

L'autofiction, une définition performative

par

Laurence Gauvreau Sinotte

M.A., Université Simon Fraser, 2015

B.A., Université de Montréal, 2013

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du diplôme de

Doctorat

Dans le cadre d'études interdisciplinaires individualisées avec

Études supérieures et postdoctorales et

Département de français

Faculté des arts et des sciences sociales

© Laurence Gauvreau Sinotte 2020

UNIVERSITÉ SIMON FRASER

Été 2020

Ce document est soumis à des droits d'auteur. Veuillez vous assurer que toute utilisation ou reproduction est faite conformément à la législation en vigueur.

Autofiction, a performative definition

by

Laurence Gauvreau Sinotte

M.A., Simon Fraser University, 2015

B.A., University of Montreal, 2013

Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

Under Individualized Interdisciplinary Studies with
Graduate and Postdoctoral Studies and
Department of French
Faculty of Arts and Social Sciences

© Laurence Gauvreau Sinotte 2020

SIMON FRASER UNIVERSITY

Summer 2020

Copyright in this work rests with the author. Please ensure that any reproduction or re-use is done in accordance with the relevant national copyright legislation.

Déclaration de la commission

Name: Laurence Gauvreau Sinotte

Degree: Doctor of Philosophy

Thesis title: L'autofiction, une définition performative

Committee: **Chair:** Bettina Cenerell
Director, Restorative Justice

Jorge Calderon
Supervisor
Associate Professor, French

Ken Seigneurie
Committee Member
Professor, Humanities

Nicolas Fillion
Examiner
Assistant Professor, Philosophy

Marie-Andrée Bergeron
External Examiner
Associate Professor, Languages, Linguistics,
Literatures, and Culture
University of Calgary

Résumé

Cette thèse porte sur le genre littéraire de l'autofiction et suggère de le définir sous un nouvel angle : une définition performative. S'appuyant sur les théories de l'autofiction, du postmodernisme, de la performance, du poststructuralisme, du genre et queer, elle se concentre à montrer ce qu'un(e) auteur(e) fait ou peut faire lorsqu'il (elle) écrit le soi dans un contexte qui remet en doute et questionne l'unité, la concordance et la maîtrise du soi ainsi que les limites de la représentation de cette instance. En effet, il semble que depuis l'avènement de nombreux changements de paradigmes en ce qui concerne la manière de concevoir et percevoir l'individu, le monde, l'écriture et la représentation, ce que plusieurs ont nommé le postmodernisme, l'autobiographie traditionnelle ne puisse simplement plus s'écrire de la même façon aujourd'hui. Ainsi, suite à l'étude de ces bouleversements en sociologie, en psychanalyse, en philosophie, en histoire et en linguistique, cette thèse suggère le caractère culturellement construit et socialement performé du soi écrit, avant de montrer les nombreux liens que cette performance identitaire littéraire entretient avec le monde, sa nature inachevée et sa capacité à tenter d'exprimer l'indicible en soi.

Mots-clés: autofiction; écriture de soi; autobiographie; genre littéraire; théorie littéraire

Abstract

This thesis focuses on the literary genre “autofiction”. It suggests to define it from a new angle: a performative definition. Drawing on the theories of autofiction, postmodernism, performance, poststructuralism, gender and queer, it focuses on showing what an author does or can do when they write the self in a context that questions the unity, the concordance and the mastery of the self as well as the limits of representation. Indeed, it seems that since the advent of many paradigm shifts in the way of conceiving and perceiving the individual, the world, writing and representation (what many have called postmodernism), autobiography simply cannot be written the same way today as it was several decades ago. Thus, following the study of these upheavals in sociology, psychoanalysis, philosophy, history and linguistics, this thesis suggests the culturally constructed and socially performed character of the written self, before showing many links that this literary identity performance maintains with the world, its unfinished nature and its capacity to try to express what is unspeakable about and in the self.

Keywords: autofiction; writing of the self; autobiography; literary genre; literary theory

Table des matières

Déclaration de la commission.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Chapitre 1. Introduction	1
1.1 Le déclin de l'autobiographie traditionnelle	1
1.2 Le contexte en changement	3
1.3 Caractériser l'autofiction	9
1.4 Théories	14
1.5 Notre recherche.....	22
Chapitre 2. L'autofiction: construire le soi	24
2.1 Se construire comme genre : Nelly Arcan.....	30
2.2 Se construire comme reflet ou reprise textuels: Serge Doubrovsky et Roland Barthes	35
2.3 Se construire par l'image : Annie Ernaux et Roland Barthes	43
2.4 Se construire comme partie du collectif : Annie Ernaux	46
2.5 Se construire comme verbalisation orale : Christine Angot.....	48
2.6 Se construire comme énigme à résoudre : George Perec	52
2.7 Se construire quotidiennement : Hervé Guibert	55
2.8 Se construire comme acte de se souvenir : Nathalie Sarraute.....	58
2.9 Conclusion	61
Chapitre 3. L'autofiction: performer le soi.....	66
3.1 Le (rôle) personnage de l'auteur.e.....	73
3.2 Le (rôle) personnage « soi ».....	79
3.3 Le (rôle) personnage de l'Autre	83
3.3.1 Le (rôle) personnage de soi comme lecteur	84
3.3.2 Le rôle du lecteur	91
3.4 Conclusion	97
Chapitre 4. L'autofiction: interagir avec le monde	102
4.1 Le personnel comme reflet du collectif	105
4.2 L'effet du récit personnel sur les lecteurs	119
4.3 L'effet du récit personnel sur la culture	127
4.4 Conclusion	142
Chapitre 5. L'autofiction inachevée	145
5.1 Le sens ouvert du récit de l'expérience	148
5.2 Le sens ouvert du soi	160
5.3 Le sens ouvert par les lecteurs.....	176

5.4 Conclusion	185
Chapitre 6. L'autofiction : dire l'indicible	190
6.1 L'indicible de l'affect	193
6.2 L'indicible du traumatisme	204
6.3 L'indicible de la maladie	226
6.4 Conclusion	235
Chapitre 7. Conclusion	239
7.1 Une définition performative.....	242
7.2 Caractériser l'autofiction	246
7.3 Qu'est-ce que l'autofiction ?	249
Bibliographie	250
Corpus	250
Références.....	250

Chapitre 1.

Introduction

1.1 Le déclin de l'autobiographie traditionnelle

En 1975, Philippe Lejeune publie un ouvrage qui marque la théorie littéraire et l'écriture de soi. Le titre, *Le pacte autobiographique*, annonce bien son intention. Il le définit alors comme suit : « Le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité. »¹ La relation avec le lectorat est un pacte de sincérité, assumant les intentions de l'auteur.e de dire la vérité et de raconter des événements vécus. L'auteur, le narrateur et le personnage sont donc tenus comme étant une seule personne, stable, homogène. Le récit est majoritairement chronologique et le temps et l'espace sont axés sur la conscience et la lucidité de celui ou celle qui se raconte, maîtrisant son sens cohérent et souvent concordant. Cette définition laisse ainsi une case aveugle qui exclut « la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque »². Lejeune ne réfute pas cette possibilité, mais stipule qu'aucun texte ne l'exemplifie jusqu'à présent. À côté de ce pacte de sincérité se trouve le pacte romanesque. Il s'agit, brièvement, d'un genre dans lequel l'auteur.e a souvent recours à la troisième personne plutôt qu'à la première, où est mis en scène des personnages inventés et des intrigues construites³. Il semble donc s'opposer, non pas en tous points, au pacte autobiographique que nous nommons « traditionnel » puisqu'issu de l'ouvrage canonique de Lejeune.

Par contre, au courant de la même décennie, des nouvelles formes d'écriture de soi voient le jour et modifient ou remettent en doute le pacte de Lejeune en plaçant sur le même plan le référentiel et l'imaginaire. D'abord, la préface de *Fils*⁴, de Serge Doubrovsky, qualifie son texte d'« autofiction », c'est-à-dire « une fiction d'événements

¹ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, p. 14.

² Lejeune, 1975, p. 28.

³ Philippe Forest. *Le roman, le réel et autres essais*. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, p. 147.

⁴ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

et de faits strictement réels ». Le contenu y semble toujours lié au pacte de sincérité, mais c'est la forme du texte qui justifie le nouveau néologisme. Puis, la « Nouvelle Autobiographie » apparaît également. Elle provient du « Nouveau Roman » qui marque le point de basculement de l'expérimentation pour combattre et remettre en question l'illusion référentielle⁵. Une de ses caractéristiques essentielle est la transgression continuelle des frontières entre les genres⁶. Alain Robbe-Grillet, inventeur du terme afin de qualifier sa trilogie *Les Romanesques*, stipule aussi que l'auteur.e de la Nouvelle Autobiographie écrit pour explorer le soi, sans savoir d'avance où le texte le ou la mènera. Pour lui, la mémoire est intrinsèquement fabulatrice et « le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu »⁷. Il remet donc en cause le pacte de sincérité de l'autobiographie traditionnelle. La Nouvelle Autobiographie révélerait non pas *la* vérité, mais *sa* vérité, celle de l'auteur.e. Certains théoriciens, comme Philippe Forest, finissent même par en établir une définition : « La nouvelle autobiographie est considérée comme une autobiographie consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la miment ... en un mot : consciente de son inconscience »⁸. Bref, Doubrovsky et Robbe-Grillet ont tenté de définir une nouvelle écriture de soi, laissée pour compte par Lejeune, afin de théoriser leur propre pratique. Par contre, ils ne sont pas les seuls puisque « les critiques littéraires les plus diverses s'accordent à le reconnaître : depuis les années 1980, les œuvres à la lisière de l'autobiographie et de la fiction romanesque se multiplient. »⁹ Par exemple, dans l'encyclopédie Universalis sous l'article « roman », nous pouvons lire : « Aux marges du roman et de l'autobiographie se développe une production qui tire une grande partie de son attrait de ce qu'elle met en question l'opposition traditionnelle de ces deux genres, la fiction et le témoignage. »¹⁰

⁵ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 85.

⁶ Roger-Michel Allemand et Christian Milat. « Nouveau Roman, Nouvelles Autobiographie ? » dans Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.) *Le nouveau roman en questions 5 – une « Nouvelle autobiographie » ?* Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 17.

⁷ Alain Robbe-Grillet. *Le miroir qui revient*. Les Éditions Minuit, Paris, 1984, p. 17.

⁸ Philippe Forest. *Le roman, le réel et autres essais*. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, pp. 146-147.

⁹ Bruno Blanckeman. *Les récits indécidables*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2008, p. 41.

¹⁰ Bruno Vercier dans Bruno Blanckeman. *Les récits indécidables*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2008, p. 41.

Même Lejeune redéfinit son « pacte autobiographique » dans *Moi aussi*¹¹, en stipulant que le roman autobiographique et l'autobiographie se sont souvent rapprochés au point de se confondre.

Ainsi, bien que l'autofiction de Doubrovsky ait pris valeur de césure dans l'histoire littéraire, nous pensons que cette nouvelle écriture de soi découle de l'autobiographie traditionnelle, un type d'écriture qui tente peut-être moins de s'opposer à la forme antérieure que d'en prendre le relais dans un contexte qui ne peut plus croire au naturalisme du soi ou au mimétisme des mots qui tentent de l'écrire. L'autobiographie traditionnelle ne disparaît pas, mais une autre forme semble se développer, à la lumière des changements dans les domaines de la psychologie, de la philosophie, des sciences et de la manière de penser le monde en général. Comme le suggère Michel Foucault¹², le monde serait séparé en différents épistémès qui influencent la formation des sciences humaines et qui seraient le résultat d'une situation historique spécifique. Pour sa part, il mentionne que l'une est classique, l'autre moderne, et qu'il y aurait donc deux types d'art ou de littérature. De ce point de vue, il nous semble raisonnable de pouvoir parler de l'autobiographie classique ou traditionnelle et d'une autre résultant de changements contextuels à propos de la manière d'appréhender le monde, moderne ou postmoderne nous y reviendrons à l'instant, que nous nommons également « autofiction ». Il semble s'agir du terme le plus répandu pour parler de cette « nouvelle » autobiographie et notre entreprise ne pourrait justifier d'inventer et d'ajouter un autre terme à la longue liste déjà existante.

1.2 Le contexte en changement

Nous pensons donc que le passage de l'autobiographie traditionnelle vers une autre forme d'écriture de soi, qui y intégrerait une certaine fiction, découle de plusieurs changements contextuels. Ces changements, que nous nous apprêtons à décrire, vont souvent à l'encontre de certaines idées prônées par la modernité, c'est-à-dire la pensée dite humaniste, remontant à la Renaissance pour certains ou au début du dix-neuvième siècle en France pour d'autres. Plusieurs ont alors pensé que les transformations que nous présenterons proviennent d'une volonté de rupture avec la

¹¹ Philippe Lejeune. *Moi aussi*. Seuil, Paris, 1986, 347 p.

¹² Michel Foucault. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, 405 p.

modernité ou même le courant moderniste – cette rupture a été nommée « postmodernisme ». Par contre, tout comme Jean-François Lyotard¹³ en 1979 et Marc Gontard¹⁴ en 2013, nous pensons plutôt que ces nouvelles idées et conceptions du monde dérivent du projet moderne qui rencontre seulement de nouvelles réalités, d'où le passage de l'autobiographie classique vers l'autofiction. Lyotard l'explique comme suit : « la postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité »¹⁵. Le postmodernisme se détache ainsi des idées modernes de progrès, de nature et de liberté de l'individu – un agent autonome *pour-soi* et déterminé *en-soi*¹⁶ – ainsi que de la séparation de l'art et de la culture de masse, qu'il réunit plutôt. D'un autre côté, les similitudes entre ces deux courants de pensée se trouvent dans le refus de la catégorisation générique, dans la fusion entre le réel et l'imaginaire et dans la remise en question des limites de la représentation du réel. Ayant des questionnements semblables, le postmodernisme les envisage plutôt de manière ouverte tandis que le modernisme tente souvent de les résoudre de manière plus fermée. Bref, le courant moderniste semble s'essouffler et glisser vers le postmodernisme, ce qui a des répercussions sur la manière d'écrire le soi, pour les raisons que nous énumérerons à l'instant.

Premièrement, la manière de concevoir l'instance du soi connaît de nombreux changements. La conception moderne du sujet suggère l'accès à l'identité par l'exercice de la raison. Il est libre et ses valeurs sont envisagées dans le cadre de l'universalité et de la concordance. C'est d'abord la révolution freudienne qui vient transformer ce sujet centré en sujet discontinu. En effet, l'influence de la psychanalyse et du fameux ouvrage de Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*¹⁷, modifie la conception de l'individu. Freud fait du soi un lieu où interagissent des forces pulsionnelles et des contraintes collectives, ce qui implique une altérité en soi et un sentiment de discontinuité. La psychanalyse montre alors l'inefficacité de l'introspection classique et fait douter de la valeur absolue de tout processus de recherche à propos de soi. La notion d'inconscient remet ainsi en

¹³ Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, 108 p.

¹⁴ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 148 p.

¹⁵ Jean-François Lyotard. *Réécrire la modernité*. Les Cahiers de philosophie, n° 5, Lille, 1988, p. 202.

¹⁶ Thomas Docherty. « Just Events » dans Thomas Carmichael et Alison Lee (dir.) *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, pp. 53-54.

¹⁷ Sigmund Freud. *L'interprétation des rêves*. Seuil, Paris, 2010 (1899), 704 p.

cause l'unité et la maîtrise présumée des êtres humains, une critique que partagent d'ailleurs le modernisme et le postmodernisme. Presque cent ans plus tard, Julia Kristeva¹⁸ reprend ces idées freudiennes et définit cette division en soi non plus comme inquiétante, comme le faisait Freud, mais bien comme essentielle à l'édification consciente du soi. Ensuite, toujours dans l'héritage de Freud, Jacques Lacan¹⁹ étudie, pour sa part, la formation du sujet à travers le langage. Il stipule que celle-ci réside dans le modèle du langage, qu'il s'agisse de la façon consciente de percevoir le soi ou de son inconscient. Le soi pré-langage n'existerait pas. Ces conclusions amènent Lacan à soutenir que le soi est alors « un autre », c'est-à-dire qu'il ne peut jamais établir un contact complet avec lui-même, qu'il ne peut jamais être identique à lui-même au fil du temps. Tout comme dans le langage, il est toujours « différé » et le signifiant « soi » reste ainsi en mouvement perpétuel. Puis, en 1990, le philosophe Paul Ricœur publie un ouvrage influent qui consolide ces idées, *Soi-même comme un autre*²⁰, venant également briser la conception moderne du soi. Il suggère que le concept d'identité peut avoir une double signification : une identité-*idem* qu'il appelle « mêmété » et une identité-*ipse*, liée au soi, qu'il appelle « ipséité ». Brièvement, ses idées proposent que nous percevons le soi de manière indirecte, réfléchie et contextuelle, comme « un autre ». Cette perception change à travers le temps et selon les contextes. Finalement, à côté de ces théories psychanalytiques et philosophiques, deux phénomènes socioéconomiques influencent également grandement la façon de concevoir l'instance du soi : la montée du capitalisme et le développement de la technologie. Pour ce qui est du premier, il montre que l'individu n'est plus totalement maître de son désir puisque l'économie de consommation se sert du principe de « plaisir » afin de créer un modèle organisationnel des entreprises où la rationalité fait place aux stratégies flexibles afin de répondre aux mouvements du marché²¹. Il semble donc possible de manipuler la volonté d'achat. Certains, dont l'influent Fredric Jameson²², ont d'ailleurs lié leur conception du courant de pensée « postmoderne » au capitalisme tardif. Pour ce qui est du second, la

¹⁸ Julia Kristeva. *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard, Paris, 1988, 294 p.

¹⁹ Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, pp. 237-322.

²⁰ Paul Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, 421 p.

²¹ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, pp. 44-45.

²² Fredric Jameson. *The cultural logic of late capitalism*. New Left Review, Vol. 146, 1984, pp. 53-92.

technologie provoque un changement dans la conception du temps et de l'espace, qui deviennent pluriels à travers un chevauchement de réseaux. La technologie crée la possibilité de multiplier et même de chevaucher les histoires et les interactions qui définissent ou qui habitent l'individu. À ce sujet, Henry A. Giroux écrit : « the new electronic technologies with their proliferation of multiple stories and open-ended forms of interaction have altered the context for the production of subjectivities »²³. Bref, découlant de ces changements, le soi semble ne plus pouvoir être considéré de manière moderne, c'est-à-dire comme étant stable, concordant et maîtrisé. Il devient une instance plurielle, divisée et en mouvement.

Deuxièmement, les sciences voient plusieurs théories apparaître qui vont à l'encontre des idées de continuité, de prédictibilité et de concordance du monde. Gontard²⁴ en résume certaines. D'abord, au début du vingtième siècle, le développement de la physique des particules et de la mécanique quantique met en évidence une instabilité et une imprédictibilité, c'est-à-dire le discontinu de la matière à l'échelle de l'élémentarité, ce qui influencera, dans les années soixante-dix, « les Sciences du Chaos ». Ensuite, la géométrie fractale de Mandelbrot (1984, 1985, 1989) montre qu'il existe des objets aux formes irrégulières, peu importe l'échelle avec laquelle nous les observons. Puis, la théorie des catastrophes de Thom (1972, 1980) décrit mathématiquement les discontinuités qui produisent des formes inattendues dans les systèmes stables. Bref, il devient alors plus commun, et non pas nouveau ou révolutionnaire, de ne plus penser les sciences comme pouvant incontestablement prouver la logique et la continuité du monde puisque ces théories populaires en montrent la discontinuité.

Troisièmement, de nombreux épisodes historiques ou phénomènes sociaux provoquent des changements dans la manière de considérer l'individu et le monde. D'abord, plusieurs événements donnent tort aux idées de progrès moral de l'humanité prônées par la modernité : les deux Guerres mondiales, les régimes totalitaires, les politiques de génocide, la chute du mur de Berlin en 1989 ou le démembrement du bloc soviétique. Une prise de conscience de l'aspect fictif des grands récits, jusqu'ici utilisés

²³ Henry A. Giroux. « Postmodern Education » dans Thomas Carmichael et Alison Lee (dir.) *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, p. 77.

²⁴ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, pp. 52-56.

afin de légitimer la modernité comme pensée totalisante, apparaît²⁵. Ensuite, le post-colonialisme prend également part à cette nouvelle manière de considérer le monde et l'individu. L'héritage culturel laissé par la colonisation montre que les traditions continues, la culture stable, les structures cohérentes et l'identité stable sont remplacées par le concept de culture et d'une identité construite, relationnelle, en changement constant, avec des frontières poreuses, avec un sens toujours créé et renégocié. L'anthropologue culturel Renato Rosaldo consacre d'ailleurs un ouvrage à ce sujet en 1989²⁶. Il stipule que les changements culturels de la société ont érodé les conceptions dominantes de vérité et d'objectivité. Ces concepts y sont révélés comme l'imposition d'assomptions européennes dans d'autres cultures colonisées. L'objectivité, la neutralité ou l'impartialité diffère d'une culture à une autre. En étudiant le colonialisme, Rosaldo rapporte un changement de méthodes parmi les disciplines ethnographiques et anthropologiques, afin de s'adapter à ces nouvelles réalités. Puis, les poussées migratoires renforcent également l'hétérogénéité des cultures et perturbent l'idée moderne de la race pure et de l'identité-racine. L'Autre fait maintenant partie du paysage et de la culture auxquels l'individu s'identifie. En effet, en étudiant seulement le cas des États-Unis, en 1940, 70% des immigrant.e.s viennent d'Europe. En 1999, ce chiffre chute à 15% tandis que 44% viennent de l'Amérique latine et 37% de l'Asie²⁷. L'identité nationale américaine, par exemple, ne peut plus être considérée à travers une uniformité ou une assimilation, ce qui fait dire à Giroux : « A new postmodern culture has emerged that is marked by specificity, difference, plurality, and multiple narratives. »²⁸ Le discours antillais sur la créolité est également un excellent exemple de cette nouvelle réalité. Il rend compte de la construction d'identités mosaïques et diverses, issues d'une culture composite. Bref, comme le remarque Isabelle Grell en 2014 dans son ouvrage sur l'autofiction : « Après Freud, la Première et Deuxième Guerre mondiale, les déplacements d'humains et de pensées dus à la mondialisation, l'hybridité fait partie intégrante de notre Être. »²⁹ D'ailleurs, tous ces changements reflètent le fondement du

²⁵ Gontard, 2013, p. 22.

²⁶ Renato Rosaldo. *Culture and Truth : The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press, Boston, 1989, 253 p.

²⁷ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, pp. 63-64.

²⁸ Henry A. Giroux. « Postmodern Education » dans Thomas Carmichael et Alison Lee (dir.) *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, p. 74.

²⁹ Isabelle Grell. *L'autofiction*. Éditions Armand Colin, Paris, 2014, p. 7.

courant de pensée postmoderne sur lequel nous nous appuyerons et reviendrons souvent au cours de ce travail : la dénaturalisation de tous les aspects de notre société, qui seraient plutôt socialement et culturellement construits.

En résumé, certains aspects de l'idéal du courant moderniste semblent maintenant utopiques. Les événements historiques semblent réfuter l'émancipation de l'individu par la raison et l'idée de progrès continu devient suspecte et fait place à une certaine incrédulité et incertitude face à des principes et des idéologies totalisantes et concordantes. Tous ces changements remettent en cause les notions de centre et de totalité pour être substituées par la discontinuité et l'hétérogénéité. Nous réitérons alors que c'est ce contexte qui provoque les changements énoncés à propos de l'écriture de soi, ce passage de l'autobiographie à l'autofiction. Lyotard est d'ailleurs le premier à indiquer une connexion entre le développement des sciences et l'imaginaire dominé par l'hétérogène, le discontinu et l'altérité. Il stipule que la science se focalisant sur les phénomènes instables change la manière de représenter le monde de façon régulière et prévisible³⁰. Gontard consacre d'ailleurs tout un livre à la défense de cette thèse : « relever dans le contexte de ces dernières décennies un certain nombre de traits qui avèrent ce que Jean-François Lyotard a nommé *La condition postmoderne*. Il s'agira de montrer comment les principes d'altérité et de turbulence qui envahissent nos champs de représentation affectent non seulement notre perception du réel mais aussi notre conception du sujet jusque dans diverses pratiques. »³¹ Parmi ces diverses pratiques se trouvent les textes narratifs. La question de l'altérité, du discontinu et de l'hétérogène imprègne alors autant les configurations sociales et scientifiques qu'influencent la manière de représenter et de raconter le monde, la manière de penser le soi dans notre cas.

Ainsi, il devient aujourd'hui difficile d'écrire le soi comme l'ont fait, par exemple, Jean-Jacques Rousseau³² ou Simone de Beauvoir³³, c'est-à-dire en prétendant ne dire que la vérité et adoptant un point de vue objectif sur soi. Cette objectivité et cet effort de sincérité deviennent, en quelques sortes, difficiles à atteindre puisque le soi semble

³⁰ Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 88.

³¹ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 11.

³² Jean-Jacques Rousseau. *Les confessions*. Gallimard, Paris, 1973 (1782), 864 p.

³³ Simone de Beauvoir. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, Paris, 1958, 368 p.

multiple, fragmenté, insaisissable. Un schisme est introduit dans la façon dont l'individu se perçoit, ce qui modifie l'essence du projet autobiographique traditionnel et semble justifier la naissance d'un nouveau type d'écriture de soi. Les critères de sincérité et de vérité semblent avoir changé, ainsi que la nature même du soi. L'autobiographie classique, fondée sur une connaissance concordante de soi, est devenue impossible et l'ambition de toujours dire la vérité est discréditée. C'est ainsi que voit le jour cette nouvelle écriture autobiographique protéiforme qui s'inscrit, comme le remarquent Roger-Michel Allemand et Christian Millat, dans ce que Robbe-Grillet « a nommé la "Nouvelle Autobiographie", mais que d'autres ont appelé "autofiction" (Dobrovsky), "autobiographie-masque-rade" (De Man), "autobiographie postmoderne" (Rybalka), etc. Dans tous les cas, il s'agit de contester l'entreprise autobiographique en plaçant sur le même plan le référentiel et l'imaginaire [...]. »³⁴

1.3 Caractériser l'autofiction

Comme nous venons de le constater, les études relatives aux genres littéraires restent légitimes puisque le concept de genre vit et se transforme en évoluant parallèlement aux créations littéraires. Plusieurs ont alors déjà tenté de définir ce qu'est devenue l'autobiographie classique, mais les définitions présentent de majeurs points de discorde.

Premièrement, personne ne s'entend à savoir si l'autofiction est un genre à part entière. Lejeune³⁵, Jacques Lecarme³⁶ et Arnaud Schmitt³⁷, entre autres, ne la considèrent pas comme tel, mais seulement comme un type d'écriture entretenant une double affiliation au roman et à l'autobiographie, une mixité. La coprésence de deux genres n'en engendrait pas un troisième. Quelques-uns, dont Robbe-Grillet³⁸ et Philippe Gasparini³⁹, la considèrent comme faisant plutôt partie de l'espace autobiographique.

³⁴ Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.) *Le nouveau roman en questions 5 – une « Nouvelle autobiographie » ?* Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 13.

³⁵ Philippe Lejeune. *Je est un autre*. Seuil, Paris, 1980, 333 p.

³⁶ Jacques Lecarme. *L'autobiographie*. Armand Colin, Paris, 1997, 313 p.

³⁷ Arnaud Schmitt. *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, 204 p.

³⁸ Alfred Hornung et Ruhe Ernstpeter (dir.) « Alain Robbe-Grillet » dans *Autobiographie et Avant-garde*. G. Narr, Tübingen, 1992, pp. 19-132.

³⁹ Philippe Gasparini. *Autofiction – une aventure du langage*. Seuil, Paris, 2008, 339 p.

D'autres la placent davantage du côté du roman, tel Philippe Vilain⁴⁰. De l'autre côté, on la considère comme un genre, qualifié souvent d'hybride. C'est le cas de Marie Darrieussecq⁴¹, Thomas Clerc⁴² ou Madeleine Ouelette-Michalska⁴³. Puis, plusieurs tentent de rediriger la question en la renommant ou en la considérant autrement : Vincent Colonna⁴⁴ en fait un domaine qu'il sépare en quatre types, Raymond Federman⁴⁵ la nomme « surfiction », Bruno Blanckeman⁴⁶ en fait une discipline qu'il appelle « fictions de soi » et la sépare en trois types, Sébastien Hubier⁴⁷ la considère comme une esthétique et Schmitt et Gasparini la nomment « autonarration ». Le problème avec cette question est que l'autofiction semble présenter des frontières génériques poreuses – partageant plusieurs cases sans appartenir entièrement à aucune – ce qui semble un souci pour la théorie du genre qui viserait à justement établir des frontières entre les différents genres. Le fait de vouloir définir l'autofiction en se servant de critères semble contraire à l'idée même de l'autofiction et représente, d'ailleurs, une vision révolue de la littérature chez divers théoriciens et théoriciennes des années 2000. À ce sujet, Vilain écrit : « évoquer les frontières [...] suppose de reconnaître métaphoriquement la littérature comme un pays auquel l'histoire littéraire aurait assigné un territoire délimité, au-delà duquel règneraient des genres étrangers. Cette conception de la littérature est tombée en désuétude depuis le début des années 1960. »⁴⁸

Deuxièmement, le pacte de lecture de l'autofiction est également un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre. Certain.e.s croient essentielle la mention de « roman » en paratexte, donc d'un pacte romanesque, comme c'est le cas de Doubrovsky, Darrieussecq, Vilain, Ouelette-Michalska, Gasparini et Schmitt. D'autres ne parlent pas

⁴⁰ Philippe Vilain. *L'autofiction en théorie*. Éditions de la transparence, Chatou, 2009, 123 p.

⁴¹ Marie Darrieussecq. *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine*. Thèse de doctorat, Na, Angoulême, 1997.

⁴² Thomas Clerc. *Les écrits personnels*. Hachette, Paris, 2001, 127 p.

⁴³ Madeleine Ouelette-Michalska. *Autofiction et dévoilement de soi*. Éditions XYZ, Montréal, 2007, 152 p.

⁴⁴ Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2004, 250 p.

⁴⁵ Raymond Federman. *Surfiction*. Le mot et le reste, Marseille, 2006, 208 p.

⁴⁶ Bruno Blanckeman. *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*. Éditions prétexte, Paris, 2002, 174 p.

⁴⁷ Sébastien Hubier. *Littérature intimes*. Éditions Armand Colin, Paris, 2003, 154 p.

⁴⁸ Philippe Vilain. *L'autofiction en théorie*. Éditions de la transparence, Chatou, 2009, p. 37.

nécessairement du paratexte en particulier, mais bien du contenu du texte : soit l'auteur.e se doit de raconter uniquement des faits vraiment vécus – comme dans la définition de Doubrovsky sur la quatrième de couverture de *Fils* – soit il ou elle se doit de s'imaginer une vie et peu (ou pas) d'éléments doivent être référentiels. Gérard Genette⁴⁹ et Colonna⁵⁰, le premier étant le directeur de thèse du deuxième, ainsi que Forest⁵¹ soutiennent cette deuxième approche. D'autres encore sont plus nuancés concernant ce contenu, comme Blanckeman, Hubier, Gasparini ou Vilain, en affirmant qu'une grande part des faits est réelle, mais ces faits peuvent être mélangés à la possibilité de l'invention. On parle alors souvent de l'effet du texte comme pacte de lecture : il doit avoir une apparence autobiographique et référentielle, mais être manifestement fictionnel, c'est-à-dire contenant à la fois des effets de réel et de fiction. Il existe ainsi une confusion évidente concernant ce pacte de lecture. Un consensus a pourtant presque vu le jour, c'est-à-dire s'entendre sur un pacte de lecture « double », mais ce dernier a alors été contesté par Schmitt. Celui-ci stipule qu'un pacte hybride n'existe pas : « les récits à la première personne ne sont pas habituellement lus en tant que semi-autobiographies ou encore demi-romans ; ils sont donnés et reçus soit comme une autobiographie ou un roman »⁵². Nous aimerions alors suggérer, tout comme Karen Ferreira-Meyers, qu'il devient difficile et inutile, dans l'autofiction, d'« évaluer l'engagement de l'écrivain dans son texte et la façon dont il est possible de juger l'authenticité du propos littéraire »⁵³. Ce thème de « vérité » – qu'il soit considéré en tant qu'intention de l'auteur.e de dire la vérité, en tant que récit d'expériences vraiment vécues ou en tant qu'effet de réel – est au cœur de débats où personne ne semble d'accord, mais surtout à propos desquels il semble impossible de réellement trouver une réponse définitive puisque les expériences vécues de l'auteur.e nous sont souvent inconnues et parce que ses intentions nous échappent et peuvent même aller à l'encontre de certaines indications du texte.

⁴⁹ Gérard Genette. *Fiction et diction*. Seuil, Paris, 2004 (1991), 240 p.

⁵⁰ Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2004, 250 p.

⁵¹ Philippe Forest. *Le roman, le je*. Pleins Feux, Nantes, 2001, 489 p.

⁵² Arnaud Schmitt. *La perspective de l'autonarration*. Poétique, Vol. 1, n° 149, 2007, p. 21.

⁵³ Karen Ferreira-Meyers. *L'aventure de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXIème siècle*. Dalhousie French Studies, Vol. 91, 2010, pp. 59-60.

Troisièmement, la définition problématique du pacte de lecture de l'autofiction n'est pas seulement liée à la part de « vérité » du texte, mais aussi à celle de la fiction. Tous semblent maintenant s'entendre sur le fait que l'écriture est intrinsèquement mensongère, c'est-à-dire qu'elle construit et reconstruit le réel à sa manière, sans pouvoir en être une copie ou une représentation parfaite. Par contre, l'angle sous lequel la part de « fiction » est considérée dans l'autofiction varie grandement entre une invention délibérée et une simple mise en forme narrative. Le problème c'est qu'il semble, encore une fois, presque impossible de définir la nature de la fictionnalité de l'autofiction, involontaire ou mensongère, et même les auteur.e.s ne s'en soucient pas toujours. À ce sujet, Vilain écrit : « les praticiens – les auteurs d'autofiction, j'entends – ne se préoccupent pas, ou, en tous cas, pas dans ses aspects les plus nuancés, de la nature même de la fiction qu'ils élaborent. »⁵⁴

Quatrièmement, le critère de l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal du texte est également souvent mentionné dans les articles, les livres et les travaux critiques sur l'autofiction. Il s'agissait en fait du seul critère unanime lors des premières théories sur l'autofiction dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Par contre, plusieurs ont changé d'avis puisque de nombreux textes considérés comme autofictionnels sont apparus et n'indiquent pas le nom de l'auteur.e ou mentionnent seulement une initiale ou utilisent un pseudonyme. Tandis que Doubrovsky⁵⁵ et Schmitt⁵⁶ insistent encore pour définir l'autofiction avec ce critère onomastique, plusieurs – comme Colonna en 2004 ou Gasparini en 2008 – affirment maintenant qu'il n'est plus obligatoire. Par contre, ils stipulent tout de même qu'il faut que le narrateur-personnage soit un dérivé indiscutable de l'auteur.e et que l'homonymat soit suggéré dans le texte, c'est-à-dire qu'il y ait assez de référents personnels à la biographie de l'auteur.e pour que l'association soit implicitement évidente. Le problème avec ce genre de critère c'est le fait qu'on ne peut jamais savoir si le lecteur ou la lectrice est informé.e, perspicace ou prêt.e à associer l'auteur.e avec le narrateur ou le personnage, dans le cas où son nom n'est pas utilisé. Les référents personnels à la biographie de l'auteur.e – « suggérés », « assez nombreux », mais « implicites » – ne

⁵⁴ Philippe Vilain. *L'autofiction en théorie*. Éditions de la transparence, Chatou, 2009, p. 22.

⁵⁵ Philippe Gasparini. *Autofiction – une aventure du langage*. Seuil, Paris, 2008, p. 209.

⁵⁶ Arnaud Schmitt. *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, 204 p.

constituent pas un critère stable et vérifiable puisque la réception et la perception de ces référents varient d'un lecteur, d'une lectrice ou même d'une lecture à une autre.

Cinquièmement, un nouveau critère apparaît dans les années 2000 : l'autocommentaire ou la conscience de la limite du langage pour faire part de l'expérience. Plusieurs soutiennent – comme Forest en 2001, Gasparini en 2008 et Vilain en 2009 – que le texte autofictionnel doit problématiser l'impossibilité de se décrire ou de représenter le réel avec des mots. D'autres sont moins précis, mais vont aussi dans ce sens : Régine Robin⁵⁷ insiste sur la présence de passages réflexifs dans l'autofiction, qui suspendent la narration du récit, Arnaud Genon⁵⁸ parle d'une problématisation du « je », Hubier⁵⁹ suggère la présence de métadiscours qui accréditent et contestent la fiabilité et la capacité du narrateur à se décrire. Cette réflexion sur les limites du langage amène aussi plusieurs à affirmer – c'est-à-dire Doubrovsky⁶⁰, Hubier en 2003 et Gasparini en 2008 – que l'autofiction se développe forcément par fragments, par sélections, par brouillages et donc qu'elle amène une reconfiguration du temps linéaire. Doubrovsky et Gasparini parlent spécifiquement d'une verbalisation immédiate, donc d'un emploi majoritaire du présent de la narration. Les autres s'en tiennent seulement au caractère fragmenté du texte, de la mémoire et du temps du récit. Cette caractéristique ne semble pas vraiment poser problème en tant que telle jusqu'à maintenant, mais elle est très peu approfondie ou parfois trop précise, donc contraignante et excluant certains textes autofictionnels qui suivraient encore l'ordre chronologique ou la narration aux temps passés, par exemple. La conscience et la problématisation des limites du langage pour décrire l'expérience semblent ainsi une bonne piste à développer, mais en y excluant l'obligation de la reconfiguration linéaire ou de la narration au présent, qui semblent des effets de cette réflexion plutôt que des critères définitoires. Nous explorerons ainsi cet aspect au cours de ce travail.

⁵⁷ Régine Robin. *Point de vue : l'autofiction*. CV Photo, n° 44, 1998, pp. 5-6.

⁵⁸ Arnaud Genon. *Note sur l'autofiction et la question du sujet*. La Revue des Ressources, 2007, [en ligne], <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>.

⁵⁹ Sébastien Hubier. *Littérature intimes*. Éditions Armand Colin, Paris, 2003, 154 p.

⁶⁰ Philippe Gasparini. *Autofiction – une aventure du langage*. Seuil, Paris, 2008, p. 209.

Finalement, l'autofiction se caractérise pour certains – Gasparini en 2008 ainsi que dans les articles de Farideh Alavi⁶¹ et de Genon⁶² – comme l'expression plurielle d'une seule voix, c'est-à-dire qu'il existerait de multiples récits possibles de soi dans le texte, présentés sous forme de contradictions ou de dialogues avec soi-même. Encore une fois, cette caractéristique est souvent mentionnée rapidement ou suggérée, sans être approfondie ou accompagnée d'exemples d'analyses détaillées. Il s'agit aussi d'une voie intéressante que nous explorerons.

Ainsi, à la lumière de tous les changements expliqués précédemment dans le monde de la philosophie, de la psychanalyse, du monde social ou économique, il semble que toute théorisation ou volonté de systématisation devient difficile, comme nous venons de le constater en ce qui concerne la définition de l'autofiction. Notre démarche cherche donc non pas à identifier des critères afin de la définir, mais plutôt à produire une définition qui répondrait à la question suivante : qu'est-ce que l'auteur.e *fait* lorsqu'il ou elle écrit le soi ? Nous voudrions caractériser l'autofiction en évitant tous ces problèmes de définition soulevés : sans considérer la part de vérité des propos de l'auteur.e ou d'où vient la « fiction » du texte, en mettant de côté les intentions de l'auteur.e qui semblent impossibles à vérifier de toute façon. Nous voulons éviter le jeu des cases de la catégorisation générique, qui encourage les frontières et l'exclusion, ce que l'autofiction semble justement remettre en question. Nous voudrions tenter de saisir comment appréhender, lire et comprendre ce genre de textes. Bref, nous proposons d'étudier les caractéristiques de l'autofiction non pas en fonction de paramètres descriptifs ou formels, lieux de disputes qui semblent irréconciliables, mais bien pragmatiques. Qu'est-ce que l'auteur.e *fait* lorsqu'il écrit une autofiction, qu'il s'agisse de choix intentionnels ou pas ?

1.4 Théories

Sans surprise, les théories sur le courant philosophique et culturel du postmodernisme nous seront très utiles puisqu'elles reconnaissent, questionnent et étudient les changements contextuels que nous avons énoncés et qui semblent avoir fait changer la manière d'écrire le soi. La philosophie postmoderne désigne un ensemble

⁶¹ Farideh Alavi. *L'autofiction : miroir brisé et le Moi divisé*. Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji, Special Issue French, n° 21, 2005, pp. 77-92.

⁶² Genon, 2007.

d'études critiques qui rejettent en partie les tendances universalistes et rationalistes de la philosophie de la première période de la modernité. Elle ne contredit pas nécessairement toutes leurs idées, mais cherche à s'en distancer pour mieux les analyser. Les travaux qualifiés de postmodernes rompent ainsi en général avec le règne de la raison et avec la quête d'un système rationnel universel. Pour sa part, Lyotard, dans son ouvrage canonique⁶³, contredit cette conception classique de la modernité, dont les points centraux sont les idées de progrès, d'émancipation des peuples, du triomphe de la raison et de la liberté, d'unité-totalité et de l'opposition de l'autre et du moi, ce qu'il nomme « la condition postmoderne ». Malgré le fait que certains aient pu stipuler que le postmodernisme soit terminé, le texte de Lyotard datant de la fin des années soixante-dix, Gontard⁶⁴ le définit plutôt en 2013 comme les répercussions d'une « crise » dans laquelle nous évoluons toujours. Il appelle « la crise » la fin des grandes structurations économiques, politiques ou idéologiques, présentes depuis des dizaines d'années, et considère le postmodernisme comme ce qui vient après cette crise, une réalité dans laquelle nous nous trouvons encore aujourd'hui. Gontard donne comme exemple les attentats du 11 septembre 2001, l'intervention en Afghanistan ou la seconde guerre du Golfe afin de montrer la déstabilisation de l'ordre mondial encore en cours (50).

Le postmodernisme semble également rejoindre notre démarche pour deux autres raisons. Premièrement, il s'intéresse grandement aux frontières poreuses. En effet, l'autofiction semble définitivement un mélange générique, peu importe si elle est qualifiée en fonction de la mixité ou de l'hybridité. Elle est affiliée, d'un côté, à l'autobiographie puisqu'il s'agit de l'écriture de soi, ainsi qu'à la fiction de l'autre côté, ce qui va à l'encontre des définitions de l'autobiographie traditionnelle. Comme notre entreprise désire éviter l'exclusion et le jeu des cases génériques, le postmodernisme semble embrasser cette volonté puisqu'il s'agit d'un courant qui analyse certaines tendances ou stratégies sans pour autant les appréhender en suivant une approche particulière qui générerait des réponses définitives sur la manière de considérer le monde. Il ne s'agit pas d'un mouvement dans lequel les artistes, les écrivains et les écrivaines, les architectes, etc., se proclament postmodernistes ou appliquent le

⁶³ Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, 108 p.

⁶⁴ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 148 p.

postmodernisme. Il n'y a pas de manifeste ou de critères. Au contraire, le postmodernisme, comme le montre Linda Hutcheon⁶⁵ au cours de sa synthèse sur le sujet, semble travailler en traversant et mélangeant les frontières – des genres, des disciplines, des discours (18) – en faisant partie de ce qu'il critique, en renforçant ce qu'il subvertit, en problématisant plutôt qu'en cherchant des réponses univoques. Cette manière de concevoir le monde se rapproche donc de ce que nous tentons de réaliser au cours de cette recherche : éviter la fermeture des frontières, génériques dans notre cas. Gontard considère d'ailleurs toujours le postmodernisme de la même manière, plus de 20 ans après Hutcheon, en précisant que son « analyse montrera qu'au-delà de certains traits fortement récurrents le postmodernisme peut prendre plusieurs visages qui semblent parfois opposés [...] il n'y a pas un mais des postmodernismes, c'est-à-dire un ensemble d'expériences dont il s'agira d'établir une typologie »⁶⁶. Les frontières existent et sont claires, mais le postmodernisme les traverse et en montre les limites, tout comme l'autofiction semble le faire avec l'autobiographie classique mêlée à d'autres formes ou aspects fictionnels.

Deuxièmement, l'esthétique postmoderne, qu'elle soit relevée par Hutcheon en 1989⁶⁷, Genon en 2007⁶⁸ ou Gontard⁶⁹ en 2013, semble rejoindre de nombreux traits de l'autofiction évoqués par plusieurs théoriciens et théoriciennes que nous avons mentionnés. D'abord, la discontinuité – l'hétérogène, l'altérité, la fragmentation, l'hybridation – semble un point commun. Genon, tout comme Gontard (41), parle de l'esthétique postmoderne comme suit : « Les caractéristiques de cette esthétique, qui bien sûr ne peut s'envisager en dehors de considérations philosophiques, se distinguent, entre autres, par le recours à des procédés intertextuels, par la fragmentation du texte qui conduit à une fragmentation du sujet ainsi qu'à son altérisation, par l'hétérogénéité, le mélange des genres, par la remise en cause de la vérité. »⁷⁰ L'autofiction semble aussi entretenir ces mêmes liens avec la discontinuité et nous avons vu que certain.e.s

⁶⁵ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, 222 p.

⁶⁶ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 12.

⁶⁷ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, 222 p.

⁶⁸ Arnaud Genon. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, 318 p.

⁶⁹ Gontard, 2013.

⁷⁰ Arnaud Genon. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, p. 40.

font même de la fragmentation du temps linéaire un critère de ce type d'écriture. Ensuite, l'hypertextualité semble faire partie de l'esthétique postmoderne tout comme de plusieurs définitions de l'autofiction. Hutcheon parle d'une esthétique qui problématise l'utilisation simultanée de références et d'autoréflexions (39, 61). Gontard parle de l'écriture du sujet sur le mode de la métatextualité, qui témoigne d'une perte de confiance dans le réel (90). Cet aspect rejoint alors certaines définitions de l'autofiction, associant aussi ce type d'écriture à la réflexion sur les limites du langage afin de représenter le soi ou l'expérience par l'écriture. Enfin, l'esthétique postmoderne qualifiée de « renarrativisation » rejoint l'autofiction. Hutcheon parle de la (re)visitation du passé en défiant les frontières entre ce passé et le présent, joignant faits historiques et fiction (69). De son côté, Genon écrit : « Les romans postmodernistes entretiennent avec le passé une relation cruciale, non pas dans un désir nostalgique, mais dans un dialogue ironique. Il multiplie aussi les dispositifs hétérogènes, le refus de l'unité et privilégie l'hybridation. Son mot d'ordre est multiplicité. »⁷¹ Dans l'autofiction, la part autobiographique témoigne souvent du récit de l'expérience vécue, du passé, et la part fictionnelle relève de la manière présente, au moment de l'écriture, de représenter le soi. Bref, plusieurs traits de l'esthétique postmoderne semblent rejoindre les observations les plus contemporaines à propos de l'autofiction.

À côté du postmodernisme, nous avons remarqué que le concept de « performance » y était souvent associé. Nick Kaye, entre autres, a joint le terme « postmoderne » aux études de la performance et il stipule que « performance may be thought of as a primary postmodern mode »⁷². Nous avons donc également présenté un intérêt particulier pour ce concept et nous avons alors mieux compris l'opinion de Kaye à ce sujet puisque le postmodernisme semble partager au moins trois grands traits communs avec la performance. D'abord, les deux prônent une dénaturalisation. Le postmodernisme parle de la construction sociale et culturelle de tous les aspects de notre société, remettant en question l'essence des choses, nous le verrons dès l'introduction du prochain chapitre. Ces aspects existent en « vérité », mais sont représentés, construits et interprétés contextuellement, nous y donnant accès indirectement et non naturellement. Pour ce qui est de la performance, les objets et les

⁷¹Arnaud Genon. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, p. 149.

