

Le scandale de l'autofiction : réflexions autour d'un genre controversé

Lena Schönwälder (J. W.-Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main)

ABSTRACT: Der Beitrag sucht, grundlegende Mechanismen einer Skandal-Ästhetik darzulegen und die Spezifik der Autofiktion als transgressivem Genre herauszustellen. Versteht man den (literarischen) Skandal als gesellschaftlichen Kommunikationsprozess, dem ein Normverstoß zugrunde liegt, muss nach der Natur dieses Normbruchs gefragt werden. Im Fall der Autofiktion ist die Transgression bestehender genrespezifischer Diskurse quasi gattungskonstitutiv. Wie Claudia Gronemann gezeigt hat, stellt das autofiktionale Schreiben die Autobiographie und den damit einhergehenden Wahrheitsanspruch und Subjektbegriff radikal in Frage. Die Autofiktion schreibt damit auch das Verhältnis von Fakt und Fiktion neu. Sie erweist sich als performativer Gestus, bei dem Autor und Figur verschmelzen und der Textgrenzen auflöst. Autofiktionales Schreiben gestaltet sich somit als permanente Provokation und als Vexierspiel mit etwaigen Lektüreerwartungen.

SCHLAGWÖRTER: Autofiktion ; literarischer Skandal ; literarische Provokation ; Posture ; Selbstinszenierung

MOTS-CLÉS: Autofiction ; scandale littéraire ; provocation littéraire ; posture ; auto-mise-en-scène

1 Introduction

Cette contribution se propose de démontrer les mécanismes d'une esthétique du scandale et d'illustrer les traits spécifiques de l'autofiction comme genre transgressif. Le scandale (littéraire) étant un processus de communication sociale déclenché par une infraction aux normes, il faut examiner la nature de celle-ci. Dans le cas de l'autofiction, la transgression des discours propres au système de l'autobiographie et du roman est constitutive du genre. Comme Claudia Gronemann l'a montré, l'écriture autofictionnelle conteste l'autobiographie, sa prétention à la vérité et la notion de subjectivité présupposée. Ainsi, l'autofiction reconfigure la relation entre fait et fiction. Elle s'avère être un geste performatif qui engendre la fusion du personnage et de l'auteur, tout en effaçant les frontières du texte. L'écriture autofictionnelle se révèle être –

et c'est l'hypothèse de cette contribution – une provocation permanente du lecteur.

Premièrement, il s'agit donc de présenter un abrégé de l'étymologie du terme « scandale » pour ensuite proposer une théorisation de celui-ci. Je m'appuie sur la théorie du sociologue Sighard Neckel sur le scandale politique pour mettre en évidence les mécanismes et les dynamiques impliquées, transposées dans le champ de la littérature. Deuxièmement, je présente le cas du scandale littéraire et en rapporte les différents types repérés par Edwin Friedrich. Finalement, il sera question de s'interroger sur le genre de l'auto-fiction comme genre essentiellement transgressif et scandaleux, particulièrement au moment de la réception.

2 L'esthétique du scandale¹

2.1 L'étymologie et la dynamique du scandale

Qu'est-ce qu'un scandale ? Le terme « scandale » est emprunté au latin *scandalum* – qui dérive du terme grec *skándalon* signifiant « ce sur quoi on trébuche », « objet d'indignation ou de colère »² – et du terme *skandalethron*, qui désigne un piège, une chausse-trape. *Skándalon* ; littéralement la *petra scandali*, soit « la pierre d'achoppement », le piège sur lequel on trébuche, signifie aussi, au sens figuré, l'objet qui provoque l'indignation et la colère. Dans le contexte religieux, le mot est employé pour désigner « un piège », mais également un « obstacle » ou « ce qui fait tomber dans le péché, occasion de péché, de la perte de la vraie foi ». L'emploi du terme suggère déjà un lien intime entre le scandale et l'idée du mal. Steffen Burkhardt observe : le scandale, c'est ce dont la morale s'offusque.³ Comme Frank Bösch l'a montré, le terme « scandale » désigne à la fois l'objet scandaleux et l'événement de l'agitation (publique).⁴

De fait, il s'agit d'un processus de communication fondé sur un mécanisme de plusieurs étapes, généralement initié par une infraction à la norme.

¹ Dans cette partie de l'article, je me fonde sur les résultats de recherche que j'ai déjà publié dans *Schockästhetik : von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq* (Tübingen : Narr, 2018), 90–105.

² Cf. « scandale », *Trésor de la langue française informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=100278495,08/12/2019>.

³ « Der Skandal ist das, woran die Moral Anstoß nimmt. » Steffen Burkhardt, *Medien-skandale : zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse* (Köln : Halem, 2006), 71.

