - Tityre, c'est l'imbécile c'est moi, c'est toi - c'est nous tous..." (p. 72)
>
> "Ce que je veux ? Messieurs, ce que je veux - moi personnellement - c'est terminer *Paludes*" (p. 88).
>
> "C'est justement ce que je voudrais leur faire comprendre, qu'il faut recommencer - toujours - à faire comprendre..." (p. 89).

"Sur l'agenda Finir *Paludes*. - Gravité".

(p. 129).

Du fait de son anonymat, il est difficile de ne pas voir dans ce narrateur un double de Gide. Après tout, *Paludes* est bien un ouvrage publié par Gide en 1895. Et ce narrateur se donne lui aussi comme l'auteur d'un *Paludes*. Une telle appropriation fonctionne, on l'a vu, comme un substitut du nom auctorial. En racontant dans *Paludes* qu'il écrit l'histoire de Tityre, récit intitulé lui aussi *Paludes*, le *je* narrateur accapare la position de son créateur. Au reste, si le *Paludes* fictif a un narrateur qui possède un nom différent de celui de Gide, son histoire manifeste de nombreuses analogies avec celle du *Paludes* réel. La réflexion produite par la concordance des titres est minutieusement motivée, sa leçon est pour ainsi dire transparente, peut-être trop : les marais de Tityre métaphorise à l'envie l'enfermement du narrateur dans une vie mesquine et sans horizon. Cet apologue est tellement manifeste que la frontière entre le *Paludes* du narrateur et celui de Tityre tend à se dissoudre. Le texte de ce dernier est toujours en italiques, soit Mais qui nous dit que le *Journal de Tityre* est fait des seules paroles de son personnage éponyme ? Pourquoi ne serait-il pas encadré par les réflexions du narrateur anonyme ? L'insistance du "j'écris *Paludes*" n'est pas sans entretenir cette ambiguïté. Au demeurant, le narrateur anonyme ne fait rien pour lever cette équivocité, bien au contraire :

"Vous devriez mettre cela ...

- … Ah ! Par pitié n'achevez pas, chère amie -et ne me dites pas que je devrais mettre cela dans *Paludes*. - D'abord ça y est déjà..." (p. 118)

C'est donc en citant abondamment son homonyme et grâce à l'anonymat de son narrateur que *Paludes* présente à la fois un auto-enchâssement effectif et une figure de "romancier" pouvant être confondue avec son auteur. Insistons bien sur les conditions qui rendent possibles ces deux traits il y a concordance titulaire entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante ; (2) l'auto-enchâssement est étendu à tout le récit, en épouse le mouvement et s'achève avec lui ; (3) cet auto-enchâssement est opéré par un narrateur auto-diégétique, un narrateur qui est aussi un personnage de l'histoire, point essentiel comme on le verra.

Sur le plan fonctionnel, ce "montage" conduit à une confusion des niveaux narratifs, à *l'effet Ouroboros* déjà vu avec le *Quichotte* : le livre se

laisse recouvrir par ce qu'il est censé retenir, se trouve enclavé par son contenu. Cet encerclement paradoxal a dans ce cas un *effet disruptif* très fort, qui ne paraît pas pouvoir être reconverti au service de la cohérence d'un récit, pour produire un effet emphatique par exemple. Au contraire, en écrasant l'histoire de Tityre et celle du narrateur, le livre rend très difficile l'appréciation des réflexions esthétiques et éthiques qui parsèment son cours : le lecteur a du mal à faire le départ entre ce qu'il faut prendre au sérieux et ce dont il faut rire. Comme dans *Bouvard et Pécuchet*, mais autrement, aucun point de vue ne réussit à échapper à l'ironie dévastatrice qui traverse le livre. Cette ironie est d'autant plus forte qu'elle est décuplée par l'effet d'immanence que produit l'existence réelle du *Paludes* enchâssé : le livre semble s'écrire devant les yeux du lecteur, se constituer par lui-même ; ce qui lui enlève toute possibilité de constituer un sens qui échapperait à la dérision. Si les effets de cette catégorie de mise en abyme sont du même ordre que ceux étudiés plus haut, ils portent néanmoins dans ce cas davantage sur la consistance de l'énoncé narratif, sur son caractère non-contradictoire.

Qu'en est-il, maintenant, du statut de *Paludes* par rapport à l'autofiction ? Dans ce texte, le dispositif de fictionnalisation manifeste l'originalité d'avoir un protocole nominal indirect très particulier, reposant sur une "homonymie par substitution". dont le relais est un substitut livresque autonyme. L'homonymie se fait ainsi par le livre même qui contient la fictionnalisation auctoriale. Autrement dit, le livre n'a d'autre médiation que lui-même pour identifier le double de l'écrivain. C'est là une situation singulière mais qui n'enlève rien à l'efficacité du protocole nominal établi. Notons aussi que le dispositif de fictionnalisation est réalisé de façon systématique dans le récit. La figure auctoriale est loin d'y avoir une place marginale, elle a une réelle fonction diégétique Parce que la reduplication autonyme est prise en charge par un narrateur-héros, le représentant de l'auteur a la stature et le rôle d'un véritable personnage. Par là, Gide est véritablement dans sa fiction, comme porté par ce narrateur qui se donne comme le créateur de *Paludes*. D'ailleurs, c'est bien ainsi que Gide concevait cet ouvrage. Loin d'être un exercice de pure virtuosité, sans rapport avec lui-même, *Paludes* fut pour Gide, comme il le rappelle dans *Si le Grain ne meurt*, un exutoire salvateur dans une période difficile de sa vie.

Ce dernier point est d'importance. C'est à cette seule condition d'une prise en charge de la mise en abyme par un personnage, qui se déclare l'auteur

de l'œuvre réfléchit que lion a bien une autofiction et pas seulement une fictionnalisation auctoriale. Comparons *Paludes* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Dans ce roman, ô combien complexe et ingénieux, l'histoire ne cesse de réfléchir son titre et son auteur. De l'incipit à l'excipit :

> "Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*".
>
> "- Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino". (Trad. fr. D. Sallenave et F. Wake, pp. 7 et 279).

Toutefois, cette réfraction systématique n'exhausse pas Calvino au rang de personnage. Seul son livre est un composant important de l'histoire ; lui-même n'est qu'un patronyme d'auteur ; sans rôle significatif, dans la situation d'une "silhouette", évoqué par un narrateur anonyme. Le roman renferme donc bien une mise en abyme du livre - et du lecteur, ce qui est peu courant sous une forme aussi systématique -, mais il ne présente pas une fictionnalisation de son auteur assez importante pour Être classée parmi les autofictions. On pourrait en dire autant du *Quichotte* II : ni Cervantès, ni Hamet Ben Engeli n'ont un rôle assez important pour être véritablement dans leur fiction.

Pour continuer à développer ce point et achever l'examen de cette catégorie de mise en abyme, il est nécessaire d'aborder la situation des *Faux-Monnayeurs* qui présente une combinaison nouvelle par rapport à *Paludes* réflexion autonyme quasi-virtuelle et personnage de romancier ayant son individualité propre. Sans analyser le roman, cherchons d'emblée si cette modification des facteurs de la mise en abyme du livre change radicalement son statut.

Relevons d'abord la "coïncidence-discordance" (Allenbach) entre la figure du romancier et l'auteur réel. Edouard n'est ni un personnage anonyme, ni un homonyme de Gide, ni même le narrateur. Cela interdit-il l'établissement d'un protocole nominal ? Certes non, puisqu'il est présenté comme l'auteur d'un projet de "roman pur" qui a pour titre *Les Faux-Monnayeurs*, comme l'ouvrage de Gide. Par ce "substitut livresque" autonyme, c'est donc bien un représentant auctorial de Gide qui est mis en place. Que son identité soit dès lors contradictoire n'invalide pas la possibilité du protocole. D'autres exemples de ce type ont été rencontrés, entre autres *Ferdydurke* de Gombrowicz et *Moganni*

Nameh de Cendrars. Ces textes ont montré l'intérêt d'une figure auctoriale surdéterminée.

Le fait que l'œuvre enchâssée soit quasiment virtuelle (seul le chapitre III/15 pouvant donner à penser qu'elle existe réellement) constitue-t-il un obstacle à cette "homonymie par substitut livresque" ? Certainement pas puisque le titre du projet romanesque d'Edouard, tel qu'il est cité dans son "journal". reproduit exactement celui de Gide. Il y a loin de cette concordance titulaire aux romans A un personnage vit une histoire qu'il se propose, à la fin du récit, de relater dans une œuvre romanesque, comme dans *La Modification*. Dans ce dernier cas, le roman virtuel ne peut servir de "substitut livresque", il n'a pas de valeur onomastique. Si le livre semble s'enrouler sur lui-même, il n'absorbe pas son extériorité, qui commence et finit au titre et au nom d'auteur.

Essentiel, par contre, est le rang d'Edouard dans la population du roman. Bien qu'il ne soit pas le narrateur, c'est malgré tout l'un des personnages principaux. Cette qualité fait que la fictionnalisation auctoriale est étendue à tout le roman. Par suite, elle n'est pas un simple procédé lié à la spécularité dans ce texte, elle peut réellement prétendre au statut de pratique générique. Comme le narrateur de *Paludes*, Edouard peut donc être considéré comme un double fictif de Gide, mis en scène dans une autofiction.

Il est temps de conclure sur cette catégorie de "structure en abyme" et plus généralement sur les relations entre mise en abyme et autofiction. On aura compris que la mise en abyme du livre est la seule qui puisse prétendre se confondre avec l'autofiction. C'est qu'à la différence de la mise en abyme de l'écrivain, la fictionnalisation auctoriale se produit alors selon un mouvement centripète, par lequel l'œuvre s'enroule sur elle-même et, dans cet enrobement, identifie l'auteur réel à la figure du romancier qu'elle représente. Une condition est toutefois nécessaire : que la réflexion du livre soit assumée par un personnage doté d'un "premier" ou d'un "second" rôle. Cette condition remplie, la figure auctoriale dispose d'une fonction diégétique assez importante pour qu'il soit possible de parler d'une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle" bref d'une autofiction.

Au contraire, la mise en abyme de l'écrivain, qui procède selon un mouvement centrifuge, par un débordement de son extériorité, ne doit pas être

confondue avec l'autofiction. Dans cette catégorie, la fictionnalisation auctoriale est miniaturisée de façon à réfléchir l'énonciation, à obtenir une construction en abyme. A la différence de la situation où le dispositif est réalisé à l'échelle de l'œuvre, l'auteur est alors moins *dans* sa fiction, *qu'au milieu* de sa fiction, réfléchi comme fortuitement par elle.

Comme dans le chapitre précédent, il faut donc distinguer la fictionnalisation de soi de l'autofiction. Celle-là n'est qu'un procédé labile, celle-ci est une pratique globale et plus contraignante. De même que la fictionnalisation auctoriale pouvait être au service d'une stratégie référentielle, elle peut être le moyen d'une stratégie réflexive. C'est ce qui explique que les illustrations partielles du dispositif de l'autofiction ne soient ni méconnues, ni laissées à elles-mêmes, sans réception adéquate. Comprise à juste titre comme une sorte de mise en abyme, la fictionnalisation auctoriale bénéficie pour tous les exemples cités d'un "horizon d'attente" constitué par la tradition spéculaire. Reste qu'entre la mise en abyme et l'autofiction, il n'y a qu'un recoupement partiel, qu'il faut se garder de concevoir comme un chevauchement.

4- FONCTION FIGURATIVE

"0 tu che leggi udirai nuovo ludo"

Dante

Pour terminer cet examen fonctionnel, il faut tenter de décrire les réalisations dont la visée n'est pas référentielle et pas seulement réflexive. Le dispositif de fictionnalisation n'est alors ni un moyen ni un effet ; il est à lui-même sa propre fin et la fictionalité reste sa raison d'être. Tous les textes dans cette situation portent leurs fruits hors de toute stratégie littéraire reconnue: aucune tradition ne les supporte ; ils ne tirent leur légitimité et leur force que d'eux-mêmes. Ainsi, les œuvres d'écrivains comme Diderot, Kafka, Borgès, Céline et Gombrowicz, ou encore, pour des écrivains plus contemporains, comme Copi, Bryce-Echenique, Vargos Llosa, J.D. Salinger ou Charyn, où l'invention de soi ne paraît obéir qu'à un simple goût pour la fabulation.

Le trait commun à tous ces auteurs est, par conséquent, d'abord un caractère négatif : dans une perspective générique, leurs œuvres sont irréductibles aux catégories connues, rebelles à toute classification, insituables. Le constat de cette situation singulière a guidé jusqu'à présent notre démarche et conforté notre croyance en un usage *sui generis* du dispositif. A l'aide de ce critère privatif, on a ainsi fait la distinction entre le procédé de la fictionnalisation de soi et la pratique de l'autofiction. Cette dichotomie renfermait une hypothèse de travail, l'hypothèse que tous ces textes apparemment inclassables présentaient une unité, manifestaient autant de réalisations d'une stratégie commune.

Tout le problème de ce chapitre est d'étayer cette hypothèse, de donner une positivité à cette classe de textes définie négativement. Toutes ces œuvres où l'écrivain explore un pli entre le réel et l'irréel, ont-elles assez de points communs pour répondre à une fonction identique ? Ou ne s'agit-il que de rencontres fortuites que l'on a hypostasiées un peu vite ? Naturellement, on sait déjà que si elles présentent des caractères communs, ce ne sont pas des traits formels ou thématiques. Leurs similarités ne peuvent être que fonctionnelles, pragmatiques. Mais même sous cet aspect, il importe de justifier notre hypothèse autrement qu'en invoquant l'insuffisance des stratégies reconnues pour comprendre ces textes.

Ne cachons pas tout ce qu'a d'épineux la vérification de notre hypothèse. Tout d'abord, il s'agit de rendre compte d'un effet d'énonciation étrange,

paradoxal, troublant nos catégories ordinaires ; qui vient se loger au cœur même des idées que l'on peut se faire sur la réalité et sur la fiction. Or, cet effet commence tout juste à être repéré la stratégie pragmatique dont il dépend n'appartient à aucun code, n'a pas encore une place reconnue par tous dans le paysage littéraire. Il faut donc décrire un pouvoir discursif dont l'efficace, quand elle existe, est cachée ; qui n'est pas encore ou qui est en train de se constituer dans les habitudes de lecture. Au demeurant, la stratégie à analyser n'est pas toujours à l'œuvre de manière univoque, n'est pas toujours exempte de contaminations, de contradictions ou d'insuffisances. En l'absence d'une tradition, chaque écrivain a dû presque réinventer à chaque fois et l'agencement et sa fonction, pour en faire une stratégie d'écriture. Souvent, ses commentaires éclairent moins ses intentions qu'ils n'accélèrent, compliquent ou détournent les pouvoirs de son dispositif. Parfois, enfin, l'écrivain n'a pas réussi ou pas voulu maîtriser sa "machinerie" comme on peut le voir chez des auteurs comme Restif, Loti ou Cendrars qui oscillent entre des pratiques inventive, référentielle et mystificatrice de la fiction de soi. Cette part d'incertitude, ainsi que la solitude de cette stratégie, font qu'il n'est pas facile d'en donner une description convenable et de délimiter avec précision son extension.

Toutefois, le hasard (?) veut que cette stratégie ait été observée et en partie questionnée par Roland Barthes. Plusieurs de ses ouvrages présentent des remarques ou des développements très heuristiques sur son fonctionnement et ses conséquences. Il semble que Barthes ait eu l'intuition de la pratique littéraire qu'elle pouvait constituer, à une époque où aucun terme ne permettait de l'identifier et où personne ne s'était encore interrogé sur son existence. C'est d'ailleurs pour lui rendre hommage qu'on s'est proposé de désigner l'usage *sui generis* du dispositif de fictionnalisation de soi par l'expression "fonction figurative". Comme on le verra, Barthes a créé le terme de "figuration" pour nommer un mode original, fictionnel, de représentation de soi.

L'Autofiction selon Barthes

La découverte de Barthes est liée au questionnement, qui traverse toute son œuvre, mais selon des perspectives différentes, de la notion d'Auteur. Chacun sait que la critique de *Sur Racine* fit beaucoup pour abolir la conception traditionnelle de l'Auteur. De livres en articles, d'interventions en déclarations, il insista sur le fait que cette notion était à la fois un obstacle épistémologique

pour le développement des études littéraires et une catégorie idéologique, produit de l'individualisme bourgeois. Il souligna à maintes reprises combien l'idée d'une paternité concrète et souveraine de l'écriture masquait les problèmes de technique littéraire, oblitérait la nature de la littérature, empêchait la compréhension des textes modernes et confortait un système économique s'organisant autour de la catégorie d'individualisme possessif. Ce discours critique culmine dans un article de vulgarisation, publié en 1968, qui s'intitulait "La Mort de l'Auteur". Dans le même temps, ce discours critique était tenu et développé par beaucoup d'autres critiques, écrivains, philosophes, théoriciens de la littérature. Bref, l'idée faisait son chemin, finissait même par être acceptée un peu partout et par constituer une sorte de discours dominant. Peu de temps après, Barthes a eu une réaction qui lui est familière et qui a consisté à revenir sur cette idée de l'inexistence de l'Auteur. Non pas en faisant son autocritique et en reconduisant la conception psychologique et réaliste du sujet littéraire, mais en explorant l'autre face de cette notion, sa face fonctionnelle et proprement littéraire. A la même époque, Michel Foucault, dans une communication intitulée "qu'est-ce qu'un auteur ?", s'inquiétait de cet acharnement à évacuer une position discursive que l'on connaissait mal et dont on ne mesurait peut-être pas la capacité de résistance et de métamorphose.

C'est ainsi que dans *S/Z*, le livre né de son séminaire sur *Sarazzine* en 1968 et 1969, Barthes adopte simultanément deux attitudes vis-à-vis de la notion d'auteur. Une première attitude consistant à affirmer le caractère inéluctable de sa disparition dans la pratique de la littérature, héritage de sa critique antérieure : "... L'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : *Qui parle* ?" (1970, p. 146). Et un nouveau point de vue, qui n'est pas contradictoire, consistant à se demander s'il n'y avait pas d'autre solution que cette *perte*, comme dans le paragraphe XC :

> "L'Auteur lui-même - déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique - peut, ou pourra un jour, constituer un texte comme les autres : il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son œuvre, par une voie d'*expression* ; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *biographie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation* l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à *retourner* la figure documentaire de l'auteur en

> figure romanesque, irréparable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte : travail dont l'aventure a déjà été racontée, non pas des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet" (1970, p. 217).

Articulé sur une quadruple opposition (temporelle, fonctionnelle, relationnelle et textuelle), ce passage évoque pour l'auteur la possibilité d'une nouvelle position discursive ("irresponsable, impersonnel", "prise dans le pluriel de son texte") et d'une nouvelle situation, celle de "figure romanesque". Ces lignes ont beaucoup frappé les lecteurs attentifs de Barthes par ce qu'elles impliquaient de reconsidération théorique quant à la catégorie d'auteur (Diaz, 1984, p. 48). Mais elles ont aussi l'intérêt de dégager un faisceau d'effets de lecture inédits, propre aux textes proches de ceux de Proust ou de Genet, A l'écrivain fait de son œuvre ni un cénotaphe, ni la mise en scène illusoire d'un Destin et d'une Personne, mais le théâtre où se déjoue un imaginaire, A se défait une personnalité et où s'anime un individu transformé en "figure".

Cette notion de "figure" est aussi une catégorie de *S/Z*. qui prend son sens par opposition à celle de personnage :

> "…ce n'est plus une combinaison de sèmes fixé sur un nom civil, et la biographie, la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer c'est une configuration incivile, impersonnelle, achronique de rapports symboliques" (1970, p. 74).

Une "figure romanesque", c'est par conséquent un personnage que le caractère, la situation, les motivations, la vraisemblance ne figeraient pas ; doit le sens serait toujours en mouvement, sans trouver de terme. Ne s'agit-il que d'une utopie ? Certains personnages, Manon Lescaut par exemple, y approchent de très pris. Quant à Proust et à Genet, leurs narrateurs n'en sont pas loin, si l'on s'avise de les considérer aussi comme des représentants auctoriaux. C'est alors que tous les prédicats qui sont attachés à un écrivain, qui lui donnent sa physionomie propre, que le lecteur cherche à totaliser dans une autobiographie, à repérer dans ses romans, sont laissées à eux-mêmes. Inutile de chercher la Personne, son histoire, sa destinée, ses tourments etc., il n'y a qu'une "idéalité symbolique". A travers différents écrans, l'écrivain s'interdit toute représentation ou expression de soi au sens conventionnel, transformation qui passe naturellement par un important travail stylistique, thématique et narratif. Il s'agit d'enlever tout privilège au personnage

représentant l'écrivain l'enjeu est que ce double soit lisible dans tous les sens, susceptible d'interprétations variées, de lectures diverses, comme le sont Shérazade, Don Quichotte, Manon Lescaut, Charlus ou, Ulrich. Si l'auteur réussit, le lecteur doit se trouver devant une "structure symbolique", plus que devant un mémorial qu'une personne s'est élevé à elle-même. Au contraire, la "figure documentaire" est l'illusion produite par une autobiographie d'écrivain, une représentation "verrouillée" de toutes parts, s'attachant à recueillir des significations, à les ordonner en destin et à bloquer la circulation des signes. Voilà donc l'Effet que découvre Barthes dans les textes de Proust et de Genet. On pourrait Même dire, en reprenant la formule de Sartre, voilà *l'Effet qu'il invente*, tant ce déplacement était caché aux yeux de tous. On notera au passage la perspicacité avec laquelle Barthes rapproche Genet de Proust, quand aucun document ne permettait encore d'établir cette filiation.

Reste à savoir, maintenant, le parti que l'on peut tirer de cette découverte. Le problème, on l'a rencontré, c'est que ni l'œuvre de Proust, ni celle de Genet, ne constituent des exemples "purs" d'autofiction. Chez Proust, le protocole nominal est réticent, formulé sur le mode du *C'est moi et ce n'est pas moi*, au moins pour la première occurrence du prénom "Marcel". Symétriquement, c'est le protocole modal qui est ambigu chez Genet ; tous les récits où il apparaît montrent un "protocole modal indéfini". Peut-on négliger ces "impuretés" ou font-elles que Barthes parle en réalité d'autre chose que de notre dispositif ? Ce point est dommageable parce que ces deux écrivains sont et resteront emblématiques dans son analyse.

Pour le résoudre, il faut s'arrêter sur la nature de l'équivocité des œuvres de Proust et de Genet. Celle-ci n'existe pas en soi, elle n'a de sens que par rapport à un modèle idéal, le dispositif défini en commençant ce travail, qui est un instrument de recherche et d'analyse, pas une norme. On peut se rappeler ici la remarque de Ph. Lejeune, que nous citions au début de cette enquête : "Il ne faut pas confondre, l'axe magnétique qui régit la boussole avec la multiplicité des directions qu'elle permet de repérer. Et il faut admettre qu'il y a dans la réalité d'autres axes d'organisation que l'axe magnétique..." (1983, p. 21). Si l'on considère le déplacement opéré par l'autofiction. force est de constater que Proust et Genet travaillent dans cette voie. Leurs textes n'actualisent pas de façon partielle ou inadéquate le dispositif de l'autofiction, ils le réalisent à la marge, en se plaçant sur chacune de ses lignes de démarcation. En formulant

de manière dénégative son nom, Proust se situe exactement sur la frontière qui marque la constitution d'un protocole nominal ; en conjuguant déclarations de fictionalité et indices référentiels, Genet se situe exactement sur la limite d'existence d'un protocole modal de fiction. Naturellement, ce travail sur la marge du dispositif n'est pas sans conséquence. Il produit, délibérément ou non, des effets complémentaires qu'il faudrait pouvoir analyser en détail. Mais il n'hypothèque pas l'appartenance de ces auteurs au domaine de l'autofiction, ni l'application d'une stratégie fictionnalisante. Il parait donc légitime de les intégrer dans notre corpus et de leur laisser la valeur paradigmatique que Barthes leur a accordée.

D'autant que Barthes ne s'est pas arrêté à cette brillante remarque sur Proust et Genet. A partir de *S/Z*, il n'a pas cessé de développer sa pensée sur ce sujet, selon deux axes : en réitant sa critique de la notion traditionnelle d'auteur ; en poursuivant son exploration des effets de lecture propre au texte proustien. Dans *Sade, Fourier, Loyola*, l'année suivante, on trouve ainsi à nouveau une allusion à la "figure romanesque" de l'auteur et à la singularité de l'agencement proustien. Il est remarquable que cette évocation intervienne dans un ouvrage qui n'appelait pas, par son contenu, un tel rappel. Cela montre l'attachement et la continuité de la pensée de Barthes par rapport à cette pratique littéraire. Il s'agit d'une brève notation dans la "Préface". Moquant le "Texte" comme "objet de plaisir", en anticipant bien sûr sur un de ses ouvrages ultérieurs, Barthes note :

> "Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (...) ce n'est Même pas le héros d'une biographie. L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité est un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin.. " (1971 a, p. 13).

Naturellement, cette réflexion s'applique ici aux minuscules faits biographiques que Barthes retient de la vie de Sade ou de Fourier. De Même que son ouvrage relève quelques-uns des bonheurs d'expression de ces auteurs, il s'applique à rassembler quelques menus incidents de leur existence, incidents soustraits à toute lecture interprétative, n'ayant qu'une saveur de signifiants comme il le déclare lui-même. Toutefois, ces "biographèmes"

dessinent en pointillé un modèle textuel où le rapport de l'auteur à son œuvre serait transformé. Et le passage évoque bien une présence auctoriale non biographique, détachée de tout privilège centralisateur : un auteur disséminé dans son texte. Davantage, ce paragraphe fait de la perceptibilité de l'auteur l'un des composants du "plaisir du texte" ; une idée qui ne prendra tout son sens que plus tard. Plus loin dans le même ouvrage, Barthes illustre cette remarque par une référence à Proust, comme l'écrivain ayant réussi à réaliser ce nouveau genre d'écriture de soi :

> "Car s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'urne et de la stèle objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'opposeraient les éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des 'biographèmes' dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre ... " (1971 a, p. 14).

Une fois de plus, Barthes évoque donc la possibilité pour un écrivain de se donner en spectacle sans pour autant servir de caution à un récit ou de garantie à un discours. L'écrivain pourrait éviter ces écueils de la représentation de soi, s'il accepte d'être dans son œuvre un sujet "dispersé". comme déplié dans son propre-récit. Et cette fois encore, Proust est l'écrivain capital" dans cette entreprise consistant à se donner une "vie trouée", étoilée, sans destin. Mais n'est-ce pas lui qui a montré, dans *Le Temps retrouvé*, que l'on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant". qu'il faut savoir "sacrifier son amour du moment" et que l'on peut alors "rencontrer ce qu'on a abandonné" ? La nouveauté de ce passage, c'est que, tout en maintenant son idée selon laquelle le texte est un tombeau vide, Barthes affirme que l'œuvre peut produire un "sujet à aimer". formule aussi suggestive qu'énigmatique.

C'est dans *Le Plaisir du Texte* que Barthes étoffera cette idée. Mais avant d'en arriver là, il faut s'attarder sur une préface écrite pour une réédition chez le célèbre éditeur italien Franco-Marici Ricci et publiée aussi en 1971 : "Pierre Loti : *Aziyadé*". Avec ce roman, Barthes avait en effet l'occasion de

développer à l'échelle d'un texte tout entier ses remarques antérieures. Comme on l'a évoqué, ce premier ouvrage de Loti réfracte en effet son propre auteur, offre un sujet historique et pourtant irréel : Loti lui-même, engagé dans une histoire d'amour turque, qui le conduira à la mort. Pourtant, l'analyse de ce roman par Barthes est un peu en retrait par rapport aux propositions précédentes ; en tous cas, elle n'est pas articulée à la problématique antérieure.

D'entrée de jeu, Barthes signale le caractère insolite du système énonciatif de ce roman, la bizarrerie de ce texte par rapport aux conventions romanesques :

> "Loti, c'est le héros du roman(…). Loti est *dans* le roman mais il est aussi en dehors, puisque le 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, il a écrit bien d'autres livres que le récit de ses amours turques. Le jeu d'identité ne s'arrête pas là : ce second Loti, bien installé dans le commerce et les honneurs du livre, n'est pas encore l'auteur véritable, civil, d'*Aziyadé* : celui-là s'appelait Julien Vïaud..." (1971 b, p. 171).

Il en donne, ensuite, une analyse fonctionnelle :

> "Ainsi un auteur mineur, démodé et visiblement peu soucieux de théorie (cependant contemporain de Mallarmé, de Proust) met à jour la plus retorse des logiques d'écriture : (...) vouloir être 'celui qui fait partie du tableau', c'est écrire pour autant seulement qu'on est écrit : abolition du passif et de l'actif, de l'exprimant et de l'exprimé, du sujet et de l'énoncé, en quoi se cherche précisément l'écriture moderne" (1971 b, p. 181).

Enfin, au terme d'une brillante étude thématique, Barthes fait de cette étrange immixion de l'auteur dans sa fiction, "la traduction structurale" d'une écriture qui se refuse au sujet, à tous les sens du mot :

> "Non seulement l'écriture, venue du désir, frôle sans cesse l'interdit, désitue le sujet qui écrit, le déroute ; mais encore (ceci n'étant que la traduction structurale de cela) en lui les plans opératoires sont multiples : ils tremblent les uns dans les autres. Qui parle (Loti) n'est pas qui écrit (Pierre Loti) ; l'émission du récit émigre, comme au jeu du furet, de Viaud à Pierre Loti, de Pierre Loti à Loti, puis à Loti ..." (1971 b, p. 186).

Que retenir de cet examen détaillé d'un cas empirique d'autofiction par Barthes ? En premier lieu, il faut rappeler qu'il s'agit, cette fois, à la différence de Proust ou de Genet, d'un cas "Pur" de fictionnalisation de soi. Quoique publié de façon anonyme en 1879, après le succès du *Mariage de Loti* (initialement *Rarahu*.) en 1880 et la publication du *Roman d'un Spahi* en 1881, *Aziyadé* est édité sous le nom d'auteur "Pierre Loti" et relate une histoire à la fictionalité indiscutable, puisque le héros, un capitaine de vaisseau anglais nommé "Loti", meurt à la fin du roman. Barthes aurait même pu enrichir son analyse puisque nombre des romans de Loti, du *Mariage de Loti* à *Mon frère Yves*, sont construits sur le dispositif de l'autofiction. Ne poussant pas son examen plus loin qu'*Aziyadé*, il manque de signaler que la fiction de soi est chez Loti une stratégie narrative et littéraire, nécessaire à la fois pour son écriture et pour sa légitimation.

Notons aussi que Barthes ne fait qu'un rapprochement allusif avec Proust - qui pouvait réciter, d'ailleurs, des pages entières de Loti -, confondu avec Mallarmé pour sa mise en cause du sujet de l'écriture. Aucune allusion, dans cet article, à la figure "retournée" de l'Auteur et à l'effet de lecture qui pourrait en découler. C'est à se demander si cette étude n'a pas été écrite bien avant sa date de publication, peut-être avant l'élaboration finale de *S/Z*. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que l'analyse des effets du dispositif ne dépasse pas, dans ce texte, une certaine généralité. Barthes Semble prisonnier d'une vulgate d'époque, la vulgate *Tel Quel*, sur le sujet qu'il s'agit de subvertir etc. Comme toute vulgate cette dernière n'est pas fausse, mais elle est vague. L'analyse proposée ici pourrait s'appliquer à d'autres pratiques que la fiction de soi ; si l'effet qu'il relève est bien produit par celle-ci, c'est à l'intérieur d'un faisceau qui lui donne un relief et une force spécifiques.

Reste que cette préface est intéressante en ce qu'elle confirme l'intérêt de Barthes pour les textes utilisant la situation d'énonciation propre à l'autofiction. Il est facile aujourd'hui, presque vingt ans après, de juger sévèrement un article envisageant de façon floue l'originalité de cette forme fictionnelle. A l'époque où il fut écrit, il était déjà remarquable d'arriver à "mettre à plat" le dispositif de l'autofiction. qui plus est chez un écrivain aussi peu couru que Pierre Loti.

De plus, c'est surtout à partir du *Plaisir du texte*, en 1973, que Barthes va vraiment tirer tout son profit, pour la perception de ce nouvel agencement

littéraire, de son regard différent sur l'auteur. C'est dans ce petit livre, tout en fragments, qu'il rassemble et articule des idées lancées et éprouvées séparément dans sa production antérieure. C'est par exemple dans cet ouvrage qu'il développe vraiment sa réflexion sur "la possibilité d'une dialectique du désir" entre le lecteur et l'auteur, sur ce mouvement par lequel l'auteur "vient de son texte et va dans notre vie" :

> "Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit ; mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller')." (1973, pp. 45-46).

A travers un discours psychanalytique qui bloque toute interprétation psychologisante ou réaliste et épouse un phénomène d'énonciation complexe, ce fragment poursuit la réflexion amorcée dans *S/Z*. Il développe une idée qui mériterait d'être repensée : il y a dans tout texte, sous des degrés et des modes différents, une logique du désir, un appel réciproque de l'auteur et du lecteur, des attentes mutuelles qui se matérialisent dans toute la machinerie complexe de sa pragmatique, depuis ses "dispositions" énonciatives jusqu'aux attitudes de lecture qui lui sont appliquées. Il faudra se demander si l'autofiction. n'est pas un choix d'énonciation ouvrant la possibilité de démultiplier l'expression et la force de cette logique du désir.

Autre intérêt du *Plaisir du texte* : la notion de "figure" est présentée sous un autre jour, toujours par opposition au produit de la représentation, toujours avec les exemples paradigmatiques de Proust et de Genet, mais dans une mise en perspective plus large

> "Il faudrait d'ailleurs distinguer entre la *figuration* et la *représentation*. La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple : l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui

> excéderait le corps, donnerait un sens à la vie, forgerait un destin). Ou encore : on peut concevoir du désir pour un personnage de roman (par pulsions fugitives). Ou enfin : le texte lui-même, structure diagrammatique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques. Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte, nécessaire à la jouissance de lecture. De même, et plus encore que le texte, le film sera *à coup sûr* toujours figuratif (ce pour quoi il vaut tout de même la peine d'en faire) - même s'il ne représente rien. La représentation, elle, serait *une figuration embarrassée*, encombrée d'autres sens que celui du désir..." (1973, pp. 88-89).

En revenant sur la notion de "figure". Barthes lui donne un contenu différent, plus libidinal que symbolique. Cette redéfinition peut poser problème, si l'on ne s'avise pas que c'est surtout la perspective qui a changé. Au fond, l'objet visé est bien le même : la référence à Proust et à Genet le montre. Il s'agit toujours de pointer vers une configuration de signifiants désirables, dont le procès sémantique ne serait qu'un incessant mouvement brasillant, allumant de grands feux à la lecture : "la figure". Et le dessein est identique : il s'agit toujours d'opposer à la "représentation". dont le sens finit dans tous les cas par s'immobiliser dans une démonstration, une instruction ou une édification, - de lui opposer un procès signifiant en roue libre, qui n'aurait pour finalité que d'ébaucher interminablement le mouvement de la signification, sans jamais venir mourir dans les Codes culturels : "la figuration". Donc, c'est encore la même démarche que dans *S/Z*, consistant à isoler une configuration atypique, le procès d'écriture dont elle résulte (procès fonctionnant au revers de la représentation) et son pouvoir sur la lecture. Le fait nouveau, c'est que ce procès s'est diversifié dans ses points d'application (ce peut être l'auteur, un personnage ou le tracé textuel lui-même) et qu'il est désormais susceptible d'être articulé à la logique du désir qui irrigue tout texte, puisqu'il est le désir se matérialisant, son incarnation.

Il est vrai que cette description a quelque chose d'une utopie littéraire. Est-ce une raison pour la déclarer irrecevable ? Comme souvent chez Barthes, l'utopie apporte à la pensée son impulsion, lui ouvre des horizons et fonctionne comme un modèle opératoire : c'est un passage à la limite qui permet d'éprouver dans toute leur ampleur les forces de l'empirique. De fait, ces lignes décrivent un idéal sans lequel les déplacements opérés par Proust et Genet, dans la littérature, seraient moins sensibles. En outre, cette description

présente une extension qui pourrait autoriser une analyse différentielle de la figuration auctoriale. En situant cette entreprise par rapport à d'autres manifestations fictionnelles, du roman classique au texte "scriptible", Barthes lui donne le statut d'une véritable pratique et invite à prolonger la recherche de ses traits distinctifs.

Barthes achève, dans *Le Plaisir du texte*, cette analyse des textes où apparaît la "figure de l'auteur", par une dernière description fonctionnelle. Inventoriant l'état de la recherche d'une "théorie du sujet matérialiste". il évoque tour à tour sa critique moraliste, sa déconstruction dans l'écriture d'avant-garde et sa pulvérisation, pratique consistant à "généraliser le sujet" (1973, p. 97). Or. cette multiplication est précisément l'opération de la "figuration auctoriale", où l'écrivain se démultiplie, se disperse dans son œuvre. Que produit sur le lecteur cette opération textuelle ?

> "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. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité ; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel : notre plaisir est *individuel* - mais non personnel"(1973, p. 98).

Ainsi, le texte "figuratif" conduirait le lecteur à éprouver en lui le "fictif de l'identité", à se percevoir comme un individu impersonnel, comme une singularité historique, mais soustraite à tout Imaginaire, défaite de toute illusion d'unité, de transparence et de maîtrise. Parallèlement à la "dialectique du désir" évoquée plus haut, le "retour de l'Auteur" provoquerait une dialectique figurale, où le lecteur s'expérimenterait comme figure, à proportion de la perceptibilité de la figure de l'auteur dans l'œuvre. On voit par conséquent tout ce qui rend précieux le *Plaisir du texte*, pour cette enquête sur l'autofiction, définie par Barthes comme un travail de "figuration". Aucune idée n'est vraiment nouvelle dans cet essai. Mais par leur articulation et leur remise en chantier, elles acquièrent un relief sans précédent, qui éclaire jusqu'à leur formulation antérieure. Au crédit de cet ouvrage, il faut donc mettre un tableau à la fois génétique, textuel, générique et fonctionnel de la "figuration" auctoriale. On sait à présent pourquoi l'auteur est manifeste dans ce type de texte ; comment il y apparaît pour quels effets ; et avec quel statut pour son texte.

Les ouvrages postérieurs de Barthes apporteront peu de choses nouvelles à ces descriptions. Pour l'essentiel, Barthes a tout dit, en 1973, sur cette pratique qui n'avait pas encore de nom et que peu de ses contemporains avaient perçue.

Pour mémoire, on signalera toutefois deux autres développements qui intéressent ce qu'il désigne par le terme de "figuration".

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, publié en 1977, un des "fragments" est consacré au caractère inexprimable de l'amour. Au passage, Barthes affirme "Je ne puis m'écrire. Quel est ce moi qui s'écrirait ? (... On ne peut écrire sans faire le deuil de sa 'sincérité'." (1977, pp. 114-115). A travers la dénonciation de l'illusion d'expressivité qui habite l'écriture amoureuse, c'est donc tout le problème de la représentation de soi qu'aborde Barthes. Son jugement est sévère : il n'y a pas d'écriture qui travaillerait au plus pris de soi. Et toute une argumentation psychanalytique vient étayer cette affirmation. Ce fragment fournit donc un complément utile à la critique de l'écriture autobiographique qui sous-tend sa valorisation de la "figure romanesque" de l'auteur. Sans remettre en cause la tradition autobiographique, on peut en effet reconnaître que Barthes formule là un désaveu qui reflète un état d'esprit presque général. Quel est l'écrivain qui se lancerait aujourd'hui dans une entreprise comparable à celle de Rousseau dans *Les Confessions* ? Nous sommes dans un temps où le registre intime est, de toutes parts, contesté, dédaigné, relégué ou contaminé par la fictionalité. Et ce n'est sans doute pas une coïncidence si c'est dans ce même temps qu'une pratique originale de l'écriture de soi, l'autofiction, a émergé et acquis un statut littéraire.

Qu'est-ce qui permet à la fiction de soi d'échapper à l'illusion d'expressivité et à ses travers textuels ? Tout simplement parce qu'elle manifeste l'auteur sous la forme d'un "pluriel de charmes" et non sous celle d'une personnalité. Cette formule de Barthes, et toutes les notations qui s'y rapportent, méritent peut-être une explication. Partons de l'écriture autobiographique. Chacun sait que l'écrivain est alors sous le contrôle d'un idéal de fidélité et d'exactitude qui fait que le récit gravite autour de sa biographie et de sa personne, avec les effets que l'on sait (héroïsation inévitable, mise en destin, centralisation du sens etc.). Même si l'écrivain s'accorde la licence des "biographies romanesques". s'il renonce à l'idéal d'objectivité, les dimensions existentielle et subjective demeurent et exercent

toujours leur attraction sur le récit. A défaut de "représentation de soi", le résultat est maintenant une "projection de soi", une confession plus ou moins retouchée, mais le texte est toujours subordonné à une extériorité, l'unité imaginaire que toute personne se fabrique, parfois difficilement, pour vivre.

Dans l'autofiction, par contre, il s'agit d'emblée d'un simulacre, d'une invention. L'écrivain élabore une histoire fictive où il joue un rôle, sans chercher avant tout une mythique présence à soi. Si l'histoire qu'il imagine a inévitablement partie liée avec lui-même - comment pourrait-il en être autrement ? -, cette articulation n'est pas du tout comparable au rapport de dépendance et de subordination qui enchaîne une autobiographie à une existence. Comme le dit très justement Barthes, il s'agit d'une *connexion*, pas d'une *filiation*. Dans le cours de son travail, l'auteur fera certes appel, plus ou moins consciemment, à son vécu, à des personnes rencontrées, des lieux visités, des événements suivis de pris, des émotions ressenties, des comportements effectués, une culture personnelle etc. Seulement, tout ce matériel biographique n'aura pas le même vecteur qu'il a dans l'autobiographie. Il ne pourra que se distribuer en fonction de la logique propre du récit, selon les situations et les relations entre les personnages, comme dans une fiction ordinaire. La Vie n'est plus à la fois une source et un régulateur du récit. Toute une série d'obstacles interdisent cette mainmise. Si l'auteur est présent dans son texte, ce n'est plus que sous la forme d'"éclats", qui pourront être aussi bien un élément du décor, une bribe de dialogue, un geste ou un sentiment venus habiter un personnage. Car même son double, son représentant, le personnage qui porte son nom, bref sa figure, ne dispose d'aucun privilège : c'est seulement un pôle relationnel dans l'histoire.

Naturellement, cette description est d'ordre logique, elle ne prétend pas restituer le tortueux chemin que suit un écrivain pour produire une autofiction. Mais elle semble rendre compte à sa manière de ce qui fait la spécificité du dispositif de fictionnalisation quand il remplit une fonction figurative, de la situation d'une autofiction au sens étroit du terme. Pour s'en assurer, l'œuvre de Cendrars est un exemple précieux. C'est qu'elle renferme à la fois de véritables autofictions - *Moganni Nameh*, *L'Eubage* et *Moravagine* - et des ouvrages où Cendrars fabule, c'est certain, mais où sa "figure" n'est pas romanesque, tout au plus mythique : *L'Homme foudroyé*. *La Main coupée*, *Bourlinguer, Le Lotissement du Ciel*. Cendrars est certes, dans ces textes, auréolé de toutes les

gloires et sa vie y apparaît comme un geste enchanté. Mais ce n'est pas un "retour amical de l'auteur", le "pluriel de charmes" manque.

Pourquoi ? Assurément parce que Cendrars construit ces textes de la maturité autour et à partir de sa biographie, même s'il l'arrange, la découpe, la redistribue, la corrige ou la magnifie, afin d'en procurer une version héroïque, de se dresser une "mythobiographie" comme l'a démontré Claude Leroy. Dans la tétralogie, il part de son vécu pour donner libre cours à son talent de conteur et s'inventer des histoires qui feignent de se plier aux conventions autobiographiques, afin sans doute de capter la crédulité du lecteur au bénéfice de la lecture, tout en affichant quantité d'indices qui dénoncent la part de fictionalité. Au contraire, dans un texte comme *Moravagine*, Cendrars commence par la fabulation, son goût pour les histoires sert de point de départ, quitte ensuite à chercher une traverse ramenant au réel et à l'expérience vécue, comme il le fait en se mettant en scène à Chartres, dans un emploi de mécanicien-aviateur, qu'il aurait pu connaître à défaut de l'avoir réellement vécu. Apparemment, la distance est mince entre ces deux démarches : l'invention est toujours l'expression du possible, la substitution d'une hypothèse vraisemblable à un état de choses vérifiable. En réalité, la différence est énorme car l'invention épouse deux orientations opposées par rapport au sujet de l'écriture : dans les autofictions, elle est fondatrice ; dans les épisodes de la vie légendaire, sa fonction est décorative, même si son déploiement peut prendre des proportions considérables.

En résumé, ce qui métamorphose l'écrivain d'autofiction en "pluriel de charmes". en sujet "pris dans le pluriel de son texte", c'est donc un *programme* d'écriture qui a sa logique propre, une logique plus performative que constative, où la fabulation est logiquement première et interdit toute totalisation - comme dans "L'Aleph", où les inflexions intimes glissées par Borges, que le lecteur a le loisir de rêver référentielles ou de juger mystificatrices, échouent à constituer une esquisse autobiographique.

Après ce détour nécessaire, il faut retenir une dernière évocation de Barthes, formulée dans sa *Leçon*, 'prononcée en 1977 et publiée en 1978, qui permet de replacer la "figuration" dans la totalité de la littérature, de la comprendre comme un enjeu qui est au cœur de son écriture. En explorant les "forces de liberté" propres à la littérature, Barthes en retient trois, dont la dernière est son pouvoir sémiotique, sa capacité à se jouer des signes.

Kierkegaard et Nietzsche lui apparaissent comme deux figures emblématiques de cette "méthode de jeu" :

> "… L'un et l'autre ont écrit ; mais ce fut, pour l'un et l'autre, au revers même de l'identité, dans le jeu, dans le risque éperdu du nom propre : l'un par un recours incessant à la pseudonymie, l'autre en se portant, à la fin de sa vie d'écriture, comme l'a montré Klossovski, aux limites de l'histrionisme. On peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de *jouer* les signes plutôt que de les détruire, c'est de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté, bref c'est instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses" (1978, pp. 27-28).

Certes, les cas de Nietzsche et de Kierkegaard n'ont qu'un rapport lointain avec la "figuration" auctoriale. Le caractère analytique de leurs textes, plus philosophiques que littéraires, et la nature périphérique de leurs apparitions textuelles, les écartent apparemment de notre sujet. Pourtant, on a eu l'occasion de parler de Kierkegaard, avec *In Vinos Veritas*, et de voir que ce récit constituait un cas-limite de dédoublement fictionnel. Quant à Nietzsche, son acharnement à transformer son nom, à la fin de sa vie, l'amène à fictionnaliser sa signature et son rôle d'auteur ; démarche où se croisent la déréalisation de soi et la construction d'auteurs supposés. Jacques Derrida a résumé cette aventure peu commune, en mettant en relief tout ce qu'elle a de contigu au projet de "figuration" d'un écrivain :

> "Mettre en jeu son nom (avec tout ce qui s'y engage et qui ne se résume pas à un moi), mettre en scène des signatures, faire de tout ce qu'on a écrit de la vie du de la mort un immense paraphe biographique, voilà ce qu'il aurait fait et dont nous devons prendre acte" (1984, p. 43).

Kierkegaard et Nietzsche peuvent donc être définis comme deux penseurs qui ont utilisé les ressources de la "figuration" dans leur exploration réflexive, qui ont risqué leur crédibilité pour trouver, inventer du Nouveau. Leur "mobilisation" montre que, pour Barthes, l'aventure figurative s'inscrit sur l'horizon d'un usage ludique des moyens discursifs, d'un carnaval de signes, d'un festin sémiotique qui est constitutif à la littérature. Parti d'une critique de l'image traditionnelle de l'auteur, Barthes découvrit donc une modalité d'énon-

ciation inconnue et acheva sa traversée en replaçant sa découverte au cœur des forces vives de la littérature.

On excusera cette petite anthologie barthésienne. Si on a cité aussi longuement ses ouvrages, c'est que sa découverte de la "figuration" est peu connue ; que sa pensée tire sa fécondité moins des catégories qu'elle met en place que de son mouvement et de son énonciation. Que retenir du voyage ? Quelques propositions qui figeront sans doute sa pensée, mais qui permettront de forcer le mystère des effets de l'autofiction. Le tableau de Barthes permet, en effet, de distinguer trois effets de l'autofiction, trois forces produites par le dispositif dans son usage figuratif. Aucun de ces effets n'est véritablement propre à cette pratique, mais son originalité est de les articuler en faisceau, de les produire ensemble et presque simultanément, dans une sorte de rotation très rapide : "une dialectique du désir" entre l'auteur et le lecteur, liée à une espèce de conflagration fictionnelle, entraînant un échange figural. Ces trois effets se soutiennent mutuellement, même s'ils ont chacun leur spécificité. Comme la description de Barthes est souvent allusive, on ne craindra pas de l'expliciter par des instruments empruntés ailleurs, de nature assez différente, dans un "éclectisme de méthode" pour parler comme Bachelard.

"L'auteur qui va dans notre vie"

"Le texte (…) me désire" (1973, p. 45), déclare Barthes. Affirmation naïve ? Innocente plutôt, et que ne désapprouverait pas un écrivain comme Alfredo Bryce-Echenique, qui dépose sur le seuil de *La Vie exagérée de Martin Romana* cette dédicace :

> "A Sylvie Lafaye de Micheaux, bien sûr, parce que c'est pour être aimé davantage que l'on écrit".

On notera la tonalité impersonnelle de cette déclaration, qui dépasse sa dédicataire, pour viser l'ensemble des lecteurs. Et cela pour un texte qui inscrit son auteur dans la fiction d'un roman pseudo-autobiographique ; où Bryce-Echanique est l'un des personnages secondaires, escortant la quête littéraire, existentielle et affective du héros Martin Romãna - comme si c'était ce besoin d'amour qui avait propulsé l'écrivain au milieu de sa création, le poussant à se renoncer pour se retrouver sous le visage d'une pure individuation.

Après tous les discours naïfs et erronés tenus dans le passé sur la relation auteur-lecteur, on peut hésiter à accepter la prise en compte d'un tel rapport dans la lecture. Quantité d'éléments interdisent même de penser cette relation et d'envisager à son propos une "dialectique du désir", comme le fait Barthes. Un livre n'est pas une personne, ne peut même se concevoir comme l'expression d'une parole ; le lecteur n'a pas d'auteur en face de lui. Quant à l'auteur, il lui est impossible de connaître tous ses lecteurs, d'anticiper sur leurs réactions ; par définition un texte est toujours ce que dit Celan du poème : un message dans une bouteille jetée à la mer. Il n'est donc pas sérieux d'assimiler la lecture à une conversation entre honnêtes gens, pas davantage à une relation amoureuse. La littérature étant une situation de communication à la fois différée, écrite et évolutive, le modèle de la communication orale et immédiate n'est d'aucun secours pour la comprendre.

Ces restrictions faites, comment ignorer qu'on écrit pour être lu, qu'on désire toujours un lecteur ? Comment négliger le fait que le lecteur a affaire à une énonciation singulière et que toute lecture met en marche une pragmatique, autant qu'une sémantique ? Même si l'auteur ignore son lecteur, il est son horizon ; et la manière dont il désire cette relation ne peut pas ne pas s'inscrire dans son œuvre ; il faut bien que ce désir s'inscrive comme une sorte de programme dont le lecteur fera usage selon son propre désir et sa compétence. Sans doute, la notion de lecteur utilisée par Barthes est-elle un peu rustique. C'est évidemment une position discursive, elle ne désigne pas une personne réelle. Mais elle manque de la complexité qui lui permettrait de rendre compte des directions multiples, en fonction de stratégies variées, dans lesquelles s'engage un écrivain pour modeler la place du destinataire. Elle mériterait peut-être d'être enrichie par la distinction que fait Mikhail Bakhtine entre les lecteurs "seconds" et un lecteur "tiers". sorte d'idéal de lecture, qui occupent la plage réceptrice (Todorov, 1981, pp. 170-171). Pour l'essentiel, pourtant, elle permet de décrire l'autofiction comme une réponse originale au désir de l'autre qui irrigue l'écriture et la lecture. Pour l'auteur, elle est l'occasion de donner une figure de soi sans équivalent dans la réalité, de venir au texte et au lecteur en toute liberté, sans les contraintes et les impasses de l'écriture référentielle de soi.

En retour, ce désir rencontre celui du lecteur, à la recherche d'un "sujet à aimer" comme dit Barthes. Sans doute, ce nouveau désir est-il lui aussi

multiforme ; sans doute aussi, s'incarne-t-il différemment selon les pratiques, voire selon les types de discours. Mais peu importe, il suffit de vérifier son existence et de mesurer sa force, selon ses points d'application.

Insistons d'abord sur la réalité de ce désir d'auteur, ce qui permettra de spécifier celui réalisé par l'autofiction. Dans une étude sur "L'image de l'auteur dans les médias", Ph. Lejeune a apporté quelques éléments permettant d'étayer son existence. Il note, ainsi, que les médias ne font pas que produire une image de l'auteur ; en mettant au premier plan la personne physique, psychologique et sociale de l'écrivain, en rabattant son œuvre sur son individualité, elles répondent à des attentes du grand public et à des attitudes d'auteur :

> "… L'auteur apparaît comme la 'réponse' à la question que pose son texte ...) on est souvent encouragé à réagir ainsi par l'auteur lui-même, qui tend plus ou moins à se représenter dans son œuvre, ou donne à penser qu'il s'y est représenté" (1986, p. 87).

Et il ajoute que cette "illusion biographique" est sans doute inévitable :

> l'analyse que j'ai faite de cette image ne montre-t-elle pas aussi que la focalisation sur l'auteur et l'illusion de transparence sont, pour différentes raisons, nécessaires ? Et qu'il serait naïf de penser pouvoir les dissoudre sans dissoudre en même temps la littérature - et la société ?" (1986, p. 97).

A travers des représentations convenues, romantique ou académique, les médias satisfont donc, en la canalisant, une réelle demande, une attitude de lecture A l'existence de l'auteur est un besoin irrépressible. Lejeune exclut toutefois de ce constat une "fraction de l'appareil scolaire et universitaire", sous prétexte que ce public refuse cette image traditionnelle.

Sans doute. Mais ne confond-il pas alors la réponse des médias et l'attente qui l'a permise ? Il semble oublier que même le public "cultivé", plus scolarisé en tout cas, qui se refuse aux complaisances du grand public, fait lui aussi une grande consommation d'images auctoriales. Tout un secteur de l'édition n'existe aujourd'hui que par et pour ce public : le domaine de la littérature intime et même celui de la littérature critique. Carnets personnels, correspondances, journaux intimes, autobiographies, livres d'entretien, biographies, monographies, recueil de documents iconographiques sont

dévorés par ce public difficile, qui par ailleurs ne manque pas une occasion de marquer sa différence. Il est tout de même curieux de constater que c'est dans ce milieu élitiste que circulent le plus d'anecdotes ou de bons mots consacrés aux auteurs. Ainsi, même dans ce public où "la mort de l'auteur" est un lieu commun, où les naïvetés du grand public n'ont pas cours, il y a un besoin de l'auteur, comme un tropisme de l'écrivain.

Avec jean-Claude Bonnet, il faut par conséquent se résoudre à cette vérité plus générale :

> "… il est vain de prétendre en finir un jour avec le thème biographique et l'auteur. Non qu'ils soient de retour après plusieurs années de mise à l'index, mais parce qu'ils n'ont jamais cessé d'être là sous d'autres formes et à travers des interrogations nouvelles. Il apparaît aujourd'hui que l'auteur est produit à la fois par l'œuvre et les multiples discours qui accompagnent celle-ci" (1985, p. 260).

Qu'opère le lecteur lors de sa lecture, aussi familier qu'il soit de Blanchot, de la narratologie et de tous les discours qui défont la conception qu'a de l'auteur le sens commun ? Il construit peu ou prou une image de l'auteur, quitte à la modifier pour chacune de ses œuvres, si cela se révèle nécessaire. La notion *d'auteur implicite* popularisée par W.C. Booth, dont la cohérence théorique est très discutable, comme l'a montré Genette, ne découle-t-elle pas, elle aussi, de ce désir d'auteur ? C'est bien une notion fantôme inconsistante, qui a bien du mal à se trouver une place entre l'auteur réel et le narrateur. Pourtant, elle séduit immédiatement et sa force de conviction est considérable. Qui ne s'est pas laissé prendre par elle, à un moment ou à un autre ? Tous ces faits montrent par conséquent la résistance de ce besoin d'auteur et la variété de ses formes d'actualisation. L'autobiographie et plus généralement la littérature intime y répondent à leur façon. Avec l'autofiction, le lecteur trouve une autre réponse à ce désir aussi vaste que plastique.

L'efficace de l'autofiction, son charme et son secret c'est d'abord de répondre au désir du lecteur en ne lui procurant rien de plus que l'animation fictionnelle d'un nom propre, la seule marque indéfectible, immortelle, d'un individu historique. Le lecteur n'est pas alors fasciné, ni même intéressé, par une personne réelle, dont les déterminations et la trajectoire sont vérifiables ; il n'est pas plongé dans le parcours d'une vie, ni dans le portrait d'une subjectivité. Mais ce n'est pas plus cette ombre portée, cette esquive

permanente, cette déception infinie de l'auteur que fournissent les meilleures fictions. L'auteur n'est plus un esprit, pas davantage un malin génie, seulement une "hécceité" complice. C'est un sujet d'énonciation pris dans un rapport avec sa fiction qui n'est ni de proximité, ni d'éloignement, mais de "sympathie", de "conspiration", au sens où Hypocrate disait que "tout conspire". Gombrowicz marchant dans la poussière d'une campagne polonaise occupée, dans *La pornographie* alors que l'auteur réel était en Argentine voilà pour le lecteur un sujet historique comme désossé, désitué, désenclavé ; ce qui passe entre les lignes, c'est une voix asynchrone, inassignable, improbable, dont la source n'est pas localisable, bien qu'elle soit identifiable. C'est ce décalage entre l'existence réelle de ce sujet et son origine impossible qui fait une grande partie de la séduction de l'autofiction. Ce flottement dans la position d'un existant, l'illusion de son indétermination, comme si un étant pouvait posséder la plasticité des choses rêvées, c'est le plaisir d'une pure mobilité, quelque chose qui passe entre les lignes et la vie.

Une explosion de la fiction

Ce qui permet cette présence incomparable de l'auteur dans l'autofiction, c'est bien sûr sa nature fictionnelle. D'où un autre effet, dont le point d'application est cette fois l'œuvre, étroitement lié au précédent.

Écrire une autofiction, c'est rentrer dans le tableau comme disait en substance Barthes, en citant Loti. En devenant un personnage fictif, l'écrivain s'introduit dans un espace qui lui est ordinairement interdit, qui n'émerge et ne se conserve d'habitude que par son absence. Cette rupture des conventions qui régissent la fiction, Gérard Genette a proposé de la désigner par le terme de "métalepse" Un rappel de cette figure va permettre d'éclairer l'effet qu'avait en vue Barthes.

Dans la rhétorique classique, la métalepse est une "figure de pensée" qui comprend, entre autres, le procédé par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait au fond que raconter ou décrire". pour reprendre la définition de Fontanier (Ed. G. Genette, pp. 128-129). Cette "figure d'expression" a ainsi la caractéristique essentielle de franchir allègrement la frontière qui sépare la représentation et la

réalité, de combler l'écart qui fonde par convention la possibilité de créer des réalités imaginaires. C'est en enrichissant cette figure de discours que Genette en a fait une catégorie narratologique importante, une catégorie désignant tous les transits invraisemblables de la narration :

> "Cortazar raconte quelque part l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire : c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur* (…) Sterne poussait la chose jusqu'à solliciter l'intervention du lecteur, prié de fermer la porte ou d'aider Mr. Shandy à regagner son lit, mais le principe est le même : toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie (…).
>
> Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*. Certaines, aussi banales et innocentes que celles de la rhétorique classique, jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration ; ainsi Balzac, dans un passage déjà cité *d'Illusions perdues* : *'Pendant que* le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer...', comme si la narration était contemporaine de l'histoire et devait meubler ses temps morts.
>
> On sait que les jeux temporels de Sterne sont un peu plus hardis, c'est-à-dire un peu plus *littéraux* , comme lorsque les digressions de Tristram narrateur (extradiégétique) obligent son père (dans la diégèse) à prolonger sa sieste de plus d'une heure, mais ici encore le principe est le même. D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple, et comme les changements d'e niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui que l'on raconte, celui que l'on raconte" (1972, pp. 244-245).

Comme on le voit, le champ d'extension de la métalepse est très vaste et toutes les métalepses ne correspondent pas à un agencement autofictif. Les exemples de Cortazar, de Sterne, de Balzac, du théâtre de Genet, de Robbe-Grillet, cités par Genette, le montrent. Dans tous ces cas, l'auteur n'est pas impliqué nominalement dans le tournoiement des plans de son texte. Seule la comédie de Pirandello manifeste cette implication, mais de façon accessoire comme on l'a vu. Si tout dispositif autofictif produit peu ou prou une métalepse, l'inverse n'est donc pas vrai. Un roman savoureux comme *Le Vol d'Icare* de Queneau a beau être élaboré entièrement sur le principe de la métalepse, il ne présente aucune fictionnalisation auctoriale. Ce roman met bien en scène un écrivain (Hubert), dort les personnages d'une œuvre en cours de rédaction se sont échappés dans la "réalité". Il y a donc bien confusion de niveaux narratifs. Mais cette confusion reste interne à l'histoire narrée, elle ne fait pas intervenir l'auteur réel : Hubert n'est pas Queneau ; cet écrivain supposé n'est pas *un personnage auctorial* au sens que nous avons donné à cette expression. Dans *Le Vol d'Icare*, à la différence de *Les Enfants du Limon*, Queneau n'apparaît pas dans son texte et la métalepse n'est que diégétique. On ne confondra donc pas métalepse et fictionnalisation de soi : la métalepse diégétique est totalement indépendante du dispositif de l'autofiction.

Pour que la métalepse et l'autofiction se confondent, il est ainsi nécessaire que la première ait pour appui, soit l'auteur, soit le narrateur. Statistiquement, la *métalepse d'auteur* est la plus répandue, sans doute à cause de sa simplicité l'écrivain feint d'avoir vécu ce qu'il ne fait que raconter et le paradoxe s'achève là. Dans la *métalepse de narrateur*, il faut que le narrateur s'approprie, par un substitut livresque par exemple, l'identité de son créateur : le narrateur feint alors de raconter ce qu'il ne fait que vivre (fictivement). De plus, la métalepse de narrateur entraîne presque mécaniquement une construction réflexive, ce qui complique passablement le paradoxe. Soit, en effet, le livre s'enchâsse lui-même, comme on l'a vu avec Gide, et l'on dispose alors d'une *mise en abyme du livre*. Soit, le livre enchâsse l'œuvre antérieure de son auteur, en partie ou en totalité, comme s'y est attaché J.D. Salinger, et l'on a alors *une mise en abyme de l'écrivain généralisée*

Comme on a passé sous silence cette dernière forme de réflexion, il n'est pas inutile d'en dire un mot. Dans *Seymour, une introduction* de Salinger, le narrateur, Buddy Glass, s'adjuge l'essentiel de l'œuvre de son créateur. Se

présentant comme le frère de Seymour Glass, il s'affirme l'auteur de *L'Attrape-coeurs* et des deux *Short Stories* où apparaissait le personnage de Seymour. Par un mouvement déjà observé chez Gide, mais ici plus radical parce que plus étendu, Salinger invagine donc sa propre œuvre antérieure pour l'orienter dans le sens d'une chronique des Glass. Résultat de ce retournement : Salinger s'évanouit dans son œuvre. Cette disparition n'est que fictive, mais elle a ceci de remarquable qu'elle semble avoir eu des retombées dans la vie de l'écrivain Comme on sait, il y a un mystère Salinger. Depuis plus de vingt ans, il n'a jamais publié une ligne, après avoir annoncé la suite du cycle Glass, et depuis plus longtemps encore, il se refuse à toute déclaration, à tout entretien, à toute apparition publique. Ce mutisme social et littéraire, il l'a conduit si loin qu'aujourd'hui il est moins réel que ses personnages, moins crédible que sa fiction. Et pourtant, on raconte qu'il écrit seize heures par jour dans sa retraite de Cornish, dans le New Hampshire. Cette mise en scène réelle d'une disparition a quelque chose du *Portrait de Doran Gray*. A propos de sa fresque sur les Glass, il déclarait :

> "Chose étrange, les joies et les satisfactions que m'apporte mon travail sur la famille Glass augmentent et s'approfondissent singulièrement avec les années. Cependant, je ne saurais proposer à cela d'explication raisonnée. Aucune, en tous cas, hors du cercle enchanté de ma propre fiction".

On peut se demander si Salinger, grand lecteur de Kierkegaard et de Kafka, n'a pas voulu précisément que le "cercle enchanté" de sa fiction ne se referme sur lui, au sens propre. Ce serait alors un bel et rare exemple de situation où la vie se calque sur l'œuvre, où la légende sert à avérer l'œuvre, plutôt que l'inverse comme c'est si souvent le cas.

Pour que la figure de la métalepse chevauche un dispositif de fictionnalisation de soi, il est donc requis que l'écrivain soit intégré, d'une façon ou d'une autre, dans la confusion des plans de narration. Qu'est-ce qui distingue ces métalepses où l'écrivain est en jeu, au niveau du résultat produit ? Essentiellement, la radicalité du vacillement introduit. Quand la métalepse ne met en cause que les personnages ou le narrataire, lorsqu'elle demeure inclavée dans les bornes d'une histoire, ses effets sont plaisants ou fantastiques, mais ils restent de bonne compagnie. Si elle prête à rire ou à sourire, si elle étonne, elle ne trouble pas notre expérience de la réalité. Après tout, le lecteur a alors affaire à une fiction, il a passé un "pacte imaginaire" avec

l'auteur, il a accepté de découvrir un univers qui a sa logique propre, différente de celle qui gouverne le quotidien. Par contre, quand la métalepse recouvre des existants, des phénomènes dont l'existence est attestée, elle dérange notre sentiment du monde et notre pratique de la représentation, qui permet de le symboliser, c'est-à-dire de vivre, comme dit quelque part Barthes.

Bien que les métalepses d'auteur et de narrateur fonctionnent selon deux mouvements inverses, on l'a signalé, elles produisent le même effet profondément drastique. Dans la première, la représentation prétend repousser la réalité dans la seconde, la représentation feint de s'amalgamer la réalité. Mais le résultat est le même. C'est le monde qui est touché et la dénivellation qui fonde l'ordre du discours en général, et la fiction en particulier. Pour notre perception commune, l'écrivain de fiction, selon la belle formule de Sony Labou Tansi, ajoute du monde au monde. Il invente des histoires, élabore des récits, qui sont des constructions imaginaires. Ces représentations, fixées dans l'écriture, viennent agrandir, compliquer, enrichir notre existence, le monde que nous habitons. Or, avec ces métalepses, l'œuvre de l'écrivain prétend plus radicalement s'approprier le monde., en l'assimilant ou en l'encerclant. Conséquence : le monde disparaît, s'évapore ou s'évanouit dans la fiction : il n'y a plus de réalité, rien que de l'imaginaire, des récits à l'infini, une mer de signes. Avec cette coalescence du dedans et du dehors, de l'intérieur et de l'extérieur du livre, les lignes de partage du réel et du fictif sont échangées de telle sorte qu'elles finissent par se confondre dans une dimension implexe.

Cette brèche dans la stabilité de nos repères et de nos habitudes les plus nécessaires a quelque chose de vertigineux. Difficile après cette perturbation de ne pas prendre conscience des catégories et des principes sur lesquels reposent notre insertion dans le monde et notre compétence à la symbolisation. Cette capacité de bouleversement explique la faveur dont jouit la fictionnalisation de soi chez des auteurs dont la production n'est pas seulement ou pas du tout littéraire. Les déplacements et les ébranlements qu'elle provoque dans le discours de la fiction constituent un instrument formidable pour s'attaquer aux idées reçues sur l'esprit, le monde et la transcendance. D'où le recours de penseurs comme Dante, Diderot, Nietzsche ou Kierkegaard au dispositif, réalisé en totalité ou marginalement. pour déstabiliser le discours philosophique, la tranquille certitude qui habite la division des discours et le cloisonnement des registres d'écriture. Ce déchirement du champ pragmatique

libère la pensée de présences obsessionnelles qui l'entravaient, est promesse de nouvelles aventures mentales, de découvertes improbables.

Au sein de la littérature, l'œuvres se trouve aussi libérée de dispositifs parfois coercitifs, de conventions pesantes quand elles ne sont pas maîtrisées. Ce sont à la fois son sens, sa "fonction auteur" et sa vraisemblance qui se retrouvent soudain dénaturalisés. Le sens de l'œuvre devient un procès sans fin, une signification inépuisable puisque l'œuvre n'a plus d'extériorité. L'auteur bascule dans l'irréel, ce qui enlève à sa fonction toute autorité, tout privilège et donne au lecteur la possibilité d'un nouveau rapport avec lui. L'œuvre se retrouve soudain *causa sui*, sans justification, purement arbitraire, situation scandaleuse qui ne peut que décupler sa force d'interpellation. Bien sûr, ces déplacements ont été déjà notés à propos de types de mise en abyme sans rapport avec l'autofiction. Mais ici l'effet métaleptique s'intègre dans un faisceau d'effets, dont le retour amical de l'auteur". Cette articulation modifie son pouvoir en l'ouvrant sur l'auteur et le lecteur d'une manière jusque-là inconnue.

"Le fictif de l'identité"

Le dernier effet sensible de la fonction figurative a son point d'application chez le lecteur. En produisant un horizon fictionnel sans rivages, en transformant la réalité en récit, l'autofiction amène le lecteur à s'éprouver comme fictif. Borges avait noté cet effet de retour de la métalepse dans "Magies partielles du *Quichotte*"

> "Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une nuits* ? Que Don *Quichotte* soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur *d'Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit" (Tr. fr. P. et S. Benichou, pp. 85-86).

Mais dans le cas de l'autofiction, ce sentiment est plus qu'une inquiétude ou qu'une hypothèse, *le lecteur s'expérimente, se réalise comme fictif*. Il y a

plus parce que l'auteur est lui-même déjà une fiction, individué mais impersonnel. Sa situation irréelle permet au lecteur de connaître une situation identique. Non pas sur le mode de l'identification, mais sur celui de la sympathie. Par une rétroaction dialectique, le lecteur est soudain complice de l'auteur, dans le même entre-deux incertain, dans la même position indécise.

Quoique irréelle, cette détermination originale possède une causalité réelle, car elle dispose d'un enracinement anthropologique beaucoup plus profond qu'on ne pourrait le penser superficiellement. Elle ravive, en effet, chez le lecteur, une invincible puissance de rêver éveillé, qui appartient au plus caché de chacun. En tous, existe et subsiste une sorte de murmure imaginaire, de bruissement fictionnel, où l'on tient toujours le premier rôle, et qui accompagne en permanence l'existence humaine. Dans un article fameux, "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908), Freud a, le premier semble-t-il, signalé l'importance pour la vie psychique de ces "réalisations illusoires de souhaits ambitieux, orgueilleux ou érotiques". Il montre que le rêve éveillé dérive directement du jeu enfantin, constitue la matière première de l'œuvre littéraire et l'origine du plaisir de la lecture. Poursuivant dans un autre domaine sa réflexion, Ernest Bloch a consacré des pages uniques à analyser les caractères, la fonction et l'ampleur de ce qu'il appelle "les petits rêves éveillés". Relevant leur méconnaissance quasi-générale, il s'attache dans *Le Principe d'Espérance* à les décrire depuis le premier âge de la vie et rappelle leur importance symbolique et narcissique lors de leur épanouissement à l'adolescence :

> "Pour la première fois, on pratique l'art de parler de ce qu'on n'a pas encore vécu soi même. Même un être moyen se racontera des histoires, des contes faciles où tout lui réussit. Il brode ces fables sur le chemin de l'école ou en se promenant avec des amis, mais dans tous les cas le narrateur trône au centre du récit, y posant comme sur une photographie" (Tr. F. Wuilmart, p. 37).

Par la suite, Bloch consacre au rêve diurne une importante partie à la fois théorique, esthétique et historique afin de montrer qu'il est le fondement anthropologique de la "conscience anticipante', de l'ouverture sur le nouveau, d'un "potentiel optatif" qui nous pousse en avant, d'une fonction utopique" qui serait constitutive de l'être humain. Le grand mérite de Bloch est de distinguer nettement ce type de rêve du rêve nocturne, auquel Freud le réduisait un peu vite. Cette dissociation lui permet de montrer la fécondité des rêves éveillés,

malgré leur immaturité et leur égocentrisme. Plastiques, perfectibles, évolutifs, capables de se transformer structurellement et de se diversifier en des représentations artistiques ou des mythes collectifs, ces rêves diurnes seraient ainsi un ferment de progrès pour l'individu et la collectivité.

Pourtant, c'est à D.W. Winnicott que l'on doit les propositions les plus éclairantes sur ce phénomène psychique. Dans *Jeu et réalité*, *l'espace potentiel*, un modèle de recherche psychanalytique patiente et nuancée, D. Winnicott a restitué ces rêves éveillés dans son lieu propre, dénommé "espace potentiel" ou "espace transitionnel". Sa découverte est née de l'observation clinique des petits enfants passant de l'état d'union à l'état de relation avec la mère. Pour effectuer ce stade de maturation, le petit enfant se trouve un objet ou un comportement qu'il adopte et transporte partout avec lui. Comme l'analysa Winnicott dans un article de 1951 qui a fait date, le statut de ces "phénomènes transitionnels" est particulièrement curieux : pour l'enfant, cet objet choisi, la couverture des Peanuts de Schultz en est le meilleur exemple, n'appartient pas à la réalité extérieure, sans être pourtant une hallucination ; il relève d'un statut intermédiaire. Avec les années, l'objet est désinvesti, sans être oublié :

> "Les phénomènes transitionnels deviennent diffus et se répandent dans la zone intermédiaire qui se situe entre la 'réalité psychique interne' et le 'monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun' ; autrement dit, ils se répandent dans le domaine tout entier (…) englobant le jeu, la création artistique et le goût pour l'art, le sentiment religieux, le rêve et aussi le fétichisme, le mensonge et le vol, l'origine et la perte du sentiment affectueux, la toxicomanie, le talisman des rituels obsessionnels etc." (Tr. fr. Cl. Monod et J.B. pp. 13-14).

En étudiant les phénomènes transitionnels, Winnicott a donc mis au jour une "aire intermédiaire où évoluerait tout l'enfant, cette "aire d'expérience" où évoluerait tout individu. Née de la maturation et du jeu de l'enfant, cette aire d'expérience est le lieu de l'activité culturelle au sens le plus large du terme et représente un levier essentiel pour l'acquisition du principe de réalité :

> "Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin, et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est

> pas contestée (arts, religion etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant 'perdu' dans son jeu" (p. 24).

Cette zone singulière d'expérience ne reproduit pas, par conséquent, le fond originaire de la personne. En prise directe avec le réel, sa nature n'est pas d'ordre fantasmatique, elle ne rejoue pas indéfiniment le même texte œdipien, les même formations perdues faites de désirs, de frustrations, de phobies et d'anxiétés enfantins. Il y a un monde entre les manifestations psychiques appartenant à cet espace potentiel et les "réalisations illusoires" presque compulsives que Freud voyait dans le rêve éveillé.

Pour résumer le contenu de la notion d'espace potentiel, on empruntera à J.B. Pontalis une belle description, donnée dans sa préface à *Jeu et réalité*, qui n'est pas sans faire penser à la relation au lecteur établie par l'autofiction :

> "Pas de scène chez Winnicott où se répéterait l'originaire, ni de combinatoire où les mêmes éléments permuteraient dans le cercle, mais un *terrain de jeu,* aux frontières mouvantes, qui fait notre réalité. Un bout de ficelle, le rythme de sa propre respiration, un regard qui vous donnent la certitude d'exister, une séance où l'on est seul avec quelqu'un *: peu de choses*, *moins que rien*, simplement ce qui m'arrive quand je puis l'accueillir. Alors le trouvé n'est plus le précaire substitut du perdu, l'informe n'est plus le signe du chaos l'esprit ne fonctionne plus comme organe séparé du corps" (pp. XIV-XV).

On aura compris la finalité de cette présentation de Winnicott. Notre hypothèse est que l'autofiction vient se loger et agir, en chaque lecteur, au cœur de cette "aire intermédiaire". de ce potentiel entre-deux. Sans doute, est-ce le destin de toute œuvre littéraire que de permettre à tout lecteur de constater ce chevauchement, de reconnaître ses propres phénomènes subjectifs. Mais l'autofiction présente ceci de particulier qu'elle reprend explicitement, à chaque fois différemment, la structure même de cet espace potentiel, qui n'est ni du dehors ni du dedans, et pourtant en relation avec la réalité. Cette homologie structurale donne à l'autofiction le moyen de faire de l'espace potentiel *l'enjeu* de la lecture, et pas seulement sa condition. C'est ce qui conduit le lecteur à se reconnaître comme sujet fictif, délocalisé, dans ce type de textes. Dans la fiction, le lecteur trouve une satisfaction identificatoire : celle-ci lui permet de goûter et de vivre des histoires, d'une manière très complexe, mais qui reste cantonnée à l'énoncé du texte. Dans l'autofiction, le

lecteur se trouve pris dans une identification qui implique le sujet de l'énonciation, l'auteur lui-même. Autrement dit, il s'agit d'un phénomène où le lecteur ne se limite pas à s'éprouver autre comme dans la fiction ; *il s'expérimente en train de devenir autre*, dans l'autofiction.

On peut illustrer ce phénomène par une anecdote de Goethe, qui en donne un exemple remarquable, dans *Poésie et Vérité*. Enfant, Goethe faisait du théâtre avec une petite troupe de camarades de son âge ; et il assurait son pouvoir sur eux en les envoûtant par des récits - mais pas n'importe quel type de récit :

> "J'étais capables de les rendre heureux (…) en leur contant des histoires. Ils aimaient surtout m'entendre parler à la première personne. Ils éprouvaient une grande Joie de penser qu'il pût m'être arrivé, à moi, leur compagnon de jeux, des choses si étranges, et ils ne se demandaient point, avec défiance, comment j'avais pu trouver temps et lieu pour de pareilles aventures, alors qu'ils savaient bien quelles étaient mes occupations, et où j'allais et venais. Or ces événements avaient besoin pour théâtre, sinon d'un autre monde, du moins d'un autre pays, et tout s'était passé la veille ou le jour même. Il fallait donc qu'ils se trompassent eux-mêmes plus que je ne pouvais les abuser. Et si, peu à peu, suivant mon naturel, je n'avais appris à donner à ces fantaisies et ces gasconnades, la forme d'un récit artistique, ces débuts de hâbleur ne seraient certainement pas restés pour moi sans conséquences fâcheuses" (Tr. fr. P. du pp. 38-39).