⁷² Nick Kaye. *Postmodernism and Performance*. St Martin's Press, New York, 1994, pp. 22-23.

actions de toute performance – qu'elle soit sociale, artistique, culturelle ou linguistique – sont considérés comme ne pouvant jamais être ni totalement « vrais », purs ou naturels, ni totalement une illusion⁷³. On retrouve cette idée chez la plupart des théoriciens ou des théoriciennes de la performance, dont Richard Schechner qui l'explique comme suit : « While performing, he [le performeur] no longer has a 'me' but has a 'not not me', and this double negative relationship also shows how restored behaviour is simultaneously private and social. »⁷⁴ Ensuite, le postmodernisme s'intéresse au questionnement des systèmes stables, comme nous l'avons mentionné. Il remet souvent en question les idées structuralistes et modernistes tout en ne prétendant pas avoir un pouvoir d'action concrète, une agentivité. Du côté de la performance, Marvin Carlson conclut la section « Performance and the social sciences » de son ouvrage en stipulant que la performance est fortement liée à l'idée de renforcer et à la fois de démanteler le système stable de la signification et de la représentation⁷⁵. Kaye avait d'ailleurs aussi remarqué que « [t]he reason the performance is particularly suited to postmodern experience is that it shares with postmodernism a refusal to be placed, vacillating between presence and absence, between displacement and reinstatement. »⁷⁶ Puis, le postmodernisme remet en doute la signification fixe des choses, cette prétention moderne à l'universalité, et encourage plutôt les points de vue différents d'un même objet ou d'une même représentation. Ce sens en mouvement se trouve dans deux aspects des théories de la performance. C'est d'abord du côté du public, jouant un rôle essentiel dans la réalisation de toutes les performances et qui, du coup, engendre d'innombrables interprétations. Toute performance a ainsi un sens fluide et dynamique⁷⁷. Ce dynamisme se trouve ensuite dans l'aspect performatif du langage, dont nous reparlerons au cours de ce travail, c'est-à-dire qu'il se réclame d'un espace discursif et non plus d'une signification universelle. La langue est donc adaptée selon chaque situation, improvisée, réactualisée : performative⁷⁸.

⁷³ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 49.

⁷⁴ Richard Schechner. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1985, pp. 111-112.

⁷⁵ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 80.

⁷⁶ Nick Kaye. *Postmodernism and Performance*. St Martin's Press, New York, 1994, pp. 22-23.

⁷⁷ Carlson, 1996, pp. 152-153.

⁷⁸ Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, 108 p.

Les théories de la performance nous intéressent également non pas seulement à cause de leurs liens avec le postmodernisme, mais aussi à cause de leurs rapports avec deux éléments qui sont intimement liés à l'autofiction : l'écriture et le soi. D'abord, comme nous venons de le voir pour Lyotard, le langage peut être considéré comme performatif⁷⁹. L'écriture est d'ailleurs souvent spécifiquement qualifiée de langage performatif, comme le suggère plus particulièrement Marie Louise Pratt⁸⁰ ou Jacques Derrida⁸¹. Ensuite, plusieurs théories en psychologie ou sociologie suggèrent que le soi (l'identité) est performé⁸². En effet, même si la performance est d'abord considérée comme une activité à part des autres dans l'espace et le temps – liée au théâtre – plusieurs la considèrent aussi comme un comportement culturel dont une personne doit assumer la responsabilité devant un public. L'idée de « framing » d'Erving Goffman⁸³ se développe ainsi et la plupart des théories ne stipulent plus que la performance entretient toujours une limite entre ce qui est vrai et ce qui est performé. Il y aurait plutôt une tension perpétuelle, ici spécifiquement dans la performance quotidienne du soi social, entre le mimétique – c'est-à-dire une copie fidèle d'un original – et l'illusion. Puis, dans sa synthèse, Carlson relève aussi que, dans les années soixante-dix surtout, plusieurs utilisent la performance pour explorer des « soi(s) » alternatifs, non pas comme au théâtre en tant que rôle scripté par un autre, mais bien dans leurs interactions sociales⁸⁴. Cet aspect rejoint l'autofiction, que nous n'avons pas encore caractérisée mais qui semble déjà, pour certain.e.s, la création du soi ayant peu de liens avec des faits réellement vécus par l'auteur.e.

Finalement, comme nous l'avons mentionné, le postmodernisme est plutôt un courant de pensée (ou artistique) qui dérive du contexte et du doute qui s'installe à l'égard des grands métarécits. Il ne s'agit pas d'un mouvement nécessairement proclamé et défendu par ceux et celles qui s'y rattachent. Il englobe donc plusieurs autres courants de pensée, dont certains seront utilisés au cours de ce projet et qui vont

⁷⁹ Marvin Carlson. « The performance of Language » dans *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 56-80.

⁸⁰ Mary Louise Pratt. *Towards a speech act theory of literary discourse*. Indiana University Press, Bloomington, 1975, 236 p.

⁸¹ Jacques Derrida. *De la Grammatologie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, 360 p.

⁸² Marvin Carlson. « Performance in society » dans *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 31-55.

⁸³ Erving Goffman. *Presentation of self in everyday life*. Anchor, Washington, 1959, 272 p.

⁸⁴ Carlson, 1996, pp. 163-164.

dans le sens des questionnements et des nouvelles conceptions de la construction de la réalité qu'il relève.

Dans cet ordre d'idées, la philosophie postmoderne est très semblable au poststructuralisme. Les considérer comme identiques ou fondamentalement différents dépend généralement de l'implication des théoriciens et théoriciennes vis-à-vis de ces questions. Ceux ou celles qui critiquent le postmodernisme ou le poststructuralisme réunissent souvent les deux. De l'autre côté, les partisan.e.s de ces doctrines en font des distinctions plus subtiles. D'abord, le poststructuralisme, rejetant la présence « pure » en stipulant que tout est différé, a inspiré la remise en question du postmodernisme à ce sujet. Hutcheon écrit d'ailleurs que « [i]t is difficult to separate the 'de-doxifying' impulse of postmodern art and culture from the deconstructing impulse of what we have labeled poststructuralist theory. »⁸⁵ Ensuite, le poststructuralisme a éveillé des soupçons face à la possibilité de pouvoir avoir accès à l'Histoire par le langage. Le langage ne peut pas référer adéquatement au monde et ne référerait peut-être à rien du tout, laissant l'Histoire, et même la conscience, coupée de la réalité⁸⁶. Le postmodernisme stipule alors aussi que nous n'avons accès au passé que par les interprétations que nous en faisons au présent⁸⁷. Le récit de l'Histoire ne peut donc éviter son implication dans un contexte discursif, ce qui rappelle les questionnements du poststructuralisme concernant la possibilité ou les limites de la représentation du passé. Puis, pour le poststructuralisme, le sujet est formé dans le langage, qui est toujours différé. Pour le postmodernisme, le sujet est une construction sociale et est donc également toujours en mouvement, lié au contexte, également formé par un langage qui reste intrinsèquement social. Bref, le postmodernisme entretient une affiliation avec le poststructuralisme, comme l'expriment si bien Thomas Carmichael et Alison Lee dans leur texte, publié en 2000, sur le sujet : « In its poststructural affiliation, for example, postmodernism has articulated a powerful message about the nonconceptual space of *différance* and the decentered subject. »⁸⁸ Selon Hal Foster également, le

⁸⁵ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, pp. 3-4.

⁸⁶ Cathy Caruth. *Unclaimed Experience; Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, pp. 73-74.

⁸⁷ Linda Hutcheon. « Re-presenting the past » dans *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, pp. 59-88.

⁸⁸ Thomas Carmichael et Alison Lee. « Introduction » dans Thomas Carmichael et Alison Lee (dir.) *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, p. 6.

postmodernisme se fonde sur des caractéristiques du poststructuralisme, c'est-à-dire dans la façon de considérer le sujet comme étant toujours décentré, dans l'impossibilité de la représentation mimétique, dans le rejet du sens univoque de l'Histoire ou de la vérité et de l'objectivité du référent ⁸⁹.

Pour notre part, nous n'essayerons pas d'établir de frontières entre ces deux courants et nous nous servirons des théories de Foucault ou de Derrida, entre autres, peu importe à quels courant ceux-ci ont été ou se sont affiliés. D'ailleurs, tous deux se sont servi du structuralisme dans leurs textes et nous pensons que les frontières poreuses de leurs théories respectives entre le structuralisme, le poststructuralisme et le postmodernisme représentent exactement l'ouverture des frontières génériques de l'écriture postmoderne de soi que nous tentons de caractériser. Par exemple, Derrida, dans *L'écriture et la différence*⁹⁰ (notamment l'article « Force et signification »), part du structuralisme pour mieux le dépasser dans sa propre théorie de l'écriture et de l'invention littéraire. Le livre *Les mots et les choses*⁹¹ de Foucault a été, pour sa part, associé au structuralisme, mais l'auteur lui-même a nié représenter ce courant intellectuel. Ainsi, ces deux auteurs, dans la manière dont ils questionnent et déplacent la notion de centre et défient les frontières des théories littéraires, linguistiques et sociales, peuvent être considérés comme ayant fortement influencé le courant postmoderne.

Deuxièmement, les perspectives féministes ont apporté des changements majeurs dans notre manière de penser la culture, le savoir, l'art, mais aussi dans la manière dont le politique influence toutes nos façons de penser et d'agir, que ce soit en privé ou en public. Elles embrassent donc les idées postmodernes de construction sociale de tous les aspects de notre société, les ayant inspirées et/ou en découlant également. Ces théories se rapprochent ainsi du postmodernisme en montrant que les différences sexuelles sont continuellement reproduites par les représentations culturelles plutôt que données à nous de manière naturelle. Nous nous servirons alors

⁸⁹ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 147.

⁹⁰ Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967, 446 p.

⁹¹ Michel Foucault. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, 405 p.

principalement du travail de Judith Butler⁹² et de la théorie queer qui s'en est suivie, suggérant à la fois la performance et la construction sociale du genre, un élément identitaire important qui est ainsi lié aux deux théories principales de ce travail.

1.5 Notre recherche

Comme énoncé, nous tenterons de considérer la définition de l'autofiction à partir d'un nouvel angle, à savoir que nous essaierons d'établir une définition basée sur ce que l'auteur.e *fait* ou *est capable de faire* lorsqu'il ou elle écrit le soi. Nous tenterons alors de relever certaines caractéristiques inclusives de l'autofiction plutôt que d'établir des critères contraignants. Nous partirons donc de la première idée fondamentale du postmodernisme, à savoir la construction sociale et culturelle de toute (re)présentation. Nous voudrions analyser comment l'autofiction pourrait être qualifiée de « construction » et suggérer que l'auteur.e « construit » une identité narrative au fur et à mesure qu'il ou elle écrit le soi. Pour mieux comprendre cette construction littéraire du soi, nous étudierons ensuite l'aspect performatif de l'autofiction. Nous voudrions voir comment l'autofiction performe certaines voix qui sont spécifiques à ce type d'écriture pour ainsi réaliser cette dite construction narrative identitaire. Nous nous intéresserons aussi au rôle du public, le lectorat, dans la réalisation de cette construction par la performance écrite autofictionnelle. De plus, nous nous attarderons à l'aspect socialement construit de cette représentation du soi en étudiant les différents liens et interactions qu'entretient l'autofiction avec le monde. Nous voudrions explorer comment ce type d'écriture est culturellement bâti et quels liens spécifiques il entretient avec les lecteurs et la société dans laquelle sa production, sa circulation et sa réception ont lieu. Puis, nous étudierons un des points communs majeurs des théories du postmodernisme et de la performance, c'est-à-dire le dynamisme de la signification et de la répétition, afin de voir ce que la concordance et la fixité du soi de l'autobiographie traditionnelle et de la modernité sont devenues dans l'autofiction. Dans ce monde en changement qui nous laisse incrédules face aux grands métarécits et aux conceptions unifiées du monde, l'autofiction ne semble plus pouvoir servir, à des degrés qui varient, à fixer ou peindre une image lisse et homogène de soi. Nous tenterons ainsi d'approfondir plusieurs pistes intéressantes et

⁹² Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 172 p. et *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Éditions Amsterdam, Paris, (1993) 2009, 249 p.

récurrentes dans les théories de l'autofiction, mentionnées précédemment, concernant sa fragmentation, sa reconfiguration du temps linéaire et sa verbalisation immédiate. Enfin, nous voudrions nous pencher sur la capacité de l'autofiction à tenter d'exprimer l'indicible en soi, un élément qui semble également souvent découler des changements contextuels énoncés. Après l'héritage freudien ou les traumatismes des deux Guerres mondiales ou les théories queer ou les mouvements de globalisation, pour ne nommer que ces changements-là, il semble que l'individu postmoderne puisse rencontrer une certaine difficulté à exprimer des aspects fragmentaires, non concordants, hétérogènes ou fuyants du soi à l'aide de la fixité du langage écrit ou à travers des mots déjà connotés. Nous voudrions alors analyser comment l'autofiction pourrait avoir la capacité de tenter l'expression de toutes ces fractures, de ces contradictions multiples, de ces tensions irrésolues et de ces apories en/du soi, qui nous semblent souvent aujourd'hui devenues de l'ordre de l'indicible.

Chapitre 2.

L'autofiction: construire le soi

Les théories du courant culturel et philosophique postmoderne – qu'il s'agisse de Lyotard et de son célèbre ouvrage *La condition postmoderne*⁹³, des travaux de Jameson et de ses analyses littéraires en lien avec l'histoire sociale ou encore de la synthèse que réalise Hutcheon en 1989 à propos de ce sujet⁹⁴ – proposent toutes une « nouvelle » vision des caractéristiques de notre société. Cette vision semble issue du contexte que nous avons présenté en introduction et qui mine les idées modernes d'unicité et d'essence de plusieurs aspects du monde pour les remplacer par de nombreuses discontinuités. Ces changements contextuels semblent donc la source même des théories postmodernes qui soutiennent que ce que nous pensons et sentons comme « naturel » est en fait « culturel », construit par l'individu et non donné à lui.

Aux États-Unis, le courant « postmoderniste » et l'adjectif « postmoderne » caractérisent d'abord la littérature américaine de l'après-guerre des années soixante, pour ensuite entrer durablement dans le discours critique américain avec les études d'Ihab Hassan et d'Hutcheon. Il apparaît parallèlement comme un mouvement artistique associé à l'architecture. En France, il est repris en 1979 par le philosophe Lyotard, qui introduit la notion au Québec et dans d'autres régions francophones du monde⁹⁵. Lyotard traite surtout de sa relation au savoir et à sa légitimation, suite à l'incrédulité à l'égard des grands métarécits. Son hypothèse est que « le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit post-industriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne. »⁹⁶ Il montre que la légitimation de la science n'a pas pu éviter d'avoir recours à des procédures qui relèvent du savoir narratif puisque « le savoir scientifique ne peut savoir et faire savoir qu'il est le vrai savoir sans recourir à l'autre

⁹³ Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, 108 p.

⁹⁴ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, 222 p.

⁹⁵ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, pp. 14-15.

⁹⁶ Lyotard, 1979, p. 11.

savoir, le récit »⁹⁷. Selon cette perspective, le vrai savoir est toujours un savoir indirect, c'est-à-dire fait d'énoncés rapportés et ensuite inclus dans le métarécit d'un sujet qui en assure la légitimité. Le savoir scientifique est donc une espèce du discours et le récit devient la forme par excellence de ce savoir. Il développe alors son argumentation en expliquant comment la science devient une force de production, pour laquelle une « preuve » n'est plus synonyme de vérité mais bien de performativité où l'enjeu est la puissance. Le type de légitimation du savoir n'est ainsi plus sur la base scientifique, mais bien basé sur le critère de la performativité. Bref, le savoir scientifique, lié au savoir narratif, se trouve « dénaturalisé » par le fait qu'il entretient un lien fort avec le pouvoir et avec le langage.

De nombreux autres ouvrages et articles ont succédé à celui de Lyotard, dont celui de Jameson en 1984⁹⁸, faisant partie d'un ouvrage du même nom qu'il publie en 1991⁹⁹, qui définit le postmodernisme comme la logique culturelle du capitalisme tardif. Jameson semble ainsi ne pas distinguer la période socioéconomique qu'est la postmodernité et le courant culturel (artistique, philosophique et littéraire) qui serait le postmodernisme. Pour lui, la culture est formée par les médias de masse, qui transforment nos idéologies et notre manière de vivre. Son concept de « postmodernisme », une culture de masse entraînée par le capitalisme, imprègne tous les aspects de notre société. À ce sujet, il écrit : « everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become 'cultural' in some original and yet not untheorized sense. »¹⁰⁰ En effet Jameson, tout comme Lacan¹⁰¹ avant lui qui stipule que l'inconscient est structuré comme le langage, suggère que même le domaine de l'intériorité a été colonisé par les forces extérieures sociétales et culturelles.

En plus de ces deux chefs de file, de nombreux autres théoriciens et théoriciennes soutiennent, chacun dans leur domaine ou à leur façon, ces idées

⁹⁷ Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 51.

⁹⁸ Fredric Jameson. *The cultural logic of late capitalism*. New Left Review, Vol. 146, 1984, pp. 53-92.

⁹⁹ Fredric Jameson. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991, 460 p.

¹⁰⁰ Jameson, 1991, p. 48.

¹⁰¹ Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, pp. 237-322.

postmodernes de dénaturalisation de tous les aspects de notre société et de son aspect socialement et culturellement construit. Nous reparlerons ainsi de Lacan, Foucault, Derrida, Kristeva et Butler, entre autres, tout au long de ce travail. Pour l'instant, la synthèse qu'effectue Hutcheon¹⁰² nous paraît un excellent outil afin de brièvement saisir ces idées postmodernes dans leur ensemble. Cette dernière montre, à travers une revue de travaux, de théories et d'applications du postmodernisme, que nos présuppositions à propos de ce qui est réel dépendent toujours de la manière dont ce réel est décrit, mis en discours, interprété. Elle conclut qu'il n'y a rien de naturel à propos du « réel », mais que tous les aspects de notre société sont construits par nous. Le « réel » ne nous est accessible que par les représentations que nous en faisons, contextuelles et subjectives. La vérité, la référence et le « non culturel » n'ont pas cessé d'exister, mais ils ne peuvent plus se justifier par eux-mêmes et être assumés comme des évidences.

Cette idée de dénaturalisation de tous les aspects de notre société apporte alors de nombreux changements dans la manière de penser le monde, entre autres en ce qui concerne notre façon de concevoir l'individu, la subjectivité et l'instance du « soi ». Plutôt que d'être considéré comme une essence, le soi devient un concept bâti comme un amalgame non concordant d'influences culturelles et d'éléments identitaires qui proviennent de la société dans laquelle nous évoluons. Il s'agit d'ailleurs d'un des fondements de la théorie du sujet du philosophe Foucault. Montrant d'abord dans *Les mots et les choses*¹⁰³, sous la notion d'« épistémè », que les discours de connaissance sur l'individu, de vérité et même scientifiques changent au fil du temps, liés et construits par le sociétal puisqu'étant le résultat d'une situation historique précise, il suggère que le sujet cohérent, continu et autonome est une construction conditionnée et déterminée par l'histoire. C'est alors dans les années quatre-vingt, lors de ses cours au Collège de France, qu'il soutient directement l'idée – rapportée dans le recueil posthume *Dits et écrits*¹⁰⁴ – que le sujet est une concrétion politique et historique.

¹⁰² Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, 222 p.

¹⁰³ Michel Foucault. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, 405 p.

¹⁰⁴ Michel Foucault. « Le sujet et le pouvoir » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 224-244.

Ainsi, s'il n'est plus considéré comme « naturel », plusieurs suggèrent alors que le soi n'existe plus dans l'immédiateté, mais bien à travers la distanciation et la subjectivité contextuelle qu'implique la réflexion. Le philosophe français Ricoeur, mentionné en introduction, y consacre d'ailleurs un livre¹⁰⁵ et y explique que le soi serait toujours une instance qui nous est accessible parce que pensée par nous, c'est-à-dire réfléchie et perçue de manière relative, partielle et, surtout, contextuelle. Lacan¹⁰⁶ allait aussi dans le même sens, déjà en 1966, en stipulant que le « moi » se situe dans une ligne de fiction, c'est-à-dire que le « je », dès qu'il se pense, ne se perçoit que par le prisme de l'imaginaire, du langage. C'est également la position que défendent Derrida¹⁰⁷ et Lyotard¹⁰⁸ en soutenant l'idée que le système de signification du langage est toujours différé, qu'un signifiant peut avoir plusieurs signifiés, qui dépendent du contexte, ce qui inclut la conscience que nous avons du soi. D'ailleurs, toujours dans *Le sujet et le pouvoir*¹⁰⁹ ainsi que dans *Structuralisme et poststructuralisme*¹¹⁰, Foucault propose la même idée selon un autre angle, c'est-à-dire que la réflexivité du sujet est prise dans une rationalité historique spécifique et que la manière de penser (ici de percevoir le soi) est donc influencée par le culturel et le sociétal. Nous ne pourrions être connaissables pour soi – et pour l'Autre, nous en discuterons – qu'en fonction d'une rationalité donnée, historiquement conditionnée.

De ces aspects socialement construits et subjectivement interprétés, l'identité qui existe en amont de l'individu deviendrait ainsi un genre de mythe. Il n'y aurait pas de présence, de descriptions ou de perceptions transparentes, neutres ou objectives du soi, qui existeraient en dehors de la société ou précédant la perception subjective et réfléchie que l'individu entretient par rapport à lui-même.

Ces théories postmodernes découlant du contexte social, culturel et économique, modifient donc évidemment la manière dont l'écriture de soi peut maintenant être considérée, car la représentation (de soi par l'écriture) fait aussi partie

¹⁰⁵ Paul Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, 420 p.

¹⁰⁶ Jacques Lacan. *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, p. 91.

¹⁰⁷ Jacques Derrida. *De la Grammatologie*. Éditions de Minuit, Paris, 1967, 360 p.

¹⁰⁸ Jean-François Lyotard. *Le différend*. Éditions de Minuit, Paris, 1984 (1983), 280 p.

¹⁰⁹ Michel Foucault. « Le sujet et le pouvoir » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 224-244.

¹¹⁰ Michel Foucault. « Structuralisme et poststructuralisme » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 433-459.

de ces aspects socialement construits ou réfléchis. À ce sujet, Carmichael et Lee stipulent, dès l'introduction de leur ouvrage *Postmodern Times*, que « postmodernism is a periodizing notion in which cultural practices are to be understood as historical expressions of transformations in dominant modes of production and circulation »¹¹¹. Tout l'ouvrage *Écrire la crise*¹¹² de Gontard s'efforce d'ailleurs à montrer que les traits du postmodernisme soulevés par Lyotard envahissent les champs de représentation, dont la littérature et l'écriture du soi. Afin de mieux comprendre ces changements, rappelons que l'autobiographie traditionnelle est définie comme un récit qui retrace l'histoire chronologique de la personnalité, dans lequel la sincérité et la vérité sont énoncées ou assumées, appréhendé comme une représentation qui pourrait être fidèle à la réalité¹¹³. Par contre, à travers cette lunette postmoderne, l'écriture de soi semble devenir un type de représentation qui ne peut plus se prétendre objective et toujours sincère et qui remet ainsi en question le règne du mimétisme et de la maîtrise du sens du soi. Elle devient interprétée puisqu'elle nécessite une distanciation entre l'expérience et l'écriture qui implique la subjectivité et, parfois, les défauts de mémoire de celui ou celle qui écrit, sa manière contextuelle de raconter et d'interpréter, ses choix narratifs. Un texte littéraire n'imiterait pas, comme le dit Ricœur et bien d'autres, mais utiliserait la langue pour créer un espace qui n'existait pas avant lui¹¹⁴. Cette représentation de soi par l'écriture implique donc une organisation d'éléments, un assemblage selon un certain ordre, parfois un plan, un point de vue.

Aussi, sous cet angle, toute représentation devient également teintée des idéologies sociétales, liée au contexte de production et de réception des éléments qui la constituent. Tout comme Hutcheon le stipule tout au long de sa synthèse, toutes les formes de représentations culturelles, ici littéraires, ne peuvent éviter une implication dans le système complexe du social et du politique, ne peuvent jamais être neutres, même si elles ne paraissent parfois qu'esthétiques (3). L'écriture de soi est donc toujours une interprétation contextuelle, ce que nous nommerons ici « construction » puisqu'il s'agit d'une action, celle d'écrire, qui agence permanemment les mots d'une

¹¹¹ Thomas Carmichael et Alison Lee. *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, p. 5.

¹¹² Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 148 p.

¹¹³ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, 368 p.

¹¹⁴ Paul Ricœur. *L'identité narrative*. Esprit, n° 140/141, 1988, pp. 295-304.

certaine façon. Hutcheon décrit d'ailleurs parfaitement ce lien entre narration, construction sociale et soi, c'est-à-dire « the way in which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notion of self, in the present and in the past. »¹¹⁵ Le présent, ici, serait le(s) moment(s) de l'écriture tandis que le passé ferait référence à la mémoire et à ce que l'auteur.e a vécu. Par contre, il est important de mentionner que le sens de cette construction reste à jamais ouvert et en mouvement, que ce soit simplement dû à l'interprétation variable du texte par chaque lecteur ou lectrice, à ce contexte de production et de réception qui reste changeant, ou encore à la perception de soi pouvant varier d'un moment à un autre. Nous discuterons plus en détails de ces aspects au chapitre suivant ainsi qu'au chapitre quatre consacré à l'inachèvement de l'autofiction. Ainsi, au cours de ce travail, si nous utilisons des termes comme « construction (sociale) de soi » ou « briques identitaires », ils ne réfèrent qu'à la fixité des mots qui forment l'écriture du soi et non pas à la fixité du sens du soi qui y est créé ou interprété.

Dans le présent chapitre, nous aborderons cet aspect construit du soi par l'écriture en analysant différentes façons selon lesquelles il pourrait être possible de bâtir une identité narrative. Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive, au contraire, mais bien d'une démonstration d'un certain nombre de manières dont les auteur.e.s peuvent construire une notion de soi par l'écriture. Il en existe certainement d'autres et elles peuvent toutes s'entrecroiser à différents degrés, mais les huit cas suivants semblent exemplaires et suffisants pour donner un bon survol des multiples façons distinctes dont une telle construction peut se déployer par l'écriture, avant de poursuivre notre démonstration. Nous mentionnerons souvent l'aspect culturel et social de cette construction identitaire littéraire, mais nous y reviendrons beaucoup plus en détails au chapitre trois, qui traite particulièrement des multiples liens qu'entretiendraient l'autofiction et le monde. Pour l'instant, partant du postulat que la représentation de soi par l'écriture est toujours une interprétation – due à la subjectivité et à la distanciation inévitable entre la réalité et la perception que nous en avons, ainsi qu'au caractère contextuel de cette perception de soi – nous nous demanderons quelles en sont les répercussions sur notre manière d'appréhender et de comprendre la représentation de soi par l'écriture. Nous proposons donc d'étudier comment le récit de soi aujourd'hui – l'autofiction – engendre forcément une construction, un assemblage subjectif et

¹¹⁵ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, p. 7.

contextuel, et d'en analyser les conséquences sur la manière de caractériser ce genre de récits.

2.1 Se construire comme genre : Nelly Arcan

Le genre est un élément fondamental, bien que parfois changeant, dans notre perception du soi et de notre identité. Ainsi, plusieurs auteur.e.s tentent de représenter le soi par l'écriture en le liant fortement ou partiellement au masculin, au féminin ou à toutes autres possibilités sur le spectre du genre. Cette écriture du soi liée au genre laisse aussi voir son lien étroit avec la construction sociale et culturelle de la représentation de cette instance puisque, nous le verrons, le genre semble également socialement produit et construit.

Nelly Arcan, dans son texte *Putain*¹¹⁶, exemplifie bien la manière dont le soi peut être assemblé par l'écriture en tant que genre féminin. Nous ne mettrons pas l'accent sur une étude sociologique de la féminité de l'auteure ou de la manière dont son genre est construit dans la vie réelle, même si plusieurs aspects des études sociologiques sur le genre concordent avec notre analyse et seront brièvement mentionnés. Nous nous concentrerons plutôt sur la façon dont le soi est construit comme un genre par l'écriture et comment les axes de construction du genre, qui existent dans la vie réelle, se muent en axes de construction du sujet féminin par l'acte d'écrire. En effet, le discours, ici rédigé, établit et révèle des stéréotypes et des normes sociétales du genre féminin, participant et montrant l'aspect construit du genre à travers la substance linguistique des mots¹¹⁷. Ainsi, il est possible de représenter le soi en se construisant comme genre féminin par l'écriture, c'est-à-dire dans notre cas à travers le discours de la narratrice sur le corps, sur la filiation féminine et à travers la posture féminine qu'elle prend pour traiter l'écriture.

Suite à la synthèse, l'analyse et la critique de plusieurs théories sur le genre – comme celles de Beauvoir, Freud, Foucault et bien d'autres – Butler, dans son ouvrage

¹¹⁶ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

¹¹⁷ Judith Butler. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Éditions Amsterdam, Paris, 2009 (1993), p. 12.

*Gender Trouble*¹¹⁸, nous offre une vision très postmoderne du genre, c'est-à-dire socialement construit. Elle y montre habilement que le sujet du féminisme, la femme, est formé, défini, régulé et reproduit par des structures sociétales (4). Il pourrait également s'agir du sujet « homme ». Ainsi, les notions de sexe, de genre, de désir, de division binaire et leur signification n'existeraient pas avant leur émergence dans le langage, avant la Loi (48, 70, 112). Les termes de « femme », « homme », « mâle », « femelle » et les attributs ou caractéristiques qui leur sont associés n'existent que dans la matrice hétérosexuelle en tant que termes naturalisés, au fil du temps, afin de maintenir et servir cette matrice (175). Une personne peut ainsi entretenir l'impression de ne pouvoir être un genre intelligible qu'en se situant dans ce système binaire, en respectant les standards du genre reconnaissables et acceptés, encouragés, même si tout un spectre de possibilités concernant le genre existe et s'éloigne de la conception binaire dominante du genre (22).

C'est alors exactement ce que la narratrice d'Arcan semble tenter de faire. Elle construit par l'écriture un soi « femme » qu'elle veut socialement intelligible, c'est-à-dire correspondant à certains critères sociétaux associés à la femme, en mettant d'abord de l'avant une caractéristique en particulier : son corps. Ainsi, *Putain* donne à lire un soi construit par l'écriture en tant que genre féminin en rendant lisible, donc visible, l'objet à décrire : le corps de la femme. En effet, la féminité en tant que construction sociale et culturelle relève aussi du discours sur le corps, sans se limiter à lui, autant que de la matérialisation de ce corps¹¹⁹. Dans ce texte, la narratrice met majoritairement l'accent sur sa description physique et nous retrouvons peu de descriptions psychologiques la concernant. Elle mentionne surtout son corps et sa jeunesse, nous laissant avec une image d'elle comme corps de jeune femme, c'est-à-dire « parfaitement faite avec [s]es vingt ans et [s]es yeux bleus, [s]es courbes et [s]on regard par en dessous, [s]es cheveux blonds, presque blancs à force d'être blonds [...] » (23). Plusieurs synecdoques mettent également l'accent sur l'aspect corporel féminin du soi lorsqu'elle se décrit, mettant en lumière les parties anatomiques sexuées associées à la femme : « une bouche fardée [...] des seins [...] des cheveux qui font voler leurs boucles [...] » (24). Ce

¹¹⁸ Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 172 p.

¹¹⁹ Élyse Bourassa-Girard. *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité divisée*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 18.

à quoi doit ressembler une femme pour ne pas échouer à représenter son sexe est, comme mentionné précédemment, un discours culturellement construit et intériorisé qui participe à la définition du corps féminin que la narratrice bâtit à propos d'elle-même dans son texte comme substance identitaire. Ainsi, une « vraie » femme doit surtout correspondre à certains critères physiques pour montrer son sexe. La narratrice semble donc avoir intériorisé ce regard sociétal sur son corps et cherche à construire un soi « femme » qu'elle peut énoncer comme répondant à ces stéréotypes : « [...] des gens circulent autour de moi sans me voir, mon sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure [...] et tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe [...] » (23-24).

Cette construction littéraire du soi liée au corps féminin se rapproche aussi de la construction sociale du désir. Hutcheon et Butler s'accordent en effet pour dire que le corps de la femme et le désir y étant associé sont aussi socialement et historiquement construits à travers la représentation, qu'elle soit visuelle ou linguistique¹²⁰. La loi répressive qui produit l'hétérosexualité comme norme amène une consolidation de la masculinité ou de la féminité qui est liée au désir suscité qui fait partie de cette norme¹²¹. Rosalind Coward consacre d'ailleurs un ouvrage¹²² à montrer que le plaisir et le désir féminins sont construits à travers des pratiques qui découlent des idées sociétales, qu'ils ne sont pas naturels ou innés. L'identité narrative « femme » du texte se construit donc également en se déployant comme un corps avant tout vu et désiré par l'homme. Pour la narratrice d'Arcan, « une femme, c'est avant tout un sexe susceptible de faire bander » (43).

Cette construction du corps aux attributs dits féminins est encore plus remarquable parce qu'il s'agit d'un corps littéraire décrit comme pouvant être modifié ou assemblé, malléable. La description des transformations devient une manière d'en faire un emblème de soi qui correspond aux normes sociétales du « féminin ». En effet, la narratrice mentionne souvent la chirurgie esthétique, les régimes, l'entraînement physique et le maquillage, décrivant ces actions comme sa capacité d'agir à même

¹²⁰ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, p. 139.

¹²¹ Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, pp. 83 et 89.

¹²² Rosalind Coward. *Female Desire : Women's sexuality today*, Paladin, London, 1984, 253 p.

l'image corporelle qu'elle se construit par l'écriture. Par exemple, elle écrit : « [...] toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins [...], à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, [...] vivre morte comme une vraie poupée de magazine en maillot de bain [...] » (102). Cette image corporelle, dont les transformations sont également racontées, semble ainsi un moyen de montrer, donc d'affirmer et de construire, un soi femme dont les attributs correspondent à ce que la société, entre autres par la circulation des « magazines », considère comme représentant le genre féminin.

Ensuite, le soi du texte d'Arcan semble être construit à travers tous les commentaires de la narratrice concernant sa filiation. Dans la matrice hétérosexuelle dans laquelle elle évolue, le sexe biologique, le genre et la performance liée au genre sont faussement naturalisés comme une unité qui concorde¹²³, c'est-à-dire que la société entretiendrait l'idée qu'il existe un lien naturel plutôt que culturel entre la biologie, le genre et l'expression de ce genre. La naturalisation serait le fait de croire que certains éléments du soi nous seraient donnés avant ou dès l'apparition du sujet plutôt que bâtis et influencés par le monde social. La narratrice a donc l'impression que son sexe biologique la condamne d'avance à certaines caractéristiques la concernant. En effet, elle mentionne être prisonnière de la lignée des femmes et le métaphorise en répétant « je suis ma mère » (98). Pour elle, son sexe biologique la voue au destin commun de n'être qu'un objet de désir pour l'homme, à regarder, docile et soumise, inactive. Cette filiation féminine mentionnée de manière récurrente dans *Putain* contribue ainsi à la construction littéraire du soi. Le simple fait d'être née biologiquement « femelle » la condamne déjà à se construire en tant que femme, ici par l'écriture, selon certains éléments des idéologies dominantes de la société concernant ce genre. De ce fait, se considérer comme simple objet de désir correspond à l'une des briques de sa construction identitaire, aspect associé à une filiation féminine puisqu'apparaissant dès l'enfance, c'est-à-dire dès l'affirmation de son sexe biologique qui l'associe automatiquement à certains stéréotypes. À ce sujet, elle écrit : « [...] ce n'est pas avec le premier client que je suis devenue putain, non, je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, je l'étais dans les contes de

¹²³ Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, p. 175.

fées [...] » (52). La narratrice répète ainsi qu'elle n'est qu'une « tare » de mère en fille, ayant ce sort commun qui rend toutes les femmes objets, en tant que gardienne d'une tradition de soumission aux critères suscitant l'attraction masculine. Elle construit donc une identité narrative à travers l'illusion culturellement établie de l'existence d'une substance naturelle en elle, d'un noyau qui appartiendrait à toutes les femmes.

Puis, la manière féminine de traiter l'écriture participe à la façon dont la narratrice se construit en tant que femme tout au long du texte. Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre trois puisque sa réappropriation féminine des contes de fées ou du modèle freudien, par exemple, représente et donne surtout voix à des critiques qui participent et tentent de subvertir la culture dans laquelle elle évolue. Pour le présent chapitre, analysons seulement deux exemples qui touchent particulièrement à la rédaction, c'est-à-dire à l'écriture de l'Histoire et à l'usage des mots, afin de nous donner une idée de la manière dont ces éléments participent à cette construction du soi féminin par l'écriture. Premièrement, sa manière de raconter l'histoire d'Abraham semble plutôt féminine puisque la narratrice base sa version de ce récit sur les femmes plutôt que sur le patriarcat. Dans le récit biblique, l'histoire est centrée sur Abraham et mentionne que sa servante a dû donner un enfant à ce dernier puisque sa femme, Sarah, était stérile. La narratrice de *Putain*, par contre, ne parle pas du tout d'Abraham lorsqu'elle (ré)écrit cette histoire et insiste sur le nom de la servante, sur ses sentiments et sur la rage de Sarah face à cette situation. Cette (ré)écriture de l'Histoire sous un œil féminin prend ainsi part à la manière dont le soi « femme » y est construit. Deuxièmement, la narratrice semble s'approprier le sens de certains mots¹²⁴ dans son texte, selon une vision linguistique qui pourrait être qualifiée de féminine. Par exemple, elle n'utilise pas vraiment le terme « putain » pour désigner une activité professionnelle. Elle l'emploie plutôt pour désigner la condition imposée à l'ensemble des femmes, c'est-à-dire que toutes seraient considérées comme des prostituées à travers les normes et les définitions sociétales de la femme. D'ailleurs, le sens de plusieurs autres mots qu'elle utilise pour nommer la femme, « schtroumpette », « folle », etc., déplace aussi leurs référents et laisse voir une construction littéraire du soi féminin à travers la signification des mots qui trahissent une narratrice ayant intériorisé l'apparence d'une substance « femme », qui serait en fait

¹²⁴ Élyse Bourassa-Girard. *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité divisée*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 86.

l'illusion d'une essence naturelle, qui les rend toutes soumises et dociles dès la reconnaissance de leur sexe biologique.

Bref, l'autofiction chez Arcan laisse voir une construction narrative du soi en constante négociation entre corporalité, féminité et identité, bâtissant le soi par l'écriture principalement en se basant sur la description de son corps et du désir qu'il suscite, son appartenance à la filiation féminine, son écriture féminine de l'Histoire et l'usage de certains mots. Toutes ces briques de construction identitaire entretiennent un lien fort avec la construction culturelle du soi puisque son identité narrative est principalement construite textuellement à travers des éléments liés au genre provenant de l'idéologie dominante dans laquelle elle vit. Par contre, comme la narratrice laisse parfois voir un discours féminin qui va à l'encontre de ce que prône sa culture, comme lorsqu'elle raconte l'histoire d'Abraham et comme nous l'étudierons beaucoup plus en détails au chapitre trois, nous pouvons déjà voir que cette construction littéraire du soi est certes liée à la culture, mais est également hétérogène, un collage agencant des éléments identitaires socialement construits ainsi que des éléments provenant de la manière subjective dont l'auteur décide de construire le soi par l'écriture.

À noter que le genre est une notion très complexe et en mouvement, qu'il existe certainement d'autres stratégies narratives afin de se construire comme genre. Certains pourraient aussi seulement mettre l'accent sur un de ces aspects ou encore les agencer ou s'en servir différemment. Chez Hervé Guibert¹²⁵ par exemple, nous le verrons, la représentation littéraire du corps est un élément très important dans sa construction narrative du soi, mais plutôt en tant que corps dynamique et malade qu'en tant que genre. Chez Doubrovsky¹²⁶, nous le verrons aussi, la filiation semble également une brique de sa construction du soi par l'écriture, contre laquelle il tente de construire une identité littéraire qui se libère du père.

2.2 Se construire comme reflet ou reprise textuels: Serge Doubrovsky et Roland Barthes

L'intertextualité est une notion complexe dont la définition a varié d'un ouvrage à un autre et à travers le temps. Kristeva en invente le terme. Elle considère

¹²⁵ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

¹²⁶ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

l'intertextualité, tout comme Mikhail Bakhtine qui la nomme dialogisme¹²⁷, comme la présence dans un texte de plusieurs voix sans qu'un intertexte soit nécessairement repérable. Tous les mots s'ouvrent ainsi aux mots de l'autre, au déjà-dit, l'autre pouvant être un autre texte¹²⁸. Nous reviendrons sur cette approche au chapitre trois, car cette notion de dialogisme semble exprimer un rapport entre l'écriture de soi et le monde. Pour le présent chapitre, sans contredire cette première définition large de l'intertextualité, nous considérerons cette pratique littéraire comme un outil utilisé afin de construire une notion de soi par l'écriture. La définition de Genette¹²⁹ nous convient donc davantage puisqu'il précise et insiste, contrairement à Kristeva et Bakhtine, que l'intertexte doit être repérable. Nous croyons donc qu'il convient d'étudier la façon dont l'intertextualité opère dans ces textes-là, ceux dans lesquels les relations avec d'autres textes sont plus facilement identifiables et abondantes. Genette distingue ainsi cinq relations intertextuelles : l'intertextualité, c'est-à-dire la coprésence d'un autre texte à travers la citation, le plagiat, l'allusion; la paratextualité, c'est-à-dire la relation que le texte entretient avec son titre, ses sous-titres, sa préface; la métatextualité, c'est-à-dire la relation du commentaire qui unit un texte au texte dont il parle; l'hypertextualité, c'est-à-dire le texte dérivé d'un autre texte par transformation; puis l'architextualité, c'est-à-dire le lien avec le statut générique du texte.

Il existe finalement une troisième manière de considérer l'intertextualité, théorisée entre autres à travers les idées de Roland Barthes¹³⁰ ou de l'œuvre de Jorge Luis Borges. Selon eux, l'intertextualité est une pratique de tous les textes puisque l'écriture est toujours une réécriture, un plagiat généralisé, une répétition infinie de textes. Genette, loin de rejeter ces idées, propose tout de même que certains textes soient davantage liés à l'intertextualité que d'autres. Afin de ne pas écarter cette vision de cette pratique en tant que répétition uniquement liée à la littérature, nous analyserons, au cours de la dernière partie de cette section, l'autobiographie de Barthes¹³¹ afin de montrer la manière dont il construit le soi à l'aide de reprises de son propre corpus. Par contre, nous considérons avant tout ce concept davantage comme

¹²⁷ Mikhail Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

¹²⁸ Julia Kristeva. *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris, 1969, 384 p.

¹²⁹ Gérard Genette. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil, Paris, 1982, 480 p.

¹³⁰ Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1972 (1953), 192 p.

¹³¹ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

une pratique liée à la société, laissant place à une construction littéraire du soi qui serait culturellement bâtie puisqu'elle se sert d'œuvres publiées faisant partie de la sphère culturelle sociétale. L'intertextualité rejoint également l'hétérogénéité postmoderne puisqu'il s'agit d'une manière de construire le soi qui implique un collage dont l'assemblage dépend de choix narratifs subjectifs.

Ainsi, nous nous concentrerons surtout sur sa disposition à produire un nouveau sens et ainsi une notion de soi. Comme le stipule Tiphaine Samoyault dans son ouvrage de 2014 sur le sujet, « inscrire des noms ou des caractères qui renvoient explicitement à la littérature antérieure, c'est à la fois attester la présence d'un personnage existant, pourvu d'attributs connus, et imposer un système de référence autonome »¹³². Nous pouvons donc étudier la manière dont une singularité littéraire s'élabore à partir du déjà-dit et considérer la répétition qu'est l'intertextualité comme capable de doter un texte d'un sens nouveau et donc de bâtir le soi à partir d'un assemblage original contenant ou mentionnant d'autres textes. En effet, si nous considérons cette pratique comme un collage ou un bricolage, l'introduction de la pensée d'un autre dans l'écriture est un acte d'assemblage, une construction, qui permettrait d'utiliser l'intériorisation d'une bibliothèque à son propre compte, c'est-à-dire dans notre cas pour bâtir une notion de soi à travers l'écriture. Nous reprendrons ainsi les termes de Genette afin de montrer, dans *Fils*¹³³ de Doubrovsky, comment il est possible de construire le soi en tant qu'échos ou reflets d'autres textes, c'est-à-dire la manière dont l'auteur se sert des mots des autres comme instrument d'affirmation et de création de soi par l'écriture.

D'abord, le motif principal de l'écriture de soi chez Doubrovsky est directement lié au genre de son texte, confrontant les propos de Lejeune et son concept de pacte autobiographique¹³⁴. L'auteur ne cache d'ailleurs pas le lien de *Fils* avec le texte de Lejeune : « J'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. »¹³⁵ De plus, la préface du livre indique également d'emblée la relation du

¹³² Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Arnaud Colin, Paris, 2014, p. 74.

¹³³ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

¹³⁴ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, 368 p.

¹³⁵ Lettre du 17 octobre 1977, citée par P. Lejeune dans « Autobiographie, roman et nom propre » dans *Moi aussi*. Seuil, Paris, 1980.

texte avec le genre en expliquant qu'il s'agit d'une « fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction ». Le lien qu'entretient le texte avec son paratexte, son genre et, du même coup, le texte de Lejeune, semble un entrecroisement d'éléments intertextuels et culturellement construits qui y fondent la première brique d'une construction littéraire du soi. En effet, le genre est un concept qui sert à classer les productions littéraires. Il est inséparable de sa culture puisque les genres changent d'une époque ou d'une société à une autre. L'architextualité liée, ici fortement, à la paratextualité semble donc la première manière dont le soi est culturellement construit dans le texte de Doubrovsky : en lien avec son genre puis avec son paratexte comme le reflet de cette courte préface et du genre qui y est créé et défini brièvement.

Une série de références et d'allusions à d'autres auteurs semblent également permettre la construction d'une notion de soi en tant que reflet de ces derniers. Plusieurs références à Frank Kafka, par exemple, sont mentionnées afin d'exprimer le rapport ambivalent du narrateur avec la langue. Kafka est né de langue allemande et de religion juive, en Autriche-Hongrie. Sa deuxième langue, sa langue de l'enfance, est le tchèque. En 1918, suite à la Première Guerre mondiale, l'Autriche-Hongrie est dépecée et on crée la Tchécoslovaquie, ce qui provoque de fortes tensions nationalistes car aucune nation (Tchèque, Slovaque, Allemande, Hongroise, etc.) n'y est vraiment majoritaire. La langue tchèque sert alors à énoncer le nationalisme et du coup l'antisémitisme. L'identité de Kafka, juif, vacille ainsi dans les langues multiples à cause de l'Histoire. Il décide finalement d'écrire en allemand classique, qu'il ne poétise pas pour ne pas trahir ses origines, pour ne pas se faire remarquer, pour éviter de témoigner de son sentiment d'étrangeté et d'étranger¹³⁶. Le narrateur de *Fils* semble ainsi se référer à Kafka afin de bâtir une notion de lui-même en tant que reflet de cet auteur, entretenant également ce rapport complexe à la langue à cause de son identité juive, qu'il a dû cacher pendant des années lors de la Deuxième Guerre mondiale, pour sa part. En ce sens, il se dit « latinisé » et ajoute qu'il « a disparu dans l'alphabet romain avalé par la langue de Descartes » afin d'« être comme tout le monde [et de] ne pas se faire remarquer. » (146) *Fils* regorge ainsi de références à Kafka, que le narrateur lie souvent avec son identité : « *Métamorphose* [...] Sais pas où je suis. Qui je suis. Du Kafka » (71), « Monsieur K. Du kif, i ou y. W-v ou w-c. » (82)

¹³⁶ Catherine Ponchon. *Le moi, la fiction et l'histoire dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun*. Mémoire de doctorat, Université de Bourgogne, 2014, p. 260.

L'écho de Pierre Corneille résonne également dans les mots de Doubrovsky, auteur qu'il mentionne souvent au cours du texte, et cela semble lui servir de reflet identitaire à propos d'un autre rapport à la langue chez lui. Corneille est peu traduit, accusé de mal écrire sa langue. Son style devient donc un élément qui le définit, dit intraduisible¹³⁷. Doubrovsky, tout comme Corneille, brise la syntaxe et les conventions grammaticales dans *Fils* et semble utiliser cet aspect cornélien afin de refléter son propre soi bâti à travers l'écriture par ce style unique et également intraduisible. Nous pouvons donc y lire des énoncés tels que « C'est moi, Corneille » (290) ou encore « Corneille [...] écrit trois cents ans en arrière les relis ça me relie » (445). Son style, reflet de celui dudit célèbre dramaturge et poète français, est une langue qui prend une grande part à la manière dont Doubrovsky construit le soi par l'écriture, c'est-à-dire par une langue originale, sa langue. Le texte, à travers sa syntaxe éclatée et ses nombreux jeux de mots aux sens multiples, donne l'impression de pénétrer dans les pensées du narrateur et du personnage, qu'elles soient rédigées comme conscientes ou souvent inconscientes. Cette grammaire d'inspiration cornélienne prend ainsi une place énorme dans la manière de rédiger un soi fragmenté, multiple et contradictoire chez Doubrovsky.

C'est donc avec chaque reflet, sous forme intertextuelle d'allusions et de références à d'autres auteurs, que peut se construire une identité narrative qui le raconte et le définit. Il en existe bien d'autres d'ailleurs chez Doubrovsky : allusions à l'absurde d'Eugène Ionesco pour refléter la désintégration de sa personnalité, références à l'adéquation des mots aux choses chez Jean de La Bruyère afin de refléter que rien n'existe avant le texte et insister sur l'importance du travail sur la langue de sa propre construction du soi, mention de notre aspect corporel comme motivation pour chercher qui nous sommes dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust pour refléter l'entreprise du texte de Doubrovsky qui a la volonté de partir du corps pour descendre vers soi, etc.