⁴ Cf. Frank Bösch, « Kampf um Normen : Skandale in historischer Perspektive », in *Skandale : Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*, éd. par Kristin Bulkow et Christer Petersen (Wiesbaden : Verlag für Sozialwissenschaften, 2011), 29–48, ici 31.

On peut parler d'un scandale dans le sens analytique quand les conditions suivantes sont remplies : (1) une infraction à la norme – qu'elle soit réelle ou présumée – est commise par une personne, un groupe ou une institution. (2) Par la suite, cette infraction est rendue publique et (3) choque le public (ou bien une grande partie de celui-ci).⁵

Le scandale n'existe donc pas sans public, sans spectateurs ou témoins, et c'est précisément en cela que se manifeste l'aspect dramatique du scandale : l'appel au scandale pousse la personne scandaleuse sous les projecteurs de l'actualité et la contraint à s'expliquer devant un public indigné. Il est possible de distinguer trois rôles ou fonctions distribués dans ce spectacle. Sighard Neckel les a nommés la triade du scandale (« Skandal-Triade ») : (1) le 'scandalisé' – ou bien l'objet scandaleux – auquel on reproche publiquement d'avoir commis une infraction ; (2) le 'scandalisant' (celui qui dénonce cette infraction au public) ; (3) un tiers : un ou plusieurs témoins qui donnent une réponse quelconque (généralement, ils partagent le sentiment d'indignation).⁶

L'analogie du scandale et du théâtre permet dès lors de décrire la structure du scandale dans des termes littéraires. Wagner-Egelhaaf établit une correspondance avec la poétique du drame classique : (1) Dans le premier acte, la normalité est subitement perturbée – c'est l'exposition. (2) Dans le second acte, les infracteurs et leurs victimes entrent en scène – c'est le nœud. (3) Dans le troisième acte, les événements se précipitent, l'action passe dans la sphère interactive, symbolique – il s'agit de la péripétie. (4) Dans le quatrième acte, un processus de purification et d'auto-vérification a lieu ; l'infracteur est puni et des réformes sont décidées – c'est le retardement. (5) Dans le cinquième acte, la normalité est rétablie selon de nouvelles normes, censées protéger le système contre de futures perturbations. Cela serait ironiquement la catastrophe.⁷

L'analogie porte également sur l'effet produit : la catharsis. Alors que la tragédie purifie le spectateur de ses émotions négatives, le scandale engendre une sorte de purification sociale, tout en indiquant que des normes ont été violées. Il sert de baromètre pour les valeurs sociales en démontrant tout

⁵ Cf. Bösch, « Kampf um Normen », 33.

⁶ Cf. Sighard Neckel, « Das Stellhölzchen der Macht : zur Soziologie des politischen Skandals », *Leviathan* 14 (1986) : 581–605, ici 585.

⁷ Cf. Martina Wagner-Egelhaaf, « Autorschaft und Skandal : eine Verhältnisbestimmung », in *Skandalautoren : zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Tome 1, éd. par Andrea Bartl et Martin Kraus (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014), 27–46, ici 36.

d'abord qu'il y a, en effet, une transgression, et, ensuite, quelles normes celle-ci concerne :

Skandale machen sichtbar, was in einer Gesellschaft problematisch ist, indem sie Normverstöße und Verletzungen von Werten offen legen. Sie scheinen aufzuzeigen, dass es mit einer Gesellschaft nicht zum besten steht. Dass Skandale als solche überhaupt entstehen können und nicht vielmehr unter den Teppich gekehrt werden, zeigt jedoch an, dass Selbstreinigungskräfte am Werk sind.⁸

Envisagés dans une perspective diachronique, le nombre et la nature des scandales peuvent être révélateurs de « vagues moralisatrices » :⁹ il est dès lors possible d'identifier des moments-clés et des révolutions à l'intérieur d'une société qui est en train de thématiser, discuter, réactualiser ses valeurs et de sanctionner ses transgressions.¹⁰ Dans une certaine mesure, le scandale est un rite de purification au cours duquel des tensions retenues éclatent.¹¹ Cette énergie se dirige vers l'être scandalisé qui sert de bouc émissaire. Mais alors que le bouc émissaire – d'après la théorie de René Girard – peut être complètement innocent des transgressions qu'il représente,¹² le scandale se fonde sur une infraction réelle aux normes.

Car le scandale est un processus de communication publique, il se déroule dans les médias qui contribuent largement à la présentation de « l'histoire ». Ils servent d'auteur implicite en sélectionnant les faits, en les enjolivant jusqu'à l'hyperbole et en attachant plus d'importance à certains d'entre eux, tout en en négligeant d'autres. Ainsi, ils influent énormément sur l'histoire et sa représentation. Par conséquent, l'analyse du scandale permet également d'éclaircir les mécanismes liés à sa construction et le pouvoir de définition des médias. L'histoire du scandale est aussi l'histoire des médias et du domaine public. Évidemment, un scandale peut se produire dans de divers domaines : les scandales politiques sont les plus fréquemment représentés dans les mé-

⁸ Hans-Edwin Friedrich, « Literaturskandale : ein Problemaufriss », in *Literaturskandale*, éd. par Hans-Edwin Friedrich (Frankfurt am Main et New York : Lang, 2009), 7–27, ici 11.

