

Introduction : L'autofiction, quel scandale !

Christine Ott (J.W.-Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main)

ABSTRACT : Der Beitrag geht von der Frage aus, weshalb Doubrovskys Konzept der Autofiktion ein literaturtheoretisches Skandalon darstellt. Als hybrides Konzept, das die scheinbar wohletablierte Trennung zwischen autobiographischem und fiktionalem Erzählen in Frage stellt, löste Doubrovskys Vorschlag nachhaltige Irritationen bei führenden Theoretikern der Autobiographie aus. Es wird gezeigt, auf welche Weise die Kritiker der Autofiktion in einer häufig sehr emotional geführten Debatte essentialistische Begriffe von ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ an die Stelle von ‚Autobiographie‘ und ‚Roman‘ setzen und die Debatte aus dem Bereich der Narratologie in den der Ethik überführen. An Doubrovskys spezifische Definition von ‚Fiktion‘ erinnernd, wird im Folgenden, gegen Vincent Colonnas Aufweichung des Autofiktionsbegriff, für die engere Definition von Claudia Gronemann plädiert. Es wird zudem daran erinnert, dass Autofiktionen durch indiskrete und ‚skandalöse‘ Inhalte zwar ein ethisches Problem darstellen können, dies jedoch keine Prerogative autofiktionalen Schreibens ist. Zuletzt wird in knappen Zügen die Entwicklung der Autofiktion von psychoanalytischer Diegese zu intermedialer Mimesis (Jutta Weiser) bis hin zur Autor-Fiktion skizziert.

SCHLAGWORTE : Autofiktion ; Skandal ; Narratologie ; Ethik ; Diskursmodell ; Autofiktion

MOTS-CLÉS : autofiction ; scandale ; narratologie ; éthique ; modèle discursif ; fiction d'auteur

1 L'autofiction, quel scandale !

« [...] je comprends mal le mot. Fiction, c'est invention, création à partir de l'imaginaire et même, à l'origine, mensonge. De sorte qu'une 'autofiction' ne saurait être qu'une invention (peut-être mensongère) sur soi. De quoi scandaliser tout amateur ou praticien de l'enquête autobiographique, laquelle suppose avant tout le respect de la vérité. »¹

¹ François Nourissier, « 'Monsieur Haine' », in *Autofiction & Cie*, éd. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (Nanterre : Université Paris X, 1993), 223–6, ici 223. C'est moi qui souligne.

Cette citation se prête bien à l'illustration de l'objectif du présent volume. L'autofiction y est présentée comme un scandale² : composée de « auto » et de « fiction », et donc apparemment désignant un hybride de fiction, voire de mensonge, et d'autobiographie, ce « genre pas sérieux »³ ne peut que choquer les amateurs de l'autobiographie, qui respectent la vérité.

Tout en atténuant le reproche de mensonge, Philippe Lejeune fait à peu près la même accusation :

« l'enjeu, ici, est une sorte de subversion du contrat de lecture autobiographique, dont les signaux, induisant la crédulité du lecteur, sont utilisés à l'intérieur d'un système qui tend à créer l'incertitude... Ce n'est pas vraiment mensonge... Ce n'est pas fantasme clairement repérable – mais piègeage de l'assertion autobiographique dans le champ de l'hésitation fantastique... »⁴

Si l'autofiction ne ment pas strictement, elle se rend au moins coupable de poser un piège au lecteur, puisqu'elle mobilise sa crédulité à travers un pacte autobiographique pour ensuite le déconcerter par un pacte romanesque. L'autofiction brouille la distinction, pourtant « très claire » entre un genre factuel et un genre fictionnel. L'auteur d'autofiction se sert de l'étiquette romanesque par opportunisme, pour donner des faux titres de noblesse littéraire à son entreprise autobiographique. Ainsi, il contribue à exclure l'autobiographie du champ littéraire.⁵ L'autofiction relève ainsi de la recherche d'une fragile notoriété, de l'exhibitionnisme, d'un « oportunismo morbo-so ».⁶ En permettant à ses auteurs de s'inventer une « nueva y neo-narcisista identidad », l'autofiction est une imposture postmoderne, le produit typique d'une époque de capitalisme globalisé et néolibéral.⁷

L'autofiction est donc réputée scandaleuse parce qu'elle nuit à la distinction entre autobiographie et fiction, parce qu'elle nuit au prestige de l'autobiographie et à sa recherche de la vérité, parce qu'elle dupe ses lectrices

² Pour la notion de scandale, voir la contribution de Lena Schönwälder dans ce volume ainsi que son livre *Schockästhetik : Von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq* (Tübingen : Narr, 2018), 90–105.

³ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 197 (sept. 1996) : 369–80.

⁴ Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *L'auteur et le manuscrit*, éd. par Michel Contat (Paris : Presses universitaires de France, 1991), 51–70, ici 67.

⁵ Cf. Manuel Alberca Serrano, *La máscara o la vida : de la autoficción a la antificación* (Málaga : Editorial Pálido Fuego, 2017), 307.

⁶ Alberca, *La máscara o la vida*, 14.

⁷ Alberca, *La máscara o la vida*, 307–8.

et lecteurs, parce que ses auteurs n'ont aucun scrupule à sacrifier la *privacy* de leurs proches.