En plus de ces reflets d'auteurs sur soi, Doubrovsky semble également faire appel à une autre pratique intertextuelle, ce que Genette nomme l'hypertexte, c'est-à-dire l'imitation et la transformation d'un texte. En effet, il se sert de l'œuvre de Jean Racine, *Phèdre*, ainsi que de celle de Freud, *L'interprétation du rêve*, dont il reprend des éléments qu'il transforme afin de servir une construction littéraire de soi. Ainsi, de

¹³⁷ Catherine Ponchon. *Le moi, la fiction et l'histoire dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun*. Mémoire de doctorat, Université de Bourgogne, 2014, p. 263.

nombreux passages de la tragédie racinienne sont repris et modifiés dans *Fils*, toujours en lien avec la notion de soi qui y est bâtie : le pensif Hyppolyte prend le chemin de Mycènes tandis que Serge, préoccupé, prend la route vers New York; le monstre marin racinien est repris dans le rêve de Doubrovsky comme les impossibles combinaisons qui l'habitent et l'intériorisation d'un système d'identification contradictoire; lorsqu'Hyppolyte heurte le monstre marin avec son javelot et accomplit sa perte, Julien-Serge court également à sa propre perte en confrontant le monstre de son mal-être; Hyppolyte meurt de sa chair meurtrie et le narrateur de *Fils* semble mourir figurativement ensanglanté également, démembré; le désir d'Hyppolyte de se libérer de la loi du père et d'acquérir son indépendance reflète le même désir chez Doubrovsky de parcourir un « chemin de la libération symbolique des fils vers l'indépendance » (531). Pour ce qui est du texte de Freud, nous retrouvons autant d'éléments de ce texte dans celui de Doubrovsky, ayant été repris et transformés de manière à y construire le soi. Le narrateur de *Fils* bâtit son texte comme un laisser-aller de son imagination, dans lequel il raconte ses rêves, avant de l'interpréter et de le déchiffrer avec un vocabulaire des plus freudiens, tout comme le fait le célèbre psychanalyste lorsqu'il auto-analyse ses rêves dans son texte de 1900. Le narrateur de *Fils* semble d'abord dialoguer avec son analyste, auquel il se substituera ensuite au fil du texte en s'appropriant totalement son discours et en expliquant sa propre auto-analyse. Comme le stipule aussi Emmanuel Samé à propos de *Fils*, Doubrovsky met en scène par l'écriture sa propre cure et les reflets du texte freudien y sont présents de manière à l'aider à construire consciemment cette notion de lui¹³⁸. D'ailleurs, la dernière section du texte, au cours de laquelle il procède à sa propre auto-analyse, fait référence à un autre lien intertextuel : la métatextualité.

En analysant le récit de Thérémène, qui permet de lire rétroactivement toute la tragédie de *Phèdre*, le narrateur explique également rétroactivement les événements qu'il a racontés tout au long du texte qu'est *Fils*. C'est avec l'aide d'autres textes, celui de Racine mais aussi des analyses de Barthes et de Charles Mauron, comme dans une relation intertextuelle à angles multiples, qu'il réussit à interpréter son propre texte sur soi. Son auto-analyse, reflet de celle de Freud, est bâtie à travers le texte de Racine et des commentaires contemporains faits à propos de ce dernier. Doubrovsky se réapproprie ainsi tous ces échos textuels d'autres auteurs afin de les lier avec son

¹³⁸ Emmanuel Samé. *Autofiction père & fils*. Éditions de l'université de Dijon, Dijon, 2013, pp. 11-12.

propre texte, qu'il analyse après coup, pour enfin construire à travers tous ces éléments intertextuels entrecroisés une notion de lui-même.

Bref, l'intertextualité semble une manière de capter des reflets identitaires et d'ainsi apparaître comme une façon de construire le soi par l'écriture. Elle permet un assemblage de mots, de formules et d'idées reprises, mais sous un agencement nouveau de manière à créer un sens original, une notion du soi. Ouvert sur le monde, nous y reviendrons en détails au chapitre trois, l'intertextualité permet de s'approprier le discours de l'autre afin de tenter de se dire à l'aide de ses mots, d'où l'aspect socialement et subjectivement construit de ce genre de construction de soi. L'imaginaire de l'auteur.e, habité par des textes lus qu'il ou elle intériorise et qui peuvent le ou la refléter, choisit certains de ces mots ainsi qu'un certain ordre afin de composer un inédit, c'est-à-dire un assemblage d'identifications qui permet au soi de se structurer et d'être construit par l'écriture. Dans le cas de Doubrovsky, qui semble exemplaire de ce genre de construction du soi, il bâtit son trajet par l'itinéraire d'un autre texte, se crée dans les mots et les pulsions d'autres textes, pour finalement lire sa vie à partir d'une autre œuvre.

Il en est de même chez Christine Angot¹³⁹ par exemple, dont nous étudierons la construction littéraire identitaire principale plus bas, qui reprend plusieurs éléments d'un texte de Guibert à son compte, c'est-à-dire en transposant l'écriture du sida afin de refléter son homosexualité, vue comme une maladie, ou l'inceste, qui est pour elle une impossibilité incompréhensible¹⁴⁰. Ces mots de l'autre sont ici liés à l'intertextualité, mais pourraient également provenir des proches du narrateur ou de toute autre personne ayant marqué sa perception de soi. Chez Romain Gary¹⁴¹, par exemple, les mots de sa mère traversent constamment son écriture de soi et il semble s'y bâtir une notion de soi qui est fortement liée à ce que cette dernière disait et voyait en lui. Finalement, revenant sur la première définition large de l'intertextualité chez Bakhtine ou Kristeva, ces mots de l'autre pourraient provenir du discours culturel et social non publié, comme nous

¹³⁹ Christine Angot. *L'inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

¹⁴⁰ Arnaud Genon. *Autofictions : pratiques et théories*. Mon petit éditeur, Paris, 2013, pp. 18-19.

¹⁴¹ Romain Gary. *La promesse de l'aube*. Gallimard, Paris, 1960, 456 p.

l'avons vu chez Arcan et comme nous l'étudierons au cours de ce chapitre chez Annie Ernaux¹⁴², ainsi qu'en détails au chapitre trois.

Pour terminer, dans le cas de Barthes, ce dernier semble utiliser l'intertextualité d'une manière qui « exclut » toute référence au monde, enfermant la construction du soi dans le corpus de l'auteur. Cela semble l'éloigner des idées postmodernes de construction sociale de la représentation de soi, mais n'oublions pas que le corpus de Barthes a été publié et fait donc partie de la culture dans laquelle il évolue, que ses idées peuvent représenter ou être influencées par cette société, en plus d'avoir été écrites avec une langue socialement créée et collective. Peu importe les intentions et théories de l'auteur, voyons comment Barthes construit d'une autre manière que Doubrovsky une notion de soi à l'aide de l'intertextualité, ce qui représente toujours tout de même un assemblage subjectif et des choix narratifs décidés par l'auteur selon la manière partielle dont il perçoit le soi. En effet, Barthes défend l'idée que le soi n'est rien d'autre que le produit du langage et qu'il n'existe que par l'énonciation. Toujours selon lui, le langage implique l'imagination et la notion même du soi, prise dans ce langage, implique aussi la fiction et la subjectivité de l'imagination. Même lorsque vient le temps de décrire le corps, par exemple, ce dernier est toujours perçu à travers le langage. En ce sens, Barthes écrit : « vous êtes le seul à ne jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou l'objectif [...] même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire. » (42) Ainsi, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁴³, afin de construire cette notion particulière de soi, le narrateur bâtit une identité narrative à l'aide de l'ensemble de son propre corpus. Chaque brique d'identité littéraire semble liée à son lexique d'auteur, bâtie un peu sous la forme du classement d'un dictionnaire de soi. Se construire en se commentant, se citant et en faisant allusion à soi-même implique un autocomentaire et une réflexivité de l'auteur par rapport à ses propres manuscrits, créant une notion de soi comme entrecroisement de ses propres termes et de sa propre façon de conceptualiser et de rédiger. Le texte semble ainsi un genre de glossaire de lui-même, un lexique d'auteur. Il est séparé en rubriques représentant des mots importants de son corpus, c'est-à-dire des thèmes, des notions, des concepts qu'il reprend, décrit, commente. Barthes substitue ainsi le soi comme « personne » par un entrecroisement de langage,

¹⁴² Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

¹⁴³ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

afin de créer une notion de soi comme compilation (auto)textuelle. Ce genre d'encyclopédie du lexique d'auteur, non pas organisée selon une totalité au sens fermé, nous le verrons au chapitre quatre, semble donc la manière dont l'auteur utilise l'intertextualité afin de bâtir une notion de soi subjective, c'est-à-dire en tant qu'un être de langage.

2.3 Se construire par l'image : Annie Ernaux et Roland Barthes

En plus du genre ou de l'intertextualité, l'utilisation de l'image semble une autre manière de construire le soi par l'écriture qui reste en lien avec son aspect socialement bâti et avec cette notion de collage subjectif. La photo peut d'abord sembler un médium figé qui s'éloigne des idées de construction sociale, contextuelle et subjective. L'autobiographie traditionnelle s'y rattache d'ailleurs souvent, tentant une représentation du soi à la manière d'une image fidèle au réel, fixe et complète. Plusieurs œuvres de ce genre contiennent d'ailleurs des photos de la vie de l'auteur.e, servant d'appuis ou d'évidences à ce qui est dit de soi. Par contre, le récit de soi étudié d'après l'angle postmoderne semble considérer la photographie non pas comme moyen d'appuyer des propos sur soi qui ressembleraient véritablement au « réel » de l'image, mais bien pour simplement construire une certaine notion de soi. Cette construction reste liée à son aspect culturellement et subjectivement bâti car, comme le dit bien Hutcheon : « Like writing, photography is as much transformation as recording; representation is always alteration, be it in language or in images. »¹⁴⁴ L'image qu'est la photo passe donc d'un document qui atteste et fige le passé à un médium qui implique la subjectivité de celui qui la produit ou la regarde, teintée des idéologies sociétales, ne serait-ce que parce que les images sont toujours interprétées à travers le langage, social. Elle ne prend plus part à un reflet exact du passé, mais bien à la représentation contextuelle de ce passé. Elle cesse d'être une fenêtre sur le monde par laquelle nous pourrions voir les choses exactement telles qu'elles ont été et devient un médium subjectif, c'est-à-dire placé dans un certain angle, par une certaine main et dans un certain cadre. Hutcheon décrit d'ailleurs le photographe ou celui qui place une photo dans un texte comme « the manipulator of signs ».

¹⁴⁴ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, p. 88.

Ainsi, lorsqu'une photo est insérée dans un texte sur soi, littéralement ou uniquement décrite, elle semble pouvoir devenir un moteur de construction du soi par l'écriture puisque sa place ou son sens est engendré par l'imagination et les choix narratifs subjectifs et contextuels de l'auteur.e. Comme le remarque Siriki Ouattara, « il y a donc, en la photographie, une compétence à, non seulement stimuler l'imagination, mais surtout à faire démarrer significativement l'acte même d'écriture. »¹⁴⁵ L'insertion, la description ou le commentaire concernant l'image semblent ainsi devenir une interprétation et une construction culturelle de cette image figée. Nous reviendrons d'ailleurs sur le sens ouvert et actuel de la mémoire, dont les photos font partie, au chapitre quatre. Pour l'instant, explorons la manière dont la description ou l'insertion de photos, dans un texte sur soi, engendre un récit constructif du soi à travers ce qui est dit de ces photos et qui a la capacité de (re)constituer subjectivement une certaine version du soi à partir de ces fragments descriptifs.

Chez Ernaux, dans *Les années*¹⁴⁶, qui n'insère pas d'images à son texte mais les mentionne et les décrit, chaque section du livre est introduite par la description d'images ou de vidéos d'elle, ce qui semble un des moteurs constructifs de son texte sur soi. En effet, la description de l'image semble entraîner l'imagination ou stimuler la poursuite du texte. Elle amène la narratrice soit à commenter la photo selon une perspective actuelle et subjective, soit à démarrer la description de l'époque à laquelle la photo a été prise, également teintée de sa vision contextuelle du monde et de la façon subjective dont l'auteur a décidé de représenter le soi par l'écriture. En effet, l'auteure semble utiliser ces descriptions de photos afin de créer, de construire, une notion d'elle-même dans le texte en tant que passage du temps en soi. Pour ce faire, elle décrit toutes ces images d'elle en ne s'y reconnaissant pas, suggérant qu'une distance la sépare de ce qu'« elle » a été. Elle y voit une « créature » (30), « une autre » (37) et elle apparaît comme spectatrice de cet album photo d'elle-même, comme ayant vécu les événements « en dehors de la fête ». Par contre, cette distance n'évoque pas la nostalgie d'un temps fixe et perdu, mais bien la réalisation au présent du passage des années en elle. Une certaine notion du soi est ainsi construite, c'est-à-dire à travers la perception du temps écoulé en soi que les descriptions de ces photos et de leur contexte culturel provoquent.

¹⁴⁵ Siriki Ouattara. *Photographie et représentation de soi dans W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*. Voix plurielles, Vol. 11, n° 1, 2014, p. 139.

¹⁴⁶ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

La description de ces images laisse chez Ernaux une impression de désincarnation et d'absence des êtres, qui amène la narratrice à bâtir, à partir de ce sentiment d'absence, une notion de soi. C'est ainsi qu'elle met en mots ce temps écoulé qui, lui, est constitutif de la notion du soi que l'auteure tente de construire à travers l'écriture. Il s'agit de l'écriture de la distance actuelle qu'implique le passage des années en soi qui permet de bâtir une notion du soi également en lien avec le contexte culturel et l'aspect socialement bâti de cette instance. Nous verrons plus en détails, dans la section suivante, l'importance de ce contexte sociétal dans l'élaboration littéraire d'une notion de soi chez Ernaux.

D'ailleurs, son regard sur les photos est souvent culturellement construit. Par exemple, elle décrit une photo d'elle enfant comme ceci : « Elle est assise sur un rocher plat, ses jambes robustes étendues bien droites devant elle, les bras en appui sur le rocher, les yeux fermés, la tête légèrement penchée [...]. Tout révèle le désir de poser comme les stars dans *Cinémonde* ou la publicité d'Ambre Solaire, d'échapper à son corps humiliant et sans importance de petite fille. » (34-35). Son commentaire face à cette photo d'« elle » – l'utilisation de la 3^e personne mettant l'accent sur son statut de sujet d'un parmi d'autres, nous y reviendrons – laisse voir des standards sociaux et les discours communs sur lesquels s'élabore l'image de soi des jeunes filles de sa collectivité, discours qu'elle semble encore porter en elle lorsqu'elle regarde cette photo des années après. Sa façon de regarder ces photos s'entrelace et est teintée des images partagées par sa société et sa culture. Nous reviendrons d'ailleurs longuement sur le livre d'Ernaux au chapitre trois lorsque nous aborderons le récit individuel de soi comme symptôme d'une société.

Certain.e.s insèrent également des photographies dans leur récit de soi. C'est le cas de Barthes¹⁴⁷, chez qui ces insertions participent également à la construction du soi lorsqu'elles produisent un texte qui les accompagne. Le rapport du texte avec la photo produit le même effet que la simple description de photographies : le commentaire inscrit l'image dans un système de sens qu'elle ne possédait pas avant en tant que telle et peut devenir constitutif du soi bâti par l'écriture. La photo est alors utilisée non pas pour représenter fidèlement, mais pour créer un commentaire auquel l'imaginaire participe. En ce sens, Barthes stipule dès le début de son texte : « Ce que je dirai de chaque

¹⁴⁷ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

image ne sera jamais qu'imaginaire » (5). Comme l'imagination, lieu du langage, est la manière dont Barthes appréhende l'instance du soi, le commentaire de ces photos, engendrant le langage et l'imagination, devient un des pivots autour desquels celui qui écrit enroule sa construction du soi, sa mémoire et ses affects. Chez Barthes, le texte annexe les images afin de les intégrer à un dispositif d'identification et au discours de soi. Le narrateur est réticent face à cette identification, éliminant les pronoms de première personne ou possessifs dans le commentaire des photos, mais cette distance participe à la construction littéraire du soi en tant qu'intellectuel, lexicque d'auteur, c'est-à-dire en tant que langage.

Bref, la photo ne semble plus un moyen de représenter le soi avec justesse et fixité, mais devient une façon de construire une notion actuelle et contextuelle du soi par l'écriture. Non seulement elle motive et provoque l'imagination, faisant avancer ou créant une notion de soi dans le texte, mais sa description et son interprétation dans le récit de soi permettent aussi parfois de lier la construction du soi qu'elle sert au contexte sociétal. Il est alors possible d'en dégager un aspect encore socialement construit, car la description de photos d'autrefois lie automatiquement le contexte de jadis avec celui du moment de l'écriture. La manière de regarder ou commenter ces photos contient la possibilité de refléter la culture dans laquelle la photo a été prise ou la distance de celle à travers laquelle l'œil actuel la regarde. De plus, ces insertions de photos ou de descriptions de photos rejoignent les concepts postmodernes de collage et d'assemblage subjectif de la représentation de soi, puisque l'auteur les utilise, les place et les commente dans son texte selon la manière subjective dont il a décidé de construire une certaine notion de soi par l'écriture.

2.4 Se construire comme partie du collectif : Annie Ernaux

En plus de la description de photos qui permet la représentation du passage des années en soi, Ernaux bâtit également une identité littéraire en tant que sujet d'une société. Cette notion de soi métonymique justifie d'ailleurs, entre autres, l'utilisation du pronom « elle » pour parler de soi. Sa notion de soi est ainsi bâtie comme la place qu'elle occupe dans le passage du temps commun, en fonction d'une sensibilité collective. Elle semble ainsi construire une identité narrative en tant que sujet d'un milieu ou par rapport à celui-ci. En effet, la construction du soi par l'écriture n'est pas forcément uniquement liée à la nature des éléments de la vie singulière de celui ou celle qui s'écrit,

mais semble être en mesure de prendre en compte, parfois même majoritairement, l'ensemble de l'histoire collective du sujet. La construction du soi peut alors se faire par une écriture qui combinerait la succession des positions qu'un sujet occupe dans le monde social et le récit de l'expérience ou des affects collectifs. L'unicité du soi écrit se trouverait ainsi dans cette unique combinaison, laissant place à un type de construction dans laquelle le récit familial, sociétal, générationnel ou culturel semble prendre toute la place. Dans le cas d'Ernaux, toujours concernant son livre *Les années*¹⁴⁸, l'auteure y bâtit une notion de soi comme itinéraire individuel et subjectif indissociable de la somme de parcours partagés et de réseaux sociaux. Sa place dans la collectivité contribue fortement à la singularité littéraire du soi chez elle : « une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est *pris*. » (250)

Cette manière de construire le soi en tant que sujet du collectif et du sociétal s'élabore ici par le mode de la distanciation¹⁴⁹. En effet, la construction du soi passe chez Ernaux par l'examen de l'ensemble de l'évolution des éléments personnels, générationnels, culturels ou mondiaux qui ont englobé une existence. Cette distance se transpose également par une rétrospection (chronologique) des événements, en utilisant les pronoms « on » et « nous », construisant le sujet comme partie d'une expérience sociétale toujours partagée. Ainsi, lorsqu'elle raconte le récit collectif dans lequel elle a vécu, certains éléments de l'histoire l'amènent à se rappeler ou à faire le lien avec son propre récit personnel, ce qui motive l'écriture de souvenirs qui lui sont propres. À l'inverse, l'examen bref de ses souvenirs singuliers sous forme d'embryons de récits, motivé par la description de photos, renvoient toujours aux réseaux d'appartenance dans lesquels elle évolue¹⁵⁰, c'est-à-dire qu'elle en dégage une portée collective. À ce sujet, la narratrice écrit : « elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde [...] saisir le changement des idées » (251). Tous ces éléments construisent une identité littéraire en constant positionnement dans le collectif, comme si sa perception de l'Histoire venait se loger dans les espaces de sa mémoire personnelle et vice versa. Cette construction littéraire du soi est donc rédigée comme l'intégration en soi de la

¹⁴⁸ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

¹⁴⁹ Élise Huguency-Léger. *En dehors de la fête : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans Les années d'Annie Ernaux*. French Studies, Vol. 66, n° 3, 2012, p. 374.

¹⁵⁰ Alain Rabatel. *La fictionnalisation des paroles et des gestes*. Les années d'Annie Ernaux. Poétiques, n° 173, 2013, p. 120.

perspective historique, de la trace des époques partagées sur sa manière d'être. Découlant de cette manière de construire le soi par l'écriture en tant que place occupée à travers ce parcours collectif, la narratrice ne décrit pas seulement les époques qu'elle a personnellement traversées, mais aussi celles de ses parents ou de ses enfants. Le soi y est non seulement imbriqué dans l'histoire sociétale vécue, mais dans la lignée, le « récit familial et récit social c'est tout un. » (29) Elle bâtit ainsi une notion d'elle en rédigeant certains traits collectifs et culturels de la génération de ses parents ou de ses enfants, afin de se situer par rapport à eux, surtout en ce qui concerne sa notion du temps qui passe, laquelle est relative à ce qui l'a précédée ou à ce qui prend place après elle.

Bref, à travers un récit de soi étroitement motivé et imbriqué dans l'énumération d'un parcours collectif culturel, politique ou technologique, il semble possible de bâtir par l'écriture une notion de soi en tant que sujet d'une collectivité. Par contre, ce genre de construction à l'apparence uniquement rétrospective ne laisse pas entendre que le soi ne touche qu'au passé. Nous y reviendrons d'ailleurs au chapitre quatre lorsqu'il sera question du caractère présent de la mémoire. La construction littéraire d'un parcours à l'intérieur d'une collectivité est la manière dont un auteur crée une notion de soi actuelle, fortement liée certes à la description d'un contexte culturel passé mais dont les éléments sont toujours agencés par l'écriture de manière à ne pas donner l'impression d'un passé perdu. C'est l'écriture de l'ensemble de la place que le soi a occupé dans ce passage des années et des traits culturels collectifs partagés qui constitue cette notion actuelle, dans le texte présent, de soi en tant que sujet d'une société. Nous pouvons alors facilement déceler le caractère culturellement construit de cette manière d'écrire le soi, ainsi qu'une certaine subjectivité par rapport à la manière d'y bâtir le soi puisque l'auteure y assemble les descriptions de photos et celles du contexte social d'une certaine façon dans le but de créer une notion de soi particulière et choisie selon la manière subjective de se percevoir, ici en tant que sujet d'une collectivité.

2.5 Se construire comme verbalisation orale : Christine Angot

Le contenu d'un texte sur soi, ainsi que l'aspect culturellement construit de la représentation du soi que ce discours engendre, peuvent ainsi prendre part à la manière dont l'auteur.e construit une notion de soi par l'écriture, comme nous l'avons vu jusqu'à

maintenant. Par contre, il semble aussi possible de bâtir le soi en ne passant pas principalement par ce qui est dit, mais plutôt par l'effet de la manière dont le texte est rédigé. Le style du texte peut alors construire une identité narrative fortement liée à un ton et à une manière d'écrire. Comme mentionné précédemment, Doubrovsky utilise d'ailleurs son style unique, intraduisible, se voulant le reflet d'un inconscient ou du fil de sa pensée, comme une de ses briques identitaires littéraires. Étudions un autre cas de ce genre de construction de soi, c'est-à-dire celui d'Angot dans son texte *L'Inceste*¹⁵¹. En effet, la création d'une notion de soi y est fortement liée à un autre effet de style, non pas intraduisible et d'apparence inconscient, mais bien celui de l'oralité. Ainsi, l'effet parlé du discours sur soi semble pouvoir devenir constitutif d'une substance identitaire littéraire, c'est-à-dire que plusieurs aspects du soi ne seraient pas uniquement rédigés en tant que contenu, mais plutôt bâtis et montrés à travers l'effet de la verbalisation orale du texte. Il ne s'agit pas d'un aspect présent dans chaque fibre du livre d'Angot, entre autres puisque l'auteure utilise parfois quelques figures stylistiques plutôt soutenues ou certaines définitions tirées d'un ouvrage. Par contre, la verbalisation orale est un aspect qui englobe majoritairement son texte et qui permet à l'auteure de bâtir une certaine notion de soi en tant que structure mentale paranoïaque, folle ou fusionnée à une autre identité. À noter que ce livre ne correspond pas à une transcription d'un discours oral qu'Angot aurait tenu à un moment donné ou au moment de l'écriture. La verbalisation orale est un style avec lequel l'auteure a choisi de mettre en mots le soi, un effet d'écriture, l'une des manières dont elle le construit.

Ainsi, plusieurs éléments du texte font dire que « Christine Angot donne l'impression qu'elle écrit comme elle parle, comme on parle, naturellement [...] »¹⁵² D'abord, elle utilise majoritairement un langage familier et des formules orales, son texte étant parsemé de « ça », « hein » et de plusieurs autres mots associés au discours parlé. De nombreuses phrases débutent également par des conjonctions de coordination ou des pronoms relatifs, ce qui n'est pas syntaxiquement accepté à l'écrit, mais commun à l'oral. Par exemple, elle écrit : « Qu'est-ce que ça veut dire ? Que, après je ne l'ai plus été gentille ? Que je suis devenue un pénis sadique, c'est ça ? Que ça sous-entend ? C'est ça ? Ou c'est autre chose ? Hein ? » (155) D'ailleurs, les mots crus d'un

¹⁵¹ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

¹⁵² Isabelle Cata et Éliane Dalmolin. *Écrire et lire l'inceste : Christine Angot*. Women in French Studies, Vol. 12, 2004, p. 87.

vocabulaire qui se réfère au corps, comme dans l'extrait précédent, sont constamment privilégiés plutôt que l'utilisation d'un discours académique ou d'un lexique soutenu¹⁵³. Le parti pris de l'auteure pour l'oralité se voit aussi dans des phrases ne contenant ni verbe ni complément, parfois uniquement adverbiales, conjonctives, infinitives ou verbales¹⁵⁴. Plusieurs passages montrent aussi une tendance à la répétition, toujours comme dans l'extrait précédent avec « c'est ça », en plus de l'usage abusif du point ou de la virgule, créant des phrases courtes ou saccadées. Par exemple, elle écrit : « [...] mon amour, repose-toi, et veille bien sur ton petit capital, qu'il reste intact. Pour le legs à ta mort. Quand tu seras morte. Pour ta famille. » (16) Dans cet exemple, comme dans de nombreux autres, nous aurions pu supprimer presque toute la ponctuation (*mon amour, repose-toi et veille bien sur ton petit capital pour qu'il reste intact pour le legs quand tu seras morte*) et la nouvelle phrase garderait la même signification¹⁵⁵. Cette utilisation abusive du point et de la virgule, en plus des répétitions, crée un rythme accéléré, paniqué et saccadé qui rappelle souvent l'essoufflement. Chaque mot répété donne une impression de chercher sa respiration et les phrases brèves rappellent celles prononcées par une personne ayant le souffle court¹⁵⁶. Cette impression de respiration renforce l'effet de verbalisation orale du texte. Angot semble l'utiliser afin de bâtir par l'écriture un soi à l'identité troublée et tourmentée par ces moments de crise avec Marie-Christine ou lorsqu'elle pense à cette dernière, c'est-à-dire lorsque surgit sa paranoïa et sa panique. L'auteure construit ainsi un soi affligé par les symptômes d'une certaine folie, c'est-à-dire paniquée et essoufflée, et elle choisit de le faire en transcrivant l'oralité de sa parole et de son souffle affectés par cette folie.

De plus, d'autres passages ne respectent pas du tout les conventions d'un texte écrit, censé contenir des phrases commençant par une majuscule et se terminant par un point, dans lesquelles les virgules facilitent la lecture et amènent de la clarté aux propos. Au contraire, le texte d'Angot contient des pages entières sans points finaux ni virgules,

¹⁵³ Mercédès Baillargeon. *Victime ou martyre? Scandale, paranoïa et tragédie dans L'Inceste et Quitter la ville de Christine Angot*. *Women in French Studies*, Vol. 23, 2015, p. 48.

¹⁵⁴ Pascal Mindié Manhan. *L'esthétique du kitsch dans le roman français : débridement de la langue et dévergondage dans l'Inceste de Christine Angot et L'événement d'Annie Ernaux*. *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n°6, 2013, p. 135.

¹⁵⁵ Mindié Manhan, 2013, p. 135.

¹⁵⁶ Élisabeth Dubois. « Construction littéraire et surimpression énonciative » dans *Structures mimétiques et incestuelles chez Christine Angot*. *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 80.

comme dans l'exemple suivant : « [...] Ma chérie On est samedi tu viens de partir et je me sens tellement avec toi j'ai ta force et ton désir en moi et le mien et tout ça me donne l'envie de vivre d'avancer de t'attendre parfois de te suivre de te montrer le chemin ou d'emprunter le tien [...] » (71). Ce genre de passages crée un autre genre de souffle rappelant l'oralité, c'est-à-dire un discours parlé ininterrompu, presque vomi, interminable, encore une fois délirant. Cette construction du soi à l'aide d'une écriture qui rappelle l'oralité du souffle est aussi efficace afin de montrer une certaine fusion des identités qui s'opère entre la narratrice et son amante¹⁵⁷. En effet, ces longues phrases prononcées comme d'un seul souffle, sans pauses, transcrivent la narration des mois au cours desquels la narratrice se dit homosexuelle et attribue son identité à celle de Marie-Christine. Ce souffle ininterrompu semble ainsi parfois servir à l'auteure afin de se construire une identité narrative, un soi par l'écriture, sans limite entre elle et une autre. Par la structure du texte, les deux femmes respirent ensemble sans arrêt, et leurs deux voix s'enchaînent sans distinction.

Bref, le style d'un texte sur soi semble une autre façon dont un auteur peut construire une notion de soi par l'écriture. Pour Angot, le style oral lui permet une construction d'une identité narrative paranoïaque ou délirante ou encore d'une identité fusionnée. Ce style oral peut aussi témoigner de l'hétérogénéité postmoderne, déployant un texte qui ne semble pas témoigner d'un effort de composition mais bien d'une certaine spontanéité qui permet les répétitions, les changements de rythme (de souffle) au cours du texte et une notion du soi qui donne l'impression d'être plutôt provisoire, c'est-à-dire construite spontanément à la manière du discours parlé.

Il existe évidemment des styles et des tons d'écriture très différents et nombreux. Un style très soutenu pourrait servir un autre type de construction du soi en tant qu'identité linguistique et intellectuelle, comme chez Barthes¹⁵⁸, par exemple. Un style d'écriture qui prend l'apparence d'un laisser-aller ou d'écriture automatique, chez Arcan¹⁵⁹ par exemple, sert une construction du soi en spirale, pris dans ce nœud

¹⁵⁷ Élisabeth Dubois. « Construction littéraire et surimpression énonciative » dans *Structures mimétiques et incestuelles chez Christine Angot*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 78.

¹⁵⁸ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

¹⁵⁹ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

contradictoire et serré entre ce qu'elle est ou veut voir au fond d'elle et ce que les standards sociétaux intériorisés lui dictent.

2.6 Se construire comme énigme à résoudre : George Perec

En plus du style, il existe d'autres manières de construire le soi par l'écriture en restant en marge de ce qui est dit sur soi, de la signification première des mots et du contenu du texte. Étudions un autre exemple, très différent du texte d'Angot, de ce type de construction du soi. Dans le cas présent, il s'agit d'un contenu à reconstituer : l'énigme. En effet, certain.e.s auteur.e.s peuvent bâtir une notion de soi en créant le besoin d'assembler différentes parties de leur construction narrative afin d'en dégager une certaine signification, la notion du soi choisie. Nous verrons d'ailleurs au chapitre quatre comment cette technique qui implique le lecteur ou la lectrice ouvre le sens du texte, car les assemblages peuvent être infinis. Nous verrons également, au dernier chapitre de ce travail, comment cette stratégie peut permettre d'utiliser l'autofiction afin de tenter d'exprimer un aspect indicible du soi, inexprimable directement. Pour le présent chapitre, concentrons-nous sur le fait que l'écriture reste un moyen très efficace pour créer une notion de soi qui ne produirait pas toute sa signification instantanément, mais dont les parties ou les sens se trouveraient sous des métaphores par exemple, à déchiffrer. Il s'agirait presque d'un récit de soi policier, dans lequel celui ou celle qui lit prendrait la place du détective et devrait résoudre l'énigme suivante : « quelle notion de soi bâtit l'auteur.e dans son texte ? » Nous ne pouvons assumer que chaque lecture mènera à la réussite de ce casse-tête et, encore une fois, il existe autant de résolutions de l'énigme qu'il existe de lectures du texte. Par contre, écartons ce sens ouvert de l'écriture et de la lecture pour l'instant et montrons plutôt la manière dont il est possible de construire une notion de soi par l'écriture en tant qu'énigme.

George Perec, représentant d'une prose gorgée de devinettes dans laquelle le puzzle est une figure centrale, nous semble un excellent exemple de cette construction du soi. En effet, dans son texte *W ou le souvenir d'enfance*¹⁶⁰, il utilise majoritairement les lettres G, H, X et W afin de bâtir le soi de manière indirecte, ce qui donnerait accès au lecteur ou à la lectrice, une fois ces lettres déchiffrées, à une certaine notion du soi qui y est construit. Ces lettres sont liées à ses souvenirs, à l'histoire fictionnelle qu'il

¹⁶⁰ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

raconte à propos de l'île W ou sont commentées ou encore métaphorisées. L'auteur les mentionne surtout au début de son texte, en commençant par le titre. Seul l'assemblage et le déchiffrement de la signification de ces lettres semblent offrir certaines clés d'une énigme à résoudre : l'histoire personnelle de l'enfance de Perec, traumatisé par la mort de ses parents et les camps de concentration. Le texte lui-même indique d'ailleurs que ces lettres sont à assembler : « [...] cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot [...] » (97). Les clés que représentent les lettres ne permettent pas de construire une notion lisse et complète du soi, mais donnent du moins accès au cadre du casse-tête et à une certaine notion du soi, à propos de laquelle il y aura toujours des pièces manquantes chez Perec, nous verrons aussi pourquoi en étudiant la représentation du traumatisme au chapitre cinq.

Ainsi, le W semble la première lettre mystérieuse, présente dès le titre. Elle représente le nom de cette société basée sur le sport, inventée par le narrateur à l'âge de 13 ans, dont la description du fonctionnement rigide et cruel constitue presque la moitié des chapitres du livre. Elle est aussi l'initiale du nom de cet homme qui partira à la recherche de cet enfant muet et perdu, portant le même nom que lui. Cette lettre, rare en français mais commune en allemand, présente dans « Auschwitz », laisse déjà voir un certain lien entre Gaspard Winckler, cherchant son homonyme, et les camps de concentration métaphorisés par l'île W. La lettre X vient alors apporter un autre indice. Associée à W par sa figure de miroir, formée de deux V, elle semble laisser voir l'importance du reflet dans le livre, c'est-à-dire du lien entre les récits qui seraient similaires sans être vraiment les mêmes. L'auteur la qualifie également de « figure de base dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de [s]on enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X [...] on obtient une croix gammée » (110), avant de la décomposer encore pour former des S et même l'étoile juive. Le lien entre les deux histoires, qui sont comme des reflets l'une de l'autre, celle de son enfance et celle des camps de concentration, devient de plus en plus clair, surtout lorsqu'il met l'accent sur le point d'intersection de ces deux lettres, suggérant que les deux récits disjoints ont un point commun où ils se rencontrent, créant une autre lettre, une autre signification. Ce point d'intersection mystérieux, dont X peut représenter l'inconnu comme c'est le cas en mathématiques, peut être déchiffré encore plus clairement avec la mention de la lettre G. Plutôt qu'une figure de l'effacement et de l'intersection comme X ou W, G est dite au

cœur des premiers souvenirs d'enfance du narrateur (26-27), en tant que lettre hébraïque. Il la trace même dans le texte, indiquant qu'elle ressemble à un carré ouvert. La lettre donne effectivement à voir un genre d'enclos avec une ouverture, peut-être duquel se serait échappé quelque chose, envahi par le vide.¹⁶¹ Juste avant de la dessiner, le narrateur prend soin de mentionner que ces premiers souvenirs, dont le G fait partie, sont assurément « altérés » et « dénaturés » (26). Ces commentaires concernant le G laissent donc croire à la présence d'une perte de mémoire qui aurait été remplacée ou comblée par une fable – ce seraient des souvenirs envahis par le vide puis modifiés. Enfin, la lettre H vient finalement apporter une autre partie du casse-tête lorsque le narrateur mentionne qu'il n'a pas de souvenir d'enfance, qu'il « en étai[t] dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à [s]a place : la guerre, les camps. » (17) Ce jeu de mots avec « hache » laisse croire que son enfance a été séparée en deux, coupée. Tous ces indices associés aux lettres, en plus des points de suspensions qui séparent les deux parties du livre, laissent ainsi voir que l'enfance de Perec a été sectionnée en deux, laissant un vide qu'il a comblé avec une histoire fictionnelle liée à et reflétant la réalité qu'il a vécue : la guerre et les camps. De nombreux autres indices et analogies, que nous analyserons plus en profondeur au chapitre cinq parce qu'il s'agit de stratégies qui sont utilisées afin de dire l'indicible, parsèment également le texte et en expliquent son fonctionnement, c'est-à-dire le parallèle entre les souvenirs autobiographiques flous et oubliés et la fiction de Gaspard Winckler et de l'île W.

Bref, Perec construit par l'écriture une notion de lui-même dont les éléments épars et sans liens de causalité apparents forment une notion de soi suite à l'assemblage que le lecteur ou la lectrice en fait, possible grâce à une série d'indices, ici associés aux lettres, lui permettant de mieux voir la notion de soi que l'auteur bâtit. À cause de ces indices, ou bien parce qu'on échouerait à les lier entre eux ou encore à les faire signifier, son texte semble contenir deux histoires fictionnelles indépendantes et/ou qui se reflètent. Cet exercice de collage lie encore une fois cette construction au postmodernisme, c'est-à-dire à la manière subjective, hétérogène et dynamique dont l'identité narrative y est bâtie et assemblée. D'autres auteur.e.s pourraient utiliser la même technique de construction du soi à travers des thématiques liées, des métaphores

¹⁶¹ Ross Chambers. *Perec's W ou le souvenir d'enfance and the figure of assemblage*. French Forum, Vol. 31, n° 2, 2006, p. 74.

filées, des liens cachés avec certains mythes ou d'autres œuvres publiées comme nous pouvons le remarquer chez Doubrovsky¹⁶², par exemple. Il s'agit d'une manière de construire le soi par l'écriture qui peut varier grandement, mais qui laisse toujours voir cet aspect construit du soi, c'est-à-dire organisé par l'écriture d'une certaine manière qui semble éparse et qui exige d'être reconstituée ou déchiffrée.

2.7 Se construire quotidiennement : Hervé Guibert

La structure d'un récit de soi s'ajoute également au style ou au puzzle en tant que façon de construire le soi par l'écriture basée davantage sur la forme que sur le contenu du texte. L'écriture journalière en est un bon exemple. Le journal entretient apparemment peu de liens avec la notion de construction de soi, dû à son caractère non planifié, écrit à l'aveugle. Par contre, lorsque nous étudions un journal publié en tant qu'écriture de soi, nous pouvons dégager de ce type d'écriture des processus de construction de soi. L'exercice de repenser à sa journée, aux derniers événements vécus ou bien aux réflexions qui nous habitent, afin de les écrire, implique un décalage temporel qui engendre des choix dans le contenu et dans la manière de raconter ou de mettre en mots ce dont on veut rendre compte. Le journal devient ainsi également un type de représentation qui implique la subjectivité, c'est-à-dire ressaisissant ce qui arrive quotidiennement de manière rétrospective en exigeant des choix narratifs contextuels pour le faire¹⁶³. Publié, le journal est également retranscrit, donc relu et retravaillé. Ainsi, dans le récit publié de ce qui arrive quotidiennement, il y a également cette part de « fabulation » possible, c'est-à-dire l'absence de mimétisme que tout récit porte en lui lorsque l'individu qui le rédige donne forme et sens à l'expérience. L'exemple du *Mausolée des amants*¹⁶⁴ de Guibert montre bien ces liens entre le soi-disant factuel du journal et l'aspect subjectif de la construction de soi qui s'y trouverait plutôt une fois le travail d'écriture et de réécriture achevé. Chez Guibert, le narrateur mentionne à maintes reprises l'idée que son manuscrit au propre provient d'un brouillon précédent, qu'il a retapé et dont il en a modifié certains aspects. Par exemple, il écrit : « j'ai rayé tout le passage sur [...] » (41) ou encore « en tapant mon récit [...] » (222). Il laisse aussi

¹⁶² Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

¹⁶³ Michel Brault. *Le texte d'un roman : journal intime et fictionnalisation de soi*. L'Esprit Créateur, Vol. 42, n° 4, 2002, p. 79.

¹⁶⁴ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

souvent voir cette distance qu'implique l'écriture des souvenirs, même si ces derniers datent d'aujourd'hui : « En écrivant [...] je repense [...] je me demande [...] » (291). Il mentionne même être conscient que son récit quotidien prend l'allure d'un journal fictionnel (528). La trame est donc bien issue de son journal, mais la visée de Guibert penche souvent du côté du romanesque, ce qui fait dire à Genon que « si ces œuvres échappent au genre du journal tout en y étant attachées, nous pouvons considérer qu'elles relèvent de l'autofiction, ou tout au moins d'un processus autofictionnel. »¹⁶⁵

Ainsi, la forme du journal pour écrire le soi est un choix narratif afin de tenter de représenter, donc de bâtir, une certaine notion de soi. Dans le cas de Guibert, il semble s'agir du soi dynamique puisque le sida provoque une détérioration constante de son corps et de son esprit. En effet, l'écriture quotidienne représente bien ces changements incessants, laissant une impression d'évolution continue puisque sa forme ne demande pas une fin, mais suggère plutôt un inachèvement. Il écrit d'ailleurs que « seule la mort mettra un point final à [son] journal. » (210) Cette forme lui permet aussi de revenir sur ce qui a été dit « hier », par exemple, afin de le rectifier, ce qui montre ce dynamisme du soi, qui est déjà quelqu'un d'autre après avoir été rédigé « la veille ». Il écrit parfois qu'il a rayé un passage précédent ou écrit, par exemple : « impression d'éloignement en refeuilletant ce cahier : que je me suis éloigné de moi » (312). L'écriture quotidienne représente également le soi fuyant puisqu'elle semble servir à, justement, rendre plus tangible jour après jour ce corps qui disparaît progressivement dans « le réel ». C'est donc à travers la mise en mots apparemment journalière de ses angoisses, de ses souffrances et de la transformation de son corps effrité par la maladie que semble se bâtir par l'écriture une notion du soi qui, autrement, se déroberait à lui à cause de sa condition. À ce sujet, il écrit : « ce visage décharné que le miroir chaque fois me fait voir comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre » (500). La forme du journal semble ainsi permettre la réappropriation de l'image du corps ou du soi, non pas en tant que genre comme chez Arcan, mais plutôt comme instance en changement quotidien qui lui échappe. L'écriture du journal sert à bâtir une notion du soi qui, autrement, reste non appréhensible puisqu'il se désagrège¹⁶⁶. Nous reviendrons sur la manière dont l'autofiction dirait l'indicible de la maladie au chapitre cinq. Pour l'instant,

¹⁶⁵ Arnaud Genon. *Roman, journal, autofiction : Hervé Guibert en ses genres*. Mon petit Éditeur, Paris, 2014, p. 69.

¹⁶⁶ Arnaud Genon. « Identité, sujet et genre » dans *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 169-229.

il s'agit d'étudier la façon dont l'écriture journalière permet une construction de soi qui, certes chez Guibert, touche l'indicible.

Ainsi, la forme du journal peut permettre de tenter la représentation de tous les aspects dynamiques du soi chez l'auteur.e, ici du corps malade et de sa dégénération jour après jour. Elle construit ainsi une certaine image, ou notion de soi, qui permet de se saisir non pas en tant qu'un être condamné à une disparition éventuelle, mais bien en tant que corps (littéraire) dynamique. Il s'agit bien là d'une construction du soi car – de la même manière dont l'écriture du corps se déroule chez Arcan – le corps fictionnel dans le journal de Guibert ne rend pas compte d'un corps qui le précéderait dans la vie réelle¹⁶⁷. Le corps serait plutôt matérialisé par le processus d'écriture et de réécriture du journal. Il peut s'inspirer du réel, en être influencé et tenter de le représenter, mais l'écriture du corps, comme de tous les autres aspects du soi d'ailleurs, reste une interprétation, une image créée qui ne concorde pas avec une quelconque réalité exacte qui précéderait l'écriture du corps fictionnel. Dans le cas de Guibert, la réalité ne permet pas d'appréhender comme substance identitaire ce corps qui disparaît. Il semble alors le matérialiser par l'écriture du journal, ce qui prend part à sa construction identitaire littéraire. Le récit de soi par le journal, pour Guibert, semble même aller au-delà du fait de faire exister son corps dynamique par les mots. Il devient une manière de construire une existence (narrative). Ainsi, il écrit : « nouvelle vision de ma mort : [...] les mains coupées pour m'empêcher à jamais d'écrire » (238). Étant mourant, « l'écriture autofictionnelle garantit la survie de H. Guibert »,¹⁶⁸ lui permet de construire une identité certes littéraire mais également tangible puisque mise en mots, contrairement à celle de quelqu'un qui n'est plus rien déjà, c'est-à-dire voué à mourir à tout moment.

Bref, l'écriture quotidienne semble la manière que Guibert a choisie afin de créer une notion de soi fuyante, mais à la fois tangible grâce à l'écriture quotidienne et réappropriée, verbalisant ce corps et ce soi tout entier qui lui échappent. Il s'agit donc encore plus clairement d'une construction de soi, ici comme en constant besoin d'être (re)construit chaque jour, puisque l'écriture rend lisible et tangible jour après jour un corps qui, dans la réalité, disparaît de jour en jour. La forme journalière semble donc

¹⁶⁷ Emmanuel Samé. *Autofiction : Père & Fils*. Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2013, p. 199.

¹⁶⁸ Samé, 2013, p. 105.

réussir, ou du moins contribuer, à la représentation d'une notion du soi choisie par Guibert, celle de celui qui tente de résister à sa disparition inévitable.

L'écriture de soi par le journal pourrait aussi servir à bâtir différemment tout autre aspect de cette instance. Chez Marguerite Duras, dans la première partie de son texte *La Douleur*¹⁶⁹, l'effet de l'écriture journalière sert à construire une notion de soi qui souffre de l'attente. Donnant l'impression de s'écrire jour après jour et sans être rédigé en fonction d'une fin, même si au fond l'auteure sait alors que Robert L. a survécu, ce choix formel lui permet de bâtir par l'écriture un soi incertain, qui espère, qui patiente, lié à la vie ou la mort de celui qu'elle attend.

2.8 Se construire comme acte de se souvenir : Nathalie Sarraute

Finalement, terminons avec une manière de construire le soi qui peut d'abord sembler des plus traditionnelles : le récit rétrospectif. En effet, l'écriture de soi a longtemps été considérée par plusieurs, dont Lejeune¹⁷⁰, comme le récit rétrospectif de la personnalité, raconté en ordre chronologique et à travers lequel le narrateur semble maître de ses souvenirs et de leur sens. Par contre, les idées postmodernes sur le constructivisme et sur le caractère réfléchi du soi modifient la vision de ce type de récit. Nous reviendrons plus en détails sur l'aspect réactualisé au présent de la mémoire au chapitre quatre. Pour le présent chapitre, il s'agit seulement de voir comment il est possible de construire le soi par l'écriture en tant qu'acte de se souvenir plutôt qu'en tant qu'accumulation de faits vécus dont l'auteur.e se souvient, comme il était commun de le faire dans l'autobiographie classique. Le texte de Nathalie Sarraute, *Enfance*¹⁷¹, est un excellent exemple de ce type de construction. En effet, l'auteure choisit de bâtir une notion d'elle par l'écriture comme un acte de remémoration et elle construit le soi en tant que mouvement de la mémoire en train de se souvenir et de tenter de se formuler. Ainsi, « we are not simply plunged into a childhood but rather into the process of remembering

¹⁶⁹ Marguerite Duras. *La Douleur*. P.O.L. éditeur, Paris, 1985, 218 p.

¹⁷⁰ Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, 368 p.

¹⁷¹ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

and writing it »¹⁷². La construction littéraire du soi passe ici par l'écriture du travail herméneutique et linguistique qui prend place lorsque nous tentons d'évoquer nos souvenirs. En plus des phrases interrompues, des hésitations, des répétitions et des juxtapositions de phrases, ce genre de construction de soi se développe chez Sarraute à l'aide d'un dialogue entre deux voix et il est motivé par les images fixes ou les souvenirs associatifs que crée l'acte de se rappeler.