⁹ Cf. Martin Kraus, « Zur Untersuchung von Skandalautoren : eine Einführung », in *Skandalautoren*, Tome 1, éd. par Bartl et Kraus, 11–26, ici 18.

¹⁰ Cf. Friedrich, « Literaturskandale » ; Bösch, « Kampf um Normen », 33.

¹¹ Cf. Kraus, « Zur Untersuchung von Skandalautoren », 12.

¹² « Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation », René Girard, *Le bouc émissaire* (Paris : Grasset 1982), 60. Cf. aussi Christine Viertmann, *Der Sündenbock in der öffentlichen Kommunikation : Schuldzuweisungsrituale in der Medienberichterstattung* (Wiesbaden : Imprint Springer VS, 2015), 32.

dias, suivis par ceux ayant lieu dans les champs religieux et bien sûr artistique.¹³

2.2 Scandale littéraire

Certes, il n'est pas difficile de prouver que la littérature peut être objet de scandale. Volker Ladenthin va jusqu'à supposer une corrélation entre la littérature moderne et le scandale :¹⁴ étant un cas problématique à l'âge prémoderne, le scandale devient la norme à l'époque moderne. D'après Ladenthin, il est une caractéristique fondamentale de la littérature moderne qui cherche constamment à choquer et à se renouveler. De fait, cela semble être le principe de toute production littéraire dès que la doctrine classique a été abandonnée : le romantisme, l'art pour l'art, le symbolisme, le décadentisme, soit les mouvements d'avant-gardes du XX^e siècle. Tous cherchent à rompre avec le conventionnel, à révolutionner l'art.

C'est donc dans une démarche de différenciation par rapport à ce qui précède que la littérature moderne se constitue. Et cette différenciation peut être de natures variées. Premièrement, elle peut concerner le style ou bien la *techné* de l'art – il s'agit donc des règles de la pratique même. Un exemple serait *Madame Bovary* de Flaubert, qui, comme Erich Auerbach l'a démontré, dépasse les limites du genre en traitant le sort d'Emma Bovary, une simple paysanne, sous un angle sérieux.¹⁵ Lorsqu'il s'agit d'une dispute à l'intérieur du champ littéraire, le scandale peut être nommé « scandale autonome », d'après la typologie établie par Friedrich.¹⁶ Cette catégorie comprend aussi la dispute entre plusieurs auteurs – résultant souvent du besoin de se faire valoir – bien que cela ne concerne pas nécessairement des points litigieux littéraires. Une autre espèce de scandale incluse dans cette catégorie est le scandale autour

¹³ Kurt Imhof, « Medienskandale als Indikatoren sozialen Wandels. Skandalisierungen in den Printmedien im 20. Jahrhundert », in *Öffentlichkeit und Offenbarung. Eine interdisziplinäre Mediendiskussion*, éd. par Kornelia Hahn (Konstanz : UVK-Verl.-Ges., 2002), 73–98, ici 82sq.

¹⁴ « [D]er Skandal in der alteuropäischen Vormoderne [war] ein Sündenfall der Literatur [...], während er in der Moderne der Ernstfall ist. Zugespitzt kann man formulieren, dass die Literatur in der Moderne schlechthin Skandal ist. Der Skandal ist notwendiges Wesensmerkmal moderner Literatur, liegt im Begriff der Moderne eingeschlossen und ist daher Qualitätsmerkmal moderner Literatur. » Volker Ladenthin, « Literatur als Skandal », in *Literatur als Skandal : Fälle – Funktionen – Folgen*, éd. par Stefan Neuhaus et Johann Holzner (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007), 19–29, ici 19.

¹⁵ Cf. Erich Auerbach, *Mimesis : dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Tübingen, 2015), 458.

¹⁶ Friedrich, « Literaturskandale », 16sq.

de l'auteur même : c'est-à-dire la mise en scène scandaleuse de l'auteur dans les médias.¹⁷ Il est évident que cette 'scandalisation' peut également servir de stratégie commerciale.

Friedrich établit une deuxième catégorie, celle du « scandale hétéronome ».¹⁸ Un scandale tombe dans cette catégorie quand la littérature entre en conflit avec d'autres champs, notamment la religion, la politique, l'économie ou la loi. C'est bien sûr le cas pour *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, deux œuvres accusées d'offense à la morale publique et aux bonnes mœurs. Un autre exemple serait les *Versets Sataniques* de Salman Rushdie pour lequel l'Ayatollah Khomeini a publié une fatwa de mort.¹⁹ Toutefois, le cas de Rushdie illustre aussi comment les rôles peuvent être redistribués : les 'scandalisants', les fondamentalistes musulmans, deviennent à leur tour les 'scandalisés' lorsque le *Salman Rushdie Defence Committee* s'organise pour défendre Rushdie et la liberté d'expression. Dès lors, Rushdie devient une figure de proue de la lutte pour l'autonomie de l'art – une bataille que l'on croyait déjà gagnée il y a plus de cent ans.