Dans le contexte de l'enfance, ce passage traduit bien le plaisir procuré par des histoires à la fois impossibles et pourtant indexées à un individu réel. Comme le note pertinemment Goethe, ses compagnons avaient une demande paradoxale : ils voulaient à la fois du fabuleux et un engagement personnel du contenu. Pourtant, le contexte fictionnel était patent, aucune ambiguïté ne permettait de percevoir ces récits comme sérieux. Goethe ne s'attarde pas sur le sentiment de son auditoire. En homme des Lumières, il est plus préoccupé de la place d'auteur qu'il occupait, déjà. Est-il, pourtant, si difficile de comprendre l'euphorie de ses camarades ? N'est-ce pas parce que cette situation pragmatique leur permettait d'échanger leur position de narrataires contre celle du conteur ? N'est-ce pas parce qu'ils pouvaient s'identifier, tous enfants qu'ils étaient, à ce narrateur qui se fictionnalisait dans des aventures merveilleuses ? Avec la littérature de l'enfance, on ne leur offrait que des identifications d'énoncé ; ils pouvaient se voir en personnage, goûter à l'altérité.

Mais avec les récits de leur camarade Wilhem Goethe, ils avaient la possibilité d'une altérité plus exaltante : celle de *se sentir devenir différent*, de se voir en train de se transformer en personnage, de la place de l'auteur.

Ainsi, ce qu'autorise l'autofiction, à la différence de la fiction, c'est de permuter les fonctions, de ne pas être simplement spectateur et acteur, mais d'être aussi fabulateur, de connaître un devenir fictionnel. Parce qu'elle est exactement calquée sur la structure de l'espace potentiel, l'autofiction permet de vivre totalement le grand murmure fictionnel qui habite les humains. Elle fait de cet espace intermédiaire qui les constitue l'objet de sa lecture. Et comme cet espace est différent pour chacun, chaque lecteur expérimente différemment son explicitation fictionnelle. Ainsi, si la fiction donne à chacun la possibilité d'organiser la réalité, l'autofiction, elle, apporte la possibilité d'éprouver en soi cet espace toujours sous-jacent et de le vivre de façon plus riche, moins égocentrique.

5 - SANS FAMILLE -

"Si l'œuvre est parole à autrui et même, si l'on veut, réponse à autrui, elle est une réponse inattendue et surprenante, inentendue et inaperçue du public auquel elle s'adresse. Bien moins une réponse à une question déjà posée qu'une réponse à une question non encore posée - une réponse permettant à la question d'être posée".

G. Picon.

On sait maintenant ce qu'est l'autofiction, en quoi elle consiste et de quoi elle diffère. L'étude des stratégies d'écriture a fourni les derniers réquisits à sa définition précise et opératoire. Pourtant, un problème demeure : où situer l'autofiction, dans le champ des pratiques littéraires ? Quel est son statut discursif ou architextuel ? Est-ce bien un genre ? Ou n'est-ce qu'une catégorie modale un simple registre discursif ? A moins que ce ne soit qu'un simple procédé d'écriture ? Et si c'est un genre, est-il simple ou complexe ? Est-ce un genre théorique ou un genre historique ? Un sous-genre ou un archi-genre ? Cette question est importante car le projet de départ était, tout de même, de décrire, de spécifier et de comprendre une classe de textes, de conduire une étude d'ordre générique. En outre, pour analyser les paramètres de cette situation de communication inattendue, il a fallu poser une hypothèse de travail, dotant l'autofiction d'une existence générique.

Cette hypothèse a eu des effets sur ce travail. On aura noté que notre perspective oscillait entre une description générique et un tableau de rencontres heureuses, hésitait entre une approche générique et un abord plus prudent, faisant de toutes ces convergences un ensemble fortuit. Tant qu'il s'agissait d'analyser les pièces du dispositif de l'autofiction, de varier ses facteurs afin d'ouvrir l'angle de notre description, cette attitude était méthodologiquement valide. Depuis que le dispositif a été comme déplié, que l'on a borné le champ de ses réalisations autofictives, que l'on a précisé les limites fonctionnelles à l'intérieur desquelles on pouvait parler d'autofiction, ce flottement n'est plus possible. Il faut maintenant décider du statut discursif, de la nature générique de cette pratique littéraire. On ne peut plus se contenter de faire de l'existence de l'autofiction une hypothèse de travail il est temps d'évaluer la validité de ce point de départ.

Au crédit de cette hypothèse, on peut mettre l'existence d'une classe de textes aux contours relativement précis, manifestant des caractères distincts, à travers une conjonction spécifique de deux protocoles de lecture, et cherchant à produire des effets propres à partir d'une image fictive de leurs auteurs. Apparemment composite, cette famille textuelle présente une unité pragmatique qui n'est pas discutable. D'un autre côté, on l'a signalé à plusieurs reprises, cette pratique littéraire ne possède pas de réception propre ; dans le paysage littéraire, elle n'a pas d'existence reconnue. S'il s'agit d'un genre, il s'agit d'un *genre inconnu*, d'un genre souterrain. Cette situation a quelque chose de

paradoxal puisque normalement un genre littéraire définit une "catégorie d'œuvre reconnue par la tradition". Il est donc nécessaire d'y aller voir d'un peu plus près et de se demander si un genre peut exister sur le mode du secret. Pour cela, on détaillera d'abord cette défaillance de la réception, puis on examinera une de ses conséquences, pour en venir enfin à la nature générique de cette pratique déroutante.

Le "court-circuit" de la réception

En commençant cette recherche, on a signalé la situation problématique de l'autofiction comme pratique générique. Sans désignation ni statut pendant longtemps, son existence pouvait être méconnue par des théoriciens avertis de la chose littéraire comme Doubrovsky et Lejeune. Bien que cette situation soit en train de changer radicalement, il faut malgré tout l'évoquer parce que ce phénomène touche au mode d'être lui-même de l'autofiction et a des conséquences sur son statut discursif.

Quand on a pris conscience de l'importance littéraire de l'autofiction, l'aveuglement passé paraît aberrant. Et décrire cette cécité est naturellement un exercice aujourd'hui facile. La vision rétrospective du vrai est une opération peu coûteuse sur le plan théorique. Il faut pourtant comprendre que cette réaction envers l'autofiction dépassait la simple ignorance, l'oubli, la négligence ou la précipitation. Plus que d'erreurs individuelles, cette méconnaissance manifestait une attitude culturelle collective. Aussi bien ne s'agit-il pas dans ce qui va suivre de citer complaisamment les errances de tel critique ou de tel poéticien. En étudiant la réception journalistique, puis universitaire de l'autofiction, on cherche à rendre sensible ce phénomène étonnant et rare : une pratique littéraire qui n'est pas reconnue comme telle, une forme sans fonction.

La réception journalistique

Plutôt qu'une étude détaillée à partir d'un échantillonnage d'articles, on se limitera à quelques observations faites à partir de la lecture du supplément littéraire du *Monde* de 1980 à 1987. En lisant cette critique d'accueil, on constate les faits suivants :

a) le souci du registre de lecture :

Dans l'ensemble, le "contrat" passé avec le lecteur préoccupe tous ces articles de presse, ne serait-ce que pour des raisons pratiques, de rubrique ou d'intitulé. Les journalistes se demandent dans la plupart des cas s'ils ont affaire à une fiction ou à une autobiographie le protocole onomastique est l'objet d'une attention soutenue ;

b). L'absence de mise en perspective :

Le plus souvent, aucun rapprochement n'est fait avec des textes antérieurs, sauf si le contenu thématique s'y prête. On ne cherche pas à éclairer un texte autofictif par des précédents ni à le mettre en rapport avec un ensemble générique qui pourrait l'intégrer. Davantage, une autofiction apparaît comme un hapax, comme un cas d'espèce. Ainsi Yves Florenne, critique pourtant compétent, déclare à propos de *Joue-nous "España"* : "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" (*Monde*, 21.11.1980).

c) La section inclassable :

Quand le contenu d'un texte autofictif est invraisemblable, l'ouvrage est déclaré "inclassable" ou relevant du merveilleux ainsi *André-la-Poisse* de Terz en 1981 et *La guerre des pédés* de Copi en 1982.

d) La confession qui n'en est pas une tout en l'étant : Pour le gros des autofictions publiées durant cette période, une attitude contradictoire est adoptée. Le dispositif est identifié, mais c'est pour lui donner une fonction autobiographique comme le réclame, il est vrai, certains textes, mais pas tous ! Un discours clivé s'installe alors dans le propos, qui consiste à dire : c'est un roman, mais qui touche à l'impudeur tant il est sincère. D'une façon générale, on retrouve ce que dit, avec raison, Michel Contat de Doubrovsky : "dire tout de soi, mais le dire avec art (...) écrire sa vie comme si elle était un roman, c'est-à-dire, l'inventer sans fausser les données du vécu. S'étaler sur les pages d'un livre, mais pas comme une flaque. En construisant un objet littéraire" (*Monde*, 12.1.1985). On notera tout ce que ce projet, qui est bien celui de Doubrovsky, doit à Goethe. Il résume bien l'ambition de quelques auteurs, lancés comme Boudard, dans un cycle de "biographie romanesque". Mais il est loin d'expliquer le travail de Sollers, d'Isherwood, de Lacarrière, de Fuentes, de

Charyn, de Llosa, de Copi ou de Terz. Et surtout, il repose sur le *topos* selon lequel le roman est *plus vrai* que l'autobiographie, selon lequel la sincérité d'une écriture de soi est à proportion de la fiction mise en jeu. Lejeune a montré tout ce qu'avait d'illusoire une telle opposition, où l'autobiographie est à la fois juge et partie (1974, p. 42). Ce *topos* fonde souvent, certes, l'identification du dispositif, mais il fait aussi obstacle à toute réflexion sérieuse et réduit les fictions de soi authentiques à une confession teintée de romanesque et dont la finalité serait référentielle. La perception de l'autofiction dans la presse, jusqu'à aujourd'hui, présente ainsi deux traits caractéristiques : « une méconnaissance par assimilation » ; l'incapacité à mettre en corrélation l'œuvre lue avec d'autres textes, à penser en termes génériques une œuvre réalisant un agencement autofictif.

On a là un phénomène que la sociologie de la lecture, pour des segments textuels et au niveau des systèmes idéologiques des lecteurs, a très bien décrit sous le nom *d'effet de court-circuit".* Si l'on transpose cette description à l'échelle plus générale des conventions de lecture qui sont les nôtres, on peut se représenter dette méconnaissance de l'autofiction comme un court-circuit entre la lecture et l'interprétation, une rupture de la circulation du sens entre la perception et la compréhension des textes. Les réalisations d'autofiction sont bien lues, c'est-à-dire que leur spécificité est bien relevée, mais soit cela ne fait pas sens, soit ce sens est inassimilable, soit enfin il est reçu dans un espace qui n'est pas le sien. Chacune des autofictions est ainsi l'objet d'une lecture flottante, d'une lecture que le système de conventions de la réception est incapable de médiatiser. L'effet de ce court-circuit est double : côté texte, il fait des œuvres sans réception appropriée, qui sont à chaque fois juxtaposées mécaniquement au système de lecture en place ; côté lecteur, il induit en lui "un malaise, une évidence non formalisable un questionnement sans question que l'appareil idéologique ne parvient pas à digérer" (Leenhardt et Jozsa, 1982, p. 96). Qu'indique un tel effet ? "Un manque, un trou dans le réseau interprétatif ou une défaillance de son pouvoir (...) le signe d'une zone d'indétermination dans les capacités d'accueil de la réception. Mais aussi bien, un "point sensible et significatif" de celle-ci, le travail d'une négativité où peut-être se manifeste déjà la promesse de l'émergence de nouvelles déterminations et la révision du système de conventions antérieur (Idem, p. 96).

D'où vient ce manque, cette défaillance de la réception ? En partie, de l'absence d'une prise en charge de la fiction de soi par les Universités et les Institutions. Au XXe siècle, celles-ci sont une source importante, parfois la seule, des habitudes de lecture. Par le biais d'enseignements, de colloques, de revues, d'ouvrages, de manuels, elles fabriquent et transmettent une compétence littéraire, que recueille plus ou moins vite, plus ou moins bien, la critique journalistique.

La réception universitaire

L'origine de ce trou ou de ce manque dans le système interprétatif se comprend comme le résultat de la situation faite à l'autofiction tant par la critique universitaire que par les théoriciens de la littérature. En témoigne, pour commencer, la rareté des études critiques mentionnant, ne serait -ce que la présence de ce dispositif, pour le moins bizarre, dans les œuvres de quelques patronymes consacrés de la littérature comme Diderot, Proust, Kafka, Céline, Gombrowicz ou Cendrars. *La Poétique de Céline* d'Henri Godard est un ouvrage unique en son genre : à notre connaissance, c'est la seule monographie qui n'esquive pas le problème et se donne pour tâche de l'élucider. Faut-il ajouter que par rapport à la multitude des ouvrages consacrés à ces auteurs ou à quelques-uns des textes de notre corpus, cela fait très peu et manifeste un réel aveuglement.

Quelques auteurs ont bien relevé cette anomalie qu'es le fait d'un écrivain se représentant dans un texte fictif. Mais cette prise de conscience ne dépassait jamais le cadre de l'œuvre étudiée. Elle n'envisageait pas la possibilité que ce dispositif soit réalisé ailleurs, autrement, qu'il puisse constituer une pratique. Autant qu'on puisse en juger, la réaction de ces auteurs est systématiquement une sorte d'étonnement, puis une déclaration faisant de cette situation d'énonciation inhabituelle un cas unique. On a vu Yves Florenne adopter cette attitude. Rappelons que Serge Doubrowski pensait être le premier à employer un pareil agencement d'énonciation. Mais il est d'autres exemples de cet « effet hapax ».

Barthes lui-même, à qui la pratique de la fiction de soi n'a pas échappé et qui a fourni les instruments pour l'analyser, a eu cette attitude devant *Aziyadé*. Dans son analyse du roman, il notait à propos de la fictionnalisation de Loti :

> "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 semblables dans la littérature, et son invention (par le troisième homme, Viaud) est assez audacieuse : car enfin s'il est courant de signer le récit de ce qui vous arrive et de donner ainsi votre nom à l'un de vos personnages (c'est ce qui se passe dans n'importe quel journal intime), il ne l'est pas d'inverser le don du nom propre ; c'est pourtant ce qu'a fait Viaud : il s'est donné, à lui, auteur, le nom de son héros" (1971 b, pp. 171-172).

Ph. Lacoue-Labarthe, pour sa part, a fait de cette situation d'énonciation le résultat d'une "certaine logique inhérente au paradoxe". qui exposerait nécessairement l'énonciation d'un paradoxe à sortir d'elle-même. A propos du *Paradoxe sur le comédien*, il affirme :

> "... depuis le début du dialogue, l'auteur, le sujet énonçant du texte (...) n'a cessé de multiplier les indices destinés à l'identifier au Premier. Ou l'inverse. Par deux fois, en tous cas, le Premier s'est rappelé à son interlocuteur (...) comme l'auteur du *Père de famille* par deux fois il a renvoyé (...) à ses *salons* et il ne s'est pas même privé de se désigner nommément.(…) l'auteur - Diderot - occupe donc simultanément deux places. Et deux places incompatibles. A la foi exclu et inclus, dedans et dehors (...) le sujet énonçant n'occupe à vrai dire aucun lieu, il est, inassignable (...) est-ce que cette impossible position du sujet ou de l'auteur, ici, ne serait pas l'effet de ce que lui-même (...) a charge d'énoncer, à savoir tri paradoxe ?" (1980t pp. 268-270).

Cette analyse est peut-être légitime pour le *Paradoxe*, mais sûrement pas pour tous les dialogues où Diderot apparaît dans son texte, encore moins pour toutes les autofictions. Une recherche patiente apporterait sans doute d'autres illustrations de cet « effet happax »Tels quels, ces exemples soulignent coin bien la critique se trouvait désarmée devant la fictionnalisation de soi en littérature.

Il faut dire que la théorie de la littérature, et spécialement les études génériques, n'apportaient aucun instrument pour resituer cette pratique dans une perspective plus générale, qui aurait permis au dispositif de ne pas être simplement perçut mais d'être aussi reçu. Le "retour amical de l'auteur signalé par Barthes a eu pour conséquence la révision de la conception en vigueur de la fonction auctoriale. Mais sa réflexion sur le travail de Proust ou de Genet n'a

pas fait souche. Dans l'ensemble, la situation faite à l'autofiction est résume par le refus initial de Lejeune, en 1973, déjà cité d'admettre son existence empirique, sinon comme une hypothèse d'école. Dans un ouvrage sur la "Rhétorique de l'autoportrait", *Miroirs d'encre* publié en 1980, M. Beaujour confirmait encore cette impuissance de la théorie. Alors qu'il trouvait, pour désigner le double de Leiris dans *Aurora*, la belle expression de "héros anagrammatique", la question de la possibilité d'un autoportrait fictif lui paraissait insoluble :

> "Mais un roman peut-il être un autoportrait ? En l'absence d'un 'pacte autobiographique', la question doit rester irrésolue Le problème est analogue à celui dont Philippe Lejeune traite dans *Le Pacte autobiographique*. Mais il n'est pas identique, et bien plus délicat, car il faudrait songer à un 'pacte imaginaire', qu'aucune formule parajuridique ne peut sceller" (p. 70).

Pas plus que la critique, et même plutôt moins, la théorie de la littérature ne percevait donc, jusqu'au début des années 80, une pratique dont les réalisations crevaient pourtant les yeux, si l'on peut s'exprimer ainsi. Véritable constante du discours métalittéraire, cette méprise quasi-générale manifestait là un *seuil de la conscience critique et littéraire*, comme si ce savoir évoluait alors dans un paradigme (celui de la "mort de l'auteur" ?) qui lui interdisait tout discernement en ce domaine.

Comment expliquer cette ignorance collective, cette incapacité à repérer un dispositif, à relier les textes qui l'utilisaient, à donner une signification à la pratique qu'ils réalisaient ? Il n'est pas facile de répondre à cette question tant le recul manque : nous appartenons encore au système quia produit cette tache aveugle ; l'autofiction est encore en train de se constituer. L'hétérogénéité des usages du dispositif de fictionnalisation auctoriale fut, certes, un facteur non négligeable : il fallait distinguer l'autofiction au sein d'un ensemble de pratiques fabulatrices dont le but n'était pas fictionnel. Mais le facteur déterminant fut sans doute l'absence d'un terme générique qui fasse l'unanimité. Il est probable, par exemple que si Barthes avait créé un terme pour désigner la pratique discernée chez Proust et Genet, sa reconnaissance en aurait été accélérée ; il aurait fait école et aurait diffusé plus rapidement sa découverte. Plus fondamentalement en se tenant dans un quasi-silence théorique sur leur travail de fabulation, en se refusant à le nommer, les écrivains ont une large

part de responsabilité dans la solitude de l'autofiction. C'est à se demander si cet isolement n'était pas nécessaire à l'effectivité de leurs fabulations intimes.

Il faut insister, en effet, sur le fait que côté écriture, au pôle de la production, les écrivains d'autofiction ont été avares de confidences et d'indications. Leurs témoignages se ramènent, en tout et pour tout, à quelques notations, beaucoup de silences et aucune réflexion globale. Quand ils commentent leur déréalisation dans leurs textes, c'est comme incidemment, et toujours latéralement, sans véritable discours d'escorte, sans en appeler à une tradition, à une pratique discursive qui les dépasserait. Fors le cas unique de Nerval que l'on verra, tout se passe comme si ce point était négligeable. Sans doute, trouve-t-on de-ci delà des remarques sur le registre hybride utilisé. Mais elles sont rares et se limitent presque toujours à empêcher une lecture littérale, à se situer par rapport aux registres de la fiction et du réel (comme Restif qui, dans *Mes ouvrages*, donne leur dosage respectif ou Proust qui dans sa correspondance tient à se démarquer des deux à la fois) ou a signaler la source du dispositif (Hesse, Kérouac). Et pour la plupart, tout reste, obscur : le choix d'une écriture hybride, la conception qu'ils s'en font, les modalités du dispositif réalisé, les effets escomptés, le "genre" dont ils se réclameraient, leurs modèles éventuels. Cette esquive systématique est très sensible chez Cendrars et Gombrowicz, deux écrivains dont l'œuvre abonde en auto-commentaires. Alors que les aspects les plus divers de leurs créations ont droit à de généreuses explications, leur fictionnalisation, procédé si inattendu et si bizarre, est comme refoulée, ou comme dérobée par un parti-pris que l'on s'explique mal. Cette absence, ou plutôt ce manque de discours légitimant, supprime la possibilité d'un examen des théories "indigènes". Non sans suggérer qu'il y a dans ce mutisme général et méthodique quelque chose de prémédité. Mais elle a eu aussi pour conséquence qu'aucune dénomination, qu'aucun nom générique n'a jamais été proposé par un écrivain, pour désigner la déréalisation de soi en littérature. Les quelques désignations qui ont été citées, lors de l'étude des indices paratextuels de fictionalité, étaient des indications génériques timides, presque des seconds titres, toujours le fait d'écrivains contemporains, qui n'ont jamais été exploitées ailleurs que dans un "péritexte" interne. Sans légitimation et sans nom, chez ceux-là mêmes qui lui avaient donné vie : tel était le statut de l'autofiction du côté des écrivains.

Or, d'une manière générale, les noms propres sont, Claude Levi-Strauss, l'a démontré, "des quanta de signification, au-dessous duquel on ne fait plus rien que montrer" (1962, p. 285). Situés exactement aux limites du travail de classification d'une culture, ils sont les unités minimales par lesquelles le système découpe et organise le réel, donne forme à l'expérience humaine. Le champ littéraire n'échappe pas à cette nécessite de la nomination. En-deçà de son existence, il n'y a plus de classification possible, c'est-à-dire plus de structuration, rien que des cas atypiques comme l'a illustré la réception de l'autofiction. Dans son remarquable travail sur les genres littéraires, J.M. Schaeffer a montré que les noms génériques ont plus qu'une fonction taxinomique, qu'ils remplissent aussi une fonction pragmatique déterminante :

> ... ils ne décrivent pas uniquement les phénomènes littéraires, ils entrent aussi dans leur constitution. Je veux dire par là que la nomination générique possède toujours un aspect autoréférentiel, parce qu'elle implique une composante décisionnelle (...). Les noms génériques n'expliquent donc pas l'histoire littéraire, ils en sont une composante spécifique L'existence des genres est en premier celle d'une sorte de nom mi-nom propre, mi-nom collectif, accolé à un texte" (1987, p. 17).

En sus de son rôle taxinomique, la nomination métalittéraire a ainsi un rôle constituant dans la reconnaissance et le bon fonctionnement d'une pratique littéraire. En l'absence de nom, il était donc fatal que l'autofiction reste un phénomène marginal, atypique, incompréhensible.

Sur le plan épistémologique, cet état de fait démontre une fois de plus, si cela était encore nécessaire, que les faits n'ont pas en eux-mêmes l'évidence que l'on accorde trop souvent. Dans la première leçon de son *Cours de philosophie positive*, Auguste Comte le notait déjà :

> "Si, en contemplant les phénomènes, nous ne les rattachions point immédiatement à quelques principes, non seulement il nous serait impossible de combiner ces observations isolées, et, par conséquent d'en tirer aucun fruit, mais nous serions même entièrement incapables de les retenir ; et, le plus souvent, les faits resteraient inaperçus sous nos yeux" (1830, p. 5).

Cette faiblesse des faits nus n'est pas propre à la connaissance. Comme le montre l'autofiction, la lecture a besoin de "principes". que Jauss appelle "ensemble de règles", qui la guident et l'orientent dans son déchiffrement. Sans

les "principes" adéquats, très variables selon les œuvres, que la compétence littéraire doit posséder, la lecture manque tout simplement les phénomènes qu'elle est censée susciter, ce qui ne veut pas toujours dire qu'ils sont alors sans causalité.

Du côté des œuvres, c'est l'occasion de vérifier que la littérature n'est pas un objet clos, à l'intelligibilité immanente et qui se suffirait à lui-même. Ce phénomène de méconnaissance collective confirme que la Littérature est à la fois une *activité*, complexe, où l'intelligibilité se construit en permanence, et une *institution*, débordant en amont et en aval les œuvres, dépendante d'autorités culturelles, dont la fonction est autant didactique que constituante et légitimante. Pour que les propriétés discursives, thématiques ou formelles des œuvres soient perçues, il faut qu'elles soient reçues, c'est-à-dire consacrées. Des schèmes de perception et de compréhension doivent pouvoir les accueillir. Ces schèmes, ce sont les écrivains, les critiques, les théoriciens, les appareils scolaires, les médias qui les élaborent, non sans opérer dans le même mouvement un travail de valorisation et de dévalorisation important. C'est cette élaboration incessante qui permet d'intégrer les œuvres nouvelles, les procédés inédits ou les thèmes originaux au champ littéraire : par là, ils sont situés, rendus familiers par des antécédents, par des discours de légitimation esthétique et culturelle. Mais ces opérations d'identification, de détermination, de classement et de discrimination ne portent pas uniquement sur le nouveau, elles reprennent et redistribuent tout l'ancien, comme on gère un héritage. Après y avoir échappé pendant longtemps, l'autofiction semble être finalement rentrée dans le cycle de cette gestion.

Un "genre" sans histoire ?

Dans la durée, l'absence de conscience générique propre à l'autofiction. Le défaut de réception, a aussi pour conséquence que celle-ci ne paraît pas avoir de tradition, disposer d'une Histoire. Essayer de discerner les grandes lignes d'une évolution, des transformations, bref une dynamique du "genre", tout risque d'anachronisme assumé, semble une entreprise vouée à l'échec.

Ce n'est pas pourtant le passé ni l'ampleur des réalisations qui lui manque. Si on avait à lui chercher des racines vénérables, on pourrait remonter à l'Antiquité romaine, au Ier siècle avant Jésus-christ, Lucien de Samosate et son *Histoire véritable*, dont le prologue a été cité plus haut. De là, il serait

loisible d'évoquer le quattrocento florentin, qui voit naître la *Comédie* (1472) de Dante Alighieri, ouvrage dont l'audace dans l'invention conserve aujourd'hui encore toute sa force d'incitation. En poursuivant cette remontée du temps dans la Renaissance, il faudrait faire une place au *Quichotte* (1615) de Miguel de Cervantès, même s'il ne présente qu'une tonalité autofictive, tant cette fiction a connu de rayonnement. Pour le siècle des Lumières, on hésiterait avec raison entre les affabulations de Restif de la Bretonne, qui ont frappé beaucoup d'imaginations, malgré leur qualité parfois discutable. et la *Biographie conjecturale* (1799) de Jean-Paul, qui en inversant l'ordre temporel de "autobiographie toute la littérature d'expression allemande. Enfin, c'est évidemment à *La Recherche* (1917-1927) de Marcel Proust que nous devons la plupart des autofictions contemporaines.

Cette chronologie mémorable et ce petit panthéon apportent un constat impressionnant. A travers eux, l'autofiction paraît exister depuis la Rome impériale et quelques-unes des plus grandes œuvres de la littérature occidentale semblent s'être relayées pour conserver sa tradition. Pourtant, aucun écrivain d'autofiction ne s'est jamais replacé dans cette perspective, ni réclamé de cette lignée. A aucun moment de son évolution, un auteur n'a écrit l'équivalent d'un texte comme « l'évolution du roman au XIXe siècle » de Maupassant, pour se constituer en héritier d'une tradition aussi riche que composite.

Au sein de cet oubli de soi, il faut apparemment extraire et mettre à part le cas de Nerval. Sa dédicace, à Dumas père, pour *Les Filles de feu* semble infirmer cette description. Le caractère exceptionnel de ce texte a déjà été mentionné. De fait, on le citerait volontiers dans son intégralité, tant est riche cette épître démesurée. On se souvient que Gérard de Nerval rétorquait par cette dédicace à un article, qu'on a cité, où Alexandre Dumas mettait en doute la raison de l'auteur d'*Aurélia*. Pour lui répondre, Nerval entreprend un plaidoyer *pro domo* qui commence de la façon suivante

> "Je vais essayer de vous expliquer, mon cher Dumas, le phénomène dont vous avez parlé plus haut. Il est, vous le savez, certains conteurs qui peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. Vous savez avec quelle conviction notre vieil ami Nodier racontait comment il avait eu le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution ; on en devenait tellement

> persuadé que l'on se demandait comment il était parvenu à se faire recoller la tête...
>
> Hé bien, comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable ; que l'on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devient la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours ! C'est pourtant ce qui m'est arrivé en entreprenant l'histoire d'un personnage qui a figuré, je crois bien, vers l'époque de Louis XV, sous le pseudonyme de Brisacier. Ou ai-je lu la biographie fatale de cet aventurier ? J'ai retrouvé celle de l'abbé de Bucquoy ; mais je me sens bien incapable de renouer la moindre preuve historique a l'existence de cet illustre inconnu ! Ce qui n'eu été qu'un jeu pour vous, maître - qui avez su si bien vous jouer avec nos chroniques et nos mémoires que la postérité ne saura plus démêler le vrai du faux, et chargera de vos inventions tous les personnages historiques que vous avez appelés à figurer dans vos romans, était devenu pour moi une obsession, un vertige. Inventer, au fond, c'est se ressouvenir, a dit un moraliste ; ne pouvant trouver les preuves de l'existence matérielle de mon héros, j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes non moins fermement que Pythagore ou Pierre Leroux. Le dix-huitième siècle même, où je m'imaginais avoir vécu, était plein de ces illusions. Voisenon, Moncrif et Crébillon fils en ont écrit mille aventures. Rappelez-vous ce courtisan qui se souvenait d'avoir été sopha ; sur quoi Schahabaham s'écrie avec enthousiasme : 'Quoi ! Vous avez été sopha ! mais c'est fort galant... Et, dites-moi, étiez-vous brodé ?'. » (1854, pp. 28-29).

Dans cette justification, les idées et les références abondent. Il faudra revenir par exemple sur le fait que des conteurs tendent à se projeter sur leurs personnages : on se demandera, moins prudemment que Nerval, si ce n'est pas une tentation permanente pour l'écrivain, voire un risque inscrit dans la langue elle-même. Notons aussi comment Nerval sait rappeler habilement que Dumas a passé une grande partie de sa vie à écrire des romans où la vérité historique se confondait avec ses propres inventions. Il est vrai que Dumas ne pratiquait ce registre hybride qu'au niveau de l'énoncé, en limitait ses mélanges au contenu de ses ouvrages, sans risquer le statut de son énonciation ni son propre nom.

Encore que... *Mes Mémoires* de Dumas sont un bel exemple d'autobiographie truquée, où l'auteur des *Trois mousquetaires* fait de sa vie un enchantement permanent reprenant son dû dans ses romans et pratiquant un

aller-retour permanent entre fiction et réalité. Les contemporains ne s'y sont d'ailleurs pas trompés ; témoin le portrait d'Hippolyte Romand, dans la *Revue des deux mondes* de janvier 1834 :

> "Don Juan la nuit, Alcibiade le jour : véritable Protée, échappant à tous et à lui-même ; aussi aimable par ses défauts que par ses qualités, plus séduisant par ses vices que par ses vertus voilà M. Dumas tel qu'il me paraît en ce moment car, obligé de l'évoquer pour le peindre, je n'ose affirmer qu'en face du fantôme qui pose devant moi je ne sois pas sous quelque charme magique ou quelque magnétique influence" (cité dans Biet, Brighelli et Raspail, 1986, p. 74).

Après ce retour de bâton et l'allusion à sa "croyance" en la métempsycose, Nerval se rattache à toute une tradition antérieure

> « Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures. Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes. Ce serait le Songe de Scipion, la Vision du Tasse ou *La Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé, ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez si justement des théories impossibles, un livre infaisable, dont voici le premier chapitre, qui semble faire suite au Roman comique de Scarron... Jugez-en... »

Est-ce donc la charte qui manquait à l'autofiction ? C'est en tous cas un texte qui en donne le mécanisme de production? définit diffèrentiellement son agencement, l'articule de façon complexe à des croyances hermétiques et l'intègre dans une continuité. Reste à savoir si Nerval parle bien de l'autofiction si ces exemples sont pertinents pour illustrer cette stratégie.

Pour le Tasse et Dante, la chose est certaine : le premier a écrit des dialogues imaginaires où il se mettait en scène ; on a vu toute la fictionnalisation de soi que recelait *La Divine Comédie*. L'allusion au "Songe de Scipion" est moins compréhensible. Car ce "songe" est *attribué* à Scipion par Cicéron, pour relater un mythe eschatologique dans le dernier livre de sa *République*, sur le modèle du récit de l'Er l'Arménien qui clôt l'ouvrage homonyme de Platon. Scipion n'est donc pas l'auteur du songe qui porte son nom, à la différence de Dante ou du Tasse qui sont les auteurs de leurs visions.

Il est vrai que Nerval ne connaissait peut-être pas ce détail. L'ouvrage de Cicéron n'a été retrouvé que vers 1820, par un humaniste italien qui travaillait à la Bibliothèque Vaticane. Avant cette date et sans doute des années après, ce songe n'était accessible que par la version de Macrobe, grammairien latin qui a conservé et commenté ce texte, et qui tend à authentifier le songe. A moins d'une confusion de Nerval, il faut donc supposer qu'il ne connaissait ce songe qu'à travers le texte de Macrobe. Dans l'esprit de Nerval, Scipion était bien l'auteur de son rêve, c'est-à-dire d'un récit irréel où il figurait.

A considérer les trois références de Nerval, il parait légitime de considérer qu'elles font signe vers la situation dénonciation originale qui occupe ce travail. Le seul point délicat, c'est qu'on peut hésiter sur l'objet de cette évocation : Nerval fait-il allusion à une tradition d'illuminés ou à une tradition littéraire ? Scipion, Le Tasse, Dante sont, en effet, cités à comparaître pour leurs fictions, mais aussi bien parce qu'ils ont eu des visions ou se sont donnés le plaisir de croire qu'ils en avaient. Chez Nerval, on le sait, la référence hermétique s'accompagne toujours de cette clause d'incertitude : il n'affirme jamais crûment la réalité du thème hermétique qui traverse son œuvre. C'est d'ailleurs ce flottement constant qui permet de comprendre l'ambiguïté de la tradition dont il se réclame : il s'agit moins d'une équivoque que d'un dualisme ; c'est l'angle sous lequel Nerval conçoit la possibilité de la fiction de soi : comme la rémanence, jouée ou complaisante, de vies antérieures, comme un ressouvenir.

La ressemblance est, en effet, une catégorie de base de la pensée et de la pratique de Nerval, qui sans cesse cherche des analogies, des termes de comparaison, la possibilité de rapprochements, de correspondances, promesses d'une unité du monde et des cultures (Richard, 1955, P. 56). D'où le bric-à-brac ésotérique, mais aussi historique, folklorique, philologique, de son œuvre, véritable festin pour l'exégèse et l'hermétisme. Mais cet aspect cabinet de curiosités a chez lui une fonction créative, comme il le relève d'ailleurs dans la dédicace à Dumas : « ... ne pouvant trouver des preuves matérielles de l'existence de mon héros, j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes ... ». Ainsi, la métempsycose est pour Nerval un moyen d'assurer sa démarche et une clef pour comprendre celle des œuvres passées. Il se pourrait bien, dès lors, que Nerval ait vraiment eu conscience de cette permanence de l'autofiction et qu'il ait pratiqué en connaissance de cause ce registre. Et il est certain qu'il a

perçu les ressources de cette situation de communication, comme le montre son texte sur Restif, *Confidences de Nicolas*.

Pour des raisons historiques, cette clairvoyance n'a toutefois eu ni suite ni matérialisation littéraire. D'abord, Nerval est resté longtemps un auteur confidentiel, une sorte de fou littéraire ; ensuite, la description ésotérique ou mystique qu'il donne de l'autofiction. quand on connaissait mal son art et l'ensemble de son œuvre, pouvait prêter à confusion. Après lui, l'autofiction redevient une pratique aveugle, dont les manifestations répétées s'enchaînent dans la méconnaissance, sans reconnaître la longue chaîne historique à laquelle elles appartiennent.

Pourtant il serait excessif de décrire cette pratique comme une juxtaposition d'œuvres sans rapport entre elles.

A l'aide de déclarations explicites, plus souvent en interprétant les textes, leurs marges ou les discours qui les prolongent de multiples connexions apparaissent. Ce n'est pas que les auteurs revendiquent volontiers leur modèle d'inspiration, mais certaines insistances finissent par avoir presque valeur d'attestation. Ainsi du rapport de Céline à Proust : l'écrivain du *Voyage* ne se réclame pas explicitement, pour autant qu'on puisse en juger, du modèle autofictif proustien, mais la multiplication des comparaisons et des mises en parallèle entre son œuvre et la *Recherche* suggère fortement ce rapprochement. Mais il s'agit le plus souvent de connexions entre un texte et un autre texte, le *recommencement* d'une expérience unique, sans pareille. Aucune autofiction ne se détermine comme le point d'arrivée d'une longue procession, comme la relance d'un geste pérenne ; la réalisation est toujours une reprise. Loin d'être continue et cumulative, cette pratique se déploie en réseaux étoilés, relativement autonome, à partir de "phares" (Dante, Cervantès, Novalis, Rétif, Goethe, Proust). Du « centre Proust », essaiment ainsi la plupart des autofictions modernes, sans que celles-ci ne présentent la trace d'une détermination par les grandes réalisations antérieures : ainsi des œuvres de Kerouac, de Céline, de Fuentes, de Charyn. L'enchaînement des autofictions s'opère selon un rapport privilégié d'écrivains à écrivains ; la transmission du dispositif n'épouse pas la marche du temps. Il n'y a pas de descendance linéaire, pas de filiation de proche en proche entre tous ces auteurs. Seulement des planètes dont le pouvoir d'attraction perdure, même quand d'autres astres, aussi puissants, apparaissent et attirent d'autres satellites.

Au demeurant, un examen du corpus ne met en relief aucune époque particulière dans la production des autofictions aucune génération littéraire ne parait avoir été plus sensible qu'une autre à ce procédé littéraire ; ce qui rend inutile toute périodisation. Le seul phénomène que l'on serait tenté de noter, avec Ph. Lejeune, c'est une accélération apparente, en cette fin du XXe siècle, des actualisations du dispositif. Bien des raisons culturelles sont à même d'expliquer ce tournant. Mais on peut aussi se demander s'il ne s'agit pas d'une illusion de perspective ; en l'absence de tradition, l'identification des autofictions récentes est plus aisée que celle des textes qui sont aujourd'hui noyés dans la multitude des pratiques hybrides.

En définitive, à la différence de la biographie, du roman ou de l'autobiographie, aucune autofiction à quelque siècle qu'on l'arrache, ne manifeste le poids d'une généalogie, les traces d'une lutte pour assumer et se distinguer d'un passé encombrant. L'absence de réception fait de cette pratique *une pratique sans mémoire*.

Un "genre" secret ou un "genre" théorique ?

Voilà donc une forme de fiction restée longtemps sans réception et sans discours d'escorte, sans mémoire et sans histoire, sans statut et sans nom. Et pourtant, elle se manifeste dans une classe de textes dont l'existence est indéniable, elle remplit même quelques-unes des conditions d'un genre, présente les régularités d'une pratique discursive. Alors, est-ce un genre inconnu ou une illusion générique ? Un genre caché ou une catégorie fantôme?

On se trouve devant le problème de classification évoque au début de ce chapitre : comment situer l'autofiction ? Est-ce un genre ? Une hybridation ? Une simple catégorie de lecture ? Le terrain de cette interrogation n'est pas très sûr. Comme on sait, la problématique des genres pose un vaste ensemble de questions, qui sont loin d'avoir toutes trouvé une réponse satisfaisante. Il faudrait d'abord s'entendre sur toutes ces divisions, souvent employées, dans ce travail comme ailleurs, en des acceptions variées. Tout d'abord, sur la notion de genre d'où rayonnent la plupart des autres subdivisions. Qu'est-ce qu'un genre ? Sur ce point, il semble qu'une solution soit aujourd'hui acceptée par tous. On s'accorde à reconnaître qu'une classe de "textes" partageant des propriétés communes ne suffit pas à définir un genre. Une condition supplémentaire est nécessaire : Warning dirait la « concrétisation historique".

c'est-à-dire la reconnaissance institutionnelle à une époque donnée. Comme l'affirme pertinemment Tzevetan Todorov :

> « … on disposerait d'une notion commode et opérante si l'on convenait d'appeler genres les seules classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l'histoire. Les témoignages de cette perception se trouvent avant tout dans le discours sur les genres (discours métadiscursif), et, de façon sporadique et indirecte, dans les textes eux-mêmes »(1978, p. 49).

Plus radical, Gérard Genette critique l'idée que les catégories génériques puissent être abstraites de l'histoire :

> « ... toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par l'observation du donné historique » (1979, p. 70).

Ces propositions, difficilement discutables, suffisent à écarter l'idée que l'autofiction puisse être un genre second, complexe, inférieur, mélangé ou "familial". L'autofiction est bien une classe textuelle : les propriétés qui la définissent se retrouvent effectivement à travers un certain nombre de textes. Mais cette classe n'est pas reconnue par les lecteurs, n'a pas se place dans le paysage littéraire ; elle n'a pas d'enracinement historique. Il faut donc faire son deuil de toute catégorisation qui directement ou non ferait appel à la notion de genre, sinon dans une acception très vague.

A moins que l'on suppose qu'il s'agisse d'un genre caché, d'une pratique générique clandestine, dont la condition de possibilité reposerait sur le secret. Léo Strauss a développé comme on sait, toute une théorie sur un "art d'écrire" caché, aujourd'hui oublié, permettant à des penseurs comme Xénophon, Machiavel, Hobbes, Spinoza, de formuler des propositions essentielles "entre les lignes". tout en donnant l'illusion de soutenir les discours dominants de leur époque (Ruwet, 1979). Sur ce modèle très suggestif, on pourrait concevoir tous les textes autofictifs comme appartenant à une tradition masquée, dans la nécessité de celer ses véritables objectifs. A partir de là il serait possible de soutenir que ce genre existe bien (notre corpus présente certes des œuvres ayant des traits communs) mais qu'il ne pouvait pas se présenter au grand jour (effectivement, pratiquement aucun auteur ne commente son travail fictionnel. Certes, comme l'écriture cachée de Strauss, chaque écrivain ne manquerait pas de signaler cette appartenance générique par des indices habilement

disposés, mais il se garderait bien de revendiquer ouvertement la nature si particulière de son écriture. En réalité, le fond de son ouvrage ne s'adresserait qu'à un public ésotérique, capable de repérer le dispositif utilisé et le registre d'écriture qui en découle.

Pourquoi ce double langage serait-il nécessaire ? En quoi cette littérature à double entente s'imposerait-elle ? Comme Strauss, on répondrait que la Persécution sociale et culturelle commanderait cette duplicité. N'oublions pas que le dispositif de fictionnalisation de soi, quand il ne remplit pas une fonction interprétative ou biographique, met en cause des catégories aussi essentielles que le Sens, la Vérité, le Référent et le Sujet. Si la culture occidentale est bien ce long travail d'exhaustion de l'individu, qu'a décrit Louis Dumont (1983) travail à la fois métaphysique, politique et littéraire qui commence au XIIIe et qui vise à faire de l'individu un être moral *causa sui*, indépendant et autonome par rapport à la collectivité le dispositif d'énonciation de l'autofiction a un effet disruptif extraordinaire : il littéralise en quelque sorte cette idée que tout individu est fils de ses œuvres en la portant à un seuil où cette notion implose et crève l'horizon de tout l'ordre culturel s'organisant autour de la notion de personne. En épousant le modèle de l'autobiographie, qui a tant fait pour la constitution de l'individu, elle déréalise de l'intérieur l'individu, lui enlève son assise (le vécu, la subjectivité, le sens moral) pour le laisser tournoyer en spirale, dans des distorsions sans fin, comme un système autogouvernable qui aurait perdu son régulateur.

Dans cette perspective, toute la chronologie de l'autofiction prendrait un sens, se transformerait en histoire en tant qu'elle pourrait se lire comme l'envers du discours de la subjectivité, comme le retour périodique du refoulé : Lucien de Samosate, c'est l'époque des Stoïciens, de l'individu au sens moral Dante, c'est le XIIIe, le début de la subjectivité au sens moderne ; Cervantès, le XVIe ; c'est la chute de l'Autorité et l'épanouissement du moi singulier, qui trouve un fondement métaphysique avec le *cogito* ; Novalis, R.YSbi, c'est la veille de 1789, le triomphe de la personne civile etc.

Cette explication rendrait compte aussi du silence têtu, systématique et énigmatique des écrivains sur leur travail. Pour un Nerval qui vend la mèche et finit déclaré fou, combien d'auteurs qui ne font que des déclarations rentrées, des affirmations contradictoires et qui en fin de compte, choisissent le silence. Elle permettrait du même coup d'expliquer l'absence « d'horizon d'attente » :

hormis des lecteurs attentifs, rares, forcément rares, peut-être ne se recrutant que parmi des écrivains, qui pouvait percevoir la terrible originalité de cette figure d'énonciation ? Elle donnerait, enfin, l'explication de l'apparition actuelle de l'autofiction : aujourd'hui la Persécution n'existe plus (ou sous des modalités différentes) et la civilisation occidentale remet en question cette notion d'individu sur laquelle elle s'est bâtie.

Arrêtons là ce roman générique. On ne l'a ébauché que parce que le silence entourant l'autofiction paraît peu naturel et suggère une telle hypothèse. Il y a eu une époque où ce type de *scoop* aurait sans doute fait fureur. Les temps actuels sont plus raisonnables, moins portés aux généralisations à partir de la déréalise la notion d'individu, qu'elle mette en pratique une critique de la notion de personne que l'on trouve chez Pessoa, Pirandello et quelques autres, cela n'est guère contestable. Car elle exploite une "aire d'expérience" qui ne se situe ni dans la réalité ni dans la subjectivité. Mais de là à en faire une cinquième colonne, une pratique consciente de mise en crise de la notion d'individu, délibérément masquée pour éviter les foudres de la Persécution, il y a un abîme que l'on ne franchira pas. En matière de secret, le bon sens est le meilleur guide si ce genre était caché, alors il l'était si bien que chaque auteur d'autofiction a pensé (comme Doubrowsky dans son registre) ouvrir une nouvelle pratique ; s'il n'était qu'à moitié caché, transparent pour les initiés, alors cela se saurait, comme dit la Sagesse des nations.

D'une façon générale, il faut bien être conscient qu'un genre secret est une contradiction dans les termes, une impossibilité théorique. Un genre, c'est un type d'œuvre consacré comme tel à une époque donnée, attestée par les discours qui entourent la production et la réception des œuvres. Si ces discours font défaut, si la réception est absente, s'il n'y a pas de reconnaissance, il n'y a plus de genre possible.

Plus sérieusement, ne peut-on faire de l'autofiction un "genre théorique", un "type" en quelque sorte ? C'est ce que fait Susan Rubin Suleiman dans son livre suggestif sur *Le Roman à thèse*. Elle affirme et défend le droit pour le poéticien de construire rétrospectivement un genre à partir d'une observation empirique et d'une induction analytique (1983, pp. 20-27).

Ce droit de construction générique revient à affirmer la validité de la notion de genre théorique, comme le faisait Todorov, plus de dix ans

auparavant, et avant de changer d'attitude, dans *Introduction à la littérature fantastique* : "de même que dans le système de Mendeleïev, on peut décrire les propriétés des éléments qu'on n'a pas encore découverts, de même ici on décrira les propriétés des genres - et donc des œuvres - à venir" (1970, p. 19).

Ces affirmations appellent deux remarques. Tout d'abord le travail de classification rétrospective au double sens de valorisation et de délimitation rétrospectives constitue, il est vrai, une dimension importante de la vie des Lettres, de l'évolution de la littérature. Comme le notait il y a déjà quelque temps Genette, "une époque se manifeste autant par ce qu'elle lit que par ce qu'elle écrit" (1966, p. 169). En outre, il est toujours fécond de décrire l'existence d'un genre possible (qu'aucune réalisation historique n'est venue codifier (Todorov, 1978e p. 51). Reste qu'on ne peut donner à cette reconstruction générique le titre réel de genre ; elle n'a pas de portée descriptive et explicative véritables.

Dire que l'autofiction présente des propriétés, c'est en faire une catégorie de lecture ; pas dégager une catégorie de productivité textuelle", un "modèle d'écriture" (Schaeffer, 1983).

L'existence de ressemblances discursives ne donnent aucune légitimité à la réalité d'un genre, ne permet pas de promouvoir à l'existence un genre, même après coup. Si Suleiman se donne cette illusion pour le roman à thèse, c'est qu'elle passe subrepticement d'une définition extensionnelle (constituer une classe de textes qui présente des caractères communs) à une définition intensionnelle (prétendre donner une définition en compréhension, par ses caractères, de cette classe) du genre. Un tel passage n'est possible, comme la bien montré Schaeffer (1987), qu'en occultant la dimension temporelle qui commande la dynamique générique et en sous-déterminant le genre, en le réduisant à un "air de famille". Quand un tel passage n'est pas dommageable pour la théorie générique, c'est que les réalisations du genre ont été limitées à quelques cas exemplaires, comme c'est le cas chez Suleiman qui n'envisage pas les œuvres de Bordeaux, de Bernanos, de Guilloux, de Brasillach ou de Martin du Gard (1983, P. 27). Déterminer rétrospectivement un genre, c'est par conséquent présupposer que l'on avait affaire à un genre inconnu, caché ; revenir à notre roman générique.

Naturellement, ce besoin d'hypostasier des ressemblances textuelles s'enracine très loin dans le désir du poéticien ou du critique. Il est difficile d'étudier une pratique sans céder à un désir ontologique dont Barthes a bien analysé le mécanisme, à propos de la photographie, au début de *La chambre claire* :

> "J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir 'ontologique' : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était 'en soi', par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposait d'un 'génie' propre" (1980, pp. 13-14).

Donner à un phénomène littéraire le rang de genre, c'est s'assurer de sa consistance, refouler les doutes que l'on peut avoir quant à l'unité de ses manifestations, quant à la cohérence de sa définition. Comme on s'en doute, l'autofiction éveille un tel « désir ontologique », sa séduction pousse à l'objectiver, à lui offrir un "en-soi". La théorie semble alors plus allègre, le rapprochement de textes sensiblement différents plus légitime, leurs analyses plus convaincantes. Cette « ontologisation » n'apporte pourtant que des confusions. Dire que l'autofiction est un genre au sens fort, un modèle d'écriture, c'est fausser sa réalité littéraire et historique et donner au dispositif une valeur explicative qu'il n'a pas en lui-même, puisque selon les usages qu'il en est fait, ses effets sont opposés*

Une question résiste tout de même. Comment expliquer que la figure dénonciation de l'autofiction : 1) existe autrement qu'une catégorie possible ; 2) soit réalisée de façon si récurrente à travers les siècles. Bref, l'empirie se fait insistante. Devant cette situation, le théoricien se trouve un peu comme Saussure devant ses anagrammes : un phénomène discursif réitéré, dont personne ne parle et dont le principe est invisible. De même l'existence et la récurrence de l'autofiction, sa réalisation effective et sa permanence (deux points à ne pas confondre) ne se laissent pas réduire facilement.

Examinons d'abord le problème de l'existence du dispositif autofictif. Comment expliquer qu'un agencement aussi bizarre, aussi inattendu, aussi risqué pour la stabilité d'une énonciation ait pu voir le jour, sans se cantonner à l'état de possible ? Il faut penser à ce principe de pathologie générale rappelée

par Freud : « ... tout processus contient les germes dune disposition pathologique, en tant qu'il peut être inhibé, retardé ou entravé dans son cours » (1908p p. 54). Si l'on transpose ce principe dans le domaine de l'autobiographie, on peut avancer que tout autobiographe a sans doute pensé un jour ou l'autre, qu'il était possible de pervertir les paramètres de son entreprise, d'écrire non pas l'histoire de sa vie, mais l'histoire de sa vie rêvée, de sa vie inventée. Dans l'écriture de soi, il est inévitable de reconstruire son existence, de recréer ce qu'on a vécu : l'auteur le plus honnête, le moins narcissique, doit procéder à des simplifications, à des raccourcis, à des distorsions, parce qu'il doit couler une trajectoire temporelle dans un système de signes. Dans l'entreprise autobiographique, il y a donc une part d'invention irréductible, sous peine de ne pas arriver à communiquer. Un écrivain conscient de ce mécanisme peut alors désirer lui donner libre cours, chercher à l'isoler et à l'exorbiter, à le développer pour lui-même. Surtout s'il se trouve dans l'incapacité de raconter sa vie, ou gêné dans cette entreprise, ou peu heureux du sort que la fortune lui a fait - ou s'il doute de l'intérêt du projet autobiographique.

Restif a ainsi, à la fin de son existence, le projet d'écrire des *Revues*, c'est-à-dire de mener à bien des "Histoires refaites sous une autre hypothèse du *Cœur humain dévoilé*". qui est le second titre de sa monumentale autobiographie, plus connu sous l'intitulé de *Monsieur Nicolas* :

> "Pour que l'homme pût être heureux, il lui faudrait une prudence qu'il ne peut avoir que par l'expérience. En conséquence, il lui faudrait deux vies connexes et sans intervalle. *Revivre* serait sa véritable vie. Car la nature aurait disposé les choses de façon que l'homme ou la femme repasseraient nécessairement par les mêmes circonstances, les mêmes relations avec les mêmes personnes ; qui par conséquent revivraient également" (*Posthumes*, t. IVe 1802).

Rappelons, dans le même ordre d'idée, que la linguistique a montré depuis longtemps que tout système produit un anti-système, que toute opposition dichotomique produit tôt ou tard son terme neutre (Dubois, 1965). On voit mal pourquoi ce phénomène n'aurait pas cours dans le champ littéraire. L'existence depuis l'antiquité de l'opposition fiction *vs* référence autorisait sa neutralisation et la création d'un texte annulant les paramètres de ces deux registres, brouillant les repères de ces deux formes de discours. Dès lors,

l'autofiction est tout simplement une posture d'énonciation (« Imaginons que je sois... ») dont la possibilité se trouve inscrite dans toute économie discursive, dans l'ordre du discours lui-même, et qui devait tôt ou tard se trouvée réalisée.

Plus difficile à comprendre semble-t-il, sont les réalisations répétées de cette posture d'énonciation travers l'histoire littéraire certes cette posture est possible, le dispositif de l'autofiction existe virtuellement, mais comment se fait-il qu'il ait fonctionné si longtemps sans avoir d'identité propre ?

Notons d'abord que ce phénomène n'est pas rare dans l'histoire de la culture :

> « Il arrive qu'un agencement existe depuis longtemps, avant qu'il reçoive un nom propre qui lui donne une consistance particulière comme s'il se détachait alors d'un régime plus général pour prendre une sorte d'autonomie : ainsi 'sadisme' 'masochisme'. » (Deleuze, 1977, p. 143).

Les thèmes et les pratiques du sadisme et du masochisme ont existé, même en littérature, avant que le Marquis de Sade et que Sacher-Masoch n'en fassent la matière de leurs œuvres et qu'ils ne les marquent de leurs noms. Auparavant, ces deux configurations thématiques fonctionnaient fondues dans des ensembles plus vastes (Eros, la Violence, le Mal) qui ne permettaient pas d'en prévoir l'émancipation, ni peut-être d'en distinguer la spécificité. Ce fut, et c'est en partie encore, exactement la situation de l'autofiction. Elle se confondait avec quantité de pratiques fictionnelles marginales : l'autobiographie mensongère, le roman personnel, le roman a clefs, la « biofiction », la *faction*, le dialogue à implication auctoriale, le texte réflexif etc. Il fallait que cette forme de fiction réponde a un besoin nouveau pour qu'elle reçoive un nom, soit dissociée et pour que ses effets deviennent notables.

Ce changement de régime d'un phénomène littéraire, J. Tynianov l'a situe en le replaçant dans l'histoire littéraire et en signalant toute son importance. Comme il le montre dans le contexte russe, ce phénomène n'est pas plus mystérieux que le phénomène exactement inverse, le "tragique orphelinat d'une fonction sans forme". la situation plus connue où une génération littéraire cherche vainement des moyens formels pour renouveler un genre, traduire un aspect inédit de la réalité, répondre à une demande sociale. Puisqu'il existe des questions dont les solutions restent en suspens, pourquoi n'existerait-il pas des réponses dont les questions restent à trouver ? En 1927,

Tynianov déclarait que ces deux problèmes (une forme sans fonction, une fonction sans forme) étaient encore inexplorés et il affirmait que l'étude du discours en tant que "série" (ensemble de régularités) et en tant que "système" (ensemble d'énonciations singulières), "dépend des études futures sur ce sujet" (1927, p. 130). Plus d'un demi-siècle plus tard, force est d'avouer que l'on n'a pas beaucoup progressé dans ce domaine L'histoire littéraire demeure un parent pauvre des études littéraires. Pourtant, si l'on se décidait à aborder ces questions, peut-être que le destin obscur de l'autofiction serait un élément pour voir plus clair dans la dynamique interne de la littérature.

Une dernière explication, suggérée par Genette, à la permanence historique de l'autofiction, malgré l'absence de conscience générique, peut-être trouvée dans une sorte de fondement existentiel. Chez les enfants, la théâtralisation de soi, l'action de jouer un rôle, est une forme spontanée de la conduite et du discours. L'enfant, "naturellement", simule des comportements fictifs, joue à être autre chose que ce qu'il est. Chez l'adulte, ce jeu se transforme, Freud et Winnicott l'ont montré en rêverie éveillée, en exploration de son "aire transitionnelle' ébauches de fiction où le sujet aime à figurer. Tous les âges de la vie se révèlent sensibles à la fictionnalisation de soi, qu'il s'agisse de la produire ou de la recevoir. L'expérience humaine crée par conséquent en chacun le lieu d'un accueil pour l'autofiction. Ceci explique qu'un agencement en apparence impossible, faisant appel à des moyens discursifs antagonistes, produise un effet réel. L'agencement d'énonciation de l'autofiction n'est pas homogène, il fait fonctionner ensemble des éléments contradictoires. Mais son enracinement anthropologique permet leur ajustement et leur co-fonctionnement. L'autofiction trouve ainsi son origine et sa permanence dans le discours et l'expérience humaines, tout simplement.

En résumé, il faut donc noter que *l'autofiction n'est pas un genre*, sous quelque forme que ce soit ; il s'agit tout au plus d'un agencement discursif autour duquel se sont rencontrés un certain nombre d'écrivains et d'une catégorie de lecture en train d'émerger. Certes, rien ne dit que le nom "auto-fiction" et l'intérêt que la chose suscite, ne se répercuteront pas sur les pratiques à venir et ne permettront pas la cristallisation d'un genre. Mais en attendant, il serait sage de ne pas hypostasier cette posture d'énonciation et de suivre cet avertissement de Lichtenberg, qui l'empruntait lui-même au *Novum*

Organum de Bacon : "Là où l'homme aperçoit un tout petit peu d'ordre, il en suppose immédiatement trop".

C O N C L U S I O N

FICTIONNALISATION RESTREINTE ET

FICTIONNALISATION GENERALISEE

« La marque même d'une profonde nouveauté, c'est son pouvoir rétroactif ».

M. Butor.

Soucieux de suivre le conseil de Bacon, on ne cherchera pas à imposer un semblant d'ordre à nos résultats, on ne tentera pas une synthèse finale. Non pas que la "compulsion de synthèse" nous paraisse une propension dangereuse, mais parce que son exercice n'apporterait rien à cet essai. Pas davantage, on ne ratiocinera sur l'avenir de l'autofiction si cette pratique semble "prendre", rien ne permet de s'ériger en prophète et de lui annoncer l'avenir radieux d'un genre littéraire.

Par contre, on tentera de prendre du champ en s'attardant sur l'intérêt que peut représenter la notion d'autofiction pour les études littéraires, pour une meilleure compréhension du discours littéraire et de ses énonciations singulières. On voudrait montrer le caractère heuristique de cet objet pour la théorie littéraire et l'efficacité de son identification pour la lecture critique des œuvres. Ce sera l'occasion à la fois de replacer l'autofiction dans l'ensemble de la littérature, comme y invitait la réflexion de Barthes, et de tracer les limites de notre recherche.

En quoi l'autofiction peut servir la recherche en littérature ? Il nous semble qu'elle constitue une puissante incitation à la réflexion théorique, qu'elle fonctionne comme un instrument extrêmement sensible pour enregistrer les points névralgiques du discours littéraire. On se sera peut-être étonné de la multitude des problèmes de fond rencontrés au cours de ce travail. L'étude de l'autofiction conduit comme inévitablement à entrecroiser des problématiques distinctes : problématique de l'onomastique littéraire, du personnage, de la théorie et de la description de la fiction, des stratégies discursives et de leur évolution, des effets de lecture et de la réception, de l'auteur et de la nature de l'activité littéraire, problématique si complexe, enfin, de l'histoire littéraire.

Non sans raison, on pourrait penser que ces rencontres ont été trop nombreuses pour être fructueuses. Toutes ces problématiques constituent souvent à elles seules des domaines de recherche autonomes, dont certains sont à peine explorés. De fait, cette confrontation ne fut pas toujours facile. On a parfois procédé à des simplifications dommageables, proposé des solutions qui paraîtront simplistes, négligé des aspects importants. Ainsi pour la tentative d'adapter la notion confuse de personnage à notre projet ; pour l'examen des modalisateurs fictionnels et de la nature de la fiction, qui demanderait à être enrichi par des travaux récents ; pour notre mise au point sur l'opposition entre

la fiction et la référence dans l'histoire littéraire. Ces limites ne soulignent pourtant que davantage le caractère roboratif de cet objet pour la recherche théorique et poétique. Comme si l'autofiction était aux confluents des sources les plus nécessaires du discours littéraire.

A quoi tient cette fécondité théorique ? Sans doute faut-il prendre en compte le fait que l'autofiction est une pratique, sinon générique, du moins d'ordre générique. L'étude d'une stratégie d'écriture globale engage forcément. directement ou non, la totalité du discours littéraire. Mais cela ne serait pas aussi tangible si l'autofiction n'était pas une pratique mettant en jeu le mode de fonctionnement le plus intime de la littérature d'imagination. Si elle est aussi paradoxale, si elle met en cause autant d'aspects de la littérature, c'est qu'elle ne fait au fond qu'exorbiter une logique intrinsèque de son énonciation imaginaire.

Expliquons-nous. Lors de l'analyse des "emplois" possibles de la figure auctoriale, on a vu que le récit ne faisait pas disparaître à proprement parler l'auteur, comme l'a cru un peu vite notre modernité, mais qu'elle le dotait d'un statut et d'un rôle propres à la narration. Dans la narration fictionnelle hétérodiégétique, l'auteur adapte sa voix à la fiction d'un récit, en même temps qu'elle lui sert à dérouler un récit de fiction. C'est ce phénomène qui a interdit la prise en compte d'une « doublure hétérodiégétique » de l'auteur, d'une autofiction qui fonctionnerait au seul niveau de la narration. Il est temps cependant de noter que cette transformation de l'auteur en narrateur est une sorte de fictionnalisation, une fictionnalisation de soi restreinte. Comme dans l'autofiction. l'écrivain se dédouble dans le texte, et son double conserve son identité, mais en étant métamorphosé, dépersonnalisé, doté d'un emploi fictif de conteur, quoiqu'il n'intervienne pas dans l'histoire. Cette transformation fictionnelle s'exerce-t-elle dans tous les types de récit ? On peut douter en effet, d'une irréalisation comparable si le narrateur hétérodiégétique est imperceptible comme chez Hemingway, davantage encore si le narrateur est homodigétique, si c'est un narrateur-personnage avec une identité propre.

Pour le premier cas, il faut rappeler avec Genette que le récit est toujours un "discours", un "acte de communication". ce qui implique un sujet de l'énonciation, qu'on appelle "auteur" :

> "Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite - confiance ou pression - constitue une indéniable attitude de narration, et donc de narrateur : même la première phrase de *The Killers* tarte a la crème du récit 'objectif', *'The door of Henry's lunch-room opened*...' présuppose un narrataire capable entre autres d'accepter la familiarité fictive de 'Henry', l'existence de la salle-à-manger, l'unicité de sa porte, et ainsi, comme on dit fort bien, d'*entrer* dans la fiction" (1983, p. 68).

Ainsi, même quand la présence du narrateur est insensible, l'*irréalisation* de l'auteur est effective, c'est même le comble de l'irréalisation si on y réfléchit. On a alors comme le degré zéro de la fictionnalisation de soi, une mutation où le récit paraît s'énoncer de lui-même et l'auteur avec le narrateur s'être évanouis.

Est-ce vrai aussi des récits à narrateur homodégétique ? Assurément, à ceci près que cette fois le terre de *déréalisation* conviendrait mieux. Dans le roman pseudo-autobiographique, l'écrivain feint de laisser parler un autre à sa place, ce qui produit l'imitation d'un acte de langage, au lieu d'une *mimésis* de réalité. Mais il est toujours partie prenante dans une situation de communication, engagé dans un procès pragmatique, bien qu'il s'avance masqué et qu'il fasse comme s'il cédait la direction du récit à autrui. Et le lecteur est bien conscient de ce simulacre. S'il accorde sa créance à Robinson Crusoé ou à Meursault, il ne considère pas pour autant leur énonciation comme sérieuse. Bien plus, si le lecteur venait à oublier la simulation de l'écrivain, s'il oubliait totalement son existence, il n'y aurait plus imitation d'une posture de communication (fiction), mais acte de communication authentique (l'autobiographie réelle de Robinson ou de Meursault). Paradoxalement, c'est donc l'assomption d'un auteur qui supporte la fictionalité d'un roman pseudo-autobiographique et d'un auteur qui simule, qui joue à faire parler un autre - sans quoi il n'y aurait pas roman, mais construction délirante.

Dans toutes les formes de récit, la logique fictionnelle produit donc, déjà, en-deça de toute mise en scène dans l'intrigue, une dérive imaginaire, de nature pragmatique, de l'écrivain. Au cœur de l'invention littéraire, entre celui qui raconte et ce qui est raconté, une attraction irrépressible a lieu, qui transmue l'écrivain en être(s) fictif(s), qui amène une surdétermination d'*imagos*. Selon le système de narration choisi, ces dédoublements vont varier

considérablement et se faire ressentir différemment. Dans tous les cas, il va s'agir de rôles, de positions discursives ou narratives, qu'il ne faudrait pas confondre avec l'écrivain réel, qui apparaît en privé ou en public. Le sujet qui circule ainsi, qui se divise, s'irréalise ou se déréalise, se transforme en tout cas, conserve pourtant la même identité, celle de l'écrivain réel. Il appert ainsi toute fiction fictionnalise le sujet qui la profère. En écrivant et en signant une œuvre d'imagination, l'écrivain est déjà dans le "fictif de l'identité". Mais cette fictionnalisation a une portée restreinte ; elle doit être déchiffrée par le lecteur ; elle n'est pas directement représentée comme dans l'autofiction. Car elle n'est pas incarnée, personnalisée, « actorialisée ». Sans écho dans l'histoire, le dédoublement de l'auteur n'a pas d'épaisseur : son double n'a aucune fonction diégétique et n'est pas un véritable personnage de fiction.

Cette forme réduite de fictionnalisation n'est toutefois pas totalement étrangère, totalement séparée de l'histoire. Autrement dit, le statut imaginaire du narrateur ou de l'auteur n'est jamais complètement coupé de la réalité imaginaire des personnages et de leur monde. C'est très net dans le roman pseudo-autobiographique, comme dans le roman épistolaire, qui s'accompagne souvent d'une présentation fictive par laquelle l'écrivain se donne le rôle d'un éditeur ou invente un contexte justifiant l'hétérologie du récit - comme le font Defoë pour *Robinson* ou Sartre pour *La Nausée*. Quand ce n'est pas le cas comme dans L'*Étranger* de Camus, cette absence n'est pas insignifiante ; elle souligne cela même qu'elle prétend esquiver, manifestant ainsi en creux l'existence d'une relation entre le signataire du livre et un certain Meursault. Dans le récit hétérodiégétique, la proximité du narrateur à son univers imaginaire est sensible par le fait que le temps de la narration peut toujours arriver à rattraper celui de l'histoire et créer ainsi de légères confusions de niveaux narratifs. Il suffit d'ouvrir au hasard *Tom Jones* de Fielding pour en trouver : "*Nous avons laissé M. Western*, sa sœur Sophie et le vicaire Supple retournant ensemble au château? La soirée se passe gaiement" (Livre VI, début du chapitre 2). La possibilité d'un tel télescopage atteste que le narrateur est en permanence contigu a sa fiction dans cette forme de récit. D'une façon générale, il y a donc bien une relation de voisinage, extradiégétique ou intradiégétique, entre l'auteur et son univers fictif. Ce sont les structures mêmes de la langue et de la narration qui favorisent une telle mitoyenneté.

La manière dont les écrivains vivent et pensent ce voisinage intime avec la fiction, dont les lecteurs se représentent ce contact, a été peu étudiée. Pourtant, il y a. là un thème métalittéraire qui mériterait un examen attentif, par ce qu'il peut apprendre sur la place et le rôle de la fiction dans l'imaginaire d'une époque ; ce qui ne peut manquer d'intéresser la constitution d'une perspective historique pour étudier l'autofiction.

Au XIXe siècle, par exemple, cette proximité semble avoir été ressentie avec une acuité toute particulière, comme une sorte de contagion. Le cas de Balzac est bien connu. Dès 1821, alors qu'il n'est qu'un écrivain débutant, il écrit à sa sœur Laure : "Depuis que je m'en suis aperçu, je me tiens en garde contre l'intempérance de l'imagination". Dans sa *Théorie de la démarche*, il formule la fameuse parabole du fouet du savant, qui peut se lire comme l'alternative qui se pose a tout écrivain face à sa création : le choix du fou qui découvre un abîme et y tombe ou celui du savant qui le mesure et remonte chez lui en se frottant les mains. A propos de *La comédie humaine*, il écrira un jour qu'il avait porté une société tout entière en lui. Et sur son lit de mort, la légende l'affirme, c'est Bianchon qu'il demandera. Mais au-delà de la légende, appelée ou posthume, Balzac a tenu à exhiber cette contagion de la fiction dans sa propre écriture. Parfois en la thématisant explicitement, comme dans la Préface à *Histoire des Treize*, où il se présente comme l'historiographe d'un de ses personnages, inversant le processus génétique de l'art romanesque pour se donner comme la conséquence, un effet de sa fiction ; dans plusieurs motifs de son œuvre, nés de cette expérience vécue si intensément de l'irréalisation qu'entraîne un travail créatif forcené : le fameux don de double vue ou le motif de la vie vécue par procuration, formulés en des termes empruntés au registre littéraire et qui sont si insistants dans ses romans. D'autres fois, par une sorte de marquage systématique de ses histoires, comme dans ces multiples chevilles ou parenthèses métadiscursives, par lesquelles ses romans se renvoient les uns aux autres, réfèrent à la totalité qui les subsume, qui lui permettent de s'impliquer directement dans l'acte narratif de ses histoires.

Plus fascinant encore, bien sûr, est le cas de Nerval, qui élève cette contagion au phénomène de possession. Vécu plus intensément et plus consciemment, la déréalisation littéraire lui a permis des pages inspirées. Dans la dédicace à Alexandre Dumas, citée plus haut, il signale l'effet d'identification dont l'écriture narrative se révèle parfois responsable. Obsession, vertige,

désordre mental, cet "épanchement du songe dans la vie réelle" lui parait un véritable risque pour l'écrivain. Dans *Les Illuminés*, publié deux ans plus tôt, il avait déjà abordé ce thème. Avec son étude sur Restif, certes, où il cite un passage étonnant que nous avons mis en exergue a cet essai : "On croit s'instruire par les fables : eh bien Moi, je suis un grand fabuliste qui instruit les autres à ses dépens...". Mais aussi dans sa présentation de Cazotte où il décrit l'auteur du Diable boiteux comme étant, par excellence, « … le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclos de sa pensée... » (1852, pp. 272-273) et où il affirme que c'est là « … le plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions... Il (p. 280). Cette pathologie de la fiction qui guette l'écrivain n'est pas une mystification, ni le simple rêve d'un poète. Plus d'un siècle plus tard, dans un contexte culturel pourtant différent, l'auteur du fameux roman de science-fiction *Ubik*, Ph. K. Dick, a prononcé à Metz, en 1977, un discours de plus de deux heures où il affirmait, devant une assemblée médusée, la réalité de ses univers parallèles et de ses rencontres personnelles avec Dieu. Cette contamination fictionnelle fait un curieux pendant aux identifications pathologiques causées par la lecture romanesque, emblématisées par la figure du *Quichotte*. Plus rare, moins perçue peut-être, cette maladie littéraire ne semble guère avoir été dénoncée ni analysée. Dans l'imaginaire occidental, elle n'occupe pas, en tous cas, la place du thème symétrique des dangers de la lecture.

Mais ce qui nous intéresse chez Nerval, c'est qu'il unit d'un trait la conscience de la contagion fictionnelle qui guette l'exercice de la création littéraire et la pratique délibérée, consciente, d'une forme d'écriture qui assume et recherche ce risque : la fiction de soi. Avec Nerval, on a l'exemple rare d'un écrivain qui a tenté cette aventure fictionnelle en l'articulant directement à sa présence informelle dans la fiction littéraire. Son œuvre permet ainsi de comprendre que l'autofiction n'est qu'un passage à la limite d'un phénomène inhérent à l'invention littéraire, qu'elle n'est que la généralisation d'une fictionnalisation produite sous une forme restreinte par toute fiction : *lorsque l'intrigue met nominalement en scène l'écrivain, c'est l'écriture comme processus de déréalisation ou d'irréalisation qui se représente, en l'incarnant et en le redupliquant*. D'où, sans aucun doute, cette propension de l'autofiction à soulever, à l'analyse, autant de questions théoriques générales. Véritable compendium de cette activité fascinante qu'est la création littéraire, elle ras-

semble et noue autour de son existence improbable tous les fils du discours littéraire.

Car comme on le verra plus loin, ce dédoublement entraîne avec lui les principaux pôles de l'activité littéraire. Tout peut faire problème dans un texte qui actualise le dispositif de l'autofiction. Selon les choix de l'écrivain, dans sa réalisation des protocoles, dans son dédoublement fictionnel, dans l'histoire contée, c'est le paratexte, l'auteur, le personnage, les indices de fictionalité, la place du lecteur, l'effet de lecture ou la stratégie discursive qui sera soumis à un travail de déplacement important, un par un, plusieurs en même temps ou tous ensemble. L'autofiction apparaît ainsi comme une machine à problématiser les conventions, les attitudes et les attentes reçues en matière littéraire ; comme une machine à duplexer les failles cachées, les antinomies rentrées, sur lesquelles s'est bâtie la fiction.

Cette évocation des énonciations singulières qui travaillent la possibilité du dispositif autofictif, qui l'incarnent, le portent, le poussent en avant, l'expérimentent, bref le réalisent, va permettre de se demander en quoi la notion d'autofiction peut aider la recherche empirique sur la littérature, la critique d'auteurs. Disons-le sans ambages, l'autofiction, la conscience de son existence, des multiples modalités de son effectuation, de sa récurrence, nous paraît être un *puissant instrument d'analyse* pour quantité d'écrivains qui ont perçu, recherché, exploité, parfois sous-estimé parfois conjuré les vertiges de la fiction.

Cette affirmation vise naturellement tous les écrivains insolites, réputés inclassables, comme Restif, Nerval, Cendrars ou Gombrowicz et, pour citer des contemporains immédiats, Copi, Sollers, Charyn, Salinger, que les outils d'analyse ordinaires échouent à cerner. Pour tous ces écrivains en marge des partages traditionnels, en rupture par rapport aux systèmes de communication conventionnels, le mode de la fictionnalisation donne, directement ou par comparaison, des moyens pour aborder *positivement* leur excentricité. Alors que la plupart des lectures de leur œuvre méconnaissent leur détermination fictionnalisante, ce modèle permet de leur donner comme un coefficient de fictionnalisation, de formuler les coordonnées de leur dérive énonciative. Loin de s'engluer dans des notions inconsistantes comme celles de "roman insincère" ou de l'autobiographie mensongère". d'annuler la fermeté de leur programme en les mettant au compte du fantasme, de la poésie, du délire, de

l’ésotérisme ou d'une lubie personnelle, ce modèle ouvre sur une analyse qui prend au sérieux leur "torsion" fictionnelle, apporte une valeur à l'inconnue qui travaille leur lisibilité.

Au demeurant, même chez des écrivains moins atypiques, il n'est pas rare que l'on découvre, dans un coin de leur corpus, un texte frappé d'un tel coefficient de fictionnalisation, quand bien même sa teneur ne serait pas véritablement autofictive, comme *L'Impromptu de Versailles* chez Molière, *René* chez Chateaubriand ou *Giacomo Joyce* chez l'auteur d'*Ulysse*. Par sa disponibilité fonctionnelle, le dispositif de l'autofiction se montre alors utile pour considérer ces textes décrétés mineurs dans leur « monumentalité », des œuvres au sens fort du terme, même si leur situation marginale est incontestable, et qui peuvent en dire long malgré leur décentrement.

Aussi bien, l'intérêt du modèle autofictif ne se limite pas à des cas-limites d'écriture fictionnelle. Il peut aussi ouvrir de nouvelles perspectives sur des écrivains et des œuvres jugés "classiques", à tort ou a raison, comme Lucien, Dante Diderot, Proust etc. On n'a pas assez souligné que quelques-uns des textes les plus considérables de notre panthéon littéraire appartenaient à ce registre impossible. Toutes ces œuvres qu'on ne finit pas de célébrer, d'interroger, de commenter et/ou de traduire, hantent notre culture sans que pourtant on accueille pleinement, en toute connaissance de cause, leur remaniement commun des catégories d'auteur, de registre et de position d'énonciation. L'économie de cette orchestration paraît comme occultée, reléguée et finalement refoulée sous la forme d'un reste que l'on signale, sans lui donner une place ou il existerait pour lui-même et avec des effets qui lui seraient propres.

Sans doute, notre approche de tous ces écrivains, de toutes ces énonciations décalées, parfois isolées, parfois dressées en stratégie d'écriture, a dû paraître souvent sommaire, souvent partielle. Notre travail a consiste en grande partie a identifier et à mettre en perspective leur rupture. Sur bien des points, ces analyses sont insatisfaisantes : il faudrait une étude plus complète et plus spécifiée des effets du dispositif quand il est actualisé de façon complexe, par toutes les formes possibles d’homonymie indirecte ; les cas ambigus mériteraient de plus une étude plus fine ; la fonction figurative est décrite, enfin, d’une façon trop générale, qu'il serait nécessaire d'ajuster à la matière, aux enjeux et à l'économie de chaque écrivain. Reste que le cadre très

général de cette recherche rendait difficile un abord spécifique de chaque écrivain d'autofiction. En outre, ces limites ne remettent pas en cause, nous semble-t-il, la validité empirique de notre modèle. Si elles pèchent, c'est par leur caractère approximatif, mais elles nous paraissent dans l'ensemble s'avancer dans une direction qui est bien celle empruntée par ces œuvres.