L'élément le plus évident de la construction littéraire du soi comme acte de se souvenir chez Sarraute est sans doute la création de ce dialogue, représentant cet acte, entre d'abord la voix de l'enfant jadis, puis la manière dont l'adulte s'en souvient et enfin une voix critique qui tenterait aujourd'hui d'inciter, de provoquer ou de corriger cette première voix. Cette voix critique, souvent inconsciente ou ignorée en nous lorsque nous nous souvenons, est ici représentée dans la forme du texte, ce dialogue. Elle surveille l'authenticité du récit des souvenirs d'enfance et guide cette remémoration en critiquant la formulation de la première voix lorsqu'elle apparaît embellie, inconcevable, incomplète ou anachronique, à travers des formules récurrentes comme « vraiment ? », « essaie de te rappeler », « et c'est tout ? » ou encore des commentaires tels que « tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué [...] tu as fait un joli petit raccord, tout en accord... » (20-21). Cette voix critique suggère également les émotions ressenties ou leur description, ce qui montre qu'elle appartient à la focalisation interne de la narratrice et que les deux voix dialoguent à l'intérieure de la même personne.

Celle-ci reprend également la formulation du passé figé qu'implique l'acte de se souvenir. En effet, la narration rapporte souvent les gestes de la fillette comme s'il s'agissait d'une vision extérieure du passé, comme si elle revoyait des images enregistrées fixes. Les passages où Natacha apparaît comme observée de l'extérieur sont nombreux et le souvenir est souvent accompagné du champ sémantique du regard : « image », « je (re)vois », « voici », « c'est d'une parfaite clarté »¹⁷³. Il y a aussi plusieurs passages dans lesquels la narration décrit une image d'une scène du passé, mais qui ne semble appartenir ni à l'adulte ni à l'enfant puisque la description est

¹⁷² David Lewkowich. *The Slippery Simultaneities of Remembering and Forgetting: memory, autobiographical narrative, and the case of Nathalie Sarraute's Enfance*. *Auto/Biographie Studies*, Vol. 31, n° 2, 2016, p. 343.

¹⁷³ Deborah Keller. « L'écriture du tropisme dans *Enfance* » dans *Le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*. Mémoire de doctorat, Université de Zurich, 2003, p. 50.

interrompue par le dialogue des deux voix. L'image du souvenir est ainsi figée, comme en arrière-plan, un tableau de fond¹⁷⁴ de ce dialogue. L'écriture de ces tableaux fixes du passé prend part à cette construction du soi en tant qu'acte de se souvenir : vision d'images qui nous semblent enregistrées comme telles, mais dont découle une certaine réactualisation, ici incitée par la voix critique qui nourrit l'avancée du texte. L'écriture de l'acte de se souvenir renvoie donc à l'écriture de la perspective fixe que nous avons pu enregistrer jadis et la mêle avec celle d'aujourd'hui, créant ainsi une notion du soi construite par l'entremêlement, ici dialogique, entre ces deux perspectives. La rencontre et l'échange des deux voix représentent ainsi par l'écriture l'acte de se souvenir qui devient la manière dont le soi est construit dans le texte : ce sont des fragments discontinus d'une mémoire passée et présente qui se répondent.

De plus, le mode d'enchaînement de la mémoire qui repose sur l'analogie est ici représenté par des groupes de scènes traitant d'un même sujet. Comme cela se produit lorsque nous tentons de nous remémorer des événements, le texte avance en créant des liens thématiques entre les scènes et les souvenirs. La scène XVIII est un exemple parmi tant d'autres. Elle continue à traiter du sujet des livres introduit au chapitre précédent, en plus de répéter le mot « poussière » qui, lui, déclenche le souvenir de la scène suivante qui commence par la description d'une « route poussiéreuse »¹⁷⁵.

Bref, ce dialogue mêlé au caractère photographique ou associatif du texte représente la manière dont l'auteure a ici choisi de construire le soi par l'écriture, c'est-à-dire en tant qu'acte de se souvenir. Le soi y est donc rédigé en lien avec la mémoire de l'individu, mais de manière postmoderne, c'est-à-dire non pas en tant que faits fixes passés et énumérés, mais en tant que processus de remémoration. Ce dialogue présente ainsi des fragments discontinus d'une mémoire passée et présente qui se répondent, non pas à l'unisson mais de manière souvent contradictoire, hétérogène ou non complémentaire, ce qui rappelle la vision postmoderne du monde et de tous les aspects de la société. Chez Sarraute, la manière de se souvenir – étant la notion de soi que l'auteure a décidé de mettre en mots – construit le soi comme un entrelacement des

¹⁷⁴ Keling Wei. *Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'Enfance de Nathalie Sarraute*. Études françaises, Vol 42, n° 2, 2004, p. 107.

¹⁷⁵ Deborah Keller. « L'écriture du tropisme dans *Enfance* » dans *Le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*. Mémoire de doctorat, Université de Zurich, 2003, p. 25.

images fixes du passé et de la façon discontinue et non concordante de s'en rappeler au présent.

2.9 Conclusion

Suite aux démonstrations d'un certain nombre de manières dont il est possible de construire une identité narrative ou certains de ses aspects, à travers le récit de soi sous la lunette postmoderne, essayons à présent de montrer quelles en sont les conséquences sur la manière d'appréhender ce genre de textes et sur leur caractérisation générique.

L'idée que toute représentation entretient une distance avec la réalité, parce qu'elle ne peut pas être une copie parfaite ni du réel ni du soi, ne semble plus provoquer la controverse aujourd'hui. Même lorsqu'il s'agit d'un récit de soi à caractère rétrospectif, chronologique ou qui implique fortement la mémoire des événements dits réellement vécus, nous ne pouvons plus considérer ce type d'écriture comme étant uniquement constitué par l'énumération objective d'événements ou de sensations en tant que faits passés ou présents attestés comme « vrais ». La subjectivité, la construction sociale et la réflexion – opposées aux concepts d'objectivité, d'essence ou d'immédiateté – impliquées dans toute perception de soi et représentation (de soi) laissent maintenant place à des récits de soi qui déploient forcément une manière partielle de se percevoir, de se raconter, d'organiser ou d'interpréter la notion de soi que l'auteur.e tente de représenter par l'écriture. Les choix narratifs montrent donc la manière dont est créée une notion de soi-même par le langage écrit, ce que nous avons nommé une construction identitaire littéraire. N'ayant pas accès aux intentions de l'auteur.e – c'est-à-dire qu'il est impossible de savoir si celui-ci ou celle-ci comble certains trous de mémoire involontairement, exagère ou ment volontairement dans son récit, peu importe ce qui y est dit à ce sujet – la « fiction » de l'écriture de soi postmoderne vient d'abord de cet aspect construit du soi par l'écriture qui implique toujours un assemblage et une herméneutique subjective, contextuelle et, du coup, fictionnelle. Le sujet qui se « textualise » en vient donc forcément à se « fictionnaliser »¹⁷⁶. Dès maintenant, nous réitérons que l'autobiographie traditionnelle est devenue « autofiction », dont le caractère fictionnel sera renforcé tout au long de la démonstration de ce travail.

¹⁷⁶ Arnaud Genon. *Autofictions : pratiques et théories*. Mon petit éditeur, Paris, 2013, p. 21.

Malgré les idées postmodernes concernant la représentation, nous sommes conscients que plusieurs peuvent considérer l'autofiction comme étant capable ou ayant pour but de faire émaner une certaine vérité du soi, au sens absolu du terme. Ce serait une écriture qui exposerait et dévoilerait l'inconscient par exemple. Robbe-Grillet était un des chefs de file de cette idée, tout comme Doubrovsky d'ailleurs. Pour eux, certaines vérités les concernant émaneraient davantage de la fiction rédigée – en tant que contenu fictionnel pour le premier et en tant que mise en forme fictionnelle pour le deuxième – que de la description chronologique d'événements vécus. Il ne s'agit plus d'une vérité fixe, certes, mais plutôt de l'idée que l'auteur.e pourrait se servir de l'autofiction afin de découvrir ou de dévoiler le soi qui surgit au moment de l'écriture, « entre les lignes ». Par contre, nous pensons qu'il est difficile de considérer systématiquement l'autofiction de cette manière, c'est-à-dire comme ayant toujours la capacité de révéler quoi que ce soit sur un soi « réel », même s'il ne s'agit que du soi du moment de l'écriture. La construction de soi qu'implique ce genre de textes nous semble davantage un acte d'écriture conscient, une création intentionnelle, une mise en récit d'une notion de soi décidée et réfléchie par l'auteur.e, une représentation qui ne donne pas un accès direct au soi. La construction de soi par l'écriture implique d'abord des choix narratifs intentionnels, subjectifs et contextuels. L'autofiction ne crée pas le soi à l'insu de l'auteur.e, mais c'est bien l'auteur.e qui utilise l'autofiction pour y créer une notion de soi. Nous ne réfutons pas que les moyens d'exécuter une telle représentation par l'écriture – la forme, l'ordre, le contenu – peuvent bien sûr demeurer une expérimentation et l'auteur.e peut ignorer les effets de cette dernière sur sa propre perception de soi. Par contre, même si l'auteur.e donne parfois l'impression d'un dévoilement à travers la manière dont il construit son texte – chez les auteur.e.s dont l'écriture paraît automatique, par exemple, au jour le jour, sans plan ou organisation – cette manière de rédiger le soi reste un choix conscient, peut contribuer à la manière dont l'auteur.e a décidé d'y bâtir une identité narrative et, surtout, repose seulement sur les dires de l'auteur.e qui ne sont pas « vérifiables ».

Ainsi, nous stipulons que l'autofiction serait mieux considérée en tant que construction littéraire intentionnelle du soi, comme la manière subjective dont l'auteur.e a décidé de représenter par l'écriture une notion de soi. Bien sûr, le lecteur ou la lectrice reste libre de l'interprétation qu'il ou elle fera du texte et pourrait persister à voir ou trouver des vérités inconscientes de l'auteur.e à travers ses mots et à croire la

découverte de soi par l'écriture parfois affirmée dans le texte. Par contre, notre démonstration suggère que l'autofiction ne peut pas être systématiquement considérée comme un texte dans lequel il pourrait y être révélé une inconsciente vérité de l'auteur.e. Selon nous, on appréhenderait mieux ce genre de texte en le considérant comme un agencement dont la notion de soi que l'auteur.e tente d'y représenter reste un choix voulu, subjectif, malgré le fait que l'effet de la lecture, sur l'écrivain.e comme sur son lecteur.trice, peut varier. Nous reviendrons d'ailleurs sur le rôle du lectorat et de soi-même comme lecteur au cours de ce travail.

Ainsi, si une révélation de soi y est attestée, elle s'appliquerait à l'intention narrative plutôt qu'au contenu de l'acte narratif qui ne reste qu'une construction volontaire d'une certaine notion de soi qui n'est accessible à l'auteur.e que de manière réfléchie et indirecte. Le sens du soi ne peut être à découvrir par l'écriture, mais bien à inventer ... à construire. Le but de l'autofiction ne peut plus être invariablement de « se trouver ». Ce résultat reste impossible à déterminer puisqu'il est uniquement justifié par les dires de l'auteur.e dont la bonne foi reste changeante et non vérifiable et dont la perception de soi reste fluide, contextuelle et indirecte. Même si une telle trouvaille peut être énoncée par l'auteur.e, cela prend toujours part à sa construction littéraire. Nous tentons de définir l'autofiction en écartant les intentions de l'auteur.e et, de ce fait, nous pouvons seulement remarquer que la quête de soi peut être annoncée comme le but ou le résultat de ce genre de récit, mais sans en être une caractéristique définitoire. L'auteur.e n'a évidemment pas besoin d'assumer cette conscience et joue souvent le jeu du dévoilement de soi à travers son récit : il ou elle pointe les éléments en soi découverts en rédigeant ou en se lisant, il ou elle y interprète ce qui est annoncé comme une découverte, etc. Par contre, cet effet de dévoilement ne reste avant tout qu'une construction littéraire. L'autofiction n'est pas un texte « à clé » et n'engendre pas automatiquement de réponses « objectives » sur soi, aussi temporaires qu'elles puissent être. Il ne s'agit pas d'un lieu textuel où l'auteur.e peut assurément découvrir une notion de lui ou d'elle, mais bien d'un espace où est construite consciemment cette trouvaille ou, parfois, son échec.

D'un autre côté, nous sommes conscients que l'auteur.e n'est pas entièrement maître de cette construction de soi dû à son aspect culturellement construit. Tout texte sur soi peut montrer des influences culturelles ou contextuelles sans que l'auteur.e les ait forcément voulues ou planifiées dans la notion de soi qu'il ou elle y bâtit. L'auteur.e

étant également une construction culturelle dans la « vraie vie », certains éléments dans la manière de percevoir le soi peuvent provenir de la société sans qu'il ou elle ne s'en rende forcément compte puisqu'ils ont été intériorisés. Le langage utilisé pour écrire le soi ne relève également pas de lui ou d'elle. Cet aspect culturellement construit de la représentation de soi par l'autofiction peut paraître plus fort chez certains auteur.e.s, qui construisent le soi avec des briques identitaires forgées à même la culture. Pensons par exemple à la construction du soi en tant que genre ou liée à d'autres œuvres publiées ou à la place occupée dans une société. Nous verrons d'ailleurs au chapitre trois comment l'autofiction peut être un symptôme ou un reflet du collectif et du contexte dans lequel elle est créée. Bref, cette ambivalence entre la maîtrise de l'auteur.e – un aspect sur lequel nous insistons dans la conclusion de ce chapitre – et les éléments culturels qui le ou la constituent ou qui pénètrent toujours toute représentation à « son insu » – sujet du chapitre trois – devient primordiale dans la catégorisation générique de l'autofiction. Ce type d'écriture semble ainsi déployer une deuxième frontière poreuse – en plus de celle entre la « vérité » de la vie « réelle » de l'auteur.e et la fiction qu'implique sa perception et sa représentation – c'est-à-dire celle entre l'autorité et la subordination de l'auteur.e face à cette représentation, jamais entièrement maîtrisée. Par contre, nous réitérons que la « découverte » en soi par l'écriture, même s'il s'agit du dévoilement de ces aspects sociétaux ou culturels qui toucheraient d'ailleurs plutôt une analyse sociologique de la littérature, restent assujettis aux dires de l'auteur.e et à ses intentions, qui demeurent des éléments instables et non vérifiables afin d'établir les caractéristiques d'un ensemble vaste de textes sur soi.

Ainsi, la construction de soi littéraire, plutôt qu'un dévoilement, serait davantage liée à une expérimentation de la manière dont l'auteur.e peut se servir des mots afin de tenter une certaine représentation littéraire de soi, malgré le fait que certains aspects culturellement bâtis du soi lui échappent ou restent hors de son contrôle. Une quête non pas du soi en tant que tel – qui semble inaccessible de manière directe et « pure » de toute façon – mais de la façon de le représenter par le langage une fois que l'auteur.e a choisi volontairement la notion du soi qu'il ou elle désire tenter de mettre en mots, même si certains aspects de cette notion proviennent de sa société. Parmi les multiples manières de construire l'identité narrative, dont nous avons fait un survol dans ce chapitre, nous devons constater que les agencements en sont infinis. L'autofiction serait un de ces agencements possibles, une version de soi construite par l'auteur.e en

expérimentant avec le maniement du langage, de la forme et de la chronologie, selon des choix qui auraient pu être différents. L'autofiction est l'expérimentation de la ligne de fiction qui paraît à l'auteur.e la plus révélatrice de la manière subjective dont il ou elle désire construire le soi par l'écriture. Le langage est un moyen, et non une fin, et l'autofiction une « aventure du langage » comme le dit si bien la préface de *Fils*.

Le présent chapitre a ainsi tenté de montrer comment l'auteur.e de l'autofiction construit le soi par l'écriture en y agencant, par l'expérience du langage, un certain cadre, un certain angle et certains éléments de soi. La source ou la présence de ces éléments, dû à son caractère socialement construit, peut bien sûr lui échapper, mais l'auteur.e semble tout de même à la fois souverain de la manière de les agencer par l'écriture, peu importe ce qu'il ou elle dit à ce sujet, qui reste des propos sur lesquels nous ne pouvons pas nous fier afin de caractériser tout un genre littéraire. Considérer ces intentions et dires de l'auteur.e – à dire la vérité ou à découvrir le soi par l'écriture – est d'ailleurs la source de plusieurs problèmes définitoires de l'autofiction, présentés en introduction. À présent, nous voudrions étudier comment cette construction du soi est réalisée et nous pensons que « la performance » de soi qu'elle met en scène pourrait nous aider à caractériser ce type d'écriture en particulier. Nous voudrions ainsi étudier la mise en scène de différents rôles et voix narratives spécifiques à l'autofiction, un spectacle que le lecteur, la lectrice ou l'auteur.e doit forcément regarder ... une performance.

Chapitre 3.

L'autofiction: performer le soi

Dès les années cinquante, plusieurs théoriciens et théoriciennes en sciences humaines commencent à utiliser le théâtre comme modèle pour étudier le langage et les interactions quotidiennes. Goffman¹⁷⁷ serait un des plus influents de cette époque, proposant que la performance devienne de plus en plus présente dans la vie quotidienne, suggérant que le jeu social (de soi) répond à certaines règles établies et consiste à jouer un certain nombre de rôles qui varient. Que ce soit à travers notre apparence, nos interactions ou les dialogues auxquels nous prenons part, nous performons pour soi et pour les autres notre identité sociale et notre place au sein d'un groupe. Nous rechercherions donc à communiquer et faire voir le soi social à travers la performance de soi. Dans les années soixante et soixante-dix, plusieurs disciplines, dont la psychologie, semblent maintenant se tourner vers une théorie plus large de la performance sociale, s'éloignant ainsi du modèle traditionnel du théâtre et considérant les phénomènes sociaux, personnels et communicatifs comme des performances. Ces idées avaient d'ailleurs été présentées bien avant, mais non pas sous le terme de « performance », par des spécialistes tels que le sociologue Robert Park, William James ou le psychologue J. L. Moreno, qui avaient affirmé que les différentes relations sociales peuvent être vues comme des « rôles » et que le soi émergerait de ces rôles¹⁷⁸. Puis, c'est dans les années quatre-vingt-dix que les développements les plus proéminents apparaissent concernant le rôle de la performance dans la construction de l'identité sociale, d'abord particulièrement en ce qui a trait à la race, l'ethnicité, la classe, le genre et la sexualité. Pensons simplement au travail de Butler¹⁷⁹, ensuite repris par d'innombrables théories féministes ou du genre du vingt-unième siècle, qui définit le genre comme une répétition et une réactualisation (ou déplacement partiel) des normes, c'est-à-dire comme une construction sociale réalisée par une performance quotidienne à travers d'innombrables stratégies. D'ailleurs le corps, porteur

¹⁷⁷ Erving Goffman. *Presentation of self in everyday life*. Anchor, Washington, 1959, 272 p.

¹⁷⁸ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 40-42.

¹⁷⁹ Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 172 p.

de signes, participerait aussi à cette performance de soi, qu'il soit lié au genre ou pas. Schechner, auteur et professeur de Performance Studies à l'université de New York, mentionne aussi que la construction du soi passe par la performance de l'identité lorsqu'il approfondit les performances de la vie quotidienne. Il énonce d'abord en 1988¹⁸⁰ que toutes les performances brouillent les frontières entre ce qu'il nomme « as if » et « is », c'est-à-dire entre l'imaginaire et ce qui serait considéré comme « vrai ». Il réitère cette idée en 2002¹⁸¹ en stipulant que les performances, spécialement celles de la vie quotidienne, fabriquent la réalité, « make belief », dans laquelle elles se déploient puisqu'il est impossible de distinguer ce qui serait « vrai » de ce qui serait « performé ». Pour Schechner, la limite entre les deux tend à ne plus exister.

Ainsi, selon ces diverses théories ainsi que d'après Carlson¹⁸², effectuant une grande synthèse des théories de la performance en 1996, les performances sociales sont le moyen par lequel le soi est constitué. En effet, la performance serait la manière dont la construction sociale de soi, que nous avons mentionnée au chapitre précédent, s'accomplit. Cette construction sociale du soi se présente donc non seulement à la manière d'un bricolage et d'un collage de choses disparates provenant de la société ou de la manière subjective dont l'individu se perçoit, mais peut bouger et être remaniée à travers toutes sortes de rôles performés et changeants. En effet, cette performance de l'identité en contexte social s'adapte constamment, improvise, selon les demandes et les contextes perçus sur le moment. Elle ne serait pas scénarisée d'avance, mais bien constamment négociée et réformée. Improvisée, elle semble donc également expérimentale, et ce, dans toutes les activités, mêmes celles du quotidien les plus banales. Peggy Phelan, dans son ouvrage *Unmarked*¹⁸³, suggère d'ailleurs – à l'intérieur de sa thèse principale qui défend la possibilité de résister par la performance à la reproduction des idéologies dominantes – que la politique devrait changer sa façon de concevoir l'identité en comprenant qu'elle est constamment en déplacement et que la relation entre la représentation et le réel ne peut plus être liée au mimétisme et à la fixité. Bref, les théories de la performance sociale – souvent jointes à celles de la

¹⁸⁰ Richard Schechner. *Performance theory*. Routledge, New York, 2004 (1988), 432 p.

¹⁸¹ Richard Schechner. *Performance Studies – an introduction*. Routledge, New York, 2002, 359 p.

¹⁸² Marvin Carlson. « Performance in society » dans *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 31-55.

¹⁸³ Peggy Phelan. *Unmarked: the politics of performance*. Routledge, New York, 1993, 207 p.

psychologie, de la sociologie ou même de la linguistique, nous le verrons tout de suite – rejoignent celles du constructivisme social du soi soulevé par le postmodernisme et, d'après ces dernières, tous les aspects du soi semblent socialement construits à travers cette notion de performance, c'est-à-dire à travers les stratégies employées afin de jouer ces rôles changeants, puisque contextuels, constitutifs du soi.

Selon ces perspectives, le sens du soi – perçu par soi-même ou par les autres – fluctue constamment et sa signification se trouverait aux frontières plutôt qu'au centre de la définition de l'identité où cette perception est toujours créée et à la fois remise en question. La construction de soi étant réalisée à travers ce processus de performance de soi, son sens semble aussi en constante exploration et mouvant. Ces différents amalgames de « soi(s) » deviennent ainsi une constante exploration et expérimentation de ce sens qui bouge sans arrêt. Le soi n'est donc plus une instance au sens unique, unifié et concordant, car il existe de multiples sens de soi à travers la performance. Nous reviendrons d'ailleurs en détails sur le sens ouvert du soi et de l'autofiction au chapitre quatre.

Ces idées découlant des théories sur la performance résonnent d'ailleurs avec la vision du soi dans d'autres domaines, que nous avons déjà brièvement évoqués. Du côté de la perspective freudienne, l'inconscient est un concept qui assume que le soi n'est pas une instance dont le sens est maîtrisé par l'individu et dont la signification est unifiée et toujours concordante. De plus, dans un essai de 1995 revisité très récemment, Ronald J. Pelias¹⁸⁴ mentionne certains linguistes qui appuient cette vision du soi non stable ou unifié, c'est-à-dire construit subjectivement et contextuellement à travers le langage, qu'ils soient issus de l'école freudienne ou pas. Il mentionne Derrida¹⁸⁵, qui ne fait pas partie des adeptes de Freud et qui suggère que le soi, tout comme n'importe quel concept d'ailleurs, est perçu par le langage dont il critique les prétentions à l'universalité. Son sens est toujours différé, car répété mais jamais exactement dans le même contexte. Il nomme aussi Lacan¹⁸⁶, poursuivant pour sa part les travaux de Freud et suggérant que l'inconscient, tout comme la manière consciente de se percevoir, est

¹⁸⁴ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, p. 131.

¹⁸⁵ Jacques Derrida. *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, 448 p. et *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967, 446 p.

¹⁸⁶ Jacques Lacan. « L'étourdit » dans *Autres écrits*. Seuil, Paris, 2001, pp. 449-495.

structuré comme un langage. Son signifiant est donc en mouvement perpétuel. Nous pourrions y rajouter Lyotard¹⁸⁷, pour qui le soi est également perçu à travers le langage à la signification adaptée selon chaque situation. Cette vision du soi est finalement encore une fois appuyée par la théorie du philosophe Ricœur¹⁸⁸, dans laquelle il propose que cette instance ne nous soit accessible que si elle est réfléchie, vue de l'extérieur par nous, donc sentie et comprise comme « un autre » que nous voyons subjectivement et contextuellement à chaque instant, donc de manière qui ne concorde pas toujours et qui varie dans le temps.

Bref, d'après non seulement les théories de la performance sociale qui considère le soi comme émergeant de rôles changeants et donc non concordants, mais aussi d'après des théories provenant de la psychanalyse, de la linguistique ou de la philosophie, nous considérons le soi comme une instance non unifiée dont la signification n'est ni harmonieuse ni maîtrisée totalement. Par contre, nous n'affirmons pas que la définition de l'identité soit uniquement liée à la performance ou à ces idées. Nous avons seulement choisi de nous appuyer sur les théories de la performance sociale du soi pour tenter de définir l'autofiction puisque l'écriture, nous le verrons tout de suite, peut être considérée comme performative. L'écriture de soi semblerait donc tendre vers cette idée de performance, nous le montrerons au cours de ce chapitre, mais d'autres visions valables de l'identité existent encore dans le domaine des sciences humaines et sociales.

En plus de ce jeu changeant entre différents rôles, les théories de la performance sociale de soi proposent d'autres idées. Toujours d'après la synthèse de Carlson¹⁸⁹, certain.e.s utilisent également la performance sociale comme outil pour performer des « soi(s) » alternatifs et imaginaires, toujours dans le but d'explorer cette instance. Les performances autobiographiques présentent d'ailleurs parfois cette alternance des « soi(s) » afin d'examiner la psyché du performeur ou de la performeuse, pour faire réfléchir sur soi-même. De plus, ces stratégies performatives du soi sont énoncées comme étant performées consciemment, bien qu'à des degrés qui varient considérablement d'une personne ou d'une situation à l'autre. Par contre, celui ou celle

¹⁸⁷ Jean-François Lyotard. *Le différend*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1984 (1983), 280 p.

¹⁸⁸ Paul, Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, 432 p.

¹⁸⁹ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 162-164.

qui performe semble tout de même toujours avoir conscience de n'importe quelle performance, même sociale. Ceci amène plusieurs à parler d'une responsabilité d'assumer toute performance, même s'il est difficile et même inutile de vouloir faire une distinction entre la « vérité » et la « responsabilité » des actions d'un individu et de l'imaginaire du jeu ou de la performance de son identité. Comme nous l'avons mentionné, Schechner¹⁹⁰ insiste sur le fait que nous pouvons consciemment jouer le rôle d'un autre ou « se jouer soi-même » dans le quotidien et que ces deux dimensions se recoupent sans distinction claire. Ainsi, dans le jeu de la performance de soi constant et changeant, nous serions toujours nous-mêmes tout en n'étant jamais vraiment nous-mêmes à la fois... ce qui rappelle fortement ce que plusieurs ont dit de l'écriture de soi – « c'est moi et ce n'est pas moi » – notamment Gide¹⁹¹, Barthes¹⁹² ou Douvrovsky¹⁹³!

C'est donc en s'inspirant des théories de la performance sociale du soi, embrassant celles du constructivisme postmoderne du soi, que nous pouvons également tenter de (re)contextualiser l'autofiction. En plus d'être culturellement et socialement construite, nous la considérons aussi comme une performance sociale de soi. Premièrement, selon Pratt¹⁹⁴, il n'existe pas de distinction entre la littérature et le langage ordinaire. En effet, son premier livre démontre que les fondations de la narration écrite peuvent être comprises à travers celles de la narration orale, dans le sens où les deux ne peuvent pas être comprises en évacuant le contexte dans lequel elles sont produites et que toutes les structures narratives contiennent une architecture commune. La langue parlée, tout comme le langage écrit, seraient une performance linguistique. Le concept de dialogisme de Bakhtine¹⁹⁵, repris par Kristeva en 1969¹⁹⁶ ainsi que dans la préface de la traduction de cet ouvrage de Bakhtine publié en 1970, suggère aussi le caractère performatif de l'écriture en stipulant que la voix narrative contient une variété

¹⁹⁰ Richard Schechner. *Performance Studies – an introduction*. Routledge, New York, 2002, 359 p.

¹⁹¹ André Gide. *Paludes*. Gallimard, Paris, 1973 (1895), p. 72.

¹⁹² Roland Barthes. *Le Grain de la voix*. Seuil, Paris, 1981, p. 267.

¹⁹³ Nathalie Crom. *Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction*. 2014, [en ligne], <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>.

¹⁹⁴ Mary Louise Pratt. *Towards a speech act theory of literary discourse*. Indiana University Press, Bloomington, 1975, 236 p.

¹⁹⁵ Mikhail Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

¹⁹⁶ Julia Kristeva. *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris, 1969, 384 p.

de voix. Il s'agit de voix sociétales – comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent et comme nous l'étudierons en détails au chapitre suivant – mais aussi de la voix de l'auteur.e qui croise celle d'un personnage, par exemple, donc de différents rôles si l'on veut, à l'intérieur de toute narration. Bakhtine insiste aussi, dans cet ouvrage réédité en 1963, sur l'importance du contexte d'énonciation, rendant la répétition du langage jamais exactement la même d'une utilisation à une autre, la liant encore une fois à la performance. Derrida¹⁹⁷ est aussi un de ceux à stipuler que l'apparente séparation entre le langage de la vie, qui ne serait pas une imitation, et celui de l'écriture, mimétique, est une illusion. En effet, le point de départ de son œuvre est une critique du modèle linguistique qui affirmait que l'écriture était une transcription de la langue orale, la langue « originale ». Derrida, à travers sa science de l'écriture par la déconstruction, questionne cette idée d'origine et démontre que l'origine de la parole écrite est bien la parole vive, mais que l'origine de cette dernière est aussi la langue écrite. Même Ronald J. Pelias, pour qui l'incarnation tangible et visible est un élément primordial de sa définition de la performance, affirme que les pages peuvent remplacer cette incarnation et restent un lieu où la performance existe et où l'auteur.e peut être considéré.e comme s'exprimant à travers le corps de sa voix. En ce sens, il dit : « the performance on the page parallels a performance on stage. It offers a bodily staging of a speaker – conceived variously – who engages personal, relational, cultural, historical, and political phenomena. »¹⁹⁸ Bref, il ne semble plus étonnant ou controversé aujourd'hui de considérer l'écriture comme performative puisqu'elle est contextualisée, suivant les mêmes structures que le discours oral, traversée aussi par une variété de voix ou de rôles, qui n'imiterait pas la voix mais pourrait en être l'origine, et vice versa. Carlson termine d'ailleurs sa synthèse théorique concernant la performance en concluant que : « many other activities, among them writing, everyday social interactions, and indeed almost any social or cultural activity, can surely be considered performative. »¹⁹⁹

Deuxièmement, l'autofiction semble aussi une stratégie pour performer le soi social non pas seulement parce que nous pouvons considérer l'écriture comme

¹⁹⁷ Jacques Derrida. *De la Grammatologie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, 360 p.

¹⁹⁸ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, p. 62.

¹⁹⁹ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 215.

performative, mais aussi parce qu'elle rejoint plusieurs aspects des théories de la performance du soi que nous avons évoqués. D'abord, le fait d'avoir conscience de sa performance, même sociale, rejoint ce que nous avons énoncé en conclusion du chapitre précédent à propos de la construction intentionnelle du soi par l'écriture. La notion de soi qu'un.e auteur.e a voulu représenter par l'écriture autofictionnelle s'accomplirait donc par une stratégie performative également volontaire, à des degrés qui varient, nous le répétons, considérant qu'il serait étonnant que les textes publiés aient été écrits sous hypnose ou somnambulisme... Ensuite, l'autofiction est évidemment un lieu où il est possible d'inventer sur soi et, donc, de performer des « soi(s) » alternatifs. En effet, dans l'autofiction, nous avons vu qu'il est inutile, voire impossible, de constamment différencier le « vrai » – des événements réellement vécus ou une intention à dire la vérité – du faux – une mythomanie volontaire, des exagérations ou de simples défauts de la mémoire. Notre démarche tente d'ailleurs d'évacuer ce critère instable de la définition de l'autofiction, car nous ne pouvons jamais savoir ce qui y est « véridique », peu importe ce qu'en dit l'auteur.e. Puis, l'autofiction est publiée, donc lue dans un contexte social plus large, d'où son aspect de performance sociale. Nous reviendrons d'ailleurs sur l'importance du public de la performance du soi au cours de ce chapitre. Enfin, la narration dans l'autofiction, comme dans les autres genres littéraires d'ailleurs, semble aussi pouvoir jouer plusieurs « rôles » simultanés et changeants. Elle peut y jouer le rôle de l'écrivain lorsqu'elle réfléchit sur l'écriture ou la littérature, le rôle du narrateur lorsqu'elle raconte un événement, le rôle du lecteur lorsqu'elle émet des commentaires sur le présent texte, etc. La perspective du philosophe Ricoeur va également en ce sens, dans *Temps et récit I*²⁰⁰, lorsqu'il présente les divers jeux avec le temps que permet le récit – le temps du verbe et de l'énonciation, le temps raconté, le temps du point de vue et de la voix narrative – qui rappelle aussi la présence de plusieurs rôles se déployant dans un même récit, à travers ces temporalités différentes. Le soi déployé dans le cadre de l'autofiction semble donc aussi performé à travers plusieurs voix. Certaines de ces voix sont sociétales, comme nous l'avons vu au chapitre précédent et comme nous l'étudierons en détails au chapitre suivant. Pour l'instant, nous voudrions analyser le déploiement des voix narratives qui seraient spécifiques à l'autofiction, c'est-à-dire les rôles engendrés par la performance autofictionnelle et qui, ainsi, permettent de réaliser cette construction du soi que nous

²⁰⁰ Paul Ricoeur. *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Seuil, Paris, 1984, 240 p.

venons d'étudier. Nous analyserons également l'importance du public de cette performance, puis nous tenterons d'en dégager certaines conclusions concernant la caractérisation générique de ce type d'écriture.

3.1 Le (rôle) personnage de l'auteur.e

Le critère de l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage de l'autofiction est mentionné dans presque tous les textes théoriques sur le sujet. Le créateur du terme considère d'ailleurs ce critère comme essentiel. En effet, Doubrovsky le mentionne dès ses premiers écrits théoriques²⁰¹, puis réitère le critère dans les années 2000 également²⁰². L'homonymat de l'autofiction permet ainsi de remplir cette case générique vide dont parlait Lejeune : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister [...] mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. »²⁰³ L'homonymat a ainsi longtemps été le seul point commun des définitions de ce type d'écriture. Par contre, parmi les écrits plus récents, il ne semble plus obligatoire puisque le pseudonyme, l'emploi de l'initiale, du prénom seulement ou l'absence de nom sont fréquents dans des textes que plusieurs considèrent comme autofictionnels. L'homonymat a ainsi souvent été remplacé par des formules qui précisent que l'autofiction peut être anominale²⁰⁴ ou, le plus souvent, qu'elle doit contenir des références à la réalité qui soient vérifiables²⁰⁵, que le héros doit s'imposer comme un dérivé indiscutable de celui de l'auteur.e²⁰⁶ ou qu'un certain nombre d'indices doivent suggérer que le personnage et le narrateur se confondent avec l'identité de l'auteur.e²⁰⁷. Nous proposons donc d'étudier plus en détails ce critère qui reste vague ou qui semble encore souvent dépendre de la réception du texte, instable, et des liens que les lecteurs

²⁰¹ Serge Doubrovsky. *Autobiographie-vérité-psychanalyse*. L'Esprit Créateur, Vol. 20, n° 3, 1980, pp. 87-97.

²⁰² Serge Doubrovsky. "Les points sur les i" dans J.-L. Jeannelle et C. Violette (dir.) *Genèse et autofiction*. Éditions Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007, pp. 53-65.

²⁰³ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, p. 31.

²⁰⁴ Philippe Vilain. *L'autofiction en théorie*. Éditions de la transparence, Chatou, 2009, p. 74.

²⁰⁵ Annie Richard. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme ?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, p. 53.

²⁰⁶ Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2004, 250 p.

²⁰⁷ Philippe Gasparini. *Poétique du je ; du roman autobiographique à l'autofiction*. Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2016, 270 p.

feront entre la biographie de l'auteur.e et ce que celui-ci ou celle-ci en dit. Nous suggérons d'étudier ces « indices » qui confondent ces trois identités, un effet qui semble primordial afin de distinguer l'autofiction du roman autobiographique, dans lequel l'auteur.e ne se confond pas avec le narrateur ou le personnage, même si le texte peut être fortement inspiré de sa vie. Nous proposons donc la présence d'une certaine voix narrative dans l'autofiction, qui serait caractéristique de ce type d'écriture : celle du personnage de l'auteur.e. En plus de la possibilité de l'homonymat, que plusieurs utilisent toujours pour rapprocher les trois instances, nous suggérons plutôt l'étude d'une variété de stratégies ou d'effets narratifs produits permettant et engendrant la création de cette figure du « personnage de l'auteur.e » dans l'autofiction. L'association avec l'auteur.e réel.le en découlerait. Ce personnage d'écrivain.e serait donc le premier rôle joué par la narration d'une autofiction, essentiel à la performance autofictionnelle.

Il existe bien un.e auteur.e dans la vraie vie. Par contre, cet individu de chair et d'os ne se retrouve pas physiquement dans son texte sur soi : les lecteurs ne peuvent pas le ou la toucher ou l'entendre réellement. L'écriture autofictionnelle crée alors ce personnage de l'auteur.e, qui reste homologue et non analogue à l'auteur.e réel.le. Barthes avait d'ailleurs déjà « distingué les concepts d'*écrivain* et d'*écrivant*, à l'encontre de la vision traditionnelle de la littérature qui scindait artificiellement "l'homme et l'œuvre", tout en expliquant l'une par les détails biographiques de l'autre. »²⁰⁸ En effet, son fameux texte *La mort de l'auteur*²⁰⁹ critique l'analyse littéraire accordant une grande place à la connaissance de l'auteur.e du texte, dont nous ne pouvons jamais connaître les intentions. D'ailleurs, dans son autobiographie²¹⁰, la table d'illustration à la fin du texte propose que ce n'est pas Barthes en tant qu'être réel qui y parle, mais bien une voix qui n'existe que sur les pages du texte. Même en insérant des photos de lui dans le texte, il insiste sur le fait que cette personne reste de papier²¹¹. À ce sujet, il affirme aussi que « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs. » (144) Il entend donc que même la voix qui paraît auctoriale est

²⁰⁸ Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.) *Le nouveau roman en questions 5 – une « Nouvelle autobiographie » ?* Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 19.

²⁰⁹ Roland Barthes. *La mort de l'auteur*. Manteia, n° 5, Marseille, 1968, pp. 61-67.

²¹⁰ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

²¹¹ Roger-Yves Roche. *Photofictions – Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009, p. 272.

aussi celle d'un personnage. Pour les autres personnages auxquels il fait référence, nous y reviendrons dans les sections suivantes de ce chapitre.

Ce personnage de l'auteur.e peut donc facilement apparaître dans l'autofiction par l'usage de l'homonymat, mais comme nous ne pouvons plus le considérer comme critère de toutes les autofictions, étudions comment peut être créée cette première voix ou ce « rôle » que tient celui ou celle qui se performe en écrivant le soi : le rôle de l'écrivain.e. Pour ce faire, nous utiliserons le texte de Doubrovsky, *Fils*,²¹² et celui d'Arcan, *Putain*²¹³, avant tout parce qu'ils ne respectent pas parfaitement l'homonymat : le premier utilise parfois le nom de Julien ou Julien-Serge dans un texte signé Serge Doubrovsky, la deuxième emploie un pseudonyme d'auteure et de prostituée.

D'abord, la mention d'informations biographiques concernant l'auteur.e réel.le – comme ses œuvres précédentes, ses apparitions télé, ses origines, la mention de tous éléments le concernant et connus du grand public – reste toujours une stratégie d'association avec le personnage de l'auteur.e, même si nous ne pouvons assumer que ces informations sont toujours présentes, repérables ou repérées par les lecteurs. N'oublions d'ailleurs pas que ces éléments biographiques qui paraissent réalistes et servent à confondre l'auteur.e avec le personnage de l'auteur.e sont aussi sujets à être exagérés ou altérés, ont été choisis subjectivement, sont donnés aux lecteurs selon un certain angle, ce qui confirme que l'écriture de soi laisse bien place à la voix d'un personnage de l'auteur.e. Isabelle Fortier, par exemple, est associée au personnage de l'auteure de *Putain*, Nelly Arcan, évidemment parce qu'elle signe son texte avec ce pseudonyme, mais aussi parce que les deux sont nées dans la même ville, ont toutes les deux poursuivi des études en littérature et ont été escortées à Montréal. Nous les associons également dû à plusieurs performances de ce personnage d'Arcan par Isabelle Fortier à la télévision, nous y reviendrons au chapitre suivant. Ces informations créent une illusion référentielle, mais ne sont pas la preuve qu'Isabelle Fortier et le personnage de l'auteure, Arcan, sont la même personne. La première existe dans le monde et la seconde est de papier, écrivant à propos d'elle sous le pseudonyme de « Nelly Arcan », reprenant à sa manière et s'appropriant certains traits de la vie d'une personne de chair et d'os. La manière ou les raisons pour lesquelles elle est devenue

²¹² Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

²¹³ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

prostituée, ainsi que toutes les anecdotes concernant ses clients ou ses parents, par exemple, peuvent être romancées, sujettes aux défauts de la mémoire, exagérées. L'autofiction ne fait que créer, entre autres à travers la mention de la biographie de l'écrivain.e du texte, ce personnage d'auteur.e qui donne aux lecteurs les compétences, s'ils les repèrent, pour entrer dans cette illusion référentielle propre à l'autofiction. Celui ou celle qui parle lorsque ces informations biographiques sont évoquées est bien le personnage de l'auteur.e. Dans *Fils*, nous pouvons lire le discours de ce personnage lorsque sont évoqués ses livres publiés ou des débats publics auxquels Doubrovsky a réellement participé. Le caractère vérifiable de ces informations ancre encore davantage le personnage de l'auteur dans l'illusion référentielle puisqu'il est très facile de confirmer que *La Dispersion*, qu'il mentionne dans le texte, a vraiment été écrit par ce dernier. Encore une fois, oui, le Doubrovsky de la vie réelle a bien signé ce livre, mais celui qui en parle dans le texte n'est pas la voix d'un être humain, mais bien celle d'un personnage qui est fortement associé, même confondu, à l'auteur réel. L'effet de réel y est très fort puisque, contrairement à Arcan, Doubrovsky est un écrivain connu. Par contre, cette voix qui parle de ses œuvres publiées n'est pas littéralement celle de Doubrovsky, mais bien celle d'un personnage lui empruntant des informations biographiques. Pour preuve également, certains de ces renseignements biographiques sont énoncés à travers la voix du fantôme de ses parents ou des retours en arrière demandés par son thérapeute. La voix de l'auteur se donne encore une fois à lire en tant que voix du personnage de l'auteur, capable de se fondre dans les discours d'autres personnages dans le texte, ce que la voix de Doubrovsky lui-même ne peut pas faire. Bref, c'est la voix de ce personnage de l'auteur.e qui peut d'abord encourager ou créer l'illusion de liens entre la vie attestée du créateur ou de la créatrice et le soi représenté dans son autofiction. Celui ou celle qui énonce ces informations biographiques associées à l'auteur.e est un personnage de livre calqué sur cette personne. Le fait qu'il soit calqué sur un individu de chair ne change rien à sa nature de simulacre.

Ensuite, en plus de ces éléments biographiques, le paratexte est une autre stratégie qui donne à lire la voix du personnage de l'auteur.e. Dans *Putain*, le prologue a un style beaucoup moins cru que la grande majorité du reste du texte, mentionnant dès la première phrase qu'elle désire parler « sans [n]ous affoler » (7), ce qui contraste fortement avec la première phrase du livre qui mentionne d'emblée « ces hommes, des

milliers, dans [s]on lit, dans [s]a bouche » (19). Le style plus réservé du prologue, renforcé par l'utilisation de l'italique, semble laisser entendre une voix différente de celle de la prostituée narratrice. Les deux voix ne sont pas évidemment toujours distinctes, trait de la performance, mais ce changement de style du paratexte le suggère. De plus, le propos du prologue, dont nous avons conscience qu'il puisse être inventé, altéré ou exagéré, d'où la mention de « personnage » de l'auteur.e, concerne également des éléments dont la narratrice reparlera souvent au cours du texte, mais organisés de manière plus logique et surtout chronologique : l'école primaire, la mère, le père, la sœur morte, l'adolescence, la religion, les études, le choix de carrière d'escorte. Ainsi, avant d'entamer un récit stylisé en forme de spirale qui revient sans cesse sur lui-même, sans ordre, ce prologue semble celui d'une autre voix qui met en place un certain cadre et un certain nombre d'informations dont les lecteurs devront disposer afin de comprendre ou de suivre ce que la narratrice dira à travers toutes les figures de style et la chronologie du texte en boucle. Finalement, le prologue se termine sur l'explication du texte qui suivra, un autre trait qui semble suggérer une voix à caractère auctorial, qui diffère de la voix de la narratrice qui parle de manière désordonnée de son expérience de prostituée ou de ses pensées suicidaires. Elle y explique que le texte est « tout entier construit par associations » (17) et qu'il a pour but de la faire « grandir enfin » (18). Nous remarquons d'ailleurs des traits semblables dans la préface de Doubrovsky, dans laquelle le personnage de l'auteur explique son projet littéraire, « l'autofiction », en plus de signer « S.D. » et non pas « Serge Doubrovsky ».

Puis, le métadiscours est une troisième stratégie de la performance autofictionnelle qui permet de jouer le rôle de ce personnage de l'auteur.e. En effet, lorsque la narration parle de l'instant de la rédaction ou de ce qui est en train de s'écrire, elle semble donner voix à une instance qui s'apparente à l'écrivain.e du texte et non à celle du personnage qui y est construit. Chez Arcan, par exemple, la description de la chambre où elle reçoit ses clients, rédigée à l'indicatif présent, semble donner voix au personnage de l'auteure puisqu'elle nous laisse comprendre qu'elle est en train d'y écrire ce texte, entre deux clients : « il faut voir la chambre où j'attends les clients [...] il faut voir le lit, la table de chevet et le fauteuil [...] la pile de magazines que je ne lis pas, achetés par l'agence et posés là [...] » (27-29, nous soulignons). Dans le texte de Doubrovsky, c'est en parlant plus directement de l'acte d'écriture que nous pouvons lire cette voix : « Machine, je tape. Entre mes doigts me glisse. À mon insu, moi je raconte »

(435). De plus, les commentaires concernant l'écriture de soi participent à ce métadiscours qui semble donner place à une voix de personnage de l'auteur.e en train de tenter de se représenter par l'écriture. Dans l'autofiction, le questionnement sur la capacité des mots à pouvoir communiquer l'expérience personnelle semble d'ailleurs fréquent et plusieurs textes sur l'autofiction l'ont d'ailleurs souligné. Gasparini mentionne cette tendance de l'autofiction à la réflexion qui questionne les procédés de représentation²¹⁴, ce que Forest avait pour sa part appelé « une autobiographie soumise au soupçon »²¹⁵. Ainsi, dans l'autofiction, tous les énoncés questionnant les limites de leur propre validité sembleraient produits par cette voix de personnage de l'auteur.e, réfléchissant sur les limites de la représentation de soi par l'écriture à l'instant même où il ou elle tente cette représentation, au moment même où est rédigé le texte sur soi. Par exemple, dans *Putain*, la narratrice stipule soudainement que « les mots ne [lui] disent rien » (144) lorsqu'elle tente d'expliquer ce qui se passe au fond d'elle, mais n'y arrive pas. Elle questionne ainsi à plusieurs reprises les limites du langage et le pouvoir ou la capacité de nommer son mal par l'écriture. Ces passages semblent donc être énoncés par le personnage de l'auteure du texte au moment même de sa rédaction.

Bref, comme l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage de l'autofiction ne suffit plus à être un critère définitoire de ce genre de texte, nous proposons, à travers la théorie de la performance, que la narration de l'autofiction doit jouer ce premier rôle et faire entendre cette première voix : celle du personnage de l'auteur.e. Nous pouvons lire cette voix à travers une ou plusieurs des stratégies performatives énoncées : la mention d'informations biographiques associées à l'auteur.e, la voix du paratexte qui diffère de celle du texte ou celle des métadiscours qui réfléchissent sur ce qui est en train de s'écrire. D'ailleurs, certains de ces métadiscours articulés par la voix du personnage de l'auteur.e soulèvent les limites de la représentation et laissent ainsi entrevoir la présence d'une seconde voix dans l'autofiction, celle du personnage « soi ».