Elle est vue comme une mode, un produit typique d'un postmodernisme ludique et désengagé. Son caractère « juvénile et ludique » (« juvenil y juguetona autoficción »⁸) aurait privé le genre de l'autobiographie de l'attention qu'elle mérite (« antigua y seria autobiografía »⁹). Dépourvue de toute éthique, l'autofiction ne respecte ni les classements établis par des critiques autoritatifs, ni la protection de données.

Si ces critiques ont l'avantage de bien mettre en lumière le potentiel scandaleux et novateur de l'autofiction, elles relèvent aussi d'une perspective partielle et simplifiante. Tout en se référant aux explications que Serge Doubrovsky avait données à propos de sa conception du genre, elles n'en donnent qu'une version partielle, sinon grotesquement défigurée. Cela apparaît très clairement lorsqu'on examine la prise de position de Gérard Genette. Dans un article de 1979, « Récit fictionnel, récit factuel », Genette oppose les « vraies autofictions » à celles qui sont « fausses » et « malhonnêtes ».¹⁰ Après avoir insisté sur le fait qu'une véritable identité entre narrateur et auteur consiste en l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité,¹¹ Genette postule que la 'vraie' autofiction ne peut pas correspondre à ce critère, puisqu'il s'agit là d'un récit de fiction homodiégétique « authentiquement fictionnel » :

Je parle ici de *vraies autofictions*, dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la *Divine Comédie*, et non des fausses autofictions, qui ne sont « fictions » que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses.¹²

Les vraies autofictions seraient donc des œuvres comme la *Divine Comédie* de Dante ou l'*Aleph* de Borges, puisqu'il s'agit là de récits d'événements manifestement fictionnels attribués à des *personnages* qui sont identiques avec l'auteur, mais non pas, selon Genette, avec le narrateur du récit (puisque il manque l'« adhésion sérieuse »). Dans ce propos, les limites d'une critique

⁸ Alberca, *La máscara o la vida*, 313.

⁹ Alberca, *La máscara o la vida*, 313.

¹⁰ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel » [1979], in id., *Fiction et diction* (Paris : Éditions du Seuil, 2004), 141–68.

¹¹ « Car ce qui définit l'identité narrative, je le rappelle, n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité » (Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », 159).

¹² Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », 161.

structuraliste anhistorique apparaissent très nettement. En effet, il est absurde de présupposer une même conception du terme de « fiction » pour des auteurs issus d'époques si différentes que celle de Dante et celle de Borges. Même si Dante a bien pu concevoir son récit comme une allégorie, il était certainement très loin de ne pas vouloir affirmer la véracité absolue de son récit.

Le problème de Genette (comme de Lejeune), irrités dans leur schématisme structuraliste par la nouvelle proposition de Doubrovsky, est qu'ils se mettent à opérer avec les catégories de « vérité » et de « mensonge ». Genette avoue candidement que l'éventualité d'un auteur-narrateur qui ment lui cause des problèmes de classification :

Disons provisoirement que, ici, la relation est *censée* être $A=N$, ou qu'elle est $A=N$ pour le lecteur crédule et $A \neq N$ pour l'auteur malhonnête (et pour le lecteur perspicace, car le mensonge n'est pas toujours *felicitous*), et léguons ce problème à une pragmatique du mensonge qui, à ma connaissance, nous fait encore défaut.¹³

Au lieu de rester fidèle aux catégories narratologiques de « récit fictionnel » et « récit factuel », Genette commence à opérer avec l'opposition entre « véridicité » et « mensonge », et déplace donc la question du champ de la narratologie à celui de l'éthique. Et c'est justement ici, dans le danger et dans la tentation de ce déplacement, que réside le scandale de l'autofiction.

2 La notion de la fiction selon Doubrovsky

Tâchons d'écarter rapidement le malentendu. Doubrovsky, on le sait bien, avait insisté sur le fait de ne raconter que des « faits et événements strictement réels ». La part de « fiction » qu'il reconnaissait à ses ouvrages n'avait rien à voir avec l'idée d'« invention ». La « fiction » dans ses livres se manifestait plutôt dans le sens de l'arrangement et de la construction : ainsi Doubrovsky déclare avoir construit dans *Fils*, à partir d'actions quotidiennes typiques (et véridiques) de sa vie (la gymnastique matinale, la visite au psy, le cours à l'université), une journée fictive.

Si Doubrovsky a choisi délibérément de donner à ses autofictions le sous-titre de « roman », en ajoutant au pacte autobiographique un pacte romanesque, c'est parce qu'il met en pratique une conception post-structuraliste et post-analytique du sujet. Comme l'a montré Claudia Gronemann, le concept doubrovskien d'autofiction renverse la conception classique

¹³ Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », 162.

d'autobiographie.¹⁴ Ce n'est pas la vie qui précède la narration et la vérité du sujet qui attend d'être exprimé par un texte. Plutôt, le sujet autofictionnel ne peut se saisir et se construire qu'à travers les mots. Ainsi, la conception doubrovskienne rejoint la critique faite à une vision ingénue et essentialiste du rapport entre réalité et langage telle qu'elle a été formulée par la critique post-structuraliste. C'est aussi à cause de son scepticisme face à une conception simpliste de la « représentation » que la discipline-guide de l'autofiction (d'après Doubrovsky) est la psychanalyse. À l'instar de celle-ci, qui cherche à faire surgir un vécu inconscient, refoulé, à travers la libre association verbale, l'autofiction travaille avec un jeu « consonantique » du langage pour récupérer ce qui se trouve en dessous de la surface.