La fertilité empirique de cette forme de fiction n'est pas non plus un hasard, bien qu'elle ne tienne pas au fait que l'autofiction soit un prétendu modèle d'écriture caché, travaillant en secret l'histoire. Elle vient aussi de cette mise à plat et de cette réduplication de la logique inhérente à la littérature d'imagination qu'on a signalée précédemment. Dans cette opération, les trois sommets du triangle pragmatique qui structure le procès de communication littéraire (l'auteur, la mode discursif et le lecteur) sont soumis à un travail de transformation important.

Ces trois sommets, tout écrivain doit s'y confronter, y engager son écriture, ses enjeux personnels et son "programme" littéraire, en les acceptant tels qu'il les a hérités ou en les transformant. Ce sont les limites extrêmes de la littérature, les bords où s'élabore son discours ; ce par quoi elle s'effectue s'actualise et se pense des bordures presque insondables à la limite du pensable, périlleuses, à la frontière entre le sens et le non-sens, la cohérence et l'informe, la communication et le bruit ; aux confins de la narration et de la représentation. Par suite, il n'est guère étonnant qu'autant de textes considérables, avec lesquels notre Culture doit compter, s'opèrent dans l'espace de cette situation d'énonciation limite qu'est l'autofiction. Car qu'est-ce qu'un écrivain insolite, dont la réception fait problème ? Qu'est-ce qu'un "grand écrivain", dont la réception est inépuisable ? Sinon quelqu'un qui touche aux ressorts fondamentaux du procès littéraire, soit en les troublant, soit en les transformant considérablement, soit les deux à la fois ? Le rappel de ce truisme explique que notre modèle ait un pouvoir rétroactif aussi fort, qu'il puisse s'appliquer à des écrivains aussi différents, d'époques si diverses, de cultures si variées. Bien qu'il n'ait aucune portée explicative, qu'il ne soit qu'une forme vide, ce modèle d'énonciation renferme les paramètres essentiels à l'acte littéraire, qui traversent les générations, les époques et les *épistémés*, comme toutes les formes discursives fondamentales. C'est ce qui explique le caractère polyvalent du dispositif, capable de remplir des fonctions diverses, et même contradictoires, comme on l'a vu en étudiant ses usages référentiel et réflexif.

Mais au sein même de la fonction figurative, d'une fictionnalisation de soi obéissant à une visée purement fictionnelle, le dispositif autofictif doit obéir à des enjeux littéraires différents, recevoir des expressions idéologiques variées et s'opérer sur l'horizon de conceptions du monde hétérogènes. Qu'un auteur latin comme Lucien réalise, avec son *Histoire véritable*, une autofiction déclarée, dans une *épistémé* où la fable a un visage autre que celui que nous lui connaissons, le montre. L'une des limites de cette recherche est de n'avoir pas pu marquer cette hétérogénéité. Mais en l'absence d'une pragmatique littéraire historique, cette limite était peut-être inévitable.

Simple exfoliation du champ pragmatique, l'autofiction se présente ainsi comme une situation d'énonciation inédite, qui vient faire éclater une dichotomie réductrice : littérature vécue ou littérature d'imagination ? Cet éclatement libre de bien des faux problèmes et promet un vaste champ de recherches théoriques et d'analyses empiriques. Avec cette forme inopinée de fiction, la littérature montre que, depuis très longtemps, sa méthode et sa réussite sans faire sauter les "crans d'arrêt » et les « verrous de sûreté » du discours et du langage.

Aller au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ? Oui, mais l'inconnu est aussi autour de nous, à côté de nous, en nous : "Pourquoi chercher du neuf? Tout est neuf", disait un philosophe.

B I B L I 0 G R A P H I E

"*To love oneself is the beginning*

of a life-long romance."

0. Wilde

Cette liste a été limitée aux ouvrages cités ou analysés, dont les références n'ont pas été données dans le texte. Ils ont été répartis sous trois rubriques : corpus des textes où l'auteur se fictionnalise; ouvrages théoriques et critiques; ouvrages littéraires. Pour la première section, on a indiqué très grossièrement la fonction de la fictionnalisation: (+) quand elle est référentielle (didactique ou biographique), (=) quand elle est réflexive et (*) si elle est figurative. Mais il ne s'agit jamais que d'une *dominante*, certains textes sont ambigus.

I- C 0 R P U S

"Je trouve la lettre K repoussante, presque répugnante, et pourtant je l'écris, elle doit me caractériser".

F. Kafka.

- A -

- Abélard P., *Dialogue entre un juif, un philosophe et un chrétien*, in *Oeuvres choisies*, Tr. M. de Candillac, Aubier, 1945, (+).

- Alain, "Denys ou l'Ambitieux", *La Nouvelle Revue Française*, n°292, avril 1977, (+).

- Anouilh J., *La Grotte*, Gallimard, Coll. Folio, 1977, (+).

- Auster P., *Cité de verre*, Tr. P. Furlan, Actes Sud, 1987, (*).

- B -

- Balzac H. de, *Facino Cane*, *L'œuvre de Balzac*, t.2, Le Club français du livre, 1953, (*).

- Bastide F-R., *La Vie rêvée*, Seuil, 1962, (+).

- *L'Enchanteur et nous*, Grasset, 1981, (+).

- Blondin A., *Monsieur Jadis ou l'Ecole du soir*, La Table ronde, 1970, (+).

- Borges J.L., "L'Aleph" in *L'Aleph*, Tr. R. Caillois et R.L.-F. Durand, Gallimard, 1967, (*).

- Brink A., *Le Mur de la peste*, Tr. J. Guiloineau, Stock, 1984, (+).

- Bryce-Echenique A., *La Vie exagérée de Martin Romaña*, Tr. J.M.Saint-Lu Luneau Ascot ed., 1983, (*).

- Butor M., *L'Emploi du Temps*, Minuit, 1956, (+). *Matière de rêves*, Gallimard, 1975-1985, 5 vol.,(+). *Troisième dessous*, 1977, est le III° vol. de ce cycle.

- C -

- Calvino I., *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Tr. D. Sallenave et F. Wahl, Seuil, 1981, (=).

- Cavanna, *Maria*, Belfond, 1985, (*).

- Cendrars B., *Moganni Nameh*, (*). o.c.t.4, *L'Eubage*, o.c.t.2, (*). *Moravagine*, o.c.t.2, (*). *Une nuit dans la Forêt*, o.c.t.7, (+). Bourlinguer, o.c.t.6, (+). *Emmène-moi au bout du monde!....* o.c.t.7, (=). Il s'agit de l'édition Denoël en huit volumes (1960-1965).

- Céline L.-F., *L'Eglise*, Gallimard, 1952, (*). *Voyage au bout de la nuit*, in Romans, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1981, (*). *Mort à Crédit, Pléiade*, t.I, (*). *Normance*, Gallimard, Coll. Folio, 1978, (*). *D'un Château l'autre*, in Romans, t. II, Bibl. de la Pléiade, 1974, (*). *Nord*, Pléiade t. II, (*). *Rigodon*, Pléiade t. II, (*).

- Cervantès M. de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tr J. Cassou, C. Oudin et F. Rosset, Bibl. de la Pléiade, 1976, (=).

- Chamson A., "Le Dernier village" in *Suite guerrière*, Plon, 1975, (+).

- Charyn J., *Poisson-chat*, trad fr. D. Mauroc, Seuil, 1982, (*).

- Chateaubriand R.-F. de, *René*, in *Atala-René*, Flammarion, Coll. GF, 1964, (+).

- Cohen A., *Mangeclous*, Gallimard, Coll. Folio, 1980, (=). *Belle du Seigneur*, Gallimard, 1968, (=).

- Colette, *La Retraite sentimentale*, Gallimard, Coll. Folio, 1972, (=). « Le Miroir », in *Sido suivi de Les Vrilles de la Vigne*, Hachette, Coll. Le Livre de Poche, s.d., (=).

- Copi, *La Guerre des Pédés*, A. Michel, 1982, (*).

- D -

- Dante, *La Divine Comédie*, Tr. A. Masseron, Albin Michel, 1950, (?).

- Diderot D., *Paradoxe sur le comédien*, (*). *Rêve de d'Alembert*, (*). *Entretien sur le "Fils naturel"*, (*). *Entretien avec d'Alembert*, (*). *Le Neveu de Rameau*, (*). Bibl. de la Pléiade, 1957.

- Doubrovsky S., *Fils*, Galilée, 1977, (+). *Un Amour de soi*, Hachette, 1982, (+). *La Vie l'instant*, Balland, 1985, (+).

- Duras M., "Albert des Capitales" in *La Douleur*, P.O.L., 1985, (+).

- F -

- Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Marabout, 1973, (+).

- François J., *Joue nous "Espàña*",. Mercure de France, 1980, (+).

- Fuantes C.,.*Une Certaine parenté*, Trad. fr. C. Zins, Gallimard, 1981, (*).

- Futoransky L., *Chinois chinoiseries*, trad. fr. A. Morvan, Actes Sud, 1984, (+). *De Pe a Pa (0 de Pekin a Paris)*, Anagrama, 1986, Barcelone, (+).

- G -

- Gide A., *Paludes*, Gallimard, Coll. Folio, 1973, (*). *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Coll. Folio, 1972, (*).

- Giraudoux J., *Siegfrid et le Limousin*, B. Grasset, Coll. Le Livre de Poche, 1956, (*). *Sodome et Gomorrhe*, B. Grasset, 1969, (*).

- Genet J., *Miracle de la rose* (1946), Gallimard, Coll. Folio, 1977, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1948), Gallimard, Coll. Folio, 1978, (*). *Journal du voleur*, (1949), Gallimard, Coll. Folio, 1982, (*). *Pompes Funèbres* (1953), Gallimard, Coll. L'imaginaire, 1981, (*).

- Gombrowicz W., Ferdydurke, Tr. G. Sédir, 10/18, 1973, *La Pornographie*, Tr. G. Lisowski, René Julliard, 1962, (*). *Cosmos*, Tr. G. Sédir, Denok, Coll. Les Lettres nouvelles, 1966, (*). *Trans-Atlantique*, Tr. C. Jelenski et G. Serreau, Denoël, Coll. Les Lettres nouvelles, 1976, (*). *L'Histoire (Operette),* Tr. C. Jelenski et G. Serreau, Ed. de la différence, 1977, (*).

- Grégoire le Grand, *Li Dialoge Gregoire Lo Pape*, Ed. de W. Foerster, Appert et Champion, Halle et Paris, 1876, (+).

- H -

- Hamsun K., *Sous l'étoile d'automne*, Tr. R. Boyer, Calmann-Levy, 1978, (*). M. *Un Vagabond joue en sourdine*, Tr. R. Boyer, Calmann-Levy, 1979, (*). *La Dernière joie*, Tr. R. Boyer, Calmann-Levy, 1979, (*).

- Hesse H., *Le Loup des steppes*, Tr. J. Pary, Calmann-Levy, 1947, (*). "Enfance d'un Magicien" et "Esquisse d'une autobiographie", in *Enfance d'un magicien*, Tr. E. Beaujon, Calmann-Levy, 1975, (*).

- I -

- Isherwood C., *Adieu à Berlin*, Tr. L. Savitsky, Hachette, 1979, (*). *Christopher et son monde*, Tr. L. Dilé, Hachette, 1981, (+).

- J -

- Jean-Paul, *Biographie conjecturale*, Tr. R. Pierre, Aubier, 1981, (*).

- Joyce J., *Giocomo* Joyce, Tr. A. du Bouchet, Gallimard, 1973, (?).

- K -

- Kafka F., *Le Procès*, Tr. A Vialatte, Gallimard, 1957, (*). *Le Château*, Tr. A. Vialatte, Gallimard, 1965, (*).

- Kierkegaard S., *In Vino Veritas*, in *Le Stade esthétique*, Tr. M. Grimault, 10/18, 1966, (*).

- L -

- Lacarrière J., *Le Pays sous l'écorce*, Seuil, 1980, (*).

- Larbaud V., *A.O. Barnabooth, Son Journal intime*, La Nouvelle Revue Française, 1922, (*).

- Leibniz G.W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Tr. J. Brunschwig, Garnier-Flammarion, 1966, (+).

- Leiris M., *Aurora*, Gallimard, 1973, (*).

- Llosa M.V., *La Tante Julia et le scribouillard*, Tr. A. Bensoussan, Gallimard, 1979, (*).

- Loti P., *Aziyadé*, Calmann-Levy, Coll. Le Livre de Poche, 1974, (*). *Le Mariage de Loti*, Calmann-Levy, Coll. Le Livre de Poche. 1976, (*). *Mon frère Yves*, Calmann-Levy, s.d., (*).

- Lucien, *Histoire Véritable*, Tr. P. d'Ablancourt, Presses Universitaires de Nancy, 1984, (*).

- M -

- Mann Th., *Les Buddenbrook*, Tr. G. Bianquis, Arthème Fayard, 1965, (+).

- Marguerite de Navarre, *Dialogue en forme de vision nocturne*, Ed. critique de R. Salminen, Suomelainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1985, (+).

- Molière, *L'Impromptu de Versailles*, o.c.t.I, Classiques Carnier, 1962, (+).

- N -

- Nabokov V., *Regarde, regarde les arlequins* !, Tr. Fr., Fayard, 1978,(*).

- Nerval G., *Les Filles de Feu* (1854), (*), *Aurélia* (1855), (*) Oeuvres, Classiques Garnier, 1966.

- P -

- Perec G., *La Boutique obscure*, Denoël-Gonthier, Coll. "Cause commune". 1973, (+). *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, (=).

- Perron E. du, *Le Pays d'origine*, Tr. Ph. Noble, Gallimard, 1980, (*).

- Proust M., *A la recherche du temps perdu*, Bibl. de la Pléiade, t.I-III, 1955-1956, (*).

- Q -

- Queneau R., *Les Enfants du limon*, Gallimard, 1938, (=).

- R -

- Restif de la Bretonne, *Le Paysan perverti*, 10/18, 1978, *Ingénue Saxancourt*, 10/18, 1978, (+). Rolin D., *L'Infini chez soi*, Denoël, 1980, (+). *Le Gâteau des morts*, Denoël, 1982, (*).

- Rousseau J.-J., *Rousseau juge de Jean-Jacques*, (+) in *Confessions - autres textes autobiographiques*, Bibl. de la Pléiade, 1951.

- S -

- Salinger J.D., *Seymour, une introduction*, Tr. B. Willerva, Robert Laffont, 1964, (*).

- Sollers Ph., *Une Curieuse solitude*, Seuil, 1958, (*). *Femmes*, Gallimard, 1983, (*). *Portrait du joueur*, Gallimard, 1984, (*). *Le Coeur absolu*, Gallimard, 1987, (*).

- Strindberg A., *L'Écrivain*, (+), in *Dans la Chambre rouge*, Tr. A. Jolivet, Stock, 1949.

- T -

- Terz A., *André-la-Poisse*, Tr. L. Martinez, A. Michel, 1981, (*).

- Thieuloy J., *Les Os de ma bien-aimée*, Balland, Coll. L'instant romanesque, 1980, (*).

- Thomas D.M., *Poupées russes*, Tr. B. Matthieussent, Presses de la Renaissance, 1985, (+).

- Tournier M., *Les Météores*, Gallimard, 1975, (=).

- V -

- Varron, *Economie rurale - Livre II*, Tr. C. Guiraud, Les Belles Lettres, 1985, (+).

II - OUVRAGES LITTERAIRES

"Rien n'est aussi difficile que de ne pas porter un pli ou un faux pli mental et les citations sont un plissé à la mode scholastique. C'est du galon que l'on se donne. Comme une plume surnuméraire qu'une femme plante dans son chapeau déjà trop bien garni, de paradis d'autruche, de coq de roche ou un couteau de corbeau."

B. Cendrars.

- B -

- Balzac H. de, *Le Lys dans la vallée*, *L'œuvre de Balzac*, t1, Le Club français du livre, 1953.

- C -

- Cendrars B., "Sous le signe de François Villon" (1952), *La Table ronde* n°51, 1952.

- D -

- Da Ponte, *Mémoires et livrets*, Livre de Poche, 1980.

- Dumas A., *Mes Mémoires*, Denoël, 1942.

- F -

- Fielding H., *Tom Jones*, Tr. H. de la Bédoyère, Julliard, Coll. Littérature, t 1-2, 1964.

- G -

- Goethe W., *Torguato Tasso*, Tr. M. Baucher, Bibliothèque de la Société des études germaniques, IAC ed., 1949. *Faust et le Second Faust*, Tr. G. de Nerval, Garnier, 1879. *Poésie et Vérité*, Tr. P. du Colombier, Aubier, 1941.

- Gombrowicz W., *Journal 1953-1956*, Tr. A. Kosko, Julliard, Coll. Lettres nouvelles, s.d.

- H -

- Hemingway E., "Les tueurs" in *Cinquante mille dollars*, Tr. 0. de Weymer, Gallimard, 1958.

- Hesse H., *Le Jeu des Perles de Verre*, Tr. J. Martin, Calmann-Levy, 1955.

- Hoppe C., "Ocre Rouge" in *Ils vous donnent de leurs nouvelles* (ouvrage collectif), Ramsay/Denoël, 1988.

- J -

- Jennings A., *Hors la loi!,* Tr. B. Cendrars, Grasset, 1936.

- Joly M., *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, Calmann-Levy, Coll. Liberté de l'esprit, 1968.

- Joyce J., *Ulysse*, Tr. A. Morel, S. Gilbert, V. Larbaud et J. Joyce, Gallimard, 1948. *Le Chat et le Diable*, Tr. J. Borel, Gallimard, 1966.

- K -

- Kafka F., *Journal*, Tr. M. Robert, Grasset, 1954.

- M -

- Maupassant, "L'évolution du roman au XIX° siècle" in *Une Vie*, Gallimard, Coll. Folio, 1974.

- Molière, *Les Femmes savantes* in *Oeuvres Complètes*, t.2, Classiques Garnier, 1962.

- N -

- Nerval G. de, *Les Illuminés* (1852) in *Oeuvres*, Classiques Garnier, 1966.

- P -

- Pétrarque, *Canzoniere*, Tr. F.L. de Gramont, Gallimard, Coll. Poésie, 1983.

- R -

- Renan E., Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1883), Garnier Flammarion, 1973.

- S -

- Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Garnier-Flammarion, 1970.

III - 0 U V R A G E S T H E 0 R I Q U E S

E T C R I T I Q U E S

" ... Toute œuvre d'art n'est que la somme ou le produit des solutions d'une quantité de menues difficultés successives.

A. Gide.

- A -

- Aragon L., "Après-dire" (1971) in *Blanche ou L'Oubli*, Gallimard, 1971.

- Aristote, *La Poétique*, Ed. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Coll. Poétique, 1980.

- B -

- Barbéris P., Balzac, Larousse, 1971.

- Barthes R., "Écrivains et écrivants" (1960) in *Essais critiques*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1964. "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966) in G. Genette et T. Todorov (ed), *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977. "La mort de l'auteur"(1968) in *Le Bruissement de la langue* Seuil, 1984. S/Z, Seuil, Coll. Tel Quel, 1970. *Sade Fourier Loyola*, Seuil, Coll. Points, 1971a. "Pierre Loti: *Aziyadé*" (1971b) in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Coll. Points, 1972. *Le Plaisir du texte*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1973. *Roland Barthe* , Seuil, Coll. Écrivains de toujours, 1975, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1977. *Leçon*, Seuil, 1978. *La Chambre claire*, Cahier du Cinéma, Gallimard-Seuil, 1980.

- Bateson G., "Vers une théorie de la schizophrénie" (1956) in *Vers une écologie de l'esprit* t.2, Tr. F. Drosso, L. Lot et C. Cler Seuil, Coll. Recherches anthropologiques, 1980.

- Beaujour M., *Miroirs d'encre*, Seuil, Coll. Poétique, 1980.

- Beguin A., "Préface à *Louis Lambert*" (1953a), *L'Oeuvre de Balzac* t.1, Le Club français du livre, 1953. "Préface à *Facino Cane*" (1953b), *L'Oeuvre de Balzac t.2*, Le Club français du livre, 1953.

- Benveniste E., "Structure des relations de personne dans le verbe" (1946) *in Problèmes de linguistique générale* t.1, Gallimard, Coll. Tel, 1976.

- Biet C., Brighelli J-P. et Rispail J.-L., *Alexandre Dumas*, Gallimard Coll. Découvertes, 1986.

- Blanchot M., *Le Livre à venir* (1959), Gallimard, Coll. Idées, 1971.

- Blin G., *Stendhal et les problèmes du roman*, J. Corti, 1954.

- Bloch E., *Le Principe Espérance* t.1, Tr. F. Wuilmart, Gallimard, 1976.

- Bonnet J.-C., "Le fantasme de l'écrivain", *Poétique* n°63, Septembre 198?

- Booth W., *The Rhetoric of fiction*, Univ. of Chicago Press. 1961.

- Borges J.-L., « Magies partielles du *Quichotte* » in *Enquêtes* 1937-1952, Tr. P. et S. Benichou, Gallimard, 1957.

- Bourdieu P., *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982.

- Bozon-Scalzitti Y., *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, L'Age d'homme, 1977.

- Buber-Neumann M., *Milena*, Tr. A. Brossat, Seuil, 1986.

- Butor M., *Michel Butor Voyageur à la roue (Entretien avec J.M. le Sidaner),* Encre, 1979.

- C -

- Cabanis J., *Plaisir de la lecture* t.1, Gallimard, 1964.

- Camus A., "L'espoir et l'absurde dans Kafka", *Essais*, Bibl. de la Pléiade.

- Canguilhem G., *La Formation du concept de réflexe au XVII° et XVIII° siècles*, PUF,1955.

- Carrougues M., "Préface à La Peau de Chagrin", *L'Oeuvre de Balzac* t.7, Le Club français du Livre, 1954.

- Cendrars B., *Blaise Cendrars vous parle* (Propos recueillis par M. Manoll) o.c.t.8, Denoel, 1965.

- Cendrars M., *Blaise Cendrars*, Balland, Coll. Points, 1985.

- Chambers R., "Le texte "difficile" et son lecteur", L. Dällenbach et J. Ricardoy (ed), *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier-Guenaud, 1982.

- Comte A., *Cours de Philosophie Positive* (1830) t.1, Schleicher Frères, s.d.

- Cornu M., *Kierkegaard et la communication de l'existence*, L'Age d'homme, Coll. Dialectica, 1972.

- D -

- Dällenbach L., *Le Récit spéculaire*, Seuil, Coll. Poétique, 1977.

- Deleuze G., *Dialogues*, Flammarion, 1977.

- Derrida J., *La Vérité en peinture*, Flammarion, Coll. Champs, 1978. Otobiographies, Galilée, 1984.

- Descharmes *R., Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, F. Ferroud, 1909.

- Diaz J.-L., "La question de lAuteur", *Textuel* n°15, 1984.

- Doubrovsky S., "Écrire sa psychanalyse" (1979) in *Parcours critique*, Galilée, 1980. "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", *L'Esprit créateur*, XX, n°3, automne 1980. Lettre à Ph. Lejeune, (1983) in "Le Pacte autobiographique (bis)", *Moi aussi*, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

- Dubois J., *Grammaire structurale du Français: nom et pronom*, Larousse, 1965. Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973.

- Ducrot 0. et Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Coll. Points, 1972.

- Dumont L., Essais sur l'individualisme, Seuil, 1983.

- F -

- Flückiger J.-C., « A propos de L'*Eubag* » in Cl. Leroy (ed.) *Blaise Cendrars. Les inclassables 1917-1926*, Minard, 1986.

- Fontanier P., *Les Figures du discours*, ed. G. Genette, Flammarion, Coll. Champs, 1968.

- Fontenay E. de, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, 1981.

- Forster E.M., "Entretien avec P.N. Furbank et F.J.H. Haskell", in *Romanciers au travail*, Tr. J.R. Major, Gallimard, Coll. Témoins, 1967.

- Foucault M., "Qu'est-ce qu'un auteur ?", Bulletin de la Société française de philosophie n'3, juillet-septembre 1969. *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.

- Frege G., "Sens et dénotation" (1892) in *Ecrits logiques et philosohiques*, Tr. Cl. Imbert, Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1971.

- Freud S., *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1908). Tr.Y. Le Lay, Petite Bibliothèque Payot, 1978. *Totem et tabou* (1912), Tr. Dr S. Jankélévitch, P.B. Payot, 1977.

- G -

- Genette G., "Structuralisme et critique littéraire" in *Figures* I(1966) Seuil, Coll. Points 1976. "Discours du récit" in *Figures III*, Seuil, Coll. Poétique, 1972. *Introduction à l'architexte*, Seuil, Coll. Poétique, 1979. *Palimpsestes*, Seuil, Coll. Poétique, 1982. *Nouveau discours du récit*, Seuil, Coll. Poétique, 1983. Seuil, Seuil, Coll. Poétique 1987.

- Godard H., *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985.

- H -

- Hamburger K., *Logique des genres littéraires*. Tr. P. Cadiot, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

- Hamon Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage" (1972) in G. Genette et T. Todorov, *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977. "Texte littéraire et métalangage", Poétique n'31, 1977.

- Herrnstein Smith B., *On the Matgins of Discourse*, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1978.

- J -

- Janvier L., *Une parole exigeante*, Minuit, 1964.

- Jauss H.-R., "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* n°l, 1970.

- K -

- Kayser W., "Qui raconte le roman ?" (1958) Tr. A.-M. Buguet in G. Genette et T. Todorov (ed.) *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977.

- Kerbrat-(.)recchioni C., *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.

- L -

- Lacan J., *Ecrits*, Seuil, 1966.

- Lacoue-Labarthe Ph., "Diderot, le paradoxe et la mimesis", *Poétique* n°43, 1980.

- Leenhardt J. et Jozsa P., *Lire la lecture*, Le Sycomore, 1982.

- Lejeune Ph., "Le pacte autobiographique" (1973) in *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Coll. Poétique, 1975. *Je est un autre*, Seuil, Coll. Poétique, 1980. "Le pacte autobiographique (bis)" in *Moi aussi*, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

- Leroy Cl. "Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Cendrars", *Europe*, juin 1976. *Blaise Cendrars I, Les "inclassables" (1917-1926)*, Minard, 1986.

- Levi-Strauss Cl., *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.

- Lyons J., *Eléments de sémantique*, Tr. J. Durand, Larousse, Coll. Langue et langage, 1978.

- M -

- Macè G., "La poésie tombée dans la prose" (Entretiens), *L'infini* n°19, Eté 1979.

- Manonni 0., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Coll. Le Champ freudien, 1969.

- Moraly J.-B., *Jean Genet la vie écrite*, Editions de la différence, 198

- Muller M., *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genève, 1965.

- O -

- Oster D., *Passages de Zénon*, Seuil, Coll. Pierres vives, 1983.

- Oura Y., "Roman journal et mise en scène "éditoriale", *Poétique* n'69, 1987.

- P -

- Pavel Th., *Univers de la fiction*, Seuil, Coll. Poétique, 1988.

- Puech J.-B., *L'Auteur supposé, typologie romanesque*, Thèse EHESS, Paris, 1982.

- R -

- Rachet G., *La Tragédie grecque*, Payot, 1973.

- Ricardou J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.

- Richard J.-P., *Poésie et profondeurs*, Seuil, 1955.

- Ricoeur P., *La Configuration dans le récit de fiction* (Temps et récit t.II), Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1984.

- Robert M., *La Vérité littéraire*, Grasset, 1981.

- Rousset J., *Forme et signification*, J. Corti, 1962.

- Russel B., "On denoting" (1905) in *Logic and Knowledge*, The Macmillan Company, New York, 1977.

- Ruwet F., " Présentation de Léo Strauss", *Poétique* n'38, 1979.

- Ryan M.-L., "Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, VIII, 1980.

- S -

- Sainte-Beuve, *Profils et jugements littéraires*, (1862), t. III, Librairie Larousse, s.d.

- Saraiva A.-J., "Message et littérature", *Poétique* n° 17, 1974.

- Schaeffer J.-M., "Du texte au genre", Poétique n°53, 1983. "Fiction, feinte et narration", *Critique* n°481-482, 1987a. "Genres littéraires et généricité textuelle" in Cohen R. (ed.), *Critical projections*, Methuen, New York, London, 1987b.

- Scherer J., *La dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d.

- Searle J., "Le statut logique du discours de la fiction" in *Sens et expression*, Tr. J. Proust, Minuit, 1982.

- Starobinski J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, Coll. Champs, 1970.

- Stevenson R.-L., "Lettre à S. Colvin" (1879) in *La Route de Silverado*, Tr. M. le Bris, Phébus, 1987.

- Stierle K., "L'Histoire comme Exemple et l'Exemple comme Histoire", Tr. J.-L. Lebrave, *Poétique* n°10, 1972. "Réception et fiction", Tr. V. Kaufmann, Poétique n'39, 1979.

- Suleiman S.-R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.

Vincent Colonna

L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)

Tome II

Doctorat de l'E. H.E.S.S., 1989

Directeur : Monsieur Gérard Genette

École des Hautes Études en Sciences Sociales

T R 0 I S I E M E P A R T I E : LE MANTEAU DE LA FABLE _____151

1 - LE PROTOCOLE MODAL – _____152

A - Oréas ou le "parti-pris des choses" _____157

B - Thoth ou le "compte-tenu des mots" _____159

C - Examen critique des deux vulgates_____162

2 - DES MODALISATEURS FICTIONNELS PARATEXTUELS _____166

I. MODALISATEURS EPITEXTUELS – _____167

II. MODALISATEURS PERITEXTUELS _____170

II. 1. Protocole modal indéfini. _____176

II.2. Protocole modal contradictoire. _____181

3 - EPIMENIDE EN FICTION _____189

4- LES INDICES DE LA FICTION _____197

I - INDICES SYNTAXIQUES – _____199

- Le discours sur soi à la troisième personne :_____204

- Le mode dramatique : _____205

- II - INDICES SEMANTIQUES _____209

- Invraisemblance mondaine physique :_____212

- Invraisemblance mondaine culturelle :_____212

- Invraisemblance auctoriale physique :_____213

- Invraisemblance auctoriale culturelle :_____213

- III - INDICES PRAGMATIQUES _____ 214

5 - LE DISCOURS FICTIONNEL – _____ 219

Une recherche en cours. _____ 221

Une question plurielle. _____ 221

Un registre hétérogène. _____ 222

Q U A T R I E M E P A R T I E : _____ 233

S T R A T E G I E S _____ 233

1 - FONCTIONNALITE D'UN DISPOSITIF SCHIZOPHRENE _____ 234

Bilan et perspective. _____ 235

Un dispositif schizophrénique. _____ 236

Fonctions du dispositif. _____ 243

a1) fonctions référentielles _____ 245

a2) fonctions réflexives _____ 245

b) fonction figurative _____ 245

2 - FONCTION REFERENTIELLE – _____ 246

- I - FONCTION DIDACTIQUE _____ 247

II - FONCTION BIOGRAPHIQUE – _____ 251

3 - FONCTION REFLEXIVE _____ 258

UN MODELE : LE "*QUICHOTTE*". _____ 261

Mise en abyme et fictionnalisation de l'auteur. _____ 266

a) Mise en abyme de l'écrivain. _____ 266

b) Mise en abyme du livre. 270

4- FONCTION FIGURATIVE 278

L'Autofiction selon Barthes 280

"L'auteur qui va dans notre vie" 295

Une explosion de la fiction 299

"Le fictif de l'identité" 304

5 - SANS FAMILLE - 310

Le "court-circuit" de la réception 312

La réception journalistique 312

La réception universitaire 315

Un "genre" sans histoire ? 320

Un "genre" secret ou un "genre" théorique ? 326

C 0 N C L U S I 0 N 335

B I B L I 0 G R A P H I E 346

I- C 0 R P U S 348

II - 0 U V R A G E S L I T T E R A I R E S 356

T R 0 I S I E M E P A R T I E : LE MANTEAU DE LA FABLE

"La fiction exige que le lecteur constitue, à titre d'essai, des systèmes de pertinence complexes, qui dépassent l'horizon de sa pratique quotidienne et qui l'invitent d'autant plus à expérimenter la réalité qu'il les fonde sur une cohérence textuelle plus grande".

K. Stierle.

1 - LE PROTOCOLE MODAL –

"Que nous regarde la vie privée d'un écrivain ? Je dédaigne de tirer de là le commentaire de ses ouvrages"

Lessing.

"Ne pas dire, donc, que la fiction c'est le langage : le tour serait trop simple, bien qu'il soit de nos jours familier"

M. Foucault.

L'intitulé de cette nouvelle partie se trouve dans le *Torquato Tasso* de Goethe :

"Éclatant et fleuri, le manteau de la fable..." (v. 691).

Sous le couvert d'une thématique florale, très ancienne dans la poésie, ce vers nomme à la fois la chair et la saveur, le corps et le chant de la fiction. Cette expression a paru heureuse pour désigner tout ce qui dans la fiction la présente comme telle, affiche sa fictionalité, oriente dans le sens du non-sérieux l'attitude du lecteur.

Sous ce titre, on se propose donc d'examiner, tous les moyens par lesquels un écrivain peut définir le registre fictionnel de son texte, tous les éléments dont il dispose pour affirmer ou afficher le caractère fictif de son œuvre. En d'autres termes, il s'agit de décrire et de comprendre toutes les modalités de réalisation du second protocole de lecture définissant l'autofiction : le protocole modal fictionnel. Tous les exemples vus jusqu'ici supposaient un tel protocole ; sans lui, tous ces textes relèveraient du genre autobiographique. Pour des raisons évidentes, il était impossible de s'attarder sur la physionomie de leurs protocoles modaux. Le moment est venu de consacrer toute notre attention aux réalisations de ce protocole. Non sans, auparavant, faire une mise au point sur la nature et la légitimité de ce protocole modal fictionnel.

Une remarque d'abord sur le terme "modal". En linguistique, le substantif "mode" est une catégorie grammaticale traduisant deux choses : "1) le type de communication institué par le locuteur entre lui et son interlocuteur (statut de la phrase) ; 2) l'attitude du sujet parlant à l'égard de ses propres énoncés..." (Dubois, 1973, p. 321). Le premier sens du terme a été mis au service de la narratologie et de la problématique de l'énonciation littéraire par Gérard Genette (1972, pp. 75, 183), pour désigner à la fois : a) tous les procédés de modulation de l'information narrative ; b) les régimes d'énonciation propres au récit et au théâtre (1982, p. 332 ; 1983, p. 28). Comme ces deux derniers emplois de *mode* se sont largement répandus, il importe d'éviter toute possibilité de confusion : dans ce travail, l'adjectif *modal* n'a aucun rapport avec ces usages narratologique et poétique. Il renvoie à la seconde acceptation de la catégorie grammaticale de *mode*. Il désigne par conséquent un registre de discours, la manière dont le sujet d'énonciation envisage son discours, l'attitude qu'il adopte envers ses propres énoncés. Par suite, il est en relation moins avec les

modalités de la représentation littéraire qu'avec sa *modalisation*, c'est-à-dire l'ensemble des marques qui permettent de percevoir l'adhésion ou la non-adhésion du locuteur à son énonciation.

Cette catégorie de modalisation est précieuse parce qu'elle permet, par homologie, de systématiser et de développer des observations intuitives que l'on ne peut manquer de faire au contact des textes - sur la manière dont ces derniers exposent leur registre de lecture, leur statut discursif. *Le Dictionnaire de linguistique* de Jean Dubois définit cette catégorie de la façon suivante :

> "Dans la problématique de l'énonciation (acte de production du texte par le sujet parlant), la modalisation définit la marque donnée par le sujet à son énoncé (…). Le concept de modalisation sert à l'analyse des moyens utilisés pour traduire le procès d'énonciation. L'adhésion du locuteur à son discours est ressentie par l'interlocuteur tantôt comme soulignée, tantôt comme allant de soi, tantôt en baisse (...). Le concept de modalisation permet de rendre compte de la perception par l'interlocuteur du fait que l'orateur croit, tient à ce qu'il dit. La modalisation est du domaine du contenu : une ou plusieurs phrases, un "état" du discours, sont ressentis comme comportant un certain degré d'adhésion du sujet à son discours. Le paradoxe de la théorie de l'énonciation reste que cette ligne continue de la modalisation se réalise dans le discours par des éléments discrets" (Dubois, 1973, pp. 319-320).

Même si les transferts de la linguistique à la poétique ont toujours quelque chose de périlleux, même si un texte littéraire ne présente pas les mêmes propriétés qu'un énoncé linguistique, la notion de protocole modal ne peut que s'enrichir d'être pensée à partir de cette analyse, qui permet d'avancer les propositions suivantes :

-1. la notion de protocole modal permet de cerner la perception qu'a le lecteur du registre dénonciation d'une œuvre littéraire, de sa place dans l'ordre du discours, de sa valeur de vérité ;

- 2. le propre de ce protocole est de modaliser le texte, c'est-à-dire de traduire l'attitude de l'écrivain par rapport à son discours. Dans le cas d'une fiction, l'auteur ne croit pas à son propos, n'assume pas ce qu'il dit et exprime cette non-adhésion par des propriétés discursives spécifiques ;

- 3. Ces propriétés, marques de la modalisation, sont des éléments discrets, mais qui valent pour la totalité de l'œuvre. Il faut les concevoir sur le modèle des flexions verbales, des adverbes, des incises ou des guillemets qui permettent à un locuteur d'exposer la façon dont il envisage l'ensemble de son énoncé.

Le but de cette partie est donc de fournir un pendant à l'étude du protocole nominal, d'étudier les procédés par lesquels un auteur peut se dissocier de l'histoire qu'il raconte de manière à ce que le lecteur la perçoive comme fictive. Une étude des modalisateurs linguistiques consisterait à décrire et à comprendre comment un locuteur peut traduire verbalement le degré de sérieux qu'il accorde à son discours. *Mutatis mutandis*, cette étude va chercher à examiner les modalisateurs littéraires de fiction, les procédés modalisants à valeur fictionnelle qui ont cours en littérature. On voit d'emblée quels peuvent être ces procédés : l'indication générique "roman", un avertissement du type "Toute ressemblance..." une préface affirmant le caractère imaginaire du texte, l'intervention dans l'histoire de forces surnaturelles etc. Tous ces procédés constituent autant de moyens de signifier qu'un texte est fictif, que son contenu est irréel, qu'il ne s'agit pas d'un Témoignage, de Mémoires, d'un Journal intime, d'un Autoportrait etc.

Les modalisateurs littéraires manifestent, ainsi, une des grandes dichotomies qui commandent l'espace littéraire : l'opposition fiction *vs* référentiel. C'est une opposition qui transcende la classification en genre, comme celles qui départagent la littérature en prose et en poésie, en narration et théâtre. Ces oppositions sont si fondamentales et si générales qu'aucun lecteur, fût-il le plus béotien, ne peut les ignorer. Sensibles par les propriétés discursives propres à chaque forme, registre ou mode, elles commandent des types de lecture, des comportements culturels et jusqu'à des investissements sociaux et économiques différents.

Naturellement, les frontières de ces partages ne sont pas immuables, ne sont pas fixées une fois pour toutes. Historiquement, elles ont bougé, elles se sont déplacées et transformées. Ce ne sont pas des délimitations logiques, des normes intemporelles. Entre la poésie et la prose, par exemple, il n'y a pas une différence de substance qui interdirait à jamais de les confondre. On sait que leur frontière s'est considérablement déplacée depuis le XVIIe siècle. La poésie a ainsi connu une extension de son contenu virtuel et une réduction de sa

définition en compréhension. Il en est de même pour les autres oppositions qui ont connu de profonds bouleversements depuis la fin du XIXe siècle. Ainsi, dans le domaine de l'autobiographie, les œuvres de ces dernières décennies avec lesquels il faut compter - en France, on peut citer Queneau, Perec, Butor, Sarraute, Leiris, Barthes - sont des textes où l'écriture de soi se déploie à travers ou à proximité de la fiction, dans un usage de l'écriture qui bouleverse le rapport avec le Référent et la division traditionnelle entre le vécu et l'invention.

De cette variabilité historique, des importantes redistributions contemporaines de ces grands partages littéraires, on en a parfois conclu qu'ils n'avaient plus cours à notre époque ; que la littérature moderne s'était débarrassée de ces divisions comme d'autant de conventions inutiles, voire néfastes pour la créativité des écrivains. Ce refus des grandes divisions littéraires s'est accompagné à la même époque d'une critique radicale de la notion de genre, comprise comme une catégorie tout aussi inutile, historiquement dépassée, ayant perdu toute pertinence dans le cadre de la modernité. Le propre de notre temps serait d'ignorer toute séparation générique et, en-deçà, toute limite entre les pratiques littéraires pour viser une sorte de littérature totale, absolue, qui comprendrait tous les genres et toutes les pratiques, qui intègrerait toutes les différences et toutes les propriétés discursives (Todorov, 1978, p. 44).

Cette affirmation et cette présentation de la littérature moderne constitue une objection sérieuse à l'étude de notre protocole modal. Dans cette perspective, la dichotomie fiction *vs* non-fiction, comme bien d'autres, n'a plus de sens. Certes, ce type de discours sur la littérature a perdu de sa force dans la dernière décennie du fait du développement de l'étude des genres, de la réception littéraire, de l'acte de lecture. Néanmoins, il a tendance à être réactivé dans le cas de l'autofiction. Une des raisons qui concourent à sa méconnaissance est justement que ce "discours de la neutralisation". (D. Oster) trouve là une nouvelle jeunesse, parfois à l'insu de ses usagers eux-mêmes. Il est donc nécessaire d'examiner ce "discours de la neutralisation" afin de voir si réellement il rend notre opposition anachronique. Bien entendu, il n'est pas question d'envisager sa pertinence pour toutes les oppositions qui, traditionnellement, organisent le champ littéraire : chercher si les frontières entre le théâtre et le récit, la poésie et la prose, existent encore véritablement aujourd'hui nous conduirait trop loin de notre sujet. Nous nous limiterons à

considérer les aspects de cette argumentation qui concerne l'opposition entre la littérature de fiction et la littérature référentielle.

Notons pour commencer que ce discours sur la littérature n'est pas homogène. Il est même tenu par des écrivains, des critiques et des théoriciens de la littérature de famille bien différente et pour des enjeux qui ne sont pas identiques. Dans cette variété, il semble toutefois que l'on puisse distinguer deux vulgates, deux vulgates qui ont eu chacune leurs heures de gloire et qui demeurent encore florissantes, l'une de façon diffuse, l'autre de façon plus circonscrite. Apparemment, tout les distingue : horizon idéologique, conception de la littérature et de sa fonction. Elles ont pourtant en commun la négation du partage de la littérature entre fiction et non-fiction ; et plus généralement, la remise en cause de toute distribution ou classification d'ordre générique. Pour relever la présentation de ces deux vulgates, on donnera à chacune d'elle un dieu, sa divinité protectrice en quelque sorte, et un mot d'ordre, sa devise si l'on veut.

A - Oréas ou le "parti-pris des choses"

Dans le *Second Faust*, Oréas est un dieu qui a les apparences d'un rocher, symbolise la matière et se "prévaut de sa qualité pour mépriser les rives de poètes et les fantômes des âges évanouis" (Nerval). Il peut servir de dieu tutélaire à cette vulgate, car ce qui la caractérise c'est de procéder envers l'ensemble de la littérature à une sorte d'inflation référentielle, de pratiquer une réduction prosaïque de la fiction. Pour elle, la littérature ne vaut que pour son extériorité, par son dehors.

Les origines de cette vulgate ? La fin du XVIIIe et le XIXe siècle ; des considérations et des théories développées par Madame de Staël, Taine, Renan, Sainte-Beuve -, systématisées et souvent durcies par des épigones. Aujourd'hui, on aurait du mal à trouver les propositions de cette vulgate formulées de manière méthodique et cohérente ; plus personne n'aurait l'intrépidité de publier ces *Physiologie des Écrivains et des Artistes* ou ces *Essai de Critique naturelle*, qui faisaient florès et que le siècle passé a emporté avec lui. Toutefois, cette vulgate se retrouve de façon diffuse dans les propos du grand public, dans la critique mondaine, dans les discours académiques et dans les réflexions de certains (bons) écrivains.

L'idée essentielle et principielle de cette vulgate, c'est qu'un écrivain n'écrit jamais que sur lui-même, qu'il est toujours son personnage principal, quels que soient les masques ou les déguisements qu'il peut emprunter. La nature de ce "soi" exprimé est susceptible, bien sûr, de définitions variées. Il peut s'agir, tour à tour ou à la fois, de la race, du sol, du climat, de l'époque, du sang, de la parenté, de la vie, de la destinée, du caractère, de l'humeur, de la complexion - sans oublier pour certains cette "monade inexprimable" (Sainte-Beuve) qui fait le mystère du génie. Pour reprendre les trois grands critiques français du XIXe siècle, chacun mettait l'accent sur l'aspect qui lui était le plus cher Sainte-Beuve sur l'homme, Taine sur le milieu, Renan sur l'histoire. Mais l'essentiel est qu'en fin de compte, l'œuvre renvoie toujours à un dehors qui la dépasse et qui lui donne toute sa signification. Dès lors, les différences génériques ou formelles des textes sont perçues comme secondaires, quand elles ne sont pas jugées superflues.

Soit le cas de Sainte-Beuve. Ce n'est pas un hasard s'il méprise la rhétorique et se méfie des surfaces textuelles, demande qu'on juge l'abeille à son travail et non à son miel. Au fond, les moyens mis en œuvre par un écrivain lui paraissent accessoires. L'important, c'est son "caractère", le fond de sa personnalité qui marque toute son œuvre. Sans doute, l'auteur des *Causeries du Lundi* est-il conscient des lignes de démarcation qui séparent les différents genres, des frontières qui distinguent les grandes formes de la représentation littéraire, des registres distincts qu'un écrivain peut choisir pour écrire. Il y a même de belles pages de sa plume sur la manière dont un écrivain se fait une place dans la littérature de son temps en cherchant à développer et à exploiter des formes ou des genres que ses aînés ont négligé. Mais cette réalité n'est pas pour lui primordiale. Plus vital à ses yeux est le fait que la littérature est l'affaire d'individualités qui portent en elles une "qualité secrète et essentielle", qui la forgent et l'expriment à travers les genres et les formes qui s'y prêtent. Bref, il y a déjà chez Sainte-Beuve l'idée que les classifications littéraires importent peu, comme en témoigne ce passage extrait d'un article sur Chateaubriand, où il fait le point sur sa "méthode" :

> "De même qu'on peut changer d'opinion bien des fois dans sa vie, mais qu'on garde son caractère, de même on peut changer de genre sans modifier essentiellement sa manière. La plupart des talents n'ont qu'un seul et même procédé qu'ils ne font que transposer, en changeant de sujet et même de genre. Les esprits supérieurs ont plutôt

> un cachet qui se marque à un coin ; chez les autres, c'est un moule qui s'applique indifféremment et se répète" (1862, p. 218).

(Le "cachet" de Chateaubriand, par exemple, serait d'être un "épicurien qui a l'imagination catholique"). Dans ces lignes, on voit bien comment, à partir de Sainte-Beuve' et de quelques autres, la littérature s'est vue réduite à une fonction d'expression. De proche en proche, en liaison avec la réorganisation du champ littéraire qui se fait à la fin du XIXe siècle, il va s'opérer comme une désaffection plus ou moins prononcée envers la spécificité des formes qu'utilise un écrivain.

Cette désaffection va trouver sa forme hyperbolique dans l'esthétique de Croce, qui ne verra dans les genres et les formes d'expression qu'une part négligeable de la création artistique. Dans son *Estetica* (1902), Croce défendra avec force l'idée que chaque œuvre d'art est singulière, résultat d'une "intuition" créatrice unique, excentrique à toute tradition, à tout modèle et à toute classification. Cette idée aura un grand retentissement durant le premier quart du XXe siècle et ne contribuera pas peu à dévaloriser la notion de genre.

Conséquence de cette vulgate du "parti-pris des choses" : toute œuvre est référentielle, tout texte est autobiographique, quels que soient son registre de lecture, son régime d'énonciation ou son mode de représentation. Non seulement les différences génériques s'estompent, mais la frontière qui sépare un autoportrait d'une pièce de théâtre, le registre intime du registre fictif, est déclarée superficielle. On trouve ainsi répandue un peu partout une sorte de théorie spontanée de la littérature selon laquelle un écrivain, de toute façon, ne parle jamais que de lui-même, de son existence, de ses états d'âme etc. Dans chaque texte littéraire, un "*je* biographique" serait ainsi implicitement présent. La seule différence reconnue entre les registres de lecture, entre la fiction et la non-fiction, est dans la part de transposition élaborée par l'auteur - et par conséquent, le travail herméneutique exigé du lecteur pour atteindre le sens d'un texte.

B - Thoth ou le "compte-tenu des mots"

Thoth est, chez les Égyptiens, le dieu dont l'ombre bienveillante s'étend sur les bibliothèques : "Thoth, dieu des bibliothèques, un dieu oiseau, à couronne lunaire" (Joyce). Il peut servir de divinité protectrice à cette seconde

vulgate, comme le mot de Ponge pourrait être sa devise, parce que celle-ci ne croit qu'aux livres, fait du langage et de la littérature la seule réalité qui compte pour un écrivain. A rebours de la précédente, elle occulte les catégories de genre, de mode, de registre d'énonciation à partir d'une définition tautologique de la littérature, décrite comme un espace qui ne renvoie qu'à lui-même. Au contraire de l'autre vulgate, c'est donc par un mouvement centripète, par une attitude déflationniste envers la référentialité que toute différenciation générique ou modale est niée.

Curieusement, cette vulgate s'affirme à peu près à la même époque que son homologue référentiel : à la fin du XVIIIe siècle. Mais ses origines sont mieux connues, parce qu'elles sont circonscrites au Romantisme allemand. De même, son évolution est plus facile à suivre : on peut la voir se développer et s'enrichir à travers les réflexions critiques de Baudelaire, de Mallarmé, de Blanchot, de Barthes ou, pour ses derniers représentants, du groupe *Tel Quel* et de Ricardou. Cette vulgate connaît, elle aussi, des formulations diverses et qui présentent des nuances parfois considérables. Ainsi, le groupe *Tel Quel* ou Ricardou en montrent-ils deux versions extrémistes dans lesquelles un Novalis ne se serait sans doute pas reconnu. De plus, cette vulgate a conservé une consistance plus grande, sans doute parce qu'elle s'est moins diffusée.

Son idée cardinale et séminale trouve sa meilleure formulation dans le mot fameux de Novalis : *Die poésie ist das ächt absolut Reelle*, "La Poésie est le Réel véritable", où le terme de "poésie" désigne bien entendu la littérature. Avec cette phrase, Novalis donne pour ainsi dire le noyau dur de la *doxa* romantique : la littérature est l'Être lui-même, l'unité retrouvée des mots et des choses. A partir de là, la littérature ne saurait avoir de dehors, d'extériorité qui viendrait la limiter et lui donner son sens : c'est une activité "autotélique" (T. Todorov). Elle ne peut non plus être générique, faute de quoi elle ne serait pas la réalisation de l'Être dans sa plénitude : le Roman où la littérature atteint son achèvement contient tous les genres (Schaeffer, 1983, p. 39).

Près d'un siècle plus tard, en des termes différents, Roland Barthes retrouve dans un article célèbre la même argumentation. D'abord, l'intransitivité de la littérature qui est présentée comme un postulat de base :

> « …l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire (...) le réel

> ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif)" (Barthes, 1960, pp. 148-149).

Ensuite, l'unité organique qui en découle et qui fait que l'écrivain n'a pas droit au "*témoignage*" :

> "… en s'identifiant à une parole, l'écrivain perd tout droit de reprise sur la vérité, car le langage est précisément cette structure dont la fin même (...) est de neutraliser le vrai et le faux" (pp. 149-150).

C'est naturellement cette dernière conséquence qui est la plus dommageable pour notre projet. Elle a pour effet de faire de la littérature un espace homogène, transmodal et finalement univoque, vaste plage sans dépression ni relief. Elle permet de condamner les genres et les modalisations comme autant de découpages académiques et idéologiques. Maurice Blanchot, dans des pages souvent citées, a formulé cette critique comme une exigence commandée par la véritable destination de la littérature :

> "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant - comme s'il y avait une essence de la littérature" (1959, pp. 243-244).

Si la littérature est seulement une activité autonyme et auto-référentielle, qui se conserve par l'entretien de sa propre fiction d'exister, elle ne peut en effet laisser place à aucune catégorie différenciée, à aucune pratique qui se distinguerait en son sein. La possibilité d'une telle différenciation serait le signe que la littérature n'est pas seulement une activité tournée vers elle-même, mais qu'elle a aussi affaire à autre chose qu'elle-même. Or, précisément, il s'agit, pour cette vulgate, d'affirmer avant tout cette intransitivité littéraire, de refuser

toute extériorité à la littérature. Partant, il n'est pas concevable qu'il existe une catégorie de textes qui traverse ce renfermement sur soi pour introduire une note intime, personnelle, réelle, dans la littérature. Au nom de la littérature, voici donc une nouvelle attitude négative envers l'opposition fiction vs non fiction, attitude qui a encore pour résultat d'enlever toute pertinence à la catégorie d'autofiction.

C - Examen critique des deux vulgates

Malgré tout ce qui les oppose, malgré le fait qu'elles représentent deux attitudes antagonistes envers la littérature, ces deux vulgates se retrouvent donc dans la négation de l'opposition récit imaginaire *vs* récit véridique et, plus généralement, de tout partage catégoriel de la chose littéraire. Dans le cadre de ces deux grandes formes de conscience critique, la notion d'autofiction est par suite impensable. Pour la première de ces vulgates, qui ne conçoit la littérature que comme expression de soi, l'idée d'une fiction de soi n'a pas de sens ; il ne peut s'agir que d'une transposition de soi, comme dans le roman autobiographique. Pour l'autre, pour qui toute littérature est par nature fictionnelle, qui ne conçoit pas l'écriture de soi en dehors de la fiction, la représentation d'un écrivain par lui-même ne peut être que fictive ; comme l'est, selon elle, toute autobiographie, quand bien même son auteur multiplierait les déclarations d'intention et les gages de bonne foi. Par assimilation ou par exclusion, par généralisation abusive ou par marginalisation, le principe de la fictionnalisation de soi est ainsi vidé de tout contenu heuristique.

Il n'est pas question de se livrer à une critique en règle des présupposés et des propositions de chacune de ces vulgates. Cette critique a déjà été faite par d'autres ailleurs. C'est seulement la communauté de leur méconnaissance et de leur refus, pour autant qu'elle interdit toute étude de l'autofiction, qui intéresse ce propos. On se limitera donc à montrer que ces deux vulgates conduisent à une même conception réductrice des textes littéraires, à la même occultation de catégories littéraires essentielles, et l'on tentera d'avancer une explication à ces exclusions.

Partons de la conception du texte littéraire sous entendue par ces deux vulgates. Dans les deux cas, le texte est réduit à une surface ; il n'a pas de volume, n'est pas un livre qui occupe une certaine position discursive, dont la reconnaissance est au fondement de la participation du lecteur.

A les suivre, une œuvre ne chercherait pas à obtenir certains effets discursifs , ou plutôt n'en aurait pas besoin puisqu'elle ne produit au fond qu'un type d'effet : intime pour l'une, spéculaire pour l'autre. Qui ne voit pourtant que la littérature offre des possibilités bien plus nombreuses, auxquelles les textes ne manquent pas de recourir et qu'ils n'oublient pas de présenter pour stimuler en ce sens le lecteur. L'opposition fiction *vs* non-fiction est une division qui est à l'origine d'une partie de ces effets. Supprimer l'un de ces grands registres, c'est amputer foule d'ouvrages qui s'efforcent de s'y rattacher par des mécanismes pragmatiques spécifiques. Un roman, par exemple, se donne tous les signaux conventionnels qui permettent d'identifier le genre romanesque. Quand bien même ce roman chercherait à redéfinir son genre, ce qui le conduirait à remodeler les signes distinctifs du roman, il conserverait avec la tradition romanesque et ses indices pragmatiques une parenté assez grande pour que cette filiation soit sensible? Faute de quoi son originalité serait insensible et sa démarche incompréhensible. Or, par exclusion ou par généralisation, ces deux vulgates en arrivent à supprimer cet aspect d'une œuvre, à faire l'économie de ces propriétés pragmatiques par lesquelles un texte cherche à agir sur son lecteur, à "programmer" en partie sa lecture. Pour elles, un texte n'oriente pas son déchiffrement, il a une nature qui lui commande de réaliser sa véritable destination. Ces deux vulgates supposent par conséquent une vision réductrice des textes littéraires, une vision où les textes n'auraient qu'un contenu prédéterminé, qu'il ne chercherait pas à modeler d'une façon ou d'une autre.

Non moins grave est la prétention concomitante de ces deux vulgates à nier l'existence de catégories fondamentales pour les lecteurs et les écrivains, pour la lecture et l'écriture littéraires. Il faut bien être conscient, avec H.R. Jauss, qu 'on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension (...) toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception..." (1970, p. 82). L'opposition fiction vs non-fiction relève précisément de cet "ensemble de règles". Elle fait même partie de ces catégories transcendantales, dont la transformation historique est très lente, qui permettent l'apprentissage de la littérature. Pour le lecteur, aucune œuvre n'est saisie de façon totalement isolée, en dehors de toute référence culturelle et littéraire. S'il perçoit et comprend des textes littéraires, c'est qu'il dispose d'un fonds cognitif minimal sur la littérature, qui est structuré

entre autres par notre opposition. Sans ce grand partage, on voit mal sur quel socle s'établirait sa compétence de lecteur, comment même il distinguerait la littérature des autres types de discours. De même, aucun auteur ne peut ignorer cette grande dichotomie quand il écrit. Il peut bien tenter de la transgresser ou de la brouiller, c'est sur l'horizon de son existence à la fois discursive, culturelle, sociale et économique qu'il doit le faire. C'est même l'existence et le poids de ce type de catégorie transcendantale qui le conduit parfois à tenter de renouveler leurs frontières, comme Baudelaire tentant de déplacer la dichotomie prose vs poésie avec le poème en prose. Aussi bien, les romans du groupe *Tel quel* n'ont pu pratiquer une littérature amodal ou neutre qu'au prix d'un discours d'escorte pléthorique et de justifications infinies, même quand elles prenaient le chemin de la Provocation. Cet exemple montre que même une œuvre originale doit se situer par rapport à la division fiction vs non-fiction. Tout écrivain qui prétend œuvrer *contre* elle doit non seulement la mettre en cause mais aussi s'adosser à elle, pour préparer le lecteur à accepter toute la nouveauté de son travail.

Comment dès lors expliquer que ces deux vulgates aient pu s'aveugler si longtemps sur la réalité du partage entre le registre imaginaire et le registre intime ? Sans doute, parce qu'elles ont toutes deux manqué une dimension essentielle de l'activité littéraire : la lecture. Il est quand même frappant de constater qu'aucune des deux n'accorde une place significative au lecteur, à l'acte de la lecture et aux protocoles qui inscrivent cette lecture dans l'œuvre. Si l'on se fie à leurs descriptions, l'essentiel de la littérature se passe soit au pôle de la création littéraire, soit au sein de l'œuvre ; peu de choses dans l'accueil ou dans l'appréhension du lecteur. La finalité même de leur démarche les poussent à majorer un aspect de la littérature qui, par contre-coup, leur voile un autre aspect, non moins important. Sans doute aussi est-ce parce que l'enjeu réel de ces deux vulgates est moins d'arriver à une théorie équilibrée de la littérature que de fonder une utopie littéraire permettant de s'assurer de la maîtrise des conditions de réception et de production des textes à un moment donné. Mais peut-être est-ce le destin de toute tradition critique, peut-être même la condition de sa fécondité.

Quoi qu'il en soit, il nous faut prendre acte de la nécessité de faire son deuil de ces deux vulgates. Pour étudier l'autofiction, et se tenir au plus près de la réalité littéraire, Il faut concevoir la littérature comme un espace qui n'est pas

homogène, dont l'hétérogénéité tient à l'existence de catégories multiples, qui sont autant de normes ou de conventions définissant et spécifiant le système de lisibilité d'une époque donnée. Parmi ces catégories, la dichotomie fiction vs non-fiction joue, aujourd'hui encore, un rôle essentiel dans notre conscience littéraire. Si la pratique de l'autofiction a un sens, c'est sur le socle de cette dichotomie qu'il convient de la penser. On va d'ailleurs le vérifier en étudiant les moyens pour un texte de se présenter comme fictif.

2 - DES MODALISATEURS FICTIONNELS PARATEXTUELS

"La marge, c'est ce qui tient la page"

J.L. Godard.

On a vu qu'il était possible de concevoir la fictionalité d'une œuvre littéraire sur le modèle de la modalisation linguistique, comme l'actualisation d'éléments manifestant le caractère non sérieux d'une énonciation. Il s'agit maintenant d'entrer dans le détail du fonctionnement d'une fiction en mettant à jour ces éléments.

Ces éléments sont à envisager, comme on l'a vu aussi, par homologie avec les modalisateurs verbaux, avec "les moyens par lesquels un locuteur manifeste la manière dont il envisage son propre énoncé ; par exemple, les adverbes *peut-être*, *sans doute*, les incises *à ce que je crois*, *selon moi* etc., indiquent que l'énoncé n'est pas entièrement assumé ou que l'assertion est limitée à une certaine relation entre le sujet et son discours" (J. Dubois, 19739 p. 318). Cette homologie autorise. à penser que les marques de la fictionalité : a) ne sont pas à chercher ailleurs que dans les œuvres littéraires elles-mêmes, dans une comparaison avec la réalité par exemple, b) qu'elles sont isolables.

Comme pour le protocole nominal, on cherchera ces traits fictionnels d'abord dans le paratexte, en commerçant par l'épitexte. Leur présence dans le texte d'une œuvre littéraire sera examinée dans le chapitre suivant.

I. MODALISATEURS EPITEXTUELS –

L'épitexte peut-il à lui seul déterminer le statut d'une œuvre ? Les déclarations publiques ou privées de l'écrivain sur son œuvre peuvent-elles constituer un protocole modal ? De même que ces déclarations ne se prêtaient pas à la mise en place d'un protocole nominal, on voit mal comment elles pourraient à elles seules définir le registre d'une œuvre.

Imaginons un texte publié sans que son genre ne soit défini, bien que l'écrivain en soit l'un des personnages. Un tel ouvrage sera forcément lu de façon référentielle, comme une œuvre autobiographique. Les habitudes de lecture contemporaines sont ainsi faites que le public opère toujours spontanément une indexation biographique d'une œuvre où l'auteur s'est représenté. Si par la suite l'écrivain déclare que son texte est une fiction, cette déclaration n'abolira pas la situation de fait établie. Elle rendra le livre ambigu ou contradictoire, mais ne réussira pas à redéfinir complètement son statut.

Cette impossibilité est encore plus évidente dans le cas de figure où l'œuvre possède déjà un registre défini, même si c'est de façon complexe. *Bourlinguer* permet de le vérifier. Publié en 1948 avec l'indication générique "souvenirs", cet ouvrage de Cendrars se présente effectivement comme un recueil de souvenirs, organisé en fonction de villes-phares pour la mémoire cendrarsienne. Certes, quelques réflexions, allusions ou motifs peuvent donner à penser à un lecteur attentif que le passé relaté est fortement retouché. Mais enfin, l'épigraphe de ce livre est empruntée à Montaigne et l'ouvrage ne manque pas de suivre tous les passages obligés de l'écriture de soi. En particulier, le regard rétrospectif que l'on porte sur l'ensemble de sa vie, afin d'y distinguer une cohérence :

> "… je partage ma vie en deux séries, mes aventures en Occident (les trois Amériques), mes aventures en Orient (en Chine, où j'ai fait mes débuts)..." (*o.c.* t. 6, p.157).

Pourtant, quelques années plus tard, dans des entretiens avec Michel Manoll, publié sous le titre Blaise Cendrars vous parle, Cendrars opposera un démenti formel à cette affirmation. Alors que Manoll tente de l'utiliser pour sa biographie, Cendrars lui réplique :

> "Ce sont des choses que l'on dit quand on raconte des histoires... pour mettre un peu d'ordre dans sa propre existence. Mais ma vie n'a jamais été coupée en deux. Ca serait trop commode, tout le monde pourrait couper sa vie en deux, en quatre, en huit, en douze, en seize" (*o.c.*, t. 8, p. 543).

Notons qu'il ne s'agit pas d'une simple rétractation. Ce désaveu a des conséquences plus importantes. Il dépasse la simple mise au point, le retour sur une affirmation un peu aventurée. En un raccourci formidable, c'est toute sa manière d'écrire, son rapport à la fiction et à l'autobiographie, que donne ici Cendrars, en même temps qu'il apporte un nouvel éclairage à *Bourlinguer*. Impossible à partir de là de lire ce livre comme un recueil de souvenirs ordinaire ; impossible aussi de classer l'œuvre de Cendrars dans la simple catégorie des autobiographies. L'important, pour lui, est d'abord de raconter des "histoires", de faire œuvre de narrateur, quitte à utiliser sa vie parce qu'elle fournit un matériel précieux et parce que le lecteur croira d'autant plus à l'histoire qu'on lui donnera - l'occasion de penser qu'elle est réelle, vécue. Mais ce démenti ne supprime pas pour autant le passage cité de *Bourlinguer*, il ne transforme pas soudainement cet ouvrage en une fiction ordinaire, il vient s'y ajouter pour le

relativiser, pour situer cette œuvre à distance tant de la fiction que de l'autobiographie, dans un registre difficile à définir, qui n'est pas exacte ment celui de l'autofiction, que l'on retrouve chez Restif ou chez Loti, où par toute une stratégie de reprises contradictoires et de retournements, l'auteur se fictionnalise sans l'affirmer clairement, tout en apportant au lecteur assez d'éléments pour qu'il doute de la véracité des faits rapportés.

D'une façon générale, l'épitexte peut ainsi compliquer passablement le protocole modal d'une œuvre, mais il n'est pas à même de le modifier ou de s'y substituer totalement. Par contre, il est très utile pour confirmer ou spécifier un registre de lecture déjà établi par l'œuvre. C'est particulièrement important pour l'autofiction qui, on l'a déjà noté, ne dispose pas vraiment d'un "horizon d'attente" propre.

Le développement actuel de la forme de l'entretien et de l'interview tend naturellement à faciliter la possibilité de cette fonction d'emphases Ces rencontres, débats, interviews, entretiens, séances de dédicace, auxquels un écrivain doit se plier lors de la sortie d'un ouvrage, peuvent être l'occasion pour lui d'insister sur la dimension fictive de son texte, de doubler et d'expliciter par la parole le dispositif d'énonciation de son livre. D'autant que la première question des journalistes (en particulier de la radio ou de la télévision) consiste souvent à demander à l'écrivain quelle est la part d'expérience autobiographique que recèle son ouvrage. En un sens, si la vulgate "Thoth" est plutôt l'apanage de l'Université, la vulgate "Gréas" est davantage celle de la presse littéraire du grand publics. Ce faisant, les journalistes traduisent en partie une attente du public ; mais ils la fabriquent aussi. Il n'est donc pas étonnant qu'un ouvrage qui se donne comme une fiction alors que son auteur est aussi l'un des personnages, éveille cette sempiternelle question.

Ainsi, le 25 février 1981, dans le cadre de l'utilisation télévisée "La Rage de lire", l'une des premières questions posées à Maris Vargas Llosa sur son livre *La Tante Julia et le scribouillard*, qui venait d'être traduit en français, avait pour objet la dimension autobiographique de ce roman. Elle lui a permis de préciser que seul le récit de l'amour de son héros (qui porte son nom) pour sa tante était vrai, bien qu'il ait été profondément travaillé et que l'épisode des Noces soit inventé par exemple. Tout ce qui porte sur le Balzac du feuilleton-radio, Petro Camacho, serait ainsi fictif, même s'il est inspiré d'un auteur réel, qui sombra aussi dans la folie. Vargos Llosa a en outre apporté une

information qui ne manque pas d'intérêt pour comprendre la pratique de l'autofiction : l'idée et le besoin de représenter fictivement un épisode de sa vie ne lui serait venu qu'après avoir commencé l'histoire d'un auteur de mélodrames radiophoniques qui devenait fou à force de produire et qui se mettait à emmêler toutes les intrigues et tous les personnages qu'il menait de front. C'est parce que son récit commençait à devenir complètement irréel, que les niveaux de sa narration s'emballaient sans qu'il arrive à s'y retrouver, qu'il a senti la nécessité de pallier à cet affolement "metaleptique" en mettant en scène sa vie à la radio de Lima, cet amour de jeunesse et son entourage familial.

Cette ébauche d'analyse de Vargos Llosa est l'une des rares explications explicites et précises que l'on possède sur l'utilisation du dispositif autofictif. Comme on l'a déjà signaler, *la fonction de connaissance* que remplit ailleurs l'épitexte, est curieusement laissée à l'abandon dans la pratique de l'autofiction. Peu d'écrivains ont pu ou voulu apporter des renseignements explicites sur le pourquoi de cette fictionnalisation de soi.

II. MODALISATEURS PERITEXTUELS

Comme pour le protocole nominal, les entours immédiats du texte sont plus appropriés que ses prolongements épitextuels pour mettre en place un protocole modal.

Cet entourage péritextuel ne se limite pas à celui décidé par l'auteur. Il ne faut pas négliger le péritexte allographe, éditorial, qui parfois peut orienter la lecture de façon importante. Évoquons quelques effets possibles de cette modalisation éditoriale :

- l'effet-collection : il existe chez certains éditeurs des collections qui ne publient que des ouvrages de fiction, avec une présentation et un format identiques. Publier un ouvrage dans ces collections, c'est le classer comme fictif, quel que soit son contenu ;

- l'effet-oeuvre complète : certains regroupements opérés par l'éditeur peuvent produire une indication générique implicite. Ainsi, la collection "Bibliothèque de la Pléiade" chez Gallimard où les textes sont rassemblés en "Oeuvre romanesque", "Théâtre", "Écrits intimes" etc. ;

- l'effet-édition savante : l'appareil critique de certains textes influent; indiscutablement sur la lecture. Il n'est pas indifférent de lire Céline dans la "Pléiade" plutôt qu'en Édition de poche. Dans cette collection, ses romans sont accompagnés d'études d'Henri Godard intitulées "Les données de l'expérience". Elles permettent de suivre en détail les modifications que Céline apporte à son passé dans les "romans" où il figue sous son nom - et de comprendre que son projet d'écriture diffère sensiblement du projet autobiographique.

Quoique non négligeables, ces effets ne sont toutefois pas comparables avec ceux produits par le péritexte autographe. C'est lui le principal responsable du protocole modal de fiction du dispositif autofictif. Les formes péritextuelles qui peuvent en être le support sont les suivantes :

- *Le titre* :

Les intitulés prolixes, sur le modèle du titre-sommaire de l'âge classique, sort particulièrement aptes à cette fonction. Ainsi le titre d'A. Wurmser, *Discours fatalement imaginaire de mon successeur à l'Académie française* ; ou le second titre, qui tient de l'indication générique, déjà cité, de M. Augé, "Ethno-roman d'une journée française considérée sous l'angle des mœurs, de la théorie et du bonheur".

- *L'indication générique* :

C'est le lieu par excellence de la formulation d'un protocole modal. Mettre l'indication "roman" sur la couverture d'un ouvrage, c'est se garantir en principe contre toute lecture référentielle. On sait, par exemple, que c'est Céline qui a insisté auprès des éditions Gallimard pour que cette dénomination générique accompagne *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. De même, Cendrars désignait ses recueils d'"Histoires vraies" d'avant-guerre par le terme générique "Nouvelles", ce qui connote sans équivoque la fictionalité - à la différence de "récit".

Reste qu'il ne faut pas oublier que cet usage est relativement récent (Genette, 1987, pp. 89-97) ; qu'il est toujours difficile en particulier pour les traductions, de mesurer la part prise par l'auteur dans ce geste classificatoire. Notons aussi que peu d'écrivains ont cherché à créer une indication générique originale, réellement utilisée sur la couverture ou sur la page de titre, pour

désigner leur pratique de la fictionnalisation de soi. Seuls J. Charyn et J. François l'ont tenté avec les termes génériques "Une vie romancée" et "roman de mémoires".

- *La dédicace* :

On ne pense guère à elle pour l'exposition d'un registre de lecture. C'est pourtant un support qui dans son régime moderne permet une détermination à la fois sobre et frappante. Vargos Llosa pour *La Tante Julia et le scribouillard* : "A Julia Urqui di Illanes, à qui nous devons tant, ce roman et moi". Cet envoi lapidaire résume à lui seul toute l'énigme de l'autofiction : de concert, il atteste de la véracité de l'amour relaté par le texte et il affiche sa dimension romanesque. Plus ample, le régime classique ou romantique de la dédicace (l'épître dédicatoire et ses avatars) autorise une explication qui peut être longue et circonstanciée comme on le voit dans la superbe dédicace de Nerval à Alexandre Dumas pour *Les Filles de Feu* - trop développée pour être citée ici, mais qui sera juste convoquée en temps voulu.

- *L'épigraphe* :

C'est un lieu attendu parce qu'il permet de se situer par rapport à d'autres écrivains et à d'autres projets d'écriture. Pour son livre *Joue-nous "España*", Jocelyne François n'utilise pas moins de trois citations, afin d'expliciter l'oscillation entre le roman et l'autobiographie qui le caractérise. C'est d'abord une épigraphe empruntée à Yves Bonnefoy pour marquer que ce texte ne se réduit pas au vécu d'une personne, à sa dimension biographique : "L'universel n'est pas une loi, qui pour être partout ne vaut vraiment nulle part. L'universel a son lieu. L'universel est en chaque lieu dans le regard qu'on en prend, l'usage qu'on en peut faire". Puis, cette phrase de Novalis, qui rappelle que le romanesque s'enracine toujours dans un vécu : "Un roman est une vie en livre". Une affirmation, enfin, de B. Noël, signale la part d'invention de ce texte : "J'écris pour voir". A la lisière du texte, un mouvement de balancier entre le vécu et la fiction s'installe ainsi, invitant le lecteur à opérer une lecture bifide.

- *L'avertissement :*

Plus frappant qu'une préface, il permet de classer l'œuvre dans le registre de la fiction sans se livrer à une laborieuse explication. C'est cette forme qu'a choisie, par exemple, F.R. Bastide pour définir *L'Enchanteur et*

nous, non sans renouveler élégamment sa formulation traditionnelle. Sur la page de garde, on peut lire : "Tout œuvre d'imagination étant libre, il va de soi que les personnages publics cités dans ce roman n'ont pu dire ce qu'ils disent, ni agir comme ils agissent. Toute ressemblance ne serait que le résultat d'une improbable coïncidence, que l'auteur tiendrait pour involontaire".

- *Le prière d'insérer* :

C'est bien sûr le lieu par excellence d'une définition générique pour les textes contemporains. Sans doute, il est rarement signé, souvent allographe. Mais si l'on écarte cette difficulté d'attribution, il faut bien reconnaître que c'est le moyen le plus sûr pour distinguer rapidement les autofictions parmi les ouvrages romanesques contemporains, par exemple sur les tables des libraires. Parce que les phénomènes de réverbération fascinent toujours, quels que soient les domaines ils opèrent, ce "petit digest coutumier de la fin" (Céline) manque rarement de signaler un dédoublement fictionnel. Même quand la fictionnalisation de soi est minime, cette curiosité littéraire est pratiquement toujours notée. Il serait d'ailleurs intéressant de dresser un florilège des oxynores qui sont employés pour signaler cette réflexion de l'auteur dans sa fiction, même s'ils sont rarement originaux ("L'auteur confond en virtuose le réel et la vie rêvée", "Les mensonges font triompher le vrai de la plus éclatante manière", "L'autobiographie est recouverte, conquise par le roman", "La confession devient impudique : c'est le risque du roman" etc.).

- *La préface* :

Fait curieux, ce moyen n'est presque jamais utilisé pour exprimer un protocole modal. Une des rares exceptions une notule de Herman Hesse pour deux textes autofictifs, *Enfance d'un magicien* et *Esquisse d'une autobiographie*, qui introduit le volume des *Traumfährte* (les *Voies du rêve*, traduit partiellement en français dans le recueil qui porte comme titre L'*Enfance d'un magicien*) :

> "Peu après la Première Guerre mondiale, je tentai par deux fois de tracer, sous la forme d'un conte à demi-humoristique, un aperçu sommaire de ma vie destiné à mes amis pour lesquels le cours de mon existence était devenu, à l'époque, plus ou moins problématique. Celui de ces deux essais que je préfère, *Enfance d'un magicien*, est resté à l'état de fragment.

> L'autre, inspiré de Jean-Paul, est une tentative de "biographie conjecturale" qui anticipe l'avenir et qui parut en 1925 dans la *Neue Rundschau* de Berlin. Le présent ouvrage en reproduit le texte, excepté quelques corrections sans importance. Au cours des années, j'ai essayé plusieurs fois de réunir les deux morceaux d'une manière ou d'une autre, cependant je n'ai pas trouvé le moyen de concilier deux textes aussi différents de ton et d'atmosphère. (H.H.) ».

Malgré sa brièveté, cette présentation fournit, avec la référence à Jean-Paul, une information d'importance pour la généalogie de l'autofiction. Il faudra s'en souvenir quand on tentera de tracer un historique de cette pratique littéraire.

Ce rapide inventaire appelle deux remarques.

Rappelons d'abord que les supports péritextuels privilégiés pour la mise en place d'un protocole modal sont l'indication générique, l'épigraphe et la dédicace. Grande absente, la préface est rarement mise à contribution pour signaler le caractère imaginaire du texte. Si on met en corrélation ces deux faits, un trait semble dominer l'emploi du péritexte dans l'indication du registre fictif : l'épargne. Tout se passe comme s'il fallait indiquer rapidement qu'il s'agissait d'une fiction, mais ne pas s'attarder sur ce choix modal pourtant étrange quand or. se représente soi-même. Il est tout de même remarquable que des écrivains utilisant systématiquement ce dispositif comme Céline, Cendrars, Gombrowicz eu plus récemment Rollin, Sollers, Bastide, n'aient jamais présenté et justifié leurs textes par un discours préfaciel. Ce silence est naturellement à mettre en rapport avec l'absence d'une tradition de l'autofiction, qui rend malaisée toute justification. Mais on peut aussi se demander si cela ne tient pas au fait que le dispositif de l'autofiction est d'autant plus efficace qu'il est elliptique, montré plutôt qu'expliqué. Même Nerval, qui développe à l'envi les motifs de son utilisation du dispositif, ne le fait que pour répondre à un article de Dumas, qui donnait de lui un portrait amical mais peu flatteur ("Tantôt il est le roi d'Orient Salomon (…) tantôt il est sultan de Crimée, comte d'Abyssinie, duc d'Égypte, baron de Smyrne. Un autre jour il se croit fou..." etc.).