²¹⁴ Philippe Gasparini. *Autofiction vs autobiographie*. Tangence, n° 97, 2011, p. 12.

²¹⁵ Philippe Forest. *Le roman, le je*. Pleins Feux, Nantes, 2001, 489 p.

3.2 Le (rôle) personnage « soi »

Les théories de la performance mentionnent souvent le concept de la répétition. En se concentrant ici sur la performance sociale du soi, cette répétition fait référence à la perception que nous avons de notre identité, qui est constamment répétée sans jamais l'être parfaitement d'une fois à l'autre. En effet, il n'y aurait jamais de concordance parfaite entre les constantes et différentes répétitions de notre identité performée socialement²¹⁶. Schechner²¹⁷ mentionne aussi cet aspect en ce qui concerne spécifiquement le comportement. Pour lui, toutes nos actions sont des comportements répétés, ce qu'il appelle « twice-behaved », c'est-à-dire qu'elles sont construites en fonction de comportements précédents tout en étant actualisées chaque fois par des variations qui dépendent d'un contexte. Il parle principalement des performances sur scène ou des rituels, mais finit aussi par appliquer ce concept aux activités de la vie quotidienne. Ainsi, nous pouvons proposer que le soi qui est construit par la performance autofictionnelle ne peut donc pas non plus correspondre à l'identité réelle d'une personne qui, elle-même, n'est jamais exactement la même de toute façon. Le soi construit par l'écriture est forcément autre – ou du moins ne concorde pas parfaitement – avec le soi qui l'écrit. Ainsi, en plus de mettre en scène le rôle de l'auteur.e, la narration de l'autofiction semble laisser entendre une deuxième voix narrative : celle du personnage « soi ». À ce sujet, plusieurs écrivain.es, théoriciens ou théoriciennes d'autofictions ont repris la fameuse formule de Rimbaud « je est un autre », qui suggérait alors la perte de la maîtrise de soi, afin d'évoquer la création inévitable de ce personnage *alter ego* qu'engendre l'écriture de soi. Barthes le suggère dès ses premiers écrits ainsi qu'en 1975, dans son autobiographie²¹⁸, en écrivant que « le sujet n'est qu'un effet de langage » (93). C'est dans *Le grain de la voix*²¹⁹, un recueil d'une série d'interviews que Barthes a donnée en français, qu'il réitère que celui ou celle qui écrit n'est pas une personnalité ou une subjectivité qui émerge du langage, mais bien un « je » d'écriture, qui énonce, modulé à travers la langue, ne coïncidant pas avec la

²¹⁶ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 189.

²¹⁷ Richard Schechner. *Performance Studies – an introduction*. Routledge, New York, 2002, 359 p.

²¹⁸ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

²¹⁹ Roland Barthes. *Le Grain de la voix*. Seuil, Paris, 1981, 352 p.

personne qui écrit. Colonna l'affirme aussi dans un ouvrage théorique de 2004²²⁰, en proposant que l'auteur.e qui se met en scène devient le personnage du livre. Bref, il n'est plus étonnant d'affirmer aujourd'hui que l'écriture ne reproduit pas le réel, que l'écriture de soi ne peut pas devenir la représentation parfaite et exacte d'une personne et que, comme l'affirme aussi Samé en 2013, « dans l'autofiction, le rapport ironique au modèle devient un rapport ironique à soi en tant que modèle »²²¹. Il s'agit d'ailleurs d'une des distinctions entre l'autofiction et l'autobiographie traditionnelle, dans laquelle l'auteur.e crée un pacte de lecture qui affirme que l'auteur.e réel.le est le personnage du texte et qu'il ou elle le représente le plus fidèlement possible. L'autofiction, en revanche, semble la création romanesque de soi, inspirée de soi ou donnant l'illusion de s'en inspirer. En effet, rappelons que nous tentons de la définir en évacuant les intentions de l'auteur.e ou la question de la véridicité de ses propos. Le personnage « soi » créé pourrait donc se faire attribuer des traits, actions ou pensées qui ont été modifiés ou inventés, cela importe peu. Ce qui nous intéresse ici, c'est le déploiement de cette deuxième voix qu'engendre la narration de l'autofiction et la manière dont elle se met en scène. Nous reprendrons ainsi encore le texte d'Arcan²²² et celui de Douvrovsky²²³ et tenterons d'exposer certaines frontières qui laissent entendre le discours du personnage soi qui, souvent, s'entremêle avec les autres rôles de la performance de soi écrite. Ces deux textes nous semblent de bons exemples, car ils renferment plusieurs moments narratifs où la voix du personnage soi se distingue clairement des autres, et ce, pour des raisons différentes.

Dans *Putain*, le personnage de l'auteure – étant associé au personnage médiatique d'Arcan ou à Isabelle Fortier à cause de stratégies que nous venons d'étudier – est souvent volontairement et explicitement dissocié de celui du personnage soi, c'est-à-dire celui de l'escorte, simplement par son nom : « je m'appelle Cynthia et vous le savez déjà, ce nom n'est pas vrai mais c'est le mien, c'est mon nom de putain » (121). Séparé d'emblée du discours du personnage de l'auteure, le discours du personnage soi de la prostituée Cynthia nous indique qu'elle est une putain de luxe qui travaille dans la chic avenue Docteur-Penfield et qui ne fait pas le trottoir, une

²²⁰ Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2004, 250 p.

²²¹ Emmanuel Samé. *Autofiction : Père & Fils*. Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2013, p. 120.

²²² Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

²²³ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

universitaire cultivée et intelligente, une escorte lucide qui semble extrêmement consciente des rouages de la machine sexuelle dans laquelle elle est prise. La narration met donc en scène la voix de la prostituée lorsqu'elle raconte en détails ses expériences avec les clients ou bien lorsqu'elle parle des standards de beauté auxquels elle doit et veut correspondre, par exemple, afin de susciter le désir des hommes. Cette distinction se voit ici principalement à cause de la césure exprimée par la narration entre celle qui écrit et celle qui se prostitue. Par contre, le texte d'Arcan sert aussi notre argumentation parce qu'il montre bien une autre frontière du discours du personnage soi. En effet, la voix du personnage de l'escorte Cynthia n'est pas très militante. Au contraire, elle mentionne souvent qu'il n'y a rien à faire pour changer la situation des femmes et qu'elle est prisonnière d'une lignée qu'elle ne peut pas briser puisque son sexe biologique la condamne déjà à n'être qu'un objet de désir. Son lâcher-prise et son pessimisme sont d'ailleurs montrés lorsqu'elle mentionne que la seule manière de changer la société serait la création d'une grande famille de femmes solidaires comblées par un seul homme (75-76) ou bien la présence sur Terre d'un seul sexe biologique (76), ce qui représente des situations impossibles, des « choses improbables » (77). Le discours de Cynthia ne fait alors que dévoiler et partager les effets sur elle de cette société hypersexualisée et paternaliste, mais ne mentionne jamais qu'elle espère un changement. Au contraire, elle admet volontiers faire partie de ce système : « n'allez pas croire que j'échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce, une femme qui fait la femme » (43-44). C'est alors en comparant ce discours à celui du texte dans sa globalité que nous pouvons conclure que ce discours non militant et descriptif est bien uniquement celui de la voix du personnage soi de la prostituée. En effet, le texte en entier expose de sévères critiques sociétales et sa publication devient certainement une action militante qui, du moins, dénonce les travers de cette société. Les apparitions télévisuelles de l'auteure tentent d'ailleurs clairement de dénoncer ces réalités, malgré le fait qu'elle s'y prend parfois un peu mal avec sa robe échancrée²²⁴. Le discours du personnage de Cynthia, qui accepte sa condition et ne fait que dévoiler les effets de cette dernière sur elle, est alors utilisé comme un témoignage qui sert et se distingue du message militant de l'ensemble du texte. Ainsi, l'identité narrative construite dans le texte, qui englobe toutes les voix, constitue une prise de parole qui, elle, n'est pas passive du tout et contribue fortement à la construction de la subjectivité et de

²²⁴ Marie-Hélène Larochelle. *Nelly Arcan. (im)postures de la prostituée*. 2017, [en ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document1596>.

l'agentivité du soi écrit, nous y reviendrons au cours du prochain chapitre. Par contre, le discours du personnage soi uniquement s'entend dans le récit non militant des aventures et des pensées de l'escorte Cynthia.

Pour ce qui est de *Fils*, le discours du personnage soi se distingue des autres lorsque nous étudions l'intrigue créée dans le texte. En effet, la narration applique souvent un propos psychanalytique à ce que Julien-Serge raconte, ce qui donne l'effet d'une découverte ou d'une explication inconnue du soi chez le personnage, d'une cure au cours de l'écriture. Le personnage soi affirme ainsi que « dans [s]on discours [il] [s]e soulage » (469). Par contre, cette découverte et cette explication de soi qui se fait au fil de l'écriture est bien le discours du personnage soi puisque l'auteur, lui, a certainement prévu d'avance toutes sortes d'indices et d'informations qui parsèment le texte et sur lesquelles le personnage revient dans la dernière partie du livre en les expliquant rétroactivement. Le personnage soi, naïf, ne se rend pas compte de la présence de ces éléments qui traversent son discours et qu'il finira par expliquer lucidement, soudainement, au cours de la dernière partie du texte. Par contre, l'auteur laisse volontairement tous ces indices dans le discours du personnage soi afin de pouvoir créer une certaine intrigue dont le dénouement final reprend ces éléments. D'ailleurs, l'utilisation de l'intertextualité dans *Fils*, dont nous avons déjà discuté, participe à ce que nous tentons ici d'expliquer. Le discours du personnage soi est gorgé des mots des autres ou d'allusions à d'autres œuvres sans qu'il ne s'en rende compte. Pourtant, l'effet est calculé. Ces allusions, reprises ou reflets d'autres auteurs, semblent donc des projections inconscientes dans le discours du personnage de Julien-Serge, mais l'auteur, lui, espère probablement que le lecteur verra ce que Julien-Serge ne voit pas. Ainsi, les références à *Phèdre* et à bien d'autres ne sont pas soulignées ou explicites dans le discours de Julien-Serge tandis qu'en réalité ces références sont prévues dans l'orchestration du texte puisqu'elles sont toutes reprises finalement, de manière concordante, afin d'expliquer rétroactivement tout le livre. L'intrigue ainsi créée permet de distinguer la voix du personnage soi, naïf et s'auto-analysant au fil du texte.

Bref, c'est plutôt aux frontières de la narration que nous pouvons distinguer la voix du personnage soi. Comme l'autofiction est caractérisée par la confusion et même l'assimilation de l'auteur.e et du personnage dans le texte – auparavant créée automatiquement par le critère de l'homonymat – il est alors compréhensible que les différents rôles qu'engendre la performance autofictionnelle ne soient pas facilement

distinguables les uns des autres. À ces deux voix qui s'entremêlent souvent s'ajoute d'ailleurs une troisième voix dans l'autofiction, un troisième rôle joué par cette narration.

3.3 Le (rôle) personnage de l'Autre

L'altérité joue un grand rôle dans les théories de la performance, qu'elles soient artistiques, culturelles, sociales ou linguistiques. Le public de la performance serait un élément essentiel à sa réalisation²²⁵. D'ailleurs, concernant la performance linguistique en particulier, puisque l'autofiction est produite à travers la langue, Kristeva²²⁶ reprend la théorie bakhtinienne en qualifiant tout discours comme adressé, même si cet auditoire potentiel n'apparaît pas clairement à l'esprit de celui ou celle qui produit un discours. La présence de l'autre dans toute énonciation, un des principes fondamentaux chez Bakhtine, est enrichi de cette caractéristique du discours prenant toujours en compte son effet présumé sur celui ou celle qui en est témoin. Pour ce qui est de l'autofiction, la construction du soi par cette performance semble aussi toujours devoir s'adresser à l'Autre, le prendre en considération ou avoir besoin des résonances que le texte suscite chez lui afin de se réaliser. Le performeur ou la performeuse ne peut pas constamment tenir compte, contrôler ou anticiper les effets de sa performance sur son public, mais ce dernier semble tout de même essentiel afin d'accomplir cette construction identitaire narrative. D'ailleurs, l'autofiction en particulier a souvent été qualifiée de dévoilement de soi. Pour qu'il y ait révélation, il faut bien se dévoiler à quelqu'un... Nous évacuons cet aspect comme critère définitoire, nous l'avons vu, mais cet effet de dévoilement reste souvent présent dans l'autofiction, dû à l'illusion référentielle créée par le personnage de l'auteur.e ou à cause de la construction identitaire narrative de certains textes qui se basent sur cet effet prévu de révélation de soi. Bref, au cours de cette section, nous étudierons la présence du public dans la performance autofictionnelle en séparant cette altérité en deux parties : le rôle de soi en tant que public (lecteur de soi-même) ainsi que le rôle du lecteur réel (dont nous utiliserons la forme au masculin, dans cette section, pour éviter d'alourdir le texte avec de nombreux « lecteur ou lectrice »). Nous éviterons ici de parler des liens concrets du texte avec son lectorat et le monde, un aspect qui sera longuement étudié aux chapitres trois et quatre. Pour l'instant, il ne s'agit que de montrer le caractère essentiel de l'Autre dans la réalisation de la performance

²²⁵ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, 276 p.

²²⁶ Julia Kristeva. *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris, 1969, 384 p.

autofictionnelle et d'en tirer certaines conclusions en ce qui a trait à sa caractérisation générique.

3.3.1 Le (rôle) personnage de soi comme lecteur

Nous avons déjà mentionné que les théories de la performance, entre autres, suggèrent que le soi social ne peut plus être considéré comme une instance concordante et unifiée, jouant différents rôles contextuels, variant et toujours improvisés d'un contexte à un autre. De plus, le postmodernisme considère aussi l'individu de la même manière : un amalgame non concordant d'influences culturelles et de manières subjectives et changeantes de se percevoir, pouvant avoir conscience d'évoluer, de se situer et de participer à un système tout en le remettant en question, par exemple²²⁷. Nous avons aussi cité Ricœur²²⁸ pour qui « soi-même » est seulement une forme renforcée de « soi », une façon de marquer l'identité, peu importe si « même » est pris au sens de mêmeté ou d'ipséité. L'altérité semble ainsi toujours présente dans ce terme du « soi-même ». Lorsqu'il est « semblable », il a valeur de comparaison avec l'autre. Lorsqu'il est « identique », il s'agit de soi-même en tant que « autre ». Ainsi, le soi semble une instance fragmentée plutôt qu'unifiée, qui semble alors avoir la capacité de se regarder, de se remettre en doute, de certifier tout en questionnant. Selon l'ethnologue Richard Bauman²²⁹, toute performance implique d'ailleurs une comparaison avec un modèle potentiel, idéal ou reproduit, ce qu'il nomme « double consciousness » de la performance. Il mentionne bien sûr la conscience du public extérieur de cette performance qui juge du succès de cette dernière, nous y reviendrons, mais il insiste sur cette comparaison qui se ferait aussi par celui ou celle qui performe. Il donne alors l'exemple d'un.e athlète qui a conscience de la réussite ou de l'échec de sa performance selon ses propres standards mentaux, selon lesquels il ou elle se juge comme « un.e autre ». Spécifiquement concernant la performance sociale, Pelias mentionne aussi cette idée dans toute son œuvre sur la performance, regroupée dans un même ouvrage publié en 2018²³⁰, en affirmant que la performance sociale implique des actions

²²⁷ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, pp. 2 et 4.

²²⁸ Paul Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, 421 p.

²²⁹ Richard Bauman. « Performance » dans Erik Barnouw (dir.) *International Encyclopedia of Communications*. Oxford University Press, New York, 1989, pp. 262-266.

²³⁰ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, 294 p.

performées disponibles à voir autant pour les autres que pour soi. Celui ou celle qui performe devient donc aussi spectateur ou spectatrice de sa performance et performerait non seulement pour un public, nous y reviendrons, mais également pour soi. Son regard n'est d'ailleurs pas neutre, mais participe à la performance en tant que sujet actif à la vision subjective. Ce dédoublement lui donne alors la capacité de se regarder, de se critiquer, de se contredire et de douter, dans notre cas, de ce qu'il ou elle écrit à propos de soi. Ainsi, l'autofiction en tant que performance engendre non seulement les rôles et les voix d'un personnage de l'auteur.e, d'un personnage soi, mais aussi d'un « personnage lecteur de soi », qui permettrait une observation, une analyse ou même un dialogue avec soi comme un autre. Nous avons d'ailleurs déjà effleuré cette idée en mentionnant que la voix du personnage de l'auteur.e se déploie parfois à travers des commentaires à propos du texte lui-même, en train d'être rédigé, un regard sur l'écriture qui peut questionner la validité de ce qui y est dit ou encore qui remet en cause sa propre capacité à le faire. Pelias consacre d'ailleurs une partie de son travail à la performance écrite et stipule que « the performance on the page [...] is reflective and reflexive about its own workings. This ludic enterprise lives in the subjunctive, the "as if" (Turner, 1982) [...] it is simultaneously confident in and skeptical of language's abilities. Its speakers command, order, and trust in their linguistic constructions as well as mock, reject, and wrestle with their own efforts. »²³¹ À travers la voix du personnage de l'auteur.e, la performance autofictionnelle semble ainsi pouvoir présenter ce va-et-vient entre la certitude et le doute, c'est-à-dire entre la volonté de construire une identité narrative par la performance écrite tout en questionnant les limites de cette représentation. Nous voudrions maintenant étudier plus spécifiquement la capacité de la voix narrative autofictionnelle à regarder et commenter le personnage soi qui y est construit, une voix qui chevauche et juxtapose celle du personnage de l'auteur.e, certes. Nous allons donc étudier certaines stratégies narratives qui mettent en scène ce rôle du personnage lecteur, et ce, toujours à l'aide de *Putain*²³² et de *Fils*²³³, qui mettent particulièrement en scène ce regard critique sur soi-même, mais aussi à travers le texte

²³¹ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, p. 62.

²³² Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

²³³ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

de Sarraute²³⁴, puisqu'il est tout entier construit comme un dialogue avec soi-même comme un autre.

Premièrement, la narration de l'autofiction joue parfois le rôle du personnage lecteur à travers le discours direct ou indirect de la figure d'un thérapeute. Le cas de *Fils* en est un excellent exemple, puisqu'une section complète du texte est réservée à la transcription de séances psychanalytiques au cours desquelles la narration fait clairement la distinction entre les questions de l'analyste, en italique et en langue anglaise, et les réponses du personnage Julien-Serge. Ce dialogue implique à priori deux personnages distincts, c'est-à-dire l'analysant et l'analysé. Par contre, les interrogations du thérapeute semblent en fait incarner la voix de ce personnage qui joue le rôle du lecteur de soi-même, qui se regarde et se questionne lui-même comme un autre à travers la performance autofictionnelle. Pour preuve, les interventions de l'analyste finissent par être intériorisées dans la partie finale du texte. Dans ce dernier passage, le thérapeute disparaît complètement pour laisser place à une narration qui tente d'expliquer tout ce qui a été énoncé jusque-là par le personnage, point par point en suivant la méthode freudienne. Cette voix, qui analyse rétrospectivement tout le texte, incarne ce rôle du personnage lecteur de soi. Le thérapeute de la troisième partie l'incarnait également sous la figure d'un personnage qui semblait d'abord distinct, mais qui n'était que le motif pour permettre un dialogue entre soi et soi-même comme un autre, qui se questionne et se répond dans le texte et qui utilise ces analyses de soi-même pour finalement, au cours de la cinquième partie, construire une notion de soi à partir de ces analyses. Dans *Putain*, ce thérapeute est également présent, même si la narration ne rapporte jamais directement ses paroles. C'est à travers le discours de Cynthia que s'entremêle souvent celui du personnage lecteur, c'est-à-dire lorsque celle-ci rapporte indirectement les questions de son psychanalyste à travers des formules comme : « je dois maintenant me rappeler quand et comment tout a commencé » (55), qui semble lui ordonner de parler de certains sujets. Ces formules peuvent d'abord donner l'impression, comme chez Doubrovsky, d'un simple discours rapporté. Par contre, Cynthia discrédite ironiquement son thérapeute à de multiples reprises et dit rester silencieuse devant lui : « je parle trop mais jamais devant le psychanalyste, sa présence gêne le développement de ma pensée, d'ailleurs [...] il ne sert à rien de dire quoi que ce soit lorsque l'attention du psychanalyste se porte de toute façon ailleurs, là

²³⁴ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

où il n'y a rien » (82). Pourtant, dans le texte, ses questions rapportées, comme dans l'exemple précédent, ne la laissent pas muette du tout, mais semblent plutôt motiver certaines introspections ou analyses de soi qui s'étendent sur des pages. La figure du psychanalyste incarne donc la voix de ce personnage lecteur, qui semble peut-être incapable de se questionner lui-même directement, mais qui désire devenir son propre analyste, qui « décide de tout, [...] qui parle et interprète, [qui] choisi[t] le diagnostic et le remède » (99). Cynthia passe ainsi par un discours qui semble rapporté d'un psychanalyste pour, en fait, jouer le rôle du thérapeute de soi-même, capable de se questionner et de se répondre, de tenter d'analyser ce qui se cache derrière ses mots en spirales, derrière son texte construit par associations. Tout comme chez Doubrovsky, la performance de ces échanges avec le personnage lecteur participe à la construction du soi. Chez Arcan, il s'agit d'un être qui se diagnostique comme une personne nouée, c'est-à-dire prise entre la volonté de correspondre aux standards de beauté sociétaux et l'inconfort de n'être qu'une reproduction et un objet de désir, dû à l'exigence de ces standards. Chez Doubrovsky, il s'agit d'un être qui s'analyse comme l'impossible combinaison de multiples facettes en lui. Le rôle du personnage lecteur joué à travers la figure d'un thérapeute, dans l'autofiction, peut ainsi porter un regard détaché ou camouflé sur soi comme un autre afin de construire une notion de soi à travers le regard et le discours que permet cette performance.

Deuxièmement, l'objet du miroir peut permettre de jouer ce personnage lecteur qui se regarde lui-même par la performance autofictionnelle, plutôt ici spectateur que lecteur, devant la glace. Dans *Fils*, Julien-Serge voit dans son reflet tantôt un bel homme aux « cheveux bien noirs, crâne bien garni. Bon pied, bon œil. Bien conservé », tantôt un monstre : « ma gueule. Dégueulasse. » (39) Ce regard sur soi que joue la voix du personnage lecteur renvoie au narrateur « trop de facettes. Jeux de glace. Trop de reflets » (71) qui s'interpénètrent et que le « je » de l'énonciation regarde devant le miroir. Le soi y est ainsi construit comme la combinaison impossible de ses différents reflets. Le système d'identification de Julien-Serge fonctionne donc grâce à la capacité de l'autofiction de pouvoir être le spectateur de sa propre performance et de pouvoir y observer, ici à travers l'objet du miroir, toutes ses facettes discordantes, impossibles, évanescences, insaisissables : « à peine entrevue, ma gueule fait naufrage, elle bouge en même temps dans l'autre glace, de l'autre côté de la salle, reflétée, peux pas la fixer » (275). Comme nous l'avons étudié, c'est l'intertextualité qui rendra possible une

relation entre ces reflets et qui permettra au soi écrit de se structurer. Pour ce qui est de *Putain*, l'objet du miroir permet aussi de déceler la voix du personnage lecteur. Pour sa part, le miroir fonctionne un peu comme la figure du thérapeute, c'est-à-dire qu'il permet de se questionner, comme lorsque la narratrice se demande : « miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle, eh bien ce n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, je le sais parce qu'on me parle toujours d'une autre lorsqu'on me parle [...] les miroirs ne me renvoient plus qu'une doublure » (24-25). Ce regard sur soi performé par le personnage lecteur, contrairement au texte de Doubrovsky, n'est pas le lieu d'une identification, mais bien le reflet d'une duplication et de l'aliénation du personnage qui ne s'y reconnaît pas. Le miroir, dans ce texte, lui permet ainsi de se questionner sur sa connaissance d'elle-même et de se répondre, en étudiant son reflet, en constatant qu'elle n'est qu'une enveloppe semblable à toutes celles qui correspondent aux mêmes standards sociétaux de beauté. Une enveloppe qui « serait toujours à enlever, couche par couche » (41-42), sous laquelle il ne se trouve rien qui puisse faire d'elle une personne unique puisqu'elle n'a jamais cultivé autre chose que son extérieur. Cet aspect du soi est donc construit à travers le dialogue sous-entendu que permet la performance, entre la voix du personnage soi et celle du lecteur de soi. Bref, le miroir permet parfois de repérer la voix du personnage lecteur qui exprime la perception qu'il a du personnage soi et avec qui il confond autrement souvent sa voix.

Troisièmement, la métonymie semble également une autre stratégie à travers laquelle nous pouvons distinguer la voix du personnage lecteur, c'est-à-dire lorsque le narrateur parle d'un ensemble dont il fait partie. De manière indirecte, à travers ce regard sur cet ensemble, semble se dessiner un regard sur soi-même. La narratrice d'*Arcan*, par exemple, parle souvent des femmes, groupe auquel elle appartient, en disant : « n'allez pas croire que j'échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce » (43). Elle porte ainsi un regard sur elles qui est assez sévère, affirmant qu'elles sont toutes jalouses, rivales, aguichantes, qu'elles ne servent qu'à assouvir les désirs des hommes et qu'elles n'ont de la valeur que si elles sont jeunes et répondent aux standards de beauté sociétaux. Ces mots semblent laisser entendre la voix du personnage lecteur, qui tire des conclusions à propos de soi à travers ce discours sur la gente féminine en général. En effet, cette voix se distingue lorsque nous remarquons que son regard sur les femmes est assez masculin, comme lorsqu'elle parle de « [s]a façon de regarder les femmes, [s]a façon d'homme, le souffle court et la pensée qui

s'arrête » (24), comme si elle les observait selon un point de vue détaché de ce groupe, comme si elle n'en faisait pas partie. La construction identitaire narrative de soi dans *Putain* se réalise ainsi, entre autres, à travers l'écriture de l'intériorisation du discours misogynne sociétal chez la narratrice. Cette représentation est possible grâce à la performance autofictionnelle qui permet le rôle de ce personnage lecteur, voix ici masculine, qui regarde et juge la femme comme un ensemble dont elle ne fait pas partie, selon des critères qui ne viennent pas d'elle mais bien de la société.

Finalement, cette voix de personnage lecteur se fait aussi entendre lorsque le personnage du texte donne l'impression de dialoguer avec lui-même. Cette stratégie donne souvent l'effet d'un dialogue mental. Le texte de Sarraute, *Enfance*²³⁵, en est un excellent exemple puisque cet échange entre ces deux voix est marqué de manière évidente par les tirets. Il ne s'agit pas d'un dialogue entre deux personnages différents puisque les deux voix ont accès aux émotions et aux intuitions du personnage et appartiennent alors toutes deux à une focalisation interne. Ainsi, une de ces voix est celle de la manière fixe dont le personnage se souvient de l'enfance et l'autre est celle du personnage lecteur qui corrige, suggère, oriente et provoque les dires de l'autre. Dans ce texte, la construction du soi dépend directement de cette capacité littéraire de l'autofiction de jouer le rôle du public de sa propre performance puisque la notion de soi y est bâtie en tant qu'acte de se souvenir, qui implique ce dialogue entre la vision fixe que nous avons du passé et la manière actuelle et mise à jour dont nous nous souvenons. Cette mise en scène du regard du personnage sur son passé, afin de le réactualiser, est possible à travers la performance autofictionnelle qui donne voix à ce personnage lecteur, dialoguant avec lui-même comme un autre. Elle permet de mettre à distance le soi construit dans le texte, de le faire « autre » afin de le représenter selon la notion choisit par l'auteure : l'acte de se souvenir. Dans d'autres textes, ce dialogue n'est pas toujours aussi marqué et prend place de manière beaucoup plus subtile, sans indiquer par la forme du texte la distinction entre les voix. Le personnage lecteur peut alors apparaître quand la narration donne l'effet d'une conversation à l'intérieur même des pensées du personnage. Il s'agirait d'un échange entre le personnage et lui-même qui n'est pas camouflé par la figure d'un thérapeute ou par l'objet du miroir, par exemple, mais bien qui s'entend et se met en scène à travers une ou quelques phrases. Dans

²³⁵ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

*L'inceste*²³⁶, par exemple, la notion du soi troublé, tourmenté et paranoïaque qui est construit dans le texte, en plus de passer par le style de l'oralité, se déploie parfois aussi à travers la représentation d'un certain dialogue mental, perturbé, que permet de mettre en scène la performance autofictionnelle, entre soi et soi-même comme un autre. Ainsi, la narratrice dit : « je suis fière de toi fière de toi avec moi, de l'amour que tu me portes mais est-ce à moi qu'il s'adresse cet amour Les paroles tes paroles me sont-elles destinées Si seulement une fois je me sentais issue d'un amour véritable » (68) Dans cet exemple, un certain dialogue avec soi-même est notable lorsque la narratrice interroge ou doute de ce qu'elle vient d'énoncer, c'est-à-dire l'amour de Marie-Christine à son égard. À l'intérieur d'une même phrase, le texte donne souvent cette impression d'un genre de conversation avec soi-même, revenant sur ou questionnant ce qui vient d'être énoncé, renforçant l'aspect paranoïaque du soi qui est construit dans le texte.

Bref, la performance de l'autofiction semble pouvoir mettre en scène ce troisième rôle, celui du personnage lecteur, lorsque sa narration remet en doute, contredit, dialogue ou regarde le personnage soi. Nous venons d'étudier quelques stratégies narratives à travers lesquelles ce dialogue et ce regard vers soi peuvent être davantage repérables, indices grâce auxquels cette voix de personnage lecteur est plus facilement distinguable des autres. Par contre, ce rôle peut également être joué à l'intérieur même d'une phrase ou d'un effet de style, comme chez Angot par exemple. La capacité de celui ou celle qui performe à être spectateur ou spectatrice de sa propre performance permet ainsi à l'autofiction une narration considérant, par moments, le soi qui y est construit comme s'il s'agissait d'un autre : observable et analysable. D'ailleurs, nous suggérons que c'est pour cette raison que l'autofiction a tellement été associée à la psychanalyse. Certes, Doubrovsky insiste sur l'auto-analyse comme critère définitoire. Plutôt que ce critère, qui évacue plusieurs œuvres autofictionnelles de cette catégorie, nous suggérons la présence de ce rôle du lecteur de soi-même dans l'autofiction, qui a la capacité littéraire de regarder et d'analyser le personnage soi qui y est construit comme un autre. Par contre, n'oublions pas que l'autofiction reste une construction du soi volontaire par une performance consciente et que si une découverte du soi ou de l'inconscient y est annoncée ou souhaitée, cela prend part à la notion de soi qui est bâtie intentionnellement dans le texte. Nous ne pouvons pas considérer cette révélation comme « vraie » en ne nous basant que sur les propos de l'auteur.e, qui affirmerait une

²³⁶ Christine Angot. *L'inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

telle découverte dans son texte. Dans notre cas, nous tentons une entreprise plus large de définition de l'autofiction, ce qui nous amène à évacuer ce critère de l'auto-analyse, du dévoilement de soi, de la révélation de l'inconscient de l'auteur.e – éléments instables – pour le remplacer par la construction du soi par la performance autofictionnelle qui, elle, permet un échange ou un regard sur soi comme un autre qui prend souvent part à la notion de soi construit par et dans le texte.

3.3.2 Le rôle du lecteur

L'importance de l'altérité dans la performance autofictionnelle ne se déploie pas uniquement à travers sa capacité à mettre en scène une voix narrative qui peut considérer le soi comme un autre afin d'accomplir sa construction identitaire par l'écriture. Le public réel, les lecteurs dans notre cas, joue aussi un rôle de taille dans la réalisation de toute performance, lui donnant sens et existence. Pour ce qui est des performances culturelles, celles-ci visent souvent ce jeu entre renforcement et subversion de la culture dominante, ce qui l'amène à avoir besoin d'un public de manière essentielle afin de donner sens à des discours dont le but est de créer un effet sur l'individu, de le faire se questionner sur les assomptions culturelles qui gouvernent sa société²³⁷. Nous reviendrons sur cet aspect au cours du prochain chapitre qui traitera des liens entre l'autofiction et le monde. Pour ce qui est de la performance linguistique, que nous avons déjà brièvement évoquée, elle implique toujours un contexte, une intention de celui qui la performe ainsi qu'un effet présumé de l'acte sur celui ou celle qui en est témoin. Cette considération du public dans toutes les performances linguistiques découle non seulement des idées de Bakhtine, mais est aussi défendue par bien d'autres tels que John R. Searle, Kristeva, Derrida, Bourdieu, Butler, pour ne nommer que ceux-là²³⁸. Pour ce qui est des performances sociales, par lesquelles le soi social est constitué, le rôle du public est encore une fois primordial, car un individu pourrait avoir autant de « soi(s) » sociaux qu'il existe de personnes ou de groupes qui le reconnaissent ou qui ont simplement une image de lui. Le soi social semble donc

²³⁷ Marvin Carlson. « Cultural performance » dans *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 179-204.

²³⁸ Marvin Carlson. « The performance of language » dans *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 56-80.

nécessiter la reconnaissance d'autrui afin d'exister et d'accomplir la performance de ces rôles changeants selon les contextes ou les demandes²³⁹.

Ainsi, en ce qui concerne la performance autofictionnelle, elle paraît également avoir besoin de ce public, le lecteur ou la lectrice, afin d'attester et d'affirmer le soi performé et ainsi construit. Il semble en effet que la construction du soi dans un livre doive sa naissance aux lecteurs de cet être, qui affirment sa légitimité et qui l'attestent comme existant. De plus, toute l'entreprise autofictionnelle implique cet effet de réel qui associe l'auteur.e avec le personnage de l'auteur.e, le narrateur et le personnage soi, ce qui nécessite une certaine considération et adhérence des lecteurs. Cet « effet » se doit de trouver des résonances chez l'autre afin de se produire, même si le degré d'adhérence varie toujours d'une lecture à l'autre et nous reste inaccessible, nous y reviendrons. Annie Richard consacre d'ailleurs un livre à ce sujet, dans lequel elle montre que l'autofiction se démarque de l'autobiographie traditionnelle par, entre autres, sa nécessité à la faire partager à autrui puisqu'elle doit « susciter l'adhésion d'autrui, sans quoi "je" n'existe pas »²⁴⁰. Nous voudrions donc maintenant étudier plus précisément de quelles manières l'autofiction en particulier exige un public afin d'accomplir la performance de soi qu'elle met en scène.

Premièrement, certaines manières de construire le soi dans l'autofiction dépendent majoritairement du rôle des lecteurs. Nous ne parlons pas ici de la manière dont ils recevront le texte, que nous aborderons au cours des deux prochains chapitres, mais bien du fait que certaines constructions se doivent particulièrement de les considérer afin de s'accomplir. C'est le cas de textes autofictionnels qui bâtissent une notion de soi à assembler, c'est-à-dire des textes dans lesquels le soi est construit à travers les liens potentiels et espérés que les lecteurs feront entre plusieurs informations. Ces textes peuvent par exemple construire le soi à travers des éléments identitaires camouflés, métaphorisés, à repérer, à interpréter, à déchiffrer. C'était le cas de *W ou le souvenir d'enfance*²⁴¹, dont nous avons étudié la construction du soi par l'énigme à résoudre. C'est la présence allégorique des lettres G, H, X et W qui rend

²³⁹ Marvin Carlson. « Performance in society » dans *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 31-55.

²⁴⁰ Annie Richard. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, p. 10.

²⁴¹ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

possible la construction du soi de ce texte, car elles permettent aux lecteurs, s'ils les déchiffrent, de faire le lien entre le récit de l'enfance dont le narrateur a peu de souvenirs et la fiction de Gaspard Winckler et de l'île W. L'auteur bâtit donc une notion de soi à résoudre à l'aide des clés de signification que sont ces lettres, ce qui montre l'importance des lecteurs dans la réalisation de cette construction identitaire narrative qui dépend de leur capacité à les déchiffrer. Les lecteurs ne les décrypteront peut-être pas (tous) et y verront le chevauchement de deux récits qui n'ont rien en commun, certes. Mais la notion de soi que l'auteur a voulu tenter de représenter, c'est-à-dire une enfance marquée par le traumatisme de la mort de sa mère dans un camp de concentration, prend fortement en compte les liens que les lecteurs feront entre les deux textes et en dépend à des niveaux qui varient. Dans ce genre de construction de soi par l'écriture, à assembler, l'auteur.e se doit particulièrement de considérer les lecteurs dans l'élaboration de son texte, pour tenter de leur permettre de suivre l'intrigue ou l'énigme du soi dont le déchiffrement déboucherait sur une certaine compréhension de la notion du soi que l'auteur.e a choisi de tenter de représenter. Il est donc inévitable de tenir compte des lecteurs réels et de faire en sorte qu'ils aient les connaissances nécessaires pour lier certains éléments constitutifs d'une notion du soi ou du sens que l'auteur.e veut lui donner dans son texte. Nous le répétons, il est impossible de contrôler l'effet du texte sur les lecteurs, ce qui garde le sens de l'autofiction ouvert, nous y reviendrons. Nous suggérons seulement ici que ces derniers doivent être pris en compte de manière particulière dans certaines autofictions, d'où leur importance.

Dans une construction du soi comme dans *Fils*²⁴², c'est non pas l'assemblage d'éléments disparates, mais plutôt l'intrigue du texte qui se doit d'être suivie par les lecteurs afin que la construction du soi y soit possible. En effet, le personnage Julien-Serge ne voit pas très clairement en lui-même dans les quatre premières parties du texte. Les lecteurs n'en savent pas davantage que lui et suivent l'intrigue du soi qui y est performé au fil des pages, au même rythme que le personnage. À la fin du texte, c'est à travers l'analyse de *Phèdre* que Julien-Serge comprend et auto-analyse finalement ce qui arrive à l'intérieur de lui. Cette lecture rétrospective sert de dénouement pour le protagoniste, mais aussi pour les lecteurs, qui ont lu le texte selon la perspective de Julien-Serge et non pas du point de vue d'un narrateur omniscient. La réussite de la construction du soi par la performance autofictionnelle a ainsi besoin pour s'accomplir

²⁴² Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

de ces lecteurs « naïf », c'est-à-dire qui suivent l'intrigue de la construction du soi jusqu'à en découvrir une certaine clé de signification. Les lecteurs sont donc forcément pris en considération dans le texte puisque le soi y est bâti à travers l'effet visé sur eux de cette orchestration à l'illusion référentielle : le soi dévoilé et compris par l'auto-analyse. Ainsi, toute la cinquième partie prend particulièrement en compte les lecteurs puisqu'elle pointe et oriente la lecture rétrospective de tout le texte, certes pour Julien-Serge, mais aussi pour le public qui suit l'intrigue au même rythme. On y souligne ainsi que « dans ce monstre [que Julien-Serge voit dans son reflet] il faut maintenant lire HIPPOLYTE » (514), que « Je [chez Hippolyte] n'est pas UN Autre mais DEUX Autres [...] je [du texte] suis L'IMPOSSIBLE COMBINAISON » (519) et que tandis que le personnage d'Hippolyte meurt tiré par les rênes de ses chevaux, lui aussi se perd parmi les « fils de son labyrinthe intérieur dans l'enchevêtrement inextricable de ses identifications » (521). D'ailleurs, il n'y a pas que la dernière partie qui oriente la lecture éventuelle du texte, car la préface expliquait déjà très clairement aux lecteurs que « l'interprétation du rêve se renversera dans l'explication du texte racinien, dont la nouvelle lecture permettra de relire en retour la vie du narrateur » (9). Bref, le public de la performance autofictionnelle est essentiel et toujours pris en compte lorsque la construction du soi dépend d'un certain dénouement, que les lecteurs peuvent comprendre à des degrés qui varient.

Deuxièmement, certaines autofictions construisent le soi à travers une performance qui exige qu'on se livre à quelqu'un. Ce type de récit en général a peut-être tendance à créer cet effet d'aveu ou de dévoilement de soi de toute façon, que nous avons appelé plutôt construction et performance de soi, mais certains textes appuient davantage leur construction identitaire littéraire sur cette impression. Afin de se livrer, le narrateur ou la narratrice doit donc assurément prendre en compte les lecteurs, c'est-à-dire ses confidents. Sans témoin, il n'y a pas de témoignage. Lorsque la construction du soi se donne comme une confidence, elle nécessite un.e confident.e. *Le mausolée des amants*²⁴³ en est un bon exemple, puisque le narrateur s'y livre et y témoigne à propos de sa sexualité et de sa maladie qui sont taboues socialement : l'homosexualité et le sida. Le choix de la forme du journal, habituellement intime, renforce d'emblée cet effet de confidence et de témoignage et donne l'illusion d'une relation privilégiée avec les lecteurs, ce qui renforce l'effet de réel créé par la voix du personnage de l'auteur. Son

²⁴³ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

journal pourrait d'abord sembler privé ou paraître adressé uniquement à T., son amant. Par contre, le narrateur précise dans son premier fragment qu'il ne lui envoie pas ces lettres, que ce « cahier a pris le relais [...] [et qu'il] ouvre maintenant la boîte en public » (9). Les lecteurs sont donc invités, dès les premières lignes du texte, à recevoir les confidences du narrateur. Ce journal ne semble donc pas uniquement écrit pour soi, mais bien pour autrui. Il est alors rédigé comme si le narrateur se confiait à un compagnon, de manière familière, dans un langage assez cru et sans détour, s'adressant même parfois directement aux lecteurs, comme lorsqu'il dit : « vous, vous connaissez la fin de cette histoire » (417). De plus, comme la réalisation de cette construction identitaire narrative est basée sur une confiance qui se doit d'être reçue pour avoir lieu, le narrateur s'assure souvent que la lecture n'est pas trop ennuyeuse ou encore compatit avec certaines longueurs du texte. Par exemple, il écrit : « parfois je n'en peux plus de mon livre, il me semble interminable, il m'épuise, j'ai peur qu'il épuise le lecteur » (455). En effet, il est primordial de ne pas l'ennuyer, car s'il arrêta de lire, il interromprait la performance de soi qui s'y joue à la manière d'une confiance. Le personnage de Guibert compare ainsi son texte à la cour royale, où le lecteur ou la lectrice incarne le souverain. Il affirme en ce sens qu'« un livre est une demande d'amour. On est un peu devant le lecteur comme le bouffon qui doit commettre face au roi la péripétie la plus saugrenue pour ne pas avoir la tête tranchée. » (199) Si la construction du soi par la performance écrite veut être accomplie, le public doit la reconnaître en continuant sa lecture. Le narrateur écrit d'ailleurs qu'« il [le livre] n'a pas vraiment d'existence, il faut attendre que le lecteur le refasse vivre, me refasse vivre par rapport à lui, l'objet morne. » (269) Ainsi, chez Guibert comme dans tous les textes autofictionnels dont la performance de soi passe par l'effet d'une certaine confiance ou d'un témoignage, à des degrés qui varient, les lecteurs participent à la construction du soi dans le texte en étant les témoins ou les confidents, d'où l'importance du public de cette performance de soi.

Enfin, les lecteurs peuvent également devenir essentiels lorsqu'ils rendent légitime le soi en tant que sujet d'un discours. En effet, la construction du soi peut passer par la prise de parole du personnage. Certaines autofictions mettent en scène une voix narrative qui désire rendre légitime sa propre valeur par le simple fait de s'exprimer ou de passer un message. Ce discours se doit donc d'être entendu, lu, pour faire sens. Les lecteurs deviennent les dépositaires de ces propos, essentiels à

l'existence de ce discours constitutif du soi. *Putain*²⁴⁴ en est un excellent exemple, car en plus de construire le soi en le performant comme un genre féminin, un être aliéné ou noué, la performance de soi s'y déploie à travers une écriture qui permet au soi de devenir un sujet pensant par lui-même, s'exprimant enfin. Son texte crée un lieu où se manifeste l'agentivité en cours de création, puisque chez Arcan, « la parole est un instrument privilégié de la subjectivité [et] elle permet de s'emparer du territoire langagier et de s'affirmer sujet du discours »²⁴⁵. En effet, comme nous l'avons vu, la narratrice se sent formatée d'avance par les idéaux sociétaux, prise dans des stéréotypes qui ne font d'elle qu'un simple objet de désir, sans même l'avoir décidé ou sans pouvoir y remédier. À travers le miroir, elle se voit comme toutes les autres, une doublure. Par contre, c'est la prise de parole lucide concernant sa société qui lui confère une certaine agentivité, même si la voix du personnage de Cynthia ne semble qu'un témoignage passif si nous la considérons comme étant à part des autres voix. Cette prise de parole, c'est-à-dire l'ensemble du texte et des voix narratives qui le constituent, supplante l'image et la passivité de la voix du personnage et contribue à la reconquête du soi. Ainsi, lorsqu'elle s'exprime, elle prend forcément la parole pour qu'on l'entende. L'intériorisation des idéologies sociétales la laisse peut-être muette dans « la vie réelle », selon ses dires, mais l'autofiction lui permet de s'exprimer et de les dénoncer, ce qui est un discours adressé. Elle écrit donc : « alors peut-être des mots, ces mots pleins de mon cri pourront les frapper tous » (23). Cette prise de parole ne permet donc pas une construction du soi en tant que sujet pensant si elle n'est pas reçue par quelqu'un. Les lecteurs deviennent ainsi essentiels pour que la narratrice soit non pas seulement vue, mais aussi enfin entendue. Elle commence d'ailleurs son texte en spécifiant qu'il leur est destiné, en les apostrophant d'emblée : « je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter, d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler » (7). Ainsi, ces adresses aux lecteurs sont récurrentes dans *Putain*.

Bref, les lecteurs jouent un rôle essentiel dans la construction du soi par la performance autofictionnelle. En tant que public de cette performance, ils attestent l'existence du soi qui y est construit textuellement, peu importe leur interprétation du

²⁴⁴ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

²⁴⁵ Élyse Bourassa-Girard. *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité divisée*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 80.

texte, peu importe s'ils réagissent comme l'auteur.e le souhaite ou le planifie. Ils sont toujours considérés, davantage dans certains textes que d'autres, comme étant les réceptacles de tout discours constitutif du soi par l'écriture. Que ce soit par le biais d'une intrigue qu'ils suivent, d'un témoignage dont ils sont les témoins, d'une confiance qu'ils reçoivent ou d'un discours qu'ils attestent, les lecteurs demeurent un élément essentiel de la performance autofictionnelle. L'auteur.e, sans toujours s'adresser directement à eux, tente fortement de s'assurer qu'ils poursuivent leur lecture et qu'ils aient les compétences nécessaires afin de voir dans le texte la notion de soi qu'il ou elle a voulu y construire.

3.4 Conclusion

Suite à l'analyse des différents rôles et voix narratives qui caractérisent l'autofiction, ainsi que du rôle primordial du public de la performance autofictionnelle, nous pouvons maintenant en tirer quelques conclusions afin de tenter de mieux appréhender et définir ce type d'écriture dans le contexte postmoderne. Premièrement, nous voudrions revenir sur la part de « fiction » de l'autofiction, avant de nous attarder au côté « auto » ou « réel ». Nous avons déjà conclu que la fiction était inévitable dans toute représentation de soi, non pas forcément comme mythomanie, mais plutôt comme simple mise en forme subjective et contextuelle. Une certaine fiction, due à la notion de soi que l'auteur.e choisit de représenter selon des choix narratifs, stylistiques et un certain ordre, en découle. Le présent chapitre nous permet également de réitérer la présence inévitable de la fiction dans tous les récits de soi postmodernes, mais selon des angles différents.

D'abord, l'autofiction déploie une seconde couche fictionnelle par son caractère performatif qui laisse toujours place aux voix de plusieurs personnages à l'intérieur de sa narration. Le personnage de l'auteur.e y est essentiel afin de créer l'illusion référentielle propre à l'autofiction, nous y reviendrons tout de suite ; le personnage « soi » y est forcément performé puisque la construction du soi en dépend ; le personnage du lecteur de soi-même y est aussi souvent joué. En effet, comme les auteur.e.s d'autofiction évoluent et écrivent à une époque où les théories de l'inconscient et la vision fragmentaire postmoderne de l'identité teintent les idées liées au concept du soi, ils peuvent maintenant difficilement tenter de le représenter comme souverain de son sens concordant, d'où la présence récurrente de ce personnage

lecteur qui se regarde, s'analyse, se parle, se contredit. Bref, ces rôles joués successivement ou simultanément restent littéraires et non analogues à l'auteur.e réel.le. Les voix de l'auteur.e, du personnage ou du lecteur restent de papier, simulacres, fictionnelles, même si elles sont associées, comme nous l'avons vu grâce au personnage de l'auteur.e, à un être de chair et d'os. Pour preuve, ces voix peuvent traverser d'autres figures dans le texte, peuvent être prononcées par d'autres personnages, ce qui n'est pas vraiment possible dans la réalité de l'auteur.e. Par exemple, rappelons-nous que le personnage lecteur de soi-même était parfois joué à travers la voix d'un thérapeute ou encore que la voix du personnage de l'auteur.e peut apparaître dans la narration lorsque d'autres personnages émettent des informations biographiques à son sujet. De plus, la mise en récit de ce dialogue ou de ce regard sur soi-même comme un autre se passe uniquement dans l'imaginaire, donc à travers la fiction.