Doubrovsky est donc bien loin de l'invention et du mensonge. Tout au contraire, son récit se veut confession totale, il tend à un récit désinhibé, même face aux vérités les plus gênantes. Il est vrai que Doubrovsky insiste en même temps sur l'idée que malgré tout effort d'authenticité, le récit de soi ne peut pas se faire à moins d'être partiel et défigurant – puisque un récit totalement objectif est impossible. En ce sens justement, il affirme être plus véridique que l'autobiographie classique. Tandis que celle-là prétendrait à une authenticité finalement impossible, sa propre confession de n'être qu'un narrateur partiel, oublieux, serait plus proche de la vérité.¹⁵

Si Lejeune, Genette, Alberca et d'autres encore, avaient voulu tenir compte de ces détails, leurs critiques (autobiographie honteuse, fausse autofiction, imposture, mensonge) n'auraient pas eu lieu d'être. Il paraît bien ironique alors, que Manuel Alberca, dans sa polémique contre l'autofiction, érige les auteurs de « antificción » en héros positifs qui ont le courage, « de buscar la

¹⁴ Cf. Claudia Gronemann, « Autofiction », in *Handbook of autobiography/autofiction*. T. 1. *Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston : De Gruyter, 2019), 241–6. Voir aussi Claudia Gronemann, *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte* (Hildesheim : Olms, 2002) ; Claudia Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette : Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky », *Poetica* 31, 1–2 (1999) : 237–62.

¹⁵ « En insistant sur les mécanismes aliénants et 'fictionnalisants' du langage, Doubrovsky revendique une nouvelle forme d'authenticité : celle de démasquer l'impossibilité de toute reproduction mimétique de la réalité, c'est-à-dire l'impossibilité de l'autobiographie au sens traditionnel », Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2016), 27. Voir aussi : Gronemann, *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie*, 295q.

verdad de la vida a través de la escritura »,¹⁶ tout en sachant qu'on ne peut jamais arriver à « la » vérité. N'est-ce pas exactement le but déclaré par Doubrovsky ? Mais puisque Alberca a décidé de considérer désormais l'autofiction comme l'emblème de tout ce qui est pourri dans la société médiatique post-moderne, il a bien dû opter pour une vision démonisante, qui présente les auteurs d'autofiction comme d'habiles imposteurs, mélangeant « autobiographie » et « fiction ».

3 Scandale pragmatique vs scandale sémantique

Un mélange d'« autobiographie » et de « fiction », de « faits » et de « fiction » : c'est une définition sur laquelle on tombe souvent lorsqu'il est question de l'autofiction. On se demande alors comment, après des décennies de critique structuraliste et post-structuraliste, de recherche sur les genres littéraires et sur la narratologie, on a pu retomber dans des définitions tellement grossières. Opposer l'« autobiographie » à la fiction est incongru, puisque l'« autobiographie » est un genre textuel – parfois considéré comme un genre littéraire, parfois comme un genre factuel. Définir l'autofiction comme un mélange de « faits » et de « fiction » est encore plus absurde : toute littérature est construite à partir d'éléments factuels qui peuvent être assemblés selon les principes de sélection et de construction et mélangés à des éléments « fictionnels » dans le sens de « d'inventés ». Ces prétendues définitions ne saisissent pas le caractère spécifique de l'autofiction.

Ce fait est d'autant plus absurde si l'on considère que le mérite de la définition d'autobiographie de Philippe Lejeune consistait justement dans le fait d'abandonner une définition substantialiste (« faits » vs « invention ») pour une définition pragmatique,¹⁷ au niveau du « pacte » offert au lecteur. C'est-à-dire que ce n'est pas la véridicité du récit (d'ailleurs impossible à vérifier) ni l'identité prouvée par l'anagraphe qui résout la question de l'appartenance à l'autobiographie, mais le type de pacte proposé au lecteur. Ce pacte est proposé à la fois en dehors du texte, à travers les paratextes, et en son intérieur (nom du protagoniste, éventuellement des références aux publications précédentes de l'auteur ou à ses fonctions publiques).

Puisque l'ambiguïté de l'autofiction doubrovskyenne est produite non pas au niveau sémantique du texte, mais au niveau du pacte, le « scandale » de l'autofiction consiste en ce qu'elle propose un pacte double, voire ambigu. Le

¹⁶ Alberca, *La máscara o la vida*, 322.

¹⁷ Pragmatique dans le sens du niveau, de la situation de l'énonciation, par opposition à la sémantique du texte énoncé.

scandale de l'autofiction, au moins dans l'acception doubrovskienne du terme, n'est pas, ou au moins pas seulement, un scandale au niveau de l'énoncé (de la sémantique), mais de l'énonciation (de la pragmatique).