Toutefois, le pouvoir de la littérature de faire scandale à l'âge postmoderne est contesté.²⁰ En théorie, le scandale devrait être impossible à cause du relativisme absolu, de la pluralité des normes et de l'impératif de tolérance généralement attribués au postmodernisme. La pratique, en revanche, contredit cette hypothèse.²¹ De fait, il semble que la fréquence des scandales littéraires se soit multipliée : Thomas Bernhard, Martin Walser, Bret Easton Ellis, Catherine Millet, Christine Angot, Charlotte Roche, Walter Siti, Michel Houellebecq – pour ne citer que quelques exemples d'auteurs à scandale. Teresa Hiergeist résout ce paradoxe apparent en décrivant le scandale littéraire comme *rite collectif anachronique*. Bien que les normes et les conditions de base de la production littéraire aient changées, le scandale sert à l'instauration d'un sentiment

¹⁷ Cf. Friedrich, « Literaturskandale », 17.

¹⁸ Cf. Friedrich, « Literaturskandale », 18.

¹⁹ Cf. Wagner-Egelhaaf, « Autorschaft und Skandal », 31.

²⁰ Notamment par Timo Airaksinen, « Scandal as a relic », *Homo oeconomicus* XVI (1999) : 7–20.

²¹ Ladenthin constate : « Die Postmoderne war der Grabstein beim Tod des Skandals. Sie erklärte die repressive Toleranz nicht zum Faktum [...] sondern zum Gebot. Die Verweigerung von jeglichem Normativen nahm der Literatur den Gegenstand. Denn wenn kein Weltbild Geltung hat, ist auch keines mehr zu zerbrechen. Wenn jede Moral kulturell relativ ist, kann man keine mehr der Unsittlichkeit überführen. [...] Allerdings ist die Postmoderne eben nur ein begrenztes Konstrukt. Global sind die kulturellen Konstrukte nicht so plural, wie Relativitätstheoretiker es behaupten » (Ladenthin, « Literaturskandale », 25).

de collectivité. En comparant *Madame Bovary* de Flaubert et *L'Histoire sexuelle de Catherine M.* de C. Millet, Hiergeist détecte des caractéristiques invariables propres au scandale littéraire : (1) le discours du scandale vise à effacer les frontières entre réalité et fiction. (2) Structurellement proche du phénomène du bouc émissaire, il comporte un grand pouvoir symbolique. (3) Il perpétue des valeurs dépassées, appartenant à des sociétés prémodernes, sans que les acteurs ne se rendent compte de l'anachronisme. (4) Il se caractérise par une grande émotivité.²²

Au XIX^e siècle, il s'agissait de revendiquer l'autonomie de l'art ; à l'âge post-moderne, en revanche, le rite du scandale ne simule cette lutte que symboliquement. Peu importe que la menace contre la liberté d'expression soit réelle ou pas, le discours du scandale ouvre un espace de liberté détaché de l'ordre du quotidien profane, où les acteurs célèbrent et établissent à nouveau la littérature comme lieu d'évasion et de transgression.²³ Cette approche au scandale littéraire postmoderne me paraît très fructueuse, mais non exhaustive. Enfin, la pluralité de normes associées au postmodernisme n'est qu'une construction ; en réalité, il y a encore des sujets sensibles suscitant des discussions, et il existe de la littérature qui veut provoquer et choquer.

L'efficacité de cette provocation dépend donc du tiers – les récepteurs – qui détermine aussi le processus de la communication. Sans un sentiment partagé d'indignation, l'appel au scandale se perd dans le vide. Mais dans le cas où il est établi, l'agitation du public n'est pas seulement le résultat d'un besoin plus ou moins conscient de proclamer le caractère libérateur de la littérature ; le discours du scandale renvoie également à des sujets sensibles, qui ne sont pas forcément de nature artistique, mais appartiennent au domaine de la politique, de la religion, de la morale etc. Les dynamiques du scandale nous amènent donc à nous interroger : en quoi consiste le potentiel scandaleux d'un texte, et quelles normes sont transgressées dans le cas de l'autofiction ?

3 L'autofiction : un genre transgressif

Définie par Doubrovsky comme « fiction d'événements et de faits strictement réels »,²⁴ l'autofiction vise à brouiller les frontières entre fiction et réalité. Le scandale autour du genre de l'autofiction naît précisément de cette réactua-

²² Cf. Teresa Hiergeist, « Totgesagte leben länger : der Literaturskandal als kulturelle Praxis anhand von Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Catherine Millets *La vie sexuelle de Catherine M.* », in *Skandalautoren*, Tome 1, éd. par Bartl et Kraus, 235–55, ici 249.