Ensuite, les théories de la performance affirment que dans le jeu constant des rôles constitutifs du soi, comme dans la performance autofictionnelle, nous sommes toujours « nous » sans jamais vraiment être « nous », jonglant d'un rôle à l'autre selon les contextes, les demandes, improvisant. Ce brouillage constant et indémêlable entre ce qui serait « vraiment » soi et ce qui est « performé » se traduit aussi dans l'autofiction. La narration s'adapte également constamment, changeant de rôles ou les jouant simultanément selon ses besoins, c'est-à-dire afin de servir et réaliser la construction du soi. Dans *Putain*²⁴⁶, par exemple, la narration joue alternativement et parfois simultanément le rôle de l'auteure qui ne sait pas mettre en mots son mal, celui de la prostituée de luxe lucide et le rôle de l'analyste de soi qui ne voit rien derrière son apparence, afin d'accomplir cette construction identitaire d'un soi féminin aliéné et noué qui prend enfin la parole. Chaque rôle joué aide ainsi la construction du soi dans le texte, s'adapte selon les contextes et n'est ainsi jamais vraiment « soi » en tant que tel, mais bien une des voix constitutives du soi écrit. Ce va-et-vient entre les voix rend ainsi difficile de considérer le soi qui y est construit comme une entité qui n'est pas toujours liée à la fiction puisque « le vrai » tend vers une fixité tandis que l'entremêlement des voix narratives autofictionnelles tendent vers un dynamisme qui empêche d'établir avec stabilité et certitude, dans aucun moment du texte, un soi stable qui serait entièrement toujours « lui-même ».

²⁴⁶ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

Puis, la performance permet de jouer des soi(s) alternatifs. L'autofiction n'échappe pas à cette règle, performant sans cesse plusieurs rôles qui la définissent et qui, du coup, non seulement ne sont jamais en concordance parfaite avec le réel, mais peuvent aussi exagérer ou mentir. Nous ne pouvons pas assumer la véracité de leurs propos puisqu'il s'agit de personnages. De plus, nous n'avons pas accès aux intentions de l'auteur.e. L'autofiction en tant que performance permet donc la mythomanie. Nous ne pourrions pas assumer que le mensonge définit toutes les autofictions, comme l'affirme Colonna²⁴⁷, mais il est également impossible d'évacuer totalement cette possibilité.

Deuxièmement, ce chapitre nous permet de tirer certaines conclusions concernant cette part de « réel » associée à l'autofiction, c'est-à-dire son affiliation à l'autobiographie. Elle touche le fameux pacte de lecture à propos duquel personne ne s'entend, mais qui semble distinguer l'autofiction des autres genres littéraires : un pacte de lecture double²⁴⁸ ou hybride²⁴⁹ ou alternant²⁵⁰ ou basé sur l'indécidable²⁵¹... Nous voudrions alors suggérer que la part de « réel » de l'autofiction semble, entre autres, se situer au niveau de la présence essentielle du rôle du personnage de l'auteur.e. Peu importe si les intentions de l'auteur.e sont énoncées comme touchant à l'authenticité ou à la mythomanie, peu importe si le paratexte indique « récit » ou « roman », la part de « réel » de l'autofiction provient d'un effet de réel produit par cette voix du personnage de l'écrivain.e. La « vérité » de l'autofiction ne passe plus par la prétendue véridicité des propos du narrateur ou de la narratrice, par une prétendue découverte authentique de soi-même, par l'homonymat obligatoire ou par une quelconque valeur affichée et vérifiable de référence à la réalité de l'auteur.e. Tous ces critères sont instables et non vérifiables, en plus d'évacuer plusieurs textes autofictionnels de cette catégorie. Nous suggérons ainsi que l'autofiction est un texte dans lequel l'auteur.e construit, par la performance, une notion ou une version d'une identité qui reste toujours fictive (un personnage « soi »), mais qui est associée avec l'auteur.e réel.le du texte grâce à la

²⁴⁷ Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2004, 250 p.

²⁴⁸ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, Paris, 2004, 400 p.

²⁴⁹ Gérard Genette. *Fiction et diction*. Seuil, Paris, 2004 (1991), 240 p.

²⁵⁰ Arnaud Schmitt. *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, 204 p.

²⁵¹ Philippe Vilain. *L'autofiction en théorie*. Éditions de la transparence, Chatou, 2009, 123 p.

performance d'un personnage de l'auteur.e dont la voix traverse la narration à l'aide de multiples stratégies, s'entremêlant souvent avec la voix d'autres personnages d'ailleurs. Ce personnage de l'auteur.e est associé à l'auteur.e du texte à travers un amalgame de stratégies incluant l'appropriation d'informations biographiques empruntées à celui-ci ou celle-ci – pouvant toujours être altérées, modifiées, romancées, exagérées – un paratexte dont la voix diffère de celle du personnage dans le texte ou encore à cause de commentaires métadiscursifs sur le texte en train de s'écrire. Cet effet de réel peut également être renforcé par la mise en scène de sa propre découverte de soi dans le texte ou par des énonciations qui confirment la véracité des propos du personnage ou encore par l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage, bien sûr.

Troisièmement, la performance autofictionnelle rejoint le caractère expérimental de la construction du soi par l'écriture, que nous avons qualifiée comme l'une des manières possibles d'assembler une notion de soi par l'écriture, mais dont les combinaisons sont infinies et auraient pu être autres. Les rôles que la performance autofictionnelle engendre tendent aussi vers cette idée d'expérimentation. Ils permettent d'interroger le sens ou la validité de la représentation du soi qui y est tentée. Le personnage de l'auteur.e peut ainsi questionner les limites et le pouvoir des mots qu'il est en train d'écrire. Le personnage du lecteur de soi-même peut douter de ce qu'il vient d'énoncer à propos de soi. Cette constante négociation entre ces différents rôles, en mouvement, semble ainsi le moyen d'expérimenter une représentation de soi dans un contexte qui remet justement en doute les limites de la représentation. De plus, comme le soi est performé à travers des rôles changeants et constamment improvisés, son sens fluctue et semble se situer aux limites plutôt qu'au centre de l'être comme source fondamentale et fixe de l'identité. La performance du soi par l'autofiction semble ainsi un outil pour expérimenter ce sens dynamique, à travers la juxtaposition et l'entremêlement de voix narratives qui le représenteraient. Ainsi, l'autofiction en tant que construction de soi devient surtout la trace de ce processus de performance de soi par l'écriture qui, plutôt que de le fixer, expérimente avec sa représentation à travers les rôles multiples, changeants, simultanés et souvent indémêlables qu'elle met en scène et qui ont la capacité constante de questionner les limites de l'entreprise littéraire qu'ils construisent. Enfin, le public essentiel à la réalisation de la performance autofictionnelle montre également le caractère expérimental de l'autofiction puisque la manière dont chaque lecture – qu'il s'agisse des lecteurs réels ou du lecteur de soi-même – assemble et

entend les voix narratives du texte varie grandement. Le public de cette performance non seulement reconnaît l'existence du soi écrit, le fait exister ou encore contribue à sa construction, mais ajoute surtout au côté expérimental de l'autofiction, lieu dans lequel les effets du texte sur soi-même ou sur les autres restent non fixes, donc expérimentaux. D'ailleurs, les deux chapitres qui suivront s'appuient fortement sur ce rôle essentiel des lecteurs et étudieront, pour le premier, l'effet potentiel de l'autofiction sur le monde et, pour le second, le rôle de cette reconnaissance de soi par l'Autre dans le sens instable et inachevé de l'autofiction.

Chapitre 4.

L'autofiction: interagir avec le monde

Le lien entre l'écriture et le réel a longtemps suscité des opinions antithétiques. D'un côté se trouvent ceux qui considèrent la littérature comme enfermée dans la répétition du langage. C'est le cas de Barthes²⁵² ou de l'œuvre de Borges²⁵³ qui revendiquent le fait qu'au fondement de toute création existe une influence ancienne ou un geste précédent qui éloignerait l'écriture de tous liens concrets avec le monde, mais qui l'emprisonnerait plutôt dans un immense plagiat généralisé, une réutilisation de mots déjà employés, connotés et souvent signifiés. Cette manière de considérer la littérature semble ainsi contredire sa capacité de référence au réel, c'est-à-dire qu'elle n'aurait pas les propriétés linguistiques pour renvoyer à des entités extralinguistiques appartenant à la réalité (de l'auteur.e) ou à la manière dont il ou elle la ressent. Elle ne renverrait qu'à elle-même. Nous n'aurions alors souvent affaire qu'à un « effet de réel »²⁵⁴. Nous n'avons d'ailleurs pas totalement évacué cette vision de l'écriture lorsque nous avons abordé différentes manières dont il est possible de bâtir le soi dans l'autofiction – en tant qu'intertexte de son propre corpus, par exemple – ou lorsque nous avons abordé l'effet de réel que provoque le personnage de l'auteur.e, figure uniquement de papier même si associée à la personne qui écrit le texte. De l'autre côté se trouvent ceux ou celles qui mettent fortement l'accent sur la capacité de la littérature à interagir avec le monde. Pensons ici simplement à tous les théoriciens et théoriciennes, les écrivain.e.s ou les adeptes du roman réaliste et ses dérivés visant à représenter le monde le plus fidèlement possible ou encore aux analyses psychanalytiques de la littérature qui suggèrent la possibilité de la lecture de l'inconscient d'une personne réelle par le biais de ses textes²⁵⁵. Aujourd'hui, cette opposition binaire semble fortement remise en cause,

²⁵² Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1972 (1953), 192 p.

²⁵³ Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Arnaud Colin, Paris, 2014, p. 46.

²⁵⁴ Roland Barthes. *L'effet de réel*. Communications, n° 11, 1968, pp. 84-89.

²⁵⁵ Jean Bellemin-Noel. *Psychanalyse et littérature*. Presses universitaires de France, Paris, 2012, 274 p.

entre autres à travers les travaux d'Antoine Compagnon²⁵⁶ et de Ricœur²⁵⁷. Nous n'aurions plus besoin de trancher et déterminer si la littérature parle du monde ou ne parle que d'elle-même, car elle semble pouvoir adopter les deux positions. C'est également notre opinion. Compagnon donne d'ailleurs l'exemple de l'intertextualité pour appuyer son propos, tout comme le fait plus récemment Samoyault qui soutient tout au long de son livre l'idée que ce procédé littéraire réunit ces deux propriétés opposées de la littérature en réutilisant ce qui a déjà été écrit tout en réfléchissant, au sein du texte littéraire, le monde et ses œuvres publiées²⁵⁸.

Pour ce qui est de l'écriture de soi en tant que construction identitaire réalisée par une performance écrite, l'autofiction, nous avons évoqué comment elle pourrait être pratiquée en considérant la littérature comme enfermée sur elle-même, comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁵⁹. Par contre, nous voudrions aussi explorer ses nombreux liens avec le monde et étudier si cet aspect la caractériserait puisque nous avons déjà proposé plusieurs idées qui suggèrent son rapport spécifique avec la réalité de l'auteur.e. En effet, nous avons montré qu'en tant que représentation postmoderne, l'autofiction fait partie de tous ces aspects de la société qui sont culturellement et socialement construits²⁶⁰. Ne serait-ce que par le langage utilisé pour se percevoir²⁶¹ ou pour écrire (le soi)²⁶², impliqué dans une réflexivité et une rationalité historiquement conditionnée²⁶³, l'autofiction semble toujours impliquée dans un système de normes, de préoccupations et de protocoles sociaux et moraux qui ne sont pas exclusivement du ressort de l'écrivain.e et qui influencent la manière dont il ou elle se perçoit et tente de se représenter avec les mots²⁶⁴. Nous y reviendrons longuement au cours de ce

²⁵⁶ Antoine Compagnon. « Le monde » dans *Le démon de la théorie*. Seuil, Paris, 1998, p. 120.

²⁵⁷ Paul Ricœur. *Temps et récit tome I*. Seuil, Paris, 1983, 320 p.

²⁵⁸ Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Arnaud Colin, Paris, 2014, 127 p.

²⁵⁹ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

²⁶⁰ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, 222 p.

²⁶¹ Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, pp. 237-322.

²⁶² Mikhaïl Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

²⁶³ Michel Foucault. « Structuralisme et poststructuralisme » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 433-459.

²⁶⁴ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 p.

chapitre. Nous avons alors évoqué comment certaines constructions écrites du soi sont plus fortement liées à cette construction sociale que d'autres : le soi construit comme genre féminin, par exemple.

Nous avons aussi étudié l'aspect performatif de l'autofiction, qui rejoint et recoupe deux liens que ce type d'écriture entretient avec le monde, plus particulièrement avec ses lecteurs. Premièrement, l'effet de réel qui caractérise l'autofiction, produit par la présence du personnage de l'auteur.e, n'est envisageable qu'à travers son rapport avec le public de cette performance de soi, qui se doit d'y adhérer à des degrés qui peuvent varier. Nous avons alors étudié plusieurs stratégies narratives afin d'y arriver : l'homonymat, les informations biographiques, le paratexte, les discours à propos de l'acte d'écriture et les commentaires métadiscursifs. Comme Richard le suggère en 2013 lorsqu'elle discute des liens entre l'autofiction et l'Autre : « tout récit de soi pose avec acuité la question de l'adhésion du lecteur, à la fois nécessaire et non exigible »²⁶⁵. Ainsi, nous sommes forcés de reconnaître ce lien qui existe entre l'autofiction et les lecteurs, c'est-à-dire la potentielle adhésion de ceux-ci à l'effet de réel, caractérisant l'autofiction et ayant pour but de confondre l'auteur.e, le narrateur et le personnage. Deuxièmement, nous avons insisté sur l'importance de ces lecteurs, non pas seulement au niveau de l'adhésion à l'effet de réel, qui reste instable et non vérifiable, mais aussi afin de rendre possible cette performance. Les lecteurs attesteraient de l'existence du soi performé, lui servant par conséquent de confident, de témoins ou de réceptacles d'une prise de parole constitutive du soi rédigé. Finalement, nous avons mentionné que le discours sur soi est toujours adressé et prend toujours en compte un lecteur ou une lectrice potentiel.le, pour les deux raisons que nous venons d'évoquer, même si l'auteur.e en a conscience à des degrés variables.

Au cours du présent chapitre, nous voudrions donc nous attarder beaucoup plus en détails sur les liens qu'entretient l'autofiction avec le monde. En effet, ces rapports pourraient apparaître comme caractéristiques de ce type d'écriture, c'est-à-dire un récit qui semble particulièrement pouvoir interpeler le monde, le confronter, le refléter et même potentiellement agir sur lui. Afin d'étudier tous ces liens, nous avons choisi le

²⁶⁵ Annie Richard. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, p. 11.

texte d'Ernaux²⁶⁶, représentante du récit « transpersonnel »; celui de Guibert²⁶⁷, dont le récit non seulement confronte les normes et les stéréotypes sociétaux, mais semble aussi représenter un groupe d'individus sans voix; et ceux d'Arcan²⁶⁸ et d'Angot²⁶⁹, qui s'adressent toutes deux directement aux lecteurs à travers un « vous », voulant les atteindre avec des stratégies différentes et, surtout, agissant peut-être sur leur société en déplaçant partiellement, chacune à leur manière, certaines normes identitaires sociétales à travers leur texte. Il s'agira alors de montrer comment une construction identitaire performée par l'écriture de soi est caractérisée par sa capacité particulière à refléter le collectif ou l'Autre, à l'interpeler et même à avoir un potentiel effet sur lui, ce qui élargira le rôle de l'altérité dans notre tentative de caractérisation de l'autofiction.

4.1 Le personnel comme reflet du collectif

Le premier lien entre le monde et l'autofiction semble la capacité de cette dernière à refléter l'Autre ainsi que la manière dont autrui pourrait également percevoir certains éléments de son identité. L'autofiction serait un texte qui non seulement tente de représenter une notion singulière ou particulière du soi, mais qui permettrait à autrui ou à tout un groupe d'y être représenté et, ainsi, d'y trouver écho ou de s'y reconnaître. Il peut s'agir du reflet de toute une société, d'une génération ou d'une large communauté, c'est-à-dire soit d'un groupe dont le récit collectif est également senti comme constitutif du soi, soit d'un groupe ressentant son identité comme étant influencée par les mêmes normes. Il pourrait aussi s'agir d'un groupe plus restreint, ayant vécu des expériences personnelles constitutives du soi qui sont similaires à celles rapportées dans l'autofiction, groupe n'ayant peut-être pas nécessairement de voix ou de ressources pour les exprimer ou les appréhender. En ce sens, Richard suggère un deuxième lien entre l'autofiction et les lecteurs, en plus de celui qui se situe au niveau de l'adhésion à l'effet de réel, en montrant que « quelle que soit la voie choisie, l'autofiction se révèle indissociable d'une alter-fiction, le préfixe "auto" en rapport avec un ego [...] cédant la place à "alter" et donnant à "alter ego" un autre sens : non pas un

²⁶⁶ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

²⁶⁷ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

²⁶⁸ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

²⁶⁹ Christine Angot. *L'inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

lien de similitude mais de réciprocité entre l'autre et l'ego. »²⁷⁰ Il y aurait donc un échange réciproque, de même nature, entre le récit de soi et celui de l'Autre : la représentation du soi par l'écriture peut refléter l'Autre puisque cet Autre influence et teinte également cette représentation de soi. Socialement et culturellement construite, l'autofiction pourrait ainsi souvent devenir le reflet d'un récit collectif, culturel ou partagé avec autrui. Ainsi, au cours de cette section, nous étudierons trois manières en particulier dont l'autofiction peut refléter l'Autre. Notons que nous ne ferons pas une étude sociologique des textes, c'est-à-dire que nous n'analyserons pas ce que ceux-ci disent de leur société. Nous nous concentrerons plutôt sur la capacité littéraire de l'autofiction à le faire, ce qui la caractériserait.

Premièrement, le concept de dialogisme²⁷¹ de Bakhtine – qui nous a jusqu'ici servi à expliquer le caractère performatif de l'écriture, traversée par une multitude de voix et de rôles dans toute énonciation – est aussi repris et développé par celui-ci sous l'appellation de « polyphonie » ou encore de « plurilinguisme »²⁷², des termes qui rejoignent et recoupent sa notion de dialogisme. Ces concepts nous serviront ici à étudier la première façon dont l'autofiction peut refléter le sociétal, c'est à dire à travers un langage collectif, partagé et contextuel prenant part à la construction du soi écrit. Dans son texte de 1963, cette polyphonie signifie que le Mot est marqué par les mots d'autrui, par des couches d'usages précédents. Tout texte littéraire est ainsi un phénomène sociologique, le reflet d'un état de la société où interagissent différentes forces sociales. Bakhtine suggère donc que la présence de l'Autre est constitutive du discours puisque ce dernier se fait dans l'héritage des « mots habités », c'est-à-dire du langage chargé d'une histoire et jamais neutre. Il y a ainsi toujours les mots de l'Autre dans notre façon de dire, un langage utilisé également par d'autres dans leur manière de percevoir le monde, des mots que nous avons entendus auparavant et ayant certaines connotations ou historiquement liés au contexte dans lequel ils ont été appris, prononcés ou, dans notre cas, écrits. En 1978, Bakhtine reprend le dialogisme et la polyphonie sous le terme « plurilinguisme », en ajoutant que la manière personnelle et contextuelle dont un personnage s'exprime est un discours dont la manifestation d'une

²⁷⁰ Annie Richard. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, p. 11.

²⁷¹ Mikhail Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

²⁷² Mikhail Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris, 1978, 496 p.

position sociale peut différer de celle de l'auteur.e, tout en ayant toujours la possibilité de la refléter. En ce sens, Lacan²⁷³ parle spécifiquement de la formation de l'identité en tenant les mêmes propos : elle est socialement construite à travers le règne du langage, une pratique sociale. Dans le cas spécifique de l'autofiction, la notion de soi que l'auteur.e a choisi de tenter de représenter découle de sa perception de soi qui se fait donc inévitablement dans un langage socialement construit, qu'il soit ici interne ou écrit. L'utilisation d'un langage partagé peut également découler de la reconnaissance essentielle du soi écrit par le public de la performance autofictionnelle. Comme le propose Foucault dans les années quatre-vingt²⁷⁴, le pouvoir – les normes partagées – transforme l'individu en sujet et impose une loi de « vérité » qu'il faut reconnaître et que les autres doivent reconnaître en eux pour être capables de nous reconnaître également. Comme les lecteurs font exister et atteste du soi écrit, il semble alors important de le construire par l'écriture à l'aide d'un langage, de références ou d'un contexte pouvant être reçus et compris par ces derniers, malgré la réception variable de ces références et des intentions de l'auteur.e qui restent conscientes à des degrés qui varient.

*Les années*²⁷⁵ semble alors un excellent exemple d'une construction identitaire performée par l'écriture d'un langage référentiel collectif, qu'il soit intentionnel ou pas, un livre étant « [...] décrit comme un véritable roman total dans le sens où il fait place à l'intertextualité, au dialogisme, où il met en lumière diverses structures sociales et laisse entrevoir une identité personnelle et narrative basée sur la question de l'altérité. »²⁷⁶ En effet, afin de construire le soi par l'écriture, le texte d'Ernaux mélange une intertextualité sociétale marquée par les guillemets et l'italique, ainsi qu'un dialogisme en tant qu'intertextualité ouverte, ce que Samoyault définit comme un discours non directement référentiel, mais qui renvoie au monde comme généralité, à l'histoire, au social²⁷⁷. En

²⁷³ Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, pp. 237-322.

²⁷⁴ Michel Foucault. « Le sujet et le pouvoir » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 224-244.

²⁷⁵ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

²⁷⁶ Élise Huguény-Léger. *En dehors de la fête : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans Les années d'Annie Ernaux*. French Studies, Vol. 66, n° 3, 2012, p. 362.

²⁷⁷ Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Arnaud Colin, Paris, 2014, p. 86.

effet, son entreprise se traduit par un « regard en soi pour y retrouver le monde » (239) puisque la notion du soi qu'elle construit est « une sorte de vaste sensation collective dans laquelle sa conscience, tout son être est pris » (250). Ernaux choisit alors d'écrire son texte sur le mode de la distanciation, utilisant les pronoms « on », « nous » et « elle ». Ce choix de pronoms met d'emblée en scène la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui résonnent dans son propre discours, en plus d'utiliser une certaine forme fictionnelle pour construire le soi et se raconter non pas à la première personne du singulier, mais sur un mode impersonnel. Sa manière de construire le soi par l'écriture autofictionnelle semble donc idéale afin d'étudier comment ce type de récit peut bâtir une identité narrative qui reflète une société, une génération ou un large groupe d'individus, c'est-à-dire qui bâtit le soi à travers une histoire et un langage référentiel commun. Ainsi, le discours de la narratrice sur soi semble souvent représenter le répertoire d'expériences et de connaissances de toute une époque, qu'il s'agisse de références à l'Histoire collective, celle d'un plus petit groupe ou de simples références culturelles ou langagières partagées.

D'abord, le texte d'Ernaux contient de nombreuses descriptions des situations socio-historiques dont elle a été témoin tout au long de son existence. Ces dernières ne sont pas rédigées comme des éléments totalement révolus qui ont gravité autour de la narratrice, mais bien comme des éléments partagés encore constitutifs du soi. En effet, la narration à l'imparfait ne donne pas l'impression que le contexte historique décrit appartient à un passé perdu et à un parcours révolu, comme le suggérerait le passé composé ou le passé simple. Il s'agit plutôt d'évènements d'une temporalité vague, sans début ni fin précis, non pas disparus, accomplis, achevés, mais partagés tout en faisant encore partie du soi ici rédigé. Ainsi, elle écrit que « la mode était à la légèreté, au clin d'œil » (130), que « l'égrènement des souvenirs de la guerre et de l'Occupation s'était tari » (141) ou encore que « l'élection présidentielle arrivait » (197). La narration à l'imparfait des évènements partagés suggère donc la construction d'une identité narrative qui inclut ces événements collectifs qui existent encore en elle et qui, potentiellement, pèsent aussi sur le devenir des agents ayant vécu des circonstances partagées²⁷⁸. Son texte endosse ainsi aussi plusieurs visions sociétales d'ensemble des années 1950 à 2000, une variété de points de vue partagés provenant de sa société,

²⁷⁸ Alain Rabatel. *La fictionnalisation des paroles et des gestes. Les années d'Annie Ernaux*. Poétiques, n° 173, 2013, p. 121.

dans lesquels plusieurs pourraient se reconnaître. L'autofiction permet ainsi de briser la tradition autobiographique de la rétrospection des événements socio-historiques distinctement révolus et extérieur à soi, en considérant l'Histoire collective comme faisant partie du soi d'aujourd'hui. Ainsi, les temporalités se mélangent et se chevauchent, le passé commun étant constitutif du soi unique au présent, d'où un des aspects « fictionnels » du texte sur soi d'Ernaux. Surtout, cette écriture des contextes socio-historiques inclut les lecteurs dans le récit de l'expérience personnelle puisque ces derniers peuvent reconnaître ce contexte partagé et donc trouver écho dans le récit de soi d'Ernaux en tant qu'agents ayant évolué et gardant également encore en eux la trace d'événements partagés.

Ensuite, à travers tous ces longs passages détaillant le contexte historique dans lequel la narratrice a vécu, se glissent de nombreuses références culturelles marquées par les guillemets pour identifier le vocabulaire propre à un groupe ou à une génération, les expressions figées provenant surtout des médias ainsi que les présupposés sociaux. L'italique est aussi utilisé pour marquer les dictons et les expressions populaires. En plus de contribuer à ce portrait de toute une époque en elle, en évoquant la manière dont non seulement la narratrice, mais aussi les uns et les autres autour d'elle se sont exprimés, ces marques formelles montrent une certaine maîtrise, une distance, une conscience du fait que ces éléments langagiers ou référentiels proviennent de l'extérieur. Ils sont tout de même intégrés de manière fluide dans le texte, en tant que discours indirects libres, comme par exemple lorsque la narratrice parle de son esprit critique qui se développe, pris dans celui de sa société : « [...] toute la réalité était soumise à examen, y compris la parole de celui qui critiquait, sommé de sonder le tréfonds de son origine, *d'où tu parles toi?* La société avait cessé de fonctionner naïvement. [...] On était dans une lecture politique généralisée du monde. Le mot principal était "libération". » (112) Dans cet exemple, un parmi tant d'autres, le discours de la narratrice est marqué par l'italique ou les guillemets pour montrer que ces mots n'appartiennent pas seulement à son discours, mais que plusieurs, vivant dans le même contexte, ont pu les prononcer ou les ressentir. Ils sont donc mis à distance tout en faisant partie de sa parole, c'est-à-dire sans verbe introducteur. La narratrice se sert donc de mots connotés socialement, de ce langage partagé culturellement, afin de construire le soi habité par et perçu à travers cette polyphonie. Ces renvois culturels tenus à distance montrent ainsi une écriture du soi traversée par une manière collective

de parler ou d'utiliser certaines références. Il s'agit de la marque d'une altérité en soi avec laquelle la narratrice ne se confond pas totalement, mais qui devient ainsi le signe de la reconnaissance d'un.e destinataire qu'elle suppose à son image et, donc, qui pourrait se reconnaître en elle ou qui pourrait exprimer le soi en utilisant les mêmes références, avec ce même langage connoté.

Puis, en plus de ces éléments marqués comme consciemment venus de l'extérieur, le discours de la narratrice laisse voir d'innombrables discours partagés non marqués comme tels. Elle insinue souvent implicitement dans son texte des règles, des lois ou des mœurs, sans les mettre nécessairement à distance puisqu'elle les ressent peut-être comme naturels, évidents, normaux. Sa parole constitutive du soi semble ainsi socialement construite à des degrés de conscience qui varient. Rappelons que nous ne ferons pas d'analyse sociologique du texte, mais que nous voulons seulement montrer comment un discours sur soi peut y intégrer d'autres discours partagés, cette fois non formellement marqués comme venant de l'extérieur. Nous donnerons donc un exemple qui s'éloigne de la sociologie et de l'analyse d'une société à travers un texte littéraire. Par exemple, la narratrice rapporte certaines paroles privées concernant l'actualité ou les valeurs de l'époque de ses parents, entendues lors de soupers de famille ou de discussions entre voisins, qu'elle intègre à son discours constitutif du soi dans lequel ces paroles ont été retenues. Selon la narratrice, « ils [les enfants] retenaient tout » (25), ce qui suppose que la présence de la parole des autres est également constitutive du discours sur soi sans être nécessairement mis à distance par des marques formelles. La narratrice inclut les souvenirs et les opinions de ses proches dans son texte sur soi puisqu'elle affirme que « la mémoire des autres nous plaçait dans le monde » (31). Leurs discours non seulement résonnent encore en elle, mais influencent aussi sa place au sein d'une famille, puis d'une société. Ces discours familiaux, donc collectifs et qui reflètent la génération qui la précède, se voient ainsi reflétés dans son texte à travers sa parole, mais surtout à travers ce qu'elle se souvient d'avoir entendu de la bouche de ses parents.

Bref, le contexte socio-historique, les références culturelles, le langage contextuel ou les discours familiaux – marqués formellement ou intégrés au discours de la narratrice – sont tous des éléments appréhendés comme constitutifs du soi textuel dans *Les années* tout en étant des discours partagés dans lesquels une société ou une génération peuvent se reconnaître en tant qu'agents étant également constitués, à des

degrés qui varient, de ces mêmes éléments. Ces agents pourraient également percevoir ou exprimer le soi avec le même langage référentiel, habités par les mêmes situations historiques ou sociales. L'autofiction, fonctionnant ici à travers l'utilisation de pronoms impersonnels ou chevauchant les lignes du temps du discours actuel sur soi et des récits collectifs passés, permet cette performance du soi qui reflète particulièrement le collectif, un discours à partir duquel se réalise la construction du soi à travers un langage et des récits partagés. Nous comprenons maintenant comment ce texte d'Ernaux a souvent été qualifié d'« impersonnel »²⁷⁹, de « transpersonnel »²⁸⁰ et même d'« auto-sociobiographique »²⁸¹. En effet, le soi qui y est construit est performé en tant que somme d'expériences et de déterminations sociales, historiques, sexuelles et langagières, partagées et toujours en dialogue avec le monde présent et passé et qui forment une certaine subjectivité unique, certes, mais toujours prise et teintée du récit collectif et de références culturelles partagées, reflétant ainsi sa société, sa génération ou certains groupes auxquels elle appartient.

Deuxièmement, Carlson²⁸² nous suggèrent une seconde façon dont un texte sur soi peut refléter le monde, spécialement concernant les performances autobiographiques. En effet, sa synthèse note que ces performances semblent majoritairement utilisées avec la conscience de leur portée politique ou de leurs dimensions sociales. Elles donneraient une voix à ceux ou celles qui n'en ont pas en représentant des individus qui connaissent des situations ou des réflexions semblables à celles qui sont performées, mais qui se trouvent peut-être muets face à plusieurs normes ou mœurs sociétaux qui régissent souvent ce qui est « acceptable » d'exprimer à propos de soi ou même ce qui est appréhendé comme pouvant faire partie d'une identité. Un ouvrage de Foucault, *L'ordre du discours*²⁸³, suggère d'ailleurs que le pouvoir contrôle la production du discours et restreint ce qui est pensable et dicible en société, dont les aspects liés à l'identité. Carlson donne ainsi plusieurs exemples dont

²⁷⁹ Anne Strasser. *L'énonciation dans Les Années*. Roman 20-50, Vol. 2, n° 54, 2012, p. 1.

²⁸⁰ Jérôme Meizoz. *Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux*. Nouvelle revue d'esthétique, Vol. 2, n° 6, pp. 113-117.

²⁸¹ Isabelle Charpentier. *Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire*. Contexte, 2006, [en ligne], <http://journals.openedition.org/contextes/74>.

²⁸² Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 2004, pp. 130 et 193.

²⁸³ Michel Foucault. *L'ordre du discours*. Gallimard, Paris, 1971, 88 p.

les performances féministes, qui se sont d'abord emparées des performances autobiographiques dans ce but, c'est-à-dire faire entendre ce que signifie être « femme » dans la société, non pas sous l'angle dominant patriarcal, mais bien sous un angle féministe (162). Il mentionne aussi les homosexuels qui s'en sont ensuite servi afin d'exprimer ce qu'est être gay dans la société dans laquelle ils vivent (168), puis d'autres artistes qui se sont emparés des performances autobiographiques afin de montrer les classes sociales ou ethniques généralement moins représentées socialement (173). Ce genre de performance en dit forcément beaucoup sur la morale d'une époque ou d'une société réprobatrice face à certains aspects constitutifs du soi, ainsi que sur l'évolution des conduites à cet égard. Par contre, encore une fois, nous écartons l'étude sociologique des autofictions, en plus de ne pas nous concentrer tout de suite sur l'impact potentiel qu'elle pourrait avoir sur la culture, dont l'aveu en tant que construction du soi peut contribuer à l'évolution des mœurs²⁸⁴, nous y reviendrons. Pour l'instant, nous voudrions étudier la construction narrative du soi en tant que potentiel porte-parole de l'Autre, souvent soumis au silence à cause de réprobations sociétales.

Notons ici que cette thèse ne va pas à l'encontre des idées de Gyatri Chakravorty Spivak qui, dans son essai « Can the subaltern speak? »²⁸⁵, parle plutôt de ceux qui résistent complètement à un régime d'intelligibilité, de logique et de rationalité. Nous parlons ici plutôt d'éléments identitaires qui restent intelligibles, à des degrés qui varient, mais que la société enferme souvent dans un certain silence à travers les tabous ou les idéologies qu'elle promeut. Dans *Le mausolée de amants*²⁸⁶, texte que nous étudierons à l'instant, l'homosexuel et l'individu séropositif appartiennent à un régime de logique et ces concepts identitaires restent intelligibles, même si certain.e.s peuvent avoir une certaine difficulté à les exprimer ou à les appréhender comme faisant partie de l'identité. Ils sont tus non pas parce que ces individus n'ont pas la capacité de s'exprimer de manière intelligible, mais bien parce qu'ils ressentent ces éléments identitaires comme interdits ou impossibles, ne pouvant pas être vus ou entendus. Pour ce qui est de Guibert, son écriture peut rendre compte de la stigmatisation sociale et de

²⁸⁴ Philippe Lejeune. *L'autobiographie et l'aveu sexuel*. Revue de littérature comparée, Vol. 1, n° 325, 2008, p. 45.

²⁸⁵ Gyatri Chakravorty Spivak. « Can the subaltern speak? » dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, Champaign, 1988, pp. 271-313.

²⁸⁶ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

la marginalisation, mais ne parle pas *directement* pour les autres. C'est une écriture pleinement littéraire, donc privilégiée et élitiste et qui, en ce sens, renfermerait la possibilité de refléter l'Autre dans la même situation mais n'ayant pas ce privilège ou n'étant pas encore capable d'appréhender certains éléments identitaires. Toutefois, *indirectement*, il ouvre d'autres possibilités pour que le lecteur ou la lectrice puisse peut-être y entendre des voix complètement absentes du discours sociétal et qui seraient, elles, socialement ou culturellement subalternes. Nous ne prétendons pas que l'autofiction ait le pouvoir de faire parler le subalterne, mais bien qu'elle puisse faire entendre des éléments identitaires qui sont tus en société, tabous et donc partagés par d'autres évoluant à travers les mêmes normes. Ainsi, nous voudrions montrer comment l'autofiction en particulier, par des stratégies qui incluent la fiction du contenu comme de la forme d'un récit sur soi, peut faire entendre ce qui ne peut pas être entendu ou considérer socialement, plutôt que ce qui n'est pas intelligible à propos de soi.

Le texte de Guibert, donc, semble un bon exemple d'une construction de soi par la performance autofictionnelle qui pourrait refléter certains aspects du soi chez les individus atteints du sida, un élément identitaire étant fortement associé à une réprobation sociale et pouvant ainsi laisser plusieurs dans l'impossibilité ou la difficulté de l'exprimer ou de l'appréhender. D'abord, l'autofiction semble permettre à Guibert une liberté du contenu qui servirait l'expression de la séropositivité socialement tue, donc partagée. En stipulant qu'« en écrivant je mens, j'espère » (131) ainsi qu'à travers de multiples mentions du caractère fictionnel, inventé et imaginaire de son journal intime, le narrateur semble pouvoir esquiver partiellement, d'une certaine façon, les tabous sociétaux qui l'empêcheraient d'exprimer le soi séropositif. En mêlant l'effet de réel de la situation médiatisée de l'auteur et de la forme du journal avec les mentions du recours à l'imagination, le narrateur semble brouiller et amoindrir ce qui « ne se dit pas » de soi. Le recours à la fiction au niveau du contenu peut ainsi servir l'expression indirecte ou détournée de ce qui choque en société, pour soi comme pour l'Autre. Ensuite, l'autofiction semble aussi lui permettre de refléter les changements constants du corps et de l'esprit dus à l'évolution du sida en soi et, ainsi, chez d'autres personnes atteintes de cette maladie. En effet, la forme du journal autofictionnel, fragments recopiés au propre, suggère la représentation d'une pulsion continue d'écriture qui embrasse un certain désir de rendre tangible le soi qui se détériore chaque jour en mettant en mots, à sa place, un corps textuel. Cette stratégie peut ainsi aussi rendre plus tangible le soi qui

disparaît progressivement chez autrui, appréhendant difficilement sa condition qui se dégrade puisqu'elle est rarement socialement représentée ou simplement difficile à appréhender. Cette sensation du soi fuyant accompagnée du désir constant de réappropriation du soi qui se détériore est ainsi représentée dans *Le mausolée des amants* par l'imagerie de la comparaison. Par exemple, le narrateur compare l'acte d'écrire avec « un chien en train de manger, qui va mordre si on s'approche de sa pâtée » (501). Il le compare aussi à une folie, incontrôlable : « L'obligation que je me fais de rendre compte de tout ce que je vois [...] et de tout ce que je vis qui m'importe devient peut-être une sorte de folie. » (82) Les peurs et les angoisses liées à cette maladie mortelle semblent ainsi vomies chaque jour sur les pages d'un journal, une force ingouvernable. D'autres vivant avec cette même maladie trouveraient ainsi écho dans cette pulsion d'écriture – ici mise en mots par la juxtaposition de la forme journalistique et de l'imagerie de la pulsion : l'autofiction – et dans cette urgence de survivre, de rendre leur être qui se détériore plus tangible, de trouver un moyen de finalement exprimer et appréhender le soi séropositif qui disparaît et évoluant dans une société qui ne lui donne pas d'outils ou de modèles afin d'appréhender cet aspect identitaire. Ici, l'imagerie, par exemple, permet à Guibert de le faire pour soi comme pour l'Autre. Nous reviendrons d'ailleurs beaucoup plus en détails sur l'écriture de la pulsion et de la maladie dans ce texte, au chapitre cinq, lorsque nous étudierons comment Guibert tente une représentation de l'indicible en soi par l'autofiction. Bref, la construction d'une identité narrative séropositive dynamique et fuyante déploie des éléments identitaires partagés et constitutifs du soi d'autres hommes (ou femmes) gays atteints des mêmes maux et vivant dans la même société réprobatrice face au sida. L'autofiction serait ainsi un lieu où il serait possible de tenter d'exprimer certains aspects socialement indicibles du soi et qui résonnent chez ceux qui refusent également, consciemment ou pas, de les exprimer ou de les appréhender, à travers un contenu ou une forme qui touche à la fois au récit personnel et au romanesque.

D'ailleurs, Carlson n'est pas le seul à estimer que la performance de soi sociale a la capacité de parler pour l'Autre, c'est-à-dire d'exprimer ce qui est socialement tabou de dire à propos de soi. José Estaban Muñoz, dans son ouvrage *Disidentifications*²⁸⁷, propose l'étude d'une variété de spectacles ou de performances de soi qui « offer the

²⁸⁷ José Estaban Muñoz. *Disidentifications*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, 227 p.

minoritarian subject a space to situate itself in history » (1). L'exemple qu'il étudie et qui se rapproche le plus de Guibert est celui de Pedro Zamora, un homosexuel atteint du sida, participant à une émission de télé-réalité sur la chaîne MTV en 1994, au cours de laquelle il utilise certains moments pour rendre public et visible sa condition, habituellement ignorée ou cachée au grand public. Muñoz écrit alors, à propos de la performance de Pedro, que « through this labor one begins to glimpse new horizons of experience. » (143) Le fait de performer publiquement le soi minoritaire ou même tabou permettrait à certains individus de considérer certains aspects de leur identité, Latinos et/ou homosexuels et/ou séropositifs, qu'ils ne pouvaient pas nécessairement exprimer ou considérer auparavant, dû au manque de représentation public mêlé au tabou qui entoure ces aspects identitaires. Comme nous l'avons d'ailleurs suggéré, Muñoz stipule que la « désidentification » est souvent plus accessible dans les classes privilégiées, c'est-à-dire chez ceux ou celles qui ont accès aux systèmes de représentation, comme c'est le cas d'un écrivain publié comme Guibert par exemple. Muñoz considère la performance de soi de Pedro comme pouvant permettre à d'autres de s'y reconnaître et d'imaginer la possibilité d'une subjectivité en eux qui, jusque-là, n'avait jamais trouvé écho ou représentation ailleurs. À ce sujet, il écrit : « I am imagining the effect that they [Pedro's performances] might have on a queer child or adult whose access to queer cultures or energies might be limited or nonexistent [...] a *mirror* that serves as a prop for subjects to imagine and rehearse identity. » (154, *nous soulignons*) Pedro expose d'ailleurs, au cours de ce programme, une relation amoureuse avec Sean. Sa performance du soi met donc en lumière, pour d'autres sujets minoritaires dont le soi est senti et construit à travers de multiples aspects tus en société, tout un monde de possibilités : être gay, atteint du sida, latino et amoureux. Nous reviendrons d'ailleurs, au cours de ce chapitre, sur l'effet potentiel de l'autofiction sur les lecteurs ou la culture.

Troisièmement, l'autofiction permettrait un dernier type de lien avec le monde en tant que reflet de celui-ci lorsque l'identité textuelle y est bâtie comme le symptôme d'une logique sociétale en particulier. Dans *Les années*, il s'agissait plutôt de refléter le portrait global et kaléidoscopique d'une société en soi. Dans *Le mausolée des amants*, c'est l'acte d'écriture qui devient le symptôme d'une logique sociétale, donnant voix à l'Autre également victime de tabous, mais les éléments constitutifs du soi performé, c'est-à-dire la séropositivité, n'entretiennent pas de liens importants avec une influence culturelle. La présente section tente plutôt de montrer que certains aspects du soi textuel

sont bâtis par l'écriture en tant que symptômes directs d'une structure normative sociétale. Il s'agira ici d'étudier comment la logique d'une culture influence la manière et la notion de soi performée dans un texte. Nous avons d'ailleurs déjà touché à cet aspect en analysant *Putain*²⁸⁸. En effet, la construction et la performance du soi dans ce texte passait entre autres par la notion culturelle du genre féminin ainsi qu'à travers l'intériorisation d'un regard sociétal sur elle-même, tous des aspects symptomatiques d'une logique sociétale patriarcale, catholique et ayant une vision binaire du genre. Nous ne développerons pas davantage à propos du texte d'Arcan, dont nous avons déjà grandement parlé et qui recoupe plusieurs idées énoncées précédemment dans ce chapitre : son texte reflète un large ensemble de morales et de références culturelles de toute une société ainsi que l'ensemble de la condition féminine d'une époque, comme chez Ernaux, en plus de donner une voix au groupe socialement silencieux des femmes, comme chez Guibert. Nous avons donc décidé d'étudier le texte d'Angot, *L'Inceste*²⁸⁹, car sa construction du soi semble le symptôme direct d'une logique sociétale qu'elle appelle « incestueuse ».

En effet, la notion d'identité de la société de la narratrice semble basée sur une conception fixe et monolithique du sujet, dans laquelle « A » reste « A » et ne peut pas être « A » et « non-A » à la fois. L'identité promue fonctionne donc en s'articulant par couples conceptuels qui s'opposent, dans une structure binaire qui enferme l'identité dans une limite où « je » = « je », où « je » reste toujours le même. L'hétéronormativité est l'exemple sur lequel le texte s'appuie, considérant le genre et le désir y étant associé comme des éléments stables de l'identité, toujours les mêmes. Par contre, cette société condamne aussi l'inceste et l'homosexualité, également des relations « mêmes ». Les normes constitutives du sujet sont donc non seulement rigides, mais également parfois illogiques et contradictoires, refusant en surface certaines relations-mêmes tout en en promouvant d'autres. Le soi du texte d'Angot se verra alors construit comme le « symptôme de cette logique identitaire incestueuse »²⁹⁰ et contradictoire. Notons aussi que ce livre contient de multiples couches de sens et d'analyses et que sa construction identitaire est autant le symptôme d'une logique sociétale, sujet de la présente section,

²⁸⁸ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

²⁸⁹ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

²⁹⁰ Mercédès Baillargeon. *Victime ou martyre ? Scandale, paranoïa et tragédie dans L'Inceste et Quitter la ville de Christine Angot*. Women in French Studies, Vol. 23, 2015, pp. 66-67.

que bâti à l'encontre de cette dernière, sujet sur lequel nous reviendrons au cours de ce chapitre.

Ainsi, la narratrice de *L'Inceste* associe fortement l'homosexualité temporaire qu'elle a vécue, c'est-à-dire un changement identitaire qui est contraire à cette identité fixe et à l'hétéronormativité socialement promues, à un inceste. Suivant les deux logiques sociétales contradictoires dans lesquelles elle évolue, la narratrice les mélange dans son texte sur soi en traitant sa fluctuation identitaire homosexuelle de manière aussi condamnable que l'inceste. « Baiser avec une femme, [...] c'est de l'inceste » (33), en tant que paradigme de relation et de changement identitaires impossibles. Elle confond ainsi souvent l'inceste qu'elle a subi de la part de son père avec la relation qu'elle a entretenue avec son amante. Par exemple, elle écrit que « de quatorze à seize ans, ça avait lieu. Sans que je ne cesse de demander, chaque fois, d'arrêter. Par téléphone avant de se voir, chaque fois. Il me disait chaque fois oui. Chaque fois ce n'était pas possible. Comme Marie-Christine, chaque fois j'arrête par téléphone, quand je la revois ce n'est pas possible. » (150) La narratrice confond également souvent sa liaison amoureuse lesbienne avec celle qu'elle aurait avec sa fille, comme lorsqu'elle écrit : « Léonore je l'appelle Marie-Christine et Marie-Christine je l'appelle Léonore [...] en accouchant je suis devenue homosexuelle en accouchant Léonore Marie-Christine Léonore [...] Léonore-Christine » (69). Elle semble donc tenir un discours sur soi qui est directement influencé par la contradiction des discours sociétaux concernant l'identité, reflet de ceux-ci, considérant ou caractérisant son homosexualité d'inceste, crime punissable par la loi, dont elle parle souvent de manière honteuse ou coupable. De plus, les discours sociétaux concernant l'homosexualité trouvent écho dans une autre manière dont la narratrice parle de cet aspect identitaire, c'est-à-dire dans les nombreuses comparaisons entre la maladie et ses rapports sexuels avec d'autres femmes. Ainsi, elle parle de son homosexualité comme du sida, dont « les tests sont positifs » (22) et qu'elle devrait soigner à l'aide d'« une rééducation respiratoire et vertébrale. Après trois mois de torsions homosexuelles, c'est nécessaire. » (60) L'incipit de son texte, « j'ai été homosexuelle pendant 3 mois », résonne d'ailleurs avec un texte de Guibert qui commence en déclarant « j'ai eu le sida pendant 3 mois »²⁹¹, comme plusieurs autres allusions d'ailleurs. Son identité textuelle bâtie comme changeante et ne répondant pas aux normes du désir est donc directement appréhendée et

²⁹¹ Hervé Guibert. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Gallimard, Paris, 1990, p. 9.

représentée comme non seulement aussi condamnable que l'inceste, mais également à soigner, symptôme et reflet directs de la logique sociétale dans laquelle la narratrice écrit.

C'est alors l'autofiction qui permet particulièrement ce genre d'écriture de soi comme symptôme d'une logique sociétale. En effet, l'autobiographie traditionnelle présenterait plutôt un témoignage de l'expérience de l'inceste avec le père, chronologique et à la première personne. Au contraire, Angot ne parle presque pas du père dans le texte, sauf à la fin, et demande aux lecteurs de ne pas considérer son texte comme un simple témoignage d'inceste (173). Afin de construire le soi, certes ayant été victime d'inceste de la part du père, elle se sert plutôt du récit d'une expérience homosexuelle comme d'une *figure imaginaire* de l'inceste sociétal, performant à la fois le soi victime d'inceste aux yeux de la loi autant que le résultat de la logique incestueuse sociétale sur le soi. Nous le répétons, cette performance identitaire a principalement pour but de faire réagir les lecteurs et de critiquer cette culture, nous y reviendrons tout de suite.