C'est-à-dire que les livres de Doubrovsky contiennent bien de multiples thématiques potentiellement scandaleuses (divorce, alcoolisme, avortement, suicide), mais le vrai scandale consiste dans le fait que l'auteur les présente à la fois comme des faits autobiographiques et comme les objets d'une écriture romanesque, expérimentale, une « aventure du langage ».¹⁸

Lorsque Genette et Lejeune accusent l'autofiction d'être insincère, ils abandonnent les lumières d'une critique structuraliste pour retomber dans un obscurantisme substantialiste. De plus, leur réaction négative montre qu'ils ne sont pas prêts à accepter l'idée d'une évolution des genres textuels. Pour eux, le scandale de l'autofiction est d'avoir mis en question la validité d'un classement de genres, qui, une fois établi, ne devait plus être modifié. Cette attitude conservatrice se manifeste aussi lorsque Genette distingue les autofictions 'véridiques', parmi lesquelles il inclut des auteurs classiques tels que Dante, Proust et Borges, des autofictions 'fausses' qui seraient nommées ainsi uniquement pour des raisons médiatico-commerciales.

L'autre problème à l'origine d'une conception confuse de l'autofiction est l'utilisation imprécise du terme de « fiction ». Fiction n'est pas mensonge ni leurre, puisque ce terme n'appartient pas à la morale (mensonge vs vérité), mais à la théorie de la fiction qui, au moins dans une acception (post-) structuraliste, relève d'un *mode d'énonciation* fictionnel. Fiction n'est pas non plus à confondre avec « littérature », comme le fait Alberca¹⁹ (pour une distinction entre fictionnalité et littérature dans le contexte du débat autour de l'autofiction, voir Frank Zipfel).²⁰

Un problème d'ordre différent est produit par la théorie de Vincent Colonna, qui définit l'autofiction comme une « fabulation de soi ». Il s'agirait d'un procédé littéraire dans lequel l'auteur serait « au centre du texte » et son « héros », tout en adoptant soit la posture de « l'autofiction fantastique », soit celle de « l'autofiction biographique ».²¹ Dans le cas où il ne serait pas « au

¹⁸ Ainsi Doubrovsky décrivait-il son entreprise dans la quatrième de couverture de *Fils*.

¹⁹ Selon Alberca (*La máscara o la vida*, 16) les écrivains d'autofiction s'approprient l'étiquette de « fiction » pour revendiquer le prestige d'un texte « bien écrit ».

²⁰ Frank Zipfel, « Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literaturität ? », in *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, éd. par Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Berlin/New York : De Gruyter, 2009), 285–314.

²¹ Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (Auch : Tristram, 2004), 20, 93.

centre du livre » mais « dans un coin de son œuvre », l'auteur créerait une « autofiction spéculaire », ou encore il se manifesterait à travers un « raconteur » ou « commentateur » dans « l'autofiction intrusive ». ²² Sont classifiées comme autofictions, alors, des ouvrages de l'antiquité romaine (Les *Histoires vraies* de Lucien de Samosate) et du Moyen Âge (la *Vita nuova* et la *Divine Comédie* de Dante), mais la plupart des exemples viennent des 19^e et 20^e siècle : Les *Mémoires d'outretombe*, *Le père Goriot*, *Huckleberry Finn*, *À la recherche du temps perdu*, *Le Voyage au bout de la nuit*, *Le Turbot* de Grass et bien d'autres encore. Dans ses « autofictions », l'auteur peut donc être « au centre » en portant son propre nom, ou se manifester seulement comme voix « solitaire et sans corps ». ²³ Dans une telle acception, l'autofiction est de toutes les époques : il suffit que, dans un texte, l'auteur se 'réfléchisse'. Mais toute littérature n'est-elle pas, d'une manière ou d'une autre, une réflexion de son écrivain ou de son écrivaine ? Et comment classer les cas dans lesquels celle-ci se 'reflète' à travers plusieurs personnages ? On ne voit pas trop l'utilité d'une définition tellement élargie, et la différence entre « autofiction biographique », « moderne », et roman autobiographique n'est pas claire du tout.

Si les énoncés théoriques de Doubrovsky montrent bien que l'autofiction ne peut pas être pensée qu'à partir d'une conception post-freudienne et post-moderne du sujet et du langage, Colonna en fait un mot-valise totalement anhistorique. Selon lui, il faut reconnaître à Doubrovsky d'avoir créé un terme qui « a fonctionné comme un puissant levier pour réunir et donner du sens à des usages fictionnels refoulés, négligés ou incompris dans la littérature », mais sa théorie ne serait « pas à la mesure de son inspiration verbale », puisqu'elle confondrait l'autofiction avec le roman autobiographique nominal. ²⁴ Mais en affirmant cela, Colonna ne tient pas compte de ce qu'on vient de décrire comme le 'double pacte' de l'autofiction. ²⁵

Pour résumer, la spécificité de l'autofiction ne réside donc pas dans un mélange de faits et de fiction, ni dans un mode 'mensonger' ou 'honteux'

²² Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, 119, 135.

²³ Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, 135.

²⁴ Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, 196.

²⁵ « Partant également de la 'case aveugle' de Lejeune, la redéfinition de l'autofiction selon Genette et Colonna vise à la simplifier (en ignorant la dimension épistémologique post-moderne) et, en même temps, à élargir le champ autofictionnel (en le rendant anhistorique). Ils aboutissent, paradoxalement, à un concept qui exclut l'inventeur même du terme. Genette se réfère explicitement aux ouvrages de Doubrovsky, tout en les dévalorisant comme 'fausses autofictions qui ne sont des fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses'. » Jacobi, *Proust dixit ?*, 29.

d'énonciation, qui servirait à cacher un récit autobiographique sous un (faux) voile de fiction. La particularité consiste à proposer au public un pacte double, voir ambigu, dans un but très précis : déstabiliser les notions traditionnelles d'« autobiographie » vs « roman » ; signaler au public que, malgré l'absence de distinction entre les identités d'auteur, de narrateur et de protagoniste, il existe une part de construction qui joue un rôle dans le texte.