On notera aussi que tous ces exemples de modalisation utilisent un support qui appartient au péritexte initial, à la frange paratextuelle qui ouvre sur

le texte. Est-ce à dire qu'une note en bas de page ne pourrait, par exemple remplir un tel office ? On a pourtant une belle illustration de cette situation dans *Moravagine*. Au cours de ce roman, il est question d'un trésor ayant appartenu à Moravagine. Un appel de note conduit à cette explication, signée par l'auteur : "Pour le trésor de Moravagine. Cf. *Axel* de Villiers de L'Isle-Adam. B.C." (*o.c.*, t. II, p. 271). Ce renvoi intertextuel à une fiction a bien sûr pour effet de déréaliser l'aventure de Moravagine, qui est pourtant présentée dans la Préface comme une histoire réelle. Cette note introduit donc un facteur de complication pour le registre de l'œuvre ; elle ne permet pas d'établir un protocole modal univoque. Il semble que l'on puisse généraliser cette description à tout le péritexte central ou terminal. La signification d'une œuvre étant vectorialisée, se faisant au cours de la celle-ci que pour mourir sur l'échafaud, sans pouvoir même donner un titre à sors témoignage, avait pourtant trouvé le moyen d'indiquer par une formule propitiatoire le sens qu'elle donnait à ce texte, en écrivait sur la première page les mots : *Appel à l'impartiale postérité*, qui serviront de titre à la première édition en 1795.

Ce cas très particulier doit nous rappeler qu'un protocole nominal ne se suffit pas à lui-même pour donner le registre discursif d'une œuvre : celui-ci doit être explicité, ne serait-ce que par une brève indication péritextuelle comme celle de Mme Roland. Si cette explicitation vient à manquer, le texte se trouvera marqué d'une équivoque essentielle.

Par omission péritextuelle, un livre peut donc se placer dans un registre indistinct, qui ne manquera pas de dérouter le lecteur. Cette omission peut être accidentelle, mais elle peut aussi résulter d'une décision délibérée de l'auteur.

Un court récit comme *Giacomo Joyce* de James Joyce fournit l'illustration d'un texte au registre indistinct, pour des raisons que l'on peut supposer indépendantes de la volonté de son auteur. Rédigé vers 1814, entre *Portrait de l'Artiste* et *Ulysse*, ce bref récit n'a jamais été publié du vivant de Joyce. Ayant pillé ce petit texte au profit de ces deux dernières œuvres, il semble avoir abandonné le projet de sa publication. Ces quinze feuillets manuscrits ne manquent pourtant pas de charme. Nouveau Saint-Preux, Joyce s'y représente en amoureux transi d'une jeune élève pleine de distinction. La narration à la première personne est conduite de façon discontinue, dans lecture de façon cumulative, il est nécessaire qu'une donnée aussi importante que le statut modal soit formulée au seuil de l'œuvre. Sans cette précaution, le texte aura, un

statut ambigu. ou contradictoire, que ne réussira pas à modifier une détermination péritextuelle ultérieure.

Au reste, le péritexte est un moyen très efficace pour rendre le registre d'une œuvre équivoque, pour troubler son statut générique. Si l'œuvre ne présente pas un péritexte répondant aux attentes de son époque, ne se dote pas des signes paratextuels qui permettent d'identifier son "genre", elle ne sera pas complètement intelligible. Selon l'œuvre en question, le lecteur aura alors le sentiment d'une défectuosité ou d'un manque délibéré, qu'il doit combler par un effort particulier de contextualisation. Le péritexte se révèle ainsi être le moyen, comme pour le protocole nominal, de se placer dans une aire générique ambiguë, soit en laissant en suspens le registre de l'œuvre, soit en le rendant contradictoire.

II. 1. Protocole modal indéfini.

La publication d'un récit autobiographique se présente ordinairement entourée d'un halo paratextuel qui le contextualise. Que celui-ci achève une œuvre antérieure en éclairant ses coulisses (autobiographie d'écrivain) ou qu'il retrace la trajectoire singulière d'une personne (récit de vie ou Mémoires), il est pris en charge, situé dans l'ordre du discours. Cette mise en situation suppose que le signataire et le contenu soit présentés au lecteur, par un moyen ou un autre. Mme Roland écrivant ses *Mémoires particuliers* en prison et ne quittant une prose très poétique, qui analyse par fragments les émotions et les sentiments d'un amour qui n'ose pas se déclarer :

> "*Douce créature*. A minuit, après la musique, tout le long de la via San Michele, ces mots furent murmurés. Eh, doucement, Jamesy ! N'as-tu pas marché la nuit par les rues de Dublin, et, sanglotant, proféré un autre nom ?" (trad. fr. Du Bouchet, p. 6).

Dans son édition, R. Ellmann assure que ce récit s'enracine dans la biographie de Joyce. Il donne même, avec beaucoup d'autres indications, le nom probable de la jeune fille qui a inspiré cet émoi amoureux. De fait, Joyce vivait à Trieste et gagnait bien son existence en donnant des leçons particulières, à l'époque où se situe ce récit poétique. Rien, toutefois, dans cette œuvre, ne permet de dire si Joyce a réellement voulu inscrire des émotions réelles. A part la forme italianisée de son nom, dont il est difficile de décider s'il

devait être le titre final, Joyce n'a formulé aucune indication allant dans ce sens. Dans les marges de cette œuvre, aucune mention ne permet de savoir si l'auteur d'*Ulysse* voulait que l'on fasse une lecture autobiographique de cette relation d'un amour informulé. Mais à l'inverse, aucun élément n'autorise à suivre l'éditeur dans la présentation fictionnelle qu'il fait de ce récit. Sur la couverture de la traduction française d'André Du Bouchet, le lecteur peut en effet lire l'indication générique "roman-poème". Pourtant, la description du manuscrit par R. Ellmann n'indique rien de tel. Il s'agit d'une initiative discutable de l'éditeur. L'allure poétique de ce texte suggère au premier abord, certes, que ce texte est une fiction. Mais on pourrait aussi avancer que Joyce a choisi cette forme poétique, pour prendre ses distances avec cet épisode douloureux.

Il est ainsi impossible de trancher en faveur d'une lecture autobiographique ou d'une lecture romanesque. Autant d'arguments peuvent être avancés dans un sens comme dans l'autre. Par contraste avec le protocole nominal qui est nettement affiché (Joyce apparaît sous les diminutifs "Jamesy" et "Jim", évoque sa femme "Nora", cite *Portrait de l'Artiste* et *Visse*), le protocole modal de cette prose reste dans le non-dit, comme l'amour qu'il retrace. Il est bien entendu possible d'interpréter ce silence et de donner une signification littéraire à cette absence qui n'est peut-être que contingente. Ce texte, qui s'achève sur l'invocation de la femme légitime, n'a-t-il pas une réalité indécise parce que cet amour *in petto* était lui-même confus, plus involué que tourné vers l'autre ? Une telle interprétation pourrait se défendre, mais force est d'abord de noter que Joyce a emporté avec lui le secret de ce texte et qu'on ne saura sans doute jamais quel statut il comptait lui donner.

L'œuvre de Jean Genet est, par contre, un bel exemple d'indétermination voulue. Au sein de son corpus, des ouvrages comme *Notre-Dame des Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes Funèbres Journal du Voleur* sont des textes énigmatiques. Bien sûr, Genet est présent dans chacun d'eux. Il est difficile, pourtant, d'y apprécier la part de fiction et la part d'expérience vécue. Les éditions disponibles aujourd'hui ont gardé quelque chose de versions d'origine, publiées sans date, sans lieu, parfois sans nom d'éditeur et qui allaient tout droit à l'Enfer de la B.N. le lecteur a du mal à les situer, à les classer et donc, à les lire. Rien à voir avec son testament littéraire et politique, *Un Captif amoureux*, qui est pleinement référentiel, garanti hors-texte par la personne publique

qu'était devenu Genet et le drame malheureusement trop connu des camps palestiniens.

Certes, le protocole nominal de ces narrations est sans ambiguïté. Genet y est toujours présent sous son nom, à la fois comme narrateur et comme personnage. Même dans sa première œuvre d'envergure, *Notre-Dame des Fleurs*, dont il n'est pas le héros, Genet se présente sans masque, sous sa véritable identité. Complaisamment, il décline son prénom et son patronyme comme dans tous les autres récits où l'abjection, le mal et la beauté se disputent la précellence.

Bien plus, le péritexte de ces récits n'est pas tout à fait dénué de signaux référentiels. *Notre-Dame des Fleurs* porte comme achevé de rédaction "Prison de Fresnes, 1942", est dédié à Maurice Pilorge, "dont la mort n'a pas fini d'empoisonner ma vie" écrit Genet. Comme on sait, c'est dans une cellule de Fresnes que le narrateur "Jean Genet" invente "l'histoire artificielle" de Divine et de Notre-Dame des Fleurs. Ce dernier est même décrit comme une transfiguration d'un certain "Pilorge" mort à vingt-cinq ans pour avoir tué son amant Escudero, afin de "lui voler une misère". De même, *Miracle de la Rose* s'achève par l'indication "La Santé. Prison de Tourelles 1943". Cette information sur le lieu de rédaction du livre rend crédible le séjour à la centrale de Fontevrault qui fait écho, à vingt ans de distance, à celui de la maison de correction de Mettray, relaté par l'écrivain. Semblablement, *Pompes Funèbres* porte comme dédicace "A Jean Decarnin", jeune résistant mort sur les pavés parisiens, qui est au centre de ce chant funèbre et dont la "décomposition prismatique" va produire les amours d'un bourreau berlinois et d'un jeune Hitlérien. Le *Journal du voleur*, enfin, n'est dédié qu'à des personnalités littéraires ("à Sartre / au Castor"), mais c'est le seul livre ou Genet parle sans intermédiaire, où la figure centrale aimantant la charge de misère et de gloire qui fait son gibier habituel est lui-même. Au reste, tout un texte second court pour ainsi dire en bas de page pour authentifier le récit, en apporter les pièces Justificatives, sous forme de précisions chronologiques, d'extraits de la presse, de rectifications géographiques etc.

Mettant en relief tantôt le contenu, tantôt le sujet d'énonciation de ses ouvrages, le péritexte de Genet a ainsi pour fonction essentielle de leur apporter un minimum de crédibilité référentielle. Toutes ses indications péritextuelles donnent à penser qu'il a, bien connu au moins les lieux et les

personnes évoqués dans ses récits. Pourtant, ce péritexte ne va pas plus loin dans cette authentification. Il s'arrête à la confirmation du décor et des ores décrits. Il ne dit pas si l'auteur a réellement vécu cette immersion dans le crime et si c'est bien ainsi que le lecteur doit lire ces livres. Aucune indication générique, épigraphique, préfacielle ne permet d'en savoir plus sur ses aventures. Pourquoi se poser de telles questions si Genet se représente bien lui-même ? *Play boy* ne titrait-il pas, en 1964, une interview de Genet : "A candid conversation with the brazen, brilliant author of *The Balcony* and *The Blacks*, self proclaimed homosexuel, coward, thief and traiter" ? Sartre n'a-t-il pas brillamment expliqué, dans son *Saint-Genet*, les racines de son voyage au bout du mal, à partir de confidences faites par Genet lui-même ?

C'est que comme ses pièces de théâtre, les récits de Genet multiplient les jeux avec l'apparence et la réalité, la fiction et la vérité, l'être et le paraître dans un jeu de glaces où l'auteur se trouve lui-même pris. Comme il l'affirme dès son second roman, Genet a seulement voulu dans son œuvre, donner "les honneurs du Nom" à des "êtres, des objets, des sentiments réputés vils" :

> "Car mes livres seront-ils jamais autre chose qu'un prétexte à montrer un soldat vêtu d'azur, un ange et un nègre fraternels jouant aux dés ou aux osselets dans une prison sombre ou claire ?" (1948, p. 24).

Mais pour que cette transmutation atteigne son maximum d'intensité, il a souvent permuté les places et les situations, échangé les rôles et les lieux, en se mettant à contribution. Dans Journal du Voleur, il dévoile ainsi une des clefs de son travail romanesque :

> «…pour que l'expérience soit plus efficace je ferai un instant revivre Lucien dans ma peau misérable. Dans un livre intitulé *Miracle de la Rose*, d'un jeune bagnard à qui ses camarades crachent sur les joues et les yeux, je prends l'ignominie de la posture à mon compte, et parlant de lui je dis : 'Je'. Ici c'est l'inverse ». (1949, p. 1 81).

Ce travail commence dès *Notre-Dame des Fleurs* où Genet déclare que Divine c'est lui, où Mignon est une sorte de réincarnation de Roger et où Notre-Dame des Fleurs est un avatar de Pilorge. Dans *Pompes Funèbres*, qui est son dernier texte autofictif, ce travail de permutation devient vertigineux puisque le dédicataire porte le même prénom que l'auteur et que ces commutations se succèdent sans même être toujours déclarées entre Jean Decarnin, Paulot, Erik, le bourreau berlinois et Jean Genet lui-même - comme

dans les romans de Tony Duvert, qui semble avoir trouvé là une source d'inspiration importante. Ce flottement des identités, ce vacillement de la réalité où le modèle et sa projection fantasmatique ("prismatique" dirait Genet) coexistent, amène déjà le lecteur à, se demander s'il a réellement affaire à un témoignage, même magnifié, sur les prisons, les voyous, la pédérastie et le crime sous toutes ses formes.

Bien plus, la manière dont le narrateur traite de son travail d'écrivain ne peut que l'encourager dans cette voie puisque Genet n'a de cesse de dénoncer la prétention d'atteindre l'exactitude dans le récit de soi, d'afficher sa volonté de faire de sa vie une légende, d'atteindre les fastes. de la Fable et l'irisation du Poème :

> "... que ma vie doit être légende c'est-à-dire lisible et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nomme poésie. Je ne suis plus rien, qu'un prétexte" (1949 , p. 1 33) .

Comme on le voit, si le péritexte chez Genet apporte un début de crédit autobiographique aux récits, il s'arrête au seuil de l'essentiel, qui serait de donner au lecteur le moyen de mesurer le degré de littéralité des -aventures rapportées. Il ne fournit que les données strictement nécessaires à la densité des faits, des actes et des émotions mis en scène. Quant au texte de ces narrations, il multiplie les démentis et les avertissements contre une lecture référentielle, qui aplatirait pour ainsi dire l'œuvre sur l'homme.

A partir de là, si toute recherche biographique sur Genet a bien sûr son importance, il est quelque peu naïf de traiter ses fictions intimes d "'insincères" ou de "truquées", comme le fait Jean-Bernard Moraly dans son livre, par ailleurs très riche, *Jean Genet*, *La vie écrite* : la tâche d'un écrivain n'est pas de fournir des documents à ses futurs biographes. Tout aussi ingénu serait de prendre à la lettre les confidences faites à Sartre pour *Saint Genet*, *Comédien et Martyr* : ce serait oublie que cet ouvrage devait être l'antichambre de la légende, le premier tome des *Oeuvres complètes de Genet*. Comme Proust et quelques autres, Genet a voulu enlever son œuvre romanesque sur une ligne de crête périlleuse, où la vie n'était qu'une matière destinée à fondre une légende, c'est-à-dire au sens étymologique un somptueux lisible. On sait d'ailleurs aujourd'hui qu'en découvrant *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*... Genet "allé de merveilles en merveilles" (Moraly, 1988, p. 69). Avec une perspicacité admirable, Barthes avait deviné et signalé cette affinité dans *Le Plaisir du texte*

et dans *S / Z*, comme on aura l'occasion de le voir. Aussi bien, cette affinité est davantage une filiation, une dette même. Par la thématique florale, la reprise de la construction "bouillonnée" de sa phrase, et bien sûr la mise en place d'un "moi apocryphe", l'ombre de Proust est partout dans les romans de Genet (Moraly, 1988, pp. 78-80). Mais ce "modèle souverain" n'est pas tu, il est parfois inscrit noir sur blanc, comme dans le *Journal du Voleur*. On se souvient que dans un passage essentiel du *Temps retrouvé*, Proust rend hommage à une famille, les Larivière, en déclarant que leur nom est le seul nom réel de tout son colossal ouvrage. Reprenant ce geste à son compte, Genet évoque dans le *Journal* un voyou exceptionnel, Armand, qui avait pour lui une "valeur d'autorité morale" :

> « J'ignore dans quelle fosse commune il est enterré, ou s'il est toujours debout, promenant avec indolence un corps souple et fort. *Il est le seul de qui je veux transcrire le nom exact*. Le trahir même si peu serait trop. Quand il se levait de sa chaise, il régnait sur le monde ». (1949, p.251, nous soulignons.)

II.2. Protocole modal contradictoire.

A l'inverse de la situation précédente, le péritexte rend aussi possible la disposition d'un registre contradictoire. Son mode d'être périphérique, déjà signalé, lui permet l'addition de signaux génériques opposés. L'œuvre n'est plus alors sans protocole achevé, sans registre de lecture fermement établi. Elle est plutôt saturée de modalisateurs, à ceci près que ces derniers sont incompatibles, ne peuvent coexister de façon cohérente. Comme précédemment, cette "situation d'énonciation complexe" n'est pas nécessairement le résultat d'un choix délibéré.

On peut imaginer en effet la situation inverse de celle de *Giocomo Joyce*. Un manuscrit semblable, mais présentant une foule de signaux génériques contraires. Certains le définiraient comme un roman, d'autres comme un récit autobiographique etc. L'écrivain mort sans laisser d'éléments pour trancher, les héritiers seraient bien embarrassés. Ce n'est bien star qu'une hypothèse d'école. A notre connaissance, il n'est pas d'exemple d'une telle situation. Par contre, de nombreux ouvrages ont un statut incohérent à la suite d'erreurs, de confusions ou d'abus des éditeurs, voire des écrivains.

Un exemple ? Le premier livre d'Ada, *Elle voulait voir la mer*... (Maurice Nadeau, 1985). S'il faut en croire l'indication générique de la couverture et de la page de titre, c'est un "roman". Pourtant, le prière d'insérer complique cette classification générique dans le résumé qu'il donne de l'ouvrage. Dans celui-ci, la narratrice et héroïne du livre est identifiée à l'auteur :

> "Une famille ouvrière italienne dans la banlieue parisienne. Le père est maçon. La mère rêve d'un meilleur sort pour ses enfants. Elle parvient à faire entrer Ada au lycée. Pas d'autre orientation pour Ada que le 'technique'. Elle effectue un travail de bureau dans une grande 'boite' alors que ne cesse de l'habiter le désir de parvenir à la culture et de se réaliser".

Apparemment, ce texte est donc une autofiction. Le protocole modal du dispositif est réalisé (c'est un "roman") ; ainsi que le protocole nominal (l'auteur et l'héroïne ne font qu'un). Et cette classification est la seule façon d'accorder les désignations contradictoires sous lesquelles se présente l'ouvrage. Pourtant, le récit ne répond pas à cette description du péritexte. A la lecture, seule l'histoire correspond au résumé du prière d'insérer. C'est bien le récit, à la première personne, de l'enfance, de l'adolescence et de l'entrée dans la vie active d'une Française d'origine italienne, prise entre deux mondes, enfermée dans son milieu ouvrier, aspirant à la culture et au bonheur personnel. Mais la narratrice ne s'appelle pas le moins du monde "Ada". Dans le roman, on apprend que son patronyme est "Renault" (pp. 68, 70) et de nombreuses occurrences la dotent du prénom "Renata" (au hasard, pp. 153, 157, 159, 166, 168 etc.) L'indication générique présente le livre comme un roman, alors que la quatrième de couverture en fait un récit autobiographique tandis que le texte présente une héroïne différente de l'auteur. Que peut en conclure le lecteur ? Naturellement, il ne verra pas dans ces palinodies la volonté de produire un effet littéraire spécifique. Selon son humeur ou son indulgence, il pensera que le personnel de cette maison d'édition) a) est étourdi, manque de coordination, c) tente de concilier des recettes commerciales incompatibles (le "vécu" se vend bien, mais tout ce qui est "romancé" ne se vend pas trop mal non plus). Il ne s'agit là que d'un exemple, mais ces incohérences péritextuelles sont malheureusement monnaie courante dans le secteur grand public de l'édition (Lejeune, 1986 b).

Plus intéressante littérairement est la constitution voulue d'un registre de lecture contradictoire. Il suffit pour cela que l'écrivain accompagne son texte d'indications discordantes quant à sa véracité ou sa fictionalité. Les propriétés du péritexte permettent même d'opérer une mise en place tardive, lors d'une édition ultérieure, de ce statut générique complexe.

Dans *Monsieur Jadis* (La Table ronde, 1970) d'Antoine Blondin, le registre contradictoire du texte repose sur une double dédicace provocante :

> "A l'abbé Pistre, la part de confession qui lui revient de droit.
>
> A Yvan Audouard, les mensonges, en hommage au maître de la 'vérité du dimanche'.".

Cette déclaration contradictoire donne d'emblée le ton de cette pochade qui fait alterner un régime autodiégétique et un régime hétérodiégétique de narration, afin de raconter une nuit passée par l'auteur au commissariat, pour une vérification d'identité. Ce contrôle policier est naturellement l'occasion pour Blondin de réfléchir sur son identité et de faire le bilan de son existence. C'est le thème bien connu de l'homme mûr qui se penche sur son passé et qui se confronte au jeune homme qu'il fut. A ceci près que cette fois, la confrontation est réelle, la fiction permettant à l'auteur de se dédoubler et de camper un personnage représentant le jeune homme qu'il a été, «'jadis'. Ainsi cette histoire est autant imaginaire que personnelle et intime, ce qui explique l'aporie de la double dédicace. A vrai dire, l'épigraphe du roman donnait déjà la solution de cette contradiction :

"Ma vie est un roman"

(Tout-Un-Chacun).

Cette pseudo-sentence de la Sagesse des Nations donne exactement le programme du livre, qui pourrait être rapporté de la façon suivante : "comme tout le monde, je m'invente des histoires à partir de la mienne. Pour me raconter, je vais fixer quelques-unes d'entre elles en les ramassant dans un roman. Comme tout ce que l'on imagine fait partie de son mythe personnel, ce dernier sera aussi vrai que les incidents réels qui composent ma biographie".

Plus complexe et d'une autre qualité littéraire, *Moravagine* de Blaise Cendrars appartient au cas de figure où le protocole modal d'un texte devient

contradictoire à la suite d'addition ultérieures. On a déjà cité ce "roman" à plusieurs reprises, en particulier pour indiquer que Cendrars y jouait un petit rôle et pour suggérer la possibilité d'un protocole modal de fiction "impur". Le moment est venu de détailler ce qui fait la singularité générique de cette œuvre.

Le roman tel qu'il se donne à lire aujourd'hui présente en effet un appareil péritextuel d'une ampleur inhabituelle. Il est en particulier encadré par une *Préface*, qui date de la première édition de 1926, et par deux textes, ajoutés lors de la dernière édition en 1951 *: Pro domo*, écrit selon Cendrars à partir de notes rédigées de 1917 à 1926, dont le sous-titre est "Comment j'ai écrit *Moravagine* (*Papiers retrouvés*)" ; une Postface, datée de 1951. Mais cet ensemble n'est pas seulement pléthorique, il est aussi conflictuel et contrasté.

Il faut dire que dès l'édition de 1926, accompagnée de la seule *Préface*, ce livre était déjà assez retors dans son agencement et plutôt problématique dans son statut. Si les épigraphes, la dédicace, la préface, les notes, le style "ampoulé et prétentieux" (Cendrars *dixit*), la construction, constituaient autant de signaux ironiques quant à la réalité des faits rapportés, la *Préface* ne déclarait la fictionalité du texte que sur le mode de la dénégation. Dans celle-ci, Cendrars reprend en effet les *topoï* de la malle aux manuscrits et du texte confié par un ami pour être édité. Ordinairement, c'est là un signe sûr de la fictionalité, l'indice implicite qu'il est donné au lecteur une histoire imaginaire, la marque d'une "fiction de non-fiction" (Rousset). Pourtant, il y a dans ce cas une petite nuance qui fait une grande différence. Non seulement Cendrars apporte un luxe de détails à son affabulation, mais en outre il est un élément de cette mise en scène, une donnée de cette mystification. L'auteur de ce manuscrit, il le connaît assez pour que celui-ci lui demande d'intervenir en sa faveur ; l'histoire qui y est racontée, on a vu qu'il en fut un des acteurs, même si celle-ci glisse discrètement sur son rôle. Il y a loin de cette situation et du procédé traditionnel du manuscrit apocryphe. Voyez le cas de Stendhal, avec *La Chartreuse* ou *Armance* rien de comparable. Dans ces deux romans, Stendhal prétend avoir reçu un manuscrit (les annales d'un "bon chanoine", la nouvelle d'une "femme d'esprit"), l'avoir publié sous son nom, en n'apportant que des corrections minimes. Mais dans les deux cas, il n'est pas un personnage, même effacé, de ces récits : il n'a pas eu le bonheur de croiser la Sanseverina, ni de goûter l'amitié d'Octave.

Au contraire, Cendrars remplit un rôle dans l'histoire de *Moravagine*, rôle qui n'est minime que dans la mesure où son apparition est concomitante d'une formidable ellipse diégétique du roman, comme si tout ' coup une censure impérieuse se levait pour occulter ses relations avec le héros éponyme. En réalité, si l'on comble ce silence à l'aide des données fournies par le texte, tout montre que dès leur première rencontre Cendrars et Moravagine font équipe. Inutile de faire appel au hors-texte, de rappeler que Cendrars signait parfois ses cartes postales "Moravagine". Le roman le dit en toutes lettres. A partir de l'épisode de Chartres, Cendrars prend la place de Raymond le narrateur auprès de Moravagine. Épuisé par l'ardeur de ce dernier, par son culte furieux de l'action, Raymond lui abandonne sa fonction de double fasciné, participant, à tous les débordements de son modèle. Fort de son savoir d'Eubage (ce récit poétique, déjà rencontré, est publié la même année), de sa connaissance du désordre inhérent à toutes choses, Cendrars passe désormais à l'acte dans le morde de ses fictions : c'est maintenant un Portrait de l'artiste en activiste qu'il donne, sur un mode mineur, à ses lecteurs. Comme s'il voulait rassembler sur son nom tous les extrêmes, multiplier les images contrastées de lui-même, il se dépeint lancé. avec Moravagine dans " l'action qui obéit à un million de mobiles différents, l'action éphémère, l'action qui subit toutes les contingences possibles et imaginables, l'action antagoniste. La vie" (*M*., p. 393). Par rapport à l'*Eubage*, cette fiction de soi élargit le champ des possibles cendrarsiens : après la connaissance, c'est l'action qu'il prétend aimanter à son nom. Dans l'édition de 1926, Cendrars est ainsi à la fois au cœur et à la périphérie de *Moravagine* : sur ses marges comme éditeur du texte et au centre du récit comme double du héros éponyme.

Une telle position de l'auteur complique naturellement à outrance la fiction du manuscrit apocryphe. La présence de Cendrars dans le roman a un effet contradictoire : elle le déréalise tout en apportant une sorte de vraisemblance au statut allographe du texte. Poussée à la limite, la dénégation ne permet plus au lecteur de jouer innocemment à la "fiction de non-fiction". Il est obligé de se demander si l'auteur ne croit pas à ce qu'il raconte, quand bien même l'objet de son récit serait irréel. Il faudrait pouvoir approfondir le registre curieux où Cendrars essaie de loger son texte. Mettons pour simplifier qu'il a recours à une "fiction de non-fiction", mais en essayant réellement d'y faire croire le lecteur. Tendanciellement, la *Préface* de 1926 présente donc *Moravagine* comme un texte référentiel.

Tout se complique, si l'on peut dire, avec l'édition de 1951 et les deux additions signalées. Les liens entre ces deux pièces rapportées, entre elles et l'œuvre de 1926, sont pour le moins inattendus.

- *Pro domo* / *Postface* : ces deux textes sont à la fois contradictoires et complémentaires. La *Postface* garantit l'authenticité de l'origine du *Pro domo*, accrédite son statut de "papiers retrouvés", de fragments contemporains de la longue gestation de Moravagine. Mais dans le même temps, elle reconduit, à un quart de siècle de distance, la, mystification qui fait de Cendrars un simple éditeur de ce roman. Pourtant, cette mystification est en contradiction avec le Pro dodo puisque, dans celui-ci, Cendrars révèle qu'il est le véritable auteur de ce livre. Comme son sous-titre l'indique bien, ce *Pro domo* est, en effet, une sorte de *Journal de Moravagine* : il relate toutes les circonstances qui ont conduit à son existence, depuis les sources du personnage jusqu'aux étapes de la rédaction de ce texte. C'est un document littéraire exceptionnel par toutes les informations qu'il donne sur les sentiers de la création chez Cendrars. Tout le *Pro domo* s'inscrit donc en faux contre le simulacre qui fait de Moravagine une personne réelle et du récit la relation de son histoire écrit par un tiers. Avec l'édition de 1951, Cendrars fait par conséquent un geste contradictoire. Du même mouvement, il défait (avec le *Pro domo*) et reconduit (avec la Postface) l'artifice mis en place en 1926. Tout se passe comme s'il n'arrivait pas à choisir entre ces deux options - à moins que ces "papiers retrouvés" ne soient, eux aussi, une "fiction de non-fiction", que Cendrars ait inventé après coup l'élaboration de *Moravagine*, comme il avait inventé l'histoire de cet "idiot".

- Version de 1926 / *Pro domo* / *Postface* : si on considère maintenant le livre dans sa totalité, tel qu'il se présente dans sa version finale en 1951, on constate que Cendrars s'est livré à une curieuse manipulation. Considérons la disposition des derrières pièces du livre : la Postface boucle le volume et garantit l'authenticité du *Pro domo*, alors que son contenu est manifestement fictif, qu'elle s'inscrit dans la tradition des manuscrits perdus ou retrouvés. Le commentaire génétique et explicatif du *Pro domo* se trouve, par suite, encadré par une présentation fictive (la Préface) et par sa réactualisation (la Postface). Ce texte référentiel est comme enclavé dans l'imaginaire, encerclé par des fabulations. En toute logique, on se serait attendu à l'inverse : un texte final, à la rigueur liminaire, qui donnerait toutes les informations du *Pro domo*, rétablirait la vérité et la réalité. Par convention, le dernier mot, le mot de la fin revient

d'habitude au commentaire discursif qui se situe à un niveau plus abstrait et dont la, position hiérarchique est dominante. Or, c'est précisément le contraire que présente Moravagine. Il y a là comme un contre-emploi du discours d'escorte, du commentaire historique et critique par Cendrars. Au lieu de surplomber le livre, d'avoir la maîtrise de son imaginaire, le *Pro domo* se trouve placé sur le même plan que les inventions qui le constituent ; bien plus, il se trouve subordonné à l'une d'elles. S'agit-il d'une étourderie de Cendrars ? Or. a du mal à le croire ; d'autant que son texte sur Villon montre combien Cendrars était sensible à la structuration interne d'un livre, aux effets de sens produits par la répartition des textes dans le volume (1952, p. 60). De toutes façons, le résultat est le même : dans la position où il est, le *Pro domo* perd sa compétence à décliner la vérité du reste de l'ouvrage et à disposer de la vérité qui est la sienne. Cette inversion le signale au lecteur comme un texte qui n'a aucun privilège particulier, une recréation fictive de la création littéraire, un commentaire fictif de *Moravagine*. Cendrars a imaginé rétrospectivement la rédaction de ce roman, comme il avait inventé l'histoire de Moravagine et sa rencontre avec lui. La fabulation n'est bien sûr pas du même ordre dans les deux cas ; une frontière les sépare, qui est celle-là même qui passe entre les autofictions et les textes "mythobiographiques" comme Bourlinguer. Dans ce dernier cas, il part de la réalité pour inventer ; dans l'autre, il s'invente pour tenter de retrouver le réel et son expérience vécue. Mais ces deux plans "communiquent de façon subtile" comme le montrent Moravagine et ses autres textes.

En inversant les attentes et les conventions discursives, Cendrars pousse ainsi encore plus loin la fictionnalisation de soi. Non seulement son nom est devenu celui d'un personnage fictif, mais son travail d'écrivain est devenu lui-même une sorte de fiction. On assiste alors à une invagination de l'ensemble de l’œuvre ; tout son ancrage référentiel se trouve retourné dans l'ordre imaginaire qu'il a produit. La fiction n'a plus de bord ni de dehors.

Il faut arrêter là ce tour d'horizon des modalisateurs péritextuels de fiction. On aura noté, une fois de plus, que le péritexte a montré sa capacité à produire des modulations et des effets aussi variés qu'inattendus. On ne saurait assez souligner, après Gérard Genette, combien ces franges littéraires sont importantes pour la physionomie des œuvres et pour l'expérience de la lecture. Si quelque analyse d'un texte particulier aura paru longue, on espère que

l’indifférence qui était jusqu'alors lors de mise envers le paratexte l'excusera. On aura relevé, en outre, comment des usages apparemment inconciliables du péri texte finissent par converger pour produire un registre complexe indéfini ou contradictoire. Entre Genet, et Cendrars, aucun dénominateur commun ne semble exister 'dans l'élaboration de la "situation globale de communication" de leurs textes. Le premier opte pour un quasi-silence, refusant d'exploiter ce lieu privilégié de la communication littéraire que sont les marges de l'œuvre pour éclaircir le statut de ses textes par une sorte d'indifférence envers le lecteur que Bataille a décrit un peu vite comme une forme de mépris. Le second multiplie, au contraire, les développements et les explications, sature les entours de son œuvre d'une légion d'indications, comme s'il craignait que le lecteur manque d'éléments pour le découvrir. Pourtant, ces deux stratégies de communication, en apparence opposées, cherchent un effet identique : brouiller les pistes afin de disparaître dans une légende, où seul l'écriture demeure. Par excès ou par défaut, leurs emplois du péritexte et les profils génériques qui en découlent, se rejoignent dans un résultat similaire des livres mystérieux, inclassables, appelant à l'infini l'exégèse critique, entretenant indéfiniment la curiosité et l'étonnement des lecteurs.

3 - EPIMENIDE EN FICTION

"L'un d'entre eux, leur propre prophète a dit : 'Crétois toujours menteurs, méchantes bêtes, ventres paresseux!. Ce témoignage est vrai"

Saint-Paul.

Toutes les marques de fictionalité étudiées jusqu'à présent relevaient du péritexte. Cette limitation, nécessaire à la clarté de notre étude, a pu faire croire à une sorte d'autosuffisance du péritexte dans la constitution du contrat de lecture d'une œuvre. Il est pourtant évident qu'il n'en est presque jamais ainsi. Si c'était le cas, "la vérité, l'âpre vérité" en exergue au roman *Le Rouge et le Noir*, "l'humble vérité" dans la marge d'*Une Vie* feraient de ces ouvrages des récits autobiographiques ou historiques. Ne déclare-t-on pas ainsi que l'intégralité de ces deux textes est véridique ? En réalité, le lecteur ne s'y trompe pas. Il comprend que ces épigraphes résument les choix esthétiques, voire éthiques de Stendhal et de Maupassant. Il ne lui viendrait pas à l'idée d'y voir un engagement personnel quant à la véracité des faits rapportés.

Ces deux exemples sont convoqués pour rappeler cette évidence : le péritexte est rarement le seul facteur orientant la perception que peut avoir le lecteur d'une œuvre littéraire. Il y a dans le texte, dans le discours narratif, dans l'histoire dans les événements narrés, dans les personnages, dans le décor, et même dans la composition et le style d'une œuvre, des éléments qui y concourent au moins autant. Ce sont ces éléments qu'il faut maintenant tenter de recenser : les modalisateurs de fiction propres au texte.

Pour les cerner, il faut examiner les moyens dont dispose un texte pour procéder à une modalisation explicite, pour mettre en œuvre un protocole modal à la fois intra-textuel et formulée de façon évidente. Il convient d'insister sur le fait que notre examen se limite pour l'instant à tous les cas où un texte exprime directement et de façon patente la valeur de vérité de son contenu. Toutes les formulations indirectes, données par le biais de commentaires actoriaux, de mise en abyme ou de procédés de thématisation sont exclues de notre investigation. Que Cendrars, par exemple, dans *Une Nuit dans la forêt* (sous titré "Premier fragment d'une autobiographie") se décrive dans une scène en train de faire un demi-mensonge ("j'ai menti sans mentir") à l'un de ses meilleurs amis, voilà un trait qui ne peut qu'éveiller la méfiance du lecteur quant à l'exactitude et la précision de ce récit. Mais c'est là un procédé implicite d'ambiguïsation, d'ailleurs familier à Cendrars, qui ne peut retenir notre attention. De tels inducteurs d'ambiguïté ne sont pas là pour donner le statut générique d'un texte ; ils ne peuvent que le troubler et le rendre équivoque.

Cette détermination réduit donc le phénomène de la modalisation textuelle au cas explicite où un narrateur (qu'il soit hétérodiégétique ou homodiégétique) décrit le registre de son récit. Que ce narrateur soit ou non un personnage de son récit, peut importe. L'essentiel est : a) que ce narrateur soit le destinateur ultime du récit, b) que sa description de la valeur de vérité de son 'histoire soit énoncée de façon littérale, sans détours, c) que cette description désigne bien le statut des événements rapportés.

De telles déclarations modalisantes sont monnaie courante dans la plupart des récits. Elles font partie de l'ensemble des énoncés métanarratifs exigés par cette situation de discours qu'est le récit littéraire. Le caractère différé de sa communication et l'imprévisibilité de son destinataire font qu'il appelle un "surcodage compensatoire" et qu'il se présente toujours, par suite, comme un "énoncé à métalangage incorporé" (Hamon, 1977, pp. 264-265).

Au reste, ce besoin de "surcodage" devient impérieux quand une œuvre inaugure une nouvelle manière ou se situe dans un registre inédit. On se rappelle ainsi les excursus du narrateur dans Tom Jones. En consacrant le premier chapitre de chacun des livres de cet ouvrage à commenter son entreprise, Fielding peut prendre ses distances avec la littérature romanesque antérieure et expliciter la formule du roman moderne qu'il est en train d'inventer. On se souvient aussi de la fameuse déclaration liminaire du *Père Goriot* :

> "… vous qui tenez ce livre d'un main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être".

Aucun commentateur n'a manqué de souligner l'importance de ce passage où Balzac énonce son credo romanesque. Contre les formes narratives artificielles et conciliantes de son époque, il revendique un nouveau vraisemblable, une fabulation vraie, qui ferait place à des sujets presque tabous et qui ne donneraient pas dans des dénouements moralisateurs.

Du fait de leur singularité générique, les textes autofictifs sont eux aussi dans la nécessité d'expliciter leur registre. Là peut-être plus qu'ailleurs, la

plupart des récits n expose, peu ou prou le caractère fictif ou référentiel de leur contenu, dans des déclarations qui vont de la simple auto-désignation à des développements plus amples. Citons quelques exemples, presque au hasard de notre corpus. Céline dans *Normance*, relatant Paris sous les bombardements :

> - "Je vous ai dit : je mentirai rien... Les phénomènes surnaturels vous outrepassent, et c'est tout ! Les chroniqueurs sans conscience rapetissent, expliquent, mesquinent les faits ! Oh, votre serviteur... du tout ! Le respect des somptuosités !" (1954, p. 50) ;

Bastide dans *La Vie rêvée*, où (comme Genet dans *Notre Dame des Fleurs*) il superpose le récit de soi et l'invention romanesque, se trouvant ainsi dans l'obligation de faire de régulières mises au point :

> "Je vais aussi commettre des erreurs, en parlant de ma famille. Mais la vérité stricte, qui importe peu ici, ne doit pas être préférée aux impressions reçues dès l'enfance. Ce qui compte, c'est que j'ai cru, ou imaginé, très têt" (1962, p. 30)

Dominique Rolin qui dans *L'Infini chez soi* rêve sa naissance, comme elle rêve sa mort dans *Le Gâteau des morts* :

> "Je découvre ceci ce matin : la réalité n'est que pure invention prémonitoire. Jubilation. Je serai la pythie de moi-même. J'accomplirai mon travail de prospecteur ayant payé cash sa concession avec une curiosité que l'on peut qualifier de chirurgicale.(o..). Il faut oser. Percer. Fendre. Toucher mon avant-vie pour cesser enfin d'être le *Je* que d'ordinaire on suppose être moi" (1980, p. 9) ;

et plus loin, dans le même roman :

> "Je fabule ? Mettons. J'ai le droit. J'en ai même le devoir. Il faudra que j'accouche de mes géniteurs, n'est-ce pas ?" (p. 131).

Le problème est de savoir quel crédit on peut accorder à ces commentaires où le narrateur éclaire le registre de son récit. Un passage de

Proust, déjà évoqué à propos de Genet, peut servir de fil conducteur à cet examen.` Dans A la recherche du temps perdu, une page entière est consacrée à dénier toute véracité à l'œuvre ; une page qui ne manque pas d'ailleurs d'ambiguïté et fait par cela pendant aux passages équivoques où le narrateur décline son identité :

> "Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels qui existent. Et persuadé que leur modestie ne s'en offensera pas, pour la raison qu'ils ne liront jamais ce livre, c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable : ils s'appellent d'un nom si - français d'ailleurs., Larivière" (Pléiade, t. III, p. 846)

Cette déclaration intervient au terme de la *Recherche*, dans le volume du *Temps retrouvé*. Elle est faite presque en passant, à l'occasion d'un hommage rendu à des cousins extrêmement fortunés de Françoise, cafetiers retirés pour jouir de leur avoir et qui, pourtant, ont repris gracieusement du service pour aider la veuve d'un neveu, mort durant la guerre de 14-18 à Berry-au-Bac. Elle insiste, en outre, sur le caractère entièrement imaginaire de la diégèse de la *Recherche* : ce ne serait pas un roman à "clefs", ni même un récit d'inspiration autobiographique. Apparemment donc, un avertissement net et sans équivoque possible sur le statut du roman. Si on le considère comme le protocole modal de l'œuvre, il faut toutefois reconnaître qu'il n'est pas aussi transparent qu'il en a l'air. "Marcel" prétend que "tout est inventé" dans sa suite romanesque. Mais cette affirmation est formulée pour citer des personnes qui existeraient dans la réalité. Qui plus est, ces Larivière ont un lien de parenté avec une certaine "Françoise", un personnage qui, lui, serait totalement fictif. Les personnages fictifs de la Recherche auraient donc des parents réels ? Et réciproquement, les Larivière ont donc de la famille dans la fiction ? Ce caractère hybride des Larivière laisse songeur et leur statut paradoxal amène à prendre conscience d'un autre paradoxe.

C'est que, quand le narrateur affirme "tout est inventé", déclare que son discours est de part en part fictif, il s'enlève toute possibilité de garantir son propos, de fonder son jugement. Dès lors que son discours déroule une fiction dont il fait partie (comme tout narrateur d'ailleurs, son statut autodiégétique important ici peu), lui même est un être de fiction et perd tout droit de reprise sur la vérité. Puisque l'ensemble de la *Recherche* n'est qu'un récit imaginaire, une déclaration faite en son sein ne peut être ni vraie ni fausse, tout au plus vraie *et* fausse, indécidable.

Si cette déclaration a bien la valeur paradigmatique que nous lui prêtons, on comprend la difficulté pour le lecteur à adhérer à ce type d'affirmation. Naturellement, il faut supposer, comme pour la *Recherche*, que rien dans le péritexte ne permet de décider de la valeur référentielle de l'œuvre. On sait déjà, en effet, que si les entours du texte ébauchent un contrat autobiographique, ce genre de revendication fictionnelle aura un effet déstabilisateur : on l'a vu avec Genet. On peut donc déjà en conclure que les déclarations modalisantes ont un effet privatif, qu'elles peuvent exprimer l'absence d'une qualité que suggérait pourtant la présentation de l'œuvre. Mais la vraie difficulté est de comprendre si une déclaration de cette sorte peut constituer à elle seule un énoncé d'autorité, un métalangage qui dirait la vérité de l'œuvre.

Est-ce vraiment une difficulté ? Formulée correctement, la question s'éclaircit comme d'elle-même. Un énoncé d'autorité n'a d'autre garantie que son énonciation, c'est-à-dire sa situation d'énonciation et la position du sujet de l'énonciation (Lacan, 1966, p. 813). Si le discours préfaciel, par exemple., peut dire le vrai sur un livre, c'est que par convention et institution, tous les énoncés formulés en ce lieu et pris en charge par l'auteur seront reconnus comme dignes de foi. Les propositions avancées se soutiendront de cette situation discursive, de sa valeur fondatrice et authentifiante. Au contraire, appartenant lui-même à l'univers qu'il décrit comme fictif, ce Narrateur se retrouve dans la même position d'énonciation que le fameux Crétois Epiménide. Son propos présente le même tour aporétique qui porte son nom et qui est aussi connue sous la version simplifiée du "paradoxe du menteur". En disant "tous les Crétois sont menteurs", Epiménide le Crétois ne pouvait dire la vérité qu'en mentant et, inversement, ne mentait qu'en disant la vérité. On ne peut naturellement

décider de la fausseté ou de la véracité d'une telle proposition. De même quand "Marcel" dit "tout est inventé", il fait de lui-même une invention.

Comment croire, dès lors, à son affirmation ? S'il dit vrai, il perd son statut de personnage romanesque. Il faut donc qu'il cherche à mystifier le lecteur pour que son ouvrage soit effectivement une affabulation. On voit mieux en quoi ce passage apparemment sans difficulté du *Temps retrouvé* fait pendant aux passages équivoques où le Narrateur décline son identité, dans La *Prisonnière*. Sous couvert d'une sèche mise au point, pour les lecteurs empressés de faire du roman une lecture biographique, Proust formule là l'aporie de tout texte qui voudrait dans le mouvement même de son écriture faire retour sur lui même et indiquer son caractère fictif.

Insistons : il s'agit bien d'un paradoxe, pas d'un sophisme, d'une mystification de Proust, d'une argumentation délibérément viciée, reposant sur une transgression logique. Rien à voir avec un vice volontaire du raisonnement, un cercle logique qui reposerait sur une conjonction du type "donnez-moi votre montre, je vous dirai l'heure". Il y a là un paradoxe au sens strict, parce qu'on arrive à une conclusion contradictoire à partir de prémisses non contradictoires. Aucune fiction ne peut lever ce paradoxe si elle prétend inscrire sa nature, référer à elle-même, en utilisant le même langage que celui par lequel elle se constitue. Comme une fiction est par définition le récit d'une fiction et la fiction d'un récit, le niveau de la narration ne représente pas un niveau de langage suffisant pour traiter l'histoire comme un langage-objet et lui appliquer les prédicats "vrai" et "faux". Quand on désigne les commentaires du narrateur par les termes "métadiscours", "métanarratif" ou "métalangage", il s'agit d'un abus. Cet usage métaphorique a son utilité, mais il ne doit pas faire oublier que dans une œuvre littéraire l'histoire n'est jamais un véritable langage-objet, poussant être réellement prédiqué par le "métalangage" du narrateur. Seuls le péritexte et l'épitexte, pour autant qu'ils ne sont pas fictionnelles eux aussi par l'auteur, constituent un étagement suffisant, une dénivellation assez forte pour atteindre la consistance d'un métalangage. La propriété pour un texte d'être véridique ou mensonger appartient ainsi au paratexte, ce qui montre une fois de plus toute son importance.

Une précision, pour finir sur ces pseudo-modalisations textuelles explicites : si elles sont incapables de définir la vérité de l'œuvre, elles n'en ont pas moins un effet sur le lecteur. Si le narrateur est "digne de confiance"

(Booth), ces déclarations vont façonner et orienter la perception et la compréhension du lecteur - au même titre que des indications de régie par exemple. Quand Fielding déclare que l'histoire de Tom Jones est vraie et que cette véracité la distingue des fictions de son époque, ces affirmations déterminent la lecture de façon non négligeable. On ne peut les écarter purement et simplement. Elles ont une signification pour le lecteur. Mais il faut bien distinguer cette signification et cet effet de celui d'un énoncé d'autorité qui évaluerait et déterminerait la réalité du contenu d'un texte. Ce sont des indications sur la structure de la représentation de l'œuvre, sur la vraisemblance qu'elle produit et sur la lecture qu'elle exige. Ces commentaires ont leur importance pour le statut ontologique de l'univers diégétique de l'œuvre, mais pas pour la totalité de l'œuvre. Aussi bien, ils peuvent compliquer le registre de l'œuvre s'ils sont en contradiction avec les indications du péritexte, comme c'est le cas chez Genet. Mais ils n'ont alors qu'un effet négatif, leur efficacité et privative.

En définitive, il faut donc bien constater qu'il n'existe pas à proprement parler de modalisateurs textuels. Aucune déclaration modale explicite ne peut donner le statut générique d'un texte, sous peine de tomber dans un paradoxe. Si ces déclarations sont si courantes, c'est soit qu'elles cherchent précisément à inscrire ce paradoxe dans le texte, soit qu'elles visent à indiquer le vraisemblable recherché par l'œuvre. Mais le vraisemblable n'est pas la vérité. Le XVIIe le savait bien qui recommandait de préférer le premier au second.

C'est donc ailleurs et sous une autre forme qu'il va falloir chercher les indices par lesquels un texte expose sa nature fictionnelle.

4- LES INDICES DE LA FICTION

"Nous saisissons à présent la condition essentielle pour qu'une conscience puisse imager : il faut qu'elle ait la possibilité de poser une thèse d'irréalité".

J.P. Sartre.

Quels sont les moyens qui peuvent traduire l'attitude de l'auteur envers son discours sans pour autant relever d'une intervention du narrateur ? Quels sont les indicateurs de fictionalité qui peuvent éviter l'aporie relevée à travers Proust ? Pour les mettre à jour, il faut revenir à cette notion de modalisateurs qui a été au point de départ de cet examen du protocole de fiction.

Cette catégorie, on s'en souvient, rassemble des phénomènes linguistiques aussi différents que des adverbes, des incises ou des flexions verbales. Parmi eux, certains traduisent explicitement l'attitude du locuteur envers son énoncé : l'adverbe *peut-être* par exemple. D'autres sont plus implicites l'usage du conditionnel. Si l'on poursuit notre usage métaphorique de cette notion de modalisateur, il est possible de relever la même différence dans les moyens par lesquels une œuvre littéraire se présente comme fictive. Il existe en effet toute une série de procédés de fictionnalisation indirecte ; des trait stylistiques, thématiques ou textuels qui ont pour résultat de classer un texte dans le registre fictionnel. Ce sont des *modalisateurs implicite* mettons des indices ou des symptômes de la fiction. A la différence des déclarations examinées précédemment, ces traits *montrent* le mode de relation de l'auteur à son énonciation, sans le déclarer ni l'expliciter.

Ces indices sont très variés et d'importance inégale.

Dans le cas de la littérature d'anticipation, par exemple, c'est la diégèse tout entière, l'univers décrit, qui permet au lecteur de décider. Ainsi, à la lecture du *Jeu des Perles de Verre* d'Herman Hesse, le lecteur n'hésite pas un instant quant au registre du texte qu'il a entre les mains. D'emblée, le roman le transporte dans une époque qui n'est pas la sienne, dans un futur indéterminé, où après une "ère des guerres", les Nations se sont entendues pour établir une sorte de modus vivendi et permettre la fondation de ce fameux ordre universaliste et esthétique, la Castalie, dont la vocation est de conserver et de fait fructifier le patrimoine culturel de l'humanité, afin que celui-ci serve de rempart contre la barbarie et une ultime conflagration. Parfois, ces indices peuvent être plus discrets, comme dans cette nouvelle de Cindia Hope, "Ocre rouge", où c'est plutôt l'onomastique des personnages et une certaine désinvolture envers la vraisemblance qui suggère que ce texte n'est pas autobiographique ; jusqu'à ce qu'on découvre au détour d'une page que l'un

des personnages offre une licorne à sa nièce, cet animal fabuleux attestant alors pleinement de la fictionalité du texte. Il ne s'agit que de deux exemples, mais on imagine sans peine la richesse des ressources dont dispose un écrivain pour indiquer à l'intérieur de son texte sa visée fictionnelle.

C'est donc l'ensemble de ces composants littéraires, ayant une valeur modalisante indirecte, qu'il faut maintenant examiner. Pour mettre un peu d'ordre dans leur diversité, on se propose de les classer en fonction de leur statut sémiologique. On sait depuis Charles W. Morris que l'on peut avoir trois points de vue sur un signe : *un point de vue sémantique* si on le considère par rapport à la réalité ; *un point de vue syntaxique* si on l'envisage par rapport aux autres signes auxquels il est lié ; *un point de vue pragmatique* enfin si on l'examine en fonction de son rapport à ses utilisateurs, locuteur ou allocuteur. Cette tripartition est bien pratique, même si ses frontières ne sont pas toujours faciles à tracer, en linguistique comme ailleurs. Appliquée à la réalité littéraire et plus précisément au texte, elle va permettre de donner une vue d'ensemble des indices de la fiction. Naturellement, il n'est pas question de prétendre les recenser tous ; on espère simplement arriver à donner une image fidèle de leur existence et de leur distribution. Aussi bien, on ne prétend pas faire œuvre originale, mais plutôt rassembler des résultats obtenus par des travaux antérieurs, souvent très différents dans leur manière d'étudier là fiction.

I - INDICES SYNTAXIQUES –

Premier aspect qui peut modeler la perception du lecteur : l'aspect syntaxique, au sens large, c'est-à-dire toute la texture proprement verbale, tous les éléments linguistiques et les relations qu'ils entretiennent entre eux, sur quelque plan que ce soit. Une œuvre littéraire se définit entre autres, on le sait, par le fait qu'elle est surdéterminée sur le plan formel, qu'elle multiplie les relations entre ses composants. Il y a donc une sorte de consistance propre au texte littéraire, à sa matérialité, qu'il faut prendre en compte. A la différence de Tzevetan Todorov, on ne fera pas de différence entre *l'aspect verbal* (les éléments linguistiques) et *l'aspect syntaxique* (les relations entre unités textuelles, phrases ou groupes de phrases) (Todorov, 1972, p. 376). Pour notre propos, ces deux plans peuvent être confondus.

L'importance de l'aspect syntaxique a été mis en relief par des travaux pionniers dans le domaine des études sur la fiction ; travaux qui sont

précisément des tentatives pour définir celle-ci dans sa *littéralité*, pour la cerner en considérant uniquement les signes verbaux qui la constituent, en faisant l'inventaire des configurations verbales qui l'organisent. On veut parler, bien sûr, de *Die Logik der Dichtung* (1957) de Kate Humburger et de *Tempus* (1964) d'Harald Weinrich. On ne rappellera pas leurs projets d'ensemble ni la totalité des résultats auxquels ils aboutissent : ce n'est pas l'objet de ce travail que de se livrer à une appréciation de ces études qui sont certes "incontournables", mais qui souffrent aussi d'une propension à la systématisation qui est souvent discutable (Schaeffer, 1987 ; Ricoeur, 1984, pp. 92-150). Par contre, on retiendra l'apport le moins contestable de ces travaux : la mise en relief de "régularités" grammaticales, de propriétés verbales faisant de la fiction un type de discours marqué linguistiquement et, simultanément, produisant une réception appropriée chez le lecteur.

Ainsi, il est difficile de contester à Weinrich que des temps comme le passé simple, l'imparfait ou le plus-que-parfait sont déterminants pour la constitution d'une "attitude de locution" manifestant un désengagement du locuteur, une "détente" que le lecteur comprend comme le signal répété de la présence en fiction, comme le déploiement d'un "monde raconté" sans rapport avec notre univers quotidien et les textes assertifs (éditorial, rapport, traité, journal, essai, manuel) qui en relèvent. Pareils à toutes les œuvres de la littérature d'imagination, les textes autofictifs présentent des traits lexicaux et grammaticaux qui éveillent chez le lecteur une autre écoute que celle qu'il accorde au monde et à ses ouvrages. En particulier, on gardera en mémoire la précieuse remarque de Weinrich sur la valeur paradigmatique des caractéristiques formelles du conte merveilleux et de la manière dont, immédiatement, il nous "arrache à la vie quotidienne" par des formules comme *Il était une fois... Once upon a time*, *Vor Zeiten*, *Erase que se era* (pp. 46-47).

Witold Gombrowicz a réussi à utiliser à merveille ce type d'*incipit* narratif, en l'adaptant à ses propres besoins. Quinze ans après *Ferdydurke* (1937) où il mettait en jeu sa personne d'écrivain et les effets suscités par sa première publication, après un exil en Argentine et des débuts difficiles dans ce continent où il était inconnu, Gombrowicz ouvre *Trans-Atlantique* par ces lignes :

> "Je ressens le besoin de transmettre à la Famille, aux cousins et amis, ce début que voici de mes aventures,

déjà vieilles d'une décennie, dans la capitale argentine". (Tr. C. Jelenski et G. Serreau).

A cette étape de son œuvre, il était difficile de percevoir autre chose qu'un simple début ironique, cherchant à donner le ton de ce récit pseudo-autobiographique où Gombrowicz parodie __ les vieilles chroniques familiales polonaises des XVIIe et XVIIIe siècles, ainsi que le style baroque de cette époque. Peut-être que l'auteur de *Trans-Atlantique* lui-même n'avait pas encore senti toutes les ressources de ce type d'ouverture, ni pris conscience qu'il pouvait en faire comme la clef de toute son entreprise fictionnelle. Néanmoins, dès La *Pornographie* (1960), l'*incipit* n'a plus besoin de l'artifice d'une chronique pour mimer le début d'un conte personnel :

"Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale" (trad. G. Zisowski).

Enfin, *Cosmos* (1965), son dernier roman, n'a plus qu'à reprendre une formule qui désormais a fait ses preuves ; le texte débute ainsi

"Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante..." (trad. G. Sédiz).

Ainsi, en adaptant l'*incipit* du conte merveilleux à sa propre entreprise, Gombrowicz réussit de concert à commencer de façon élégante ses romans d'après-guerre, d'indiquer d'emblée leur registre fictionnel et d'établir une communication discrète entre chacun d'eux. Hormis l'identité de leur narrateur-héros, ces romans n'ont aucun lien entre eux ; leur *incipit* dévoile pourtant une solidarité essentielle, comme les îles apparemment dispersées d'un archipel, qui communiquent sous la mer.

(Il faut dire que le conte merveilleux est chez Gombrowicz comme un fil rouge qui court au travers de son œuvre. De *Bakakaï* au *Mariage*, il joue de toutes les manières avec cette forme narrative, que ce soit pour la piller, la parodier, la retourner ou lui rendre hommage. Mais est-ce vraiment étonnant ? Faut-il rappeler la fascination qu'exerce *Les Mille et une nuits* depuis leur introduction en Occident ? Le rayonnement de Perrault, de Grimm, d'Andersen ? Que la plupart des grands écrivains ont caressé le projet d'écrire un conte de fée, comme Joyce inventant pour son fils *Le Chat et le diable* ? La littérature de fiction ne se pense-t-elle pas comme l'enfant du conte de fée, l'avatar de cette

pratique innocente de la narration ? Le conte merveilleux n'est-ce pas l'âge d'or du récit, le secret perdu d'un bonheur de narrer se passant de justification, d'explication et de légitimation, de causalité, de psychologie ou d'idéologie ? Comme le cinéma parlant vis-à-vis du muet, "Le Grand Secret" selon Truffaut, il y a sans doute au cœur de la littérature d'imagination une nostalgie irrépressible envers le merveilleux.

Avec l'apport de Weinrich, impossible d'oublier les procédés de fictionnalisation dégagés par Kate Hamburger. Sans doute, ils sont moins constitutifs qu'elle ne le prétend ; moins la manifestation de la "trame logique cachée" de la fiction, que celle d'une certaine formule romanesque, dont Thomas Mann et Henry James pourraient être les parangons. Reste qu'un des mérites de son approche est d'avoir souligné l'abîme qui existe entre le fonctionnement de la fiction épique et celui du discours de réalité ou qui feint de l'être.

Elle isole six indices à l'origine de cette différence fonctionnelle ; six indices qui ont tous en commun de "déréaliser" le discours, d'orienter et de façonner l'expérience du lecteur de manière à lui faire éprouver différemment un roman et un manuel scientifique. En sus des verbes de situation appliqués à un tiers et des dialogues entre tiers dans un passé lointain, il faut ajouter :

> "... des indices qui, en eux-mêmes, suffisent à établir que la fiction narrative a une structure qui la distingue catégoriellement de l'énoncé (qui, rappelons-le, doit à son sujet d'énonciation réel sa valeur d'énoncé de réalité) l'utilisation à la troisième personne de verbes décrivant des processus intérieurs, le discours indirect libre (qui en est une conséquence), la perte de la signification "passé" du prétérit épique et la possibilité qui en découle de le combiner avec des déictiques temporels (en particulier, les adverbes de futur)..." (trad. fr., pp. 124-125).

Tous ces "indices" feraient système pour permettre un monde "hors espace et temps réels" et témoigneraient d'une particularité logique du langage à l'état fictionnel. A savoir que dans un récit de fiction/"la narration peut être caractérisée comme fonction, non comme énonciation" (p. 127). Par quoi, il faut entendre qu'avec la fiction épique (la fiction à la troisième personne) il n'y a plus de sujet d'énonciation ni d'objet d'énonciation ; les personnes et les choses se racontent elles-mêmes.

Sans suivre Hamburger dans les conclusions, on notera qu'elle dégage des procédés plus récurrents que d'autres, des propriétés linguistiques qui constituent un *style fictionnel* (un style parmi d'autres, même si celui-ci est important dans notre paysage littéraire) et partant un guidage de la lecture. Tous ces indices sont par exemple particulièrement présents dans *Les Buddenzbrook* de Thomas Mann. C'est par leur existence que Thomas Mann réussit à faire de cette chronique historique d'une grande famille de négociants hanséatiques, un véritable roman. Malgré tout le souci de vérité sociale et historique qui anime le récit du "déclin de cette famille", le lecteur n'a jamais le sentiment de se trouver dans une monographie historique. Tout en analysant avec méticulosité, sur quatre générations, les étapes de cette décadence physique et morale, Thomas Mann fait sentir à chaque page au lecteur qu'il est dans un monde qui se suffit à lui-même, qu'il n'a pas à rapporter à une réalité historique qui le commanderait. C'est ce qui lui permet de s'incarner avec autant de liberté dans le dernier représentant de cette famille, de se dédoubler dans Thomas Buddenbrook, l'amateur de Wagner et de Schopenhauer, qui ne croit plus à cette tradition austère et aristocratique qui l'a produit et qu'il est chargé de perpétuer.

Comme l'a souligné Gérard Genette dans sa préface de la traduction française de *Logik der Dichtung*, le travail de Kate Hamburger ouvre une contrée inédite dans le champ de la poétique : l'analyse des procédés formels de fictionnalisation, des moyens linguistiques par lesquels une fiction se constitue comme telle. Tous ces instruments d'irréalisation, dont les effets sont éprouvés plus ou moins consciemment par le lecteur, sont particulièrement importants dans le domaine de l'autofiction où il est primordial que l'on ne confonde pas la voix narrative et la voix de l'auteur, la "fiction de la fiction" et la "vérité de la fiction".

Dans le sillage de ces approches syntaxiques de la fiction, on relèvera deux autres procédés de fictionnalisation qui n'ont pas la même envergure, mais qui tous deux guident l'attention et les attentes du lecteur.

- Le discours sur soi à la troisième personne :

On a eu l'occasion à plusieurs reprises d'évoquer des autofictions hétérodiégétique, des exemples de fictionnalisation de soi où l'auteur se représente non pas comme un narrateur, mais comme un simple personnage. Jusqu'ici on a traité de tels cas sans leur accorder d'attention particulière. On a montré que ce type d'énonciation n'avait rien de transgressif sur le plan linguistique, on l'a inscrit dans une typologie approximative. Bref, on a plutôt banalisé ce type d'écriture de soi. Il faut dire que l'existence d'autobiographies à la troisième personne, décrites et analysées par Philippe Lejeune, invitait à une telle manière de se raconter quand elle est pratiquée avec quelque ampleur et sans prise en charge par un projet autobiographique.

Sans doute, le discours sur soi à la troisième personne s'enracine dans les pratiques ordinaires du langage. On parle de soi comme d'un étranger, d'un autre, quand on s'adresse à un enfant ou dans des situations d'intimité. En ce sens, c'est sans doute une "forme simple" du discours. Sans doute aussi, l'écriture de soi à la troisième personne est présente tant de façon ponctuelle dans des autobiographies ordinaires que de façon méthodique dans certaines œuvres. Mais il faut bien voir aussi tout ce que cette pratique peut avoir de déroutante quand elle est réalisée de façon permanente et sans avertissement préalable. Parler de soi à la troisième personne, c'est malgré tout faire comme si l'on parlait d'un étranger, ou comme si un autre parlait de nous-mêmes ; voire osciller entre les deux (Genette, 1983, p. 73).

Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, le lecteur est préparé à cette dissociation de soi par les normes d'une collection et des pages d'album photographiques commentés surtout à la première personne. Insensiblement, ces préliminaires le préparent à accepter et à croire aux fragments critiques hétérodiégétiques du livre. A la lecture de cet autoportrait à la troisième personne, on n'a pas le sentiment de déchiffrer une fiction. Même la phrase inaugurale du livre, inscrite au verso de la couverture ("Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman") ne distrait pas de cette orientation. Le lecteur qui sait ses lettres comprend que la fiction qui est ici déclarée est celle qui naît de l'écriture ("Le langage est, par nature, fictionnel", écrit-il dans *La Chambre claire*, p. 134) ; que Roland Barthes n'a pas la prétention de coïncider avec lui-même dans cet autoportrait d'un nouveau genre.

Par contre, si un tel dispositif de mesures est absent l'apparition hétérodiégétique de l'auteur au premier plan d'une histoire ou au détour d'un épisode a quelque chose d'irréel, ainsi dans *La vie exagérée de Martin Romana* de Bryce-Echenique. Le personnage auctorial qui surgit, le lecteur ne peut y croire ; cette représentation dissociée de soi, il la reçoit comme une ombre ou comme une figure paradoxale. Ce n'est plus le sujet de l'écriture de soi qu'il appréhende, c'est le marionnettiste qui tire les fils de ses figurines. Sans engagement autobiographique et sans relais qui pourrait assurer de sa réalité, la représentation de soi à la troisième personne est constitutivement déréalisante. Cet effet déréalisant tient certainement au fait que, comme l'a analysé E. Benveniste, le *il* n'est pas vraiment "personnel", à la différence du *je* ou du *tu* : "La forme dite de troisième personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une 'personne' spécifique (...) La conséquence doit être formulée nettement : la 'troisième personne' n'est pas une 'personne' ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne" (1946, p. 228).

- Le mode dramatique :

Le mode de discours propre au théâtre présente une caractéristique souvent remarquée : la fictionalité. De même qu'un texte dramatique est immédiatement identifiable par des traits typographiques et formels, il est implicitement supposé qu'il est fictionnel. Que l'on soit devant une scène ou face aux pages d'une pièce, que l'histoire soit représentée ou perceptible par les dialogues, totalement ou en partie inventée, il ne paraît pas discutable que l'on a affaire à une réalité imaginaire. C'est là un trait plus facile à observer qu'à analyser. Et pourtant, il n'est pas contestable comme le note Octave Manonni "Ce qui se passe sur la scène est nié d'une façon qui est propre au théâtre (.e.) le théâtre, en tant qu'institution, fonctionne comme un symbole original de négation (*Verneinung*) grâce à quoi ce qui est représenté le plus possible comme vrai est en même temps présenté comme faux, sans qu'aucune espèce de doute soit admis" (1969, p. 304).

Même le théâtre qui fait appel à des événements et à des personnages historiques, qui se détache sur un fond dont l'historicité est indéniable et qui conserve un souci de vraisemblance, est marqué par cette valeur modale. Quand Corneille emprunte à l'histoire romaine la matière de *Cinna*, le lecteur accepte tout cet univers comme autant de conventions, mais il ne doute pas

livre le dramaturge. Bien plus, c'est sur ce travail d'invention qu'il va juger l'auteur et non sur ses emprunts à la réalité historique.

Il est assez frappant à cet égard qu'on ne possède *aucune* autobiographie dramatique. Il nous semble que c'est là un phénomène curieux, sur lequel on n'a pas assez médité. Autant la littérature intime a investi pratiquement toutes les formes de narration, s'est déployée à travers toutes les espèces de configuration narrative, autant elle est restée étrangement absente de l'univers théâtral. Il existe ainsi des autobiographies poétiques, une écriture de soi poétique ; il n'existe pas d'écriture de soi dramatique. D'une manière générale, le régime discursif dramatique, l'écriture théâtrale, paraît peu propre à l'expression de la vérité subjective. Ce n'est pas par hasard si les théoriciens de la fiction prennent régulièrement le théâtre comme paradigme et comme modèle explicatif du discours fictionnel (Warning, 1979 ; Herrnstein Smith, 1978). C'est qu'il y voient l'exemple par excellence d'une situation où le rapport du langage au monde est court-circuité, où l'acte de référer à des événements, des personnes, des lieux ou des choses, est un acte simulé.

Comment expliquer ce phénomène ? Comment se fait-il que la forme dialoguée implique organiquement la fiction ? C'est là une question épineuse, toujours évitée et pour laquelle les moyens et l'espace manquent ici. On peut simplement avancer qu'il y a sans doute convergence de raisons à la fois différentes et hétérogènes et parmi celles-ci :

a) *des raisons historiques* : chacun sait que Platon condamne, dans la *République*, le mode dramatique, la situation d'énonciation où l'auteur parle "comme s'il était un autre". Il reproche à la *diegésis dia mimèseôs* d'être un mode de représentation mensonger et illusoire. Ce rejet a sans aucun doute pesé d'un grand poids puisqu'on retrouve sa trace dans des polémiques littéraires du XVIIe français, par exemple, qui ont pour enjeu la possibilité pour la scène de présenter la réalité historique. Si pour bien des questions littéraires, la *Poétique* d'Aristote fut pendant des siècles l'ouvrage de référence, il semble que sur ce point la problématique platonicienne l'ait emporté ;

b*) des raisons fonctionnelles* : il est évident que du mode narratif au mode dramatique, il y a une énorme perte de moyens textuels. Paradoxalement, le théâtre est peu propre à la représentation de l'expérience humaine dans toute sa complexité, en particulier de tout ce qui permet la

représentation de soi. Sauf à élaborer d'énormes agencements scéniques comme *Le Second Faust* ou *Le Soulier de Satin*, la littérature dramatique n'atteint jamais la puissance d'illusion du roman.

Quoi qu'il en soit des raisons de cette particularité, il faut retenir que la simple traduction scénique d'états de choses ou de personnages revient pratiquement à affirmer leur nature fictive. Des événements et des individus placés sur une scène, énoncés dans un texte sous une forme dialoguée, deviennent fictifs presque mécaniquement. Tout se passe comme si les caractères propres au régime dramatique fonctionnaient comme autant de signaux fictionnels pour la réception du lecteur.

Si le théâtre procure immédiatement une impression d'irréalité, ce trait va marquer même un texte où l'auteur se représentera lui-même. Cette particularité explique que l'on trouve quelque chose qui se rapproche de l'agencement autofictif même dans la littérature dramatique. Naturellement, ces exemples d'autofictions dramatiques se comptent sur les doigts de la main : *L'Impromptu de Versailles*, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Histoire* de Gombrowicz, *La Grotte* d'Anouilh, *l'Eglise* de Céline, *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello sont parmi les rares exemples que l'on peut citer. Naturellement, tous ces textes ont en commun de se dispenser de tout protocole modal explicite. S'ils n'ont pas la prétention de dire le vrai sur leur créateur, ils ne se préoccupent pas de l'indiquer. Leur fictionalité tient à la seule existence de leur situation d'énonciation. Parmi ces œuvres, certaines sont liées au procédé du théâtre dans le théâtre, à l'auto-réflexivité littéraire comme chez Molière, Anouilh ou Pirandello. Chez ces auteurs, la fiction de soi paraît surtout être la conséquence d'une mise en abyme paradoxale, où le texte reflète sa propre constitution et sa propre existence. Mais c'est aussi le cas d'un certain nombre de textes narratifs, du *Quichotte* aux Enfants du Limon de Queneau. Il est encore trop tôt pour décider si ces œuvres appartiennent réellement au domaine de l'autofiction. Pour le moment, on se bornera à noter qu'elles réalisent le dispositif de l'autofiction, avec la spécificité du registre dramatique. L'absence de narrateur fait en particulier que la figure auctoriale est toujours un simple personnage (Molière, Ferdinand Bardage, Witold, Jean, "l'Auteur" identifié à Anouilh). Parfois, cette figure ne constitue même pas un rôle comme dans *Six*

personnages en quête d'auteur où Pirandello est seulement évoqué dans le dialogue.

A proximité de ces cas purs de fictionnalisation de soi en régime dramatique, il faut faire une place à des textes où la forme dialoguée est importante, pour ne pas dire dominante : *la pratique du dialogue et celle de l'entretien*. Dans les textes relevant de cette pratique, le récit n'est pas totalement absent. Il peut apparaître pour situer le cadre de l'interlocution, présenter les agents de cet échange, réorienter l'échange etc. Néanmoins sa présence est minime et c'est le discours dire qui domine. Dans ces cas aussi, le mode d'énonciation intervient comme un signal auprès du lecteur et oriente ses attentes dans le sens de la fiction. C'est le cas de beaucoup de dialogues de Diderot, tels que *Le Paradoxe du comédien*, *Le Rêve de d'Alembert*, *L'Entretien sur le fils natur*el, *L'Entretien avec d'Alembert* et *Le Neveu de Rameau*. Diderot semble avoir trouvé le modèle de cette pratique dans le dialogue philosophique, même s'il en fait un usage différent. Ce genre discursif permet un représentant auctorial explicitement identifié à l'auteur : on l'a vu avec Leibniz, mais les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle en fournissent une autre illustration. Au reste, Pluton lui-même ne dédaignait pas d'inscrire son nom dans le corps de ses dialogues comme le montre le *Phédon* (59 b). Là encore, il s'agit peut-être moins d'une invention de soi qu'un artifice commode pour exposer ses idées. Mais il faudra démêler ce point plus tard, quand on étudiera les fonctions du dispositif de l'autofiction.

Pour finir cette section, on notera le caractère hétérogène et partiel de son inventaire. Les indices relevés, tout d'abord, pèsent d'un poids différent sur la perception du lecteur les régularités grammaticales soulignées par Hamburger et Heinrich n'ont sans doute pas la valeur absolue que chacun leur prête. Parmi tous ces indices, seuls ceux constituant le registre d'énonciation dramatique peuvent se substituer à un protocole de lecture explicite. Tous les autres demandent à être accompagnés d'autres moyens pour traduire de façon indiscutable la fictionalité. Observons ensuite que le cadre de cette étude n'a pas permis de pousser cet inventaire plus loin. Pourtant, il y manque des indices qui ont un effet fictionnel indéniable et qui sont, par ailleurs mis, en œuvre dans des autofictions. Ainsi, tous ceux qui concourent à créer ce qu'on peut appeler un style grotesque, dont l'effet déréalisant est certain comme le montre Agram Sers dans *André-la-Poisse*. Ainsi aussi, des traits métriques

conventionnels comme ceux propres à l'Élégie romaine, dont Paul Veyne a montré la dimension autofictionnelle dans son beau livre *L'Élégie érotique romaine*.

- II - INDICES SEMANTIQUES

Second aspect indiciel de la fiction à considérer l'aspect sémantique. Il faut entendre cette expression dans un sens presque logique, comme désignant la relation du texte avec son Référent. Dans ce produit complexe qu'est le contenu d'un texte, cet aspect délimite les unités de signification qui lui donne sa dimension mimétique, la possibilité d'une illusion référentielle.

Contre les tenants d'un formalisme outrancier, l'existence de cet aspect fictionnel vaut d'être rappelée

> "Une œuvre de fiction classique est à la fois, et nécessairement, imitation, c'est-à-dire rapport avec le monde et la mémoire, et jeu, donc règle, et agencement de ses propres éléments. Un élément de l'œuvre - une scène, un décor, un personnage - est toujours le résultat d'une détermination double : celle qui vient des autres éléments coprésents du texte, et celle qu'imposent, la 'vraisemblance', le 'réalisme', notre connaissance du monde" (Todorov, 19(8, p.166).

Dans la section précédente, c'est comme "agencement de ses propres éléments" que la fiction a donné les indices de son existence. A présent, c'est comme "imitation" qu'il faut l'envisager.

Cette perspective va permettre d'insister sur un phénomène littéraire négligé. C'est que les éléments d'une œuvre ne sont pas toujours commandés par un souci de vraisemblance ou de motivation. Il arrive le fait inverse, à savoir que certains éléments ne soient là que pour montrer le caractère arbitraire d'un récit, pour souligner l'irréalité d'une histoire et pour inviter la lecture à ne pas s'arrêter aux événements relatés. Ainsi, du contenu dénotatif de ce petit récit bouclé d'une morale, qui est appelé fable. Ce n'est pas un hasard si La Fontaine affectionne le terme *apologue* pour désigner ce genre bref comme si le récit comptait moins que la leçon que le lecteur pouvait en tirer. Comme l'a souligné Karen Stierle, il y a une "invraisemblance programmatique" dans la fable. L'utilisation d'un bestiaire humanisé est avant tout au service d'une

éthique, voire d'une politique : "Les animaux sont les précepteurs des hommes dans mon ouvrage" explique la Fontaine au Duc de Bourgogne. Son invraisemblance est le "signe de l'intention allégorique constitutive du genre" (Stierle, 1972, P. 182). Voilà donc une illustration générique de la situation où un contenu diégétique a une valeur modalisante.

Selon un mécanisme similaire, une œuvre peut afficher un protocole modal de fiction exclusivement par des éléments diégétiques. Il lui suffit pour cela de représenter des "étants", personnes, lieux ou états de choses, qui n'ont pas (ou pas encore d'équivalent dans l'univers du lecteur. On se rappelle peut-être que c'est essentiellement ce critère sémantique que retenait Philippe Lejeune dans sa description de l'autofiction :

> "Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà" (1986, p.65).

Le dénominateur commun à tous ces indices sémantiques de fictionalité est leur *invraisemblance*. Cette notion (avec son corollaire positif, la vraisemblance), ne jouit pas d'un grand crédit aujourd'hui. Du fait de son caractère normatif, elle a perdu beaucoup de son lustre depuis les poétiques du XVIIe siècle. Elle est à même, pourtant, de rendre encore quelques services si l'on en fait un concept descriptif pour l'étude de la fiction. Un certain nombre de tentatives, réunies dans un volume de la revue *Communication* (n° 11, 1968) qui a fait date, ont déjà été faites dans ce sens. Pour notre part, on emploiera cette notion dans un sens étroit, descriptif, et uniquement de façon négative. Sera considéré comme invraisemblable tout élément diégétique en contradiction avec ce qu'enseigne une sémantique élémentaire de l'expérience quotidienne. Tout écrivain voulant faire apparaître clairement la fictionalité d'une histoire où il joue un rôle, cherchera à la déréaliser, à la rendre invraisemblable, en introduisant des données inexistantes, contradictoires ou fausses par rapport à la réalité physique et culturelle.