Pour conclure cette section, l'autofiction semble entretenir ce premier lien avec le monde en tant que reflet, écho ou symptôme de ce dernier. Le récit de soi étant une construction sociale, comme cela a été montré, cette conclusion n'est plus très étonnante. Par contre, il est intéressant d'étudier comment se déploie particulièrement ce lien entre le récit de soi, la fiction et le reflet du monde. D'abord, nous avons montré que l'autofiction peut construire une notion de soi « impersonnelle » qui reflète toute une génération ou une société dans lesquelles la conscience du soi réside. Elle a aussi la capacité de parler pour l'Autre dont certains aspects identitaires sont socialement tus, en plus d'être en mesure d'entrelacer une logique identitaire sociétale à la manière dont le soi est construit dans un texte. C'est ainsi à l'aide de certains éléments fictionnels qu'elle semble entretenir de tels liens qui reflètent le monde : l'utilisation de pronoms impersonnels pour dire le « je » ou le soi, le chevauchement du passé partagé et du moment de la représentation de soi, la mention de la présence de la mythomanie dans le texte afin de pouvoir exprimer plus librement certains tabous identitaires, l'utilisation de comparaisons, d'images et de figures imaginaires pour écrire le soi atteint d'une maladie taboue partagée ou à la croisée d'une logique sociétale collective. L'éloignement des caractéristiques de l'autobiographie traditionnelle, qui tentait la représentation du soi dans toute son unicité et présentait le récit collectif ou d'autrui

comme des événements extérieurs au soi, semble alors donner à l'autofiction cette caractéristique particulière de refléter le monde et les agents ayant évolués dans un contexte semblable ou commun au narrateur ou à la narratrice. Il ne s'agirait pas nécessairement d'un texte à étudier sociologiquement, même s'il est certainement possible de le faire, mais bien d'une écriture performative de l'identité dans laquelle le soi de l'Autre peut être exprimé ou se reconnaître puisqu'également bâti et perçu selon le même contexte ou selon un contexte semblable ou à travers des mots connotés de manière similaire, au présent. D'ailleurs, si l'autofiction reflète l'Autre, c'est-à-dire le monde, une génération, un groupe ou une logique sociétale, à des degrés qui varient, nous pouvons nous demander si les lecteurs peuvent également se sentir interpellés par ce texte. Nous nous questionnons alors à savoir si l'autofiction a la capacité de non seulement permettre aux lecteurs de s'y reconnaître – parce qu'ils y trouvent un écho en eux – mais également de s'y sentir interpellés au point de les faire réagir ou de créer un effet potentiel sur eux.

4.2 L'effet du récit personnel sur les lecteurs

L'interpellation que crée le récit de soi sur les lecteurs a récemment été étudiée sous plusieurs angles. C'est d'ailleurs le troisième lien entre l'autofiction et le monde que mentionne Richard²⁹², en expliquant que « l'interpellation est l'effet obligé de la situation dans laquelle se trouve la personne qui a la parole, celle qui est en position de "je" en face de la personne susceptible de s'emparer du "je" à son tour. » (21-22) Elle y explique que cette interpellation est davantage caractéristique des textes autofictionnels puisque, dans un univers totalement fictif, celle-ci n'atteint pas vraiment sa cible. C'est lorsque le récit est présenté comme pouvant peut-être avoir été vraiment vécu ou donne l'effet d'être en lien avec le vécu que la possibilité de se reconnaître en l'Autre apparaît plus fortement et que l'interpellation peut franchir le seuil du texte, selon l'attitude variable des lecteurs, bien sûr. Samé, pour sa part, parle même de la création d'une dépendance chez les lecteurs de l'autofiction lorsque ceux-ci se reconnaissent dans le texte. En ce sens, il écrit que l'autofiction « rend son lecteur dépendant, dépendance que l'auteur arrive à créer en nous refile sa personne, en provoquant l'identification à

²⁹² Annie Richard. « De l'autofiction à la fiction : l'interpellation au cœur de l'écriture » dans *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, pp. 13-33.

ce “je” qui s’écrit, qui dit ses maux. »²⁹³ Pour lui, le fait de tenter une représentation du soi par l’autofiction, entre autres de ses « maux » comme chez Guibert par exemple, crée un effet chez les lecteurs qui va plus loin que l’interpellation. Il le qualifie de subordination, de soumission ou d’attachement dans le sens où la représentation de soi et l’expression de ses maux – que les lecteurs n’auraient pas la chance, les ressources ou la capacité de tenter – dépendent de celui ou celle qui tente de les exprimer « pour eux », dans les mots duquel ils se reconnaissent, à qui ils s’identifient à travers l’autofiction. Butler, dans le récent texte qu’elle consacre au récit de soi²⁹⁴, tient également des propos similaires, stipulant que l’adresse aux lecteurs dans un texte sur soi, c’est le cas de *Putain* ou de *L’Inceste* que nous étudierons tout de suite, cherche forcément à agir sur eux. Elle synthétise cette idée lorsqu’elle écrit qu’« au moment où l’histoire s’adresse à quelqu’un, [...] elle cherche à l’enrôler et à agir sur lui. Quelque chose se fait par le langage lorsque je commence à rendre compte de moi : cet acte est inévitablement interlocutoire, hanté, lesté, persuasif et stratégique. » (64) Finalement, le théoricien de la performance Pelias s’allie aux théories de la cognition sociale afin de mieux comprendre le processus d’empathie lié à la performance en littérature. À travers les concepts de projection et d’identification que provoque la performance, il affirme que « the individual comes to believe that he/she shares with another similar emotional states since the individual sees him/herself as sharing similar experiences. »²⁹⁵

À la lumière des discours de Richard, Samé, Butler et Pelias, l’effet de dévoilement de l’autofiction, mis en avant dans certaines constructions du soi ou simplement créé par la présence du personnage de l’auteur.e qui lie le texte à ce qu’un auteur.e réel.le a pu vivre, semble créer un accent d’authenticité qui toucherait davantage les lecteurs que dans un autre texte qui ne traduit pas une certaine implication de l’expérience personnellement vécue. Peu importe si les lecteurs sont convoqués dans le texte, malgré que cet aspect accentue l’interpellation, l’effet d’une « histoire vécue » ou dont certaines parties sont réellement arrivées à quelqu’un, que ce soit le cas ou pas, semble avoir le potentiel de toucher particulièrement les lecteurs et d’ainsi créer un potentiel impact ou un effet sur eux, sans jamais pouvoir le vérifier bien

²⁹³ Emmanuel Samé. *Autofiction : Père & Fils*. Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2013, p. 198.

²⁹⁴ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 p.

²⁹⁵ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, p. 118.

sûr. Bref, que ce soit par la projection ou l'identification que crée la performance en littérature, que ce soit parce que les lecteurs trouvent écho dans un texte sur soi et s'y reconnaissent, que ce soit à cause de l'adresse directe aux lecteurs dans certaines autofictions ou à cause de l'effet de réel qui touche spécialement les lecteurs dans le récit d'une expérience personnelle, l'autofiction semble avoir une certaine capacité caractéristique de provoquer un effet potentiel sur ces lecteurs. Afin de l'étudier, nous avons choisi *L'Inceste*²⁹⁶ et *Putain*²⁹⁷, d'abord parce que les deux narratrices s'adressent parfois directement aux lecteurs, mais aussi parce qu'elles mettent en scène deux manières différentes en fonction desquelles l'autofiction pourrait créer un effet sur ses lecteurs : en les provoquant ou en les avertissant.

Dans le texte d'Angot, celui-ci semble créer une interpellation qui pourrait dépasser le seuil du texte puisque plusieurs discours semblent viser à confronter le lectorat, à le provoquer ou le choquer en lui renvoyant une image peu flatteuse de lui-même. Les stratégies employées pour le faire semblent permettre de considérer une potentielle réaction et un effet de l'autofiction sur les lecteurs. D'abord, seules les formules provoquantes telles que « je vous déteste. Je vous hais » (86) lorsqu'elle s'indigne de la relation de dépendance entre la création et son destinataire, laissent d'emblée voir une certaine provocation. En effet, elle accuse d'avance les lecteurs de ne pas comprendre le sens de son texte, de le prendre pour « une merde de témoignage » et elle assume qu'ils ne verront pas ce qu'elle essaie vraiment d'y dire. Comme plusieurs reprochent à l'auteure de toujours écrire la même histoire d'inceste à travers ses textes, Angot prévoit que ce sera encore le cas avec *L'Inceste* et que les lecteurs seront trop bêtes pour y voir au-delà. Ces multiples provocations laissent croire qu'elles pourraient susciter un effet chez les lecteurs, qui voudraient alors tenter de voir outre l'aspect testimonial de son texte et de contredire cette attaque à propos de leur intelligence ou de leur capacité d'analyse du texte.

Angot provoque ensuite les lecteurs d'une seconde manière, c'est-à-dire non pas seulement en assumant qu'ils ne verront pas ce qu'il faut dans son texte, mais bien en leur prouvant et en leur montrant qu'ils sont en train de le faire. Effectivement, c'est le titre du texte qui réussit à réellement confronter les lecteurs à leur comportement.

²⁹⁶ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

²⁹⁷ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

L'inceste implique déjà un certain voyeurisme de la part du lecteur ou de la lectrice qui choisit de le lire et qui s'attend donc peut-être à un récit d'inceste. Il s'agit d'un sujet obscène, évoquant le péché et le crime, qu'Angot utilise pour attirer les lecteurs qui prendraient un plaisir malsain à vouloir lire ces histoires scandaleuses dans le confort de leur salon. Le titre annonce ainsi le scandale de l'expérience vécue et le texte tient les lecteurs en haleine, en attente de la description du moment incestueux brut et cru qui, en fait, n'arrive jamais et est seulement mentionné à la toute fin du livre. C'est ainsi que le texte non seulement provoque, mais surtout confronte les lecteurs à leur goût pour le vice et, en quelque sorte, à leur propre complicité dans l'inceste, c'est-à-dire en tant qu'agents voyeurs et passifs, qui appuient indirectement ces gestes en prenant plaisir à les regarder de loin, en silence. La narratrice ira même jusqu'à définir le sadomasochisme dans son texte : « perversion sexuelle fondée sur un mode de satisfaction lié à la souffrance affligée à autrui et à celle provenant d'un sujet humilié, et sur la réciprocité entre une souffrance passivement vécue et une souffrance activement infligée. » (136) Cette définition pourrait provoquer les lecteurs, à des degrés qui varient, qui s'y reconnaissent peut-être puisqu'ils poursuivent eux-mêmes cette lecture dans l'attente satisfaisante du récit d'un inceste qui représente ici « la souffrance affligée à autrui ». Le texte confronte ainsi les lecteurs à leurs propres comportements et nous pouvons imaginer, sans en être certain, que l'autofiction a ici la capacité de leur montrer leur participation ou leur complicité dans un tel acte. Le leurre du titre qui attire les lecteurs en suggérant le récit d'une expérience personnelle de l'inceste – qui peut aussi être renforcé par l'homonymat ou le personnage de l'auteure – est ici une mise en abyme de l'inceste dans lequel celui ou celle qui regarde un scandale sans le dénoncer y participe donc un peu aussi.

De plus, toujours dans le but de confronter les lecteurs et de créer un potentiel effet sur eux, la narratrice incarne dans son discours de nombreuses opinions publiques qu'elle veut en fait dénoncer, ce qui ferait voir aux lecteurs à quel point certains présumés qui l'habitent, qu'ils soient inconscients ou assumés, peuvent être choquants. La voix de la narratrice incarne ainsi souvent des préjugés assez crument de manière à confronter les lecteurs à leurs propres opinions et à potentiellement leur faire voir que ce qu'ils croient ou assument est parfois révoltant. Elle incarne ainsi l'homophobie en souhaitant à plusieurs reprises que sa fille soit hétéro, « normale » ; elle présente l'homosexualité comme une maladie ou un crime comparable au sida ou à

l'inceste ; elle présente l'homosexualité comme un désordre qui la rend folle et paranoïaque. Voici, par exemple, deux passages assez choquants qui incarnent certaines opinions publiques concernant l'homosexualité : « elle venait de me dire [...] "il a l'air triste". J'avais répondu "ben oui, il est homosexuel", mais pour rire, bien sûr ! » (59) ou encore « Modiano c'est mieux que Rouaud, Eustache que Nadine Casta, l'hétérosexualité que l'homosexualité, les médecins que les ouvriers » (45).

Puis, le texte d'Angot va même encore plus loin dans son potentiel effet sur les lecteurs, c'est-à-dire en tentant de leur faire ressentir l'impossibilité et l'illogisme de l'inceste dont la narratrice a été victime, qu'il soit familial ou issu de la logique sociétale incestueuse qu'elle dénonce et dont nous avons discuté précédemment. En effet, dans *L'Inceste*, plusieurs passages sont construits en associant des idées disparates ou en ne respectant pas la syntaxe conventionnelle. La lecture de ces passages confronte alors les lecteurs à la réalité de l'inceste – ou encore le met face à l'incohérence des structures sociétales dans lesquelles ils évoluent aussi – en tant qu'acte déroutant, illogique, incompréhensible. Bien plus que n'importe quelle description des actes du père sur sa fille ou d'une critique directe des normes sociétales, ces mélanges de contenu et de syntaxe font ressentir l'impossibilité de cet acte condamnable ou l'illogisme des normes identitaires collectives. Par exemple, la narratrice associe des idées incompatibles lorsqu'elle met en parallèle une phrase prononcée par une femme au retour d'un safari et l'évènement du défilé et sa relation avec Marie-Christine : « les girafes quand j'ai à côté de moi des gosses qui crèvent la faim. Une lesbienne, quand j'ai à côté de moi ma fille qui pleure, Monsieur Carnaval brûle. Mais Monsieur Carnaval ç'aurait pu être elle il y a quarante ans dans un camp de déportés homosexuels. » (68) Suite à un passage sans ponctuation, la narratrice dit aussi : « pas de limites, les métaux se confondent, la fusion, le mélange, pas de virgule, pas de point » (68), mettant ainsi l'accent sur le lien entre la forme du texte et la fusion des corps du père et de sa fille.

Bref, l'autofiction semble particulièrement pouvoir créer un effet chez les lecteurs en les provoquant ou en les confrontant. C'est son potentiel caractère scandaleux ou intime ou de témoignage ou d'aveu, renforcé par l'effet de référence au réel qui la caractérise, qui paraît une forme idéale afin d'attirer les lecteurs à lire une « histoire vraie et scandaleuse » et de leur montrer ensuite leur vice. En effet, il aurait été impossible de le faire dans l'autobiographie traditionnelle, dans laquelle le pacte de

lecture est celui de la sincérité. Au contraire, l'autofiction permet la mythomanie et confère à ce type d'écriture le pouvoir de leurrer les lecteurs en ce qui concerne un pacte d'écriture soit énoncé comme tel, dans le titre ou dans la forme du texte. À l'aide de ce leurre, il devient possible de les provoquer ou de les confronter à leurs attentes, à leurs idéaux, à leurs mœurs, à leurs croyances, etc. De plus, l'autofiction permet également au personnage de l'auteur.e d'incarner des opinions qui ne sont pas nécessairement celles de l'auteur.e réel.le, donc fictionnelles, mais tout en lui étant associées. Cette stratégie permet de tenter de forcer les lecteurs à se demander s'ils peuvent vraiment se dissocier de ces propos virulents, qu'ils associent à des degrés variables aux opinions de l'auteur.e. Ces commentaires choquants qui semblent appartenir à une personne réelle peuvent ainsi confronter le lectorat aux présupposés sociaux qu'il incarne ou encourage peut-être. Puis, c'est par la forme du texte que l'autofiction peut parfois tenter de transmettre certaines sensations aux lecteurs, nous y reviendrons d'ailleurs au chapitre cinq, créant un potentiel effet sur lui. Notons finalement que nous n'affirmons pas ici que l'autofiction est le seul type d'écriture qui pourrait provoquer ses lecteurs, bien au contraire. Nous suggérons seulement que la confrontation avec les lecteurs créerait un effet potentiel sur ceux-ci dans l'autofiction puisque cette provocation est incarnée par un personnage ou une voix narrative associée à une personne réelle, d'où son aspect davantage choquant ou interpelant.

Dans le texte d'Arcan, la provocation et la confrontation représentent également des stratégies d'interpellation des lecteurs, engendrant un potentiel effet sur eux. D'abord, comme dans *L'Inceste*, un certain leurre commence dès le titre, *Putain*, qui annonce des récits d'ébats sexuels croustillants, mais qui débouche sur la critique de l'objectivation de la femme et du côté noir de la prostitution. Le texte est également provoquant et incarne une critique de la passivité de tous envers la prostitution lorsque la narratrice utilise de manière récurrente l'image choquante du père qui ferait affaire avec une agence d'escortes et y rencontrerait par mégarde sa fille. Cette situation scandaleuse pourrait provoquer chez les lecteurs une potentielle réflexion à propos de leur propre acceptation passive de la prostitution en tant que « métier », malgré le fait que toutes les putains sont bien les filles de quelqu'un. Elles pourraient être les leurs et les clients peuvent être pères tout en supportant une industrie au sujet de laquelle ils s'indigneraient si leur propre fille y était impliquée.

Arcan utilise ensuite ces provocations et ces confrontations d'une autre manière qu'Angot, mais toujours en rapport avec l'autofiction et à sa capacité caractéristique à créer un potentiel effet sur les lecteurs. C'est à travers toutes les adresses à ce « vous » dans le texte, que la narratrice d'Arcan semble accuser les lecteurs du rôle que tout le monde tient dans l'oppression ou l'objectivation des femmes. Ainsi, elle ne cesse de répéter, à propos de la prostitution par exemple, qu'« il faut être deux pour jouer à ce jeu, un pour frapper à la porte et l'autre pour l'ouvrir » (109). Son texte semble ainsi pointer vers la participation des femmes, et non pas seulement des hommes, dans leur oppression, venant du fait qu'elles l'acceptent et qu'elles en sont souvent complices. Le texte d'Arcan créerait ainsi un effet chez les lecteurs moins en les confrontant à une image peu flatteuse d'eux afin de les faire réagir, mais bien en se servant de sa propre histoire comme d'un exemple qui appuie ses propos, comme de la preuve qu'elle-même participe à sa propre oppression. Elle utilise ainsi le récit de l'expérience personnelle comme d'un modèle à ne pas reproduire, comme d'un exemple de ce qui arrive lorsqu'un individu intègre à l'extrême les normes culturelles de beauté et de féminité et les standards sociétaux qui y sont associés. En effet, la narratrice elle-même répète sans cesse l'importance capitale et même vitale pour elle d'être jeune, mince et de susciter le désir des hommes. Elle présente ainsi efficacement de nombreuses critiques sociétales dans son texte puisqu'il n'y aurait pas de meilleur exemple pour appuyer ses prises de position que la démonstration de sa propre histoire. Elle énonce alors d'emblée, au début du texte, qu'elle veut y « dire enfin ce qui se cachait derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas [la] lâcher et qui [l]'a jetée dans l'excès de la prostitution, exigence d'être ce qui est attendu par l'autre » (16-17). Son personnage incarne ainsi l'archétype d'une construction et d'une performance identitaires basées sur les standards sociétaux de la féminité, qu'elle critique en racontant comment ils l'ont même poussée à se prostituer. Son cas est sans doute extrême, mais sert d'avertissement, une lumière sur ce qui peut arriver lorsque nous intériorisons des standards sociétaux sans lucidité. Le personnage de Cynthia est d'ailleurs éduqué et va à l'université, ce qui renforce l'effet potentiel sur les lecteurs qui pourraient se demander à quel point ils ont eux-mêmes intériorisé ces normes culturelles malgré le fait qu'ils se sentent intelligents ou perspicaces. La figure de la prostituée et le récit de ses aventures dégoûtantes avec les clients incarnent une pente glissante qui aurait donc commencé avec une simple « prostitution » aux normes de beauté, c'est-à-dire en les acceptant et même en les encourageant. Effectivement, le maquillage, les régimes et la chirurgie

esthétique sont des pratiques assez banalisées auxquelles les femmes prennent part de manière assez naturelle et quotidienne, tout comme la narratrice d'ailleurs. Les troubles alimentaires de cette dernière servent ainsi également d'exemple de ce qui peut arriver lorsqu'un individu intègre cette valorisation sociétale de la minceur. À ce sujet, la narratrice explique : « et c'est ainsi que ma vie fut remplie de la mise en détails de mon corps dont rien ne m'échappait [...] c'est ainsi que j'ai commencé à calculer tout de la nourriture que je prenais jusqu'à ce que ma vie se résume à une pomme que je ne parvenais pas à manger convenablement. » (169-170) Elle parle également de manière récurrente de deux autres effets néfastes de la valorisation et de la participation aux standards de beauté sociétaux. D'abord l'aliénation, c'est-à-dire le fait de se sentir comme une autre, remplaçable, comme « une doublure » ou « un décor », puis les idées suicidaires puisque la mort semble pour elle la seule manière d'échapper ou de se libérer de toutes ces pressions sociétales liées à la jeunesse et à la perfection du corps. « J'ai la mort au bout des synapses » (138) est l'une des nombreuses références au suicide qui parsèment son texte.

Bref, le texte d'Arcan semble avoir la capacité de créer un certain effet chez les lecteurs puisque la narratrice associée à l'auteure participe elle-même à ce qu'elle leur reproche ou veut leur faire voir, incarnant ainsi une preuve convaincante de ce qu'elle dénonce. Elle espère alors que sa prise de conscience, dont son propre cas sert d'exemple, provoque un effet chez le lectorat : « ces mots pleins de mon cri pourront les frapper tous, et encore plus, le monde entier, les femmes aussi, car dans ma putasserie c'est toute l'humanité que je répudie, mon père, ma mère et mes enfants si j'en avais. » (23) C'est donc le récit personnel, qui donne l'effet d'avoir été vécu par l'auteure elle-même, mêlé ici à une certaine fiction puisque la narratrice représente un archétype, un exemple assez exagéré ou encore poussé à l'extrême, qui confère à l'autofiction la capacité de provoquer un certain effet sur les lecteurs qui accorderaient peut-être plus d'importance aux avertissements donnés grâce à l'« expérience vécue. »

Pour conclure cette section, il serait dommage d'écarter l'effet que pourrait avoir l'autofiction sur les proches de l'auteur.e. En effet, il est évident que même s'ils lisaient le texte avec un certain recul ou une conscience de la part fictionnelle du livre, le fait de connaître personnellement l'auteur.e ou même d'être mentionné ou nommé dans une autofiction crée un effet fort chez eux puisque l'interpellation et la reconnaissance dont nous avons discuté précédemment ne peuvent atteindre un degré plus élevé. D'ailleurs,

plusieurs cas ont mené à des répercussions médiatiques ou judiciaires montrant l'effet sur les proches de l'auteur.e qui ont voulu s'exprimer à leur tour suite à la lecture d'un texte qui les impliquait de près ou de loin. Nous en reparlerons au cours de la prochaine section de ce chapitre puisque nous pouvons maintenant nous demander si l'autofiction n'aurait pas seulement le potentiel de créer un effet sur le lecteur ou la lectrice, mais aussi d'engendrer un certain effet sur une culture ou une société ...

4.3 L'effet du récit personnel sur la culture

Avant de discuter de ce dernier lien entre l'autofiction et le monde, il est important de mentionner que nous ne suggérons pas que ce type d'écriture représente un outil d'émancipation complète ou de subversion de cette culture. Nous ne prétendons pas qu'elle puisse renverser l'ordre établi ou s'affranchir des normes ou des structures sociétales. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, la représentation de soi reste toujours une construction culturelle à travers laquelle s'effectue un collage ou un assemblage d'éléments identitaires ou de notions de soi provenant de la société et de la manière contextuelle dont l'individu se perçoit. Les théories du postmodernisme n'ont d'ailleurs jamais prétendu pouvoir subvertir la culture, mais se concentrent plutôt à en questionner les mécanismes. Hutcheon, dans sa synthèse sur le sujet, explique déjà que « the postmodern [...] does not seem able to move into political agency. It asks questions that reveal art as the place where values, norms, beliefs, actions are produced; it deconstructs the processes of signification. But it never escapes its double encoding: it is always aware of the mutual interdependence of the dominant and the contestatory. »²⁹⁸ Plus de 10 ans après, Carmichael et Lee, avant de proposer un portrait de l'application des théories du postmodernisme au vingt-et-unième siècle, mentionnent également que « the construction of postmodernism as an oppositional culture can never escape from the mimetic logic that is so deeply inscribed even in its most emphatically radical strategies and discourses. »²⁹⁹ De plus, le langage utilisé pour tenter de représenter le soi ne peut également pas sortir de la sphère sociale, car comme l'explique Butler dans son livre sur le récit de soi, « les termes même que nous employons pour rendre compte de nous, ceux que nous utilisons pour nous rendre

²⁹⁸ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, p. 153.

²⁹⁹ Thomas Carmichael et Alison Lee (dir.) *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, p. 6.

intelligible, à nous-mêmes et aux autres, ne sont pas de notre fait. Ils ont un caractère social et établissent des normes sociales, domaine de contrainte où tout se substitue, et dans lequel nous racontons nos histoires "singulières". »³⁰⁰ De plus, nous avons déjà discuté de l'importance du public de la performance de soi dans sa réalisation, ce qui exigerait de l'autofiction qu'elle reste accessible et compréhensible pour cet Autre, à des niveaux qui varient bien sûr. Elle peut effectivement jouer avec le style, le langage et ses conventions, comme nous l'avons vu dans *Fils* ou *L'inceste*, mais la structure narrative générale du soi est tout de même supplantée par la structure d'interpellation dans laquelle elle s'écrit afin de rendre possible l'existence du soi performé à travers sa reconnaissance par l'Autre. Ainsi, Butler ajoute qu'on ne peut pas éviter une implication certaine dans les normes sociétales lorsqu'un récit de soi est tenté, puisqu'il s'agit des normes par rapport auxquelles je cherche à me faire reconnaître (35). Bref, nous proposons seulement que l'autofiction soit caractérisée par sa capacité à contester les normes identitaires établies et à les déplacer, bien qu'elle soit comprise et entendue à l'intérieur de ce système, auquel elle participe toujours forcément.

D'ailleurs, nous avons aussi déjà étudié certaines caractéristiques de l'autofiction qui rappellent cette conscience d'être à l'intérieur de certaines conventions tout en ayant la possibilité de les analyser ou de les remettre en question. En effet, la performance du personnage de l'auteur.e ou du lecteur de soi-même, spectateur ou spectatrice de sa propre performance, laisse voir d'emblée cette division ou fragmentation du soi écrit qui avait la capacité de se regarder, de se critiquer, de remettre en doute sa capacité à se représenter et les limites du langage d'une telle représentation. L'autofiction utilise ainsi la langue pour représenter le soi tout en expérimentant avec ses limites et tout en remettant parfois ses capacités en doute, créant un personnage « soi » plutôt qu'une image fidèle à l'auteur.e réel.le. De plus, la plupart des théories de la performance mentionnent sa capacité critique ou son objectif subversif de la culture. D'un côté, certains théoriciens ou théoriciennes, tels Schechner³⁰¹ et son concept d'« efficacy », ou Phelan³⁰² et son idée de représentation sans reproduction à travers la performance en direct, définissent les performances culturelles ou autobiographiques comme capables ou même comme étant un outil idéal afin de transformer le sociétal. Comme énoncé,

³⁰⁰ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, p. 21.

³⁰¹ Richard Schechner. *Performance theory*. Routledge, New York, 2004 (1988), 432 p.

³⁰² Peggy Phelan. *Unmarked: the politics of performance*. Routledge, New York, 1993, 207 p.

nous tenons des propos plus nuancés et allons davantage dans le sens de théoriciens et théoriciennes de la performance tels que Philip Auslander³⁰³, Jill Dolan³⁰⁴ ou Pelias³⁰⁵, pour qui la performance a certes la possibilité de transgresser partiellement ou de résister aux idéologies dominantes, mais tout en ayant conscience des limites de ces transgressions. En effet, Auslander soutient que les performances artistiques offrent des stratégies de résistance au pouvoir à l'intérieur même de leurs institutions plutôt qu'à partir d'un lieu qui se trouverait en dehors de celles-ci; Dolan parle de la performance comme d'un lieu de partage d'idées de justice sociale, d'un territoire imaginaire, « Utopia », et non d'une action concrète sur le réel; Pelias traite de l'identification que provoque la performance en mentionnant qu'elle pourrait inviter l'Autre à entreprendre des actions politiques, mais que cet effet ne peut pas être considéré comme systématique. Ainsi, de sa dimension performative, en plus de la (re)contextualisation que nous proposons à travers le postmodernisme, l'autofiction semble d'emblée pouvoir être une représentation construite socialement tout en ayant la capacité littéraire de remettre en cause ou de déplacer les idéologies ou les normes identitaires qui la constituent, qui l'influencent, ou par lesquelles elle se dit.

Ainsi, lorsqu'une identité est ressentie comme étant en désharmonie avec les normes identitaires sociétales, la liberté de la forme ou du contenu que permet l'autofiction semblerait idéale afin de déplacer ces normes et de créer une identité narrative qui tenterait peut-être de correspondre davantage à cette perception du soi dont certains éléments sont jugés hors-normes. En effet, les normes identitaires peuvent cesser, pour un individu, de remplir leurs prétentions universelles ou collectives lorsque ce dernier réalise qu'elles divergent de son expérience personnelle. L'autofiction, tentant de représenter cette expérience individuelle tout en considérant les limites de cette représentation, pourrait alors servir d'outil afin de (re)construire une identité, cette fois narrative, qui confronterait ces normes. Bien qu'il doive rester intelligible pour l'Autre et bien qu'il soit déterminé, perçu et exprimé à travers des normes langagières ou culturelles, le soi performé dans l'autofiction n'est pas totalement pris dans ce cadre et

³⁰³ Philip Auslander. *Presence and resistance*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, 206 p.

³⁰⁴ Jill Dolan. *Performance, Utopia, and the Utopian Performative*. Theatre Journal, Vol. 53, n°3, 2001, pp. 455-479.

³⁰⁵ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, 294 p.

semble pouvoir se réappropriier ces normes même s'il reste toujours en relation avec celles-ci. Sa liberté de style et de contenu permet de reprendre ces normes à son propre compte, c'est-à-dire de se construire sous leur influence, certes, mais tout en les critiquant ou les déplaçant. D'ailleurs, Butler résume ces conclusions en écrivant : « l'impossibilité de le faire [récit de soi] grâce aux normes qui me sont disponibles me contraint à adopter une position critique vis-à-vis de ces normes. »³⁰⁶ L'autofiction ne subvertirait pas la culture et ses idéologies, mais nous voudrions étudier comment elle aurait la capacité de constituer un certain geste de résistance par rapport aux normes identitaires. Il ne s'agirait pas du tout d'un pouvoir d'émancipation, mais bien d'une puissance de réappropriation.

D'ailleurs, l'ouvrage de Muñoz que nous avons précédemment évoqué théorise exactement cette possibilité de reprendre les éléments identitaires et sociétaux à son propre compte, de les déplacer, à travers son concept de « désidentification »³⁰⁷. Il s'agit d'un « mode of performance » de soi qui négocient avec les aspects identitaires tabous ou proscris en société et les recycle afin de (re)créer le soi. La « désidentification » fonctionne d'ailleurs, comme nous venons de le souligner, « within and outside the dominant public sphere simultaneously. » (5) Muñoz étudie ainsi plusieurs identités performées, socialement ou artistiquement, qui échouent à s'identifier aux représentations de soi publiques existantes et qui, plutôt, utilisent des stratégies performatives pour tenter de transformer à leur compte certaines logiques culturelles. Le concept de Muñoz rejoint grandement ce que nous tentons d'exposer, en plus de rejoindre le caractère construit et performé du soi et de l'autofiction que nous avons élaboré. Ainsi, l'auteur écrit : « disidentification is about *recycling* and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and *reconstructs* the encoded message of a cultural text [...] and *recircuits* its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications » (31, nous soulignons). Bref, la construction sociale du soi dans l'autofiction pourrait prendre forme non seulement en reflétant et utilisant les normes, mais en les remaniant. Elle s'accomplit à travers une performance du soi qui pourrait être considérée comme une actualisation de soi

³⁰⁶ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, p. 25.

³⁰⁷ José Estaban Muñoz. *Disidentifications*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, 227 p.

divergeant des stéréotypes et de ce qui est socialement promu comme étant le jeu de rôles « normaux ».

Ainsi, pour étudier ce dernier lien qu'entretient l'autofiction avec le monde, nous reviendrons sur *Le mausolée des amants*³⁰⁸, un texte qui non seulement reflète l'autre atteint du sida et pris dans un silence sociétal, mais également qui déplace les stéréotypes identitaires du malade séropositif. Nous étudierons de nouveau également *L'Inceste*³⁰⁹ qui, en plus de refléter une logique sociétale, en contredit l'hétéronormativité et la fixité de l'identité. Nous reprendrons finalement le texte de *Putain*³¹⁰ qui, tout en construisant une identité narrative fortement liée aux normes sociétales du genre féminin, se réapproprie ces normes de la féminité sans voix en prenant la parole. Ces trois identités narratives, performées à travers l'autofiction, vont à l'encontre de ce que prône la norme, d'où leur caractère émancipateur ou subversif, tout en restant construites et performées à travers et par ces normes.

Premièrement, le texte de Guibert nous apparaît comme représentatif de deux formes d'effet potentiel sur le monde ou, plutôt, de déplacement des normes à l'intérieur même du système qui les produit. D'abord, comme brièvement mentionné précédemment, son texte peut prendre valeur d'aveu en exprimant ce qui n'est pas socialement « acceptable » d'énoncer à propos de soi : l'homosexualité et la séropositivité. Cet aveu reste bien sûr fortement lié au système qu'il défie puisqu'il n'a de sens que par rapport à des réprobations sociales. C'est donc le mélange entre le sous-titre « journal », la forme journalière du texte et le fait que Guibert mentionne retaper son journal, « le passage à la frappe » (160), qui créent une impression d'aveu puisqu'il s'agit d'un journal « intime » maintenant volontairement ouvert au public. Ce chevauchement de l'effet de dévoilement du « journal intime » mêlé à la reconnaissance du caractère travaillé du texte permet ainsi au narrateur, par le biais de l'autofiction, de mettre en scène et d'ainsi construire le soi, entre autres, par cet aveu. Foucault, dans un ouvrage publié en 1999³¹¹, parle d'ailleurs de l'aveu comme ayant un certain pouvoir d'agentivité. En avouant, le sujet deviendrait ce qu'il avoue : « tu deviendras le sujet d'une manifestation de la vérité si et seulement si tu disparais ou te détruis en tant que

³⁰⁸ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

³⁰⁹ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

³¹⁰ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

³¹¹ Michel Foucault. *Religion and culture*. Routledge, New York, 1999, 240 p.

corps réel et existence réelle. » (179) Le mot « vérité » est problématique pour nous car, dans l'autofiction, elle n'existe pas dans son sens absolu, comme nous l'avons déjà montré. Nous le remplacerions par « effet de vérité » ou « effet de dévoilement ». Foucault suggère donc que la manifestation de l'aveu est comme un acte de sacrifice qui n'exprimerait pas le soi, mais prendrait plutôt sa place de manière performative, c'est-à-dire au fur et à mesure de l'aveu. Le texte de Guibert semble ainsi une construction identitaire narrative performée, entre autres, par l'aveu de la séropositivité et de l'homosexualité, thèmes centraux de son journal. En allant à l'encontre de ce qui est socialement acceptable de révéler sur soi, le narrateur ne s'exprime pas seulement à propos de lui, mais (re)crée aussi le soi, le construit et le performe tout au long du texte en tant qu'homosexuel atteint du sida. C'est donc en relation directe avec les normes de la sexualité ou de la maladie, les confrontant tout en créant le soi avoué principalement grâce et à l'intérieur de celles-ci, que le soi est construit. Bref, un récit de soi performé à travers ce qui n'est pas socialement permis de dire sur soi manifesterait une certaine contribution à l'évolution des tabous sociétaux et culturels concernant le sujet. L'autofiction permet donc de bâtir une identité qui, en jouant entre l'effet du dévoilement de l'intime et le caractère travaillé du texte, devient et incarne cette « nouvelle » capacité de parler publiquement de certains aspects socialement tabous du soi, peut-être plus facilement révélés ou considérés sous l'aspect partiellement « fictionnel » du texte, comme nous l'avons suggéré précédemment lorsque le narrateur du *Mausolée des amants* énonce qu' « en écrivant je mens, j'espère » (131).

Ensuite, c'est en allant à l'encontre du stéréotype sociétal de l'identité statique du « malade condamné » que le texte de Guibert nous laisse voir comment une autofiction a la capacité de construire une identité narrative qui déplace certains stéréotypes, mais toujours en rapport avec ceux-ci. En effet, la société de Guibert semble fixer l'identité séropositive en tant que « mort », c'est-à-dire un individu condamné donc déjà considéré comme disparu. Le narrateur s'adresse d'ailleurs directement aux lecteurs à ce sujet : « vous connaissez la fin de cette histoire, moi pas (pas du tout ou pas vraiment ?) » (417). Ce « vous », les lecteurs, incarne ainsi les voix des stéréotypes sociétaux qui réduisent l'identité de la personne séropositive à sa fin prévue, un « condamné ». Par contre, Guibert semble remettre en cause ce dénouement de plusieurs façons à travers l'autofiction. Malgré le fait que la prédiction de sa condamnation traverse le livre, le narrateur semble y contredire cette identité de « mort » que la société – le « vous » dans

le texte – lui attribue. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, l'autofiction semble le moyen que Guibert emploie afin de rester en vie et de faire exister le soi en le rendant tangible, puisqu'écrit et mis en mots, contrairement à la réalité dans laquelle il lui échappe jour après jour, se détériorant. Ainsi, il écrit : « nouvelle vision de ma mort : [...] les mains coupées pour m'empêcher à jamais d'écrire » (238). Il semble ainsi utiliser l'autofiction pour résister, en quelques sortes, à l'identité statique du « mort », pour réaffirmer le soi qui est encore bien vivant même si condamné à mourir prochainement. L'écriture devient ainsi un moyen de laisser des traces et de construire un soi dynamique et en changement constant, ce qui d'emblée contredit l'idée d'une identité fixe, déjà disparue parce qu'incurable. Le narrateur stipule alors que « l'écriture est une tentative de maintenir à flot quelque chose qui a sans cesse tendance à couler, à se noyer » (227). Il se sert ainsi de l'autofiction, le journal intime remanié, pour laisser une empreinte de ce qu'il a été au fur et à mesure de sa maladie et pour éviter qu'il ne s'efface à chaque seconde. Le soi n'y est donc pas représenté comme déjà mort puisque condamné, mais est plutôt construit à travers l'écriture quotidienne de ce qu'il a été chaque fois qu'il écrit. La forme du journal prend d'ailleurs part à cette construction du soi dynamique, permettant l'écriture d'angoisses et du corps en changement, faisant dire au narrateur qu'il ne se reconnaît pas dans ce qu'il a écrit précédemment puisque sa condition le fait constamment évoluer. Il répète ainsi souvent que son texte est « le journal d'un mort » ou, comme le titre l'annonce, un mausolée. Même si les aspects du soi rédigé précédemment ne semblent plus le représenter dès qu'ils ont été posés sur le papier, ils bâtissent tout de même une identité narrative en changement et vouée à mourir, certes, mais qui n'est pas vouée à disparaître et qui n'est pas encore morte, mais bien dynamique. Bref, l'autofiction semble ici permettre une construction identitaire narrative performée par l'aveu, donc contraire à ce qui est socialement acceptable de dire sur soi, tout en remettant en question un statut identitaire venu de l'extérieur. Le texte semble ainsi avoir la capacité de confronter les normes identitaires établies comme fixes ou comme devant être tues, tout en dépendant de ces dernières puisque, sans elles, cette construction et cette performance basées sur le « dévoilement » et le déplacement des tabous identitaires n'existeraient pas.

Deuxièmement, le texte d'Angot, pour sa part, ne contredit pas la fixité de l'identité du malade, mais bien celle du modèle identitaire sexuel et même du genre. Le soi qu'elle y performe va ainsi à l'encontre de l'hétéronormativité et de la logique

monolithique du sujet. Ainsi, c'est à travers une construction du soi qui reflète cette logique sociétale, que nous venons d'étudier et qu'Angot nomme « logique incestueuse », que le texte réussit tout de même à construire et performer le soi qui s'écarterait aussi de ces normes, c'est-à-dire une identité contradictoire et changeante. *L'Inceste*³¹² montre ainsi une autre manière dont l'autofiction peut mettre en scène une identité narrative qui reste toujours influencée et à l'intérieur d'un cadre normatif qui nous dépasse, tout en ayant la possibilité de le subvertir partiellement de l'intérieur. D'abord, l'identité narrative qui y est construite va à l'encontre de la représentation sociale de la sexualité et invite à considérer que l'opinion publique devrait cesser de percevoir la femme ou l'homme dans les limites de leur rôle traditionnel familial. La narratrice adopte ainsi une position marginale, l'homosexuelle, qui conteste inévitablement l'hétéronormativité. À noter qu'elle n'utilise pas le mot « lesbienne », ce qui semble élargir sa position à l'ensemble des pratiques sexuelles et non pas seulement à celles entre femmes. Ainsi, tout en ressentant cet amour du même comme une maladie ou une folie, reflet de la logique sociétale et conséquence de la construction sociale et culturelle du soi et de toute représentation, elle semble tout de même réussir à déplacer le modèle identitaire culturel en performant par l'écriture une femme lesbienne amoureuse. Elle construit ainsi un soi homosexuel dont la sexualité entre femmes est une réelle forme d'amour et non pas seulement un mal dont il faudrait se débarrasser. Ainsi, la narratrice dit à son amante, par exemple : « ce qui est sûr : je t'aime. J'aime te voir. J'aime te voir arriver. J'aime tes cheveux, tes yeux, tes vêtements, ton nez, ta bouche, ta taille » (38). Tous les actes, les propos et les comportements passionnels de la narratrice envers son amante montrent également cet amour possible. Elles finissent même par vivre une existence commune, comme un couple hétérosexuel : « nous avons une maison. Nous la partageons [...] Nous l'aimons toutes les deux. Nous choisissons des choses que nous aimons. Tu montes avec moi à Paris. On s'aime. On se sent fortes ensemble » (25-37).

Ensuite, ce texte semble déplacer l'identité monolithique, cet inceste identitaire sociétal, en utilisant le motif de l'inceste en tant que combinaison impossible, que la narratrice reproduit en rapprochant ce qui ne se mélange habituellement pas. Non seulement ces contradictions reflètent l'illogisme du modèle identitaire qui encourage certaines relations « même » tout en en condamnant d'autres, mais elles permettent de

³¹² Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

le déplacer de l'intérieur en performant le soi selon plusieurs axes dynamiques plutôt que fixes. En effet, le personnage répète souvent que son orientation sexuelle fluctue et est instable puisque son homosexualité n'a duré que trois mois. Elle insinue même, à l'aide de l'image du gant, que l'orientation sexuelle peut souvent changer, aussi facilement que le geste de retourner un gant. Elle écrit : « le premier rendez-vous à l'esplanade, c'était non, homosexualité, hétérosexualité, il y a deux camps. Ce terme de camps n'est pas approprié, gants. Retourner comme un gant, c'est poisseux, il faut des gants. » (52) D'ailleurs, « tout peut toujours se retourner » (57), pas seulement l'identité sexuelle. Le texte joue alors avec la véracité des propos de la narratrice concernant son homosexualité passagère, ce qui suggère une identité incertaine et en mouvement. En plus de contredire la fixité du désir, elle performe un soi pouvant être « A » et « non-A » à la fois, une identité en changement constant qui non seulement peut alterner, mais aussi se chevaucher. La narratrice tente donc tantôt de convaincre directement les lecteurs qu'elle a réellement vécu l'homosexualité, en confirmant que « ce n'est pas un truc qu'[elle] invente [...] ce n'est pas du tout un jeu, [elle] ne [s]e fou[t] pas de [n]otre gueule » (90-91), pour tantôt affirmer qu'elle n'a « jamais été homosexuelle » (15) et qu'elle reste « au fond d'[elle]-même hétéro profondément. » (12). De plus, la narratrice se réapproprie même les normes du genre en se présentant comme une femme, comme une lesbienne avec une autre femme, Marie-Christine, tout en parlant par exemple de « sodomisation vaginale » (154) ou en s'attribuant un accoutrement parfois assez masculin, comme lorsqu'elle dit : « mon blouson, mes grosses chaussures et mon rasoir » (32-33). Nous remarquons particulièrement ici le caractère autofictionnel de ses propos, puisque la narratrice s'amuse volontairement à jouer sur ce qui est vrai ou faux afin de tenter de déplacer les normes monolithiques du sujet.

Puis, la forme du texte non seulement fait potentiellement ressentir l'impossibilité de l'inceste aux lecteurs, autant familial que sociétal, mais sert aussi de moyen pour exprimer et, peut-être, accomplir une sorte de bouleversement du protocole culturel et social. En effet, le texte s'éloigne des structures normatives linguistiques, rapproche des thèmes ou constructions syntaxiques qui ne se côtoient habituellement pas et délaisse parfois la ponctuation. Tout en restant intelligible pour soi comme pour l'Autre, donc à l'intérieur et produit par un système sociétal, cette écriture suggère la possibilité d'association de choses opposées, qui s'inscrivent par exemple dans le champ social du genre ou de la sexualité. Cette écriture qui repousse les limites en résistant à

l'interprétation ou à la signification univoque montre un certain oubli des cadres de références habituels qui structurent de manière normative notre mode de pensée et d'expression de soi. D'ailleurs, pour Angot, il semble que c'est la langue qui serait au service de la transmission de structures de comportements et de représentations sociétales normatives, comme elle l'affirme en disant : « tout le monde croyait que c'était la langue maternelle qui nous fondait, elle ne nous fondait pas, elle nous consumait, elle ne nous apprenait pas à parler, mais à mentir. [...] la langue maternelle nous avait caché l'essentiel »³¹³. Ainsi, plutôt que d'opposer les idées par couples conceptuels, comme c'est le cas dans son système sociétal binaire, Angot les met en parallèle pour faire resurgir cette possibilité identitaire contradictoire, construite à travers une forme textuelle qui déplace les normes linguistiques. Son texte est alors parsemé de formules telles que : « j'associe ce qu'on associe pas, je recoupe ce qui ne se recoupe pas. Chien-enfant, inceste-homosexualité ou sida, cousine-couple [...] » (105).

Bref, le soi construit dans *L'Inceste* déplace et se réapproprie les normes du sujet hétérosexuel à l'identité fixe en étant performé à travers une orientation sexuelle instable et incertaine. À travers l'autofiction, Angot déplace une logique sociétale que son personnage reflète en la reprenant à son compte afin de redéfinir le motif de l'inceste d'une manière différente : non pas celui qui encourage le même identitaire, mais celui interdit par la loi et que la narratrice a subi, afin de bâtir une identité narrative qui va à l'encontre de ce système et le dénonce. Elle réinvestit donc l'expérience de l'inceste qu'elle a subie en s'en servant pour à la fois refléter la société, la faire réagir et ultimement tenter de la subvertir partiellement. Le sens qu'elle attribue à l'évènement qu'elle a vécu n'est plus décrété par l'extérieur, c'est-à-dire une victime honteuse de l'inceste qui témoigne, mais sert une performance identitaire narrative qui lui permet de réfléchir au réel qu'elle tente de déplacer et de se réapproprier par l'écriture de soi.

Troisièmement, c'est la prise de parole dans *Putain*³¹⁴ qui représente une autre manière de bâtir une identité narrative qui déplace les normes d'une société dans laquelle la femme n'est qu'un objet de désir silencieux. Encore une fois, ce déplacement reste toujours à l'intérieur du système duquel il n'est pas possible de s'émanciper

³¹³ Christine Angot en 2004 dans Mercédès Baillargeon. *Victime ou martyre? Scandale, paranoïa et tragédie dans L'Inceste et Quitter la ville de Christine Angot*. *Women in French Studies*, Vol. 23, 2015, p. 41.