4 Un scandale éthique

Pourtant, il faut bien concéder que la polémique de Lejeune, Genette et Alberca a des raisons plus nobles que celle de défendre leur propre champ de spécialisation tout en proclamant la dignité de la « *antigua y seria autobiografía* »²⁶, voire de leurs schématisations immuables. Ce qui les choque relève aussi d'un champ qui se trouve en dehors des textes et de la critique littéraire. Le scandale de l'autofiction pose, en effet, un problème éthique. Mais, là encore, il faut distinguer :

a) Le choix d'ajouter à un récit – qui par l'homonymie entre auteur, narrateur et protagoniste se présente comme autobiographique – l'étiquette de « roman » à cause d'une spéculation éditoriale (« les romans se vendent mieux ») est certainement critiquable. Aussi, on pourrait critiquer la tendance, déjà manifestée par Doubrovsky, à dramatiser les faits de sa propre vie pour se rendre plus intéressant – une tendance poussée à l'extrême par des écrivains comme Christine Angot ou comme Walter Siti et à laquelle s'ajoute, au moins dans le cas de ce dernier et d'après ses déclarations, l'invention vraie et propre de faits scandaleux. Néanmoins, la recherche d'un tel scandale sémantique n'est pas nouvelle et n'appartient pas seulement à l'autofiction, mais aussi au roman.

b) L'autofiction pose également un problème d'éthique lorsqu'elle viole la *privacy* des personnes évoquées dans le texte et que celles-ci perçoivent effectivement la démarche autofictionnelle comme une telle violation. Aussi, l'autobiographie ou un roman autobiographique peu discret peuvent se rendre coupables d'une telle violation. Dans le cas de l'autofiction, son auteur doit à mon avis assumer la responsabilité de son texte (et Doubrovsky l'avait bien

²⁶ Alberca, *La máscara o la vida*, 313.

fait) : un tel texte ne peut pas être déclaré comme fiction dans le but de garantir l'impunité de son auteur.²⁷

c) L'autofiction est souvent critiquée pour être un jeu, typiquement postmoderne, qui rend floues ou abolit complètement les frontières entre réalité et fiction. Cela relève d'une vision bien superficielle de la philosophie et de la littérature postmodernes, auxquelles on ne peut pas reprocher *en bloc* de se congédier de toute idée de véridicité, et donc de responsabilité intellectuelle. Si la philosophie déconstructionniste se révolte contre les catégories traditionnelles de vérité et de mensonge, de fiction et de fait, c'est en réalité pour les nuancer, non pas pour les abolir. La même idée s'applique aux catégories d'autobiographie et de roman auxquelles se réfère l'autofiction : il s'agit de les redéfinir, non pas d'annuler leurs différences. De plus, la tendance à ne plus considérer le domaine des « faits » et celui de la « fiction » comme deux catégories étanches, n'ayant rien à voir l'une avec l'autre, ne favorise-t-elle pas précisément l'engagement de l'auteur, et aussi celui de la lectrice ? En effet, cette dilution d'une barrière sécurisante peut miner une lecture purement hédoniste et inviter le lecteur à une plus forte identification avec les problèmes évoqués dans le texte. C'est précisément à cause de cela que le mode de récit autofictionnel, aujourd'hui, est fréquemment employé surtout dans le domaine des récits voués aux sujets d'actualité. La docufiction fait également usage, bien sûr, de ce pouvoir de secouer la barrière sécurisante entre « fiction » et « fait ».²⁸

5 De l'autofiction à l'auteur-fiction

Rien d'étonnant si l'autofiction, un genre désormais existant depuis quarante-trois ans, a vécu un développement historique qui s'articule aussi de façon différente selon l'espace culturel duquel il surgit. Notamment, il connaît un développement important à partir des années 1990 jusqu'à nos jours, qui

²⁷ L'idée de l'écriture autobiographique comme un jeu potentiellement très dangereux pour l'auteur avait déjà été exprimée par Michel Leiris, à certains égards précurseur de Doubrovsky, cf. son « De la littérature considérée comme une tauromachie » [1939], in id., *L'Âge d'homme* (Paris : Gallimard, 2014), 755–64.

²⁸ Cela me semble être aussi la stratégie principale de la *new sincerity*, tendance littéraire états-unienne. Cf. Johannes Völz, « Der Wert des Privaten und die Literatur der 'Neuen Aufrichtigkeit' », *WestEnd : Neue Zeitschrift für Sozialforschung* (01–2016): 145–155 ; « The New Sincerity as Literary Hospitality », in *Security and Hospitality in Literature and Culture: Modern and Contemporary Perspective*, éd. par Jeffrey Clapp et Emily Ridge (New York : Routledge, 2015), 209–26.

a été très efficacement esquissé par Jutta Weiser. Après un premier temps durant lequel l'autofiction et la nouvelle autobiographie faisaient partie d'une littérature réservée à un public plutôt restreint, on peut constater une popularisation de l'autofiction dans les années 1990. Des écrivaines comme Christine Angot et Catherine Millet font de l'autofiction un genre à scandales, leurs livres sont accompagnés d'apparitions médiatiques, et l'accent se déplace « de la diegesis psychanalytique à la mimesis intermédiaire ». ²⁹ Durant cette deuxième vague, les photos et les apparitions en télévision; renforcent généralement l'effet de réel en créant un effet de mimesis ou de *evidentia*. ³⁰ La photo de Christine Angot sur la couverture de *L'inceste*, ou la « photobiographie » l'illustrent parfaitement.