A propos du cinéma, qui pose des problèmes comparables on dispose d'un témoignage intéressant sur ce travail de fictionalisation par l'introduction d'éléments diégétiques invraisemblables. Évoquant le risque d'être confondu avec un personnage-narrateur, Alain Robbe-Grillet explique :

"J'ai affronté volontairement ce danger dans un de mes films : *Trans-Europ Express*. C'est celui de mes films qui a eu le plus de succès, par suite d'un malentendu flagrant justement sur ce point. Voulant mettre en scène une voix narrative, j'avais pris la peine de la dédoubler sous la forme de trois personnages, un producteur au cinéma, une script-girl qui était interprétée par ma femme et un auteur de films que j'avais imprudemment, volontairement imprudemment, joué moi-même. Le public a vu *Trans-Europ Express* comme si c'était un film de Sacha Guitry : un véritable auteur expliquant son film qui, en même temps, est en train de se dérouler sous les yeux du spectateur. Mais le film entier était précisément construit de façon à rendre cette interprétation-là impossible, c'est-à-dire absurde l'auteur dont je jouis le plus ne pouvait pas être l'auteur du film en question, puisque, d'une part, il en négligeait totalement un aspect thématique essentiel, celui de l'érotisme, et que, d'autre part, du point de vue structurel, il n'avait aucune conscience de l'architecture du récit, et pour cause puisqu'il en faisait partie lui-même. M'étant rendu compte de cette ambiguïté, j'avais pensé dès le début à déréaliser au maximum ce personnage que je jouais. J'avais Ami envisagé de raser ma moustache mais je ne m'y suis pas résolu, et ensuite de faire doubler ma voix par un acteur et ça je l'ai fait : il existe une version du film, restée en copie de travail, où la voix narratrice n'est pas la mienne mais celle d'un autre. Malheureusement, comme toujours au cinéma, c'est sur l'effet produit qu'il faut se guider et l'effet produit était simplement celui d'un film mal doublé. J'ai donc gardé en définitive ma propre moustache et ma propre voix ; et tous les spectateurs, qu'ils l'aient aimé ou non, étaient persuadés que vraiment j'étais en train de leur expliquer mon film. A tel point que mes ennemis, voyant ce personnage pompeux et dogmatique, assis raide dans son compartiment, disaient : 'Ah vraiment, c'est tout à fait lui'. " (*Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union générale d'éditions, coll. "10/18", 1972, t. I, pp. 232 sq).

Ce commentaire de Robbe-Grillet (qui fournit, au passage, un exemple d'autofiction au cinéma) montre bien l'importance des indices qui interdisent une lecture référentielle et autobiographique d'une histoire. Ces indices peuvent Vre si diversifiés qu'il est difficile d'en faire un recensement systématique. De façon assez grossière, on distinguera deux grands modes d'invraisemblances (physique vs culturelle), portant sur deux objets différents, l'univers du récit et le personnage auctorial, figurent l'auteur (mondaine vs auctorial). Le croisement

de ces deux axes fournit quatre types d'invraisemblances, d'indices sémantiques de fiction.

- Invraisemblance mondaine physique :

L'invraisemblance touche alors soit la totalité du monde naturel de la fiction, soit seulement l'un de ses composants. Dans *La Divine Comédie*, c'est la totalité de l'univers diégétique qui est l'indice de la fiction. Le caractère irréel de lieux comme le purgatoire, l'enfer ou le paradis suffit à écarter le texte d'un récit de voyage ordinaire et à empêcher une lecture littérale. Il en est de même des récits qui représentent un monde inconnu, le passé, le futur ou des espaces sidéraux. Mais l'invraisemblance peut aussi notre le fait que d'un lieu, voire d'un objet de l'histoire. Ainsi, la *Recherche* qui mêle habilement des lieux réels (Paris, Venise) et des endroits imaginaires : Balbec et Combray ; même si depuis 1971, un chef-lieu d'Eure-et-Loir a cru bon d'adjoindre ce dernier toponyme fictif à son nom • Illiers-Combray. Dans "L'Aleph", c'est un seul objet qui par son rayonnement porte toute la fictionnalisation : en relatant comment il a pu contempler cet "objet secret et conjectural", où vient se réfracter l'univers-passé, présent et futur, Borgès donne une allure fantastique à une nouvelle qui, par ailleurs, est une sorte d'élégie à une "Beatriz à jamais perdue".

- Invraisemblance mondaine culturelle :

Dans ce type, l'irréalité vient d'éléments historiques, sociaux, économiques, artistiques, politiques etc. qui n'ont pas de correspondants dans nos sociétés. Leur intervention fournit autant de propositions contre-factuelles, dont la fausseté est patente, dans le récit. Ici encore, ces composants peuvent occuper la totalité du récit ou n'en Vre qu'un élément. Dans *Le Château* et *Le Procès*, c'est tout le cadre social qui est manifestement fictif. Les institutions décrites par ces deux romans de Kafka constituent un cadre tel qu'il est impossible au lecteur de confondre le personnage K. avec son créateur. Plus discrètement, la *Recherche* s'attarde sur des artistes célèbres qui sont pourtant inconnus dans notre univers culturel. Elstir, Bergotte ou Vinteuil ne sont pas des personnages fictifs parce qu'il fallait ménager la personne ou la mémoire de tel peintre, de tel écrivain ou de tel musicien ; leur nature fictive interdit tout déchiffrement extra-textuel, oblige à rapporter leur existence au seul propos du roman et témoigne en fin de de la fictionalité de l'œuvre tout entière.

- Invraisemblance auctoriale physique :

L'invraisemblance porte alors sur la personne physique de l'auteur, représentée dans le récit. Ce n'est plus l'histoire qui s'avère impossible, c'est la réalité de son créateur, l'existence de son narrateur. Un récit où le personnage auctorial meurt (Loti dans *Azyadé*), se métamorphose en animal (J. Laccarière dans *Le Pays sous l'écorce*), vit son propre futur (Cavanna dans *Maria*), se déplace dans l'espace (Copi dans *La Guerre des pédés*), disparaît dans un tableau (Herman Hesse dans *Esquisse d'une autobiographie*) ne peut être pris à la lettre, sans rendre son énonciation inconcevable ou délirante. Dans tous ces exemples, le caractère imaginaire de l'autoportrait est patent ; le lecteur n'a besoin que de son bon sens pour le comprendre. Mais parfois, la perception des indices fictionnels peut exiger un minimum d'information sur la biographie dé l'auteur. Ainsi, La *Pornographie* de Gombrowicz, dont la première - page annonce : "En ce temps-là, c'était en 1943, je séjournais dans l'ex-Pologne et dans l'ex-Varsovie, tout au fond du fait accompli". Impossible de comprendre la valeur modalisante (et l'ironie) de cet *incipit*, si on ne sait pas que Gombrowicz a quitté la Pologne en 1939, pour ne jamais y revenir.

- Invraisemblance auctoriale culturelle :

Si un écrivain se représente en train de commettre des actes sanctionnés par la loi ou qu'il n'est pas pensable d'avouer, le lecteur verra sans doute dans cette histoire une pure invention. Doubrovsky a ainsi eu le projet d'écrire un roman où il commettrait un meurtre ; dans *Les Os de ma bien-aimée*, Jacques Thieuloy se campe en anthropophage : la dévoration de l'être aimé n'est plus une métaphore ; dans *Cité de verre*, Paul Auster décrit un personnage qui a pris son nom et atteint le dernier stade de la clochardisation ; dans *Le Paysan perverti*, Edmond cumule pratiquement tous les actes illicites imaginables : de l'inceste à l'assassinat, en passant par le vol ou la corruption.

- Un peu différent, mais ressortant aussi d'une impossibilité culturelle : un auteur déclarant vivre sous une identité qui n'est pas la sienne, comme Gombrowicz dans *Ferdydurke* ou Cendrars dans *Moganni Nameh*. Dans ce dernier cas, le dispositif de l'auto fiction trouve sa version la plus économique : le protocole nominal et le protocole modal coexistent dans le même support, qui autorise à la fois une identification de l'auteur et la mise en évidence du caractère irréel de cette représentation de soi.

Voilà donc la fin de cet examen des moyens sémantiques, propres à la dimension référentielle de l'histoire, par lesquels un écrivain peut déréaliser complètement ou en partie sa représentation. On ne cherchera pas à donner à ce critère d'invraisemblance une rigueur qu'il ne possède pas. Il s'agit d'une catégorie floue et élastique, dont la perception est liée à des habitudes culturelles qui sont difficilement formalisables. Toutefois, cela n'ôte rien à son caractère coercitif. Aussi vague que soit une telle catégorie, elle est contraignante pour le lecteur et concourt fortement à sa perception du registre d'un texte. A la différence des indices syntaxiques, ces composants sémantiques sont suffisants pour classer un texte comme fictif. En déréalisant le Référent du récit, on met en cause la réalité, ce qui est déjà entrer en fiction.

- III - INDICES PRAGMATIQUES

Dernier aspect indiciel de la fiction à envisager l'aspect pragmatique. Guère heureuse, cette dénomination risque d'introduire une confusion. Quand on parle de l'aspect pragmatique du texte, on devrait désigner en toute rigueur la façon dont il se présente pour ses premiers usagers, l'auteur et le lecteur. Au sens strict, cette expression conduirait à examiner le péritexte, voire l'épitexte, où se trouvent inscrites les traces de l'un et de l'autre. Toutefois, rappelons-le, on se limite dans ces sections à un examen des procédés de fictionnalisation internes au texte, abstraction faite de tous les autres facteurs qui peuvent participer à la constitution de la fiction. Il n'est donc pas question de revenir sur les modalisateurs épitextuels ou péritextuels.

En réalité, nous visons ici tous les procédés par lesquels un récit même une communication différente de la relation d'une histoire ; toutes les œuvres où le texte se creuse pour ainsi dire, afin de produire en son sein une figure d'énonciation distincte de la narration, afin de représenter une posture communicationnelle propre. De même que tous les textes créent leur propre monde, un contexte sémantique singulier que le lecteur est invité à reconstruire/ tout récit a la propriété remarquable de signaler à l'attention du lecteur son énonciation, par des marques spécifiques. Tout récit a donc la capacité de se distinguer de sa propre profération et par là de se redoubler, de se multiplier. Mais il est des textes qui vont plus loin dans ce décalage, en faisant de leur énonciation un élément déterminant de l'histoire, en mettant sur le même plan l'instrument du récit et le récit lui-même (Rousset, 1962, p.74) Ils se donnent alors une situation de communication autonome, se fabriquent leur propre

contexte pragmatique, contexte fictif qui vient doubler leur contexte pragmatique réel.

Soit *La nausée* de Jean-Paul Sartre. On sait que ce livre est un roman, qu'il est désigné ainsi par exemple dans les listes des œuvres de Sartre : c'est là son contexte pragmatique réel. Mais ce roman présente aussi la particularité d'être un roman-journal, c'est-à-dire qu'il feint d'être le journal intime d'un certain Roquentin. Cette particularité a peu préoccupé la critique, fors de rares exceptions, tant le contenu thématique du texte appelait le commentaire. Pourtant, Sartre a véritablement joué le jeu de cette mise en scène, en ouvrant le texte par un "Avertissement des éditeurs", en disposant des notes éditoriales en bas de page, en donnant un récit à la première personne discontinu, lié au déroulement des jours et parfois des heures. Tout le roman imite ainsi un acte d'écriture *sui generis*, qui a ses règles et ses licences propres. Ce dispositif constitue un contexte pragmatique fictif, qui est aussi important que les états de choses, les événements ou les personnages qui peuplent ce texte. C'est par exemple lui qui rend supportables, savoureuses mêmes, les analyses existentielles du roman. Grâce à cet agencement, *La Nausée* évite les écueils : du roman à thèse. L'auteur Sartre adhérait peut-être aux développements philosophiques du roman (dans *Les Mots*, plus d'un demi-siècle après sa publication, il explique subtilement : "Je réussis à trente ans ce beau coup : d'écrire dans *La Nausée* - bien sincèrement on peut me croire - l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause"). Mais ces développements sont avant tout écrits par le personnage de fiction Roquentin – et cela change tout. Par indices pragmatiques, on désignera donc tous les moyens de cet ordre, par lesquels un texte feint d'être un recueil de textes, un journal intime, des mémoires, une autobiographie, un manuscrit trouvé etc. .

Naturellement ce contexte pragmatique distinct, cette imitation d'un acte ou d'une pratique verbale se donne toujours comme réel, au même titre qu'une histoire cherche à emporter l'adhésion du lecteur en faisant comme si ses événements et ses personnages étaient réels. Le roman-journal, comme le roman épistolaire, le roman pseudo-autobiographique, le récit enchâssé se présente pratiquement toujours comme une -non-fiction . Toutefois, par suite d'une tradition culturelle importante, ces apparentes non-fictions fonctionnent comme des œuvres fictionnelles pour le lecteur. Comme le formule bien Jean

Rousset, c'est une "fiction du non-fictif", "c'est par fiction qu'on exclut le fictif (...). Et le lecteur le sait bien, tout le monde le sait, mais il y a toujours dans la lecture, sous une forme variable, un consentement à l'illusion" (1962, p. 76). Peut-être faut-il nuancer ce propos qui tend à faire de ces formules fictionnelles autant de conventions transparentes pour tous les lecteurs. Sans doute, comme l'a noté Thomas Pavel, s'agit-il moins de conventions à proprement parler que de "préconventions" qui demandent un apprentissage :

> "Les préconventions recouvrent donc les régularités littéraires qui n'atteignent pas la haute conformité des conventions et doivent par conséquent être interprétées comme des règles locales, ou des indices de solution dans un groupe particulier de jeux littéraires. Au niveau des techniques narratives, l'enchâssement narratif (*Les Hauts de Hurlevent*) produit le même effet : afin de bien douer le feu, le lecteur doit savoir (ou vite découvrir) que les romantiques avaient l'habitude d'enchâsser une histoire peu vraisemblable dans une autre histoire racontée à la première personne par un narrateur digne de confiance. Que cette régularité puisse, et doive, être apprise n'est pas un obstacle à mon argument, puisque dans les jeux, nous commençons par connaître quelques règles simples, et découvrons petit à petit, des stratégies de plus en plus complexes". (Javel, 1988, tr. fr., pp. 155-160).

A cette nuance près, ces dispositifs d'énonciation sont donc des indices sûrs de la fictionalité d'une œuvre. En imitant des pratiques sociales d'écriture jadis très répandues, ils se signalent au lecteur comme simulacre et jeu. Il faut donc retenir ces dispositifs comme autant de moyens de mettre en place un protocole de fiction.

Reste qu'il faut dire tout de suite qu'ils sont peu utilisés dans le cadre de la littérature autofictionnelle. La raison en est très simple. Presque tous ces agencements imitent des pratiques d'écriture intime. Dès lors, ils sont peu propices à la fiction de soi. Le risque d'une confusion, d'une lecture autobiographique est trop grand. Imaginons une version de *La Nausée* où le nom de Roquentin aurait disparu au profit de celui de Sartre. Seuls les intimes de l'écrivain auraient pu, lors de la parution du roman, comprendre qu'il s'agissait d'un texte de fiction. Pour les autres lecteurs, ce roman serait un véritable journal intime. Ce danger explique que ces "préconventions" ne

puissent être employées pour l'autofiction, que sous e/une des conditions suivantes qui limitent leur intérêt et partant leur usage :

a. *un profil thématique contrasté* : on a vu un exemple de ce profil avec *Aurora* de Leiris. C'est aussi le choix d'Hermann Hesse dans *Le Loup des Steppes* : Barry Haller ne peut être confondu purement et simplement avec son créateur ; tout au plus perçu comme une projection fictionnelle. C'est ainsi que Hesse a pu utiliser la formule *du roman pseudo autobiographique*, mise au point par Defoe dans son Robinson ; c'est aussi ce qui permet à Restif d'employer la formule du *roman épistolaire,* dans *Le Paysan perverti*. Edmond mourant à la fin du roman et présentant de nombreux traits thématiques propres, Restif peut s'identifier à lui par des substituts livresques et ainsi se glisser dans cette aventure édifiante sur "les dangers de la ville". La fictionalité de l'ouvrage est ainsi assurée autant par des moyens sémantiques que par des moyens pragmatiques dont Restif a trouvé le modèle chez Richardson, comme il le relate dans *Mes ouvrages*.

b. *Un rôle de second plan* : si la figure auctoriale a un profil actantiel bas, un petit rôle par exemple, la confusion avec un texte autobiographique sera difficile. C'est le choix de Restif, encore, dans *Ingénue Saxancour* qui est, on l'a vu, un roman pseudo-autobiographique où le personnage auctorial M. de Saxancour n'est pas au premier plan du récit. Cendrars, qui a souvent rendu hommage à cet écrivain, adopte le même parti dans *Moravagine*.

Seul *le récit enchâssé* ou métadiégétique semble éviter l'inconvénient attaché aux autres "préconventions", simulant une pratique d'écriture personnelle. Seulement on a vu que la littérature autofictionnelle ne prisait guère la technique des emboîtements narratifs. On ne s'attardera donc pas sur ce procédé, l'essentiel ayant été dit lors de l'examen du profil narratif de la figure auctoriale.

Dans l'ensemble, les indices pragmatiques se révèlent donc peu utiles pour l'autofiction. Il fallait pourtant les évoquer pour Vre systématique dans cet examen des signes fictionnels. Leur mise en évidence pourra se révéler utile dans le chapitre suivant.

Après ce tour d'horizon très éclectique, il faut en effet tenter d'unifier notre interrogation sur la fiction. Des questions restent en suspens. On peut

ainsi se demander comment des indices aussi hétérogènes arrivent à une détermination identique. Aussi bien, les raisons de leur efficacité demeurent mystérieuses. Pourquoi, ces indices sont-ils plus importants pour le guidage de la lecture que des déclarations explicites de narrateur ?

5 - LE DISCOURS FICTIONNEL –

"- J'ai trouvé dans un de vos livres un homme qui parle et qui se conduit tout à fait comme mon oncle. Est-ce lui que vous avez copié ? - Non, mais je suis toujours heureux d'apprendre qu'un de mes personnages a un modèle vivant".

E. Caldwell.

Le chapitre précédent a permis d'inventorier un ensemble de procédés par lesquels une œuvre posait son irréalité. Cet examen a montré comment empiriquement le discours fictionnel se constituait et, dans le même temps, se signalait à l'attention du lecteur, orientait sa perception et sa compréhension.

Cet inventaire a toutefois le défaut de s'arrêter à cette description, du reste partielle et morcelé . Les indices recensés fonctionnent sur des plans différents et de manière inégale. Il reste à expliquer par quelle voie ils arrivent au même résultat ; quel est le ressort commun qui leur permet de converger vers le même effet. Bref, ce recensement ne dit pas comment fonctionne globalement le discours fictionnel.

Cette question est d'autant plus importante que la notion de fiction utilisée depuis notre définition initiale de l'autofiction n'a jamais été critiquée. Depuis le début de cette enquête, elle est restée intuitive, déterminée par le contenu que lui donne le sens commun et le langage ordinaire. Il importe par conséquent d'éclaircir ce qu'on entend par ce terme, de se poser la question : qu'est-ce que la fiction ? Quelles sont les propriétés de ce registre du discours ? Qu'est-ce qui autorise cette sorte d'énonciation à délier son auteur de tout engagement et à ne pas être prise à la lettre par celui qui la reçoit ?

On voit en quoi l'autofiction est directement concernée, par cette interrogation. Il s'agit tout simplement de comprendre comment ce registre d'énonciation peut dégager la responsabilité de l'écrivain qui l'utilise, même quand il est nominalement impliqué par son contenu. Il y a dans l'autofiction un phénomène tout de même étonnant. Comme par la magie du radical "fiction", par l'introduction d'un coefficient de fictionalité dans un agencement textuel, un écrivain peut faire les déclarations les plus folles, raconter les choses les plus compromettantes, ce sera pour rire. Il peut prendre sur lui les passions et les pensées les plus asociales, sans que sa responsabilité ne soit engagée, ni que sa crédibilité n'en souffre - du moins en principe. La question est de savoir comment un tel privilège est possible.

Avant de tenter une explication, on rappellera l'état de la recherche dans ce domaine, on cernera au plus près notre perspective et enfin on soulignera l'hétérogénéité des réalisations du discours fictionnel.

Une recherche en cours.

Face à cette question massive « qu'est-ce que la fiction ? », il faut d'emblée rappeler qu'on est loin de disposer actuellement d'une réponse qui fait l'unanimité. Si le statut ontologique de la fiction est une vieille question philosophique, débattue au moins depuis le *Parménide* de Platori, renouvelée par la philosophie analytique anglo-saxonne, la fictionalité littéraire a été longtemps ignorée par les critiques et les théoriciens de la littérature - fors bien star Aristote et sa *Poétique*. Aucun des paradigmes théoriques qui se sont succédés depuis près d'un siècle dans le domaine des études littéraires, n'ont permis par exemple, d'en faire une véritable question théorique. Le dernier en date, impliquant une réduction linguistique des propriétés et des mécanismes littéraires, rendait même impossible ce questionnement (Pavel, 1988).

Certes, cette situation s'est modifiée radicalement, surtout dans les pays anglo-saxons et de langue allemande. La fiction est devenue un *must* théorique, un objet d'étude qui a produit de brillantes analyses ces dix dernières années. La synthèse de Thomas Pavel, *Fictionnal Worlds*, en témoigne. On reste encore, malgré tout, en pleine période de découverte dans ce domaine. Cette ébullition est prometteuse, mais elle rend difficile la distinction des analyses indiscutables : les théories, les approches et les concepts sont encore en chantier pour ainsi dire. En outre, cet intérêt pour la fiction commence à peine en France, ce qui rend difficile la connaissance et la participation, aux débats qui accompagnent cette recherche. Le "retard à la traduction" (phénomène typiquement français) aidant; on est loin de toujours pouvoir accéder aux ouvrages et aux articles essentiels. Cette situation méritait d'être rappelée, ne serait-ce que pour expliquer le côté rustique de notre analyse.

Une question plurielle.

Le problème de le, nature de la fiction n'est pas simple. Il se présente sous des aspects, soulève des enjeux qui demandent à être nettement délimités. Comme l'a bien noté Thomas Pavel, trois aspects sont à distinguer :

> "... les questions *métaphysiques*, concernant les êtres et la vérité de la fiction, les questions de *démarcation* qui évaluent la possibilité de tracer des frontières bien précises entre fiction et non-fiction (à la fois en théorie et dans la pratique des analyses textuelles) et enfin les questions *institutionnelles*, liées à la place et à

> l'importance de la fiction en tant qu'institution culturelle" (1988, pp. 20-21).

Ces trois ensembles de question ont une autonomie relative car ils sont de nature différente. Pour notre propos, il est clair que seul le second ensemble nous concerne directement. Seule l'analyse des bornes de la fiction se confond avec la recherche des propriétés distinctives et du mode de fonctionnement original de ce registre discursif. Si les autres aspects de ce vaste problème sont d'un grand intérêt, ils peuvent être détachés de la question de la démarcation. Les envisager serait compliquer une question déjà passablement embrouillée et outrepasser la perspective poétique de ce travail.

Au reste, même ainsi restreint, le problème de la fiction exige d'autres limitations pour notre propos : (1) il ne s'agit pas d'envisager en soi la différence fiction/non fiction ; cette délimitation ne nous intéresse que pour la littérature et les textes littéraires ; (2) il n'est donc pas question d'envisager les formes non verbales de fiction ; ni même d'ailleurs les formes verbales non littéraires de fiction, comme les exemples logiques, certaines formes de publicité ou de citation (Herrstein Smith, 1978, 113) ; (3) on évitera aussi de confondre cette question avec le problème de la nature du discours littéraire, de la littérarité ; (4) enfin, on ne confrontera pas la fiction au monde non fictif, à la réalité. Notre perspective sera celle d'un lecteur en contact avec les œuvres. Comme le décrit Pavel,

> "[Cette] approche interne évite de comparer les êtres et les propositions de fiction à leurs correspondants non fictionnels (puisqu'une telle comparaison montre à l'évidence aussi bien la vacuité des noms fictionnels que la fausseté des propositions qui les comprennent), et se donne pour tâche de représenter la fiction telle que ses usagers la conçoivent, une fois qu'ils entrent dans le jeu et perdent de vue le domaine non fictif" (1988, P. 25).

Un registre hétérogène.

Considéré en lui-même, le discours fictionnel frappe d'abord par son infinie diversité, tant du point de vue de ses réalisations littéraires que du point de vue des éléments qui peuvent concourir à sa constitution.

Le discours fictionnel n'existe pas, en effet, en soi dans la littérature. Il y a des types de discours fictionnel institutionnalisés historiquement : le conte, la fable, la légende, la nouvelle, le roman, l'épopée, la poésie lyrique, la tragédie et la comédie, le récit fantastique, le roman épistolaire etc. Toutes ces formes de fiction sont bien différentes, ne sont pas reçues et classées dans la littérature fictionnelle, pour les Mêmes raisons. Aussi bien, elles sont nées à des époques distinctes, dans des paysages littéraires différents.

Cette profusion historique recoupe bien sûr une autre diversité. C'est, on l'a dit, que le discours fictionnel, pour se présenter comme tel, afin de guider la reconnaissance du lecteur, a la possibilité de recourir à des composants, qui viennent de plan d'abstraction et de cadre de référence différents. L'examen des modalisateurs fictionnels, explicites et implicites, a permis de percevoir cette variété. Sans compter un "contrat de lecture" mis en place dans le péritexte, contrat modulable de bien des façons, la fiction peut se constituer par des traits aussi bien syntaxiques, que sémantiques ou pragmatiques (pseudo-pragmatiques). C’est bien sir cette diversité structurelle qui fonde la profusion des réalisations historiques C'est parce que la fiction peut se former par des éléments aussi hétérogènes qu'il existe autant de types de fiction historiquement déterminés.

0n ne fait que rappeler des évidences. Reste que cette diversité structurelle et historique fait douter de la possibilité de mettre au jour une structure profonde du discours fictionnel, une sorte de matrice que l'on retrouverait sous-jacente à tous les types de fiction. Les différentes tentatives faites pour trouver des universaux du discours fictionnel, quelle que soit la perspective choisie ne peuvent que fortifier ce doute. Que l'on considère le travail de Kate Hamburger, par exemple, cherchant à donner une définition logico-syntaxique de la fiction, ou même la tentative de John Searle (1982; cf. la critique de Pavel, 1988), tentant d'apporter une solution pragmatique, aucune de ces"démarches essentialistes ne s'est révélée satisfaisante. D'une façon générale, tous les essais faits en ce sens donnent à penser qu'il n'existe pas de caractères constitutifs universels, de quelque ordre qu'ils soient, appartenant au discours fictionnel.

Pourtant, l'infinie variété des fictions ne fait pas problème pour le lecteur, ne semble pas troubler sa perception culturelle. Qu'il s'agisse d'un roman d'aventure ou d'une nouvelle minimaliste américaine, l'amateur de fiction sait

retrouver à chaque fois la bonne posture de réception. Hormis le cas d'œuvres ambiguës, il fait d'emblée la distinction avec le non-fiction arrive sans difficulté à identifier le registre imaginaire. Barbara Herrstein Smith a bien observé ce paradoxe qui fait que notre capacité d'analyse théorique de la fiction semble en raison inverse de notre perception spontanée :

> "It seems clear (...) that no matter how vague or naive our litterary theories, or how problematic our explicit definitions, we do make *functional* discriminations between, say, biographies and novels, and between the transcriptions of actual utterances and the scripts of plays, through the very manner in which we experience and interpret them, and the sort of value and implications they have for us. In other words ; we take them as different *kinds* of things and, accordingly, take them differently"

L'auteur de ce livre remarquable qu'est *On the margins of Discourse* ajoute, en outre, que l'enfant acquiert très tôt les moyens de distinguer ce qui est fictif de ce qui ne l'est pas :

> "Most children learn at a relatively early age that some of the things we tell them are 'really true and others are 'just stories' or, more generally, that sometimes we are saying things to them and at other times using language in a rather different spirit and with a different force. They learn to make this distinction quite in ignorance of, and independent of, categories such as fact and fiction or chronicle and tale. Nor do they make the distinction of the basis of the inherent credibility or 'imaginativeness' of a narration : for many contemporary storybooks narrate banal events about banal characters hardly distinguishable from events and persons in their own lives, while many things we tell children truly must seem inherently incredible in terms of a child's own experiences. (How believable, for example, can a child of four find our statement that men have traveled to and walked on the moon Yet the child will appreciate the difference between our telling him. that and our telling him a story about a boy with a red balloon.) The distinction between, on the one hands, things that are *said* and, on the other hand, things such as stories, nursery rhymes, songs, and verbal games is learned, rather, on the basis of the child's own differential experiences with respect to each : the different contexts in which they occur the different vocal tones in which they are delivered, the different stylistic features

> they may exhibit, but most significantly, the different force - implications and consequences - they have as verbal structures" (1978, pp. 44-45).

S'il y a dans notre compétence de lecteur, dès l'enfance, le savoir nécessaire à l'identification du discours fictionnel, il faut bien supposer que ce registre discursif présente une certaine unité, quelque propriété distinctive, en-deçà ou par delà la multitude de ses types institutionnalisés. De fait, il 'y a au moins une propriété que le lecteur perçoit intuitivement dans toutes les fictions : c'est qu'il s'agit de communications jouées, d'imitations d'énonciations verbales, qui ne doivent pas avoir d'effets réels sur son comportement. Autrement dit, le lecteur le moins averti sait que ce discours qui se donne comme réel pour l'émouvoir, qui présente des personnes et des états de choses comme s'ils existaient vraiment, n'est pas "sérieux", n'appelle pas une compréhension littérale. En adhérant à "l'illusion référentielle" de cette configuration verbale il sait qu'il s'agit d'une sorte de jeu, qu'il ne faut pas y croire jusqu'au bout. Le discours fictionnel exige ainsi une compréhension ambivalente faite de foi et de scepticisme, une attitude contradictoire, mixte d'adhésion aveugle et de clairvoyance. Cette double injonction est "programmée" dans toutes les formes de fiction, selon un "dosage" très variable qui produit à chaque fois un équilibre différent.

Si comme l'a affirmé Karlheinz Stierle "L'usage projeté d'un texte donne les règles de sa constitution" (1972, p.189), c'est dans ces instructions contradictoires qu'il faut chercher l'unité du registre fictionnel. C'est la démarche de Rainer Warning dans un article pénétrant, qui recoupe les analyses de Barbara Herrnstein Smith : "Pour un pragmatique du discours fictionnel" (1979). On le citera longuement car il met en place les notions essentielles pour saisir le fonctionnement du discours de la fiction :

> "Dans le discours fictionnel la situation d'énonciation n'est pas immédiatement déterminée par une situation d'emploi, ce qui n'équivaut naturellement pas à une simple éclipse de celle-ci. Il se produit plutôt une espèce de clivage de la situation : une situation interne d'énonciation entre en opposition avec une situation externe de réception. Le discours fictionnel se définit donc pragmatiquement par la simultanéité de deux situations qui disposent chacune de son propre système déictique. Or, pour être présent dans deux situations simultanées, le

> sujet se voit confronté avec ces instructions contradictoires d'agir que la théorie de la communication appelle le paradoxe pragmatique du *double-bind.* On peut résoudre de tels paradoxes pragmatiques en plaçant l'un des termes de l'opposition sur un plan hiérarchique plus élevé pour ainsi rendre illusoire l'opposition. Mais pour ceux qui sont pris dans le paradoxe Même, une telle solution est impossible - à moins qu'ils ne puissent se sauver par l'issue de la situation ludique. C'est au théâtre qu'il nous est donné d'assister à l'exemplification typique et en même temps à la résolution - ludique - de ce *double-bind,* et c'est en effet le modèle théâtral qui peut être considéré comme le paradigme de la constitution situationnelle du discours fictionnel en général. Nous avons là, d'un côté, une situation interne d'énonciation avec locuteur(s) et destinataire et nous avons, de l'autre côté, une situation externe de réception qui a ceci de particulier que, à l'encontre de la situation interne d'énonciation, le destinataire se voit privé d'un rapport à deux avec un locuteur réel. Ce locuteur réel, l'auteur, a disparu dans la fiction Même, il s'est dispersé dans les rôles des personnages fictifs y compris, dans les genres narratifs, le rôle du narrateur. (...) L'auteur peut bien être absent comme locuteur réel. Il reste présent sous forme des conventions pragmatiques, sémantiques et syntaxiques qui, respectées ou violées, organisent le discours même. Le clivage déictique le *double-bind* dont nous avons parlé, apparaît comme la convention pragmatique majeure. Loin d'ébranler l'identité de la performance discursive, il la fonde, de sorte que situation interne d'énonciation et situation externe de réception représentent les deux termes d'une opposition qui constitue une situation de communication homogène. La fictionnalité est donc fondée en une présupposition situationnelle. En tant que telle elle est essentiellement contractuelle et, partant, historique" (1979, pp. 327-328).

Réorganisée pour les besoins de notre démarche, l'analyse de Warning sur la fiction, permet d'avancer les propositions suivantes

(a) "Le modèle théâtral (…) peut être considéré comme le paradigme de la constitution situationnelle du discours fictionnel en général".

Le théâtre, on l'a vu, est un terrain privilégié pour saisir le mécanisme de la fiction. Au théâtre, on assiste à la représentation d'événements et de personnages qui sont le plus souvent imaginaires et qui pourtant sont présentés

comme réels. La scène délimite un espace conventionnel où se déroule une action imaginaire, mais en même temps elle écarte le spectateur, le tient à distance des enjeux, des mouvements et des conséquences de cette action. La scène trace ainsi la frontière entre deux univers, la réalité et la fiction. Dans son cercle magique, l'illusion règne ; au-delà, c'est le réel. Le pourtour de la scène est comme un pli entre deux mondes que le spectateur doit habiter en Même temps. S'il veut jouir du spectacle, il lui faut en effet suivre le déroulement de la pièce avec attention, se laisser entraîner par les événements représentés par les acteurs, bref donner sa créance à "l'illusion théâtrale". Mais il ne doit pas intervenir pour juger ou arrêter le cours de l'action ; il doit se garder de suivre le comportement de ce soldat, rapporté par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* "L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : 'Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche'. Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello". Le spectateur voit des gestes, entend des dialogues qui sont promus à l'existence, à tout instant, par l'auteur, le metteur en scène, les acteurs et le personnel technique, mais qui ne sont que des simulacres, comme doit le lui rappeler à tout moment l'espace de la scène.

Le théâtre présente par conséquent avec un relief extraordinaire la situation commune de la fiction, on l'on donne à voir des actes et des événements qui ne sont pas en train d'arriver, mais qui sont représentés comme étant en train d'arriver. Il matérialise une situation duelle où coexistent une certaine réalité et une thèse d'irréalité ; une situation où il faut croire au spectacle montré et pourtant ne pas agir en conséquence. Il faut croire à la "situation interne d'énonciation" de la pièce, mais rester lucide quant à sa "situation externe de réception" qui est aussi celle du spectateur. Le théâtre réalise ainsi un clivage qui est structurel à toute fiction, le discours fictionnel demandant la Même réponse divisée à son agencement.

(b)"Dans le discours fictionnel la situation d'énonciation n'est pas immédiatement déterminée par une situation d'emploi... Il se produit plutôt un clivage de situation : une situation interne d'énonciation entre en opposition avec une situation externe de réception".

Comme le définit 0. Ducrot, "on appelle *situation de discours* l'ensemble des circonstances au milieu desquelles se déroule un acte d'énonciation (qu'il soit écrit ou oral)" (1972, P. 417). Peu d'actes d'énonciation, comme il le rappelle, sont compréhensibles sans la connaissance au moins des traits pertinents de leur situation. Une situation discursive est commandée par toute une série d'éléments qui relèvent aussi bien de l'énoncé que de l'interaction locuteur/allocuteur et, dans le cas de cette énonciation différée qu'est un ouvrage littéraire, du moment de sa production et du moment de sa reconnaissance (Wunderlich, 1972).

Le propre d'une énonciation fictive est de faire éclater ses circonstances, de dédoubler sa performance discursive, sa situation de communication. Doublant le procès réel et historique où l'écrivain publie un livre, un procès simulé et intérieur au texte se déroule, qui peut prendre des formes variées mais qui se ramène aussi toujours à la relation par un narrateur d'une série d'événements à l'intention d'un auditeur (narrataire). Il y a donc le "*dédoublement* suivant des instances *énonciatives* : auteur-narrateur-narrataire-lecteur" (Kerbrat-Orecchionie 1980, p.172), du moins dans le cas de figure le plus simple, et un dédoublement corollaire du contexte pragmatique. C'est là un trait de la fiction sur lequel on a eu l'occasion d'insister et qui est bien connu. Pour qu'il y ait un texte de fiction, ou plutôt pour qu'un texte soit lu comme tel, il faut une double duplicité : la fiction d'une histoire et la fiction d'un discours prenant en charge cette histoire. Le lecteur doit pouvoir croire à *l'histoire* relatée et au récit qui en est fait. Le second terme de cette duplicité est au moins aussi important que le premier, pour ne pas dire plus : la matière de la fiction, comme le dit justement Roger Blin, n'est pas moins des "événements racontés" que l'"événement de les raconter" ; et son ressort, autant le *"récit d'une fiction"* que la "fiction d'un récit" (1954, pp. 318-319). C'est ce dernier simulacre, cette énonciation feinte, qui vient diviser la situation de communication globale de toute fiction. A l'inverse, un ouvrage référentiel comme les *Essais* de Montaigne ne présente pas cette dualité dans sa performance discursive. Dans cet autoportrait, le contexte pragmatique réel historique. (Montaigne publiant en 1580 un recueil de réflexions à l'intention du public lettré de son temps), ne se distingue pas de son contexte interne : l'énonciateur qui prend en charge les contenus propositionnels se confond avec l'auteur effectif de ces propositions.

En décrivant cette propriété constitutive de la fiction, on ne fait que rappeler un fait notoire. A ceci près qu'il n'est pas certain que l'on ait tiré toutes les conséquences nécessaires de cette situation. En particulier, le fait que ce soit par cette propriété de simuler une énonciation que le discours fictionnel est immédiatement reconnu par le lecteur le plus ingénu. Quand celui-ci « manque » la fictionnalité d'une œuvre, c'est précisément parce que la "feintise" d'un acte de langage n'a pas été perçue, soit par manque d'éléments textuels, soit par une compétence insuffisante du lecteur.

Barbara Herrnstein Smith a souligné ce point de façon très pertinente. Dans le passage qui suit, elle emprunte ses exemples à la poésie et insiste sur la dimension conventionnelle de la fiction :

> "What is central to the concept of the poem as a fictive utterance is not that the character or 'persona' is distinct from the poet, or that the audience purportedly addressed, the emotions expressed, and the events alluded to are fictional, *but that the speaking, addressing, expressing, and alluding are themselves fictive verbal acts*. To be sure, a fictive utterance will often resemble a possible natural utterance very closely, for the distinction is not primarily one of linguistic form. Moreover, although certain formal Natures - verse, most notably - often do mark and indeed identify for the reader the fictiveness of an utterance, the presence of such features are not themselves the crux of the distinction. The distinction lies, rather, in a set of conventions shared by poet and reader, according to which certain identifiable linguistic structures are *taken* to be not the verbal acts they resemble, but representations of such acts. By this convention, Keat's ode "To Autumn" and Shakespeare's sonnets are precisely as fictive as "The Bishop Orders His Tomb" or Tennyson's "Ulysses". The statements in a poem may, of course, resemble quite closely statements that the poet *might* have truly and truthfully uttered as a historical creature in the historical world evertheless, insofar as they are offered and recognized as statements in a poem, they are fictive. To the objection, Put I know Wordsworth meant what he says in that poem', we must reply, 'you mean he *would have* meant them if he *had* said them, but he is not saying them'. we may choose to regard the composition not as a poem but as a historical utterance, but then the conventions by virtue of which its fictiveness is understood and has its appropriate effects are no longer in operation" (1978, p. 28).

On retrouvera cette importance des conventions pour la constitution de la fiction dans la dernière proposition de Warning.

(c) "La fictionnalité est donc fondée en une présupposition situationnelle. En tant que telle, elle est essentiellement contractuelle et, partant, historique.

Pour comprendre cette dernière proposition, il faut revenir une fois de plus à Dieter Wunderlich, sur qui s'appuie constamment Warning. Par présupposition situationnelle, le premier entend à la fois la connaissance et les capacités du locuteur, ainsi que tout ce qu'il peut présumer de l'auditeur savoir et moyens, espace perceptif, relation sociale qui les rattache (1972). C'est évidemment sur ce modèle qu'il faut comprendre le discours fictionnel : ce dernier se constitue en fin de compte en fonction de la compétence présumée (par l'auteur) du lecteur, à identifier un clivage situationnel. Plus avant, ce clivage ne repose que sur des conventions, des signes linguistiques, textuels ou péritextuels qui n'ont de valeur fictionnalisante qu'en fonction d'un "contrat", lui-même enraciné dans un "marché" historiquement déterminée fait d'un système de normes et d'attentes qui représentent comme l'horizon littéraire d'une époque.

Prenons le cas du conte merveilleux. On a vu que l'entrée en fiction de cette performance discursive se signalait par des indices lexicaux et sémantiques. Mais ces indices ne sont tels qu'en fonction de conventions historiques et culturelles, reconnues comme telles à une époque donnée et perpétuées par les appareils scolaire et culturel. Ce n'est pas parce que ce "genre" se retrouve dans toute l'Europe qu'il est par essence et de toute éternité fictionnel. La récurrence de ce genre signifie tout au plus que ses éléments se prêtent particulièrement bien à la dissociation situationnelle de la fiction et que le merveilleux présente une idéalité qui transcende la différence entre les langues et les cultures européennes. Autrement dit, il n'y a rien dans sa configuration qui en fasse un agencement constitutivement fictionnel. Le discours mythique de certaines cultures africaines ou américaines, doté pourtant d'un coefficient référentiel, présente des particularités lexicales et sémantiques qui le rapprochent du Merveilleux européen. La meilleure preuve de cette contingence des éléments signalant la fictionnalité, c'est qu'ils ne sont pas dérivables d'un clivage situationnel : on ne peut déduire *a priori* les différentes formes institutionnalisées de fiction à partir de la situation duelle propre à la fiction.

Si la fictionalité est bien un registre d'énonciation commun à de nombreux discours institutionnalisés, ce registre est toujours fonction d'une situation d'emploi, qui elle-même dépend d'une pratique culturelle transcendante et par là d'une situation historique englobante. Cette "convention pragmatique majeure" (la situation clivée de la fiction) peut être réalisée par des voies bien différentes, faisant intervenir au choix des présuppositions de lecture, l'intention communicative du locuteur, les qualités phonologiques et syntaxiques ou la sémantique du texte. Dans le même article, Warning résume bien cette impossibilité de dégager une structure profonde de la fiction qui pourrait générer au sein d'un modèle homogène, l'ensemble des discours historiques qui culturellement ont été reconnus comme fictionnels :

> « …L'impossibilité de définir de façon satisfaisante la fictionnalité à l'aide des caractéristiques de la situation d'énonciation fictive elle-même. La fictionnalité présuppose plutôt une situation externe qui la définit en tant que telle. Elle est donc essentiellement contractuelle. Et par-là, le discours fictionnel est intégré au même titre que le discours non fictionnel dans une pratique sociale transcendante. Ce genre d'intégration peut varier en fonction de l'époque et du genre littéraire. A l'époque de l'art dit pré-autonome la situation de réception est hautement codifiée en situation d'emploi typifiée. Il suffit de nommer, dans cet ordre d'idées, la mise en scène de la littérature courtoise dans le cadre des fêtes de cour, ou toute forme de théâtre institutionnalisé. A l'époque post-courtoise, donc depuis le XVIIIe siècle environ, l'articulation de la situation de réception va en décroissant" (1979, p. 331).

Cette impossibilité de donner d'autres réquisits que sa situation clivée à la fiction explique l'hétérogénéité des indices fictionnels, des modalisateurs recensés. Pour que le discours fictionnel existe, l'essentiel est cette division énonciative qui fait coexister un contexte pseudo-pragmatique à côté de son contexte pragmatique réel. Dès lors, tous les moyens sont bons, si l'on peut dire. Tous les procédés qui permettent de poser une thèse d'irréalité, pour reprendre le terme de Sartre, qui permettront de déréaliser l'énonciation du narrateur, directement ou indirectement, seront retenus. Comme la littérature a en propre une surdétermination formelle et fonctionnelle, ces procédés se trouvent souvent multipliés et utilisés de façon concurrente.

Cette primauté du clivage situationnel permet, aussi, de comprendre pourquoi les déclarations textuelles explicites ne peuvent définir un texte comme fictif sans devenir paradoxales, sans se présenter comme une aporie pour le lecteur. Si l'essentiel pour une fiction, pour sa constitution, est cette division de l'énonciation globale, le narrateur ne peut désigner lui-même son statut, car il n'est que l'effet de cette situation d'énonciation fictive qu'il prétend fabriquer. Ce n'est pas par des déclarations d'intention que la fiction existe en tant que telle, c'est par la mise en place d'un dispositif d'énonciation, d'un type de communication agencé de façon particulière. Le narrateur peut bien multiplier les auto-désignations et les avertissements, ce qui importe, c'est sa posture ; posture qui est commandée par des signes qui ont un réel pouvoir dissociatif soit parce qu'ils relèvent du péritexte, soit parce qu'ils contribuent à constituer l'énonciation (indices syntaxiques et pseudo-pragmatiques), soit enfin parce qu'ils ont une valeur négative assez forte pour décrocher le texte de toute référentialité (indices sémantiques).

Cette situation clivée de la fiction explique, enfin, qu'un dispositif comme l'autofiction soit possible. Si l'auteur se représente de façon explicite, il prend le risque d'une interprétation littérale de son énonciation. Mais d'un autre côté, le discours fictionnel offre assez de ressources pour que son personnage apparaisse comme un être imaginaire, pour qu'il soit doté d'un coefficient de lecture qui l'écarte de toute réception "sérieuse". Dès l'instant où le lecteur adhère complètement à la fiction, il la perçoit comme une imitation d'énonciation et par suite perd tout intérêt pour un déchiffrement en termes de vrai/ faux. Soustrayant à l'autorité de la valeur de vérité l'auteur lui-même, le lecteur prend acte du fait qu'il est face à une "assertion non vérifiable", qui "ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte" (Stierle, 1979. p. 299).

Q U A T R I E M E P A R T I E :

S T R A T E G I E S

"Il se méfiait. Il voulait pas trop rajeunir. Il se défendait. Il a voulu que je lui explique encore tout ... le pourquoi M. Et le comment M. C'est pas si facile... C'est fragile comme papillon. Pour un rien ça s'éparpille, ça vous salit. Qu'est-ce qu'on y gagne J'ai pas insisté".

L.F. Céline.

1 - FONCTIONNALITE D'UN DISPOSITIF SCHIZOPHRENE

"On ne confondra pas fonction et intention : une fonction peut être dans une large mesure involontaire, une intention peut être manquée ou débordée par la réalité de l'œuvre".

G. Genette

Bilan et perspective.

Deux protocoles de lecture ont été étudiés en détail. Cet examen, peut-être fastidieux, était nécessaire pour passer d'une définition intuitive à une définition plus rigoureuse de l'autofiction, pour montrer la diversité de leur manifestation. Réalisés par des procédures variées, de manière plus ou moins appuyée, de façon plus ou moins univoque, ces deux protocoles font de l'autofiction un dispositif à géométrie variable, d'une très grande souplesse d'exécution. Ils en font aussi un agencement excessivement retors et, au total, assez compliqué si l'on veut avoir une vue d'ensemble de son existence générique.

Après ce travail d'analyse, on pourrait penser qu'une synthèse serait la bienvenus. Ne faut-il pas maintenant recomposer ce qu'on a dissocié ? Réunir les traits pertinents distingués pour chacun des protocoles ? Construire une typologie à partir de toutes les variables dégagées ? Apparemment, c'est la seule façon de poursuivre cette étude des propriétés distinctives des textes autofictifs. La réunion de tous les paramètres réglant les deux protocoles permettrait une mise à plat de toutes les possibilités du dispositif, découvertes jusqu'à présent de façon isolée. En rassemblant tous ces facteurs et en les faisant fonctionner simultanément, on obtiendrait une typologie, mes possibles d'autofiction. Non seulement cette typologie apporterait un supplément de cohérence théorique à notre démarche mais, de surcroît elle ouvrirait des angles d'approche inédits pour la compréhension de la fictionnalisation de soi littéraire.

Un tel geste est toujours tentant par ce qu'il laisse augurer de maîtrise et de rigueur. Toutefois, il nous semble qu'il ne faudrait pas céder à cette tentation formaliste. Si l'on ne veut pas être en contradiction avec ce qui a été dit à propos du discours fictionnel, il faut respecter la proposition qui a sous-tendue son étude : la fonction détermine la forme, la convention commande le dispositif, le contrat organise l'agencement. Lucien Dallenbach a montré que la mise en abyme servait autant à "désambiguïser" un texte, à assurer la clarté de son message (usage naturaliste), qu'à réfléchir son caractère littéraire ou à permettre sa polysémie (usage symboliste)'(1977, pp. 78, 152). De même, tous les exemples d'autofictions mobilisés dans cette enquête ont manifesté une "disponibilité fonctionnelle et idéologique" du dispositif importante, presque une

nature de "mercenaire textuel". Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de dominantes ni de grands choix formels que l'on ne puisse remarquer. Mais il faut se garder d'attacher mécaniquement un effet à un procédé, se garder d'oublier qu'un même dispositif peut servir des projets opposés.

Plutôt que de partir d'une typologie formelle, on dressera donc un speêtre fonctionnel : on se demandera à quoi peut servir ce dispositif de fictionnalisation de soi, quels sont les effets qu'il peut bien remplir. Ce nouveau temps dans notre enquête va permettre de faire un tri dans notre corpus. Jusqu'à présent, on s'est contenté d'enrichir d'exemples et "transformations réglées" notre définition de départ. Toutes les actualisations du dispositif étaient par conséquent bonnes à prendre. On s'est peu préoccupé de savoir si ces œuvres avaient réellement pour enjeu d'élaborer une fiction de soi. De façon parfois abusive, on a même mobilisé des œuvres dont le caractère fictif était équivoque, dont l'identification auctoriale était réticente. Il faut maintenant mettre un peu d'ordre dans les réalisations de ce dispositif, séparer les cas "purs" d'autofiction des cas "impurs", à partir de l'usage qui en est fait, en fonction du rôle qui lui est dévolu.

Un dispositif schizophrénique.

Avant cet examen fonctionnel, on aimerait toutefois insister sur les implications et les conséquences de ce dispositif pour ses usagers (auteurs et lecteurs), quand il est réalisé dans toute sa pureté.

Considérons d'abord, en amont de l'autofiction, la situation d'un auteur qui s'invente des aventures imaginaires. Qu'est-ce qui peut motiver une telle démarche ? Le bénéfice de ce geste est évident. La fictionnalisation de soi matérialise un rêve qui est constitutif de la littérature ; elle réalise littéralement un désir qui souvent n'est satisfait que socialement ou marginalement : se textualiser, transformer sa vie en littérature et partant être fils (fille) de ses œuvres. A partir de la pratique du pseudonyme, qui le satisfait partiellement, Marthe Robert a bien formulé ce rêve de se créer soi-même :

> "Je suis fascinée par les pseudonymes. Que Gérard de Labrunie signe Gérard de Nerval (…) que Stendhal et Kierkegaard élèvent la continuelle invention de faux noms à la hauteur d'une création, j'y vois non pas de la dissimulation, mais un aveu aussi sincère que naïf. L'auteur pseudonyme (...) dit dans sa signature même ce qui est en fait son mobile le plus profond, par-delà les

> intentions et les idées qui constituent ses raisons de publier : le désir de remanier son état-civil et de nier ainsi toutes les déterminations biologiques, psychologiques et sociales auxquelles l'être ne peut rien changer. Il dit sa volonté de rompre la chaîne des générations dans laquelle il est à jamais inséré(... Y Cette tendance invétérée à se refaire une identité, qui fait positivement le romancier, certains écrivains la développent à un tel degré que, non contents de la libérer dans leurs livres, ils cherchent encore à la satisfaire dans leur vie, dussent-ils pour cela côtoyer la folie" (1981, pp. 97-98).

Cette page permet de situer la fictionnalisation de soi aux côtés de l'invention d'un pseudonyme et de l'élaboration d'une légende, en l'articulant à l'un des ressorts les plus importants de l'écriture littéraire. En s'inventant un pseudonyme, l'écrivain fonde son identité, à rebours de l'humanité ordinaire qui la reçoit, comme l'avait bien compris Cendrars : "... je suis le premier de mon nom puisque c'est moi qui l'ai inventé de toutes pièces". En s'inventant une légende, il se fait lui-même, à la différence du commun des mortels qui s'adapte tant bien que mal aux circonstances : Byron, Baudelaire, Rimbaud l'ont montré chacun de façon différente ; notre époque se caractérise aussi par la difficulté à rendre crédible longtemps une légende : "On ne soigne plus sa légende" disait Breton. Dans les deux cas, cette invention de soi ne se concrétise pourtant qu'à l'extérieur de l'œuvre de l'écrivain. Avec le pseudonyme et la légende, le désir d'être fils (fille) de ses œuvres se satisfait dans la reconnaissance sociale et culturelle mais cette matérialisation demeure hors de ce qui est le plus vital pour un écrivain, son texte. Au contraire, avec l'autofiction, l'écrivain s'invente lui-même dans son écriture, dans ses histoires, dans ses fictions, bref dans son œuvre. En entrant dans son propre texte, il obtient ainsi le privilège d'être à jamais un personnage fictif, de jouir du même statut qu'Hamlet ou Don *Quichotte*. Cette satisfaction explique que, poux quantité d'écrivains, la fiction de soi n'a pas, même figuralement, une finalité référentielle. En outre, avec cette forme de fiction, ils sont gagnants sur tous les tableaux : ils se donnent à la fois la liberté du fantasme, d'un espace où toutes les oppositions et tous les interdits sont suspendus ; et le bénéfice de l'effet mimétique que procurent les noms propres, spécialement le leur, qui renvoient à des personnes réelles.

Seulement, il ne faut pas sous-estimer tous *les risques* liés à ce jeu avec son patronyme et sa biographie. En les déstabilisant et en les brouillant, l'écrivain rompt une distinction tacite entre la personne et l'œuvre qui permet toutes les licences d'écriture. !Il y a là un passage à la limite qui n'est pas sans

conséquences ni sans risques. L'auteur d'une autofiction, en mettant en scène sa personne, peut-être ses intimes, peut-être d'autres, s'expose à provoquer de vives réactions dans sa vie privée, professionnelle ou publique. Même s'il réussit à ne pas mettre en cause sa famille ou ses relations, il s'expose à être jugé sur un terrain qui n'est pas le sien, sur un terrain A tous ses écrits seront interprétés de façon littérale, sans aucune considération esthétique. En principe, ce danger ne devrait pas exister puisque toute autofiction est une œuvre d'imagination, une forme de fiction. Il faut néanmoins se rappeler que cette pratique n'est prise en charge par aucun discours, que le lecteur moyen n'est pas préparé à la lecture de ce type d'œuvre. A ce jeu, l'auteur est donc presque toujours perdant car, même quand ses représentations de lui-même ou des autres ne seront pas outrancières, elles seront toujours fausses en regard de la réalité et des habitudes des lecteurs, toujours considérées comme mensongères - et comme telles condamnables.

G. de Nerval est une bonne illustration de ce danger de la fictionnalisation de soi. Pour s'être livré imprudemment à cette pratique, il a eu droit à un port rait terrible d'Alexandre Dumas, publié dans *Le Mousquetaire* du 10 décembre 1853 et repris dans la dédicace aux *Filles de Feu* :

> « C'est un esprit charmant et distingué, comme vous avez pu en juger, - chez lequel, de temps en temps, un certain phénomène se produit qui, par bonheur, nous l'espérons, n'est sérieusement inquiétant ni pour lui, ni pour ses amis ; - de temps en temps, lorsqu'un travail quelconque l'a fort préoccupé, l'imagination, cette folle du logis, en chasse momentanément la raison, qui n'en est que la maîtresse ; alors la première reste seule, toute-puissante, dans ce cerveau nourri de rêves et d'hallucinations, ni plus ni moins qu'un fumeur d'opium du Caire, ou qu'un mangeur de haschisch d'Alger, et alors, la vagabonde qu'elle est le jette dans les théories impossibles, dans les livres infaisables. Tantôt il est le roi d'Orient Salomon, il a retrouvé le sceau qui évoque les esprits, il attend la reine de Saba ; et alors, croyez-le bien, il n'est conte de fée, ou des *Mille et une Nuit*, qui vaille ce qu'il raconte à ses amis, qui ne savent s'ils doivent le plaindre ou l'envier, de l'agilité et de la puissance de ces esprits, de la beauté et de la richesse de cette reine ; Tantôt il est le sultan de Crimée, comte d'Abyssinie, duc d'Égypte, baron de Smyrne. Un autre jour il se croit fou, et il raconte comment il l'est devenu, et avec un si joyeux entrain, en passant par des péripéties si amusantes, que chacun désire le devenir pour suivre ce guide entraînant dans le pays des chimères et des hallucinations, plein

> d'oasis plus fraîches et plus ombreuses que celles qui s'élèvent sur la route brûlée d'Alexandrie à Ammon ; tantôt, enfin, c'est la mélancolie qui devient sa muse, et alors retenez vos larmes si vous pouvez, car jamais Werther, jamais René, jamais Antony n'ont eu plaintes plus poignantes, sanglots plus douloureux, paroles plus tendres, cris plus poétiques !.. ».

On notera que ce morceau de bravoure est plus écrit que réfléchi. Manifestement, Dumas a voulu faire des effets au détriment d'un jeune confrère, qu'il croyait peut-être déjà enfermé. Tel quel pourtant, ce passage reproduit tous les sentiments ambivalents que peut produire la fictionnalisation de soi l'accusation de mythomanie et l'affirmation du caractère intenable de ce projet littéraire ; la reconnaissance malgré tout de sa séduction et de son efficacité, dès lors que l'auteur se donne le rôle de guide dans sa fabulation.

Presque un siècle auparavant, Diderot avait eu droit à un portrait non moins satirique, pour ses nombreux *Dialogues* il se fictionnalise, sous la plume de Garat dans *Le Mercure* de 1779 :

> "Promenant son imagination sur les ruines de l'antique Italie, il se rappelle comment les arts, le goût et la politesse d'Athènes avaient adouci les vertus terribles des conquérants du monde. Il se transporte aux jours heureux des Lelius et des Scipion ou même les nations vaincues assistaient avec plaisir au triomphe des victoires qu'on avait remporté sur elles Beaucoup de monde entre alors dans son appartement Il me distingue au milieu de la compagnie et il vient à moi comme quelqu'un que l'on retrouve après l'avoir vu autrefois avec plaisir" (cité par E. de Fontenay, 1981, pp. 224225).

Une fois encore, l'écrivain qui se fictionnalise est pris littéralement, comme un individu hors de lui-même, possédé par son imagination et ses inventions - comme s'il n'était pas acceptable qu'un homme de lettres brouille les limites de la littérature et de la vie, du dedans et du dehors de la fiction, de l'extérieur et de l'intérieur de la représentation. Il faut dire que, d'une façon générale, le sens commun accepte tris mal le travestissement d'un individu. Quand cette métamorphose n'a pas lieu dans un cadre social qui la légitime, elle fait du fabulateur un coupable en puissance. Se créer de toutes pièces, s'inventer un nom, une origine, une histoire, n'est-ce pas bon pour "un assassin, un cambrioleur, un collaborateur" comme l'affirme Elsa Triolet au début de *L'Inspecteur des ruines* ? Plusieurs auteurs de romans policiers ont exploité cette méfiance du sens commun envers qui se fictionnalise, ce sentiment

partagé que nous éprouvons face à la fabulation, même manifeste, d'autrui. C'est ainsi que Donald Westlake et Ruth Rendell, respectivement dans *Adios Scheherazade* (Minerve, 1985) et Douces morts violentes (Belfond, 1987), ont chacun mis en scène un personnage tenant un journal intime où il s'inventait des aventures imaginaires, presque incroyables, mais intégrées dans le récit de leurs vies véritables. Comme par hasard, ces journaux autofictifs seront à l'origine de toutes sortes de catastrophes et feront de leurs rédacteurs plus que des suspects, *des criminels*.

Il y a ainsi dans la production d'une autofiction un effet pervers qui paraît presque fatal. C'est qu'à vouloir se métamorphoser en personnage de roman, l'écrivain prend le risque qu'on identifie sérieusement ce personnage avec lui-même. Dans son Journal, Gombrowicz, dont pourtant toute l'œuvre romanesque utilise le dispositif de l'autofiction, a formulé très clairement ce danger et la paralysie qu'il peut provoquer pour un écrivain

> "Je manque encore, semble-t-il, de fanatisme dans ma passion pour ma propre personne, et de même n'ai-je pas su - par peur des autres - me donner à cette vocation qui m'incombe et creuser suffisamment la question. C'est moi - le premier et sans doute le seul de mes problèmes : le seul, l'unique de tous mes héros auquel véritablement je tienne" (Journal I, 1953-56 pp. 204).

Cette remarque de Gombrowicz signale une dimension de la littérature souvent négligée, à savoir qu'elle ne va pas sans imagerie sociale, que la perception d'un écrivain est faite aussi des images de lui-même qui sont véhiculées un peu partout. Ces images sont en partie produites par ses interventions, ses déclarations, ses comportements et, bien sûr, ses œuvres ; en partie faite par l'interprétation qu'en donnent les médias, l'opinion, la communauté. Pour cette dernière, l'Image est importante, c'est elle qui lui donne barre sur ces fabricants d'énoncés, qui la confortent ou la dérangent. Cre sont bien souvent ces images qui portent vers la lecture d'un écrivain inconnu qui donnent le désir de lire les œuvres d'un écrivain jusque-là ignoré. Tout écrivain est conscient de ce rôle des images, de la nécessité de composer avec elles, d'élaborer ses stratégies de publication et de comportement en fonction d'elles. Si la littérature est une institution, comme on tend de plus en plus à l'affirmer, alors se pose pour chaque écrivain la question de sa légitimité et de sa crédibilité. Dans notre univers post-romantique, cet aspect est le plus souvent occulté : on prétend se contenter des textes. Il n'est pas certain

pourtant qu'une œuvre ne se ressente pas du crédit social et culturel dont jouit ou ne jouit pas son auteur.

Le dispositif de l'autofiction met par définition en danger cette crédibilité. En utilisant, l'écrivain prend le risque de passer pour un mythomane invétéré, comme l'ont pris Restif, Nerval, Loti, Céline ou Gombrowicz en mêlant la fiction à leur vécu. Le problème, c'est que les effets de cette pression sociale, de ce souci de garder son crédit, ne sont pas facile à mesurer dans un texte ou chez un auteur sans que l'analyse devienne immédiatement, comme par le "retour du refoulé réductrice. Comme le dit bien Pierre Bourdieu, c'est alors qu'"il faut choisir de payer la vérité d'un coût plus élevé pour un profit de distinction plus faible" (1982, p. 10). Pourtant, ce risque constitutif à l'écriture de l'autofiction explique sans doute bien des agencements retors, permettant à l'écrivain de risquer son nom propre tout en se gardant une marge de replie pour le cas où le jeu d'identification fictionnelle se retournerait contre lui.

Pour illustrer ce cas de figure, on ne citera qu'un exemple : *Moravagine* de Cendrars Ce roman, on l'a vu, ne donne qu'un petit rôle à son auteur, même si cette place est en vérité essentielle, voilée par une formidable ellipse du texte qui cherche comme à censurer les relations entre Cendrars et Moravagine. Mais il n'en a pas toujours été ainsi : le manuscrit, conservé au fonds Cendrars, de la Bibliothèque de Berne, présente une version de l'histoire bien différente : le narrateur est Cendrars lui-même, en personne, sous son nom. Au départ Cendrars voulait donc se représenter comme l'homme lige de Moravagine. Puis il a reculé, biffé son nom et mis à la place celui d'un narrateur imaginaire, Raymond la Science. Peur des jugements ironiques de la Presse ? Souci de ne pas inquiéter des proches ? Volonté de ne pas s'exposer à une censure possible ? Refus de l'éditeur ? La raison qui a conduit Cendrars à modifier son manuscrit restera à jamais mystérieuse. Le fait est que celui-ci montre bien que le poids de l'Image pèse même sur un écrivain aussi peu conventionnel que lui.

Pour clore cette considération, on signalera un « artifice » ingénieux pour les candidats à l'autofiction ne voulant prêter le flanc aux ricanements de tout bord. Le procédé est Paul Auster, auteur d'une trilogie new-yorkaise, dont le premier volume est *Cité de Verre*. Au lieu de donner directement son n à un personnage, Auster a trouvé le moyen suivant. Il commence par camper un personnage fictif qui a un nom et une identité thématique propres : Quinn, auteur de romans policiers sous un pseudonyme de William Wilson et vivant à

New-York. Et c'est seulement après coup, comme par la suite d'une erreur, qu'il donne son patronyme à ce personnage. Alors que Quinn est chez lui, train de lire le début des Voyages de Marco Polo (« Pour qu'un livre soit droit et véritable, sans nul mensonge, nous vous donnerons les choses vues comme vues et les entendues comme entendues »). Aussi, tous ceux qui liront ou écouteront ce récit doivent le croire parce que ce sont toutes choses véritable le téléphone sonne :

> - Allô ? fit la voix.
>
> - Qui est-ce ? demanda Quinn.
>
> - Allô ? répéta la voix. Ecoute, dit Quinn. Qui est-ce ? - Est-ce Paul Auster ? demanda la voix. Je voudrais parler à M. Paul Auster" (Tr. fr. P. Furlan p. 12).

Quinn commence par refuser cette identification forcée ; puis il s'y prête entièrement, A la suite de quoi, il connaît toutes sortes de tribulations et sombre dans l'abjection, la folie et la mort. Tout lui est permis puisqu'il y a eu erreur sur la personne et qu'il n'est qu'un faux homonyme d'Auster.

L'autofiction n'est, toutefois, pas seulement une entreprise périlleuse pour son auteur. En aval du texte, le lecteur se trouve dans une contradiction insoluble. Comment lire un "roman" dont l'auteur est l'un des personnages ? Comme une fiction ? Comme un texte à visée référentielle ? Les deux à la fois? Ni l'un ni l'autre ? Si lire c'est faire fonctionner un texte (et donc actualiser son registre de lecture), la question se pose. Devant une autofiction, 0'' doit obéir à deux injonctions. contradictoires : lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie. Pourtant, ces deux registres sont incompatibles, que ce soit par leurs protocoles, leur rapport au réel ou leur usage. Ce sont deux systèmes de communication dont la synthèse est impossible, deux territoires aux frontières bien délimitées, Même si des procédés formels peuvent s'échanger et circuler de l'un à l'autre. Sauf que le texte autofictif tire son sens de ces deux registres et de leur coexistence Même au niveau de l'énonciation, le lecteur est face à un paradoxe au sens strict, un paradoxe pragmatique. Un paradoxe parce qu'il n'y a là nul sophisme ni abus de langage. Un paradoxe pragmatique parce que la duplicité n'est pas au niveau de ce que dit le texte, mais dans la manière dont il fait sens, s'énonce ou signifie.

Mutatis mutandis, le lecteur est pris dans ce que les théoriciens de l'école de Palo Alto, à la suite des travaux de Bateson sur la schizophrénie ont

popularisé sous le terme de *double-bind* (Bateson, 1956 ; Watzlawick, 1967) : une "situation à double contrainte". Dans le domaine de l'interaction humaine, on sait qu'un individu est prisonnier d'une telle situation quand il est l'objet d'une communication qui se contredit elle-même, d'un énoncé ou à l'intérieur d'un cadre de référence sans ambiguïté, quelque chose est formulé sur ce cadre qui le dénie. Un tel type de communication paradoxale a pour effet d'interdire l'usage du niveau métacommunicatif, la capacité de communiquer sur la communication, la perception des nuances entre les différents registres de communication - et de produire à terme un schizophrène. Sans forcer davantage la comparaison, il faut reconnaître que le lecteur face à un texte autofictif se trouve devant le même registre indécidable et dans une situation tout aussi intenable : il se trouve dans l'impossibilité de distinguer le littéral et le métaphorique et de choisir entre ces deux registres. Selon son tempérament, il décidera alors que toute l'œuvre a un sens caché (réponse paranoïaque qu'elle n'appartient à aucun registre-type défini (réponse hébéphrénique) ou qu'elle ne présente aucun intérêt (réponse catatonique).

Fonctions du dispositif.

Naturellement, le lecteur est rarement conduit à ces extrémités car une autofiction est pourvue d'étiquettes, d'indices, de signaux métacommunicatif qui lui permettent de comprendre qu'il s'agit d'une sorte de jeu, qu'il est devant une œuvre d'art. Bien plus, ce *double-bind* de l'autofiction ne fait que prolonger et redoubler le *double-bind* constitutif de la fiction, signalé par Warning et décrit depuis longtemps sous la catégorie de "mensonge".

C'est, en effet, depuis l'Antiquité que la littérature est placée sous le signe de la duplicité. Chaque époque a reconnu plus ou moins explicitement qu'elle supposait de part et d'autre, du rôle de la production à celui de la réception, une totale mauvaise foi. L'auteur par l'illusion qu'il cherche à, rendre crédible ; le lecteur par la bonne volonté qu'il met à adhérer à cette illusion. Cette description, parfois transformée en accusation, de la littérature en termes de simulation, rendait compte de la posture d'énonciation du discours fictionnel. Elle visait aussi à définir la lecture comme un champ permissif ou nombres d'oppositions irréductibles sont désamorcées, A des stratégies contradictoires trouvent un compromis.

Ainsi, si en droit le dispositif de l'autofiction est embarrassant pour le lecteur, s'il ne peut conduire qu'à une œuvre impossible, en fait la plupart des textes offrent une solution à cette contradiction. On a volontairement insisté sur le caractère intenable de la fictionnalisation pour mettre en valeur le geste provocant que représentait son existence. En réalité, comme on s'en doute, aucun lecteur n'est jamais devenu schizophrène à la lecture d'une autofiction. Le lecteur trouve la plupart du temps une solution à l'antinomie de cette posture d'énonciation. De même que le *double-bind* de la fiction trouve une "résolution ludique". l'autofiction offre le plus souvent un compromis qui permet d'accorder ses contraires. Quelle solution ? Comme pouvait le faire prévoir l'hétérogénéité du corpus, celle-ci n'est pas unique. L'examen attentif des textes montre que, loin de ne remplir qu'une fonction, le dispositif permet des effets multiples et Même contradictoires. Selon les œuvres et selon les auteurs, le lecteur constate, en effet, que dans certains cas le texte autofictif est recontextualisable alors que dans d'autres, il demeure irréductible. Autrement dit, deux cas de figures se présentent : a) le lecteur peut recontextualiser le dispositif, c'est-à-dire lui trouver malgré sa particularité une appartenance générique, une place dans le système des genres et des pratiques littéraires. On supposera que ce lecteur est compétent, que sa recontextualisation n'est pas une "trahison", une "méconnaissance par assimilation" (Derrida). Dans ce premier cas, c'est le texte qui offre des "appels d'interprétation" en ce sens, qui ménage au lecteur une orientation de lecture telle qu'il peut rattacher le dispositif à des stratégies balisées, essentiellement référentielles et réflexives comme on va le voir.

b) Le texte demeure irréductible à toute recontextualisation. L'usage qu'il fait du dispositif n'est pas soluble à l'aide d'une catégorie générique conventionnelle. Par rapport à la compétence du lecteur, son savoir littéraire et culturel, le dispositif est alors une "forme sans fonction". Pour lire, le lecteur doit épouser le mouvement du texte, s'assujettir à son autorité et à une signification qu'il ne tire que de lui-même. Il se trouve alors devant ce que Ross Chamber appelle un "texte difficile", qui appelle un travail d'interprétation important et qui peut provoquer des effets variés angoisse, sentiment de résistance, vertige, jeu etc. (1982)

C'est selon ces deux orientations que se distribuent les réalisations du dispositif, qui peuvent se détailler fonctionnellement de la façon suivante :

al) fonctions référentielles

Le dispositif de fictionnalisation de soi sert en réalité une visée didactique, constative ou autobiographique. Loin d'être le moyen d'une plongée dans l'imaginaire, il sert au contraire une volonté de vérité ;

a2) fonctions réflexives

Le dispositif permet des textes spéculaires ou autoréférentiels. Il produit alors une forme spécifiée de "métalepse", par laquelle l'œuvre se "dénude" ou s'auto-glorifie ;

b) fonction figurative

Cette dernière fonction est une hypothèse de travail. Il faudra se demander si les réalisations ne correspondant pas une stratégie balisée, ne convergent pas malgré tout dans un effet commun : la figuration.

Trois grands types de résolutions possibles apparaissent ainsi pour le dispositif autofictif ; trois grandes fonctions que l'on va détailler dans les chapitres qui suivent. Cette étude fonctionnelle sera l'occasion de voir si, à défaut de thèmes obligés ou de traits formels récurrents, ce dispositif ne présente pas une certaine unité au niveau des stratégies qui commandent son usage. Cet examen pourra aussi permettre de cerner définitivement le contenu à donner au terme autofiction, de préciser la définition en compréhension de cette catachrèse.

2 - FONCTION REFERENTIELLE –

« La vérité n'est jamais jas ce dont on a décidé de se souvenir »

P.Cnnro

On a jusqu'ici toujours décrit la mise en œuvre du dispositif de l'autofiction comme une pratique par laquelle un écrivain s'inventait une vie et une personnalité, comme une sorte de fictionnalisation de soi. Certaines œuvres, pourtant, actualisent le dispositif sans avoir de visée fictionnelle, tout en manifestant au total une nette ambition référentielle. La figure d'énonciation utilisée est bien celle de l'autofiction mais le projet d'ensemble, le résultat recherché n'est pas l'élaboration d'une autofiction. Cette affirmation paraîtra sans doute paradoxale, voire incohérente.

Il faut, pourtant, comprendre que le dispositif de l'autofiction ne demande pour être "monté" que deux éléments une identification de l'auteur avec l'un de ses personnages une mention affirmant la fictionalité de l'œuvre. C'était, rappelons-le, la démarche de Doubrovsky avec Fils, déclaré autobiographique, malgré l'indication générique "roman" de son ouvrage. Cet exemple n'est pas unique. Ce chapitre a précisément pour but d'explorer tous les cas dans notre corpus où le dispositif de l'autofiction sert des fins référentielles, un projet didactique ou une entreprise autobiographique.

- I - FONCTION DIDACTIQUE

Par cette appellation, on désignera toutes les réalisations où le dispositif sert un dessein à la fois pédagogique et idéologique ; où il permet d'authentifier un discours systématique, qu'il soit philosophique ou historique, esthétique, métaphysique etc. Cette fonction se retrouve aussi bien dans des fictions proprement dites que dans un genre démonstratif comme celui du dialogue.

Dans un texte narratif fictif, la fictionnalisation de soi donne la possibilité de mettre en place un représentant auctorial, un interprète de l'auteur. Par lui, le texte va pouvoir se faire lire selon une orientation bien déterminée ; l'activité interprétative du lecteur va se trouver étroitement canalisée, en fonction des intentions de l'auteur. Si la notion de "porte-parole" a un sens, c'est bien dans cette situation là, A l'auteur délègue à un personnage son autorité et son pouvoir. Sans doute, cette notion est parfois utilisée de façon peu rigoureuse. Balzac avait raison de s'élever contre la fâcheuse tendance à attribuer à l'auteur les propos de ses personnages. Il ne suffit pas qu'un personnage tienne un discours systématique et cohérent, que rien ne vient contredire dans l'œuvre, pour que l'on puisse en faire un représentant de l'auteur. Par contre, si

ce personnage porte un nom proche de celui de l'auteur, on n'aura pas tort d'y voir comme un double chargé de guider le lecteur.

Un tel personnage homonyme est un signal quasi-explicite que le texte dispose de son propre appareil interprétatif, qu'il renferme en lui la clef de sa "bonne interprétation". Son homonymie est la marque de l'autorité qui lui est conférée ; elle indique que ce personnage est comme un "décodeur" incorporé au texte, qu'il a charge de déchiffrer par avance le sens de l'histoire à laquelle il appartient. Naturellement, un narrateur pourrait remplir cette fonction interprétative avec encore plus de netteté. Mais la structure de la fiction deviendrait trop démonstrative ; on serait devant un roman à thèse. Au contraire, donner son nom (ou une partie) à un personnage permet de faire l'économie d'un narrateur envahissant, d'un commentaire interprétatif rigide comme celui de la fable.

Ainsi, dans tes *Buddenbrook*, Thomas Mann a-t-il délégué un personnage qui porte son prénom pour donner son sens au roman. Tout montre que Thomas Buddenbrook a pour tâche d'éclairer le déclin de sa famille, de donner sa signification à la décadence de sa lignée, de faire de son histoire un destin. Sa réflexion sur la discordance entre la force et le ressassement de soi, sur l'incompatibilité du vouloir-vivre et de la pensée, sur l'opposition de l'art et de la vie, dépasse sa propre situation pour expliquer toute la destinée fatale des Buddenbrook. Le constat qu'il fait d'une "nature artiste" rongeant la vitalité initiale des Buddenbrook, c'est celui de Thomas Mann sur son époque ; le diagnostic qu'il fait sur les rapports entre l'échec de sa famille et sa chute dans la maladie, West encore celui de Thomas Mann. Ce personnage n'est pas seulement le dernier acteur lucide de la saga familiale ; il est aussi l'interprète de son histoire. *Mutadis Mutandis*, on pourrait faire la même analyse avec le personnage de Burton dans *L'Emploi du temps* de Butor ou avec celui d'Andréas dans *Le Mur de la peste* d'André Brink.

Cette fonction interprétative peut aussi jouer un rôle dans un genre où l'on ne l'attendrait pas, A ses vertus pédagogiques semblent inutiles : le genre du dialogue. Ce genre didactique, qui trouve son point de départ chez Platon, est comme on sait un genre important. Au sein de cet ensemble, un certain nombre de dialogues présentent la particularité de mettre en scène leur auteurs. On en a vu quelques exemples au cours de ce travail. En fait, ils sont beaucoup plus nombreux qu'on ne pourrait le penser et ce corpus mériterait

une étude à lui tout seul. *Dialogue historique* de Varron, les *Dialogues* de Grégoire Le Grand, *Dialogue entre un Juif, un philosophe et un chrétien* d'Abélard, certains *Dialogues* du Tasse, *Dialogue en forme de Vision nocturne* de Marguerite de Navarre, *Nouveaux Essais* de Leibniz, *Entretiens* de Fontenelle, tous ces textes forment comme un sous-ensemble homogène et important, au même titre par exemple que le sous-genre *dialogue des morts* où l'auteur fait converser des morts illustres, sans aucun souci de vraisemblance, en permettant par exemple la rencontre de Machiavel et Montesquieu comme dans le magnifique et méconnu *Dialogue aux enfers* de Maurice Joly.

Dans cette pratique littéraire, le recours au dispositif autofictif semble s'expliquer de la façon suivante. Premier temps, l'auteur choisit de mettre en place la fiction d'un dialogue, procédé très commun qui a l'avantage de divertir tout en instruisant ; de montrer la vérité en train de naître, plutôt que de la présenter figée et déjà formée comme dans un Traité. Cette forme d'exposition présente toutefois un risque. La situation imaginée, les personnages inventés, les méandres de leur discussion, tout cela risque de déborder les intentions de l'auteur et de noyer pour ainsi dire les affirmations qu'il voulait imposer. Autrement dit, à force de vouloir plaire, de prétendre concilier la doctrine et la littérature, il y a le danger d'une "revanche de l'écriture" (Suleiman, 1983, pp. 239-264). Pour parer à ce risque de débordement par son cadre fictif, l'auteur peut alors choisir, dans un second temps, de se représenter lui-même dans le texte. Il asseoit ainsi de son autorité le discours d'un personnage, permet à ses thèses d'être identifiées par le lecteur et séparées des autres voix du texte.