²³ Cf. Hiergeist, « Totgesagte leben länger », 252.

²⁴ Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Gallimard, 2001), 10.

lisation du genre de l'autobiographie ou plutôt de la fusion de deux genres qui s'excluent apparemment de manière réciproque : l'autobiographie et le roman – une « juxtaposition des genres *fictionnel* et *factuel* ». ²⁵ Comme Claudia Gronemann ²⁶ et Claudia Jacobi l'ont montré, le concept de Doubrovsky repose sur une nouvelle conception de la subjectivité.

Cette première définition induit l'abandon de la prétention de pouvoir écrire sur soi de manière objective ; l'apriori du sujet conscient, surtout conscient de soi, autonome, capable de conférer un sens et une logique à sa propre vie est désormais un mythe. ²⁷ Toutefois, l'autofiction préserve l'homonymat (auteur = protagoniste = sujet de l'énonciation) et la référentialité – des caractéristiques appartenant à l'autobiographie – tout en se prêtant à une lecture romanesque. En reprenant les réflexions de Lacan sur la relation entre subjectivité et langage, Gronemann a montré que le sujet est « le résultat des signifiants » du texte, « le Moi perd son rôle d'initiateur ». ²⁸ Dans un processus sémiotique permanent, non-fini, le texte produit un sujet qui ne sera jamais autre qu'une approximation à la vérité extratextuelle : ²⁹

Par fiction, il faut entendre [...] une « histoire » qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais « eu lieu » dans la « réalité » et dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie. ³⁰

La confusion qui en résulte se reflète chez les premiers interprètes de Doubrovsky : Lejeune et Lecarme. Les critiques ont du mal à classer ce nouveau genre qui fusionne deux postures oxymoriques ; pour Lejeune, Doubrovsky compte parmi « la race des romanciers et non celle des autobiographes », ³¹

²⁵ Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : V&R unipress, 2016), 21.

²⁶ Notamment : 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.

²⁷ Cf. Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich », 240.

²⁸ Claudia Gronemann, « L'Autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants : de la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, éd. par Alfonso de Toro et Claudia Gronemann (Hildesheim et al. : Olms, 2004), 153–176, ici 160.

²⁹ Cf. Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich », 245.

³⁰ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre* (Paris : PUF, 1988), 73.

³¹ Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris : Seuil, 1986), 68.

et Lecarme décrit l'autofiction comme « autobiographie[s] pseudo-romanesque[s] ». ³² Au cœur de la dispute sur l'autofiction apparaît alors un affranchissement des frontières génériques : l'autofiction, c'est « une transgression et pollution du pacte autobiographique par la commodité [...] du romanesque ». ³³ Il s'agit d'un véritable scandale littéraire qui tombe dans la catégorie des scandales autonomes. Ce sont les conventions, les traditions d'un genre littéraire traditionnel comme l'autobiographie qui sont dépassées, bouleversées et renouvelées.

La réécriture de la relation entre langage et réalité est donc un problème de nature philosophique qui permet de comprendre l'autofiction comme tentative du sujet postmoderne d'adapter une expérience existentielle. Mais au niveau de la réception, cela pose un problème : comment lire un roman autofictionnel ? La dichotomie de Lejeune – *pacte autobiographique* et *pacte romanesque* – s'avère insuffisante pour pouvoir définir l'écriture autofictionnelle. Sur le plan de la réception, cependant, cette distinction absolue semble inévitable. Dominique Noguez remet tout le genre de l'autofiction doubrovskienne, « aberration conceptuelle », en cause :

Il [« le plus mauvais des mauvais genres » = l'autofiction] n'a en effet que l'inconvénient d'obscurcir une distinction très claire. De même qu'en chimie il suffit d'une goutte d'acide chlorhydrique dans une éprouvette remplie d'eau colorée au tournesol sensible pour que ce liquide vire immédiatement au rouge, de même, il suffit d'une goutte de fiction, que dis-je ? d'un atome de fiction dans un texte par ailleurs véridique pour que tout le texte vire. *Une goutte de fiction, tout devient fictif*.³⁴

En simplifiant la conception postmoderne de la réalité et de la fiction de Doubrovsky, Noguez affirme qu'il n'y a pas de zones d'ombre entre fiction et réalité, vrai et faux – l'autofiction serait donc proche du mensonge :

³² « [A]près l'époque des romans pseudo-autobiographiques, voici venir les autobiographiques pseudo-romanesques ; le para-texte fait lire comme un récit de vie le texte baptisé roman par commodité ; les auto-fictions et les récits indécidables sont désormais acceptés par la plupart des lecteurs. » Jacques Lecarme, « La légitimation du genre », in *Le récit d'enfance en question*, éd. par Philippe Lejeune, Cahiers de sémiotique textuelle 12 (Nanterre : Université de Paris X, 1988), 21–37, ici 34.