En se servant aussi d'autres médias que de l'imprimé, le procédé autofictionnel transgresse les limites de la textualité et devient une pratique médiatique répandue, dans un moment où la possibilité d'exhiber sa vie privée sur le web ou bien de s'inventer une vie fictive est désormais à la portée de tout le monde. C'est à cause de cela que Claudia Gronemann propose de définir désormais l'autofiction non plus comme un genre exclusivement littéraire, mais comme un modèle discursif :

Les autofictions ne remplissent pas un espace vide entre roman et autobiographie, elles ne rénovent ou complètent pas le système des genres littéraires, mais elles se distancient d'une façon consciente de la logique du genre [romanesque/autobiographique]. L'autofiction en tant que modèle discursif propose une nouvelle conception entre le sujet, le texte et la médialité, en se détachant d'une logique traditionnelle de la représentation. ³¹

L'exploitation des nouveaux médias, dans le but de créer un effet de référentialité, peut pourtant aussi aller de pair avec une dénonciation des possibilités

²⁹ Jutta Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' – Tendenzen der literarischen Autofiktion von *Fils* (1977) bis *Hoppe* (2012) », in *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, éd. par Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner et Julia Steiner (Würzburg : Ergon, 2015), 159–80, ici 170.

³⁰ Cf. Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' », 170.

³¹ « Autofiktionen füllen keine ungenutzte Leerstelle zwischen Roman und Autobiographie, sie erneuern oder komplettieren den Kanon nicht, sondern setzen sich von der Gattungslogik gezielt ab. Die Autofiktion als Diskursmodell konzipiert die Beziehung zwischen Subjekt, Text und Medialität in kritischer Absetzung von repräsentationslogischen Traditionen neu », Claudia Gronemann, « 'lui dire que j'étais [...] un homme comme lui' : Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 91–106, ici 94.

de fiction offertes par les médias, ou de la problématisation de la représentation médiatique de la figure de l'auteur. Ainsi *L'usage de la foto* (2005) d'Annie Ernaux, comme le montre Andreas Gelz dans ce volume, semble à première vue s'inscrire parfaitement dans le courant d'auto-documentation scandaleuse à la Catherine Millet. Cet assemblage composé à quatre mains documente en effet la relation sexuelle d'Annie Ernaux et Marc Marie, mais il « nous offre plutôt, par une certaine retenue visuelle, une réflexion sur les limites d'une telle stratégie [à scandales] ». ³² Pourtant, l'inédite retenue visuelle qui caractérise ces images relève plutôt d'une réflexion sur les limites d'une stratégie 'à scandales'.

C'est aussi le cas de *La carte et le territoire* de Houellebecq ou de *Troppe paradisi* de Walter Siti. ³³ Ici, le problème de l'éthique reparaît, mais il est posé par les auteurs mêmes plutôt que par leurs critiques. Cette conscience aiguë de la fictionnalité inhérente non plus seulement au récit textuel, mais aussi promue par le jeu des médias, donne naissance à une troisième vague que l'on peut nommer, en reprenant un terme établi par la critique germanophone, fiction d'auteur (Autorfiktion). Cette tendance conduit à l'apparition d'un double de l'auteur/de l'autrice (généralement en protagoniste) doté de caractéristiques bien reconnaissables de celui-ci ou de celle-ci, mais en même temps son caractère fictionnel est mis en avant. Ainsi, le personnage nommé « Michel Houellebecq » dans *La carte et le territoire* est brutalement assassiné. João Paulo Cuenca, double de l'auteur de *Descobri que estava morto* (2015), ne survit pas non plus à la fin du volume. Une version ludique de la « mort de l'auteur » est aussi au centre du livre *Tod in Turin. Eine italienische Reise ohne Wiederkehr* (2015) de Jan Brandt. D'après la quatrième de couverture, c'est le deuxième livre de l'auteur qui a déjà publié le roman *Gegen die Welt* en 2011. Plusieurs éléments du livre contribuent à une impression de récit factuel et documentaire : l'auteur y raconte son voyage en Italie pour présenter la traduction italienne de son premier roman ; les nombreuses notes en bas de page sont bourrées d'informations facilement vérifiables sur le monde éditorial italien, et finalement on décrit un *fotoshooting* durant lequel la posture adoptée par l'auteur correspond exactement à celle qu'il prend sur la photo en quatrième de couverture.

³² Cf. Andreas Gelz, « Annie Ernaux - 'photobiographie' et scandale » dans ce volume.

³³ Cf. Christine Ott, « Literatur und Sehnsucht nach Realität : Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität : Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutra Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31; cf. Jacobi, *Proust Dixit ?*, 185sq.