Prenons l'exemple des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, un dialogue rapporté sous une forme narrative. Fontenelle a donné comme cadre fictif à ses thèses scientifiques un séjour dans le château d'une marquise et des soirées passées à discuter d'astrophysique Dans ces conversations érudites, Fontenelle mêle, comme il le reconnaît dans sa préface, le certain et le plausible l'apodictique et l'hypothétique. A côté d'affirmations acceptées par la "Cité savante" de son époque, il avance des propositions qui n'ont pas encore été démontrées, mais qui pour lui sont très probables. Il fallait donc que l'on prenne au sérieux ces hypothèses qui pour Fontenelle étaient des hypothèses scientifiques. C'est là que son cadre imaginaire, sa fiction d'entretiens, risquait de le perdre. Il y avait le risque d'une sorte de contamination de tout son propos, par sa fiction mondaine et le bon badin utilisé

pour le rapporter. Tout son ouvrage pouvait être lu comme une rêverie poétique sans fondements ; comme une description fantasmagorique du ciel ; comme un livre dans la veine de l'*Histoire vraie* de Lucien, multipliant les descriptions fantastiques et les inventions gratuites. Pour parer à ce danger, Fontenelle a bien sûr multiplié les arguments et les démonstrations, a mis tout son discours sous le signe du raisonnable. Mais surtout, il s'est identifié à son narrateur, afin que toute son autorité d'auteur étaye les hypothèses formulées, leur donne l'allure d'un discours sérieux. Du coup, son narrateur n'est plus seulement un savant avide de diffuser son savoir, *c'est un personnage vicaire*, un double de l'auteur, son représentant dans le texte. Cette identification est une véritable délégation de pouvoirs : en partageant son identité, Fontenelle donne aussi son autorité et il garantit le sérieux de son discours.

Concluons : avec cette première fonction, un paradoxe se fait jour. Alors que le dispositif de la fictionnalisation de soi est dans l'absolu le comble de l'invention, la fiction poussée à sa limite, là A elle emporte jusqu'à son auteur, des textes montrent un tout autre emploi possible. Loin de servir l'imaginaire, le dispositif peut aussi servir de "verrou" référentiel en quelque sorte. Tout comme la mise en abyme chez les naturalistes, il peut servir la cause d'un message, être le garant d'un discours didactique. Comment reconnaître un tel emploi du dispositif ? Dans le cas du dialogue, la question ne se pose pas. Le dispositif n'est là que pour éviter toute ambiguïté dans interprétation, le caractère synthétique et démonstratif du texte indiquant la nécessité de cette interprétation. Dans le cas d'une fiction, c'est évidemment plus compliqué. On peut, toutefois, avancer l'existence des traits suivants : a) l'emploi hétéro- ou homodiégétique du double auctorial : si ce double est au centre du récit, en est l'acteur principal, il est moins apte à en donner le sens, à s'en faire l'interprète ;

b) un "Profil thématique" contrasté du personnage auctorial : par là, l'auteur décourage le lecteur dans toute tentative d'interprétation littérale, qui ferait de son double un autre lui-même et du texte une œuvre autobiographique ; c) enfin, trait qui va de soi mais qu'il faut rappeler, la présence dans le texte d'un discours interprétatif énoncé par un personnage.

II - FONCTION BIOGRAPHIQUE –

Cette seconde appellation permettra de nommer toutes les œuvres où le dispositif sert un projet intime, A une des finalités ultimes est de mettre l'accent sur sa vie, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune, 1975, p. 14) comme dans une autobiographie.

Pourquoi alors de tels ouvrages sont-ils présentés comme fictifs ? Pourquoi des auteurs éprouvent-ils la nécessité de classer des textes intimes dans la littérature romanesque ?

Il faut distinguer dans ce choix fonctionnel deux cas de figures : la littérature onirique et une littérature qui manifeste une "modélisation mineure du projet autobiographique" (Lejeune).

Tout d'abord, il faut penser à des textes autobiographiques dont le contenu est par nécessité fictionnel : les récits de Ave. Perec avec *La boutique obscure*, Butor avec son *Matière de rêves* ont montré l'intérêt et la cohérence de cette écriture onirique. Voilà des ouvrages qui prennent leurs racines au plus profond de l'intimité de l'écrivain, qui sont d'une authenticité parfois douloureuse et qui pourtant sont presque toujours irréels, dont le contenu est par définition invraisemblable. Pour ces textes, l'écrivain n'a pas besoin de mettre en place un protocole de fiction compliqué. La matière de ces récits indique le plus souvent d'elle-même leur fictionnalité : il s'agit d'autofiction presque naturelles. C'est d'ailleurs une forme d'écriture qui mériterait autre chose qu'une évocation rapide si les limites de cette enquête ne l'empêchait pas. Dans cette littérature onirique, le dispositif de fictionnalisation ne cherche pas à déréaliser l'écrivain, il est nécessaire pour que le vécu onirique soit fidèlement restitué.

Second cas de figure, une littérature qui se répand de plus en plus aujourd'hui, A l'écrivain se raconte sur un mode fictionnel tout en assurant que cette fiction est vraie. Une illustration très claire : Alphonse Boudard, *L'Hôpital* (La table ronde, 1972). L'ouvrage porte comme second titre Une *hostobiographie* et comme indication générique "roman". Sur le quatrième de couverture, on peut lire entre autres : *"J'invente rien, je réorganise ma souvenance et puis je fais danser les mots..."*. Les contradictions de ce protocole péritextuel se retrouve à l'intérieur de l'ouvrage' c'est bien le récit

d'années passées par l'auteur à l'Hôpital, mais il y a tant de verve dans le style, de truculence dans les portrait se de jubilation dans les descriptions que cela donne à penser que l'effet à produire sur le lecteur a autant commandé cette' « autobiographie » que la fidélité au vécue le souci de restituer scrupuleusement une expérience difficile. Alphonse Boudart a ainsi publié plusieurs volumes de ce type : *La Métamorphose des Cloportes*, *La Cerise*, *Bleubite*, *Cinoche*, *Les Combattants du petit bonheur*, *Le Corbillard de Jules* et dernièrement *L'Éducation* d'Alphonse. *Dans Le Corbillard de Jules*, (La Table Ronde, 1979), il donne une préface où il désigne ces livres comme appartenant à un "grand ensemble de biographie romanesque", dont le titre générique serait *Les Chroniques des mauvaises compagnies*. L'appellation "biographie romanesque" ramasse pertinemment la formule de cette écriture de soi moulée sur l'écriture romanesque, mais se défendant bien de déformer les faits et n'ayant d'autre perspective qu'autobiographique.

Notons que ce registre contradictoire est aujourd'hui un phénomène incontournable du monde éditorial. De plus en plus d'écrivains, de façon ponctuelle ou systématique, publient de tels textes. L'œuvre de Doubrovsky entre' naturellement dans cette catégorie. Lejeune en a relevé Vautres exemples dans "Autobiographie, roman et nom propre". On peut ajouter quelques écrivains à son inventaire. Pour ne retenir que les écrivains qui le font de façon systématique, on retiendra les noms de Jean-François Bastide, de Gabrielle Rolin et de Thomas Bernhard. Tous ces écrivains pourraient reprendre la formule de Boudard : "J'invente rien, je réorganise ma souvenance et je fais danser les mots".

Dans son examen de ce type hybride, Lejeune a insisté sur le fait qu'il ne s'agissait que d'une "modélisation mineure du projet autobiographique" ; que les contradictions de ce registre n'apportaient guère que des confusions et que leur seul mérite était d'illustrer un malaise général envers les dis cours référentiels. Il est vrai qu'à une ou deux exceptions pris, ces textes hybrides ne sont pas d'une très grande qualité littéraire. Toutefois, il y a là un phénomène de la vie littéraire qui n'est pas à négliger et qui est l'équivalent pour notre époque de ce qu'était pour le XIXe siècle la roman personnel dont le prototype est *L'Oberma* de Senancour. Comme on sait, ce siècle a vu se multiplier des romans à la première personne, où le narrateur était anonyme, que la rumeur ou le contexte éditorial disait d'inspiration autobiographique et qui étaient lus

comme des autobiographies retouchées. C'est pour éviter type de lecture que Barris a nommé rétrospectivement "Philippe" le narrateur-héros de sa trilogie *Le Culte du Moi*, qui était anonyme dans les premières éditions.

Toutes ces "biographies romanesques" reposent sur une doxa qui trouve son origine chez Goethe, selon laquelle dans le domaine de l'écriture de soi, toute vérité est poésie Certes, les arguments avancés peuvent être différents : la part de fiction qui entre dans toute personnalité ; le phénomène qui fait que l'on se souvient plus de l'effet que des faits la nécessité pour l'exigence de vérité du projet autobiographique de composer avec l'exigence artistique (de style, de composition). Ainsi avec Doubrovsky, on a vu une formulation particulière de cette *doxa* utilisant un langage psychanalytique, mettant l'accent sur le pouvoir aléthique du langage. Mais il ne s'agit que d'une formulation différente. L'essentiel se trouve déjà chez Goethe.

Dans la tradition autobiographique, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (*Souvenirs de ma vie. Poésie et Vérité* (1811-1833) pst, en effet, un livre fondateur, aussi important que *Les Confessions* de Rousseau, quoique en un autre sens. On doit à Rousseau d'avoir donné le coup d'envoi à une écriture de soi A l'accent est mis sur une exigence de vérité absolue, à une manière de pratiquer l'autobiographie et la connaissance de soi qui va jusqu'à l'impudeur, dont Leiris est l'héritier moderne. Mais c'est à Goethe que l'on doit d'avoir signalé la part d'invention qu'il y a dans l'écriture de soi, part dont il fallait tenir compte et qu'il faudrait même faire fructifier selon lui.

Dès les premières lignes de son ouvrage, Goethe signale l'impossibilité d'un récit exact de sa vie

> "Car il semble que la tâche principale de la biographie soit de représenter l'homme dans ses rapports temporels, de montrer jusqu'à quel point le monde lui résiste, jusqu'à quel point il le favorise, comment il s'en forme une conception de l'univers et de l'homme, et, s'il est artiste, poète, écrivain, comment il les réfléchit au dehors. Mais, pour cela, il faudrait une condition qui est, pour ainsi dire, hors de nota atteinte : savoir, que l'individu connaisse et lui-même. et son siècle ; lui-même pour autant qu'il est resté identique dans toutes les circonstances ; le siècle en tant qu'il entraîne avec lui ceux qui le veulent comme ceux qui ne le veulent point, les détermine et les façonne, de telle sorte qu'on peut dire qu'un homme, s'il fut né seulement dix ans plus tôt ou plus tard, été tout autre tant

> en ce qui concerne sa propre culture que l'action qu'il exerce au dehors.
>
> C'est en suivant cette route, c'est de considérations et de tentatives de ce genre, de souvenirs et de réflexions semblables, qu'est né le présent tableau, et c'est de ce point de vue le point de vue de sa naissance - qu'on pourra le mieux en jouir, en profiter et en juger avec le plus d'équité. Il y aurait peut-être à dire encore, particulièrement sur la manière mi-poétique, mi-historique de cet ouvrage, mais l'occasion s'en rencontrera sans doute plus d'une fois au cours du récit" (Trad. fr. P. du Colombier)

Par la suite, il ne manque pas de noter les moments où le "pouvoir poétique" de l'imagination a interféré avec le travail de la mémoire. Au début de la quatrième partie, il donne même sa méthode, qui lui fait utiliser les altérations de sa mémoire pour rafraîchir par le vernis de la poésie l'éclat de sa vie passée:

> « En contant une vie dont la marche est aussi variée que celle dont nous avons eu l'audace d'entreprendre le récit, nous sommes conduits, pour rendre clairs et intelligibles certains événements, à séparer nécessairement des choses qui s'entrelacent dans le temps, à en resserrer d'autres, que leur suite permet seule de saisir, et à grouper ainsi l'ensemble en parties qu'on peut embrasser raisonnablement pour les juger, et dont on peut tirer soi-même quelque profit.
>
> Nous plaçons cette considération en tête du présent volume pour qu'elle contribue à justifier notre méthode, et nous y ajoutons cette prière à nos lecteurs, de vouloir bien prendre garde que le récit qui se continue ici ne se raccorde pas exactement à la fin du livre précédent, mais que son objet est de reprendre peu à peu tous les fils principaux et de présenter, en un enchaînement solide et sincère, aussi bien les personnes que les sentiments et les actes ».

Tout le travail de Goethe dans cet exposé biographique consiste donc à assumer les déformations rétrospectives pour composer un ouvrage qui se prête le mieux possible au sens qu'il donne à sa vie et aux exigences d'une œuvre littéraire. Un exemple frappant de ce souci d'organisation et de composition dans *Poésie et Vérité*, est la mise en scène par Goethe de son propre nom. Si l'ouvrage débute par une déclaration qui a le caractère formel d'une déclaration de naissance à l'état civil ("Le 28 août 1749, alors que sonnait le douzième coup de midi, je vins au monde à Francfort-sur-le-Main"), le narrateur est anonyme durant toute la première moitié de l'ouvrage. Alors que de nombreux passages évoquent sa signature, comme prolongement

métonymique de sa personne et élément important dans le jeu amoureux, le narrateur retarde à loisir la profération de son nom. C'est seulement au centre exact de l'ouvrage (IIe partie, Livre 10 1 l'ouvrage comprend quatre parties et vingt livres), en reproduisant un épigramme de Herder que Goethe dévoile Herder qui joue avec l'étymologie de son patronyme et qui permet à Goethe un beau développement sur la manière dont chaque personne se familiarise avec son nom, au point d'en faire comme un épiderme symbolique. Il y a là comme un rituel d'imposition, Goethe suggérant qu'à son nom d'auteur, il le doit à Herder, que sans lui toute sa production serait restée dans les grâces mièvres du XVIIIe siècle qui caractérisaient ses débuts. Ce n'est qu'un exemple du formidable travail de composition auquel Goethe s'est livré sur les données de son existence. Mais il est particulièrement significatif.

L'œuvre aura une influence considérable en France, souvent chez des écrivains dont on ne soupçonnerait pas cette filiation. Ainsi Renan qui dès les premières pages de *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* reconnaît sa dette :

> "Goethe choisit pour titre de ses Mémoires *Vérité et Poésie*, montrant par là qu'on ne saurait faire sa propre biographie de la même manière qu'on fait celle des autres. Ce qu'on dit de soi est toujours poésie (…) Ce qui est une qualité dans l'histoire eut été ici un défaut ; tout est vrai dans ce petit volume, mais non de ce genre de vérité qui est requis pour une *Biographie universelle*. Bien des choses ont été mises afin qu'on sourie ; si l'usage l'eût permis, j'aurais dû écrire plus d'une fois à la marge *Cum grano salis*," (1383, pp. 39-40)

Toutes choses égales, on voit comment un auteur comme Boudard découle directement de cette tradition. La nuance qui le sépare de Goethe ou de Renan, c'est qu'un discours d'escorte est moins nécessaire. Il suffit aujourd'hui de disposer l'indication générique "roman" pour prendre à son compte les arguments de Goethe et se donner toutes les libertés pour conduire le récit de sa vie. On voit aussi en quoi cette forme d'écriture de soi se distingue de l'autofiction. La revendication fictionnelle n'est dans ce cas qu'un moyen de se défendre de l'accusation de mensonge ; c'est une *licence biographique*, pas une fin en soi.

En réalité, le registre de ces œuvres est *tendanciellement* référentiel ; c'est même ce qui permet de les différencier des autofictions proprement dites. Soit le cas de Boudard ; tous ses ouvrages portent sur la couverture l'indication

générique "roman". Mais lui-même ne manque pas une occasion, dans le reste du péritexte, de signaler qu'il ne fait que relater les bonheurs et les avanies de son existence même s'il ne respecte pas l'ordre chronologique. La préface du *Corbillard de Jules* met même un peu d'ordre dans ces volumes en situant chacun d'eux par rapport aux événements de sa vie. On évitera donc de confondre ces "autobiographies romanesques" avec l'autofiction, même si c'est ce phénomène qu'avait en vue Doubrovsky quand il a forgé cette catachrèse. Bien plus, on évitera d'utiliser ce terme même quand le récit présenté est extravagant, impossible. Dès lors que la visée est référentielle, peu importe le contenu, il y a toujours une volonté de vérité qui porte l'ouvrage et c'est là l'essentiel. Le récit de rêve est là pour en administrer la démonstration : si je raconte mes rêves, il y a de fortes chances pour qu'ils montrent la plus grande fantaisie par rapport aux lois qui régissent la vie ordinaire. Néanmoins, ces rêves seront bien les miens et si j'engage ma parole quant à leur authenticité, il faut bien que mon auditoire les reçoive comme autobiographiques.

Cette dernière observation est nécessaire pour classer des textes comme *Vivre avec son double* (La Table ronde, 1979) Alfred Fabre-Luce. Dans ce "roman" l'auteur met en scène sa propre personne et le jeune homme qu'il fut, venu le revisiter. Bien sûr, ce texte ne peut être que fictionnel dans son contenu. Mis sa visée est référentielle, son ambition est autobiographique. En faisant coexister le vieil homme qu'il est et l'adolescent qu'il fut, Fabre-Luce ne fait que matérialiser ses propres pensées et rêveries, donne corps à cette part de *dichtung* qui entoure toute existence. C'est ce qui lui permet de donner "l'avertissement" suivant en tête de son livre :

"Bien des auteurs ont écrit un roman inspiré de leur propre vie. Ce fut pour eux un moyen de creuser plus profond qu'ils ne pouvaient le faire dans des Mémoires. Telle est aussi la signification du livre que je publie. Très soucieux d'exactitude rigoureuse dans mes travaux d'historien, je tiens à préciser ici la distinction des genres. Un *roman*, peut être, lui aussi, plein de "vérité", mais ce n'est pas une vérité littérale, même là où beaucoup de traits sont exacts.

A propos d'œuvres du même genre, on a parlé de "mentir-vrai". L'expression est trop brutale pour mon goût. Le mensonge m'est toujours antipathique. J'ai plutôt usé de discrétion et de stylisation - parfois aussi d'humour".

Comment conclure ce chapitre sur les œuvres A la fictionnalisation de soi remplit un objectif référentiel, didactique ou autobiographique ? Il faut reconnaître que l'on est devant un phénomène embarrassant. Des œuvres qui apparaissaient comme autofictives, qui parfois ont été analysées comme telles, se dévoilent fonctionnellement comme porteuses d'un projet autobiographique ou pédagogique. Ne sommes-nous pas en contradiction avec nous-même ?

En fait, il faut bien voir que le dispositif de la fiction de soi est d'une disponibilité totale. Tous ces "romans, qui prétendent être un roman sans l'être utilisent des procédures qui seraient valides dans une autofiction véritable. En ce sens, notre démarche reste légitimé. Toutefois, à cette étape de l'analyse, il est en effet urgent de distinguer entre *la fictionalisation de soi et l'autofiction*. La fictionnalisation de soi n'est qu'un dispositif par lequel un écrivain se campe dans une situation totalement ou en partie imaginaire pour des raisons qui peuvent être variables et dont la mise en place d'un "porte-parole" ou d'une autobiographie attrayante sont sans doute les plus importantes. L'autofiction, elle, est une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques.

3 - FONCTION REFLEXIVE

"Introduire dans le roman un romancier" A. Huxley.

Avec le chapitre précédent, on a vu un emploi du dispositif autofictif familier au lecteur. Malgré son excentricité, parce qu'elle sert une finalité référentielle, la fictionnalisation de soi ne fait pas alors problème : le lecteur l'accepte, comme il accepte une autobiographie ou un dialogue philosophique ordinaires, dont la "contextualisation" ne pose pas de difficultés particulières. Il reste à examiner un autre cas de figure où, malgré la bizarrerie du dispositif, le lecteur se trouve à nouveau dans une situation connue, face à un usage qui permet d'indexer la fiction de soi à une stratégie balisée, en l'occurrence une stratégie spéculaire. Autrement dit, il faut examiner les réalisations où la fictionnalisation auctoriale recoupe des procédures de réflexion, peut se décrire en termes de "mise en abyme

Quoique parfois subtils, tous ces moyens de duplication sont aujourd'hui bien connus des lecteurs. Outre que des œuvres majeures en ont fait leur miel, de Cervantes au nouveau roman, en passant par Shakespeare ou Zola, tout un discours d'escorte s'est progressivement constitué pour populariser ces jeux de miroirs. De Jean-Paul à Hugo, de Gide à C.E. Magny, il n'a pas manqué d'écrivains ou de critiques pour expliquer la nature, la fonction et l'intérêt de ces techniques. Un des apport de la remarquable synthèse de Lucien Dallenbach sur cette question, le récit circulaire, est de montrer en pointillé comment l'usage de la réflexivité littéraire s'est institutionnalisé au cours des siècles. A travers des formes différentes et des enjeux multiples, une tradition s'est mise en place pour accompagner la mise en abyme, permettre sa perception, sa classification et par suite sa compréhension. Il paraît donc légitime d'affirmer que ces procédés de réflexion constituent une stratégie reconnue, ayant sa place dans le paysage littéraire. Que la fictionnalisation de soi vienne à se confondre avec l'une de ces techniques spéculaires et elle sera perçue comme un effet de celle-ci.

RAPPEL

On sait que la notion de "mise en abyme" rassemble des procédés de réflexion variés, procédés qui peuvent se réduire à trois types comme le décrit Dallenbach :

> "Tel que les auteurs l'utilisent sans le problématiser le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières se ramènent à trois figures essentielles qui sont la réduplication simple (frag-

> ment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui... . et ainsi de suite) et la réduplication aporistigu2 (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)`` (1977, P. 51).

Pour reprendre une formule ramassée de J. Verrier, est mise en abyme, "toute œuvre dans l'œuvre", toute œuvre sur l'œuvre ou toute œuvre par l'œuvre. Reste à se demander sous quelles conditions la mise en abyme et la fiction de soi peuvent se recouper ? Dans le type I, il n'y a qu'un rapport d'analogie entre le segment textuel réfléchissant et le texte réfléchi : la scène de théâtre dans Hamlet. Ce type de réduplication (simple) ne se prête donc pas à la fictionnalisation de soi. Le type II, lui, ne peut guère exister de façon effective comme le souligne Dallenbach

le dédoublement interminable est littérairement voué à demeurer sinon à l'état de programme du moins au stade de l'ébauche. La raison de cet inaccomplissement se discerne sans peine. Elle tient à la structure même d'une représentation dont la profondeur implicite se heurte aux limites du récit entrevues par Lessing Preuve en soit l'usage intempérant que les affiches publicitaires font du procédé, alors qu'en littérature il ne se signale par la force des choses qu'à l'état de projet (a), de référence emblématique (b) ou de réalisation partielle (c) Exemples

(a) Contrepoint de Huxley ; (b) Le Vent et L'Herbe

de Claude Simon ; (c) Les Faux-Monnayeurs" (1977,

pp. 145-146).

Demeure donc le type III. En se réfléchissant elle-même, l'œuvre invagine nécessairement son producteur, le propulse fatalement au beau milieu de sa fiction et rejoint ainsi le dédoublement de l'autofiction. Naturellement, cette invagination a quelque chose de spécieux :

> "Emblème du type III, Ouroboros ne l'est pas par busard. On sait les difficultés que représente pour l'axiomatique un ensemble qui se contient lui-même. Or l'auto-enchâssement narratif n'est pas une moindre source d'apories. Emanant ici de l'auto-référence, celles-ci enfreignent à trois niveaux la loi du tertium non datur : au niveau de la causalité, puisqu'un récit auto-enchâssant exploite la récurrence et se donne pour

> le produit de son produit ; au niveau de la temporalité, puisqu'il se projette dans l'avenir (...) alors qu'il est un récit accompli ou en train de voir le jour ; au niveau de la spatialité, puisqu'il se représente comme sa propre partie et se laisse enfermer par ce qu'il contient" (Dallenbach, 1977, p. 147).

Ce vacillement des catégories logiques et sensibles n'est toutefois pas vraiment nouveau. Il rappelle le tremblé qu'introduit le dispositif autofictif dans la représentation, le trouble qu'il porte dans les limites entre le dedans et le dehors d'une fiction Ainsi, tant par sa nature que par son effet, la réduplication aporétique se trouve tris proche de la fictionnalisation de soi.

Mais pour que ces deux pratiques littéraires puissent se confondre, il faut une dernière condition, qui est incontournable. La mise en abyme n'est possible que si le segment textuel réfléchissant se confond ou tend à se confondre avec le texte réfléchi, il va de soi que la mise en abyme n'a plus de sens.

Davantage, le rendement narratif de celle-ci est suspendu à sa miniaturisation. Trop développée, elle perd beaucoup de son efficace Pour le type III, Dallenbach fait de cette exigence une 'loi importante" : "la force de l'auto-enchâssement est inversement proportionnelle à la mobilisation d'une œuvre enchâssée", (p. 147). Ainsi, la fiction de soi ne recoupera la mise en abyme qu'à la condition d'être limitée, de n'être réalisée qu'avec parcimonie dans le texte. C'est dire que le personnage auctorial ne doit pas occuper une place trop importante dans l'œuvre. Faute de quoi, l'auteur n'apparaîtra pas comme réfléchi par son texte.

UN MODELE : LE "*QUICHOTTE*".

Afin d'examiner concrètement les modalités possibles de cette rencontre entre la fiction de soi et la misé en abyme aporétique, on partira d'un exemple qui présente le double mérite d'être un texte fondateur et une réalisation exceptionnelle :

L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Comme on sait, ce roman comprend deux parties, nettement distinctes, publiées respectivement en 1605 et en 1615. La *Seconde partie* semble résulter d'une décision tardive de Cervantes. Les dix ans qui séparent ces deux volets, le fait que le premier volet comprenne un dénouement (même s'il est déception) et soit lui-même initialement organisé en parties, laissent à penser qu'au départ Cervantès ne

voyait pas la nécessité d'une suite. C'est pourtant ce qu'il publia dix ans plus tard. Il est peu vraisemblable que l'arrivée intempestive d'une pseudo seconde partie, d'un Don *Quichotte* apocryphe, publié par un certain Avellaneda en 1614, fut à l'origine du revirement de Cervantès. Toutefois, elle le renforça sans aucun doute dans sa décision de ne pas donner une suite au sens traditionnel, mais de replier son *Don Quichotte II* sur son *Don Quichotte I*. Peut-être même ce plagiat lui permit de poursuivre et d'achever une entreprise sans précédent, qui pouvait faire reculer plus d'un écrivain accompli. De façon inespérée, le Réel fournissait à Cervantès le prétexte pour donner une défense, une critique, une exégèse, une authentification et une clôture à sa *Première partie*.

C'est ainsi que dans la *Seconde partie*, la plupart des personnages ont lu la première ; ils sont en même temps acteurs et spectateurs, protagonistes et lecteurs du *Quichotte*. Cette reconnaissance de soi intervient dis le chapitre II, par la bouche de Cantho, répondant à une question de *Quichotte* sur sa re-nommée dans le village, chez le vulgaire, chez les cavaliers et gentilshommes :

> « … si vous désirez savoir tout ce que l'on en publie (...) je vous amènerai céans un homme qui vous les dira toutes sans y manquer d'un sou. Hier au soir, arriva le fils de Barthélemy Caraco, qui vient d'étudier à Salamanque et qui est reçu bachelier. Comme j'allais chez lui pour lui donner la bienvenue, il m'apprit que déjà l'histoire de Votre Seigneurie courait par le monde, sous le non de L*'Ingénieux Chevalier don Quichotte de la Manche*. Il me dit encore qu'on m'y avait mis avec mon propre nom de Cantho Panca et madame Dulcinée du Toboggan, avec d'autres choses qui se sont passées entre nous deux seuls. J'en fis, tout étonné, mille signes de croix, ne pouvant m'imaginer comment a pu les savoir celui qui les a écrites" (Trad. fr. F. Rosset et J. Cassou, P. 540).

Cette mise en abyme du livre par lui-même autorise toutes sortes de variations savoureuses : une autocritique en règle (chap. 3), où la *Première partie* est jugée d'un point de vue littéraire ; une critique systématique du *Quichotte apocryphe*, dont le héros éponyme constate de *visu* l'existence dans une imprimerie de Barcelone des comparaisons avec le *Quichotte I* :

> "Le bachelier demeura tout étonné d'ouïr les termes et la manière de parler de Sancho Pança : car, encore qu'il eût lu la première partie de l'histoire de son maître,

> toutefois il n'avait cru que Sancho fit aussi plaisant qu'on l'y dépeint. Mais, quand il l'ouit maintenant parler de testament et de codicille qui ne se pût détraquer, au lieu de testament et de codicille qui ne se pût rétracter, il crut tout ce qu'il en avait lu et le tint pour un des plus solennels insensés de notre siècle. Aussi disait-il en lui-même qu'on n'avait jamais vu au monde deux fous tels qu'étaient le maître et la valet" (P. 572).

Bien entendu, toutes ces variations ne sont possibles que parce que le *Quichotte II* se donne comme un livre à écrire, dénie sa nature littéraire :

> "Et par hasard, répliqua don *Quichotte*, l'auteur promet-il une seconde partie ? - Il en promet une, dit Samson : si est-ce pourtant qu'il nous assure qu'il ne l'a point trouvé, et qu'il ne sait pas qui la peut avoir. C'est pourquoi nous sommes en doute si elle sera publiée ou non" (P. 550).

Et ce ne sont pas seulement les personnages qui ignorent leur nature d'êtres imaginaires, qui n'ont pas conscience d'évoluer dans une fiction. Le "beau-père" du Livre, Cervantès, et le chroniqueur maure Hamet Ben Engeli ne s'en doutent pas non plus, même si leur illusion n'est pas la même. Tout en sachant, et en signalant qu'ils font œuvre de narrateurs, ils parlent de leurs héros comme des individus réels :

> "Le puissant Allah soit béni ! dit Hamet Ben Engel au commencement de ce huitième chapitre. Béni soit Allah ! répète-t-il trois fois. Et il ajoute qu'il préfère ces bénédictions en voyant qu'il tient enfin en campagne don Quichotte et Sancho ; et par ce moyen, ceux qui lisent cette histoire peuvent faire état que dès ce même point recommencent les hauts faits et les facéties de don Quichotte et de son écuyer" (pp. 573-574).

Aporétique, cette mise en spectacle de la *Première partie* relance considérablement le thème des rapports entre le livre et la vie qui traverse le roman - et permet de représenter ces rapports pour ce qu'ils sont : une aporie. L'ouvrage qui avait fait des romans de chevalerie et du genre pastoral le support d'un questionnement sur l'opposition entre la fiction et la réalité, est désormais lui-même en lice. Fable parmi les fables, le *Quichotte* ne peut plus être lu comme une naïve dénonciation de genre littéraires faciles, déjà

démodés ou critiqué à l'époque de Cervantès. Le lecteur est maintenant directement confronté au scandale constitutif de toute œuvre d'imagination, de toute configuration narrative même, si on se rappelle les développements sur la théologie. Scandale qui ne tient pas seulement à la nature illusoire du récit, mais aussi à ce besoin qu'ont les hommes d'histoires, à ce désir irrépressible qui les poussent à vouloir vivre leur vie sur le mode enchanté de la fable.

La *Seconde partie* présente ainsi une mise en abyme du *Quichotte* qui a pour effet une "auto-glorification", une signification aporétique et une inclusion par le livre de son dehors. Outre le comique produit par cette situation, cet auto-enchâssement a pour résultat de fictionnaliser indirectement la personne de Cervantès. Si le *Quichotte* est une partie de lui-même, alors Cervantès est aussi un élément de cet univers fictif. Quoique invisible dans le second volet du roman, il doit appartenir à son univers. Ce jeu avec le principe de récurrence fournit donc une première catégorie A la réflexivité littéraire et la fiction de soi se rencontrent : *la mise en abyme du livre*. On notera que cette rencontre n'est possible que parce que la fictionnalisation auctoriale est indirecte, se fait par le biais d'une auto-désignation de l'œuvre. C'est parce que le protocole nominal est constitué par la médiation d'un livre autonyme, dont l'autonymie a valeur de substitut livresque, que cette fiction de soi équivaut exactement à une mise en abyme de l'énonciation.

Il est pourtant une autre espèce de conjonction entre la reduplication et la fiction de soi, qu'il ne faudrait pas manquer de signaler : *la mise en abyme de l'écrivain*. On peut en effet imaginer un texte qui ne se réfléchisse pas lui-même, mais son auteur. Comme par hasard, c'est encore le *Quichotte* qui offre un des premiers exemples de cette forme de mise en abyme. Mais pas là où on l'attendrait. En effet, ce n'est pas à nouveau dans la *Seconde partie* que se trouve cette reduplication de la source de l'énonciation, mais dans la *Première*, comme si celle-ci renfermait par avance le principe d'un procédé qui allait relancer et transformer toute l'œuvre.

Au chapitre VI du *Quichotte I*, après la première sortie du héros, l'on voit deux de ses amis, un barbier et un curé, se livrer à un examen et à un autodafé de sa bibliothèque :

> «… quel livre est-ce là (...) ? - C'est la *Galatée* de Miguel de Cervantès, dit le barbier. - Il y a bien longtemps que ce Cervantès est mon ami, et je sais qu'il est plus

> versé en infortunes qu'en vers. Son livre a je ne sais quoi de bonne invention ; il propose quelque chose et ne conclut rien il faut attendre la seconde partie qu'il promet, peut-être qu'avec l'amendement il obtiendra entièrement l'indulgence, qui à présent lui est refusée et, en attendant, tenez-le renfermé en votre logis monsieur mon compère". (Trad. fr. C. Oudin et i. Cassou, p. 68).

Cette apparition piquante est la seule occurrence de tout l'ouvrage du nom de Cervantès, si l'on excepte une nomination indirecte avec l'évocation de *Numance* au chapitre 48, une de ses pièces célèbre, par son patriotisme. Mais cette apparition n'est pas seulement piquante, elle est aussi pleine d'enseignement. Dans le même geste, Cervantès fait obstacle à toute interprétation univoque de son œuvre et formule de la façon la plus nette cette impossibilité d'une lecture dogmatique. Car ce n'est pas seulement dans Galatée, que Cervantès "propose quelque chose et ne conclut rien", c'est aussi dans le *Quichotte* à commencer par l'épisode de l'autodafé où il montre avec indulgence le barbier et le curé céder à la passion des livres qui ravage le chevalier à la triste figure. En s'introduisant dans sa fiction, Cervantès va apparemment rejoindre la cohorte des auteurs qu'il condamne. Surtout, il complique passablement le sens de cette condamnation, s'enlève toute possibilité de détenir la signification ultime de son œuvre. Etroitement localisée, plus discrète et plus implicite, cette transgression narrative a pourtant le même effet sur la signification de l'œuvre que la mise en abyme généralisée de la *Seconde partie*.

Dès le *Quichotte I*, comme l'a vu Borgès, le paradoxe de la seconde partie est donc virtuellement présent. Par cette mise en abyme de l'écrivain, la fiction, déjà, quoique différemment, s'approprie son contexte dénonciation et se donne comme *causa sui*. La différence introduite par la reduplication de l'auteur, et non du texte, a seulement pour résultat de déplacer l'accent de la transgression narrative. Elle souligne davantage la mise en crise de la fonction auctoriale, porte l'effet disruptif sur la source du texte plutôt que sur sa consistance. Cette transgression auctoriale n'est sensible que parce que la fictionnalisation de soi est limitée. N'était le caractère partiel de cette réalisation du dispositif autofictif, la transgression ne serait pas significative. Simple silhouette dans son texte, Cervantès produit une distorsion que sa présence insistant(rendrait diffuse et insignifiante.

Le *Quichotte* a ainsi permis de dégager deux espèces de conjonction entre le dispositif de l'autofiction et la "structure en abyme" (Genette) : la mise en abyme du livre, la mise en abyme de l'écrivain. Il s'agit maintenant de vérifier, d'étendre et de préciser cet examen. Est-ce bien les seuls cas où l'autofiction et la réflexivité littéraire convergent ? ne peut-on affiner la description de ces mises en abyme ? Quelle est la nature du rapport qu'entretiennent ces deux pratiques ? Est-il légitime de saisir certaines réalisations autofictives en termes de construction en abyme ?

Mise en abyme et fictionnalisation de l'auteur.

L'examen des fictionnalisations auctoriales pouvant être interprétées comme des mises en abyme de l'énonciation permet de vérifier la description et l'analyse faite à partir du *Quichotte*. Elles se distribuent nettement en deux groupes, selon que la réflexion se porte sur l'écrivain ou sur l'œuvre elle-même. De ce point de vue, le *Quichotte* réalisait à l'avance toutes les variations de mise en abyme aporétique possibles. Toute l'histoire ultérieure ne serait-elle qu'une exploitation des ressources découvertes par Cervantès ? C'est ce qu'il faut examiner.

a) Mise en abyme de l'écrivain.

Lors de l'étude du *profil actantiel* (du rôle joué dans l'histoire par le double fictif de l'auteur),on a rencontré des réalisations autofictives où la figure auctoriale n'avait qu'un emploi mineur dans la fiction, petit rôle, situation de comparse ou de silhouette. Dans ces exemples, l'auteur ne fait qu'une apparition fugitive dans son texte. Fidèle à la décision initiale qui voulait qu'on accueille toutes les œuvres réalisant de pris ou de loin le dispositif de l'autofiction, on s'est gardé de discuter le statut de ces réalisations. Il est certain pourtant que ces actualisations partielles ne vont pas sans difficulté. Leur octroyer le statut d'autofiction au sens strict du terme est difficilement acceptable.

Une telle générosité signifierait que l'autofiction existe aussi à l'état de fragment. Or, imagine-t-on une autobiographie ponctuelle ? Un journal intime partiel ? Entre un auteur qui construit la totalité de son texte autour d'une repré-

sentation imaginaire de lui-même et un autre qui inscrit son nom dans un recoin de son œuvre, il y a une disproportion que l'on ne peut ignorer. Si l'autofiction est autre chose qu'un procédé narratif, si elle est réellement une figure d'énonciation, une posture de communication, il faut différencier les réalisations où le représentant auctorial occupe une place centrale de celles où sa présence est négligeable pour la diégèse, même si elle n'est pas accessoire pour la signification de l'œuvre. C'est ce que l'on va faire, en cernant de plus près la forme, les effets et le statut de ces réalisations fragmentaires de l'autofiction.

Commençons par prendre deux exemples, afin de vérifier le caractère peu significatif, pour l'intrigue, de ces interventions. Ainsi, dans *Six personnages en quête d'auteur*, la présence de Pirandello dans sa pièce n'est pas indispensable à la progression du drame. S'il fallait nécessairement un directeur avec sa troupe en train de répéter sur une scène de théâtre, il n'était pas vital que leur répétition ait précisément pour objet *Ce soir on improvise*, une comédie de Pirandello :

> « Le souffleur, *lisant*.
>
> 'Au lever du rideau, Léon Gala, en tablier blanc, coiffé d'un bonnet de cuisinier, est en train de battre un œuf dans du chocolat, avec une cuillère à pot. Philippe, habillé lui aussi en cuisinier, en fait autant. Guido Venanzi écoute assis'.
>
> Le grand premier rôle
>
> Je vous demande pardon, est-il absolument nécessaire que je me coiffe de ce bonnet de cuisinier.
>
> Le directeur
>
> Mais naturellement, puisque c'est écrit.
>
> Il montre la brochure.
>
> Le grand premier rôle
>
> Mais c'est parfaitement ridicule !
>
> Le directeur, se levant furieux
>
> Ridicule ! Ridicule ! Que voulez-vous que j'y fasse s'il ne nous arrive plus de France une seule bonne comédie et si nous en sommes réduits à représenter des comédies de Pirandello, dont on ne comprend pas un traître mot et que l'auteur semble avoir écrites exprès pour se f... de moi, de vous et du public ?...". (trad. fr. C. Mallarmé, pp. 9-10).

De même, Albert Cohen se donne souvent un représentant discret dans ses romans, on l'a vu avec *Belle du Seigneur*. Dans *Mangeclous* (1938), un demi-siècle avant *Belle du Seigneur*, il le fait d'une manière qui n'est pas sans rappeler Cervantès. C'est le héros éponyme qui parle :

> "- Je suis un inconnu, moi ? Mais ne sais-tu pas qu'un livre tout entier appelé *Solal* a été écrit sur moi avec mon propre nom et que l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert. Et que cet Albert, né en l'île de Corfou, voisine de la nôtre, est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou qui faillit épouser ma mère, ce qui fait que cet Albert est en quelque sorte mon parent ! Ne sais-tu pas que dans tous les pays du monde et même à Ceylan, ô Mattathias, on me trouve sympathique grâce à ce livre et ne l'as-tu pas lu ?" (Folio, p. 298).

Entre *Solal*, (le premier roman de Cohen, publié en 1930) et *Mangeclous* se trouve donc établi le même rapport qu'entre les deux parties du *Quichotte*. A cette différence qu'il s'agit dans le roman de la seule occurrence réflexive. Sur le plan sémantique, ce passage tend à établir un lien entre les romans de Cohen, à constituer son œuvre en "cycle des valeureux", et à replier ce cycle sur lui-même. Mais cette sortie de *Mangeclous* ne modifie pas le cours de l'histoire ; elle n'a aucune importance pour la progression de l'intrigue.

Dans ces deux exemples, l'irruption de l'écrivain dans sa fiction ne manque pas de piquant, n'est pas sans conséquence pour le sens de l'œuvre. Au regard de l'intrigue, cette épiphanie est pourtant très secondaire : elle n'a pas de rendement diégétique. Par définition, c'est aussi la situation de la plupart des textes cités lors de la description des emplois mineurs remplis par la figure auctoriale (Larbaud, Cendrars, Tournier etc.). Dans toutes ces réalisations, la fictionnalisation de l'auteur se caractérise par les traits suivants :

- l'auteur est nommé directement, sans transformation, sans substitut, livresque ou onomastique ;

- il n'occupe qu'un segment textuel réduit (d'une phrase à un paragraphe, avec rarement plus d'une occurrence de son patronyme) ;

- son rôle est insignifiant pour l'intrigue, il est rarement un véritable personnage.

Cette limitation de la fictionnalisation fait que le plus souvent l'auteur "ressemble" à son représentant, présente un *profil thématique* identique ("analogie totale" dans notre typologie). Pour l'écrivain, il s'agit moins de se déréaliser que d'être solidaire de son univers, de donner à voir une présence qui normalement cherche à se faire oublier.

Les effets de cette réverbération de l'auteur dans son texte ont commencé à être analysés à propos du *Quichotte*. On a décrit l'invagination de la fiction qu'elle provoquait. Cette analyse demande à être complétée. Signalons, tout d'abord, l'effet « *Sly locks* » pour reprendre une formule de C.E. Magny. Dans tous les cas, l'apparition de l'auteur ouvre sur le dehors de la fiction, permet des "regards en coulisse". Ce clin d'œil ne manque jamais d'amener un sourire sur le visage du lecteur, de renforcer sa complicité avec l'auteur. La fictionnalisation fragmentaire actualise ainsi une fonction phatique, remplie d'habitude par le narrateur. Notons, aussi, *l'effet emphatique* que peut avoir le dédoublement ponctuel de l'auteur. Quoiqu'on en dise, la réflexivité n'est pas toujours transgressive. Sa négativité peut avoir une vertu pédagogique, comme la mise en abyme de l'énoncé dans le Naturalisme. Selon un mécanisme déjà observé, la fictionnalisation passagère donne la possibilité à l'auteur d'indiquer ses intentions, d'indexer le discours d'un personnage à son autorité. C'est par exemple ce que fait Cendrars dans *Emmène-moi au bout du monde !* ..., sa dernière fiction. Dans ce "roman-roman", la silhouette de Cendrars se profile dans le texte à deux reprises. Comme Lorrain ou Proust, il y fait de la figuration intelligente : l'héroïne Thérèse l'évoque comme l'un de ses amis intimes. A chaque occurrence (o.c., t. 7, pp. 302, 329) le nom de Cendrars apparaît dans un de ces longs monologues dont l'héroïne a le privilège et qui manifeste sa vitalité. Ces occurrences permettent à Cendrars d'indiquer où va sa sympathie et de prendre en charge le discours de Thérèse, malgré l'image peu flatteuse qu'il en donne parfois. Pour finir, il faut relever l'*effet de dénudation* qu'amène la fictionnalisation auctoriale. On sait que cette notion de "dénudation" vient des Formalistes russes. Par "dénudation du procédé", ils désignaient tous les usages à contre-emploi d'un procédé d'écriture, une manière de l'utiliser soulignant son caractère factice et littéraire (Tomachevski, 1925, pp. 300-301 ; Todorov, 1972, pp. 336-33). La fictionnalisation de soi est un instrument privilégié pour dénaturaliser un composant littéraire essentiel : la fonction d'Auteur. Elle a un effet critique majeur sur la conception du sens commun pour qui l'auteur est le *Sujet supposé savoir*, le maître d'œuvre,

autorité souveraine qui crée, distribue, anime et conserve les rôles et les significations. Par elle, l'auteur ne se laisse plus séparer de la réalité de ses personnages et de leur monde ; il n'est plus ce surplomb qui apporte un Sens au livre et qui garantit la Vérité de la fiction. Elle permet donc d'intégrer dans sa propre œuvre cette étrangeté par rapport à soi qu'est pour chaque écrivain l'écriture ; étrangeté que traduit bien Michel Butor dans ce passage :

> «… lorsque je lis mon nom dans un ouvrage, dans un article de revue, je suis flatté (parfois), mais j'ai du mal à admettre que ce soit bien de moi qu'il s'agit. Cet homme dont on dit qu'il pense ceci, qu'il veut ceci, qu'il fait ceci, quelquefois il m'intrigue, j'aurais envie d'en savoir davantage. Bien sûr j'ai la tentation d'expliquer, de me défendre, de montrer que ce n'est pas cela que je dis, que je fais, que Je suis. Cela fait de nouveaux livres, ou de nouveaux entretiens. Ainsi celui qui va vous répondre est quelqu'un qui est en quelque sorte pourchassé par son fantôme, par une étrange figure issue de ce qu'il a fait, et qui cherche perpétuellement à l'exorciser, je dirais presque à l'apaiser" (1979, pp. 24-25).

Voici donc les traits formels et fonctionnels des mises en abyme de l'écrivain, qui ont pour caractéristique d'entraîner son dédoublement fictionnel. Qu'en est-il de leur statut ? De leur rapport à l'autofiction comme pratique littéraire ? Dans ces réalisations, le représentant auctorial occupe une place minimale, fonctionnellement sans signification. Ni narrateur ni personnage déterminant, son absence ne défigurerait pas le récit. A l'échelle des personnages et de l'action, sa présence est une miniaturisation du dispositif de l'autofiction. Certes, ces réalisations manifestent des propriétés que l'on retrouvera dans les autofictions proprement dites. Certes aussi, elle présente bien un *effet autofictif*. Mais dès l'instant ou l'auteur ne remplit pas un rôle significatif dans son texte, on ne peut majorer ces « miniatures » pour les classer dans le domaine dé l'autofiction au sens strict, dont on a au moins une connaissance négative.

b) Mise en abyme du livre.

Seconde espèce de rencontre entre la construction en abyme et la fictionnalisation de soi la mise en abyme de l'énonciation où l'ouvrage se cite lui-même, en se donnant comme un livre à faire ou en train de se faire.

Naturellement, cette dernière espèce de réflexion peut se conjuguer avec celle étudiée précédemment comme dans le *Quichotte*, Il est toutefois plus fructueux de bien les distinguer, afin d'analyser le fonctionnement, les effets et le statut de celle-ci par rapport à l'auto fiction.

Par rapport à son pendant auctorial, la mise en abyme du livre présente plus de diversité dans ses réalisations. L'écrivain a le loisir de jouer sur deux facteurs :

- *la nature de la réflexion* : celle-ci peut être réelle ou virtuelle. Réelle si l'on a effectivement un "roman du roman", l'histoire d'un roman qui s'écrit au fur et à mesure que le récit progresse, ce roman étant identique au récit que le lecteur déchiffre. Virtuelle, si le roman relate une histoire qui est promise au lecteur, alors précisément qu'il est en train de la lire ;

- *l'identité du représentant* : le "roman du roman". qu'il soit réel ou virtuel, est fatalement un "roman du romancier". Il faut bien un auteur à ce roman autonyme, qui s'évoque lui-même. Ce personnage de "romancier" peut avoir : (a) l'identité de son créateur réel, (b) une autre identité.

La variation de ces deux facteurs va avoir, on s'en doute, quelques conséquences sur la physionomie de la mise en abyme du livre.

Pour illustrer ces possibilités de variation, l'œuvre de Gide est exemplaire. On sait qu'il fut pour beaucoup dans l'institutionnalisation de ces procédés de réduplication. Dans une page de son *Journal*, souvent citée, il a donné comme « charte » de cette technique narrative. C'est à partir de cette page que Claude-Edmonde Magny a créé l'expression de "mise en abyme" et que la notion est passée définitivement dans le domaine public. En outre, Gide a construit nombre de ses récits autour d'une forme de mise en abyme. Il était donc difficile de ne pas faire un sort, après Dallenbach, à deux de ses ouvrages qui réalisent à merveille l'espèce de spécularité qui nous intéresse ici. D'autant que Gide apporte une innovation considérable dans la mise en abyme du livre, en regard de celle du *Quichotte* : la promotion d'un personnage qui a charge de réaliser la reduplication.

Commençons par *Paludes* qui combine une réflexion réelle et un personnage de romancier ayant la même identité que l'auteur. Dans ce récit, un narrateur anonyme relate à la première personne sa rédaction d'un récit,

également à la première personne, qui raconte la morne existence de Tityre, dans un paysage de terres marécageuses et de landes monotones. Ce récit enchâssé porte, au sous-titre pris, le même titre que l'œuvre mère : c'est *Paludes* ou *Journal de Tityre*. Écrivain complaisant le narrateur anonyme donne quantité d'extraits de son récit en cours de rédaction, attestant ainsi de l'existence réelle de cet homonyme titulaire

> JOURNAL DE TITYRE
>
> ou Paludes
>
> De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore tien regardé ; à droite, un bois qui perd ses feuilles ; au-delà du jardin..." (Folio, p. 20).

De plus, ce narrateur ne manque jamais une occasion d'éclairer et de justifier son "roman". Véritable litanie du roman, la déclaration "j'écris *Paludes*" accompagne toutes ces explications:

> "*Paludes*, c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais" (p. 19).
>
> "Ce qu'il faut indiquer c'est que chacun, quoique enfermé, se croit dehors" (p. 67).
>
> 'Qui c'est Tityre ?' (…) Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi ; - Tityre, c'est l'imbécile c'est moi, c'est toi - c'est nous tous..." (p. 72)
>
> "Ce que je veux ? Messieurs, ce que je veux - moi personnellement - c'est terminer *Paludes*" (p. 88).
>
> "C'est justement ce que je voudrais leur faire comprendre, qu'il faut recommencer - toujours - à faire comprendre..." (p. 89).
>
> "Sur l'agenda Finir *Paludes*. - Gravité".
>
> (p. 129).

Du fait de son anonymat, il est difficile de ne pas voir dans ce narrateur un double de Gide. Après tout, *Paludes* est bien un ouvrage publié par Gide en 1895. Et ce narrateur se donne lui aussi comme l'auteur d'un *Paludes*. Une telle appropriation fonctionne, on l'a vu, comme un substitut du nom auctorial. En racontant dans *Paludes* qu'il écrit l'histoire de Tityre, récit intitulé lui aussi *Paludes*, le *je* narrateur accapare la position de son créateur. Au reste, si le

Paludes fictif a un narrateur qui possède un nom différent de celui de Gide, son histoire manifeste de nombreuses analogies avec celle du *Paludes* réel. La réflexion produite par la concordance des titres est minutieusement motivée, sa leçon est pour ainsi dire transparente, peut-être trop : les marais de Tityre métaphorise à l'envie l'enfermement du narrateur dans une vie mesquine et sans horizon. Cet apologue est tellement manifeste que la frontière entre le *Paludes* du narrateur et celui de Tityre tend à se dissoudre. Le texte de ce dernier est toujours en italiques, soit Mais qui nous dit que le *Journal de Tityre* est fait des seules paroles de son personnage éponyme ? Pourquoi ne serait-il pas encadré par les réflexions du narrateur anonyme ? L'insistance du "j'écris *Paludes*" n'est pas sans entretenir cette ambiguïté. Au demeurant, le narrateur anonyme ne fait rien pour lever cette équivocité, bien au contraire :

> "Vous devriez mettre cela ...
>
> - … Ah ! Par pitié n'achevez pas, chère amie -et ne me dites pas que je devrais mettre cela dans *Paludes*. - D'abord ça y est déjà..." (p. 118)

C'est donc en citant abondamment son homonyme et grâce à l'anonymat de son narrateur que *Paludes* présente à la fois un auto-enchâssement effectif et une figure de "romancier" pouvant être confondue avec son auteur. Insistons bien sur les conditions qui rendent possibles ces deux traits il y a concordance titulaire entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante ; (2) l'auto-enchâssement est étendu à tout le récit, en épouse le mouvement et s'achève avec lui ; (3) cet auto-enchâssement est opéré par un narrateur auto-diégétique, un narrateur qui est aussi un personnage de l'histoire, point essentiel comme on le verra.

Sur le plan fonctionnel, ce "montage" conduit à une confusion des niveaux narratifs, à *l'effet Ouroboros* déjà vu avec le *Quichotte* : le livre se laisse recouvrir par ce qu'il est censé retenir, se trouve enclavé par son contenu. Cet encerclement paradoxal a dans ce cas un *effet disruptif* très fort, qui ne paraît pas pouvoir être reconverti au service de la cohérence d'un récit, pour produire un effet emphatique par exemple. Au contraire, en écrasant l'histoire de Tityre et celle du narrateur, le livre rend très difficile l'appréciation des réflexions esthétiques et éthiques qui parsèment son cours : le lecteur a du mal à faire le départ entre ce qu'il faut prendre au sérieux et ce dont il faut rire. Comme dans *Bouvard et Pécuchet*, mais autrement, aucun point de vue ne réussit à échapper à l'ironie dévastatrice qui traverse le livre. Cette ironie est

d'autant plus forte qu'elle est décuplée par l'effet d'immanence que produit l'existence réelle du *Paludes* enchâssé : le livre semble s'écrire devant les yeux du lecteur, se constituer par lui-même ; ce qui lui enlève toute possibilité de constituer un sens qui échapperait à la dérision. Si les effets de cette catégorie de mise en abyme sont du même ordre que ceux étudiés plus haut, ils portent néanmoins dans ce cas davantage sur la consistance de l'énoncé narratif, sur son caractère non-contradictoire.

Qu'en est-il, maintenant, du statut de *Paludes* par rapport à l'autofiction ? Dans ce texte, le dispositif de fictionnalisation manifeste l'originalité d'avoir un protocole nominal indirect très particulier, reposant sur une "homonymie par substitution". dont le relais est un substitut livresque autonyme. L'homonymie se fait ainsi par le livre même qui contient la fictionnalisation auctoriale. Autrement dit, le livre n'a d'autre médiation que lui-même pour identifier le double de l'écrivain. C'est là une situation singulière mais qui n'enlève rien à l'efficacité du protocole nominal établi. Notons aussi que le dispositif de fictionnalisation est réalisé de façon systématique dans le récit. La figure auctoriale est loin d'y avoir une place marginale, elle a une réelle fonction diégétique Parce que la reduplication autonyme est prise en charge par un narrateur-héros, le représentant de l'auteur a la stature et le rôle d'un véritable personnage. Par là, Gide est véritablement dans sa fiction, comme porté par ce narrateur qui se donne comme le créateur de *Paludes*. D'ailleurs, c'est bien ainsi que Gide concevait cet ouvrage. Loin d'être un exercice de pure virtuosité, sans rapport avec lui-même, *Paludes* fut pour Gide, comme il le rappelle dans *Si le Grain ne meurt*, un exutoire salvateur dans une période difficile de sa vie.

Ce dernier point est d'importance. C'est à cette seule condition d'une prise en charge de la mise en abyme par un personnage, qui se déclare l'auteur de l'œuvre réfléchit que lion a bien une autofiction et pas seulement une fictionnalisation auctoriale. Comparons *Paludes* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Dans ce roman, ô combien complexe et ingénieux, l'histoire ne cesse de réfléchir son titre et son auteur. De l'incipit à l'excipit :

> "Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*".
>
> "- Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino". (Trad. fr. D. Sallenave et F. Wake, pp. 7 et 279).

Toutefois, cette réfraction systématique n'exhausse pas Calvino au rang de personnage. Seul son livre est un composant important de l'histoire ; lui-même n'est qu'un patronyme d'auteur ; sans rôle significatif, dans la situation d'une "silhouette", évoqué par un narrateur anonyme. Le roman renferme donc bien une mise en abyme du livre - et du lecteur, ce qui est peu courant sous une forme aussi systématique -, mais il ne présente pas une fictionnalisation de son auteur assez importante pour Être classée parmi les autofictions. On pourrait en dire autant du *Quichotte* II : ni Cervantès, ni Hamet Ben Engeli n'ont un rôle assez important pour être véritablement dans leur fiction.

Pour continuer à développer ce point et achever l'examen de cette catégorie de mise en abyme, il est nécessaire d'aborder la situation des *Faux-Monnayeurs* qui présente une combinaison nouvelle par rapport à *Paludes* réflexion autonyme quasi-virtuelle et personnage de romancier ayant son individualité propre. Sans analyser le roman, cherchons d'emblée si cette modification des facteurs de la mise en abyme du livre change radicalement son statut.

Relevons d'abord la "coïncidence-discordance" (Allenbach) entre la figure du romancier et l'auteur réel. Edouard n'est ni un personnage anonyme, ni un homonyme de Gide, ni même le narrateur. Cela interdit-il l'établissement d'un protocole nominal ? Certes non, puisqu'il est présenté comme l'auteur d'un projet de "roman pur" qui a pour titre *Les Faux-Monnayeurs*, comme l'ouvrage de Gide. Par ce "substitut livresque" autonyme, c'est donc bien un représentant auctorial de Gide qui est mis en place. Que son identité soit dès lors contradictoire n'invalide pas la possibilité du protocole. D'autres exemples de ce type ont été rencontrés, entre autres *Ferdydurke* de Gombrowicz et *Moganni Nameh* de Cendrars. Ces textes ont montré l'intérêt d'une figure auctoriale surdéterminée.

Le fait que l'œuvre enchâssée soit quasiment virtuelle (seul le chapitre III/15 pouvant donner à penser qu'elle existe réellement) constitue-t-il un obstacle à cette "homonymie par substitut livresque" ? Certainement pas puisque le titre du projet romanesque d'Edouard, tel qu'il est cité dans son "journal". reproduit exactement celui de Gide. Il y a loin de cette concordance titulaire aux romans A un personnage vit une histoire qu'il se propose, à la fin du récit, de relater dans une œuvre romanesque, comme dans *La Modification*. Dans ce dernier cas, le roman virtuel ne peut servir de "substitut livresque", il

n'a pas de valeur onomastique. Si le livre semble s'enrouler sur lui-même, il n'absorbe pas son extériorité, qui commence et finit au titre et au nom d'auteur.

Essentiel, par contre, est le rang d'Edouard dans la population du roman. Bien qu'il ne soit pas le narrateur, c'est malgré tout l'un des personnages principaux. Cette qualité fait que la fictionnalisation auctoriale est étendue à tout le roman. Par suite, elle n'est pas un simple procédé lié à la spécularité dans ce texte, elle peut réellement prétendre au statut de pratique générique. Comme le narrateur de *Paludes*, Edouard peut donc être considéré comme un double fictif de Gide, mis en scène dans une autofiction.

Il est temps de conclure sur cette catégorie de "structure en abyme" et plus généralement sur les relations entre mise en abyme et autofiction. On aura compris que la mise en abyme du livre est la seule qui puisse prétendre se confondre avec l'autofiction. C'est qu'à la différence de la mise en abyme de l'écrivain, la fictionnalisation auctoriale se produit alors selon un mouvement centripète, par lequel l'œuvre s'enroule sur elle-même et, dans cet enrobement, identifie l'auteur réel à la figure du romancier qu'elle représente. Une condition est toutefois nécessaire : que la réflexion du livre soit assumée par un personnage doté d'un "premier" ou d'un "second" rôle. Cette condition remplie, la figure auctoriale dispose d'une fonction diégétique assez importante pour qu'il soit possible de parler d'une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle" bref d'une autofiction.

Au contraire, la mise en abyme de l'écrivain, qui procède selon un mouvement centrifuge, par un débordement de son extériorité, ne doit pas être confondue avec l'autofiction. Dans cette catégorie, la fictionnalisation auctoriale est miniaturisée de façon à réfléchir l'énonciation, à obtenir une construction en abyme. A la différence de la situation où le dispositif est réalisé à l'échelle de l'œuvre, l'auteur est alors moins *dans* sa fiction, *qu'au milieu* de sa fiction, réfléchi comme fortuitement par elle.

Comme dans le chapitre précédent, il faut donc distinguer la fictionnalisation de soi de l'autofiction. Celle-là n'est qu'un procédé labile, celle-ci est une pratique globale et plus contraignante. De même que la fictionnalisation auctoriale pouvait être au service d'une stratégie référentielle, elle peut être le moyen d'une stratégie réflexive. C'est ce qui explique que les

illustrations partielles du dispositif de l'autofiction ne soient ni méconnues, ni laissées à elles-mêmes, sans réception adéquate. Comprise à juste titre comme une sorte de mise en abyme, la fictionnalisation auctoriale bénéficie pour tous les exemples cités d'un "horizon d'attente" constitué par la tradition spéculaire. Reste qu'entre la mise en abyme et l'autofiction, il n'y a qu'un recoupement partiel, qu'il faut se garder de concevoir comme un chevauchement.

4- FONCTION FIGURATIVE

"0 tu che leggi udirai nuovo ludo"

Dante

Pour terminer cet examen fonctionnel, il faut tenter de décrire les réalisations dont la visée n'est pas référentielle et pas seulement réflexive. Le dispositif de fictionnalisation n'est alors ni un moyen ni un effet ; il est à lui-même sa propre fin et la fictionalité reste sa raison d'être. Tous les textes dans cette situation portent leurs fruits hors de toute stratégie littéraire reconnue: aucune tradition ne les supporte ; ils ne tirent leur légitimité et leur force que d'eux-mêmes. Ainsi, les œuvres d'écrivains comme Diderot, Kafka, Borgès, Céline et Gombrowicz, ou encore, pour des écrivains plus contemporains, comme Copi, Bryce-Echenique, Vargos Llosa, J.D. Salinger ou Charyn, où l'invention de soi ne paraît obéir qu'à un simple goût pour la fabulation.

Le trait commun à tous ces auteurs est, par conséquent, d'abord un caractère négatif : dans une perspective générique, leurs œuvres sont irréductibles aux catégories connues, rebelles à toute classification, insituables. Le constat de cette situation singulière a guidé jusqu'à présent notre démarche et conforté notre croyance en un usage *sui generis* du dispositif. A l'aide de ce critère privatif, on a ainsi fait la distinction entre le procédé de la fictionnalisation de soi et la pratique de l'autofiction. Cette dichotomie renfermait une hypothèse de travail, l'hypothèse que tous ces textes apparemment inclassables présentaient une unité, manifestaient autant de réalisations d'une stratégie commune.

Tout le problème de ce chapitre est d'étayer cette hypothèse, de donner une positivité à cette classe de textes définie négativement. Toutes ces œuvres où l'écrivain explore un pli entre le réel et l'irréel, ont-elles assez de points communs pour répondre à une fonction identique ? Ou ne s'agit-il que de rencontres fortuites que l'on a hypostasiées un peu vite ? Naturellement, on sait déjà que si elles présentent des caractères communs, ce ne sont pas des traits formels ou thématiques. Leurs similarités ne peuvent être que fonctionnelles, pragmatiques. Mais même sous cet aspect, il importe de justifier notre hypothèse autrement qu'en invoquant l'insuffisance des stratégies reconnues pour comprendre ces textes.

Ne cachons pas tout ce qu'a d'épineux la vérification de notre hypothèse. Tout d'abord, il s'agit de rendre compte d'un effet d'énonciation étrange,

paradoxal, troublant nos catégories ordinaires ; qui vient se loger au cœur même des idées que l'on peut se faire sur la réalité et sur la fiction. Or, cet effet commence tout juste à être repéré la stratégie pragmatique dont il dépend n'appartient à aucun code, n'a pas encore une place reconnue par tous dans le paysage littéraire. Il faut donc décrire un pouvoir discursif dont l'efficace, quand elle existe, est cachée ; qui n'est pas encore ou qui est en train de se constituer dans les habitudes de lecture. Au demeurant, la stratégie à analyser n'est pas toujours à l'œuvre de manière univoque, n'est pas toujours exempte de contaminations, de contradictions ou d'insuffisances. En l'absence d'une tradition, chaque écrivain a dû presque réinventer à chaque fois et l'agencement et sa fonction, pour en faire une stratégie d'écriture. Souvent, ses commentaires éclairent moins ses intentions qu'ils n'accélèrent, compliquent ou détournent les pouvoirs de son dispositif. Parfois, enfin, l'écrivain n'a pas réussi ou pas voulu maîtriser sa "machinerie" comme on peut le voir chez des auteurs comme Restif, Loti ou Cendrars qui oscillent entre des pratiques inventive, référentielle et mystificatrice de la fiction de soi. Cette part d'incertitude, ainsi que la solitude de cette stratégie, font qu'il n'est pas facile d'en donner une description convenable et de délimiter avec précision son extension.

Toutefois, le hasard (?) veut que cette stratégie ait été observée et en partie questionnée par Roland Barthes. Plusieurs de ses ouvrages présentent des remarques ou des développements très heuristiques sur son fonctionnement et ses conséquences. Il semble que Barthes ait eu l'intuition de la pratique littéraire qu'elle pouvait constituer, à une époque où aucun terme ne permettait de l'identifier et où personne ne s'était encore interrogé sur son existence. C'est d'ailleurs pour lui rendre hommage qu'on s'est proposé de désigner l'usage *sui generis* du dispositif de fictionnalisation de soi par l'expression "fonction figurative". Comme on le verra, Barthes a créé le terme de "figuration" pour nommer un mode original, fictionnel, de représentation de soi.

L'Autofiction selon Barthes

La découverte de Barthes est liée au questionnement, qui traverse toute son œuvre, mais selon des perspectives différentes, de la notion d'Auteur. Chacun sait que la critique de *Sur Racine* fit beaucoup pour abolir la conception traditionnelle de l'Auteur. De livres en articles, d'interventions en déclarations, il insista sur le fait que cette notion était à la fois un obstacle épistémologique

pour le développement des études littéraires et une catégorie idéologique, produit de l'individualisme bourgeois. Il souligna à maintes reprises combien l'idée d'une paternité concrète et souveraine de l'écriture masquait les problèmes de technique littéraire, oblitérait la nature de la littérature, empêchait la compréhension des textes modernes et confortait un système économique s'organisant autour de la catégorie d'individualisme possessif. Ce discours critique culmine dans un article de vulgarisation, publié en 1968, qui s'intitulait "La Mort de l'Auteur". Dans le même temps, ce discours critique était tenu et développé par beaucoup d'autres critiques, écrivains, philosophes, théoriciens de la littérature. Bref, l'idée faisait son chemin, finissait même par être acceptée un peu partout et par constituer une sorte de discours dominant. Peu de temps après, Barthes a eu une réaction qui lui est familière et qui a consisté à revenir sur cette idée de l'inexistence de l'Auteur. Non pas en faisant son autocritique et en reconduisant la conception psychologique et réaliste du sujet littéraire, mais en explorant l'autre face de cette notion, sa face fonctionnelle et proprement littéraire. A la même époque, Michel Foucault, dans une communication intitulée "qu'est-ce qu'un auteur ?", s'inquiétait de cet acharnement à évacuer une position discursive que l'on connaissait mal et dont on ne mesurait peut-être pas la capacité de résistance et de métamorphose.

C'est ainsi que dans *S/Z*, le livre né de son séminaire sur *Sarazzine* en 1968 et 1969, Barthes adopte simultanément deux attitudes vis-à-vis de la notion d'auteur. Une première attitude consistant à affirmer le caractère inéluctable de sa disparition dans la pratique de la littérature, héritage de sa critique antérieure : "... L'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : *Qui parle* ?" (1970, p. 146). Et un nouveau point de vue, qui n'est pas contradictoire, consistant à se demander s'il n'y avait pas d'autre solution que cette *perte*, comme dans le paragraphe XC :

> "L'Auteur lui-même - déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique - peut, ou pourra un jour, constituer un texte comme les autres : il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son œuvre, par une voie d'*expression* ; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *biographie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation* l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à *retourner* la figure documentaire de l'auteur en

> figure romanesque, irréparable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte : travail dont l'aventure a déjà été racontée, non pas des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet" (1970, p. 217).

Articulé sur une quadruple opposition (temporelle, fonctionnelle, relationnelle et textuelle), ce passage évoque pour l'auteur la possibilité d'une nouvelle position discursive ("irresponsable, impersonnel", "prise dans le pluriel de son texte") et d'une nouvelle situation, celle de "figure romanesque". Ces lignes ont beaucoup frappé les lecteurs attentifs de Barthes par ce qu'elles impliquaient de reconsidération théorique quant à la catégorie d'auteur (Diaz, 1984, p. 48). Mais elles ont aussi l'intérêt de dégager un faisceau d'effets de lecture inédits, propre aux textes proches de ceux de Proust ou de Genet, A l'écrivain fait de son œuvre ni un cénotaphe, ni la mise en scène illusoire d'un Destin et d'une Personne, mais le théâtre où se déjoue un imaginaire, A se défait une personnalité et où s'anime un individu transformé en "figure".

Cette notion de "figure" est aussi une catégorie de *S/Z*. qui prend son sens par opposition à celle de personnage :

> "…ce n'est plus une combinaison de sèmes fixé sur un nom civil, et la biographie, la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer c'est une configuration incivile, impersonnelle, achronique de rapports symboliques" (1970, p. 74).

Une "figure romanesque", c'est par conséquent un personnage que le caractère, la situation, les motivations, la vraisemblance ne figeraient pas ; doit le sens serait toujours en mouvement, sans trouver de terme. Ne s'agit-il que d'une utopie ? Certains personnages, Manon Lescaut par exemple, y approchent de très pris. Quant à Proust et à Genet, leurs narrateurs n'en sont pas loin, si l'on s'avise de les considérer aussi comme des représentants auctoriaux. C'est alors que tous les prédicats qui sont attachés à un écrivain, qui lui donnent sa physionomie propre, que le lecteur cherche à totaliser dans une autobiographie, à repérer dans ses romans, sont laissées à eux-mêmes. Inutile de chercher la Personne, son histoire, sa destinée, ses tourments etc., il n'y a qu'une "idéalité symbolique". A travers différents écrans, l'écrivain s'interdit toute représentation ou expression de soi au sens conventionnel, transformation qui passe naturellement par un important travail stylistique, thématique et narratif. Il s'agit d'enlever tout privilège au personnage représentant l'écrivain l'enjeu est que ce double soit lisible dans tous les sens,

susceptible d'interprétations variées, de lectures diverses, comme le sont Shérazade, Don Quichotte, Manon Lescaut, Charlus ou, Ulrich. Si l'auteur réussit, le lecteur doit se trouver devant une "structure symbolique", plus que devant un mémorial qu'une personne s'est élevé à elle-même. Au contraire, la "figure documentaire" est l'illusion produite par une autobiographie d'écrivain, une représentation "verrouillée" de toutes parts, s'attachant à recueillir des significations, à les ordonner en destin et à bloquer la circulation des signes. Voilà donc l'Effet que découvre Barthes dans les textes de Proust et de Genet. On pourrait Même dire, en reprenant la formule de Sartre, voilà *l'Effet qu'il invente*, tant ce déplacement était caché aux yeux de tous. On notera au passage la perspicacité avec laquelle Barthes rapproche Genet de Proust, quand aucun document ne permettait encore d'établir cette filiation.

Reste à savoir, maintenant, le parti que l'on peut tirer de cette découverte. Le problème, on l'a rencontré, c'est que ni l'œuvre de Proust, ni celle de Genet, ne constituent des exemples "purs" d'autofiction. Chez Proust, le protocole nominal est réticent, formulé sur le mode du *C'est moi et ce n'est pas moi*, au moins pour la première occurrence du prénom "Marcel". Symétriquement, c'est le protocole modal qui est ambigu chez Genet ; tous les récits où il apparaît montrent un "protocole modal indéfini". Peut-on négliger ces "impuretés" ou font-elles que Barthes parle en réalité d'autre chose que de notre dispositif ? Ce point est dommageable parce que ces deux écrivains sont et resteront emblématiques dans son analyse.

Pour le résoudre, il faut s'arrêter sur la nature de l'équivocité des œuvres de Proust et de Genet. Celle-ci n'existe pas en soi, elle n'a de sens que par rapport à un modèle idéal, le dispositif défini en commençant ce travail, qui est un instrument de recherche et d'analyse, pas une norme. On peut se rappeler ici la remarque de Ph. Lejeune, que nous citions au début de cette enquête : "Il ne faut pas confondre, l'axe magnétique qui régit la boussole avec la multiplicité des directions qu'elle permet de repérer. Et il faut admettre qu'il y a dans la réalité d'autres axes d'organisation que l'axe magnétique..." (1983, p. 21). Si l'on considère le déplacement opéré par l'autofiction. force est de constater que Proust et Genet travaillent dans cette voie. Leurs textes n'actualisent pas de façon partielle ou inadéquate le dispositif de l'autofiction, ils le réalisent à la marge, en se plaçant sur chacune de ses lignes de démarcation. En formulant de manière dénégative son nom, Proust se situe exactement sur la frontière qui

marque la constitution d'un protocole nominal ; en conjuguant déclarations de fictionalité et indices référentiels, Genet se situe exactement sur la limite d'existence d'un protocole modal de fiction. Naturellement, ce travail sur la marge du dispositif n'est pas sans conséquence. Il produit, délibérément ou non, des effets complémentaires qu'il faudrait pouvoir analyser en détail. Mais il n'hypothèque pas l'appartenance de ces auteurs au domaine de l'autofiction, ni l'application d'une stratégie fictionnalisante. Il parait donc légitime de les intégrer dans notre corpus et de leur laisser la valeur paradigmatique que Barthes leur a accordée.

D'autant que Barthes ne s'est pas arrêté à cette brillante remarque sur Proust et Genet. A partir de *S/Z*, il n'a pas cessé de développer sa pensée sur ce sujet, selon deux axes : en réitant sa critique de la notion traditionnelle d'auteur ; en poursuivant son exploration des effets de lecture propre au texte proustien. Dans *Sade, Fourier, Loyola*, l'année suivante, on trouve ainsi à nouveau une allusion à la "figure romanesque" de l'auteur et à la singularité de l'agencement proustien. Il est remarquable que cette évocation intervienne dans un ouvrage qui n'appelait pas, par son contenu, un tel rappel. Cela montre l'attachement et la continuité de la pensée de Barthes par rapport à cette pratique littéraire. Il s'agit d'une brève notation dans la "Préface". Moquant le "Texte" comme "objet de plaisir", en anticipant bien sûr sur un de ses ouvrages ultérieurs, Barthes note :

> "Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (...) ce n'est Même pas le héros d'une biographie. L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité est un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin.. " (1971 a, p. 13).

Naturellement, cette réflexion s'applique ici aux minuscules faits biographiques que Barthes retient de la vie de Sade ou de Fourier. De Même que son ouvrage relève quelques-uns des bonheurs d'expression de ces auteurs, il s'applique à rassembler quelques menus incidents de leur existence, incidents soustraits à toute lecture interprétative, n'ayant qu'une saveur de signifiants comme il le déclare lui-même. Toutefois, ces "biographèmes" dessinent en pointillé un modèle textuel où le rapport de l'auteur à son œuvre

serait transformé. Et le passage évoque bien une présence auctoriale non biographique, détachée de tout privilège centralisateur : un auteur disséminé dans son texte. Davantage, ce paragraphe fait de la perceptibilité de l'auteur l'un des composants du "plaisir du texte" ; une idée qui ne prendra tout son sens que plus tard. Plus loin dans le même ouvrage, Barthes illustre cette remarque par une référence à Proust, comme l'écrivain ayant réussi à réaliser ce nouveau genre d'écriture de soi :

> "Car s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'urne et de la stèle objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'opposeraient les éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des 'biographèmes' dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre ... " (1971 a, p. 14).

Une fois de plus, Barthes évoque donc la possibilité pour un écrivain de se donner en spectacle sans pour autant servir de caution à un récit ou de garantie à un discours. L'écrivain pourrait éviter ces écueils de la représentation de soi, s'il accepte d'être dans son œuvre un sujet "dispersé". comme déplié dans son propre-récit. Et cette fois encore, Proust est l'écrivain capital" dans cette entreprise consistant à se donner une "vie trouée", étoilée, sans destin. Mais n'est-ce pas lui qui a montré, dans *Le Temps retrouvé*, que l'on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant". qu'il faut savoir "sacrifier son amour du moment" et que l'on peut alors "rencontrer ce qu'on a abandonné" ? La nouveauté de ce passage, c'est que, tout en maintenant son idée selon laquelle le texte est un tombeau vide, Barthes affirme que l'œuvre peut produire un "sujet à aimer". formule aussi suggestive qu'énigmatique.

C'est dans *Le Plaisir du Texte* que Barthes étoffera cette idée. Mais avant d'en arriver là, il faut s'attarder sur une préface écrite pour une réédition chez le célèbre éditeur italien Franco-Marici Ricci et publiée aussi en 1971 : "Pierre Loti : *Aziyadé*". Avec ce roman, Barthes avait en effet l'occasion de développer à l'échelle d'un texte tout entier ses remarques antérieures. Comme

on l'a évoqué, ce premier ouvrage de Loti réfracte en effet son propre auteur, offre un sujet historique et pourtant irréel : Loti lui-même, engagé dans une histoire d'amour turque, qui le conduira à la mort. Pourtant, l'analyse de ce roman par Barthes est un peu en retrait par rapport aux propositions précédentes ; en tous cas, elle n'est pas articulée à la problématique antérieure.

D'entrée de jeu, Barthes signale le caractère insolite du système énonciatif de ce roman, la bizarrerie de ce texte par rapport aux conventions romanesques :

> "Loti, c'est le héros du roman(…). Loti est *dans* le roman mais il est aussi en dehors, puisque le 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, il a écrit bien d'autres livres que le récit de ses amours turques. Le jeu d'identité ne s'arrête pas là : ce second Loti, bien installé dans le commerce et les honneurs du livre, n'est pas encore l'auteur véritable, civil, d'*Aziyadé* : celui-là s'appelait Julien Vïaud..." (1971 b, p. 171).

Il en donne, ensuite, une analyse fonctionnelle :

> "Ainsi un auteur mineur, démodé et visiblement peu soucieux de théorie (cependant contemporain de Mallarmé, de Proust) met à jour la plus retorse des logiques d'écriture : (...) vouloir être 'celui qui fait partie du tableau', c'est écrire pour autant seulement qu'on est écrit : abolition du passif et de l'actif, de l'exprimant et de l'exprimé, du sujet et de l'énoncé, en quoi se cherche précisément l'écriture moderne" (1971 b, p. 181).