³³ François Nourissier, « 'Monsieur Haine' », in *Autofiction & Cie*, éd. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (Nanterre : Université de Paris X, 1993), 223–26, ici 223.

³⁴ Dominique Noguez, « Le Livre sans nom », *La Nouvelle Revue Française* 555 (2000) : 75–100, ici 89.

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.³⁵

Vu sous cet angle, l'autofiction pose un problème non seulement de nature esthétique et générique, mais aussi éthique : les renvois à la réalité extratextuelle – tels que l'homonymat – évoquent une forte ressemblance entre celle-ci et le monde du texte. Même s'il s'agit uniquement d'une stratégie rhétorique, comme Gronemann l'a montré,³⁶ la correspondance initiale incite à une lecture référentielle instantanée. « Une goutte de fiction » et le sujet autofictionnel peut devenir un menteur pour le lecteur. Le « Je » de l'autofiction se situe donc entre le narrateur peu fiable – instance narrative complètement fictive – et le sujet de l'autobiographie qui adhère à ce que lui paraît vrai – il aspire à la vérité. Et c'est peut-être précisément en cela que réside l'élément transgressif : l'autofiction en tant que 'mode' d'écriture n'est pas seulement un choix esthétique. Au niveau pragmatique, il s'agit d'une tromperie, d'une mystification intentionnelle. A l'égard de l'acte de lecture, Arnaud Genon souligne que « [l'autofiction] amène le lecteur à interroger, à soupçonner ce qui lui est donné à lire. Elle amène le lecteur à adopter une posture aussi complexe et indécise que l'est celle de l'auteur dans la mesure où ces deux instances signent un 'pacte du leurre' ». ³⁷ La posture autofictionnelle, née d'une décentralisation du sujet, provoque la décentralisation du lecteur : l'autofiction frustré sciemment le lecteur, contraint de repérer les éléments falsifiés pour ne pas être dupe du mensonge ou bien de la fiction.³⁸

³⁵ Nourissier, « 'Monsieur Haine' », 223.

³⁶ Cf. Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich », 253.

³⁷ Arnaud Genon, « Les coulisses de l'autofiction », *Acta fabula* 8, n° 3 (Mai-Juin 2007), <http://www.fabula.org/revue/document3146.php>, 25/04/2018.

³⁸ Dans un article sur le Nouveau roman et, plus précisément, la 'Nouvelle Autobiographie', Lejeune s'interroge sur l'esthétique du 'trompe-l'œil' de Robbe-Grillet qui « sème le doute [...] dans l'esprit du lecteur de bonne volonté ». Plutôt que de placer cette stratégie du côté du mensonge, Lejeune compare l'effet produit à l'hésitation fantastique : « 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 piégeage de l'assertion autobiographique dans le champ de l'hésitation fantastique... », Philippe Le-

À cela s'ajoute un problème relevant de l'éthique : l'autofiction est un genre dangereux dans la mesure où elle expose non seulement le je narrant, mais aussi d'autres personnes qui lui sont proches. Martina Stemberger constate :

Autofiktion wirft die Frage nach der Relation von Narration und Macht, nach den Verfügungsrechten über die Lebensgeschichten anderer Menschen auf – eine Frage, die im Zeitalter der *Reality show* längst keine exklusiv literarische mehr ist.³⁹

Cela dit, cette problématique n'est pas propre à l'autofiction, elle est également inhérente à l'autobiographie, peut-être même d'avantage puisque cette dernière proclame la véracité des faits présentés.

Alors que chez Doubrovsky la renonciation au postulat d'authenticité (et en conséquence d'autorité) ne résulte pas forcément d'une volonté de dissimulation de la part de l'auteur, l'effacement des limites entre fictionnalité et factualité sert néanmoins de provocation délibérée visant à déconcerter profondément le récepteur. Chez Walter Siti, notamment, la fiction concerne moins le discours que l'histoire :

il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio : la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un fac-simile di vita. Gli avvenimenti veri sono immersi in un flusso che li falsifica [...].⁴⁰

Le texte se présente donc comme un tissu d'éléments vrais et fictifs. Comme Claudia Jacobi l'a démontré, « Siti fait passer la *fiction* du côté de la forme vers le contenu : alors que l'autofiction doubrovskyenne déforme les 'faits réels' par une langue considérée comme 'fictive', [...] Siti présente des faits dont la véracité reste douteuse via un langage 'plus réel que le réel'. »⁴¹ Cette 'falsification' romanesque sert avant tout à démasquer les procédés hyperréalistes créés par les médias (notamment la télévision, la presse à sensation etc.), qui de leur côté truquent les faits tout en feignant leur véracité. De fait, ce procédé s'inspire du principe du trucage. La *divergence* par rapport aux faits constitue véritablement le clou, et cette divergence doit être perçue pour déployer ses

jeune, « 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 ; voir aussi Magdalena Silvia Mancas, *Pour une esthétique du mensonge : Nouvelle Autobiographie et postmodernisme* (Francfort-sur-le-Main : Lang, 2010), 17.