En même temps, de nombreux indices dénoncent l'inconsistance du récit et empêchent une lecture dans le mode de la factualité. Ainsi, le titre du livre annonce que l'auteur va mourir à Turin, tandis qu'une sorte de préface du narrateur nous informe qu'il est bien revenu d'Italie. Le titre du roman *Gegen die Welt* est constamment déformé : *Gegen den Wind*, *Gegen den Witz* etc. Le narrateur formule à plusieurs reprises l'impression de n'être qu'un personnage de roman. À la fin du livre, le je-narrateur se dédouble : il imagine entrer dans la peau du manager Robert Braun qui doit prendre l'avion pour Francfort, tandis que lui rentre à Munich. La dernière page du livre fait allusion à un incident d'avion. On ne sait pas si l'individu, qui dans les dernières phrases atterrit à Munich, est Robert Braun ou Jan Brandt.

Le livre de Brandt peut donc se lire comme une enquête socio-économique sur le monde éditorial italien en comparaison à la situation allemande. Le personnage du narrateur paraît d'abord renforcer l'impression d'un récit « incarné ». Mais lorsque l'on commence à faire attention aux éléments contradictoires et ironiques du récit, la mort de l'auteur – mort ici tout à fait ludique – devient une certitude.

Ce sont finalement les mêmes stratégies que l'on trouvait déjà – mais avec plus de finesse – dans Hoppe de Felicitas Hoppe. Ici, une instance narratrice qui signe « fh » se propose de conduire une enquête biographique sur « Hoppe » (bien que le livre porte le sous-titre « roman »). L'enquête s'avère difficile puisque « Hoppe » est une mythomane. À travers ce jeu subtil, Felicitas Hoppe parvient à une « déconstruction de la biographie officielle » de l'autrice, c'est-à-dire de la biographie proposée par les médias.³⁴

Les exemples nommés (Siti, Houellebecq, Hoppe, Cuenca, Brandt) peuvent être qualifiés de fiction d'auteur en raison des éléments suivants :

1. Ils poursuivent une double stratégie d'effet de réel vs. ironie/décrédibilisation.
2. Cette double stratégie s'applique surtout à la représentation de l'auteur dans son identité professionnelle, à travers ses apparitions médiatiques. Ainsi, d'un côté, le personnage publique de l'auteur est évoqué à travers ces traits caractéristiques qui font partie de son apparition (la sempiter-

³⁴ Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' », 175. Hoppe a continué ce jeu dans son auto-documentaire récent *Felicitas Hoppe sagt*, en collaboration avec Oliver Held et Thomas Henke (2017). Ici, certaines affirmations sont prononcées par la présentatrice de télévision Gundula Gause.

nelle cigarette pour Houellebecq, le sac-à-dos rouge pour Hoppe).³⁵ D'un autre côté, certains détails ou événements appartiennent manifestement au domaine de la fiction.

3. Cette fiction d'auteur est accompagnée d'une réflexion désenchantée sur le marché du livre, sur l'importance de l'apparition médiatique de l'auteur, sur la prééminence de cette image sur l'œuvre en elle-même. Les fictions d'auteur mettent donc en scène l'auteur comme produit du marché littéraire. Si Doubrovsky disait que son personnage n'avait pas d'existence avant ou en-dehors du texte, ici l'auteur n'a pas d'existence en dehors du marché du livre, ou mieux, il est réduit au rang de produit commercial, au même niveau que ses livres.

À cause de la réception quelque peu tardive de l'autofiction dans la germanistique germanophone, c'est surtout à ce moment-là que l'on a élaboré une conception d'autofiction qui correspond plutôt à l'idée (que l'on vient d'esquisser) de fiction d'auteur.³⁶

³⁵ Cf. à ce propos Jutta Weiser, « Der Autor im Kulturbetrieb : Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123, 3 (2013) : 225–50.

³⁶ Voir surtout les nombreuses publications de Martina Wagner-Egelhaaf : *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis, 2013) ; *Handbook of autobiography/autofiction*. Tome 1: *Theory and Concepts*/Tome 2: *History*/Tome 3: *Exemplary Texts*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston : De Gruyter, 2019) ; Martina Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? » in *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, éd. par id. (Bielefeld: Aisthesis, 2013), 7–22. Comme le précise Wagner-Egelhaaf, dans la fiction d'auteur contemporaine le personnage de l'auteur est bien ressuscité, mais d'une façon non-ingénue. Toute distinction nette entre fictionnalité et factualité est consciemment minée. La fiction d'auteur fait apparaître l'auteur comme celui qui « feint et se feint lui-même » (Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? », 9). Le texte fictionnel expose l'auteur dans un sens performatif en tant qu'instance qui produit le texte, au moment même où le texte permet à l'auteur d'apparaître en tant que tel (« Die Auto(r)fiktion lässt den Autor als denjenigen, der fingiert und sich selbst fingiert, in Erscheinung treten » ; « Der autofiktionale Text (..) exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht », Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? », 9, 14). En même temps, Wagner-Egelhaaf pense que toute autobiographie est autofictionnelle puisque toute autobiographie travaillerait en utilisant la fiction (Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? », 8). Manifestement, Wagner-Egelhaaf appuie cette idée sur l'autobiographie de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, qui se propose d'emblée comme un mélange de faits et de construction.