Enfin, au terme d'une brillante étude thématique, Barthes fait de cette étrange immixion de l'auteur dans sa fiction, "la traduction structurale" d'une écriture qui se refuse au sujet, à tous les sens du mot :

> "Non seulement l'écriture, venue du désir, frôle sans cesse l'interdit, désitue le sujet qui écrit, le déroute ; mais encore (ceci n'étant que la traduction structurale de cela) en lui les plans opératoires sont multiples : ils tremblent les uns dans les autres. Qui parle (Loti) n'est pas qui écrit (Pierre Loti) ; l'émission du récit émigre, comme au jeu du furet, de Viaud à Pierre Loti, de Pierre Loti à Loti, puis à Loti ..." (1971 b, p. 186).

Que retenir de cet examen détaillé d'un cas empirique d'autofiction par Barthes ? En premier lieu, il faut rappeler qu'il s'agit, cette fois, à la différence

de Proust ou de Genet, d'un cas "Pur" de fictionnalisation de soi. Quoique publié de façon anonyme en 1879, après le succès du *Mariage de Loti* (initialement *Rarahu*.) en 1880 et la publication du *Roman d'un Spahi* en 1881, *Aziyadé* est édité sous le nom d'auteur "Pierre Loti" et relate une histoire à la fictionalité indiscutable, puisque le héros, un capitaine de vaisseau anglais nommé "Loti", meurt à la fin du roman. Barthes aurait même pu enrichir son analyse puisque nombre des romans de Loti, du *Mariage de Loti* à *Mon frère Yves*, sont construits sur le dispositif de l'autofiction. Ne poussant pas son examen plus loin qu'*Aziyadé*, il manque de signaler que la fiction de soi est chez Loti une stratégie narrative et littéraire, nécessaire à la fois pour son écriture et pour sa légitimation.

Notons aussi que Barthes ne fait qu'un rapprochement allusif avec Proust - qui pouvait réciter, d'ailleurs, des pages entières de Loti -, confondu avec Mallarmé pour sa mise en cause du sujet de l'écriture. Aucune allusion, dans cet article, à la figure "retournée" de l'Auteur et à l'effet de lecture qui pourrait en découler. C'est à se demander si cette étude n'a pas été écrite bien avant sa date de publication, peut-être avant l'élaboration finale de *S/Z*. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que l'analyse des effets du dispositif ne dépasse pas, dans ce texte, une certaine généralité. Barthes Semble prisonnier d'une vulgate d'époque, la vulgate *Tel Quel*, sur le sujet qu'il s'agit de subvertir etc. Comme toute vulgate cette dernière n'est pas fausse, mais elle est vague. L'analyse proposée ici pourrait s'appliquer à d'autres pratiques que la fiction de soi ; si l'effet qu'il relève est bien produit par celle-ci, c'est à l'intérieur d'un faisceau qui lui donne un relief et une force spécifiques.

Reste que cette préface est intéressante en ce qu'elle confirme l'intérêt de Barthes pour les textes utilisant la situation d'énonciation propre à l'autofiction. Il est facile aujourd'hui, presque vingt ans après, de juger sévèrement un article envisageant de façon floue l'originalité de cette forme fictionnelle. A l'époque où il fut écrit, il était déjà remarquable d'arriver à "mettre à plat" le dispositif de l'autofiction. qui plus est chez un écrivain aussi peu couru que Pierre Loti.

De plus, c'est surtout à partir du *Plaisir du texte*, en 1973, que Barthes va vraiment tirer tout son profit, pour la perception de ce nouvel agencement littéraire, de son regard différent sur l'auteur. C'est dans ce petit livre, tout en fragments, qu'il rassemble et articule des idées lancées et éprouvées

séparément dans sa production antérieure. C'est par exemple dans cet ouvrage qu'il développe vraiment sa réflexion sur "la possibilité d'une dialectique du désir" entre le lecteur et l'auteur, sur ce mouvement par lequel l'auteur "vient de son texte et va dans notre vie" :

> "Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit ; mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller')." (1973, pp. 45-46).

A travers un discours psychanalytique qui bloque toute interprétation psychologisante ou réaliste et épouse un phénomène d'énonciation complexe, ce fragment poursuit la réflexion amorcée dans *S/Z*. Il développe une idée qui mériterait d'être repensée : il y a dans tout texte, sous des degrés et des modes différents, une logique du désir, un appel réciproque de l'auteur et du lecteur, des attentes mutuelles qui se matérialisent dans toute la machinerie complexe de sa pragmatique, depuis ses "dispositions" énonciatives jusqu'aux attitudes de lecture qui lui sont appliquées. Il faudra se demander si l'autofiction. n'est pas un choix d'énonciation ouvrant la possibilité de démultiplier l'expression et la force de cette logique du désir.

Autre intérêt du *Plaisir du texte* : la notion de "figure" est présentée sous un autre jour, toujours par opposition au produit de la représentation, toujours avec les exemples paradigmatiques de Proust et de Genet, mais dans une mise en perspective plus large

> "Il faudrait d'ailleurs distinguer entre la *figuration* et la *représentation*. La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple : l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui excéderait le corps, donnerait un sens à la vie, forgerait un destin). Ou encore : on peut concevoir du désir pour un personnage de roman (par pulsions fugitives). Ou enfin : le texte lui-même, structure diagrammatique, et

> non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques. Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte, nécessaire à la jouissance de lecture. De même, et plus encore que le texte, le film sera *à coup sûr* toujours figuratif (ce pour quoi il vaut tout de même la peine d'en faire) - même s'il ne représente rien. La représentation, elle, serait *une figuration embarrassée*, encombrée d'autres sens que celui du désir..." (1973, pp. 88-89).

En revenant sur la notion de "figure". Barthes lui donne un contenu différent, plus libidinal que symbolique. Cette redéfinition peut poser problème, si l'on ne s'avise pas que c'est surtout la perspective qui a changé. Au fond, l'objet visé est bien le même : la référence à Proust et à Genet le montre. Il s'agit toujours de pointer vers une configuration de signifiants désirables, dont le procès sémantique ne serait qu'un incessant mouvement brasillant, allumant de grands feux à la lecture : "la figure". Et le dessein est identique : il s'agit toujours d'opposer à la "représentation". dont le sens finit dans tous les cas par s'immobiliser dans une démonstration, une instruction ou une édification, - de lui opposer un procès signifiant en roue libre, qui n'aurait pour finalité que d'ébaucher interminablement le mouvement de la signification, sans jamais venir mourir dans les Codes culturels : "la figuration". Donc, c'est encore la même démarche que dans *S/Z*, consistant à isoler une configuration atypique, le procès d'écriture dont elle résulte (procès fonctionnant au revers de la représentation) et son pouvoir sur la lecture. Le fait nouveau, c'est que ce procès s'est diversifié dans ses points d'application (ce peut être l'auteur, un personnage ou le tracé textuel lui-même) et qu'il est désormais susceptible d'être articulé à la logique du désir qui irrigue tout texte, puisqu'il est le désir se matérialisant, son incarnation.

Il est vrai que cette description a quelque chose d'une utopie littéraire. Est-ce une raison pour la déclarer irrecevable ? Comme souvent chez Barthes, l'utopie apporte à la pensée son impulsion, lui ouvre des horizons et fonctionne comme un modèle opératoire : c'est un passage à la limite qui permet d'éprouver dans toute leur ampleur les forces de l'empirique. De fait, ces lignes décrivent un idéal sans lequel les déplacements opérés par Proust et Genet, dans la littérature, seraient moins sensibles. En outre, cette description présente une extension qui pourrait autoriser une analyse différentielle de la figuration auctoriale. En situant cette entreprise par rapport à d'autres manifestations fictionnelles, du roman classique au texte "scriptible", Barthes lui

donne le statut d'une véritable pratique et invite à prolonger la recherche de ses traits distinctifs.

Barthes achève, dans *Le Plaisir du texte*, cette analyse des textes où apparaît la "figure de l'auteur", par une dernière description fonctionnelle. Inventoriant l'état de la recherche d'une "théorie du sujet matérialiste". il évoque tour à tour sa critique moraliste, sa déconstruction dans l'écriture d'avant-garde et sa pulvérisation, pratique consistant à "généraliser le sujet" (1973, p. 97). Or. cette multiplication est précisément l'opération de la "figuration auctoriale", où l'écrivain se démultiplie, se disperse dans son œuvre. Que produit sur le lecteur cette opération textuelle ?

> "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. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité ; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel : notre plaisir est *individuel* - mais non personnel"(1973, p. 98).

Ainsi, le texte "figuratif" conduirait le lecteur à éprouver en lui le "fictif de l'identité", à se percevoir comme un individu impersonnel, comme une singularité historique, mais soustraite à tout Imaginaire, défaite de toute illusion d'unité, de transparence et de maîtrise. Parallèlement à la "dialectique du désir" évoquée plus haut, le "retour de l'Auteur" provoquerait une dialectique figurale, où le lecteur s'expérimenterait comme figure, à proportion de la perceptibilité de la figure de l'auteur dans l'œuvre. On voit par conséquent tout ce qui rend précieux le *Plaisir du texte*, pour cette enquête sur l'autofiction, définie par Barthes comme un travail de "figuration". Aucune idée n'est vraiment nouvelle dans cet essai. Mais par leur articulation et leur remise en chantier, elles acquièrent un relief sans précédent, qui éclaire jusqu'à leur formulation antérieure. Au crédit de cet ouvrage, il faut donc mettre un tableau à la fois génétique, textuel, générique et fonctionnel de la "figuration" auctoriale. On sait à présent pourquoi l'auteur est manifeste dans ce type de texte ; comment il y apparaît pour quels effets ; et avec quel statut pour son texte.

Les ouvrages postérieurs de Barthes apporteront peu de choses nouvelles à ces descriptions. Pour l'essentiel, Barthes a tout dit, en 1973, sur cette pratique qui n'avait pas encore de nom et que peu de ses contemporains avaient perçue.

Pour mémoire, on signalera toutefois deux autres développements qui intéressent ce qu'il désigne par le terme de "figuration".

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, publié en 1977, un des "fragments" est consacré au caractère inexprimable de l'amour. Au passage, Barthes affirme "Je ne puis m'écrire. Quel est ce moi qui s'écrirait ? (... On ne peut écrire sans faire le deuil de sa 'sincérité'." (1977, pp. 114-115). A travers la dénonciation de l'illusion d'expressivité qui habite l'écriture amoureuse, c'est donc tout le problème de la représentation de soi qu'aborde Barthes. Son jugement est sévère : il n'y a pas d'écriture qui travaillerait au plus pris de soi. Et toute une argumentation psychanalytique vient étayer cette affirmation. Ce fragment fournit donc un complément utile à la critique de l'écriture autobiographique qui sous-tend sa valorisation de la "figure romanesque" de l'auteur. Sans remettre en cause la tradition autobiographique, on peut en effet reconnaître que Barthes formule là un désaveu qui reflète un état d'esprit presque général. Quel est l'écrivain qui se lancerait aujourd'hui dans une entreprise comparable à celle de Rousseau dans *Les Confessions* ? Nous sommes dans un temps où le registre intime est, de toutes parts, contesté, dédaigné, relégué ou contaminé par la fictionalité. Et ce n'est sans doute pas une coïncidence si c'est dans ce même temps qu'une pratique originale de l'écriture de soi, l'autofiction, a émergé et acquis un statut littéraire.

Qu'est-ce qui permet à la fiction de soi d'échapper à l'illusion d'expressivité et à ses travers textuels ? Tout simplement parce qu'elle manifeste l'auteur sous la forme d'un "pluriel de charmes" et non sous celle d'une personnalité. Cette formule de Barthes, et toutes les notations qui s'y rapportent, méritent peut-être une explication. Partons de l'écriture autobiographique. Chacun sait que l'écrivain est alors sous le contrôle d'un idéal de fidélité et d'exactitude qui fait que le récit gravite autour de sa biographie et de sa personne, avec les effets que l'on sait (héroïsation inévitable, mise en destin, centralisation du sens etc.). Même si l'écrivain s'accorde la licence des "biographies romanesques". s'il renonce à l'idéal d'objectivité, les dimensions existentielle et subjective demeurent et exercent toujours leur attraction sur le récit. A défaut de "représentation de soi", le résultat est maintenant une "projection de soi", une confession plus ou moins retouchée, mais le texte est toujours subordonné à une extériorité, l'unité imaginaire que toute personne se fabrique, parfois difficilement, pour vivre.

Dans l'autofiction, par contre, il s'agit d'emblée d'un simulacre, d'une invention. L'écrivain élabore une histoire fictive où il joue un rôle, sans chercher avant tout une mythique présence à soi. Si l'histoire qu'il imagine a inévitablement partie liée avec lui-même - comment pourrait-il en être autrement ? -, cette articulation n'est pas du tout comparable au rapport de dépendance et de subordination qui enchaîne une autobiographie à une existence. Comme le dit très justement Barthes, il s'agit d'une *connexion*, pas d'une *filiation*. Dans le cours de son travail, l'auteur fera certes appel, plus ou moins consciemment, à son vécu, à des personnes rencontrées, des lieux visités, des événements suivis de pris, des émotions ressenties, des comportements effectués, une culture personnelle etc. Seulement, tout ce matériel biographique n'aura pas le même vecteur qu'il a dans l'autobiographie. Il ne pourra que se distribuer en fonction de la logique propre du récit, selon les situations et les relations entre les personnages, comme dans une fiction ordinaire. La Vie n'est plus à la fois une source et un régulateur du récit. Toute une série d'obstacles interdisent cette mainmise. Si l'auteur est présent dans son texte, ce n'est plus que sous la forme d'"éclats", qui pourront être aussi bien un élément du décor, une bribe de dialogue, un geste ou un sentiment venus habiter un personnage. Car même son double, son représentant, le personnage qui porte son nom, bref sa figure, ne dispose d'aucun privilège : c'est seulement un pôle relationnel dans l'histoire.

Naturellement, cette description est d'ordre logique, elle ne prétend pas restituer le tortueux chemin que suit un écrivain pour produire une autofiction. Mais elle semble rendre compte à sa manière de ce qui fait la spécificité du dispositif de fictionnalisation quand il remplit une fonction figurative, de la situation d'une autofiction au sens étroit du terme. Pour s'en assurer, l'œuvre de Cendrars est un exemple précieux. C'est qu'elle renferme à la fois de véritables autofictions - *Moganni Nameh*, *L'Eubage* et *Moravagine* - et des ouvrages où Cendrars fabule, c'est certain, mais où sa "figure" n'est pas romanesque, tout au plus mythique : *L'Homme foudroyé*. *La Main coupée*, *Bourlinguer, Le Lotissement du Ciel*. Cendrars est certes, dans ces textes, auréolé de toutes les gloires et sa vie y apparaît comme un geste enchanté. Mais ce n'est pas un "retour amical de l'auteur", le "pluriel de charmes" manque.

Pourquoi ? Assurément parce que Cendrars construit ces textes de la maturité autour et à partir de sa biographie, même s'il l'arrange, la découpe, la redistribue, la corrige ou la magnifie, afin d'en procurer une version héroïque,

de se dresser une "mythobiographie" comme l'a démontré Claude Leroy. Dans la tétralogie, il part de son vécu pour donner libre cours à son talent de conteur et s'inventer des histoires qui feignent de se plier aux conventions autobiographiques, afin sans doute de capter la crédulité du lecteur au bénéfice de la lecture, tout en affichant quantité d'indices qui dénoncent la part de fictionalité. Au contraire, dans un texte comme *Moravagine*, Cendrars commence par la fabulation, son goût pour les histoires sert de point de départ, quitte ensuite à chercher une traverse ramenant au réel et à l'expérience vécue, comme il le fait en se mettant en scène à Chartres, dans un emploi de mécanicien-aviateur, qu'il aurait pu connaître à défaut de l'avoir réellement vécu. Apparemment, la distance est mince entre ces deux démarches : l'invention est toujours l'expression du possible, la substitution d'une hypothèse vraisemblable à un état de choses vérifiable. En réalité, la différence est énorme car l'invention épouse deux orientations opposées par rapport au sujet de l'écriture : dans les autofictions, elle est fondatrice ; dans les épisodes de la vie légendaire, sa fonction est décorative, même si son déploiement peut prendre des proportions considérables.

En résumé, ce qui métamorphose l'écrivain d'autofiction en "pluriel de charmes". en sujet "pris dans le pluriel de son texte", c'est donc un *programme* d'écriture qui a sa logique propre, une logique plus performative que constative, où la fabulation est logiquement première et interdit toute totalisation - comme dans "L'Aleph", où les inflexions intimes glissées par Borges, que le lecteur a le loisir de rêver référentielles ou de juger mystificatrices, échouent à constituer une esquisse autobiographique.

Après ce détour nécessaire, il faut retenir une dernière évocation de Barthes, formulée dans sa *Leçon*, 'prononcée en 1977 et publiée en 1978, qui permet de replacer la "figuration" dans la totalité de la littérature, de la comprendre comme un enjeu qui est au cœur de son écriture. En explorant les "forces de liberté" propres à la littérature, Barthes en retient trois, dont la dernière est son pouvoir sémiotique, sa capacité à se jouer des signes. Kierkegaard et Nietzsche lui apparaissent comme deux figures emblématiques de cette "méthode de jeu" :

> "… L'un et l'autre ont écrit ; mais ce fut, pour l'un et l'autre, au revers même de l'identité, dans le jeu, dans le risque éperdu du nom propre : l'un par un recours incessant à la pseudonymie, l'autre en se portant, à la fin

> de sa vie d'écriture, comme l'a montré Klossovski, aux limites de l'histrionisme. On peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de *jouer* les signes plutôt que de les détruire, c'est de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté, bref c'est instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses" (1978, pp. 27-28).

Certes, les cas de Nietzsche et de Kierkegaard n'ont qu'un rapport lointain avec la "figuration" auctoriale. Le caractère analytique de leurs textes, plus philosophiques que littéraires, et la nature périphérique de leurs apparitions textuelles, les écartent apparemment de notre sujet. Pourtant, on a eu l'occasion de parler de Kierkegaard, avec *In Vinos Veritas*, et de voir que ce récit constituait un cas-limite de dédoublement fictionnel. Quant à Nietzsche, son acharnement à transformer son nom, à la fin de sa vie, l'amène à fictionnaliser sa signature et son rôle d'auteur ; démarche où se croisent la déréalisation de soi et la construction d'auteurs supposés. Jacques Derrida a résumé cette aventure peu commune, en mettant en relief tout ce qu'elle a de contigu au projet de "figuration" d'un écrivain :

> "Mettre en jeu son nom (avec tout ce qui s'y engage et qui ne se résume pas à un moi), mettre en scène des signatures, faire de tout ce qu'on a écrit de la vie du de la mort un immense paraphe biographique, voilà ce qu'il aurait fait et dont nous devons prendre acte" (1984, p. 43).

Kierkegaard et Nietzsche peuvent donc être définis comme deux penseurs qui ont utilisé les ressources de la "figuration" dans leur exploration réflexive, qui ont risqué leur crédibilité pour trouver, inventer du Nouveau. Leur "mobilisation" montre que, pour Barthes, l'aventure figurative s'inscrit sur l'horizon d'un usage ludique des moyens discursifs, d'un carnaval de signes, d'un festin sémiotique qui est constitutif à la littérature. Parti d'une critique de l'image traditionnelle de l'auteur, Barthes découvrit donc une modalité d'énonciation inconnue et acheva sa traversée en replaçant sa découverte au cœur des forces vives de la littérature.

On excusera cette petite anthologie barthésienne. Si on a cité aussi longuement ses ouvrages, c'est que sa découverte de la "figuration" est peu connue ; que sa pensée tire sa fécondité moins des catégories qu'elle met en place que de son mouvement et de son énonciation. Que retenir du voyage ?

Quelques propositions qui figeront sans doute sa pensée, mais qui permettront de forcer le mystère des effets de l'autofiction. Le tableau de Barthes permet, en effet, de distinguer trois effets de l'autofiction, trois forces produites par le dispositif dans son usage figuratif. Aucun de ces effets n'est véritablement propre à cette pratique, mais son originalité est de les articuler en faisceau, de les produire ensemble et presque simultanément, dans une sorte de rotation très rapide : "une dialectique du désir" entre l'auteur et le lecteur, liée à une espèce de conflagration fictionnelle, entraînant un échange figural. Ces trois effets se soutiennent mutuellement, même s'ils ont chacun leur spécificité. Comme la description de Barthes est souvent allusive, on ne craindra pas de l'expliciter par des instruments empruntés ailleurs, de nature assez différente, dans un "éclectisme de méthode" pour parler comme Bachelard.

"L'auteur qui va dans notre vie"

"Le texte (…) me désire" (1973, p. 45), déclare Barthes. Affirmation naïve ? Innocente plutôt, et que ne désapprouverait pas un écrivain comme Alfredo Bryce-Echenique, qui dépose sur le seuil de *La Vie exagérée de Martin Romana* cette dédicace :

> "A Sylvie Lafaye de Micheaux, bien sûr, parce que c'est pour être aimé davantage que l'on écrit".

On notera la tonalité impersonnelle de cette déclaration, qui dépasse sa dédicataire, pour viser l'ensemble des lecteurs. Et cela pour un texte qui inscrit son auteur dans la fiction d'un roman pseudo-autobiographique ; où Bryce-Echanique est l'un des personnages secondaires, escortant la quête littéraire, existentielle et affective du héros Martin Romãna - comme si c'était ce besoin d'amour qui avait propulsé l'écrivain au milieu de sa création, le poussant à se renoncer pour se retrouver sous le visage d'une pure individuation.

Après tous les discours naïfs et erronés tenus dans le passé sur la relation auteur-lecteur, on peut hésiter à accepter la prise en compte d'un tel rapport dans la lecture. Quantité d'éléments interdisent même de penser cette relation et d'envisager à son propos une "dialectique du désir", comme le fait Barthes. Un livre n'est pas une personne, ne peut même se concevoir comme l'expression d'une parole ; le lecteur n'a pas d'auteur en face de lui. Quant à l'auteur, il lui est impossible de connaître tous ses lecteurs, d'anticiper sur leurs

réactions ; par définition un texte est toujours ce que dit Celan du poème : un message dans une bouteille jetée à la mer. Il n'est donc pas sérieux d'assimiler la lecture à une conversation entre honnêtes gens, pas davantage à une relation amoureuse. La littérature étant une situation de communication à la fois différée, écrite et évolutive, le modèle de la communication orale et immédiate n'est d'aucun secours pour la comprendre.

Ces restrictions faites, comment ignorer qu'on écrit pour être lu, qu'on désire toujours un lecteur ? Comment négliger le fait que le lecteur a affaire à une énonciation singulière et que toute lecture met en marche une pragmatique, autant qu'une sémantique ? Même si l'auteur ignore son lecteur, il est son horizon ; et la manière dont il désire cette relation ne peut pas ne pas s'inscrire dans son œuvre ; il faut bien que ce désir s'inscrive comme une sorte de programme dont le lecteur fera usage selon son propre désir et sa compétence. Sans doute, la notion de lecteur utilisée par Barthes est-elle un peu rustique. C'est évidemment une position discursive, elle ne désigne pas une personne réelle. Mais elle manque de la complexité qui lui permettrait de rendre compte des directions multiples, en fonction de stratégies variées, dans lesquelles s'engage un écrivain pour modeler la place du destinataire. Elle mériterait peut-être d'être enrichie par la distinction que fait Mikhail Bakhtine entre les lecteurs "seconds" et un lecteur "tiers". sorte d'idéal de lecture, qui occupent la plage réceptrice (Todorov, 1981, pp. 170-171). Pour l'essentiel, pourtant, elle permet de décrire l'autofiction comme une réponse originale au désir de l'autre qui irrigue l'écriture et la lecture. Pour l'auteur, elle est l'occasion de donner une figure de soi sans équivalent dans la réalité, de venir au texte et au lecteur en toute liberté, sans les contraintes et les impasses de l'écriture référentielle de soi.

En retour, ce désir rencontre celui du lecteur, à la recherche d'un "sujet à aimer" comme dit Barthes. Sans doute, ce nouveau désir est-il lui aussi multiforme ; sans doute aussi, s'incarne-t-il différemment selon les pratiques, voire selon les types de discours. Mais peu importe, il suffit de vérifier son existence et de mesurer sa force, selon ses points d'application.

Insistons d'abord sur la réalité de ce désir d'auteur, ce qui permettra de spécifier celui réalisé par l'autofiction. Dans une étude sur "L'image de l'auteur dans les médias", Ph. Lejeune a apporté quelques éléments permettant d'étayer son existence. Il note, ainsi, que les médias ne font pas que produire

une image de l'auteur ; en mettant au premier plan la personne physique, psychologique et sociale de l'écrivain, en rabattant son œuvre sur son individualité, elles répondent à des attentes du grand public et à des attitudes d'auteur :

> "… L'auteur apparaît comme la 'réponse' à la question que pose son texte ...) on est souvent encouragé à réagir ainsi par l'auteur lui-même, qui tend plus ou moins à se représenter dans son œuvre, ou donne à penser qu'il s'y est représenté" (1986, p. 87).

Et il ajoute que cette "illusion biographique" est sans doute inévitable :

> l'analyse que j'ai faite de cette image ne montre-t-elle pas aussi que la focalisation sur l'auteur et l'illusion de transparence sont, pour différentes raisons, nécessaires ? Et qu'il serait naïf de penser pouvoir les dissoudre sans dissoudre en même temps la littérature - et la société ?" (1986, p. 97).

A travers des représentations convenues, romantique ou académique, les médias satisfont donc, en la canalisant, une réelle demande, une attitude de lecture A l'existence de l'auteur est un besoin irrépressible. Lejeune exclut toutefois de ce constat une "fraction de l'appareil scolaire et universitaire", sous prétexte que ce public refuse cette image traditionnelle.

Sans doute. Mais ne confond-il pas alors la réponse des médias et l'attente qui l'a permise ? Il semble oublier que même le public "cultivé", plus scolarisé en tout cas, qui se refuse aux complaisances du grand public, fait lui aussi une grande consommation d'images auctoriales. Tout un secteur de l'édition n'existe aujourd'hui que par et pour ce public : le domaine de la littérature intime et même celui de la littérature critique. Carnets personnels, correspondances, journaux intimes, autobiographies, livres d'entretien, biographies, monographies, recueil de documents iconographiques sont dévorés par ce public difficile, qui par ailleurs ne manque pas une occasion de marquer sa différence. Il est tout de même curieux de constater que c'est dans ce milieu élitiste que circulent le plus d'anecdotes ou de bons mots consacrés aux auteurs. Ainsi, même dans ce public où "la mort de l'auteur" est un lieu commun, où les naïvetés du grand public n'ont pas cours, il y a un besoin de l'auteur, comme un tropisme de l'écrivain.

Avec jean-Claude Bonnet, il faut par conséquent se résoudre à cette vérité plus générale :

> "… il est vain de prétendre en finir un jour avec le thème biographique et l'auteur. Non qu'ils soient de retour après plusieurs années de mise à l'index, mais parce qu'ils n'ont jamais cessé d'être là sous d'autres formes et à travers des interrogations nouvelles. Il apparaît aujourd'hui que l'auteur est produit à la fois par l'œuvre et les multiples discours qui accompagnent celle-ci" (1985, p. 260).

Qu'opère le lecteur lors de sa lecture, aussi familier qu'il soit de Blanchot, de la narratologie et de tous les discours qui défont la conception qu'a de l'auteur le sens commun ? Il construit peu ou prou une image de l'auteur, quitte à la modifier pour chacune de ses œuvres, si cela se révèle nécessaire. La notion *d'auteur implicite* popularisée par W.C. Booth, dont la cohérence théorique est très discutable, comme l'a montré Genette, ne découle-t-elle pas, elle aussi, de ce désir d'auteur ? C'est bien une notion fantôme inconsistante, qui a bien du mal à se trouver une place entre l'auteur réel et le narrateur. Pourtant, elle séduit immédiatement et sa force de conviction est considérable. Qui ne s'est pas laissé prendre par elle, à un moment ou à un autre ? Tous ces faits montrent par conséquent la résistance de ce besoin d'auteur et la variété de ses formes d'actualisation. L'autobiographie et plus généralement la littérature intime y répondent à leur façon. Avec l'autofiction, le lecteur trouve une autre réponse à ce désir aussi vaste que plastique.

L'efficace de l'autofiction, son charme et son secret c'est d'abord de répondre au désir du lecteur en ne lui procurant rien de plus que l'animation fictionnelle d'un nom propre, la seule marque indéfectible, immortelle, d'un individu historique. Le lecteur n'est pas alors fasciné, ni même intéressé, par une personne réelle, dont les déterminations et la trajectoire sont vérifiables ; il n'est pas plongé dans le parcours d'une vie, ni dans le portrait d'une subjectivité. Mais ce n'est pas plus cette ombre portée, cette esquive permanente, cette déception infinie de l'auteur que fournissent les meilleures fictions. L'auteur n'est plus un esprit, pas davantage un malin génie, seulement une "hécceité" complice. C'est un sujet d'énonciation pris dans un rapport avec sa fiction qui n'est ni de proximité, ni d'éloignement, mais de "sympathie", de "conspiration", au sens où Hypocrate disait que "tout conspire". Gombrowicz marchant dans la poussière d'une campagne polonaise occupée, dans *La pornographie* alors que l'auteur réel était en Argentine voilà pour le lecteur un sujet historique comme désossé, désitué, désenclavé ; ce qui passe entre les lignes, c'est une voix asynchrone, inassignable, improbable, dont la source

n'est pas localisable, bien qu'elle soit identifiable. C'est ce décalage entre l'existence réelle de ce sujet et son origine impossible qui fait une grande partie de la séduction de l'autofiction. Ce flottement dans la position d'un existant, l'illusion de son indétermination, comme si un étant pouvait posséder la plasticité des choses rêvées, c'est le plaisir d'une pure mobilité, quelque chose qui passe entre les lignes et la vie.

Une explosion de la fiction

Ce qui permet cette présence incomparable de l'auteur dans l'autofiction, c'est bien sûr sa nature fictionnelle. D'où un autre effet, dont le point d'application est cette fois l'œuvre, étroitement lié au précédent.

Écrire une autofiction, c'est rentrer dans le tableau comme disait en substance Barthes, en citant Loti. En devenant un personnage fictif, l'écrivain s'introduit dans un espace qui lui est ordinairement interdit, qui n'émerge et ne se conserve d'habitude que par son absence. Cette rupture des conventions qui régissent la fiction, Gérard Genette a proposé de la désigner par le terme de "métalepse" Un rappel de cette figure va permettre d'éclairer l'effet qu'avait en vue Barthes.

Dans la rhétorique classique, la métalepse est une "figure de pensée" qui comprend, entre autres, le procédé par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait au fond que raconter ou décrire". pour reprendre la définition de Fontanier (Ed. G. Genette, pp. 128-129). Cette "figure d'expression" a ainsi la caractéristique essentielle de franchir allègrement la frontière qui sépare la représentation et la réalité, de combler l'écart qui fonde par convention la possibilité de créer des réalités imaginaires. C'est en enrichissant cette figure de discours que Genette en a fait une catégorie narratologique importante, une catégorie désignant tous les transits invraisemblables de la narration :

> "Cortazar raconte quelque part l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire : c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur* (…) Sterne poussait la chose jusqu'à solliciter l'intervention du lecteur, prié de fermer la porte ou d'aider Mr. Shandy à regagner son lit, mais le

> principe est le même : toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie (…).
>
> Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*. Certaines, aussi banales et innocentes que celles de la rhétorique classique, jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration ; ainsi Balzac, dans un passage déjà cité *d'Illusions perdues* : *'Pendant que* le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer...', comme si la narration était contemporaine de l'histoire et devait meubler ses temps morts.
>
> On sait que les jeux temporels de Sterne sont un peu plus hardis, c'est-à-dire un peu plus *littéraux* , comme lorsque les digressions de Tristram narrateur (extradiégétique) obligent son père (dans la diégèse) à prolonger sa sieste de plus d'une heure, mais ici encore le principe est le même. D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple, et comme les changements d'e niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui que l'on raconte, celui que l'on raconte" (1972, pp. 244-245).

Comme on le voit, le champ d'extension de la métalepse est très vaste et toutes les métalepses ne correspondent pas à un agencement autofictif. Les exemples de Cortazar, de Sterne, de Balzac, du théâtre de Genet, de Robbe-Grillet, cités par Genette, le montrent. Dans tous ces cas, l'auteur n'est pas impliqué nominalement dans le tournoiement des plans de son texte. Seule la comédie de Pirandello manifeste cette implication, mais de façon accessoire comme on l'a vu. Si tout dispositif autofictif produit peu ou prou une métalepse, l'inverse n'est donc pas vrai. Un roman savoureux comme *Le Vol d'Icare* de Queneau a beau être élaboré entièrement sur le principe de la métalepse, il ne présente aucune fictionnalisation auctoriale. Ce roman met bien en scène un écrivain (Hubert), dort les personnages d'une œuvre en cours de rédaction se

sont échappés dans la "réalité". Il y a donc bien confusion de niveaux narratifs. Mais cette confusion reste interne à l'histoire narrée, elle ne fait pas intervenir l'auteur réel : Hubert n'est pas Queneau ; cet écrivain supposé n'est pas *un personnage auctorial* au sens que nous avons donné à cette expression. Dans *Le Vol d'Icare*, à la différence de *Les Enfants du Limon*, Queneau n'apparaît pas dans son texte et la métalepse n'est que diégétique. On ne confondra donc pas métalepse et fictionnalisation de soi : la métalepse diégétique est totalement indépendante du dispositif de l'autofiction.

Pour que la métalepse et l'autofiction se confondent, il est ainsi nécessaire que la première ait pour appui, soit l'auteur, soit le narrateur. Statistiquement, la *métalepse d'auteur* est la plus répandue, sans doute à cause de sa simplicité l'écrivain feint d'avoir vécu ce qu'il ne fait que raconter et le paradoxe s'achève là. Dans la *métalepse de narrateur*, il faut que le narrateur s'approprie, par un substitut livresque par exemple, l'identité de son créateur : le narrateur feint alors de raconter ce qu'il ne fait que vivre (fictivement). De plus, la métalepse de narrateur entraîne presque mécaniquement une construction réflexive, ce qui complique passablement le paradoxe. Soit, en effet, le livre s'enchâsse lui-même, comme on l'a vu avec Gide, et l'on dispose alors d'une *mise en abyme du livre*. Soit, le livre enchâsse l'œuvre antérieure de son auteur, en partie ou en totalité, comme s'y est attaché J.D. Salinger, et l'on a alors *une mise en abyme de l'écrivain généralisée*

Comme on a passé sous silence cette dernière forme de réflexion, il n'est pas inutile d'en dire un mot. Dans *Seymour, une introduction* de Salinger, le narrateur, Buddy Glass, s'adjuge l'essentiel de l'œuvre de son créateur. Se présentant comme le frère de Seymour Glass, il s'affirme l'auteur de *L'Attrape-coeurs* et des deux *Short Stories* où apparaissait le personnage de Seymour. Par un mouvement déjà observé chez Gide, mais ici plus radical parce que plus étendu, Salinger invagine donc sa propre œuvre antérieure pour l'orienter dans le sens d'une chronique des Glass. Résultat de ce retournement : Salinger s'évanouit dans son œuvre. Cette disparition n'est que fictive, mais elle a ceci de remarquable qu'elle semble avoir eu des retombées dans la vie de l'écrivain Comme on sait, il y a un mystère Salinger. Depuis plus de vingt ans, il n'a jamais publié une ligne, après avoir annoncé la suite du cycle Glass, et depuis plus longtemps encore, il se refuse à toute déclaration, à tout entretien, à toute apparition publique. Ce mutisme social et littéraire, il l'a conduit si loin

qu'aujourd'hui il est moins réel que ses personnages, moins crédible que sa fiction. Et pourtant, on raconte qu'il écrit seize heures par jour dans sa retraite de Cornish, dans le New Hampshire. Cette mise en scène réelle d'une disparition a quelque chose du *Portrait de Doran Gray*. A propos de sa fresque sur les Glass, il déclarait :

> "Chose étrange, les joies et les satisfactions que m'apporte mon travail sur la famille Glass augmentent et s'approfondissent singulièrement avec les années. Cependant, je ne saurais proposer à cela d'explication raisonnée. Aucune, en tous cas, hors du cercle enchanté de ma propre fiction".

On peut se demander si Salinger, grand lecteur de Kierkegaard et de Kafka, n'a pas voulu précisément que le "cercle enchanté" de sa fiction ne se referme sur lui, au sens propre. Ce serait alors un bel et rare exemple de situation où la vie se calque sur l'œuvre, où la légende sert à avérer l'œuvre, plutôt que l'inverse comme c'est si souvent le cas.

Pour que la figure de la métalepse chevauche un dispositif de fictionnalisation de soi, il est donc requis que l'écrivain soit intégré, d'une façon ou d'une autre, dans la confusion des plans de narration. Qu'est-ce qui distingue ces métalepses où l'écrivain est en jeu, au niveau du résultat produit ? Essentiellement, la radicalité du vacillement introduit. Quand la métalepse ne met en cause que les personnages ou le narrataire, lorsqu'elle demeure inclavée dans les bornes d'une histoire, ses effets sont plaisants ou fantastiques, mais ils restent de bonne compagnie. Si elle prête à rire ou à sourire, si elle étonne, elle ne trouble pas notre expérience de la réalité. Après tout, le lecteur a alors affaire à une fiction, il a passé un "pacte imaginaire" avec l'auteur, il a accepté de découvrir un univers qui a sa logique propre, différente de celle qui gouverne le quotidien. Par contre, quand la métalepse recouvre des existants, des phénomènes dont l'existence est attestée, elle dérange notre sentiment du monde et notre pratique de la représentation, qui permet de le symboliser, c'est-à-dire de vivre, comme dit quelque part Barthes.

Bien que les métalepses d'auteur et de narrateur fonctionnent selon deux mouvements inverses, on l'a signalé, elles produisent le même effet profondément drastique. Dans la première, la représentation prétend repousser la réalité dans la seconde, la représentation feint de s'amalgamer la réalité. Mais le résultat est le même. C'est le monde qui est touché et la dénivellation

qui fonde l'ordre du discours en général, et la fiction en particulier. Pour notre perception commune, l'écrivain de fiction, selon la belle formule de Sony Labou Tansi, ajoute du monde au monde. Il invente des histoires, élabore des récits, qui sont des constructions imaginaires. Ces représentations, fixées dans l'écriture, viennent agrandir, compliquer, enrichir notre existence, le monde que nous habitons. Or, avec ces métalepses, l'œuvre de l'écrivain prétend plus radicalement s'approprier le monde., en l'assimilant ou en l'encerclant. Conséquence : le monde disparaît, s'évapore ou s'évanouit dans la fiction : il n'y a plus de réalité, rien que de l'imaginaire, des récits à l'infini, une mer de signes. Avec cette coalescence du dedans et du dehors, de l'intérieur et de l'extérieur du livre, les lignes de partage du réel et du fictif sont échangées de telle sorte qu'elles finissent par se confondre dans une dimension implexe.

Cette brèche dans la stabilité de nos repères et de nos habitudes les plus nécessaires a quelque chose de vertigineux. Difficile après cette perturbation de ne pas prendre conscience des catégories et des principes sur lesquels reposent notre insertion dans le monde et notre compétence à la symbolisation. Cette capacité de bouleversement explique la faveur dont jouit la fictionnalisation de soi chez des auteurs dont la production n'est pas seulement ou pas du tout littéraire. Les déplacements et les ébranlements qu'elle provoque dans le discours de la fiction constituent un instrument formidable pour s'attaquer aux idées reçues sur l'esprit, le monde et la transcendance. D'où le recours de penseurs comme Dante, Diderot, Nietzsche ou Kierkegaard au dispositif, réalisé en totalité ou marginalement. pour déstabiliser le discours philosophique, la tranquille certitude qui habite la division des discours et le cloisonnement des registres d'écriture. Ce déchirement du champ pragmatique libère la pensée de présences obsessionnelles qui l'entravaient, est promesse de nouvelles aventures mentales, de découvertes improbables.

Au sein de la littérature, l'œuvres se trouve aussi libérée de dispositifs parfois coercitifs, de conventions pesantes quand elles ne sont pas maîtrisées. Ce sont à la fois son sens, sa "fonction auteur" et sa vraisemblance qui se retrouvent soudain dénaturalisés. Le sens de l'œuvre devient un procès sans fin, une signification inépuisable puisque l'œuvre n'a plus d'extériorité. L'auteur bascule dans l'irréel, ce qui enlève à sa fonction toute autorité, tout privilège et donne au lecteur la possibilité d'un nouveau rapport avec lui. L'œuvre se retrouve soudain *causa sui*, sans justification, purement arbitraire, situation

scandaleuse qui ne peut que décupler sa force d'interpellation. Bien sûr, ces déplacements ont été déjà notés à propos de types de mise en abyme sans rapport avec l'autofiction. Mais ici l'effet métaleptique s'intègre dans un faisceau d'effets, dont le retour amical de l'auteur". Cette articulation modifie son pouvoir en l'ouvrant sur l'auteur et le lecteur d'une manière jusque-là inconnue.

"Le fictif de l'identité"

Le dernier effet sensible de la fonction figurative a son point d'application chez le lecteur. En produisant un horizon fictionnel sans rivages, en transformant la réalité en récit, l'autofiction amène le lecteur à s'éprouver comme fictif. Borges avait noté cet effet de retour de la métalepse dans "Magies partielles du *Quichotte*"

> "Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une nuits* ? Que Don *Quichotte* soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur *d'Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit" (Tr. fr. P. et S. Benichou, pp. 85-86).

Mais dans le cas de l'autofiction, ce sentiment est plus qu'une inquiétude ou qu'une hypothèse, *le lecteur s'expérimente, se réalise comme fictif*. Il y a plus parce que l'auteur est lui-même déjà une fiction, individué mais impersonnel. Sa situation irréelle permet au lecteur de connaître une situation identique. Non pas sur le mode de l'identification, mais sur celui de la sympathie. Par une rétroaction dialectique, le lecteur est soudain complice de l'auteur, dans le même entre-deux incertain, dans la même position indécise.

Quoique irréelle, cette détermination originale possède une causalité réelle, car elle dispose d'un enracinement anthropologique beaucoup plus profond qu'on ne pourrait le penser superficiellement. Elle ravive, en effet, chez le lecteur, une invincible puissance de rêver éveillé, qui appartient au plus caché de chacun. En tous, existe et subsiste une sorte de murmure imaginaire, de bruissement fictionnel, où l'on tient toujours le premier rôle, et qui

accompagne en permanence l'existence humaine. Dans un article fameux, "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908), Freud a, le premier semble-t-il, signalé l'importance pour la vie psychique de ces "réalisations illusoires de souhaits ambitieux, orgueilleux ou érotiques". Il montre que le rêve éveillé dérive directement du jeu enfantin, constitue la matière première de l'œuvre littéraire et l'origine du plaisir de la lecture. Poursuivant dans un autre domaine sa réflexion, Ernest Bloch a consacré des pages uniques à analyser les caractères, la fonction et l'ampleur de ce qu'il appelle "les petits rêves éveillés". Relevant leur méconnaissance quasi-générale, il s'attache dans *Le Principe d'Espérance* à les décrire depuis le premier âge de la vie et rappelle leur importance symbolique et narcissique lors de leur épanouissement à l'adolescence :

> "Pour la première fois, on pratique l'art de parler de ce qu'on n'a pas encore vécu soi même. Même un être moyen se racontera des histoires, des contes faciles où tout lui réussit. Il brode ces fables sur le chemin de l'école ou en se promenant avec des amis, mais dans tous les cas le narrateur trône au centre du récit, y posant comme sur une photographie" (Tr. F. Wuilmart, p. 37).

Par la suite, Bloch consacre au rêve diurne une importante partie à la fois théorique, esthétique et historique afin de montrer qu'il est le fondement anthropologique de la "conscience anticipante', de l'ouverture sur le nouveau, d'un "potentiel optatif" qui nous pousse en avant, d'une fonction utopique" qui serait constitutive de l'être humain. Le grand mérite de Bloch est de distinguer nettement ce type de rêve du rêve nocturne, auquel Freud le réduisait un peu vite. Cette dissociation lui permet de montrer la fécondité des rêves éveillés, malgré leur immaturité et leur égocentrisme. Plastiques, perfectibles, évolutifs, capables de se transformer structurellement et de se diversifier en des représentations artistiques ou des mythes collectifs, ces rêves diurnes seraient ainsi un ferment de progrès pour l'individu et la collectivité.

Pourtant, c'est à D.W. Winnicott que l'on doit les propositions les plus éclairantes sur ce phénomène psychique. Dans *Jeu et réalité*, *l'espace potentiel*, un modèle de recherche psychanalytique patiente et nuancée, D. Winnicott a restitué ces rêves éveillés dans son lieu propre, dénommé "espace potentiel" ou "espace transitionnel". Sa découverte est née de l'observation clinique des petits enfants passant de l'état d'union à l'état de relation avec la mère. Pour effectuer ce stade de maturation, le petit enfant se trouve un objet

ou un comportement qu'il adopte et transporte partout avec lui. Comme l'analysa Winnicott dans un article de 1951 qui a fait date, le statut de ces "phénomènes transitionnels" est particulièrement curieux : pour l'enfant, cet objet choisi, la couverture des Peanuts de Schultz en est le meilleur exemple, n'appartient pas à la réalité extérieure, sans être pourtant une hallucination ; il relève d'un statut intermédiaire. Avec les années, l'objet est désinvesti, sans être oublié :

> "Les phénomènes transitionnels deviennent diffus et se répandent dans la zone intermédiaire qui se situe entre la 'réalité psychique interne' et le 'monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun' ; autrement dit, ils se répandent dans le domaine tout entier (…) englobant le jeu, la création artistique et le goût pour l'art, le sentiment religieux, le rêve et aussi le fétichisme, le mensonge et le vol, l'origine et la perte du sentiment affectueux, la toxicomanie, le talisman des rituels obsessionnels etc." (Tr. fr. Cl. Monod et J.B. pp. 13-14).

En étudiant les phénomènes transitionnels, Winnicott a donc mis au jour une "aire intermédiaire où évoluerait tout l'enfant, cette "aire d'expérience" où évoluerait tout individu. Née de la maturation et du jeu de l'enfant, cette aire d'expérience est le lieu de l'activité culturelle au sens le plus large du terme et représente un levier essentiel pour l'acquisition du principe de réalité :

> "Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin, et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant 'perdu' dans son jeu" (p. 24).

Cette zone singulière d'expérience ne reproduit pas, par conséquent, le fond originaire de la personne. En prise directe avec le réel, sa nature n'est pas d'ordre fantasmatique, elle ne rejoue pas indéfiniment le même texte œdipien, les même formations perdues faites de désirs, de frustrations, de phobies et d'anxiétés enfantins. Il y a un monde entre les manifestations psychiques appartenant à cet espace potentiel et les "réalisations illusoires" presque compulsives que Freud voyait dans le rêve éveillé.

Pour résumer le contenu de la notion d'espace potentiel, on empruntera à J.B. Pontalis une belle description, donnée dans sa préface à *Jeu et réalité*, qui n'est pas sans faire penser à la relation au lecteur établie par l'autofiction :

> "Pas de scène chez Winnicott où se répéterait l'originaire, ni de combinatoire où les mêmes éléments permuteraient dans le cercle, mais un *terrain de jeu,* aux frontières mouvantes, qui fait notre réalité. Un bout de ficelle, le rythme de sa propre respiration, un regard qui vous donnent la certitude d'exister, une séance où l'on est seul avec quelqu'un *: peu de choses*, *moins que rien*, simplement ce qui m'arrive quand je puis l'accueillir. Alors le trouvé n'est plus le précaire substitut du perdu, l'informe n'est plus le signe du chaos l'esprit ne fonctionne plus comme organe séparé du corps" (pp. XIV-XV).

On aura compris la finalité de cette présentation de Winnicott. Notre hypothèse est que l'autofiction vient se loger et agir, en chaque lecteur, au cœur de cette "aire intermédiaire". de ce potentiel entre-deux. Sans doute, est-ce le destin de toute œuvre littéraire que de permettre à tout lecteur de constater ce chevauchement, de reconnaître ses propres phénomènes subjectifs. Mais l'autofiction présente ceci de particulier qu'elle reprend explicitement, à chaque fois différemment, la structure même de cet espace potentiel, qui n'est ni du dehors ni du dedans, et pourtant en relation avec la réalité. Cette homologie structurale donne à l'autofiction le moyen de faire de l'espace potentiel *l'enjeu* de la lecture, et pas seulement sa condition. C'est ce qui conduit le lecteur à se reconnaître comme sujet fictif, délocalisé, dans ce type de textes. Dans la fiction, le lecteur trouve une satisfaction identificatoire : celle-ci lui permet de goûter et de vivre des histoires, d'une manière très complexe, mais qui reste cantonnée à l'énoncé du texte. Dans l'autofiction, le lecteur se trouve pris dans une identification qui implique le sujet de l'énonciation, l'auteur lui-même. Autrement dit, il s'agit d'un phénomène où le lecteur ne se limite pas à s'éprouver autre comme dans la fiction ; *il s'expérimente en train de devenir autre*, dans l'autofiction.

On peut illustrer ce phénomène par une anecdote de Goethe, qui en donne un exemple remarquable, dans *Poésie et Vérité*. Enfant, Goethe faisait du théâtre avec une petite troupe de camarades de son âge ; et il assurait son pouvoir sur eux en les envoûtant par des récits - mais pas n'importe quel type de récit :

> "J'étais capables de les rendre heureux (…) en leur contant des histoires. Ils aimaient surtout m'entendre

> parler à la première personne. Ils éprouvaient une grande Joie de penser qu'il pût m'être arrivé, à moi, leur compagnon de jeux, des choses si étranges, et ils ne se demandaient point, avec défiance, comment j'avais pu trouver temps et lieu pour de pareilles aventures, alors qu'ils savaient bien quelles étaient mes occupations, et où j'allais et venais. Or ces événements avaient besoin pour théâtre, sinon d'un autre monde, du moins d'un autre pays, et tout s'était passé la veille ou le jour même. Il fallait donc qu'ils se trompassent eux-mêmes plus que je ne pouvais les abuser. Et si, peu à peu, suivant mon naturel, je n'avais appris à donner à ces fantaisies et ces gasconnades, la forme d'un récit artistique, ces débuts de hâbleur ne seraient certainement pas restés pour moi sans conséquences fâcheuses" (Tr. fr. P. du pp. 38-39).

Dans le contexte de l'enfance, ce passage traduit bien le plaisir procuré par des histoires à la fois impossibles et pourtant indexées à un individu réel. Comme le note pertinemment Goethe, ses compagnons avaient une demande paradoxale : ils voulaient à la fois du fabuleux et un engagement personnel du contenu. Pourtant, le contexte fictionnel était patent, aucune ambiguïté ne permettait de percevoir ces récits comme sérieux. Goethe ne s'attarde pas sur le sentiment de son auditoire. En homme des Lumières, il est plus préoccupé de la place d'auteur qu'il occupait, déjà. Est-il, pourtant, si difficile de comprendre l'euphorie de ses camarades ? N'est-ce pas parce que cette situation pragmatique leur permettait d'échanger leur position de narrataires contre celle du conteur ? N'est-ce pas parce qu'ils pouvaient s'identifier, tous enfants qu'ils étaient, à ce narrateur qui se fictionnalisait dans des aventures merveilleuses ? Avec la littérature de l'enfance, on ne leur offrait que des identifications d'énoncé ; ils pouvaient se voir en personnage, goûter à l'altérité. Mais avec les récits de leur camarade Wilhem Goethe, ils avaient la possibilité d'une altérité plus exaltante : celle de *se sentir devenir différent*, de se voir en train de se transformer en personnage, de la place de l'auteur.

Ainsi, ce qu'autorise l'autofiction, à la différence de la fiction, c'est de permuter les fonctions, de ne pas être simplement spectateur et acteur, mais d'être aussi fabulateur, de connaître un devenir fictionnel. Parce qu'elle est exactement calquée sur la structure de l'espace potentiel, l'autofiction permet de vivre totalement le grand murmure fictionnel qui habite les humains. Elle fait de cet espace intermédiaire qui les constitue l'objet de sa lecture. Et comme cet espace est différent pour chacun, chaque lecteur expérimente différemment son explicitation fictionnelle. Ainsi, si la fiction donne à chacun la possibilité

d'organiser la réalité, l’autofiction, elle, apporte la possibilité d'éprouver en soi cet espace toujours sous-jacent et de le vivre de façon plus riche, moins égocentrique.

5 - SANS FAMILLE -

"Si l'œuvre est parole à autrui et même, si l'on veut, réponse à autrui, elle est une réponse inattendue et surprenante, inentendue et inaperçue du public auquel elle s'adresse. Bien moins une réponse à une question déjà posée qu'une réponse à une question non encore posée - une réponse permettant à la question d'être posée".

G. Picon.

On sait maintenant ce qu'est l'autofiction, en quoi elle consiste et de quoi elle diffère. L'étude des stratégies d'écriture a fourni les derniers réquisits à sa définition précise et opératoire. Pourtant, un problème demeure : où situer l'autofiction, dans le champ des pratiques littéraires ? Quel est son statut discursif ou architextuel ? Est-ce bien un genre ? Ou n'est-ce qu'une catégorie modale un simple registre discursif ? A moins que ce ne soit qu'un simple procédé d'écriture ? Et si c'est un genre, est-il simple ou complexe ? Est-ce un genre théorique ou un genre historique ? Un sous-genre ou un archi-genre ? Cette question est importante car le projet de départ était, tout de même, de décrire, de spécifier et de comprendre une classe de textes, de conduire une étude d'ordre générique. En outre, pour analyser les paramètres de cette situation de communication inattendue, il a fallu poser une hypothèse de travail, dotant l'autofiction d'une existence générique.

Cette hypothèse a eu des effets sur ce travail. On aura noté que notre perspective oscillait entre une description générique et un tableau de rencontres heureuses, hésitait entre une approche générique et un abord plus prudent, faisant de toutes ces convergences un ensemble fortuit. Tant qu'il s'agissait d'analyser les pièces du dispositif de l'autofiction, de varier ses facteurs afin d'ouvrir l'angle de notre description, cette attitude était méthodologiquement valide. Depuis que le dispositif a été comme déplié, que l'on a borné le champ de ses réalisations autofictives, que l'on a précisé les limites fonctionnelles à l'intérieur desquelles on pouvait parler d'autofiction, ce flottement n'est plus possible. Il faut maintenant décider du statut discursif, de la nature générique de cette pratique littéraire. On ne peut plus se contenter de faire de l'existence de l'autofiction une hypothèse de travail il est temps d'évaluer la validité de ce point de départ.

Au crédit de cette hypothèse, on peut mettre l'existence d'une classe de textes aux contours relativement précis, manifestant des caractères distincts, à travers une conjonction spécifique de deux protocoles de lecture, et cherchant à produire des effets propres à partir d'une image fictive de leurs auteurs. Apparemment composite, cette famille textuelle présente une unité pragmatique qui n'est pas discutable. D'un autre côté, on l'a signalé à plusieurs reprises, cette pratique littéraire ne possède pas de réception propre ; dans le paysage littéraire, elle n'a pas d'existence reconnue. S'il s'agit d'un genre, il s'agit d'un *genre inconnu*, d'un genre souterrain. Cette situation a quelque chose de

paradoxal puisque normalement un genre littéraire définit une "catégorie d'œuvre reconnue par la tradition". Il est donc nécessaire d'y aller voir d'un peu plus près et de se demander si un genre peut exister sur le mode du secret. Pour cela, on détaillera d'abord cette défaillance de la réception, puis on examinera une de ses conséquences, pour en venir enfin à la nature générique de cette pratique déroutante.

Le "court-circuit" de la réception

En commençant cette recherche, on a signalé la situation problématique de l'autofiction comme pratique générique. Sans désignation ni statut pendant longtemps, son existence pouvait être méconnue par des théoriciens avertis de la chose littéraire comme Doubrovsky et Lejeune. Bien que cette situation soit en train de changer radicalement, il faut malgré tout l'évoquer parce que ce phénomène touche au mode d'être lui-même de l'autofiction et a des conséquences sur son statut discursif.

Quand on a pris conscience de l'importance littéraire de l'autofiction, l'aveuglement passé paraît aberrant. Et décrire cette cécité est naturellement un exercice aujourd'hui facile. La vision rétrospective du vrai est une opération peu coûteuse sur le plan théorique. Il faut pourtant comprendre que cette réaction envers l'autofiction dépassait la simple ignorance, l'oubli, la négligence ou la précipitation. Plus que d'erreurs individuelles, cette méconnaissance manifestait une attitude culturelle collective. Aussi bien ne s'agit-il pas dans ce qui va suivre de citer complaisamment les errances de tel critique ou de tel poéticien. En étudiant la réception journalistique, puis universitaire de l'autofiction, on cherche à rendre sensible ce phénomène étonnant et rare : une pratique littéraire qui n'est pas reconnue comme telle, une forme sans fonction.

La réception journalistique

Plutôt qu'une étude détaillée à partir d'un échantillonnage d'articles, on se limitera à quelques observations faites à partir de la lecture du supplément littéraire du *Monde* de 1980 à 1987. En lisant cette critique d'accueil, on constate les faits suivants :

a) le souci du registre de lecture :

Dans l'ensemble, le "contrat" passé avec le lecteur préoccupe tous ces articles de presse, ne serait-ce que pour des raisons pratiques, de rubrique ou d'intitulé. Les journalistes se demandent dans la plupart des cas s'ils ont affaire à une fiction ou à une autobiographie le protocole onomastique est l'objet d'une attention soutenue ;

b). L'absence de mise en perspective :

Le plus souvent, aucun rapprochement n'est fait avec des textes antérieurs, sauf si le contenu thématique s'y prête. On ne cherche pas à éclairer un texte autofictif par des précédents ni à le mettre en rapport avec un ensemble générique qui pourrait l'intégrer. Davantage, une autofiction apparaît comme un hapax, comme un cas d'espèce. Ainsi Yves Florenne, critique pourtant compétent, déclare à propos de *Joue-nous "España"* : "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" (*Monde*, 21.11.1980).

c) La section inclassable :

Quand le contenu d'un texte autofictif est invraisemblable, l'ouvrage est déclaré "inclassable" ou relevant du merveilleux ainsi *André-la-Poisse* de Terz en 1981 et *La guerre des pédés* de Copi en 1982.

d) La confession qui n'en est pas une tout en l'étant : Pour le gros des autofictions publiées durant cette période, une attitude contradictoire est adoptée. Le dispositif est identifié, mais c'est pour lui donner une fonction autobiographique comme le réclame, il est vrai, certains textes, mais pas tous ! Un discours clivé s'installe alors dans le propos, qui consiste à dire : c'est un roman, mais qui touche à l'impudeur tant il est sincère. D'une façon générale, on retrouve ce que dit, avec raison, Michel Contat de Doubrovsky : "dire tout de soi, mais le dire avec art (...) écrire sa vie comme si elle était un roman, c'est-à-dire, l'inventer sans fausser les données du vécu. S'étaler sur les pages d'un livre, mais pas comme une flaque. En construisant un objet littéraire" (*Monde*, 12.1.1985). On notera tout ce que ce projet, qui est bien celui de Doubrovsky, doit à Goethe. Il résume bien l'ambition de quelques auteurs, lancés comme Boudard, dans un cycle de "biographie romanesque". Mais il est loin d'expliquer le travail de Sollers, d'Isherwood, de Lacarrière, de Fuentes, de

Charyn, de Llosa, de Copi ou de Terz. Et surtout, il repose sur le *topos* selon lequel le roman est *plus vrai* que l'autobiographie, selon lequel la sincérité d'une écriture de soi est à proportion de la fiction mise en jeu. Lejeune a montré tout ce qu'avait d'illusoire une telle opposition, où l'autobiographie est à la fois juge et partie (1974, p. 42). Ce *topos* fonde souvent, certes, l'identification du dispositif, mais il fait aussi obstacle à toute réflexion sérieuse et réduit les fictions de soi authentiques à une confession teintée de romanesque et dont la finalité serait référentielle. La perception de l'autofiction dans la presse, jusqu'à aujourd'hui, présente ainsi deux traits caractéristiques : « une méconnaissance par assimilation » ; l'incapacité à mettre en corrélation l'œuvre lue avec d'autres textes, à penser en termes génériques une œuvre réalisant un agencement autofictif.

On a là un phénomène que la sociologie de la lecture, pour des segments textuels et au niveau des systèmes idéologiques des lecteurs, a très bien décrit sous le nom *d'effet de court-circuit".* Si l'on transpose cette description à l'échelle plus générale des conventions de lecture qui sont les nôtres, on peut se représenter dette méconnaissance de l'autofiction comme un court-circuit entre la lecture et l'interprétation, une rupture de la circulation du sens entre la perception et la compréhension des textes. Les réalisations d'autofiction sont bien lues, c'est-à-dire que leur spécificité est bien relevée, mais soit cela ne fait pas sens, soit ce sens est inassimilable, soit enfin il est reçu dans un espace qui n'est pas le sien. Chacune des autofictions est ainsi l'objet d'une lecture flottante, d'une lecture que le système de conventions de la réception est incapable de médiatiser. L'effet de ce court-circuit est double : côté texte, il fait des œuvres sans réception appropriée, qui sont à chaque fois juxtaposées mécaniquement au système de lecture en place ; côté lecteur, il induit en lui "un malaise, une évidence non formalisable un questionnement sans question que l'appareil idéologique ne parvient pas à digérer" (Leenhardt et Jozsa, 1982, p. 96). Qu'indique un tel effet ? "Un manque, un trou dans le réseau interprétatif ou une défaillance de son pouvoir (...) le signe d'une zone d'indétermination dans les capacités d'accueil de la réception. Mais aussi bien, un "point sensible et significatif" de celle-ci, le travail d'une négativité où peut-être se manifeste déjà la promesse de l'émergence de nouvelles déterminations et la révision du système de conventions antérieur (Idem, p. 96).

D'où vient ce manque, cette défaillance de la réception ? En partie, de l'absence d'une prise en charge de la fiction de soi par les Universités et les Institutions. Au XXe siècle, celles-ci sont une source importante, parfois la seule, des habitudes de lecture. Par le biais d'enseignements, de colloques, de revues, d'ouvrages, de manuels, elles fabriquent et transmettent une compétence littéraire, que recueille plus ou moins vite, plus ou moins bien, la critique journalistique.

La réception universitaire

L'origine de ce trou ou de ce manque dans le système interprétatif se comprend comme le résultat de la situation faite à l'autofiction tant par la critique universitaire que par les théoriciens de la littérature. En témoigne, pour commencer, la rareté des études critiques mentionnant, ne serait -ce que la présence de ce dispositif, pour le moins bizarre, dans les œuvres de quelques patronymes consacrés de la littérature comme Diderot, Proust, Kafka, Céline, Gombrowicz ou Cendrars. *La Poétique de Céline* d'Henri Godard est un ouvrage unique en son genre : à notre connaissance, c'est la seule monographie qui n'esquive pas le problème et se donne pour tâche de l'élucider. Faut-il ajouter que par rapport à la multitude des ouvrages consacrés à ces auteurs ou à quelques-uns des textes de notre corpus, cela fait très peu et manifeste un réel aveuglement.

Quelques auteurs ont bien relevé cette anomalie qu'es le fait d'un écrivain se représentant dans un texte fictif. Mais cette prise de conscience ne dépassait jamais le cadre de l'œuvre étudiée. Elle n'envisageait pas la possibilité que ce dispositif soit réalisé ailleurs, autrement, qu'il puisse constituer une pratique. Autant qu'on puisse en juger, la réaction de ces auteurs est systématiquement une sorte d'étonnement, puis une déclaration faisant de cette situation d'énonciation inhabituelle un cas unique. On a vu Yves Florenne adopter cette attitude. Rappelons que Serge Doubrowski pensait être le premier à employer un pareil agencement d'énonciation. Mais il est d'autres exemples de cet « effet hapax ».

Barthes lui-même, à qui la pratique de la fiction de soi n'a pas échappé et qui a fourni les instruments pour l'analyser, a eu cette attitude devant *Aziyadé*. Dans son analyse du roman, il notait à propos de la fictionnalisation de Loti :

> "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 semblables dans la littérature, et son invention (par le troisième homme, Viaud) est assez audacieuse : car enfin s'il est courant de signer le récit de ce qui vous arrive et de donner ainsi votre nom à l'un de vos personnages (c'est ce qui se passe dans n'importe quel journal intime), il ne l'est pas d'inverser le don du nom propre ; c'est pourtant ce qu'a fait Viaud : il s'est donné, à lui, auteur, le nom de son héros" (1971 b, pp. 171-172).

Ph. Lacoue-Labarthe, pour sa part, a fait de cette situation d'énonciation le résultat d'une "certaine logique inhérente au paradoxe". qui exposerait nécessairement l'énonciation d'un paradoxe à sortir d'elle-même. A propos du *Paradoxe sur le comédien*, il affirme :

> "... depuis le début du dialogue, l'auteur, le sujet énonçant du texte (...) n'a cessé de multiplier les indices destinés à l'identifier au Premier. Ou l'inverse. Par deux fois, en tous cas, le Premier s'est rappelé à son interlocuteur (...) comme l'auteur du *Père de famille* par deux fois il a renvoyé (...) à ses *salons* et il ne s'est pas même privé de se désigner nommément.(…) l'auteur - Diderot - occupe donc simultanément deux places. Et deux places incompatibles. A la foi exclu et inclus, dedans et dehors (...) le sujet énonçant n'occupe à vrai dire aucun lieu, il est, inassignable (...) est-ce que cette impossible position du sujet ou de l'auteur, ici, ne serait pas l'effet de ce que lui-même (...) a charge d'énoncer, à savoir tri paradoxe ?" (1980t pp. 268-270).

Cette analyse est peut-être légitime pour le *Paradoxe*, mais sûrement pas pour tous les dialogues où Diderot apparaît dans son texte, encore moins pour toutes les autofictions. Une recherche patiente apporterait sans doute d'autres illustrations de cet « effet happax »Tels quels, ces exemples soulignent coin bien la critique se trouvait désarmée devant la fictionnalisation de soi en littérature.

Il faut dire que la théorie de la littérature, et spécialement les études génériques, n'apportaient aucun instrument pour resituer cette pratique dans une perspective plus générale, qui aurait permis au dispositif de ne pas être simplement perçut mais d'être aussi reçu. Le "retour amical de l'auteur signalé par Barthes a eu pour conséquence la révision de la conception en vigueur de la fonction auctoriale. Mais sa réflexion sur le travail de Proust ou de Genet n'a

pas fait souche. Dans l'ensemble, la situation faite à l'autofiction est résume par le refus initial de Lejeune, en 1973, déjà cité d'admettre son existence empirique, sinon comme une hypothèse d'école. Dans un ouvrage sur la "Rhétorique de l'autoportrait", *Miroirs d'encre* publié en 1980, M. Beaujour confirmait encore cette impuissance de la théorie. Alors qu'il trouvait, pour désigner le double de Leiris dans *Aurora*, la belle expression de "héros anagrammatique", la question de la possibilité d'un autoportrait fictif lui paraissait insoluble :

> "Mais un roman peut-il être un autoportrait ? En l'absence d'un 'pacte autobiographique', la question doit rester irrésolue Le problème est analogue à celui dont Philippe Lejeune traite dans *Le Pacte autobiographique*. Mais il n'est pas identique, et bien plus délicat, car il faudrait songer à un 'pacte imaginaire', qu'aucune formule parajuridique ne peut sceller" (p. 70).

Pas plus que la critique, et même plutôt moins, la théorie de la littérature ne percevait donc, jusqu'au début des années 80, une pratique dont les réalisations crevaient pourtant les yeux, si l'on peut s'exprimer ainsi. Véritable constante du discours métalittéraire, cette méprise quasi-générale manifestait là un *seuil de la conscience critique et littéraire*, comme si ce savoir évoluait alors dans un paradigme (celui de la "mort de l'auteur" ?) qui lui interdisait tout discernement en ce domaine.

Comment expliquer cette ignorance collective, cette incapacité à repérer un dispositif, à relier les textes qui l'utilisaient, à donner une signification à la pratique qu'ils réalisaient ? Il n'est pas facile de répondre à cette question tant le recul manque : nous appartenons encore au système quia produit cette tache aveugle ; l'autofiction est encore en train de se constituer. L'hétérogénéité des usages du dispositif de fictionnalisation auctoriale fut, certes, un facteur non négligeable : il fallait distinguer l'autofiction au sein d'un ensemble de pratiques fabulatrices dont le but n'était pas fictionnel. Mais le facteur déterminant fut sans doute l'absence d'un terme générique qui fasse l'unanimité. Il est probable, par exemple que si Barthes avait créé un terme pour désigner la pratique discernée chez Proust et Genet, sa reconnaissance en aurait été accélérée ; il aurait fait école et aurait diffusé plus rapidement sa découverte. Plus fondamentalement en se tenant dans un quasi-silence théorique sur leur travail de fabulation, en se refusant à le nommer, les écrivains ont une large

part de responsabilité dans la solitude de l'autofiction. C'est à se demander si cet isolement n'était pas nécessaire à l'effectivité de leurs fabulations intimes.

Il faut insister, en effet, sur le fait que côté écriture, au pôle de la production, les écrivains d'autofiction ont été avares de confidences et d'indications. Leurs témoignages se ramènent, en tout et pour tout, à quelques notations, beaucoup de silences et aucune réflexion globale. Quand ils commentent leur déréalisation dans leurs textes, c'est comme incidemment, et toujours latéralement, sans véritable discours d'escorte, sans en appeler à une tradition, à une pratique discursive qui les dépasserait. Fors le cas unique de Nerval que l'on verra, tout se passe comme si ce point était négligeable. Sans doute, trouve-t-on de-ci delà des remarques sur le registre hybride utilisé. Mais elles sont rares et se limitent presque toujours à empêcher une lecture littérale, à se situer par rapport aux registres de la fiction et du réel (comme Restif qui, dans *Mes ouvrages*, donne leur dosage respectif ou Proust qui dans sa correspondance tient à se démarquer des deux à la fois) ou a signaler la source du dispositif (Hesse, Kérouac). Et pour la plupart, tout reste, obscur : le choix d'une écriture hybride, la conception qu'ils s'en font, les modalités du dispositif réalisé, les effets escomptés, le "genre" dont ils se réclameraient, leurs modèles éventuels. Cette esquive systématique est très sensible chez Cendrars et Gombrowicz, deux écrivains dont l'œuvre abonde en auto-commentaires. Alors que les aspects les plus divers de leurs créations ont droit à de généreuses explications, leur fictionnalisation, procédé si inattendu et si bizarre, est comme refoulée, ou comme dérobée par un parti-pris que l'on s'explique mal. Cette absence, ou plutôt ce manque de discours légitimant, supprime la possibilité d'un examen des théories "indigènes". Non sans suggérer qu'il y a dans ce mutisme général et méthodique quelque chose de prémédité. Mais elle a eu aussi pour conséquence qu'aucune dénomination, qu'aucun nom générique n'a jamais été proposé par un écrivain, pour désigner la déréalisation de soi en littérature. Les quelques désignations qui ont été citées, lors de l'étude des indices paratextuels de fictionalité, étaient des indications génériques timides, presque des seconds titres, toujours le fait d'écrivains contemporains, qui n'ont jamais été exploitées ailleurs que dans un "péritexte" interne. Sans légitimation et sans nom, chez ceux-là mêmes qui lui avaient donné vie : tel était le statut de l'autofiction du côté des écrivains.

Or, d'une manière générale, les noms propres sont, Claude Levi-Strauss, l'a démontré, "des quanta de signification, au-dessous duquel on ne fait plus rien que montrer" (1962, p. 285). Situés exactement aux limites du travail de classification d'une culture, ils sont les unités minimales par lesquelles le système découpe et organise le réel, donne forme à l'expérience humaine. Le champ littéraire n'échappe pas à cette nécessite de la nomination. En-deçà de son existence, il n'y a plus de classification possible, c'est-à-dire plus de structuration, rien que des cas atypiques comme l'a illustré la réception de l'autofiction. Dans son remarquable travail sur les genres littéraires, J.M. Schaeffer a montré que les noms génériques ont plus qu'une fonction taxinomique, qu'ils remplissent aussi une fonction pragmatique déterminante :

> ... ils ne décrivent pas uniquement les phénomènes littéraires, ils entrent aussi dans leur constitution. Je veux dire par là que la nomination générique possède toujours un aspect autoréférentiel, parce qu'elle implique une composante décisionnelle (...). Les noms génériques n'expliquent donc pas l'histoire littéraire, ils en sont une composante spécifique L'existence des genres est en premier celle d'une sorte de nom mi-nom propre, mi-nom collectif, accolé à un texte" (1987, p. 17).

En sus de son rôle taxinomique, la nomination métalittéraire a ainsi un rôle constituant dans la reconnaissance et le bon fonctionnement d'une pratique littéraire. En l'absence de nom, il était donc fatal que l'autofiction reste un phénomène marginal, atypique, incompréhensible.

Sur le plan épistémologique, cet état de fait démontre une fois de plus, si cela était encore nécessaire, que les faits n'ont pas en eux-mêmes l'évidence que l'on accorde trop souvent. Dans la première leçon de son *Cours de philosophie positive*, Auguste Comte le notait déjà :

> "Si, en contemplant les phénomènes, nous ne les rattachions point immédiatement à quelques principes, non seulement il nous serait impossible de combiner ces observations isolées, et, par conséquent d'en tirer aucun fruit, mais nous serions même entièrement incapables de les retenir ; et, le plus souvent, les faits resteraient inaperçus sous nos yeux" (1830, p. 5).

Cette faiblesse des faits nus n'est pas propre à la connaissance. Comme le montre l'autofiction, la lecture a besoin de "principes". que Jauss appelle "ensemble de règles", qui la guident et l'orientent dans son déchiffrement. Sans les "principes" adéquats, très variables selon les œuvres, que la compétence

littéraire doit posséder, la lecture manque tout simplement les phénomènes qu'elle est censée susciter, ce qui ne veut pas toujours dire qu'ils sont alors sans causalité.

Du côté des œuvres, c'est l'occasion de vérifier que la littérature n'est pas un objet clos, à l'intelligibilité immanente et qui se suffirait à lui-même. Ce phénomène de méconnaissance collective confirme que la Littérature est à la fois une *activité*, complexe, où l'intelligibilité se construit en permanence, et une *institution*, débordant en amont et en aval les œuvres, dépendante d'autorités culturelles, dont la fonction est autant didactique que constituante et légitimante. Pour que les propriétés discursives, thématiques ou formelles des œuvres soient perçues, il faut qu'elles soient reçues, c'est-à-dire consacrées. Des schèmes de perception et de compréhension doivent pouvoir les accueillir. Ces schèmes, ce sont les écrivains, les critiques, les théoriciens, les appareils scolaires, les médias qui les élaborent, non sans opérer dans le même mouvement un travail de valorisation et de dévalorisation important. C'est cette élaboration incessante qui permet d'intégrer les œuvres nouvelles, les procédés inédits ou les thèmes originaux au champ littéraire : par là, ils sont situés, rendus familiers par des antécédents, par des discours de légitimation esthétique et culturelle. Mais ces opérations d'identification, de détermination, de classement et de discrimination ne portent pas uniquement sur le nouveau, elles reprennent et redistribuent tout l'ancien, comme on gère un héritage. Après y avoir échappé pendant longtemps, l'autofiction semble être finalement rentrée dans le cycle de cette gestion.

Un "genre" sans histoire ?

Dans la durée, l'absence de conscience générique propre à l'autofiction. Le défaut de réception, a aussi pour conséquence que celle-ci ne paraît pas avoir de tradition, disposer d'une Histoire. Essayer de discerner les grandes lignes d'une évolution, des transformations, bref une dynamique du "genre", tout risque d'anachronisme assumé, semble une entreprise vouée à l'échec.

Ce n'est pas pourtant le passé ni l'ampleur des réalisations qui lui manque. Si on avait à lui chercher des racines vénérables, on pourrait remonter à l'Antiquité romaine, au Ier siècle avant Jésus-christ, Lucien de Samosate et son *Histoire véritable*, dont le prologue a été cité plus haut. De là, il serait loisible d'évoquer le quattrocento florentin, qui voit naître la *Comédie* (1472) de

Dante Alighieri, ouvrage dont l'audace dans l'invention conserve aujourd'hui encore toute sa force d'incitation. En poursuivant cette remontée du temps dans la Renaissance, il faudrait faire une place au *Quichotte* (1615) de Miguel de Cervantès, même s'il ne présente qu'une tonalité autofictive, tant cette fiction a connu de rayonnement. Pour le siècle des Lumières, on hésiterait avec raison entre les affabulations de Restif de la Bretonne, qui ont frappé beaucoup d'imaginations, malgré leur qualité parfois discutable. et la *Biographie conjecturale* (1799) de Jean-Paul, qui en inversant l'ordre temporel de "autobiographie toute la littérature d'expression allemande. Enfin, c'est évidemment à *La Recherche* (1917-1927) de Marcel Proust que nous devons la plupart des autofictions contemporaines.

Cette chronologie mémorable et ce petit panthéon apportent un constat impressionnant. A travers eux, l'autofiction paraît exister depuis la Rome impériale et quelques-unes des plus grandes œuvres de la littérature occidentale semblent s'être relayées pour conserver sa tradition. Pourtant, aucun écrivain d'autofiction ne s'est jamais replacé dans cette perspective, ni réclamé de cette lignée. A aucun moment de son évolution, un auteur n'a écrit l'équivalent d'un texte comme « l'évolution du roman au XIXe siècle » de Maupassant, pour se constituer en héritier d'une tradition aussi riche que composite.

Au sein de cet oubli de soi, il faut apparemment extraire et mettre à part le cas de Nerval. Sa dédicace, à Dumas père, pour *Les Filles de feu* semble infirmer cette description. Le caractère exceptionnel de ce texte a déjà été mentionné. De fait, on le citerait volontiers dans son intégralité, tant est riche cette épître démesurée. On se souvient que Gérard de Nerval rétorquait par cette dédicace à un article, qu'on a cité, où Alexandre Dumas mettait en doute la raison de l'auteur d'*Aurélia*. Pour lui répondre, Nerval entreprend un plaidoyer *pro domo* qui commence de la façon suivante

> "Je vais essayer de vous expliquer, mon cher Dumas, le phénomène dont vous avez parlé plus haut. Il est, vous le savez, certains conteurs qui peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. Vous savez avec quelle conviction notre vieil ami Nodier racontait comment il avait eu le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution ; on en devenait tellement persuadé que l'on se demandait comment il était parvenu à se faire recoller la tête...