³⁹ Martina Stemberger, « 'L'autofiction [...] un geste politique' ? Poetik und Politik der Autofiktion im Zeitalter des Storytelling », *Lendemains* 38, 149 (2013) : 29–45, ici 34.

⁴⁰ Walter Siti, *Troppi paradisi* (Milan : BUR, 2015), 9.

⁴¹ Jacobi, *Proust dixit ?*, 189.

effets. Ainsi, des points de repères extratextuelles sont indispensables à une lecture complète.

Cela touche à un autre problème lié à l'autofiction : celui des limites du texte. L'autofiction part d'un processus de communication : le sens instable du texte ne se révèle qu'à travers une communication avec d'autres 'intertextes'. Ces 'textes' sont avant tout la manière dont le personnage de l'auteur est mis en scène dans les médias. En bref, il s'agit de la « posture » définie par Jérôme Meizoz comme « manière singulière d'occuper une 'position' objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques ». ⁴² En analysant la posture de l'auteur, Meizoz distingue deux dimensions : la première étant la « dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.) », la seconde étant la « dimension discursive », ou bien « l'ethos discursif », ⁴³ c'est-à-dire la position adoptée dans des actes discursifs en général ou à l'écrit. Un cas exemplaire d'auto-mise en scène scandaleuse opérant à plusieurs niveaux discursifs et médiatiques est bien-sûr celle adoptée par Michel Houellebecq. Dans *La Carte et le Territoire*, l'auteur s'inscrit comme personnage dans le roman. En faisant cela, il exploite sciemment sa propre image médiatique afin de la réactualiser dans un cadre fictionnel. L'effet caricatural auquel il vise ne peut se produire qu'en relation étroite avec ce qui est connu de l'auteur Michel Houellebecq, ou du moins son personnage médiatique. Toutefois, il ne s'agit pas d'une autofiction proprement dite. Tout d'abord, le je narrateur n'est pas Houellebecq, mais l'artiste fictif Jed Martin, il n'y a donc pas d'identité entre la voix narrative et l'auteur. En outre, il n'est pas question d'une interrogation (ludique) de soi en ayant recours aux méthodes de la psychanalyse, comme c'est le cas de l'autofiction doubrovskienne :

L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge : image de soi au miroir analytique, la « biographie » que met en place le processus de la cure est la « fiction » qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l'« histoire de sa vie ». [...] L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de 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. ⁴⁴

⁴² Jérôme Meizoz, *L'œil sociologique et la littérature* (Genève : Slatkine, 2004), 51. Sa définition se fonde sur les recherches d'Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », in *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, éd. par Georges Molinié et Alain Viala (Paris : PUF, 1993), 137-297.

⁴³ Meizoz, *L'œil sociologique*, 52.

⁴⁴ Doubrovsky, *Autobiographiques*, 77.

Dans le cas de Houellebecq, l'élément analytique se limite à la dé-/construction de son image médiatique. Houellebecq reprend les mythes et clichés autour de sa personne – comme l'alcoolisme, sa misanthropie etc.⁴⁵ – pour les dénoncer et les ridiculiser. En conséquence, toute représentation médiatique devient paratexte au roman autofictionnel. Le texte n'est compréhensible qu'en relation avec d'autres intertextes, souvent appartenant à des contextes factuels (c'est-à-dire toute représentation médiatique de l'auteur hors du cadre d'un texte fictionnel). C'est d'ailleurs une stratégie éprouvée de Houellebecq – même dans ses romans non autofictionnels, ses protagonistes lui servent de double et de porte-parole.⁴⁶ Souvent ils répètent des propos tenus par Houellebecq-auteur et vice versa.⁴⁷ La quatrième de couverture du roman *Particules élémentaires* s'orne d'une photo de Houellebecq : une stratégie qui

⁴⁵ Lors de la deuxième rencontre de Jed Martin et 'Michel Houellebecq'-personnage, ce dernier se présente comme délaissé et peu sociable – tout comme l'auteur Michel Houellebecq à plusieurs occasions : « L'auteur des *Particules élémentaires* était vêtu d'un pyjama rayé gris qui le faisait vaguement ressembler à un bagnard de feuilleton télévisé ; ses cheveux étaient ébouriffés et sales, son visage rouge, presque couperosé, et il puait un peu. L'incapacité à faire sa toilette est un des signes les plus sûrs de l'établissement d'un état dépressif », Michel Houellebecq, *La Carte et le Territoire* (Paris : Flammarion, 2010), 160.