6 Faim de « réalité »

Qu'on la qualifie d'autofiction ou de fiction d'auteur : la tendance, très marquée dans la littérature contemporaine, de prêter aux figures d'un récit le nom ou du moins certains traits de l'auteur semble correspondre à une demande d'« authenticité » de la part du public. La littérature est censée raconter des expériences « vécues ». Cette stratégie peut être analysée à l'aide de la théorie des « postures » littéraires proposée par le sociologue de la littérature Jérôme Meizoz. En partant de la notion bourdieusienne du champ littéraire, Meizoz s'intéresse à la « posture » que chaque écrivain assume pour se placer dans le champ littéraire (face à la tradition et face à ses contemporains). Le « fait littéraire » n'est plus identifié « aux seuls textes », mais considéré « comme un ensemble de pratiques, discursives et non-discursives ».³⁷ La posture se compose d'aspects intérieurs (style) et extérieurs à l'œuvre (apparence physique/publique, conduite de vie). Dans sa dernière publication, Meizoz s'intéresse à la posture de la « littérature » « en personne » ou « incarnée ». Dans la société médiatique contemporaine, « l'émotion s'est déplacée de l'objet d'art vers la personne qui en est la fragile incarnation ».³⁸ Compte tenu du fait que l'« auteur » est une « construction discursive », un « fétiche institutionnel »,³⁹ l'intention d'occuper une place singulière à l'intérieur du champ littéraire (la « posture ») conduit beaucoup d'écrivains d'aujourd'hui à faire de la littérature « en personne ».⁴⁰ Cela veut dire que, à travers les apparitions médiatiques, le langage et le style, les auteurs cherchent à suggérer une continuité et une cohérence entre leurs personnages et leurs livres. Si le but principal, selon Meizoz, est de se différencier, il me semble que la volonté de renforcer la crédibilité et de créer un effet d'authenticité joue aussi un rôle éminent. Ce n'est pas un hasard si Meizoz consacre un chapitre aux écrivains « trans-fuges de classes », parmi lesquels on trouve Annie Ernaux et Édouard Louis. Comme Ernaux (*La place*) et Didier Eribon (*Retour à Reims*), Édouard Louis se propose de faire une enquête sociologique dans le mode autobiographique et

³⁷ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation* (Genevève: Slatkine, 2016), 9.

³⁸ Meizoz, *La littérature « en personne »*, 27.

³⁹ Meizoz, *La littérature « en personne »*, 13.

⁴⁰ Cette idée a quelques ressemblances avec l'idée de l'autofiction comme modèle discursif de Claudia Gronemann. Comme Gronemann, Meizoz considère aussi les apparitions médiatiques des auteurs comme faisant partie de leur posture ; contrairement au concept de Gronemann, son intérêt reste dans le domaine de la littérature (tandis que l'autofiction peut se faire aussi dans d'autres médias).

littéraire.⁴¹ Chez ces trois auteurs, le dédoublement en auteur-observateur et en personnage observé permet aux écrivains de donner une crédibilité empirique à ce qu'ils affirment en tant que théoriciens.⁴²

Ce n'est pas non plus un hasard si Meizoz consacre également un bref chapitre aux apparitions publiques de Michel Houellebecq. En créant des personnages qui ressemblent de près à leur auteur ou à ce que les médias ont divulgué de sa biographie, Houellebecq ajoute de la crédibilité à sa vision pessimiste de la civilisation occidentale. Ainsi, dans *Particules élémentaires*, les protagonistes Michel et Bruno souffrent d'avoir été abandonnés par leur mère, Janine Ceccaldi, qui incarne (selon la thèse de l'auteur) l'égoïsme de la génération de 1968 et qui est une presque-homonyme de la mère réelle de Houellebecq, Lucie Ceccaldi.

Chez Houellebecq pourtant, ces stratégies de crédibilisation vont de pair avec une autoréflexivité ironique constante, voire une déconstruction de ses propres stratégies. Comme le montre la contribution de Thomas Klinkert dans ce volume, la « vision unidimensionnelle explicitement formulée dans ce roman » est contrebalancée par les prémisses épistémologiques affirmées dans le même roman.

Ces différentes manifestations d'auto-écriture ou de « littérature incarnée » font bien partie d'une logique typique de la société du spectacle.⁴³ Mais le mérite de l'approche de Meizoz est de ne pas interpréter cette tendance comme une pure stratégie de commercialisation et surtout de ne pas retomber dans les catégories essentialistes et moralisantes de Lejeune, Genette et Alberca. Si l'on admet l'idée que la posture elle-même n'est pas le produit d'un individu, mais résulte également d'une interaction entre individu, public, champ littéraire et « scénographie auctoriale »,⁴⁴ on arrive à dépasser la dichotomie fait/fiction ; identité/non-identité qui a dominé le débat sur l'autofiction dès la fin des années 1970. De même qu'il faut s'approcher de la question de « autofiction et scandale » en tenant compte d'une approche d'esthétique de la réception, il faut aussi envisager les effets d'authenticité des autofictions comme des productions non pas individuelles, mais collectives.

⁴¹ Si chez Éribon le style de l'essai sociologique prévaut, Louis emploie davantage des stratégies littéraires. Voir, à propos de Louis, Raffaello Rossi, « Écrire le roman du sujet minoritaire : le cas d'Édouard Louis » in *Between 10* (2015), 1–23, (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1700/2010,07.03.2018>), ainsi que la contribution de Rossi dans ce volume.

⁴² Cela, bien sûr, ne va pas sans ruptures.

⁴³ Meizoz, *La littérature « en personne »*, 14.

⁴⁴ Dominique Maingueneau cité par Meizoz, *La littérature « en personne »*, 11 : cette scénographie est un « prêt à écrire » qui fournit des modèles de « prise de rôle ».