> Hé bien, comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable ; que l'on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devient la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours ! C'est pourtant ce qui m'est arrivé en entreprenant l'histoire d'un personnage qui a figuré, je crois bien, vers l'époque de Louis XV, sous le pseudonyme de Brisacier. Ou ai-je lu la biographie fatale de cet aventurier ? J'ai retrouvé celle de l'abbé de Bucquoy ; mais je me sens bien incapable de renouer la moindre preuve historique a l'existence de cet illustre inconnu ! Ce qui n'eu été qu'un jeu pour vous, maître - qui avez su si bien vous jouer avec nos chroniques et nos mémoires que la postérité ne saura plus démêler le vrai du faux, et chargera de vos inventions tous les personnages historiques que vous avez appelés à figurer dans vos romans, était devenu pour moi une obsession, un vertige. Inventer, au fond, c'est se ressouvenir, a dit un moraliste ; ne pouvant trouver les preuves de l'existence matérielle de mon héros, j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes non moins fermement que Pythagore ou Pierre Leroux. Le dix-huitième siècle même, où je m'imaginais avoir vécu, était plein de ces illusions. Voisenon, Moncrif et Crébillon fils en ont écrit mille aventures. Rappelez-vous ce courtisan qui se souvenait d'avoir été sopha ; sur quoi Schahabaham s'écrie avec enthousiasme : 'Quoi ! Vous avez été sopha ! mais c'est fort galant... Et, dites-moi, étiez-vous brodé ?'. » (1854, pp. 28-29).

Dans cette justification, les idées et les références abondent. Il faudra revenir par exemple sur le fait que des conteurs tendent à se projeter sur leurs personnages : on se demandera, moins prudemment que Nerval, si ce n'est pas une tentation permanente pour l'écrivain, voire un risque inscrit dans la langue elle-même. Notons aussi comment Nerval sait rappeler habilement que Dumas a passé une grande partie de sa vie à écrire des romans où la vérité historique se confondait avec ses propres inventions. Il est vrai que Dumas ne pratiquait ce registre hybride qu'au niveau de l'énoncé, en limitait ses mélanges au contenu de ses ouvrages, sans risquer le statut de son énonciation ni son propre nom.

Encore que... *Mes Mémoires* de Dumas sont un bel exemple d'autobiographie truquée, où l'auteur des *Trois mousquetaires* fait de sa vie un enchantement permanent reprenant son dû dans ses romans et pratiquant un aller-retour permanent entre fiction et réalité. Les contemporains ne s'y sont

d'ailleurs pas trompés ; témoin le portrait d'Hippolyte Romand, dans la *Revue des deux mondes* de janvier 1834 :

> "Don Juan la nuit, Alcibiade le jour : véritable Protée, échappant à tous et à lui-même ; aussi aimable par ses défauts que par ses qualités, plus séduisant par ses vices que par ses vertus voilà M. Dumas tel qu'il me paraît en ce moment car, obligé de l'évoquer pour le peindre, je n'ose affirmer qu'en face du fantôme qui pose devant moi je ne sois pas sous quelque charme magique ou quelque magnétique influence" (cité dans Biet, Brighelli et Raspail, 1986, p. 74).

Après ce retour de bâton et l'allusion à sa "croyance" en la métempsycose, Nerval se rattache à toute une tradition antérieure

> « Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures. Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes. Ce serait le Songe de Scipion, la Vision du Tasse ou *La Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé, ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez si justement des théories impossibles, un livre infaisable, dont voici le premier chapitre, qui semble faire suite au Roman comique de Scarron... Jugez-en... »

Est-ce donc la charte qui manquait à l'autofiction ? C'est en tous cas un texte qui en donne le mécanisme de production? définit diffèrentiellement son agencement, l'articule de façon complexe à des croyances hermétiques et l'intègre dans une continuité. Reste à savoir si Nerval parle bien de l'autofiction si ces exemples sont pertinents pour illustrer cette stratégie.

Pour le Tasse et Dante, la chose est certaine : le premier a écrit des dialogues imaginaires où il se mettait en scène ; on a vu toute la fictionnalisation de soi que recelait *La Divine Comédie*. L'allusion au "Songe de Scipion" est moins compréhensible. Car ce "songe" est *attribué* à Scipion par Cicéron, pour relater un mythe eschatologique dans le dernier livre de sa *République*, sur le modèle du récit de l'Er l'Arménien qui clôt l'ouvrage homonyme de Platon. Scipion n'est donc pas l'auteur du songe qui porte son nom, à la différence de Dante ou du Tasse qui sont les auteurs de leurs visions. Il est vrai que Nerval ne connaissait peut-être pas ce détail. L'ouvrage de Cicéron n'a été retrouvé que vers 1820, par un humaniste italien qui travaillait à

la Bibliothèque Vaticane. Avant cette date et sans doute des années après, ce songe n'était accessible que par la version de Macrobe, grammairien latin qui a conservé et commenté ce texte, et qui tend à authentifier le songe. A moins d'une confusion de Nerval, il faut donc supposer qu'il ne connaissait ce songe qu'à travers le texte de Macrobe. Dans l'esprit de Nerval, Scipion était bien l'auteur de son rêve, c'est-à-dire d'un récit irréel où il figurait.

A considérer les trois références de Nerval, il parait légitime de considérer qu'elles font signe vers la situation dénonciation originale qui occupe ce travail. Le seul point délicat, c'est qu'on peut hésiter sur l'objet de cette évocation : Nerval fait-il allusion à une tradition d'illuminés ou à une tradition littéraire ? Scipion, Le Tasse, Dante sont, en effet, cités à comparaître pour leurs fictions, mais aussi bien parce qu'ils ont eu des visions ou se sont donnés le plaisir de croire qu'ils en avaient. Chez Nerval, on le sait, la référence hermétique s'accompagne toujours de cette clause d'incertitude : il n'affirme jamais crûment la réalité du thème hermétique qui traverse son œuvre. C'est d'ailleurs ce flottement constant qui permet de comprendre l'ambiguïté de la tradition dont il se réclame : il s'agit moins d'une équivoque que d'un dualisme ; c'est l'angle sous lequel Nerval conçoit la possibilité de la fiction de soi : comme la rémanence, jouée ou complaisante, de vies antérieures, comme un ressouvenir.

La ressemblance est, en effet, une catégorie de base de la pensée et de la pratique de Nerval, qui sans cesse cherche des analogies, des termes de comparaison, la possibilité de rapprochements, de correspondances, promesses d'une unité du monde et des cultures (Richard, 1955, P. 56). D'où le bric-à-brac ésotérique, mais aussi historique, folklorique, philologique, de son œuvre, véritable festin pour l'exégèse et l'hermétisme. Mais cet aspect cabinet de curiosités a chez lui une fonction créative, comme il le relève d'ailleurs dans la dédicace à Dumas : « ... ne pouvant trouver des preuves matérielles de l'existence de mon héros, j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes ... ». Ainsi, la métempsycose est pour Nerval un moyen d'assurer sa démarche et une clef pour comprendre celle des œuvres passées. Il se pourrait bien, dès lors, que Nerval ait vraiment eu conscience de cette permanence de l'autofiction et qu'il ait pratiqué en connaissance de cause ce registre. Et il est certain qu'il a perçu les ressources de cette situation de communication, comme le montre son texte sur Restif, *Confidences de Nicolas*.

Pour des raisons historiques, cette clairvoyance n'a toutefois eu ni suite ni matérialisation littéraire. D'abord, Nerval est resté longtemps un auteur confidentiel, une sorte de fou littéraire ; ensuite, la description ésotérique ou mystique qu'il donne de l'autofiction. quand on connaissait mal son art et l'ensemble de son œuvre, pouvait prêter à confusion. Après lui, l'autofiction redevient une pratique aveugle, dont les manifestations répétées s'enchaînent dans la méconnaissance, sans reconnaître la longue chaîne historique à laquelle elles appartiennent.

Pourtant il serait excessif de décrire cette pratique comme une juxtaposition d'œuvres sans rapport entre elles.

A l'aide de déclarations explicites, plus souvent en interprétant les textes, leurs marges ou les discours qui les prolongent de multiples connexions apparaissent. Ce n'est pas que les auteurs revendiquent volontiers leur modèle d'inspiration, mais certaines insistances finissent par avoir presque valeur d'attestation. Ainsi du rapport de Céline à Proust : l'écrivain du *Voyage* ne se réclame pas explicitement, pour autant qu'on puisse en juger, du modèle autofictif proustien, mais la multiplication des comparaisons et des mises en parallèle entre son œuvre et la *Recherche* suggère fortement ce rapprochement. Mais il s'agit le plus souvent de connexions entre un texte et un autre texte, le *recommencement* d'une expérience unique, sans pareille. Aucune autofiction ne se détermine comme le point d'arrivée d'une longue procession, comme la relance d'un geste pérenne ; la réalisation est toujours une reprise. Loin d'être continue et cumulative, cette pratique se déploie en réseaux étoilés, relativement autonome, à partir de "phares" (Dante, Cervantès, Novalis, Rétif, Goethe, Proust). Du « centre Proust », essaiment ainsi la plupart des autofictions modernes, sans que celles-ci ne présentent la trace d'une détermination par les grandes réalisations antérieures : ainsi des œuvres de Kerouac, de Céline, de Fuentes, de Charyn. L'enchaînement des autofictions s'opère selon un rapport privilégié d'écrivains à écrivains ; la transmission du dispositif n'épouse pas la marche du temps. Il n'y a pas de descendance linéaire, pas de filiation de proche en proche entre tous ces auteurs. Seulement des planètes dont le pouvoir d'attraction perdure, même quand d'autres astres, aussi puissants, apparaissent et attirent d'autres satellites.

Au demeurant, un examen du corpus ne met en relief aucune époque particulière dans la production des autofictions aucune génération littéraire ne

parait avoir été plus sensible qu'une autre à ce procédé littéraire ; ce qui rend inutile toute périodisation. Le seul phénomène que l'on serait tenté de noter, avec Ph. Lejeune, c'est une accélération apparente, en cette fin du XXe siècle, des actualisations du dispositif. Bien des raisons culturelles sont à même d'expliquer ce tournant. Mais on peut aussi se demander s'il ne s'agit pas d'une illusion de perspective ; en l'absence de tradition, l'identification des autofictions récentes est plus aisée que celle des textes qui sont aujourd'hui noyés dans la multitude des pratiques hybrides.

En définitive, à la différence de la biographie, du roman ou de l'autobiographie, aucune autofiction à quelque siècle qu'on l'arrache, ne manifeste le poids d'une généalogie, les traces d'une lutte pour assumer et se distinguer d'un passé encombrant. L'absence de réception fait de cette pratique *une pratique sans mémoire*.

Un "genre" secret ou un "genre" théorique ?

Voilà donc une forme de fiction restée longtemps sans réception et sans discours d'escorte, sans mémoire et sans histoire, sans statut et sans nom. Et pourtant, elle se manifeste dans une classe de textes dont l'existence est indéniable, elle remplit même quelques-unes des conditions d'un genre, présente les régularités d'une pratique discursive. Alors, est-ce un genre inconnu ou une illusion générique ? Un genre caché ou une catégorie fantôme?

On se trouve devant le problème de classification évoque au début de ce chapitre : comment situer l'autofiction ? Est-ce un genre ? Une hybridation ? Une simple catégorie de lecture ? Le terrain de cette interrogation n'est pas très sûr. Comme on sait, la problématique des genres pose un vaste ensemble de questions, qui sont loin d'avoir toutes trouvé une réponse satisfaisante. Il faudrait d'abord s'entendre sur toutes ces divisions, souvent employées, dans ce travail comme ailleurs, en des acceptions variées. Tout d'abord, sur la notion de genre d'où rayonnent la plupart des autres subdivisions. Qu'est-ce qu'un genre ? Sur ce point, il semble qu'une solution soit aujourd'hui acceptée par tous. On s'accorde à reconnaître qu'une classe de "textes" partageant des propriétés communes ne suffit pas à définir un genre. Une condition supplémentaire est nécessaire : Warning dirait la « concrétisation historique". c'est-à-dire la reconnaissance institutionnelle à une époque donnée. Comme l'affirme pertinemment Tzevetan Todorov :

> « … on disposerait d'une notion commode et opérante si l'on convenait d'appeler genres les seules classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l'histoire. Les témoignages de cette perception se trouvent avant tout dans le discours sur les genres (discours métadiscursif), et, de façon sporadique et indirecte, dans les textes eux-mêmes »(1978, p. 49).

Plus radical, Gérard Genette critique l'idée que les catégories génériques puissent être abstraites de l'histoire :

> « ... toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par l'observation du donné historique » (1979, p. 70).

Ces propositions, difficilement discutables, suffisent à écarter l'idée que l'autofiction puisse être un genre second, complexe, inférieur, mélangé ou "familial". L'autofiction est bien une classe textuelle : les propriétés qui la définissent se retrouvent effectivement à travers un certain nombre de textes. Mais cette classe n'est pas reconnue par les lecteurs, n'a pas se place dans le paysage littéraire ; elle n'a pas d'enracinement historique. Il faut donc faire son deuil de toute catégorisation qui directement ou non ferait appel à la notion de genre, sinon dans une acception très vague.

A moins que l'on suppose qu'il s'agisse d'un genre caché, d'une pratique générique clandestine, dont la condition de possibilité reposerait sur le secret. Léo Strauss a développé comme on sait, toute une théorie sur un "art d'écrire" caché, aujourd'hui oublié, permettant à des penseurs comme Xénophon, Machiavel, Hobbes, Spinoza, de formuler des propositions essentielles "entre les lignes". tout en donnant l'illusion de soutenir les discours dominants de leur époque (Ruwet, 1979). Sur ce modèle très suggestif, on pourrait concevoir tous les textes autofictifs comme appartenant à une tradition masquée, dans la nécessité de celer ses véritables objectifs. A partir de là il serait possible de soutenir que ce genre existe bien (notre corpus présente certes des œuvres ayant des traits communs) mais qu'il ne pouvait pas se présenter au grand jour (effectivement, pratiquement aucun auteur ne commente son travail fictionnel. Certes, comme l'écriture cachée de Strauss, chaque écrivain ne manquerait pas de signaler cette appartenance générique par des indices habilement disposés, mais il se garderait bien de revendiquer ouvertement la nature si particulière de son écriture. En réalité, le fond de son ouvrage ne s'adresserait qu'à un public ésotérique, capable de repérer le dispositif utilisé et le registre d'écriture qui en découle.

Pourquoi ce double langage serait-il nécessaire ? En quoi cette littérature à double entente s'imposerait-elle ? Comme Strauss, on répondrait que la Persécution sociale et culturelle commanderait cette duplicité. N'oublions pas que le dispositif de fictionnalisation de soi, quand il ne remplit pas une fonction interprétative ou biographique, met en cause des catégories aussi essentielles que le Sens, la Vérité, le Référent et le Sujet. Si la culture occidentale est bien ce long travail d'exhaustion de l'individu, qu'a décrit Louis Dumont (1983) travail à la fois métaphysique, politique et littéraire qui commence au XIIIe et qui vise à faire de l'individu un être moral *causa sui*, indépendant et autonome par rapport à la collectivité le dispositif d'énonciation de l'autofiction a un effet disruptif extraordinaire : il littéralise en quelque sorte cette idée que tout individu est fils de ses œuvres en la portant à un seuil où cette notion implose et crève l'horizon de tout l'ordre culturel s'organisant autour de la notion de personne. En épousant le modèle de l'autobiographie, qui a tant fait pour la constitution de l'individu, elle déréalise de l'intérieur l'individu, lui enlève son assise (le vécu, la subjectivité, le sens moral) pour le laisser tournoyer en spirale, dans des distorsions sans fin, comme un système autogouvernable qui aurait perdu son régulateur.

Dans cette perspective, toute la chronologie de l'autofiction prendrait un sens, se transformerait en histoire en tant qu'elle pourrait se lire comme l'envers du discours de la subjectivité, comme le retour périodique du refoulé : Lucien de Samosate, c'est l'époque des Stoïciens, de l'individu au sens moral Dante, c'est le XIIIe, le début de la subjectivité au sens moderne ; Cervantès, le XVIe ; c'est la chute de l'Autorité et l'épanouissement du moi singulier, qui trouve un fondement métaphysique avec le *cogito* ; Novalis, R.YSbi, c'est la veille de 1789, le triomphe de la personne civile etc.

Cette explication rendrait compte aussi du silence têtu, systématique et énigmatique des écrivains sur leur travail. Pour un Nerval qui vend la mèche et finit déclaré fou, combien d'auteurs qui ne font que des déclarations rentrées, des affirmations contradictoires et qui en fin de compte, choisissent le silence. Elle permettrait du même coup d'expliquer l'absence « d'horizon d'attente » : hormis des lecteurs attentifs, rares, forcément rares, peut-être ne se recrutant que parmi des écrivains, qui pouvait percevoir la terrible originalité de cette figure d'énonciation ? Elle donnerait, enfin, l'explication de l'apparition actuelle de l'autofiction : aujourd'hui la Persécution n'existe plus (ou sous des modalités

différentes) et la civilisation occidentale remet en question cette notion d'individu sur laquelle elle s'est bâtie.

Arrêtons là ce roman générique. On ne l'a ébauché que parce que le silence entourant l'autofiction paraît peu naturel et suggère une telle hypothèse. Il y a eu une époque où ce type de *scoop* aurait sans doute fait fureur. Les temps actuels sont plus raisonnables, moins portés aux généralisations à partir de la déréalise la notion d'individu, qu'elle mette en pratique une critique de la notion de personne que l'on trouve chez Pessoa, Pirandello et quelques autres, cela n'est guère contestable. Car elle exploite une "aire d'expérience" qui ne se situe ni dans la réalité ni dans la subjectivité. Mais de là à en faire une cinquième colonne, une pratique consciente de mise en crise de la notion d'individu, délibérément masquée pour éviter les foudres de la Persécution, il y a un abîme que l'on ne franchira pas. En matière de secret, le bon sens est le meilleur guide si ce genre était caché, alors il l'était si bien que chaque auteur d'autofiction a pensé (comme Doubrowsky dans son registre) ouvrir une nouvelle pratique ; s'il n'était qu'à moitié caché, transparent pour les initiés, alors cela se saurait, comme dit la Sagesse des nations.

D'une façon générale, il faut bien être conscient qu'un genre secret est une contradiction dans les termes, une impossibilité théorique. Un genre, c'est un type d'œuvre consacré comme tel à une époque donnée, attestée par les discours qui entourent la production et la réception des œuvres. Si ces discours font défaut, si la réception est absente, s'il n'y a pas de reconnaissance, il n'y a plus de genre possible.

Plus sérieusement, ne peut-on faire de l'autofiction un "genre théorique", un "type" en quelque sorte ? C'est ce que fait Susan Rubin Suleiman dans son livre suggestif sur *Le Roman à thèse*. Elle affirme et défend le droit pour le poéticien de construire rétrospectivement un genre à partir d'une observation empirique et d'une induction analytique (1983, pp. 20-27).

Ce droit de construction générique revient à affirmer la validité de la notion de genre théorique, comme le faisait Todorov, plus de dix ans auparavant, et avant de changer d'attitude, dans *Introduction à la littérature fantastique* : "de même que dans le système de Mendeleïev, on peut décrire les propriétés des éléments qu'on n'a pas encore découverts, de même ici on décrira les propriétés des genres - et donc des œuvres - à venir" (1970, p. 19).

Ces affirmations appellent deux remarques. Tout d'abord le travail de classification rétrospective au double sens de valorisation et de délimitation rétrospectives constitue, il est vrai, une dimension importante de la vie des Lettres, de l'évolution de la littérature. Comme le notait il y a déjà quelque temps Genette, "une époque se manifeste autant par ce qu'elle lit que par ce qu'elle écrit" (1966, p. 169). En outre, il est toujours fécond de décrire l'existence d'un genre possible (qu'aucune réalisation historique n'est venue codifier (Todorov, 1978e p. 51). Reste qu'on ne peut donner à cette reconstruction générique le titre réel de genre ; elle n'a pas de portée descriptive et explicative véritables.

Dire que l'autofiction présente des propriétés, c'est en faire une catégorie de lecture ; pas dégager une catégorie de productivité textuelle", un "modèle d'écriture" (Schaeffer, 1983).

L'existence de ressemblances discursives ne donnent aucune légitimité à la réalité d'un genre, ne permet pas de promouvoir à l'existence un genre, même après coup. Si Suleiman se donne cette illusion pour le roman à thèse, c'est qu'elle passe subrepticement d'une définition extensionnelle (constituer une classe de textes qui présente des caractères communs) à une définition intensionnelle (prétendre donner une définition en compréhension, par ses caractères, de cette classe) du genre. Un tel passage n'est possible, comme la bien montré Schaeffer (1987), qu'en occultant la dimension temporelle qui commande la dynamique générique et en sous-déterminant le genre, en le réduisant à un "air de famille". Quand un tel passage n'est pas dommageable pour la théorie générique, c'est que les réalisations du genre ont été limitées à quelques cas exemplaires, comme c'est le cas chez Suleiman qui n'envisage pas les œuvres de Bordeaux, de Bernanos, de Guilloux, de Brasillach ou de Martin du Gard (1983, P. 27). Déterminer rétrospectivement un genre, c'est par conséquent présupposer que l'on avait affaire à un genre inconnu, caché ; revenir à notre roman générique.

Naturellement, ce besoin d'hypostasier des ressemblances textuelles s'enracine très loin dans le désir du poéticien ou du critique. Il est difficile d'étudier une pratique sans céder à un désir ontologique dont Barthes a bien analysé le mécanisme, à propos de la photographie, au début de *La chambre claire* :

> "J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir 'ontologique' : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était 'en soi', par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposait d'un 'génie' propre" (1980, pp. 13-14).

Donner à un phénomène littéraire le rang de genre, c'est s'assurer de sa consistance, refouler les doutes que l'on peut avoir quant à l'unité de ses manifestations, quant à la cohérence de sa définition. Comme on s'en doute, l'autofiction éveille un tel « désir ontologique », sa séduction pousse à l'objectiver, à lui offrir un "en-soi". La théorie semble alors plus allègre, le rapprochement de textes sensiblement différents plus légitime, leurs analyses plus convaincantes. Cette « ontologisation » n'apporte pourtant que des confusions. Dire que l'autofiction est un genre au sens fort, un modèle d'écriture, c'est fausser sa réalité littéraire et historique et donner au dispositif une valeur explicative qu'il n'a pas en lui-même, puisque selon les usages qu'il en est fait, ses effets sont opposés*

Une question résiste tout de même. Comment expliquer que la figure dénonciation de l'autofiction : 1) existe autrement qu'une catégorie possible ; 2) soit réalisée de façon si récurrente à travers les siècles. Bref, l'empirie se fait insistante. Devant cette situation, le théoricien se trouve un peu comme Saussure devant ses anagrammes : un phénomène discursif réitéré, dont personne ne parle et dont le principe est invisible. De même l'existence et la récurrence de l'autofiction, sa réalisation effective et sa permanence (deux points à ne pas confondre) ne se laissent pas réduire facilement.

Examinons d'abord le problème de l'existence du dispositif autofictif. Comment expliquer qu'un agencement aussi bizarre, aussi inattendu, aussi risqué pour la stabilité d'une énonciation ait pu voir le jour, sans se cantonner à l'état de possible ? Il faut penser à ce principe de pathologie générale rappelée par Freud : « ... tout processus contient les germes dune disposition pathologique, en tant qu'il peut être inhibé, retardé ou entravé dans son cours » (1908p p. 54). Si l'on transpose ce principe dans le domaine de l'autobiographie, on peut avancer que tout autobiographe a sans doute pensé un jour ou l'autre, qu'il était possible de pervertir les paramètres de son entreprise, d'écrire non pas l'histoire de sa vie, mais l'histoire de sa vie rêvée,

de sa vie inventée. Dans l'écriture de soi, il est inévitable de reconstruire son existence, de recréer ce qu'on a vécu : l'auteur le plus honnête, le moins narcissique, doit procéder à des simplifications, à des raccourcis, à des distorsions, parce qu'il doit couler une trajectoire temporelle dans un système de signes. Dans l'entreprise autobiographique, il y a donc une part d'invention irréductible, sous peine de ne pas arriver à communiquer. Un écrivain conscient de ce mécanisme peut alors désirer lui donner libre cours, chercher à l'isoler et à l'exorbiter, à le développer pour lui-même. Surtout s'il se trouve dans l'incapacité de raconter sa vie, ou gêné dans cette entreprise, ou peu heureux du sort que la fortune lui a fait - ou s'il doute de l'intérêt du projet autobiographique.

Restif a ainsi, à la fin de son existence, le projet d'écrire des *Revues*, c'est-à-dire de mener à bien des "Histoires refaites sous une autre hypothèse du *Cœur humain dévoilé*". qui est le second titre de sa monumentale autobiographie, plus connu sous l'intitulé de *Monsieur Nicolas* :

> "Pour que l'homme pût être heureux, il lui faudrait une prudence qu'il ne peut avoir que par l'expérience. En conséquence, il lui faudrait deux vies connexes et sans intervalle. *Revivre* serait sa véritable vie. Car la nature aurait disposé les choses de façon que l'homme ou la femme repasseraient nécessairement par les mêmes circonstances, les mêmes relations avec les mêmes personnes ; qui par conséquent revivraient également" (*Posthumes*, t. IVe 1802).

Rappelons, dans le même ordre d'idée, que la linguistique a montré depuis longtemps que tout système produit un anti-système, que toute opposition dichotomique produit tôt ou tard son terme neutre (Dubois, 1965). On voit mal pourquoi ce phénomène n'aurait pas cours dans le champ littéraire. L'existence depuis l'antiquité de l'opposition fiction *vs* référence autorisait sa neutralisation et la création d'un texte annulant les paramètres de ces deux registres, brouillant les repères de ces deux formes de discours. Dès lors, l'autofiction est tout simplement une posture d'énonciation (« Imaginons que je sois... ») dont la possibilité se trouve inscrite dans toute économie discursive, dans l'ordre du discours lui-même, et qui devait tôt ou tard se trouvée réalisée.

Plus difficile à comprendre semble-t-il, sont les réalisations répétées de cette posture d'énonciation travers l'histoire littéraire certes cette posture est

possible, le dispositif de l'autofiction existe virtuellement, mais comment se fait-il qu'il ait fonctionné si longtemps sans avoir d'identité propre ?

Notons d'abord que ce phénomène n'est pas rare dans l'histoire de la culture :

> « Il arrive qu'un agencement existe depuis longtemps, avant qu'il reçoive un nom propre qui lui donne une consistance particulière comme s'il se détachait alors d'un régime plus général pour prendre une sorte d'autonomie : ainsi 'sadisme' 'masochisme'. » (Deleuze, 1977, p. 143).

Les thèmes et les pratiques du sadisme et du masochisme ont existé, même en littérature, avant que le Marquis de Sade et que Sacher-Masoch n'en fassent la matière de leurs œuvres et qu'ils ne les marquent de leurs noms. Auparavant, ces deux configurations thématiques fonctionnaient fondues dans des ensembles plus vastes (Eros, la Violence, le Mal) qui ne permettaient pas d'en prévoir l'émancipation, ni peut-être d'en distinguer la spécificité. Ce fut, et c'est en partie encore, exactement la situation de l'autofiction. Elle se confondait avec quantité de pratiques fictionnelles marginales : l'autobiographie mensongère, le roman personnel, le roman a clefs, la « biofiction », la *faction*, le dialogue à implication auctoriale, le texte réflexif etc. Il fallait que cette forme de fiction réponde a un besoin nouveau pour qu'elle reçoive un nom, soit dissociée et pour que ses effets deviennent notables.

Ce changement de régime d'un phénomène littéraire, J. Tynianov l'a situe en le replaçant dans l'histoire littéraire et en signalant toute son importance. Comme il le montre dans le contexte russe, ce phénomène n'est pas plus mystérieux que le phénomène exactement inverse, le "tragique orphelinat d'une fonction sans forme". la situation plus connue où une génération littéraire cherche vainement des moyens formels pour renouveler un genre, traduire un aspect inédit de la réalité, répondre à une demande sociale. Puisqu'il existe des questions dont les solutions restent en suspens, pourquoi n'existerait-il pas des réponses dont les questions restent à trouver ? En 1927, Tynianov déclarait que ces deux problèmes (une forme sans fonction, une fonction sans forme) étaient encore inexplorés et il affirmait que l'étude du discours en tant que "série" (ensemble de régularités) et en tant que "système" (ensemble d'énonciations singulières), "dépend des études futures sur ce sujet" (1927, p. 130). Plus d'un demi-siècle plus tard, force est d'avouer que l'on n'a pas beaucoup progressé dans ce domaine L'histoire littéraire demeure un

parent pauvre des études littéraires. Pourtant, si l'on se décidait à aborder ces questions, peut-être que le destin obscur de l'autofiction serait un élément pour voir plus clair dans la dynamique interne de la littérature.

Une dernière explication, suggérée par Genette, à la permanence historique de l'autofiction, malgré l'absence de conscience générique, peut-être trouvée dans une sorte de fondement existentiel. Chez les enfants, la théâtralisation de soi, l'action de jouer un rôle, est une forme spontanée de la conduite et du discours. L'enfant, "naturellement", simule des comportements fictifs, joue à être autre chose que ce qu'il est. Chez l'adulte, ce jeu se transforme, Freud et Winnicott l'ont montré en rêverie éveillée, en exploration de son "aire transitionnelle' ébauches de fiction où le sujet aime à figurer. Tous les âges de la vie se révèlent sensibles à la fictionnalisation de soi, qu'il s'agisse de la produire ou de la recevoir. L'expérience humaine crée par conséquent en chacun le lieu d'un accueil pour l'autofiction. Ceci explique qu'un agencement en apparence impossible, faisant appel à des moyens discursifs antagonistes, produise un effet réel. L'agencement d'énonciation de l'autofiction n'est pas homogène, il fait fonctionner ensemble des éléments contradictoires. Mais son enracinement anthropologique permet leur ajustement et leur co-fonctionnement. L'autofiction trouve ainsi son origine et sa permanence dans le discours et l'expérience humaines, tout simplement.

En résumé, il faut donc noter que *l'autofiction n'est pas un genre*, sous quelque forme que ce soit ; il s'agit tout au plus d'un agencement discursif autour duquel se sont rencontrés un certain nombre d'écrivains et d'une catégorie de lecture en train d'émerger. Certes, rien ne dit que le nom "auto-fiction" et l'intérêt que la chose suscite, ne se répercuteront pas sur les pratiques à venir et ne permettront pas la cristallisation d'un genre. Mais en attendant, il serait sage de ne pas hypostasier cette posture d'énonciation et de suivre cet avertissement de Lichtenberg, qui l'empruntait lui-même au *Novum Organum* de Bacon : "Là où l'homme aperçoit un tout petit peu d'ordre, il en suppose immédiatement trop".

C 0 N C L U S I 0 N

FICTIONNALISATION RESTREINTE ET

FICTIONNALISATION GENERALISEE

« La marque même d'une profonde nouveauté, c'est son pouvoir rétroactif ».

M. Butor.

Soucieux de suivre le conseil de Bacon, on ne cherchera pas à imposer un semblant d'ordre à nos résultats, on ne tentera pas une synthèse finale. Non pas que la "compulsion de synthèse" nous paraisse une propension dangereuse, mais parce que son exercice n'apporterait rien à cet essai. Pas davantage, on ne ratiocinera sur l'avenir de l'autofiction si cette pratique semble "prendre", rien ne permet de s'ériger en prophète et de lui annoncer l'avenir radieux d'un genre littéraire.

Par contre, on tentera de prendre du champ en s'attardant sur l'intérêt que peut représenter la notion d'autofiction pour les études littéraires, pour une meilleure compréhension du discours littéraire et de ses énonciations singulières. On voudrait montrer le caractère heuristique de cet objet pour la théorie littéraire et l'efficacité de son identification pour la lecture critique des œuvres. Ce sera l'occasion à la fois de replacer l'autofiction dans l'ensemble de la littérature, comme y invitait la réflexion de Barthes, et de tracer les limites de notre recherche.

En quoi l'autofiction peut servir la recherche en littérature ? Il nous semble qu'elle constitue une puissante incitation à la réflexion théorique, qu'elle fonctionne comme un instrument extrêmement sensible pour enregistrer les points névralgiques du discours littéraire. On se sera peut-être étonné de la multitude des problèmes de fond rencontrés au cours de ce travail. L'étude de l'autofiction conduit comme inévitablement à entrecroiser des problématiques distinctes : problématique de l'onomastique littéraire, du personnage, de la théorie et de la description de la fiction, des stratégies discursives et de leur évolution, des effets de lecture et de la réception, de l'auteur et de la nature de l'activité littéraire, problématique si complexe, enfin, de l'histoire littéraire.

Non sans raison, on pourrait penser que ces rencontres ont été trop nombreuses pour être fructueuses. Toutes ces problématiques constituent souvent à elles seules des domaines de recherche autonomes, dont certains sont à peine explorés. De fait, cette confrontation ne fut pas toujours facile. On a parfois procédé à des simplifications dommageables, proposé des solutions qui paraîtront simplistes, négligé des aspects importants. Ainsi pour la tentative d'adapter la notion confuse de personnage à notre projet ; pour l'examen des modalisateurs fictionnels et de la nature de la fiction, qui demanderait à être enrichi par des travaux récents ; pour notre mise au point sur l'opposition entre

la fiction et la référence dans l'histoire littéraire. Ces limites ne soulignent pourtant que davantage le caractère roboratif de cet objet pour la recherche théorique et poétique. Comme si l'autofiction était aux confluents des sources les plus nécessaires du discours littéraire.

A quoi tient cette fécondité théorique ? Sans doute faut-il prendre en compte le fait que l'autofiction est une pratique, sinon générique, du moins d'ordre générique. L'étude d'une stratégie d'écriture globale engage forcément. directement ou non, la totalité du discours littéraire. Mais cela ne serait pas aussi tangible si l'autofiction n'était pas une pratique mettant en jeu le mode de fonctionnement le plus intime de la littérature d'imagination. Si elle est aussi paradoxale, si elle met en cause autant d'aspects de la littérature, c'est qu'elle ne fait au fond qu'exorbiter une logique intrinsèque de son énonciation imaginaire.

Expliquons-nous. Lors de l'analyse des "emplois" possibles de la figure auctoriale, on a vu que le récit ne faisait pas disparaître à proprement parler l'auteur, comme l'a cru un peu vite notre modernité, mais qu'elle le dotait d'un statut et d'un rôle propres à la narration. Dans la narration fictionnelle hétérodiégétique, l'auteur adapte sa voix à la fiction d'un récit, en même temps qu'elle lui sert à dérouler un récit de fiction. C'est ce phénomène qui a interdit la prise en compte d'une « doublure hétérodiégétique » de l'auteur, d'une autofiction qui fonctionnerait au seul niveau de la narration. Il est temps cependant de noter que cette transformation de l'auteur en narrateur est une sorte de fictionnalisation, une fictionnalisation de soi restreinte. Comme dans l'autofiction. l'écrivain se dédouble dans le texte, et son double conserve son identité, mais en étant métamorphosé, dépersonnalisé, doté d'un emploi fictif de conteur, quoiqu'il n'intervienne pas dans l'histoire. Cette transformation fictionnelle s'exerce-t-elle dans tous les types de récit ? On peut douter en effet, d'une irréalisation comparable si le narrateur hétérodiégétique est imperceptible comme chez Hemingway, davantage encore si le narrateur est homodigétique, si c'est un narrateur-personnage avec une identité propre.

Pour le premier cas, il faut rappeler avec Genette que le récit est toujours un "discours", un "acte de communication". ce qui implique un sujet de l'énonciation, qu'on appelle "auteur" :

> "Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite - confiance ou pression - constitue une indéniable attitude de narration, et donc de narrateur : même la première phrase de *The Killers* tarte a la crème du récit 'objectif', *'The door of Henry's lunch-room opened*...' présuppose un narrataire capable entre autres d'accepter la familiarité fictive de 'Henry', l'existence de la salle-à-manger, l'unicité de sa porte, et ainsi, comme on dit fort bien, d'*entrer* dans la fiction" (1983, p. 68).

Ainsi, même quand la présence du narrateur est insensible, l'*irréalisation* de l'auteur est effective, c'est même le comble de l'irréalisation si on y réfléchit. On a alors comme le degré zéro de la fictionnalisation de soi, une mutation où le récit paraît s'énoncer de lui-même et l'auteur avec le narrateur s'être évanouis.

Est-ce vrai aussi des récits à narrateur homodégétique ? Assurément, à ceci près que cette fois le terre de *déréalisation* conviendrait mieux. Dans le roman pseudo-autobiographique, l'écrivain feint de laisser parler un autre à sa place, ce qui produit l'imitation d'un acte de langage, au lieu d'une *mimésis* de réalité. Mais il est toujours partie prenante dans une situation de communication, engagé dans un procès pragmatique, bien qu'il s'avance masqué et qu'il fasse comme s'il cédait la direction du récit à autrui. Et le lecteur est bien conscient de ce simulacre. S'il accorde sa créance à Robinson Crusoé ou à Meursault, il ne considère pas pour autant leur énonciation comme sérieuse. Bien plus, si le lecteur venait à oublier la simulation de l'écrivain, s'il oubliait totalement son existence, il n'y aurait plus imitation d'une posture de communication (fiction), mais acte de communication authentique (l'autobiographie réelle de Robinson ou de Meursault). Paradoxalement, c'est donc l'assomption d'un auteur qui supporte la fictionalité d'un roman pseudo-autobiographique et d'un auteur qui simule, qui joue à faire parler un autre - sans quoi il n'y aurait pas roman, mais construction délirante.

Dans toutes les formes de récit, la logique fictionnelle produit donc, déjà, en-deça de toute mise en scène dans l'intrigue, une dérive imaginaire, de nature pragmatique, de l'écrivain. Au cœur de l'invention littéraire, entre celui qui raconte et ce qui est raconté, une attraction irrépressible a lieu, qui transmue l'écrivain en être(s) fictif(s), qui amène une surdétermination d'*imagos*. Selon le système de narration choisi, ces dédoublements vont varier

considérablement et se faire ressentir différemment. Dans tous les cas, il va s'agir de rôles, de positions discursives ou narratives, qu'il ne faudrait pas confondre avec l'écrivain réel, qui apparaît en privé ou en public. Le sujet qui circule ainsi, qui se divise, s'irréalise ou se déréalise, se transforme en tout cas, conserve pourtant la même identité, celle de l'écrivain réel. Il appert ainsi toute fiction fictionnalise le sujet qui la profère. En écrivant et en signant une œuvre d'imagination, l'écrivain est déjà dans le "fictif de l'identité". Mais cette fictionnalisation a une portée restreinte ; elle doit être déchiffrée par le lecteur ; elle n'est pas directement représentée comme dans l'autofiction. Car elle n'est pas incarnée, personnalisée, « actorialisée ». Sans écho dans l'histoire, le dédoublement de l'auteur n'a pas d'épaisseur : son double n'a aucune fonction diégétique et n'est pas un véritable personnage de fiction.

Cette forme réduite de fictionnalisation n'est toutefois pas totalement étrangère, totalement séparée de l'histoire. Autrement dit, le statut imaginaire du narrateur ou de l'auteur n'est jamais complètement coupé de la réalité imaginaire des personnages et de leur monde. C'est très net dans le roman pseudo-autobiographique, comme dans le roman épistolaire, qui s'accompagne souvent d'une présentation fictive par laquelle l'écrivain se donne le rôle d'un éditeur ou invente un contexte justifiant l'hétérologie du récit - comme le font Defoë pour *Robinson* ou Sartre pour *La Nausée*. Quand ce n'est pas le cas comme dans L'*Étranger* de Camus, cette absence n'est pas insignifiante ; elle souligne cela même qu'elle prétend esquiver, manifestant ainsi en creux l'existence d'une relation entre le signataire du livre et un certain Meursault. Dans le récit hétérodiégétique, la proximité du narrateur à son univers imaginaire est sensible par le fait que le temps de la narration peut toujours arriver à rattraper celui de l'histoire et créer ainsi de légères confusions de niveaux narratifs. Il suffit d'ouvrir au hasard *Tom Jones* de Fielding pour en trouver : "*Nous avons laissé M. Western*, sa sœur Sophie et le vicaire Supple retournant ensemble au château? La soirée se passe gaiement" (Livre VI, début du chapitre 2). La possibilité d'un tel télescopage atteste que le narrateur est en permanence contigu a sa fiction dans cette forme de récit. D'une façon générale, il y a donc bien une relation de voisinage, extradiégétique ou intradiégétique, entre l'auteur et son univers fictif. Ce sont les structures mêmes de la langue et de la narration qui favorisent une telle mitoyenneté.

La manière dont les écrivains vivent et pensent ce voisinage intime avec la fiction, dont les lecteurs se représentent ce contact, a été peu étudiée. Pourtant, il y a. là un thème métalittéraire qui mériterait un examen attentif, par ce qu'il peut apprendre sur la place et le rôle de la fiction dans l'imaginaire d'une époque ; ce qui ne peut manquer d'intéresser la constitution d'une perspective historique pour étudier l'autofiction.

Au XIXe siècle, par exemple, cette proximité semble avoir été ressentie avec une acuité toute particulière, comme une sorte de contagion. Le cas de Balzac est bien connu. Dès 1821, alors qu'il n'est qu'un écrivain débutant, il écrit à sa sœur Laure : "Depuis que je m'en suis aperçu, je me tiens en garde contre l'intempérance de l'imagination". Dans sa *Théorie de la démarche*, il formule la fameuse parabole du fouet du savant, qui peut se lire comme l'alternative qui se pose a tout écrivain face à sa création : le choix du fou qui découvre un abîme et y tombe ou celui du savant qui le mesure et remonte chez lui en se frottant les mains. A propos de *La comédie humaine*, il écrira un jour qu'il avait porté une société tout entière en lui. Et sur son lit de mort, la légende l'affirme, c'est Bianchon qu'il demandera. Mais au-delà de la légende, appelée ou posthume, Balzac a tenu à exhiber cette contagion de la fiction dans sa propre écriture. Parfois en la thématisant explicitement, comme dans la Préface à *Histoire des Treize*, où il se présente comme l'historiographe d'un de ses personnages, inversant le processus génétique de l'art romanesque pour se donner comme la conséquence, un effet de sa fiction ; dans plusieurs motifs de son œuvre, nés de cette expérience vécue si intensément de l'irréalisation qu'entraîne un travail créatif forcené : le fameux don de double vue ou le motif de la vie vécue par procuration, formulés en des termes empruntés au registre littéraire et qui sont si insistants dans ses romans. D'autres fois, par une sorte de marquage systématique de ses histoires, comme dans ces multiples chevilles ou parenthèses métadiscursives, par lesquelles ses romans se renvoient les uns aux autres, réfèrent à la totalité qui les subsume, qui lui permettent de s'impliquer directement dans l'acte narratif de ses histoires.

Plus fascinant encore, bien sûr, est le cas de Nerval, qui élève cette contagion au phénomène de possession. Vécu plus intensément et plus consciemment, la déréalisation littéraire lui a permis des pages inspirées. Dans la dédicace à Alexandre Dumas, citée plus haut, il signale l'effet d'identification dont l'écriture narrative se révèle parfois responsable. Obsession, vertige,

désordre mental, cet "épanchement du songe dans la vie réelle" lui parait un véritable risque pour l'écrivain. Dans *Les Illuminés*, publié deux ans plus tôt, il avait déjà abordé ce thème. Avec son étude sur Restif, certes, où il cite un passage étonnant que nous avons mis en exergue a cet essai : "On croit s'instruire par les fables : eh bien Moi, je suis un grand fabuliste qui instruit les autres à ses dépens...". Mais aussi dans sa présentation de Cazotte où il décrit l'auteur du Diable boiteux comme étant, par excellence, « … le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclos de sa pensée... » (1852, pp. 272-273) et où il affirme que c'est là « … le plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions... II (p. 280). Cette pathologie de la fiction qui guette l'écrivain n'est pas une mystification, ni le simple rêve d'un poète. Plus d'un siècle plus tard, dans un contexte culturel pourtant différent, l'auteur du fameux roman de science-fiction *Ubik*, Ph. K. Dick, a prononcé à Metz, en 1977, un discours de plus de deux heures où il affirmait, devant une assemblée médusée, la réalité de ses univers parallèles et de ses rencontres personnelles avec Dieu. Cette contamination fictionnelle fait un curieux pendant aux identifications pathologiques causées par la lecture romanesque, emblématisées par la figure du *Quichotte*. Plus rare, moins perçue peut-être, cette maladie littéraire ne semble guère avoir été dénoncée ni analysée. Dans l'imaginaire occidental, elle n'occupe pas, en tous cas, la place du thème symétrique des dangers de la lecture.

Mais ce qui nous intéresse chez Nerval, c'est qu'il unit d'un trait la conscience de la contagion fictionnelle qui guette l'exercice de la création littéraire et la pratique délibérée, consciente, d'une forme d'écriture qui assume et recherche ce risque : la fiction de soi. Avec Nerval, on a l'exemple rare d'un écrivain qui a tenté cette aventure fictionnelle en l'articulant directement à sa présence informelle dans la fiction littéraire. Son œuvre permet ainsi de comprendre que l'autofiction n'est qu'un passage à la limite d'un phénomène inhérent à l'invention littéraire, qu'elle n'est que la généralisation d'une fictionnalisation produite sous une forme restreinte par toute fiction : *lorsque l'intrigue met nominalement en scène l'écrivain, c'est l'écriture comme processus de déréalisation ou d'irréalisation qui se représente, en l'incarnant et en le redupliquant*. D'où, sans aucun doute, cette propension de l'autofiction à soulever, à l'analyse, autant de questions théoriques générales. Véritable compendium de cette activité fascinante qu'est la création littéraire, elle ras-

semble et noue autour de son existence improbable tous les fils du discours littéraire.

Car comme on le verra plus loin, ce dédoublement entraîne avec lui les principaux pôles de l'activité littéraire. Tout peut faire problème dans un texte qui actualise le dispositif de l'autofiction. Selon les choix de l'écrivain, dans sa réalisation des protocoles, dans son dédoublement fictionnel, dans l'histoire contée, c'est le paratexte, l'auteur, le personnage, les indices de fictionalité, la place du lecteur, l'effet de lecture ou la stratégie discursive qui sera soumis à un travail de déplacement important, un par un, plusieurs en même temps ou tous ensemble. L'autofiction apparaît ainsi comme une machine à problématiser les conventions, les attitudes et les attentes reçues en matière littéraire ; comme une machine à duplexer les failles cachées, les antinomies rentrées, sur lesquelles s'est bâtie la fiction.

Cette évocation des énonciations singulières qui travaillent la possibilité du dispositif autofictif, qui l'incarnent, le portent, le poussent en avant, l'expérimentent, bref le réalisent, va permettre de se demander en quoi la notion d'autofiction peut aider la recherche empirique sur la littérature, la critique d'auteurs. Disons-le sans ambages, l'autofiction, la conscience de son existence, des multiples modalités de son effectuation, de sa récurrence, nous paraît être un *puissant instrument d'analyse* pour quantité d'écrivains qui ont perçu, recherché, exploité, parfois sous-estimé parfois conjuré les vertiges de la fiction.

Cette affirmation vise naturellement tous les écrivains insolites, réputés inclassables, comme Restif, Nerval, Cendrars ou Gombrowicz et, pour citer des contemporains immédiats, Copi, Sollers, Charyn, Salinger, que les outils d'analyse ordinaires échouent à cerner. Pour tous ces écrivains en marge des partages traditionnels, en rupture par rapport aux systèmes de communication conventionnels, le mode de la fictionnalisation donne, directement ou par comparaison, des moyens pour aborder *positivement* leur excentricité. Alors que la plupart des lectures de leur œuvre méconnaissent leur détermination fictionnalisante, ce modèle permet de leur donner comme un coefficient de fictionnalisation, de formuler les coordonnées de leur dérive énonciative. Loin de s'engluer dans des notions inconsistantes comme celles de "roman insincère" ou de l'autobiographie mensongère". d'annuler la fermeté de leur programme en les mettant au compte du fantasme, de la poésie, du délire, de

l'ésotérisme ou d'une lubie personnelle, ce modèle ouvre sur une analyse qui prend au sérieux leur "torsion" fictionnelle, apporte une valeur à l'inconnue qui travaille leur lisibilité.

Au demeurant, même chez des écrivains moins atypiques, il n'est pas rare que l'on découvre, dans un coin de leur corpus, un texte frappé d'un tel coefficient de fictionnalisation, quand bien même sa teneur ne serait pas véritablement autofictive, comme *L'Impromptu de Versailles* chez Molière, *René* chez Chateaubriand ou *Giacomo Joyce* chez l'auteur d'*Ulysse*. Par sa disponibilité fonctionnelle, le dispositif de l'autofiction se montre alors utile pour considérer ces textes décrétés mineurs dans leur « monumentalité », des œuvres au sens fort du terme, même si leur situation marginale est incontestable, et qui peuvent en dire long malgré leur décentrement.

Aussi bien, l'intérêt du modèle autofictif ne se limite pas à des cas-limites d'écriture fictionnelle. Il peut aussi ouvrir de nouvelles perspectives sur des écrivains et des œuvres jugés "classiques", à tort ou a raison, comme Lucien, Dante Diderot, Proust etc. On n'a pas assez souligné que quelques-uns des textes les plus considérables de notre panthéon littéraire appartenaient à ce registre impossible. Toutes ces œuvres qu'on ne finit pas de célébrer, d'interroger, de commenter et/ou de traduire, hantent notre culture sans que pourtant on accueille pleinement, en toute connaissance de cause, leur remaniement commun des catégories d'auteur, de registre et de position d'énonciation. L'économie de cette orchestration paraît comme occultée, reléguée et finalement refoulée sous la forme d'un reste que l'on signale, sans lui donner une place ou il existerait pour lui-même et avec des effets qui lui seraient propres.

Sans doute, notre approche de tous ces écrivains, de toutes ces énonciations décalées, parfois isolées, parfois dressées en stratégie d'écriture, a dû paraître souvent sommaire, souvent partielle. Notre travail a consiste en grande partie a identifier et à mettre en perspective leur rupture. Sur bien des points, ces analyses sont insatisfaisantes : il faudrait une étude plus complète et plus spécifiée des effets du dispositif quand il est actualisé de façon complexe, par toutes les formes possibles d'homonymie indirecte ; les cas ambigus mériteraient de plus une étude plus fine ; la fonction figurative est décrite, enfin, d'une façon trop générale, qu'il serait nécessaire d'ajuster à la matière, aux enjeux et à l'économie de chaque écrivain. Reste que le cadre très

général de cette recherche rendait difficile un abord spécifique de chaque écrivain d'autofiction. En outre, ces limites ne remettent pas en cause, nous semble-t-il, la validité empirique de notre modèle. Si elles pèchent, c'est par leur caractère approximatif, mais elles nous paraissent dans l'ensemble s'avancer dans une direction qui est bien celle empruntée par ces œuvres.

La fertilité empirique de cette forme de fiction n'est pas non plus un hasard, bien qu'elle ne tienne pas au fait que l'autofiction soit un prétendu modèle d'écriture caché, travaillant en secret l'histoire. Elle vient aussi de cette mise à plat et de cette réduplication de la logique inhérente à la littérature d'imagination qu'on a signalée précédemment. Dans cette opération, les trois sommets du triangle pragmatique qui structure le procès de communication littéraire (l'auteur, la mode discursif et le lecteur) sont soumis à un travail de transformation important.

Ces trois sommets, tout écrivain doit s'y confronter, y engager son écriture, ses enjeux personnels et son "programme" littéraire, en les acceptant tels qu'il les a hérités ou en les transformant. Ce sont les limites extrêmes de la littérature, les bords où s'élabore son discours ; ce par quoi elle s'effectue s'actualise et se pense des bordures presque insondables à la limite du pensable, périlleuses, à la frontière entre le sens et le non-sens, la cohérence et l'informe, la communication et le bruit ; aux confins de la narration et de la représentation. Par suite, il n'est guère étonnant qu'autant de textes considérables, avec lesquels notre Culture doit compter, s'opèrent dans l'espace de cette situation d'énonciation limite qu'est l'autofiction. Car qu'est-ce qu'un écrivain insolite, dont la réception fait problème ? Qu'est-ce qu'un "grand écrivain", dont la réception est inépuisable ? Sinon quelqu'un qui touche aux ressorts fondamentaux du procès littéraire, soit en les troublant, soit en les transformant considérablement, soit les deux à la fois ? Le rappel de ce truisme explique que notre modèle ait un pouvoir rétroactif aussi fort, qu'il puisse s'appliquer à des écrivains aussi différents, d'époques si diverses, de cultures si variées. Bien qu'il n'ait aucune portée explicative, qu'il ne soit qu'une forme vide, ce modèle d'énonciation renferme les paramètres essentiels à l'acte littéraire, qui traversent les générations, les époques et les *épistémés*, comme toutes les formes discursives fondamentales. C'est ce qui explique le caractère polyvalent du dispositif, capable de remplir des fonctions diverses, et même contradictoires, comme on l'a vu en étudiant ses usages référentiel et réflexif.

Mais au sein même de la fonction figurative, d'une fictionnalisation de soi obéissant à une visée purement fictionnelle, le dispositif autofictif doit obéir à des enjeux littéraires différents, recevoir des expressions idéologiques variées et s'opérer sur l'horizon de conceptions du monde hétérogènes. Qu'un auteur latin comme Lucien réalise, avec son *Histoire véritable*, une autofiction déclarée, dans une *épistémé* où la fable a un visage autre que celui que nous lui connaissons, le montre. L'une des limites de cette recherche est de n'avoir pas pu marquer cette hétérogénéité. Mais en l'absence d'une pragmatique littéraire historique, cette limite était peut-être inévitable.

Simple exfoliation du champ pragmatique, l'autofiction se présente ainsi comme une situation d'énonciation inédite, qui vient faire éclater une dichotomie réductrice : littérature vécue ou littérature d'imagination ? Cet éclatement libre de bien des faux problèmes et promet un vaste champ de recherches théoriques et d'analyses empiriques. Avec cette forme inopinée de fiction, la littérature montre que, depuis très longtemps, sa méthode et sa réussite sans faire sauter les "crans d'arrêt » et les « verrous de sûreté » du discours et du langage.

Aller au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ? Oui, mais l'inconnu est aussi autour de nous, à côté de nous, en nous : "Pourquoi chercher du neuf? Tout est neuf", disait un philosophe.

B I B L I 0 G R A P H I E

"*To love oneself is the beginning*

of a life-long romance."

0. Wilde

Cette liste a été limitée aux ouvrages cités ou analysés, dont les références n'ont pas été données dans le texte. Ils ont été répartis sous trois rubriques : corpus des textes où l'auteur se fictionnalise; ouvrages théoriques et critiques; ouvrages littéraires. Pour la première section, on a indiqué très grossièrement la fonction de la fictionnalisation: (+) quand elle est référentielle (didactique ou biographique), (=) quand elle est réflexive et (*) si elle est figurative. Mais il ne s'agit jamais que d'une *dominante*, certains textes sont ambigus.

I- C 0 R P U S

"Je trouve la lettre K repoussante, presque répugnante, et pourtant je l'écris, elle doit me caractériser".

F. Kafka.

- A -

- Abélard P., *Dialogue entre un juif, un philosophe et un chrétien*, in *Oeuvres choisies*, Tr. M. de Candillac, Aubier, 1945, (+).

- Alain, "Denys ou l'Ambitieux", *La Nouvelle Revue Française*, n°292, avril 1977, (+).

- Anouilh J., *La Grotte*, Gallimard, Coll. Folio, 1977, (+).

- Auster P., *Cité de verre*, Tr. P. Furlan, Actes Sud, 1987, (*).

- B -

- Balzac H. de, *Facino Cane*, *L'œuvre de Balzac*, t.2, Le Club français du livre, 1953, (*).

- Bastide F-R., *La Vie rêvée*, Seuil, 1962, (+).

- *L'Enchanteur et nous*, Grasset, 1981, (+).

- Blondin A., *Monsieur Jadis ou l'Ecole du soir*, La Table ronde, 1970, (+).

- Borges J.L., "L'Aleph" in *L'Aleph*, Tr. R. Caillois et R.L.-F. Durand, Gallimard, 1967, (*).

- Brink A., *Le Mur de la peste*, Tr. J. Guiloineau, Stock, 1984, (+).

- Bryce-Echenique A., *La Vie exagérée de Martin Romaña*, Tr. J.M.Saint-Lu Luneau Ascot ed., 1983, (*).

- Butor M., *L'Emploi du Temps*, Minuit, 1956, (+). *Matière de rêves*, Gallimard, 1975-1985, 5 vol.,(+). *Troisième dessous*, 1977, est le III° vol. de ce cycle.

- C -

- Calvino I., *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Tr. D. Sallenave et F. Wahl, Seuil, 1981, (=).

- Cavanna, *Maria*, Belfond, 1985, (*).

- Cendrars B., *Moganni Nameh*, (*). o.c.t.4, *L'Eubage*, o.c.t.2, (*). *Moravagine*, o.c.t.2, (*). *Une nuit dans la Forêt*, o.c.t.7, (+). Bourlinguer, o.c.t.6, (+). *Emmène-moi au bout du monde!....* o.c.t.7, (=). Il s'agit de l'édition Denoël en huit volumes (1960-1965).

- Céline L.-F., *L'Eglise*, Gallimard, 1952, (*). *Voyage au bout de la nuit*, in Romans, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1981, (*). *Mort à Crédit, Pléiade*, t.I, (*). *Normance*, Gallimard, Coll. Folio, 1978, (*). *D'un Château l'autre*, in Romans, t. II, Bibl. de la Pléiade, 1974, (*). *Nord*, Pléiade t. II, (*). *Rigodon*, Pléiade t. II, (*).

- Cervantès M. de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tr J. Cassou, C. Oudin et F. Rosset, Bibl. de la Pléiade, 1976, (=).

- Chamson A., "Le Dernier village" in *Suite guerrière*, Plon, 1975, (+).

- Charyn J., *Poisson-chat*, trad fr. D. Mauroc, Seuil, 1982, (*).

- Chateaubriand R.-F. de, *René*, in *Atala-René*, Flammarion, Coll. GF, 1964, (+).

- Cohen A., *Mangeclous*, Gallimard, Coll. Folio, 1980, (=). *Belle du Seigneur*, Gallimard, 1968, (=).

- Colette, *La Retraite sentimentale*, Gallimard, Coll. Folio, 1972, (=). « Le Miroir », in *Sido suivi de Les Vrilles de la Vigne*, Hachette, Coll. Le Livre de Poche, s.d., (=).

- Copi, *La Guerre des Pédés*, A. Michel, 1982, (*).

- D -

- Dante, *La Divine Comédie*, Tr. A. Masseron, Albin Michel, 1950, (?).

- Diderot D., *Paradoxe sur le comédien*, (*). *Rêve de d'Alembert*, (*). *Entretien sur le "Fils naturel"*, (*). *Entretien avec d'Alembert*, (*). *Le Neveu de Rameau*, (*). Bibl. de la Pléiade, 1957.

- Doubrovsky S., *Fils*, Galilée, 1977, (+). *Un Amour de soi*, Hachette, 1982, (+). *La Vie l'instant*, Balland, 1985, (+).

- Duras M., "Albert des Capitales" in *La Douleur*, P.O.L., 1985, (+).

- F -

- Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Marabout, 1973, (+).

- François J., *Joue nous "Espàña*",. Mercure de France, 1980, (+).

- Fuantes C.,.*Une Certaine parenté*, Trad. fr. C. Zins, Gallimard, 1981, (*).

- Futoransky L., *Chinois chinoiseries*, trad. fr. A. Morvan, Actes Sud, 1984, (+). *De Pe a Pa (0 de Pekin a Paris)*, Anagrama, 1986, Barcelone, (+).

- G -

- Gide A., *Paludes*, Gallimard, Coll. Folio, 1973, (*). *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Coll. Folio, 1972, (*).

- Giraudoux J., *Siegfrid et le Limousin*, B. Grasset, Coll. Le Livre de Poche, 1956, (*). *Sodome et Gomorrhe*, B. Grasset, 1969, (*).

- Genet J., *Miracle de la rose* (1946), Gallimard, Coll. Folio, 1977, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1948), Gallimard, Coll. Folio, 1978, (*). *Journal du voleur*, (1949), Gallimard, Coll. Folio, 1982, (*). *Pompes Funèbres* (1953), Gallimard, Coll. L'imaginaire, 1981, (*).

- Gombrowicz W., Ferdydurke, Tr. G. Sédir, 10/18, 1973, *La Pornographie*, Tr. G. Lisowski, René Julliard, 1962, (*). *Cosmos*, Tr. G. Sédir, Denok, Coll. Les Lettres nouvelles, 1966, (*). *Trans-Atlantique*, Tr. C. Jelenski et G. Serreau, Denoël, Coll. Les Lettres nouvelles, 1976, (*). *L'Histoire (Operette),* Tr. C. Jelenski et G. Serreau, Ed. de la différence, 1977, (*).

- Grégoire le Grand, *Li Dialoge Gregoire Lo Pape*, Ed. de W. Foerster, Appert et Champion, Halle et Paris, 1876, (+).

- H -

- Hamsun K., *Sous l'étoile d'automne*, Tr. R. Boyer, Calmann-Levy, 1978, (*). M. *Un Vagabond joue en sourdine*, Tr. R. Boyer, Calmann-Levy, 1979, (*). *La Dernière joie*, Tr. R. Boyer, Calmann-Levy, 1979, (*).

- Hesse H., *Le Loup des steppes*, Tr. J. Pary, Calmann-Levy, 1947, (*). "Enfance d'un Magicien" et "Esquisse d'une autobiographie", in *Enfance d'un magicien*, Tr. E. Beaujon, Calmann-Levy, 1975, (*).

- I -

- Isherwood C., *Adieu à Berlin*, Tr. L. Savitsky, Hachette, 1979, (*). *Christopher et son monde*, Tr. L. Dilé, Hachette, 1981, (+).

- J -

- Jean-Paul, *Biographie conjecturale*, Tr. R. Pierre, Aubier, 1981, (*).

- Joyce J., *Giocomo* Joyce, Tr. A. du Bouchet, Gallimard, 1973, (?).

- K -

- Kafka F., *Le Procès*, Tr. A Vialatte, Gallimard, 1957, (*). *Le Château*, Tr. A. Vialatte, Gallimard, 1965, (*).

- Kierkegaard S., *In Vino Veritas*, in *Le Stade esthétique*, Tr. M. Grimault, 10/18, 1966, (*).

- L -

- Lacarrière J., *Le Pays sous l'écorce*, Seuil, 1980, (*).

- Larbaud V., *A.O. Barnabooth, Son Journal intime*, La Nouvelle Revue Française, 1922, (*).

- Leibniz G.W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Tr. J. Brunschwig, Garnier-Flammarion, 1966, (+).

- Leiris M., *Aurora*, Gallimard, 1973, (*).

- Llosa M.V., *La Tante Julia et le scribouillard*, Tr. A. Bensoussan, Gallimard, 1979, (*).

- Loti P., *Aziyadé*, Calmann-Levy, Coll. Le Livre de Poche, 1974, (*). *Le Mariage de Loti*, Calmann-Levy, Coll. Le Livre de Poche. 1976, (*). *Mon frère Yves*, Calmann-Levy, s.d., (*).

- Lucien, *Histoire Véritable*, Tr. P. d'Ablancourt, Presses Universitaires de Nancy, 1984, (*).

- M -

- Mann Th., *Les Buddenbrook*, Tr. G. Bianquis, Arthème Fayard, 1965, (+).

- Marguerite de Navarre, *Dialogue en forme de vision nocturne*, Ed. critique de R. Salminen, Suomelainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1985, (+).

- Molière, *L'Impromptu de Versailles*, o.c.t.I, Classiques Carnier, 1962, (+).

- N -

- Nabokov V., *Regarde, regarde les arlequins* !, Tr. Fr., Fayard, 1978,(*).

- Nerval G., *Les Filles de Feu* (1854), (*), *Aurélia* (1855), (*) Oeuvres, Classiques Garnier, 1966.

- P -

- Perec G., *La Boutique obscure*, Denoël-Gonthier, Coll. "Cause commune". 1973, (+). *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, (=).

- Perron E. du, *Le Pays d'origine*, Tr. Ph. Noble, Gallimard, 1980, (*).

- Proust M., *A la recherche du temps perdu*, Bibl. de la Pléiade, t.I-III, 1955-1956, (*).

- Q -

- Queneau R., *Les Enfants du limon*, Gallimard, 1938, (=).

- R -

- Restif de la Bretonne, *Le Paysan perverti*, 10/18, 1978, *Ingénue Saxancourt*, 10/18, 1978, (+). Rolin D., *L'Infini chez soi*, Denoël, 1980, (+). *Le Gâteau des morts*, Denoël, 1982, (*).

- Rousseau J.-J., *Rousseau juge de Jean-Jacques*, (+) in *Confessions - autres textes autobiographiques*, Bibl. de la Pléiade, 1951.

- S -

- Salinger J.D., *Seymour, une introduction*, Tr. B. Willerva, Robert Laffont, 1964, (*).

- Sollers Ph., *Une Curieuse solitude*, Seuil, 1958, (*). *Femmes*, Gallimard, 1983, (*). *Portrait du joueur*, Gallimard, 1984, (*). *Le Coeur absolu*, Gallimard, 1987, (*).

- Strindberg A., *L'Écrivain*, (+), in *Dans la Chambre rouge*, Tr. A. Jolivet, Stock, 1949.

- T -

- Terz A., *André-la-Poisse*, Tr. L. Martinez, A. Michel, 1981, (*).

- Thieuloy J., *Les Os de ma bien-aimée*, Balland, Coll. L'instant romanesque, 1980, (*).

- Thomas D.M., *Poupées russes*, Tr. B. Matthieussent, Presses de la Renaissance, 1985, (+).

- Tournier M., *Les Météores*, Gallimard, 1975, (=).

- V -

- Varron, *Economie rurale - Livre II*, Tr. C. Guiraud, Les Belles Lettres, 1985, (+).

II - 0 U V R A G E S L I T T E R A I R E S

"Rien n'est aussi difficile que de ne pas porter un pli ou un faux pli mental et les citations sont un plissé à la mode scholastique. C'est du galon que l'on se donne. Comme une plume surnuméraire qu'une femme plante dans son chapeau déjà trop bien garni, de paradis d'autruche, de coq de roche ou un couteau de corbeau."

B. Cendrars.

- B -

- Balzac H. de, *Le Lys dans la vallée*, *L'œuvre de Balzac*, t1, Le Club français du livre, 1953.

- C -

- Cendrars B., "Sous le signe de François Villon" (1952), *La Table ronde* n°51, 1952.

- D -

- Da Ponte, *Mémoires et livrets*, Livre de Poche, 1980.

- Dumas A., *Mes Mémoires*, Denoël, 1942.

- F -

- Fielding H., *Tom Jones*, Tr. H. de la Bédoyère, Julliard, Coll. Littérature, t 1-2, 1964.

- G -

- Goethe W., *Torguato Tasso*, Tr. M. Baucher, Bibliothèque de la Société des études germaniques, IAC ed., 1949. *Faust et le Second Faust*, Tr. G. de Nerval, Garnier, 1879. *Poésie et Vérité*, Tr. P. du Colombier, Aubier, 1941.

- Gombrowicz W., *Journal 1953-1956*, Tr. A. Kosko, Julliard, Coll. Lettres nouvelles, s.d.

- H -

- Hemingway E., "Les tueurs" in *Cinquante mille dollars*, Tr. 0. de Weymer, Gallimard, 1958.

- Hesse H., *Le Jeu des Perles de Verre*, Tr. J. Martin, Calmann-Levy, 1955.

- Hoppe C., "Ocre Rouge" in *Ils vous donnent de leurs nouvelles* (ouvrage collectif), Ramsay/Denoël, 1988.

- J -

- Jennings A., *Hors la loi!,* Tr. B. Cendrars, Grasset, 1936.

- Joly M., *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, Calmann-Levy, Coll. Liberté de l'esprit, 1968.

- Joyce J., *Ulysse*, Tr. A. Morel, S. Gilbert, V. Larbaud et J. Joyce, Gallimard, 1948. *Le Chat et le Diable*, Tr. J. Borel, Gallimard, 1966.

- K -

- Kafka F., *Journal*, Tr. M. Robert, Grasset, 1954.

- M -

- Maupassant, "L'évolution du roman au XIX° siècle" in *Une Vie*, Gallimard, Coll. Folio, 1974.

- Molière, *Les Femmes savantes* in *Oeuvres Complètes*, t.2, Classiques Garnier, 1962.

- N -

- Nerval G. de, *Les Illuminés* (1852) in *Oeuvres*, Classiques Garnier, 1966.

- P -

- Pétrarque, *Canzoniere*, Tr. F.L. de Gramont, Gallimard, Coll. Poésie, 1983.

- R -

- Renan E., Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1883), Garnier Flammarion, 1973.

- S -

- Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Garnier-Flammarion, 1970.

III - 0 U V R A G E S T H E 0 R I Q U E S

E T C R I T I Q U E S

" ... Toute œuvre d'art n'est que la somme ou le produit des solutions d'une quantité de menues difficultés successives.

A. Gide.

- A -

- Aragon L., "Après-dire" (1971) in *Blanche ou L'Oubli*, Gallimard, 1971.

- Aristote, *La Poétique*, Ed. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Coll. Poétique, 1980.

- B -

- Barbéris P., Balzac, Larousse, 1971.

- Barthes R., "Écrivains et écrivants" (1960) in *Essais critiques*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1964. "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966) in G. Genette et T. Todorov (ed), *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977. "La mort de l'auteur"(1968) in *Le Bruissement de la langue* Seuil, 1984. S/Z, Seuil, Coll. Tel Quel, 1970. *Sade Fourier Loyola*, Seuil, Coll. Points, 1971a. "Pierre Loti: *Aziyadé*" (1971b) in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Coll. Points, 1972. *Le Plaisir du texte*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1973. *Roland Barthe* , Seuil, Coll. Écrivains de toujours, 1975, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1977. *Leçon*, Seuil, 1978. *La Chambre claire*, Cahier du Cinéma, Gallimard-Seuil, 1980.

- Bateson G., "Vers une théorie de la schizophrénie" (1956) in *Vers une écologie de l'esprit* t.2, Tr. F. Drosso, L. Lot et C. Cler Seuil, Coll. Recherches anthropologiques, 1980.

- Beaujour M., *Miroirs d'encre*, Seuil, Coll. Poétique, 1980.

- Beguin A., "Préface à *Louis Lambert*" (1953a), *L'Oeuvre de Balzac* t.1, Le Club français du livre, 1953. "Préface à *Facino Cane*" (1953b), *L'Oeuvre de Balzac t.2*, Le Club français du livre, 1953.

- Benveniste E., "Structure des relations de personne dans le verbe" (1946) *in Problèmes de linguistique générale* t.1, Gallimard, Coll. Tel, 1976.

- Biet C., Brighelli J-P. et Rispail J.-L., *Alexandre Dumas*, Gallimard Coll. Découvertes, 1986.

- Blanchot M., *Le Livre à venir* (1959), Gallimard, Coll. Idées, 1971.

- Blin G., *Stendhal et les problèmes du roman*, J. Corti, 1954.

- Bloch E., *Le Principe Espérance* t.1, Tr. F. Wuilmart, Gallimard, 1976.

- Bonnet J.-C., "Le fantasme de l'écrivain", *Poétique* n°63, Septembre 198?

- Booth W., *The Rhetoric of fiction*, Univ. of Chicago Press. 1961.

- Borges J.-L., « Magies partielles du *Quichotte* » in *Enquêtes* 1937-1952, Tr. P. et S. Benichou, Gallimard, 1957.

- Bourdieu P., *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982.

- Bozon-Scalzitti Y., *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, L'Age d'homme, 1977.

- Buber-Neumann M., *Milena*, Tr. A. Brossat, Seuil, 1986.

- Butor M., *Michel Butor Voyageur à la roue (Entretien avec J.M. le Sidaner),* Encre, 1979.

- C -

- Cabanis J., *Plaisir de la lecture* t.1, Gallimard, 1964.

- Camus A., "L'espoir et l'absurde dans Kafka", *Essais*, Bibl. de la Pléiade.

- Canguilhem G., *La Formation du concept de réflexe au XVII° et XVIII° siècles*, PUF,1955.

- Carrougues M., "Préface à La Peau de Chagrin", *L'Oeuvre de Balzac* t.7, Le Club français du Livre, 1954.

- Cendrars B., *Blaise Cendrars vous parle* (Propos recueillis par M. Manoll) o.c.t.8, Denoel, 1965.

- Cendrars M., *Blaise Cendrars*, Balland, Coll. Points, 1985.

- Chambers R., "Le texte "difficile" et son lecteur", L. Dällenbach et J. Ricardoy (ed), *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier-Guenaud, 1982.

- Comte A., *Cours de Philosophie Positive* (1830) t.1, Schleicher Frères, s.d.

- Cornu M., *Kierkegaard et la communication de l'existence*, L'Age d'homme, Coll. Dialectica, 1972.

- D -

- Dällenbach L., *Le Récit spéculaire*, Seuil, Coll. Poétique, 1977.

- Deleuze G., *Dialogues*, Flammarion, 1977.

- Derrida J., *La Vérité en peinture*, Flammarion, Coll. Champs, 1978. Otobiographies, Galilée, 1984.

- Descharmes *R., Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, F. Ferroud, 1909.

- Diaz J.-L., "La question de lAuteur", *Textuel* n°15, 1984.

- Doubrovsky S., "Écrire sa psychanalyse" (1979) in *Parcours critique*, Galilée, 1980. "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", *L'Esprit créateur*, XX, n°3, automne 1980. Lettre à Ph. Lejeune, (1983) in "Le Pacte autobiographique (bis)", *Moi aussi*, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

- Dubois J., *Grammaire structurale du Français: nom et pronom*, Larousse, 1965. Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973.

- Ducrot 0. et Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Coll. Points, 1972.

- Dumont L., Essais sur l'individualisme, Seuil, 1983.

- F -

- Flückiger J.-C., « A propos de L'*Eubag* » in Cl. Leroy (ed.) *Blaise Cendrars. Les inclassables 1917-1926*, Minard, 1986.

- Fontanier P., *Les Figures du discours*, ed. G. Genette, Flammarion, Coll. Champs, 1968.

- Fontenay E. de, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, 1981.

- Forster E.M., "Entretien avec P.N. Furbank et F.J.H. Haskell", in *Romanciers au travail*, Tr. J.R. Major, Gallimard, Coll. Témoins, 1967.

- Foucault M., "Qu'est-ce qu'un auteur ?", Bulletin de la Société française de philosophie n'3, juillet-septembre 1969. *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.

- Frege G., "Sens et dénotation" (1892) in *Ecrits logiques et philosohiques*, Tr. Cl. Imbert, Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1971.

- Freud S., *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1908). Tr.Y. Le Lay, Petite Bibliothèque Payot, 1978. *Totem et tabou* (1912), Tr. Dr S. Jankélévitch, P.B. Payot, 1977.

- G -

- Genette G., "Structuralisme et critique littéraire" in *Figures* I(1966) Seuil, Coll. Points 1976. "Discours du récit" in *Figures III*, Seuil, Coll. Poétique, 1972. *Introduction à l'architexte*, Seuil, Coll. Poétique, 1979. *Palimpsestes*, Seuil, Coll. Poétique, 1982. *Nouveau discours du récit*, Seuil, Coll. Poétique, 1983. Seuil, Seuil, Coll. Poétique 1987.

- Godard H., *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985.

- H -

- Hamburger K., *Logique des genres littéraires*. Tr. P. Cadiot, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

- Hamon Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage" (1972) in G. Genette et T. Todorov, *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977. "Texte littéraire et métalangage", Poétique n'31, 1977.

- Herrnstein Smith B., *On the Matgins of Discourse*, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1978.

- J -

- Janvier L., *Une parole exigeante*, Minuit, 1964.

- Jauss H.-R., "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* n°l, 1970.

- K -

- Kayser W., "Qui raconte le roman ?" (1958) Tr. A.-M. Buguet in G. Genette et T. Todorov (ed.) *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977.

- Kerbrat-(.)recchioni C., *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.

- L -

- Lacan J., *Ecrits*, Seuil, 1966.

- Lacoue-Labarthe Ph., "Diderot, le paradoxe et la mimesis", *Poétique* n°43, 1980.

- Leenhardt J. et Jozsa P., *Lire la lecture*, Le Sycomore, 1982.

- Lejeune Ph., "Le pacte autobiographique" (1973) in *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Coll. Poétique, 1975. *Je est un autre*, Seuil, Coll. Poétique, 1980. "Le pacte autobiographique (bis)" in *Moi aussi*, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

- Leroy Cl. "Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Cendrars", *Europe*, juin 1976. *Blaise Cendrars I, Les "inclassables" (1917-1926)*, Minard, 1986.

- Levi-Strauss Cl., *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.

- Lyons J., *Eléments de sémantique*, Tr. J. Durand, Larousse, Coll. Langue et langage, 1978.

- M -

- Macè G., "La poésie tombée dans la prose" (Entretiens), *L'infini* n°19, Eté 1979.

- Manonni 0., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Coll. Le Champ freudien, 1969.

- Moraly J.-B., *Jean Genet la vie écrite*, Editions de la différence, 198

- Muller M., *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genève, 1965.

- O -

- Oster D., *Passages de Zénon*, Seuil, Coll. Pierres vives, 1983.

- Oura Y., "Roman journal et mise en scène "éditoriale", *Poétique* n'69, 1987.

- P -

- Pavel Th., *Univers de la fiction*, Seuil, Coll. Poétique, 1988.

- Puech J.-B., *L'Auteur supposé, typologie romanesque*, Thèse EHESS, Paris, 1982.

- R -

- Rachet G., *La Tragédie grecque*, Payot, 1973.

- Ricardou J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.

- Richard J.-P., *Poésie et profondeurs*, Seuil, 1955.

- Ricoeur P., *La Configuration dans le récit de fiction* (Temps et récit t.II), Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1984.

- Robert M., *La Vérité littéraire*, Grasset, 1981.

- Rousset J., *Forme et signification*, J. Corti, 1962.

- Russel B., "On denoting" (1905) in *Logic and Knowledge*, The Macmillan Company, New York, 1977.

- Ruwet F., " Présentation de Léo Strauss", *Poétique* n'38, 1979.

- Ryan M.-L., "Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, VIII, 1980.

- S -

- Sainte-Beuve, *Profils et jugements littéraires*, (1862), t. III, Librairie Larousse, s.d.

- Saraiva A.-J., "Message et littérature", *Poétique* n° 17, 1974.

- Schaeffer J.-M., "Du texte au genre", Poétique n°53, 1983. "Fiction, feinte et narration", *Critique* n°481-482, 1987a. "Genres littéraires et généricité textuelle" in Cohen R. (ed.), *Critical projections*, Methuen, New York, London, 1987b.

- Scherer J., *La dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d.

- Searle J., "Le statut logique du discours de la fiction" in *Sens et expression*, Tr. J. Proust, Minuit, 1982.

- Starobinski J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, Coll. Champs, 1970.

- Stevenson R.-L., "Lettre à S. Colvin" (1879) in *La Route de Silverado*, Tr. M. le Bris, Phébus, 1987.

- Stierle K., "L'Histoire comme Exemple et l'Exemple comme Histoire", Tr. J.-L. Lebrave, *Poétique* n°10, 1972. "Réception et fiction", Tr. V. Kaufmann, Poétique n'39, 1979.

- Suleiman S.-R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.