⁴⁶ Cela vaut pour le protagoniste de *L'Extension du domaine de la lutte*, Michel dans *Les Particules élémentaires*, Michel dans *Plateforme*, Daniel dans *La Possibilité d'une île*, François dans *Soumission* et, notamment, Jed Martin : « Jed consacra sa vie [...] à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. Il pouvait de ce fait produire des représentations critiques – critiques dans une certaine mesure, car le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie. » (Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, 37). Les parallèles à l'œuvre de Houellebecq sont frappants. À propos du jeu avec ses doubles cf. Anne Chamayou, *La Carte et le territoire : du potin à l'autofiction*, *Nouvelle Revue Synergies Canada* 7 (2014) ; 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 Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31, ici 226–7 ; 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, ici 238–47 ; Schönwälder, *Schockästhetik*, 267–72.

⁴⁷ Notamment dans le roman *Plateforme*, le protagoniste Michel formule des propos islamophobes, cf. Michel Houellebecq, *Plateforme* (Paris : Flammarion, 2001), 243–4, 338 – que Houellebecq reprendra dans un entretien avec Didier Sénécal dans *Lire*, 1 septembre 2001. Meizoz observe : « Houellebecq reprographie donc les propos fictifs de Michel dans l'espace social réel. [...] tout se passe alors comme si la 'posture' adoptée comme parti pris de départ dictait rétroactivement la conduite de l'auteur civil... », Meizoz, *L'œil sociologique*, 64.

encourage « une confusion au niveau des représentations entre le garant intra-discursif du récit et l'auteur du roman ». ⁴⁸

4 Conclusion

L'autofiction en tant que genre littéraire repose donc fondamentalement sur le principe de la transgression ; elle est un *skandalon* ; l'infraction aux codes propres du roman et de l'autobiographie sur lesquels elle s'appuie étant la pierre d'achoppement. C'est précisément cette divergence par rapport au modèle traditionnel qui constitue son essence : elle rompt avec les conventions – ce qui provoqua une polémique agitée parmi les critiques cherchant à la classer en ignorant parfois la base épistémologique de l'autofiction qui part d'une conception de subjectivité postmoderne.

L'infraction concerne tout d'abord le statut de l'énonciation narrative : elle brouille les limites entre fictionnalité et factualité. La volonté du lecteur de classer les énoncés d'un « Je » ancré dans le texte et dans une réalité extra-textuelle comme 'vrais' ou 'faux' ne peut qu'être déçue. Au niveau de l'histoire, l'autofiction met en scène la vie (psychique) de son auteur – et cela d'une manière *truquée*. On ne peut pas nier un certain penchant pour le scandaleux, consistant en la représentation narcissique de détails intimes de nature délicate. « Exhibition. Étalage. Narcissisme. Nombriisme. Individualisme. Égocentrisme. Prétention. Repli sur soi. Sclérose. Indifférence au monde. Indolence face aux choses sociales. Désaffection du politique. Autofiction : syndrome néolibéralisme, sœur aînée processus télé-réalité » ⁴⁹, c'est ainsi que Chloé Delaume résume les reproches faits à l'égard de l'autofiction dans son essai *La règle du je* (2010). ⁵⁰ S'y ajoute donc le problème de la discrétion : le discours autofictionnel engage simultanément la curiosité du lecteur et sa pudeur. Par conséquent, l'autofiction découle d'abord d'une infraction aux normes littéraires mais également d'une infraction aux codes sociaux. Finalement, elle pose un problème éthique, interrogeant les pratiques communicationnelles. En effet, en niant la possibilité de transcrire la vérité dans un texte, elle peut être considérée comme proche du 'mensonge'. Le *skandalon*, c'est à la fois le texte et le personnage de l'auteur. En conséquence, il est peu étonnant

⁴⁸ Louise Moor, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES* [En ligne], 10 (7 avril 2012), <http://journals.openedition.org/contextes/4921> ; DOI : 10.4000/contextes.4921, 12/03/2019.

⁴⁹ Chloé Delaume, *La règle du Je. L'autofiction : un essai* (Paris : PUF, 2015 [2010]), chap. 5, édition Kindle.

⁵⁰ Cf. Stemberger, « 'L'autofiction [...] un geste politique' ? », 30.

que l'autofiction ait eu un tel impact sur ses lecteurs et critiques : une esthétique du scandale lui est inhérente. Le discours qui en émane montre que des normes littéraires nécessitaient une réactualisation. L'autobiographie (et les concepts de subjectivité et vérité dont elle dépend) semblait avoir fait son temps. Le mérite du scandale autour de l'autofiction réside donc dans le fait d'avoir suscité un débat sur des valeurs à la fois littéraires et philosophiques.