³¹⁴ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

complètement ou de subvertir entièrement. En effet, rappelons qu'Arcan construit le soi par l'écriture en tant que genre féminin correspondant aux standards de beauté et de féminité de sa société. Dans son texte, le personnage tente de bien représenter son genre d'après les standards de conformité, c'est-à-dire en insistant sur les descriptions de son corps aux attributs socialement considérés comme féminins et en ayant intériorisé le regard masculin du patriarcat lorsqu'elle se décrit. Son discours sur soi répète donc les normes du genre de la culture dans laquelle il est produit. D'un autre côté, à travers cette construction sociale identitaire, Arcan semble bâtir une identité narrative qui déplace ce qu'elle a assimilé comme étant « naturellement » femme, c'est-à-dire en prenant la parole plutôt qu'en acceptant complètement son statut d'objet de désir, en exposant un point de vue féminin et des critiques sur le monde plutôt qu'une vision du monde patriarcale uniquement, en se réappropriant le sens des discours populaires. C'est donc la critique et la prise de parole à l'intérieur des systèmes de représentation sociétaux qui semblent servir un certain déplacement des normes identitaires. Butler³¹⁵ développe d'ailleurs son concept de genre culturellement bâti en ajoutant que celui-ci est également performé de manière toujours différée, jamais fixée, comme un assemblage ouvert qui permet les convergences et les divergences. C'est donc exactement la manière dont Arcan semble performer le genre féminin par l'écriture : un assemblage hétérogène qui inclut des éléments culturels, tels que l'idée du corps de la femme ou le désir qu'il suscite, tout autant que des éléments qui divergent de ces normes sociétales, telle qu'une vision lucide et critique de la société à travers une prise de parole poignante et souvent crue. D'ailleurs, l'adresse au « vous » que nous avons évoqué précédemment, en tant que stratégie de provocation des lecteurs, semble aussi incarner une certaine réponse aux discours que tiendraient ces lecteurs. Sa parole sert un peu de réplique à ce « vous » en mettant en scène un « je » qui rétorque à un message commun incarné par le « vous » dont elle imagine souvent les réflexions ou les réactions, avant de les critiquer d'un point de vue féminin, qui est habituellement écarté, ignoré ou tu en société. L'autofiction permet ainsi de sortir le « je » féminin de l'anonymat et du silence dans lequel il a été confiné et de se servir du langage comme d'un instrument de la subjectivité et d'agentivité. Nous l'avons vu brièvement précédemment, l'écriture lui permet de devenir un sujet pensant plutôt qu'un corps pensé, d'outrepasser les limites du corps silencieux instaurées par sa société et

³¹⁵ Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 172 p.

d'« écrire ce qu'[elle] avai[t] tu si fort » (16). Sa prise de parole supplante donc l'image par les mots et construit ainsi une identité narrative « femme » partiellement hors-normes, c'est-à-dire d'abord en se réappropriant des termes et des discours sociétaux, puis en montrant un esprit critique et lucide féminin très développé.

D'abord, la narratrice de *Putain* réutilise, recontextualise et se réapproprie des termes et des discours sociétaux. Nous avons déjà mentionné comment elle reprend le terme « putain » et l'utilise non pas comme un métier, mais comme la condition de toutes les femmes; ainsi que la façon dont elle se réappropriait l'histoire d'Abraham en créant plutôt une sorte de généalogie au féminin. En plus de ces deux exemples, elle déplace également les discours populaires et les représentations établies socialement en modifiant la signification des contes pour enfants, inscrits dans un héritage sociétal commun. L'intertextualité semble ici servir une certaine réappropriation du pouvoir, c'est-à-dire l'évocation d'un texte populaire dont elle critique et dénonce les fondements pour mieux tenter de s'en extraire. Elle parle ainsi de la Belle au bois dormant comme d'une femme passive qui ne se réalise qu'à travers l'union avec l'homme ; elle pointe le double standard de beauté des contes en se demandant « pourquoi la laideur ne serait-elle qu'une affaire de femmes, n'avez-vous pas remarqué que tous les hommes sont bossus ou grenouilles dans les contes de fées » (105) ; elle décrit la Schtroumpette comme une poupée n'étant pas définie par une qualité, comme les autres Schtroumpfs, mais comme « une pure coquette qui n'existe que par sa coquetterie » (43); elle raconte l'histoire du petit chaperon rouge en insistant sur sa naïveté et son innocence qui a besoin de l'homme pour la sauver. En plus de l'Histoire et des contes, elle revisite également souvent le modèle freudien. Elle détourne le modèle du père qui garde la tête froide face à la tentation de l'inceste en suggérant que tous ses clients couchent un peu avec leur fille, c'est-à-dire une jeune femme, lorsqu'ils demandent ses services : « je baise avec lui [son père] à travers tous ces pères qui bandent dans ma direction, leur gland rougi qui converge vers ma bouche » (33) ; elle se réapproprie la scène primitive en répétant que son « père ne l'a plus touchée [sa mère] depuis qu'il a fait son devoir de lui faire un enfant » (78) ; elle réfute l'envie du pénis, le pendant féminin du complexe de castration, en souhaitant un monde où il n'y aurait que des femmes solidaires. Bref, Arcan se réapproprie des discours sociétaux communs en déplaçant leur signification et en les reprenant sous un angle féminin qui ne concorde pas avec les normes ou les stéréotypes sociétaux.

Puis, sa prise de parole constitue également de multiples critiques de la société dans laquelle la narratrice vit. Nous avons déjà étudié le fait qu'elle verbalise les conséquences négatives de l'adhésion aux normes de beauté sociétales, afin d'avertir les lecteurs. Son esprit critique ne s'arrête pas là. Elle montre les revers du métier d'escorte, ce qui contredit l'image publique qui la banalise ou accepte que la prostitution ait lieu près de chez eux, en exposant le fait que la prostituée « di[t] non et ils [les clients] disent oui » (23), qu'elle n'y prend pas plaisir et que « ça fait mal » (23), que la chambre où elle se prostitue est pleine de « mouchoirs visqueux et de préservatifs » (128) ou encore de « petits tas de poils gris qui courent sur le plancher » (130). Elle critique aussi sévèrement l'hypocrisie de la religion, souvent avec ironie ou humour noir, comme lorsqu'elle raconte la visite d'un client Rabin ou encore lorsqu'elle parle de la religion de son père et s'en moque en se demandant « pourquoi avons-nous un sexe pour s'en servir de cette façon, un sexe qui se paye d'une éternité à brûler vif » (70). Bref, chez Arcan, la connaissance lucide, le déplacement ou la critique de certains discours sociaux et symboliques qui la traversent, en plus de la réappropriation du sujet par l'acte du discours, font en sorte que son texte sur soi arrive à déplacer la norme sociétale « femme » en performant une identité féminine qui est prise dans la norme tout en la remettant en question et en se la réappropriant selon sa vision du monde. Le sujet chez Arcan s'articule donc autour de la contradiction entre le statut d'objet du personnage, qu'elle nourrit et qu'elle désire, et celui du sujet pensant et écrivant que suggère son agentivité. Elle y dénonce les stéréotypes et les normes tout en faisant preuve d'une grande avidité pour s'y conformer.

Pour résumer cette section, l'autofiction semble un lieu où la liberté de style, de forme et de contenu permet la construction d'une identité littéraire à travers un contre-discours, en marge des normes ou encore se réappropriant celles-ci à son compte. Celui ou celle qui écrit peut construire et performer le soi en déplaçant les conventions et les modèles identitaires sociétaux et ainsi imaginer son identité toujours par rapport à ces normes, pour les raisons que nous avons évoquées en introduction, mais aussi en s'en libérant partiellement. En effet, si l'auteur.e de l'autofiction interroge un régime de vérité sociétal et décide de le déplacer afin de tenter de se représenter par l'écriture, il interroge aussi le régime par lequel est attribué son être par les autres. Sa critique ne porte donc pas uniquement sur une pratique sociétale, culturelle ou sur des normes, mais elle suppose une remise en question de soi-même et donc une entrée dans le

champ de l'imagination car le récit de soi devient l'invention d'une identité narrative qui se doit d'être construite à la manière d'un puzzle, c'est-à-dire en restant dans un système intelligible pour soi ou pour l'Autre tout en remaniant les éléments identitaires de manière à créer un être de papier qui existe dans et à l'encontre d'un système dominant.

Avant de conclure ce chapitre, nous aimerions mentionner une dernière manière dont l'autofiction aurait un effet sur la culture et la société dans laquelle elle est produite. Comme le mentionne Pelias³¹⁶, la performance autobiographique comporte des risques puisqu'elle crée cet effet de dévoilement du privé qui survit souvent au-delà de ladite performance. Il donne l'exemple d'une performance de soi en tant qu'homosexuel qui amènerait le performeur ou la performeuse à être jugé.e, écarté.e ou même violenté.e en dehors du cadre de sa performance. L'effet de réel de l'autofiction semble ainsi plus enclin à confondre les lecteurs en ce qui concerne l'identité de l'auteur.e du texte, ce qui peut faire basculer le personnage dans le monde réel. En ce sens, Michael Quinn³¹⁷ montre que quand la contribution personnelle de certains performeurs ou performeuses est mise au premier plan, comme dans l'autofiction dans notre cas, les limites entre la réalité et la performance sont plus facilement confondues. Nelly Arcan, par exemple, a été très présente sur la scène culturelle québécoise et française suite à la parution de *Putain*, participant à des émissions télévisées, à des entrevues et à des prestations publiques lors de soirées littéraires à Montréal, et ce, tout en incarnant son personnage de la prostituée. Son passage à *Tout le monde en parle* est le plus marquant, où elle est vêtue d'une robe très échancrée et où sa manière de se présenter sur la scène culturelle sort son personnage de son texte, peut-être parfois malgré elle. De nombreux hommes ont d'ailleurs également témoigné sur Internet, prétendant avoir été ses clients et confirmant son savoir-faire³¹⁸. Pour des raisons éditoriales peut-être, peu importe, son personnage provocateur est ici sorti des pages du livre et a produit un contenu culturel nouveau à travers ces performances hors-texte et tout ce qui se dit d'Isabelle Fortier, l'auteure au nom de plume *Nelly Arcan*, dans les médias. D'ailleurs, nous pouvons

³¹⁶ Ronald J. Pelias. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, p. 26.

³¹⁷ Michael Quinn. *Celebrity and the Semiotics of Acting*. *New Theatre Quarterly*, Vol. 4, 1990, pp. 154-161.

³¹⁸ Cécile Hanania. *Putain de Nelly Arcan. Texte écran et « je » de miroirs, une écriture de la dépersonnalisation*. *Dalhousie French Studies*, Vol. 92, 2010, p. 114.

même nous demander si son suicide, narrativisé tout au long de la majorité de ses textes, n'irait pas également en ce sens. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'Isabelle Fortier a mis fin à ses jours dans le but de performer son personnage littéraire en dehors de son texte, mais il est tout de même intéressant de mentionner que cet aspect de sa vie, fortement médiatisé, chevauche également cet aspect présent dans sa performance identitaire narrative.

Un autre exemple est celui de Christine Angot. Suite à la publication de *L'Inceste*, des tonnes d'articles sur l'auteure sont aussi publiés à propos de ce texte qui fait scandale. Certain.e.s parlent du livre comme d'une séance de psychanalyse où l'auteure met à nu son fantasme œdipien, d'autres en parlent comme d'un témoignage qui exhibe ses problèmes personnels, d'autres comme d'un coup de marketing et une campagne publicitaire plutôt qu'un talent d'écrivain³¹⁹. Sur le plan judiciaire, un autre lien avec le monde, Angot sera même poursuivie en justice et condamnée, suite à la parution de son roman *Les Petits*, pour atteinte à la vie privée d'Élise Bidoit, l'ancienne compagne et mère des enfants de son conjoint. En tenant évidemment compte du droit à la liberté d'expression, on juge son texte comme allant davantage à l'encontre du droit à la vie privée puisque que Bidoit avait déjà manifesté son opposition à toute utilisation de sa vie privée par l'auteure³²⁰. Bref, la frontière entre l'effet de réel et la fiction de l'autofiction semble pouvoir sortir du cadre du livre en ayant même des effets sur la jurisprudence, Angot étant loin d'être le seul cas de ce genre : Lionel Duroy, Marcella Iacub, Jacques Lanzmann, Philippe Sollers, Patrick Poivre d'Arvor, Mathieu Lindon, Camille Laurens, etc.³²¹, sont aussi du nombre. Dans *L'Inceste*, on peut d'ailleurs lire : « je n'ai pas le droit de mettre les vrais noms, l'avocate me l'a interdit ni les vraies initiales » (41).

³¹⁹ Mercédès Baillargeon. *Victime ou martyre? Scandale, paranoïa et tragédie dans L'Inceste et Quitter la ville de Christine Angot*. *Women in French Studies*, Vol. 23, 2015, p. 85.

³²⁰ Pascale Robert-Diart. *Le jugement qui condamne Christine Angot pour atteinte à la vie privée*. *LeMonde.fr*, 2013, [en ligne], <http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2013/05/28/christine-angot-condamnee-a-40-000-euros-de-dommages-et-interets-pour-atteinte-a-la-vie-privee/>.

³²¹ Isabelle Grell. *L'autofiction*. Éditions Armand Colin, Paris, 2014, pp. 61-62.

4.4 Conclusion

Les liens qu'entretient l'autofiction avec le monde nous permettent maintenant d'élaborer en ce qui concerne la caractérisation de ce type d'écriture, principalement le fameux pacte de lecture sur lequel personne ne s'entend, c'est-à-dire la part de « vérité » ou de fiction qui définirait l'écriture de soi.

Premièrement, nous pouvons développer à propos de la part de « vérité » ou de « réel » de l'autofiction. Le présent chapitre nous permet d'établir un autre lien entre l'autofiction et sa part de « réel », c'est-à-dire en tant que reflet du monde : un texte dans lequel l'identité littéraire est construite à travers une performance qui laisse voir des structures sociétales et un langage partagés, éléments qui constitueraient ou exprimeraient aussi le soi d'autres agents évoluant dans le même cadre ou se percevant de manière similaire, représentant du même coup certaines références, normes ou logiques sociétales auxquelles le soi en tant que représentation sociale ne peut échapper. De plus, il semble que l'autofiction ait la capacité de créer un effet potentiel sur ses lecteurs, et ce, à travers une interpellation qui la caractérise. Le lien de l'autofiction avec le « réel » se trouverait donc aussi dans cette empathie ou cette foi en le narrateur ou la narratrice, parce qu'associé.e à l'auteur.e, dont la construction identitaire narrative propose de confronter ou d'avertir les lecteurs. L'autofiction pourrait même produire un certain effet sur sa culture en résistant à ses normes, en performant le personnage « soi » sur la scène culturelle ou même en ayant des répercussions sur son système judiciaire. Cet aspect de « réel » de l'autofiction ne dépendrait donc pas des intentions d'authenticité ou de dévoilement du soi de l'auteur.e, que nous écartons, mais bien de la capacité de ce type d'écriture à refléter, interpeler et potentiellement affecter le monde.

Deuxièmement, pour ce qui est de la part de « fiction » dans l'autofiction, ce type d'écriture non seulement met en scène les voix narratives du personnage de l'auteur.e, de soi-même, de soi-même comme lecteur, mais contient aussi une multiplicité de voix sociétales. Elle s'élabore à partir d'un langage référentiel et contextuel, que ce soit simplement parce que le langage est toujours pris dans le politique, parce que le récit de soi se doit d'être intelligible pour l'Autre ou à cause d'une construction identitaire littéraire qui mettrait l'accent sur la place qu'occupe le collectif en soi. Même si les mots ou les expressions utilisés semblent relever d'un rapport de naturalité, il faut rappeler

que cette « nature » qu'est le langage est construite de toutes pièces par des discours extérieurs dans lesquels se développe l'individu. Le rapport du sujet au monde rencontre donc ces mots autres qui disent l'expérience humaine. Ce rapport de porosité qui existe entre les mots de l'Autre et les mots à soi se traduit aussi dans un rapport d'égale porosité entre le monde et l'autofiction. Ces voix sociétales peuvent également provenir de la construction sociale qu'est la représentation de soi, c'est-à-dire de la manière subjective et contextuelle de se percevoir et de choisir une notion de soi à représenter, influencée par des structures sociétales ou encore motivée pour aller à l'encontre de celles-ci ou pour donner voix à des éléments identitaires socialement condamnés ou tus. Ainsi, la performance de soi par l'écriture utilise forcément les mots des autres ou une part de contenu qui vient de l'extérieur, à des degrés de conscience et à l'aide de stratégies qui varient, et la fiction entre donc en jeu puisque des éléments venant d'ailleurs se circonscrivent toujours parmi les mots de l'auteur.e. Comme cette emprise que le monde social a sur soi rend l'individu partiellement ignorant de lui-même – c'est-à-dire incapable de se percevoir de manière totalement objective et de se considérer, se dire ou de se représenter en dehors des normes qui l'entourent³²² – ce dernier aurait donc invariablement besoin d'une certaine fiction pour tenter de représenter le soi qui ne lui est pas accessible de manière naturelle et directe. Il s'agirait plutôt de créer par l'imagination une manière de tenter de dépeindre le soi par la performance de rôles qui non seulement sont lui-même sans jamais vraiment être lui-même à la fois, mais dont plusieurs aspects sont aussi déterminés par des forces qui lui échappent. Bref, la construction sociale du soi et le langage dans lequel il se dit et se perçoit pour être intelligible est forcément fictionnel, c'est-à-dire qu'il ne traduit jamais un rapport pur avec soi-même, qui n'existerait peut-être même pas, mais est bien construit par quelque chose d'autre que soi et donc représenté à travers une création de l'imagination.

Par contre, même si l'autofiction est un lieu où le soi est fortement déterminé par le sociétal – ce qui pourrait donner l'impression qu'il n'est qu'un amalgame d'éléments culturels sur lesquels l'individu n'a aucun contrôle, dans la vie comme à travers l'écriture – n'oublions pas qu'il s'agit d'un type d'écriture qui peut reprendre les normes à son propre compte et ainsi construire une identité narrative qui les déplace et les remanie. La liberté de celui ou celle qui construit le soi par l'écriture est donc prise dans une lutte entre sa capacité de choisir et d'agir, sa puissance (et non son pouvoir) de

³²² Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, p. 107.

réappropriation des normes et le cadre d'un champ de contraintes le lui permettant et le contraignant. Cette résistance aux normes identitaires sociétales qu'offre l'autofiction implique alors aussi une fiction puisqu'elle permet d'imaginer une identité qui les réarrange à sa manière, qui les assemble d'une autre façon que ce que la culture encourage ou même permet.

Le prochain chapitre ajoute d'ailleurs à cette lutte entre la maîtrise et une certaine perte de contrôle de l'auteur.e de l'autofiction puisque nous proposons d'y étudier son caractère inachevé. Cet inachèvement ajoutera à la manière dont l'autofiction n'est pas une construction du soi sociale entièrement déterminée et prédite d'avance, mais qui semble aussi dépendre de plusieurs éléments instables et incontrôlables, que ce soit à propos du soi, de l'écriture ou du rôle des lecteurs dans l'autofiction.

Chapitre 5.

L'autofiction inachevée

De nombreux textes sur l'autofiction stipulent que la narration au temps présent représente une caractéristique importante ou même un critère définitoire de ce type d'écriture. Forest le mentionne en 2001 lorsqu'il étudie les « romans du je »³²³, en stipulant qu'il s'agit de textes dont le narrateur ou la narratrice omniscient.e fait son récit fictif au présent. En 2008 paraît un ouvrage de Gasparini³²⁴ consacré à l'autofiction, dans lequel il reconstitue la définition qu'en fait Doubrovsky, père du terme en 1977, à partir de différents documents et articles rédigés par ce dernier. Deux des dix critères mentionnés sont liés au présent : une écriture visant la verbalisation immédiate et utilisant majoritairement le présent de la narration (209). Gasparini finit par établir sa propre définition de l'autofiction, qui débute par : « texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité [...] » (311). Entre ces « traits d'oralité », cette « verbalisation immédiate » et ce « temps présent de la narration », les critères définitoires de l'autofiction restent hétérogènes et, surtout, privent certains textes écrits au passé de l'étiquette autofictionnelle. Nous proposons donc d'étudier cet aspect qui nous paraît important et surtout récurrent, afin d'expliquer pourquoi ce type d'écriture semble entretenir un lien fort avec le présent de la narration ou la verbalisation immédiate, sans pour autant en faire un critère essentiel. Nous suggérons alors d'approfondir l'inachèvement de l'autofiction, qui motiverait peut-être ces aspects liés au présent et qui nous semble plus large et représentatif de ce qui définit ce type d'écriture.

Cette idée d'inachèvement de l'autofiction, que nous approfondirons tout au long de ce chapitre, découle de certaines conclusions que nous avons énoncées jusqu'à présent. D'abord, comme l'autofiction est une construction – c'est-à-dire une tentative de représenter par l'écriture une notion de soi choisie par l'auteur.e, un assemblage déterminé par la manière subjective dont il ou elle se perçoit ou veut se présenter –, elle aurait pu être autre. L'autofiction est l'expérimentation d'une des manières possibles de bâtir une certaine notion de soi par l'écriture, donc en quelque sorte toujours inachevée

³²³ Philippe Forest. *Le roman, le je*. Pleins Feux, Nantes, 2001, 489 p.

³²⁴ Philippe Gasparini. *Autofiction – une aventure du langage*. Seuil, Paris, 2008, 339 p.

puisque cette notion de soi et les choix narratifs qui en découlent auraient pu être différemment assemblés selon une perspective différente, c'est-à-dire à un autre moment ou dans un autre contexte. Ensuite, nous avons qualifié cette construction de sociale et culturelle. Bien que le cadre sociétal et ses normes ne soient pas particulièrement en mouvement rapide, ils ne sont pas fixes non plus : ils évoluent, changent, peuvent être remaniés, déplacés et varient surtout d'une culture à une autre. Le langage référentiel utilisé pour construire le soi par l'écriture ainsi que la notion de soi qui y est représentée auraient pu être bien différents d'un contexte à un autre. Reprenons simplement les exemples de la construction de soi par l'aveu chez Guibert³²⁵, qui n'a de sens que par rapport à une réprobation sociétale qui pesait alors sur l'homosexualité et le sida ; celui du genre féminin chez Arcan³²⁶ qui est construit partiellement en fonction des normes de beauté et de l'idéologie patriarcale de sa société ; ou encore celui d'un soi bâti par et contre une logique sociétale de l'identité monolithique comme chez Angot³²⁷. Toutes ces constructions littéraires du soi auraient été très différentes si elles avaient été rédigées à une autre époque ou encore dans un tout autre contexte socio-historique et culturel. Puis, nous avons également proposé que cette construction sociale de soi dans l'autofiction soit réalisée à travers une performance qui explore et expérimente le sens changeant du soi à travers le chevauchement et l'absence de limites entre les différents personnages caractéristiques de ce type d'écriture. Ainsi, la polyphonie qu'engendre sa narration, qu'il s'agisse de ces voix narratives ou encore de voix sociétales, met en scène une toile de discours qui s'entremêlent, s'entrecroisent et se superposent. La performance de tous ces rôles et ces voix dont les frontières ne sont pas définies clairement, mais bien en rapport de porosité, donne ainsi une certaine mouvance à la narration de l'autofiction, qui déploie tous ces discours en constant échange, remaniement, chevauchement ou permutation et, donc, de manière non immuable ou fermée. Ainsi, comme cette construction sociale identitaire performée suggère déjà une certaine mouvance ou instabilité, le critère de l'inachèvement nous semble à explorer davantage, non seulement afin de montrer qu'il s'agit bien d'une caractéristique de l'autofiction, mais également pour en tirer certaines conclusions concernant la manière d'appréhender ce genre de textes.

³²⁵ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

³²⁶ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

³²⁷ Christine Angot. *L'inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

D'abord, l'autobiographie traditionnelle est définie comme un récit rétrospectif en ordre chronologique, une idée qui découle de la définition de l'ouvrage canonique de Lejeune qui débute par : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence [...] ». ³²⁸ Nous nous demandons alors comment ce récit du passé, dans l'autofiction, peut être considéré comme inachevé. Pour ce faire, nous étudierons *Les années* ³²⁹ puisque ce texte se présente comme une gigantesque rétrospection d'une époque, à l'imparfait, sous forme de listes et d'énumérations, en ordre chronologique. Nous analyserons aussi le texte de Sarraute ³³⁰ puisque, dès le titre, l'entreprise semble vouloir représenter ou faire le récit du passé : l'enfance. Nous revisiterons finalement les textes de Barthes ³³¹ et de Perec ³³² puisqu'ils utilisent des éléments qui attestent habituellement du passé d'une manière non dynamique et fermée : la photo et les notes.

Ensuite, toujours d'après la définition traditionnelle de l'autobiographie, ce récit rétrospectif chronologique est celui des événements passés, certes, mais aussi celui de la personnalité. Nous nous demandons ainsi comment le soi écrit, même s'il s'agit d'un assemblage qui aurait pu être différent, peut être considéré comme toujours à refaire une fois qu'il a été fixé par les mots et pourquoi il ne représenterait pas simplement une version fermée et univoque du soi à un moment précis, celui de l'écriture. Nous analyserons alors *Le mausolée des amants* ³³³, qui semble une autofiction qui éloignerait de soi plutôt que ne représenterait ne serait-ce que le soi de l'instant de la rédaction. Nous étudierons aussi *Fils* ³³⁴ puisqu'il s'agit d'un récit dont la temporalité est très courte, vingt-quatre heures, et dans lequel l'identité narrative en tant que telle, plutôt que le processus de l'écriture de soi, semble y être inachevée, c'est-à-dire à sens multiples. Chez les deux auteurs, l'autofiction ne semble pas une stratégie qui permet de créer une image concordante du soi, mais bien de représenter son caractère contradictoire et à la signification plurielle, donc jamais fixée.

³²⁸ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, p. 14.

³²⁹ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

³³⁰ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

³³¹ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

³³² George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

³³³ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

³³⁴ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

Puis, nous reviendrons sur le public essentiel à la réalisation de la performance écrite du soi, un lectorat qui semble jouer un grand rôle dans l'inachèvement de l'entreprise autofictionnelle. Étant polyphonique et culturellement construite, l'autofiction semble non seulement être construite et performée mais également lue de manière subjective et contextuelle. Nous reprendrons de nouveau *Roland Barthes par Roland Barthes*³³⁵ afin d'étudier ce rôle des lecteurs dans l'inachèvement de l'autofiction, puisque son texte est bâti à travers une forme qui s'apparente à une encyclopédie ou un glossaire de soi. Nous nous demandons alors comment ces fragments, issus d'une forme qui est traditionnellement univoque, représentent les agencements multiples et infinis que les lecteurs peuvent en faire.

5.1 Le sens ouvert du récit de l'expérience

La manière postmoderne de considérer le passé implique une vision particulière des événements antérieurs, de la mémoire, de l'histoire et de leur narration. Elle suggère que les faits bruts du passé ne nous sont accessibles que par la construction présente que nous en faisons. Il s'agit de faits qui ont existé indépendamment de nous, mais dont le sens est toujours accessible parce que réactualisé, dépendant des perspectives et des contextes. Ces idées s'appliquent donc aussi à la représentation de ce passé qui serait, comme le mentionne Hutcheon, « the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation. »³³⁶ La narration du passé serait toujours une interprétation de ce passé qui, par conséquent, n'est pas stable et univoque. Toujours selon Hutcheon, même les documents officiels comme les photos, les archives, les témoignages ou le paratexte ne peuvent pas nous donner accès aux faits passés bruts, car ceux-ci ont également été interprétés et sont aussi considérés comme des représentations. Le document ne peut plus prétendre renvoyer une image transparente du passé, mais représente plutôt une trace transformée de ce passé (83).

D'ailleurs, il n'y a pas que le postmodernisme qui entretient une telle vision de la narration des événements antérieurs. En philosophie, Foucault en disait autant

³³⁵ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

³³⁶ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, p. 63.

concernant l'accès au savoir de l'Histoire. Déjà dans *Les mots et les choses*³³⁷, il explique ce qu'il nomme des « épistémè », c'est-à-dire des discours qui diffèrent d'une époque à une autre et qui influencent la façon dont nous percevons le savoir, dont celui que nous avons du passé. Il stipule donc que chaque époque a un système de règles qui circonscrivent et influent grandement sur toutes les sciences humaines et, entre autres, sur la représentation du passé. La narration d'événements antérieurs implique ainsi une représentation contextuelle teintée d'idéologies sociétales, une construction culturelle de ce passé.

Du côté du récit de l'Histoire, les textes d'auteurs variés d'un recueil publié en 1978 et portant sur l'écriture de l'Histoire³³⁸ considèrent tous que les historiens et les historiennes sont des lecteurs de documents et d'informations sous forme de fragments qu'ils organisent en créant une structure et en comblant certains vides. Leurs discours peuvent toujours être remis en cause par d'autres, ayant une perspective différente. L'exemple le plus flagrant est les différences qui peuvent parsemer le récit d'une même bataille, racontée d'un côté par les gagnants et de l'autre par les perdants. Le texte de Lionel Gossman traite particulièrement du sujet et celui-ci écrit que « the historian's narrative is constructed not upon reality itself or upon transparent images of it, but on signifiers which the historian's own action transforms into signs. It is not historical reality itself but the present signs of the historian that limit and order the historical narrative. »³³⁹ Il mentionne d'ailleurs aussi la paratextualité, en affirmant que même les notes en bas de pages, les photos ou les citations sont des représentations que l'historien ne teinte d'un certain sens en les actualisant. Ainsi, même ceux ou celles dont la fonction première serait de représenter le passé par l'écriture de manière objective et fixe tendent vers une inévitable réactualisation de ce passé. Plus récemment, Michel Costantini, professeur d'histoire et de sémiotique à Paris 8, entretient toujours la même vision de la narration de l'Histoire dans un article³⁴⁰ publié en 2010. Il utilise les termes

³³⁷ Michel Foucault. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, 405 p.

³³⁸ Robert H. Canary et Henry Kozicki. *The writing of history: literary form and historical understanding*. University of Wisconsin Press, Madison, 1978, 158 p.

³³⁹ Lionel Gossman. « History and Literature : reproduction or signification » dans Robert H. Canary et Henry Kozicki. *The writing of history: literary form and historical understanding*. University of Wisconsin Press, Madison, 1978, p. 32.

³⁴⁰ Costantini, Michel. *Histoires de soi, récits pour l'autre*. Littérature, vol. 159, n° 3, 2010, pp. 92-102.

« je-vrai », la position de l'historien.ne, et « il-vrai », les faits passés, pour désigner notre vision de l'écriture de l'Histoire. Il explique que le « je-vrai » ne peut être, en fait, qu'un « on-vrai », modelé par divers héritages culturels et diverses acquisitions, affecté d'une certaine dose de distance, de subjectivité. Il se demande alors si deux discours avec différents « on-vrai » peuvent s'ouvrir l'un à l'autre et former un réel « il-vrai » en tant que discours historique. Il conclut que l'addition de plusieurs perspectives « on-vrai » à propos d'un seul événement n'est pas synonyme de « il-vrai » puisqu'il faudrait toujours chercher la genèse et l'imprégnation de l'autre dans ce « nous » et y additionner tous ces points de vue, ce qui semble une entreprise utopique bien que l'auteur ne la définisse pas comme impossible. Bref, pour ce qui est de l'autofiction, le récit de l'expérience personnelle, même si réalisé à travers un récit chronologique d'événements passés réellement vécus et qui est comparable à l'Histoire, semble toujours entretenir un lien avec une interprétation actuelle et contextuelle, donc variée.

D'un autre côté, il semblerait que même la fiction entretienne ce genre de rapport avec l'actualisation et la subjectivité présente de celui ou celle qui écrit à propos du passé, ce qui lie ces idées avec l'autofiction puisqu'il s'agit d'un récit dans lequel nous ne pouvons jamais déterminer avec certitude la véracité des événements présentés comme « ayant été vécus ». Ainsi, la critique littéraire Barbara Foley, à travers une analyse marxiste de textes qui combinent faits et fiction³⁴¹, montre que la conception de l'histoire et de ses « faits » réactualisés ou interprétés au présent s'applique aussi à la fiction. Tout ce qui est dit à travers une narration est également une interprétation contextuelle de ces « faits », même s'ils sont fictionnels et associés au passé d'un personnage. Cette réactualisation au présent ne s'appliquerait donc pas seulement à ce qui pourrait être tiré de faits vécus et réels, mais également à tout l'ensemble de l'autofiction, peu importe si l'auteur.e invente, altère ou modifie les événements.

Du côté linguistique, les conclusions semblent les mêmes chez plusieurs. Rappelons encore la conception du langage chez Bakhtine³⁴², toujours à la fois réutilisé à partir d'usages précédents, mais dépendant aussi du contexte de production et de

³⁴¹ Barbara Foley. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Cornell University Press, London, 1986, 280 p.

³⁴² Mikhail Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

réception, une reproduction autant qu'une fluctuation au niveau du sens. Derrida³⁴³ ramène aussi la performance linguistique à ce concept de répétitions et d'activité contextualisée, en stipulant que toute position dans le langage est relative, c'est-à-dire en déplacement : les énonciations performées sont réussies seulement d'après un modèle qu'elles répètent, mais jamais exactement, toujours adaptées à un nouveau contexte. Lyotard³⁴⁴ reprend aussi ces idées derridiennes en montrant que le langage qui supporte le savoir implique la signification non universelle de ce dernier. La langue est adaptée selon chaque situation et Lyotard soutient qu'il n'existe pas de plateforme universelle où on pourrait juger de tous les « jeux » du langage. Dans toute phrase, il y a inévitablement un « différend ». Bref, l'utilisation du langage pour raconter le passé ou l'expérience semble également empêcher le sens univoque et fermé de ces récits.

Finalement, les théories de la performance mentionnent aussi des idées semblables. En conclusion de sa synthèse, Carlson écrit que « performance is associated not just with doing but with re-doing - its embodiment of the tension between a given form or content from the past and the inevitable adjustments of an everchanging present »³⁴⁵. La performance réintroduit donc également le passé non pas de manière mimétique mais comme réactualisation. Elle n'est plus associée seulement avec l'idée de faire et d'action – dans notre cas : écrire l'expérience – mais aussi avec l'idée de répétition en tant que mise à jour. Elle se trouve dans la tension entre une forme et un contenu passé et l'inévitable ajustement de ce passé au présent, sous forme de répétitions imparfaites. Après Carlson, plusieurs théoriciens de la performance s'appuient toujours sur les mêmes idées, même si leurs recherches portent sur des cas spécifiques. Jon McKenzie³⁴⁶, par exemple, étudie comment le concept de performance s'est développé dans les structures organisationnelles modernes, dans leurs théories et dans le discours et les pratiques technologiques. Il utilise pour sa part le mot « perfumance » pour décrire la répétition jamais identique de la performance d'où, selon lui, son potentiel à modifier ou perturber l'ordre établi. Bien que son analyse s'éloigne de la culture pour être appliquée au monde intellectuel contemporain, elle montre que la performance à travers les structures technologiques entretient toujours les mêmes

³⁴³ Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967, 446 p.

³⁴⁴ Jean-François Lyotard. *Le différend*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1984 (1983), 280 p.

³⁴⁵ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 212.

³⁴⁶ Jon Mckenzie. *Perform or Else: from Discipline to Performance*. Routledge, Londres, 2001, 306 p.

forces, limitations et défis concernant cette répétition réactualisée. Rebecca Schneider³⁴⁷, une autre théoricienne de la performance, démontre aussi comment le passé est continuellement fait du présent, cette fois à travers son étude de certaines reconstitutions d'événements historiques. Elle expose son concept de « getting it wrong », c'est-à-dire des « erreurs » que provoquent les défauts de la mémoire et la subjectivité contextuelle de ceux qui reproduisent, en affirmant que « it is the errors, the cracks in the effort, the almost but not quite, that give us some access to sincerity, to fidelity, to a kind of *touch* across time » (112). Elle lie donc également fortement la performance du passé avec l'actualisation de celui-ci par les performeurs, ce qui pour elle représente davantage une « vérité », c'est-à-dire loin de l'illusion de pouvoir recréer et représenter exactement les faits bruts du passé à travers la performance.

Ainsi, la parodie semble apparaître comme la forme par excellence du postmodernisme lorsqu'il s'agit de faire le récit du passé, c'est-à-dire qu'elle permet la reprise d'une forme antérieure, la rétrospection chronologique d'événements, tout en l'ajustant ou la déplaçant puisqu'elle s'écrit dans un contexte qui ne peut plus prétendre avoir un accès brut au passé et qui tient donc compte des limites de la représentation de ce passé. La parodie semble alors le moyen de connecter le présent et le passé sans supposer que la représentation de ce dernier peut être objective ou transparente. Hutcheon³⁴⁸ associe d'ailleurs cette parodie avec l'ironie, c'est-à-dire tenter un récit du passé tout en n'ayant jamais vraiment accès à ce passé. De ce point de vue, l'expérience racontée dans l'autofiction, qu'elle soit vécue ou inventée, semble toujours toucher la parodie et l'ironie puisqu'il s'agit d'une interprétation actualisée, au présent, du passé réel ou fictif du personnage. Le récit du passé, dans l'autofiction, ne donne ainsi pas un sens univoque à ce passé révolu, mais réactualise toujours aussi un peu ce dernier en fonction de la perception contextuelle et subjective au moment de l'écriture. Elle serait donc toujours inachevée puisqu'elle ne représenterait qu'une notion contextuelle de ce qui est arrivé. Elle pourrait ainsi toujours être réécrite différemment. Étudions maintenant trois exemples qui illustrent ces idées et voyons comment l'autofiction – en ordre chronologique et rétrospective chez Ernaux³⁴⁹, insérant des

³⁴⁷ Rebecca Schneider. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge, New York, 2011, 273 p.

³⁴⁸ Linda Hutcheon. « The politics of parody » dans *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, pp. 89-113.

³⁴⁹ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

documents tels que la photo chez Barthes³⁵⁰ ou les notes chez Perec³⁵¹, racontant l'enfance chez Sarraute³⁵² – reste tout de même inachevée.

Premièrement, l'entreprise d'Ernaux dans *Les Années* prend la forme d'une gigantesque rétrospection puisque son texte est écrit en ordre chronologique, de l'enfance jusqu'au moment de l'écriture. Par contre, nous avons déjà étudié que la construction du soi y est performée en tant qu'agent d'un récit collectif, une narration à l'imparfait qui donnait l'impression non pas d'un récit d'événements révolus ayant pris place à côté de la narratrice, mais plutôt progressifs et faisant encore partie de sa conscience d'elle-même. Nous pourrions ici déjà détecter une certaine parodie dans cette manière de rapporter les faits historiques de son époque et de les associer avec le « soi » construit au présent dans le texte : l'utilisation d'événements paraissant révolus et présentés de manière majoritairement assez neutre sous forme de listes ou d'énumérations permet de construire une identité narrative subjective et encore habitée par ces événements. Ernaux reprend donc ironiquement des éléments qui semblent d'abord appartenir au passé brut afin de les utiliser pour construire le soi en tant que conscience d'elle (et de chacun.e) qui se développe au présent dans le texte. De plus, Ernaux montre cet aspect parodique dans d'autres extraits de son texte. En effet, le récit des événements, même si présenté sous forme de liste paraissant objective, est en fait souvent rédigé avec la conscience d'un décalage provoqué par la manière altérée dont nous nous souvenons, influencée par les médias ou par les lieux communs, après-coup, par exemple. La narratrice insiste d'ailleurs souvent, à ce propos, sur l'écart entre ce qu'on retenait à telle époque et ce qu'on a retenu plus tard. Par exemple, elle évoque la médiation télévisuelle de l'Histoire, qui dissocie le souvenir de la mémoire officielle et de la version instituée après-coup. Elle parle ainsi de Mai 68 de la manière suivante : « et la télévision, en diffusant une iconographie immuable avec un corpus réduit d'acteurs [...] imposant l'impression que, cette année-là, on avait tous entre dix-huit et vingt-cinq ans et on lançait des pavés aux CRS un mouchoir sur le bouche. Sous la répétition des images prises par les caméras, on refoulerait celles de sa propre histoire de mai, ni notoires ni glorieuses. » (106) Un autre exemple serait lorsqu'elle revient sur une certaine disjonction entre ce que l'on savait à l'époque et ce qu'on a appris par la suite.

³⁵⁰ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

³⁵¹ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

³⁵² Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

Ses propos concernant les Arabes le montrent bien d'ailleurs, car elle y explique le décalage entre la culpabilité de « ne pas avoir su » et les médiations responsables du silence : « plus tard, quand on apprenait ce qui s'était passé le 17 octobre 61, on serait dans l'incapacité de dire ce qu'on avait su à l'époque des faits [...]. Éprouvant le malaise de ne pas avoir su – même si l'État et les journaux avaient tout fait pour cela – comme si l'ignorance et le silence ne se rattrapaient jamais. » (79-80) En regardant les multiples médiations d'un même évènement, ce qui donne une impression de rétrospection neutre de l'Histoire de sa génération, le texte d'Ernaux dissocie souvent l'actualité des annales et l'expérience vécue. Son recul analytique ne semble pas représenter la mémoire « pure » d'une époque, mais bien de voir comment les générations transmettent cette mémoire et affectent la manière dont elle s'en souvient au présent ainsi que la conscience d'elle-même et de sa place dans cette Histoire. La manière dont elle raconte les événements ne les sédimente pas dans un passé historique, mais pointe vers une histoire des générations et de la mémoire collective qui divise l'individu et dont émerge une conscience critique, même si les événements sont présentés avec une certaine neutralité. Dans ce texte, le récit du passé collectif n'est donc pas fixe et comme sorti du temps puisqu'achevé, mais bien plongé dans une mémoire qui réactualise sans cesse le sens des événements selon la manière dont ceux-ci l'habitent encore.

Enfin, le texte d'Ernaux ne contient pas uniquement ces descriptions du contexte socio-historique. Elle y décrit aussi des photos d'elle, des documents qui attestent habituellement du passé, mais qui sont ici utilisées de manière parodique. En effet, ces descriptions de photos veulent plutôt « ranimer les circonstances de la prise » (224) pour tenter de mêler cette image fixe de soi à la manière actuelle dont elle est traversée par ces époques et dont elle ressent au présent le passage des années en elle. Les descriptions flottantes de photos d'elle chargées d'affect, dialoguant avec le récit des événements raconté avec cette manière d'après-coup et cette vision souvent critique et donc mise à jour du passé, assimilent la mémoire fixe à une fluidité, même lorsqu'il s'agit de décrire des événements historiques ou de considérer des documents comme les photos. D'ailleurs, nous pouvons nous demander s'il en est de même lorsqu'un auteur insère vraiment des images dans son texte plutôt que ne les décrit.

Ainsi, deuxièmement, nous voudrions étudier comment l'insertion d'éléments qui semblent objectivement témoigner du passé, dans une autofiction, témoigne tout de même également d'une interprétation au présent de ce passé. Barthes, par exemple,

inclut plusieurs photos de famille au début de son texte *Roland Barthes par Roland Barthes*³⁵³. Ces images ne servent pas à attester ce qui est dit de son passé, mais provoquent plutôt l'imagination au présent, qu'il utilise pour construire le soi. Le narrateur dit ainsi : « ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire » (9). Les photos permettent en fait de mettre en marche l'imagination de l'auteur, lui permettant de (re)constituer un climat, une atmosphère, une expérience au présent, ayant un nouveau sens lorsque placées dans son texte. Barthes explique d'ailleurs ces idées dans *La Chambre claire*³⁵⁴. Il y suggère que le « punctum » d'une photo amène toujours à développer ce qui n'a pas lieu dans celle-ci, mais bien à partir de cette dernière. Pour Barthes, insérer une photo dans un texte, ici sur soi, implique toujours un regard sur cette photo qui se fait à travers le langage, l'imagination au moment du regard. La signification de la photo est ainsi contextuelle. À ce propos, il écrit dans son autobiographie que « ce n'est pas elle [la photo] que l'on voit : au fond – ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux. » (88) La stratégie de Barthes est donc d'utiliser l'apparente véracité des photos pour créer une fiction à travers la pseudo réalité de l'image. Il propose ainsi une parodie de l'album de famille puisque la photo est fiction et participe à cette théâtralisation du « soi » en tant que personnage. D'ailleurs, le texte qui accompagne les photos témoigne aussi de ces idées. En effet, Barthes utilise des pronoms à la troisième personne pour les décrire : « le père », « les grands-pères », etc. Ces photos ne semblent donc pas une attestation de ce qu'ils ont été, mais bien les personnages au présent que ces images engendrent en tant que productions de l'imaginaire. L'inscription de l'image dans un nouveau système de sens qu'elle ne possédait pas avant d'être insérée dans ce livre permet une distanciation et la considération des gens qui s'y trouvent comme éloignés de soi, des personnages, nouvellement signifiés par leur emplacement et leur description dans ce texte.

Les notes en paratexte représentent également, tout comme la photo, une autre marque formelle qui semble d'abord pouvoir attester du passé. En effet, celles-ci suggèrent habituellement une certaine objectivité, utilisée pour citer une source ou une référence ou une information supplémentaire. Par contre, comme le note Gontard, « la note [...] en modifiant sans cesse la focalisation, ouvre et ferme de manière imprévisible

³⁵³ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

³⁵⁴ Roland Barthes. *La Chambre claire*. Gallimard, Paris, 1980, 192 p.

le champ perceptif interne ou externe et l'on passe de l'impersonnel dans sa fonction généralisante à une subjectivité particularisante »³⁵⁵. Selon l'angle postmoderne, même les notes ne peuvent plus suggérer l'objectivité et l'accès brut au passé, mais laissent voir la discontinuité et la subjectivité de la représentation. Par exemple, dans *W ou le souvenir d'enfance*³⁵⁶, Perec semble s'en servir non pas pour soutenir la véracité de ce qu'il évoque à propos de son enfance, mais bien de manière ironique. En effet, une longue série de notes en caractère gras traverse le texte, faisant référence à la biographie des parents du narrateur. Ces informations semblent avoir été acquises et ajoutées une fois adulte, car le petit Perec a été séparé assez tôt de ses parents et ne peut donc pas se souvenir de ces faits les concernant. Par contre ces notes, plutôt que d'ajouter des informations vérifiées après-coup, semblent souvent être inventées. Ainsi, il écrit par exemple : « je suppose que l'enfance de ma mère fut sordide et sans histoire » (50). C'est alors à l'intérieur même de ces notes, qui suggèrent davantage une réactualisation imaginée de ce qu'il sait de la vie de ses géniteurs, que prennent place d'autres notes concernant ses parents. Cette deuxième série de notes corrige de nouveau ces informations données, apparemment inventées, à propos de ces derniers. Il y ajoute ainsi d'autres détails, corrige ou rectifie certaines notes, toujours en laissant planer le doute sur l'exactitude de ce qu'il affirme, en utilisant entre autres la formule « il me semble » de manière récurrente. Cet emboîtement de notes, dans lesquelles le contenu semble subjectif ou même inventé, montre ici l'utilisation ironique des notes et le caractère erroné, et donc toujours réactualisé ou à revoir, de la mémoire des événements passés. Contrairement à des notes qui certifient l'information, il semble n'y avoir jamais assez de notes pour corriger la perception du passé au moment où Perec se relit. De plus, en plus des notes de la partie « autobiographique », même la partie fictionnelle du texte de Perec laisse également sous-entendre que les documents n'attestent pas du passé de manière transparente ou fermée. En effet, la partie du livre mettant en scène Gaspard qui partage le même nom qu'un enfant mystérieusement disparu en mer semble loin de trouver une conclusion qui validerait de manière certaine le passé brut de l'enfant perdu. En effet, au chapitre onze, Apfelstahl essaie de conclure à propos de ce qui est arrivé à cet enfant disparu. Il tente ainsi de résoudre le mystère à l'aide de documents qui semblent attester du passé, tels un « journal de bord et [des]

³⁵⁵ Marc Gontard. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 107.

³⁵⁶ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

documents portuaires » ou encore des « renseignements météorologiques et radiogoniométriques » (83). Par contre, Gaspard rejette cette idée et suggère que plusieurs hypothèses peuvent encore être considérées... Bref, dans l'autofiction, les images, les documents et les notes, qu'ils soient liés à des événements vécus ou inventés, ne semblent plus valider le passé, mais apportent plutôt des précisions qui ne sont qu'interprétations contextuelles et non univoques, donc également toujours à revoir.

Troisièmement, le texte de Sarraute³⁵⁷ est probablement celui qui illustre de manière la plus claire cette parodie de la rétrospection dans l'autofiction. Tandis qu'Ernaux se trouvait du côté de la rétrospection des événements sociaux, économiques et culturels, Sarraute, comme Perec, tente un récit de l'enfance. Chez elle, ce ne sont pas les notes mais bien toute la forme du texte qui illustre cette parodie utilisée afin de parler du passé de la narratrice. En effet, le texte entier est un dialogue qui présente la mémoire des événements comme la jonction et le chevauchement d'une vision fixe du passé et de sa réactualisation au présent de la narration. Chacune des voix représente une interprétation possible de l'enfance, d'où le sens ouvert de cette rétrospection. La première tend vers une vision figée du passé, la deuxième tente de corriger ou de compléter cette dernière. Sarraute ne prétend donc pas avoir accès à son enfance de manière objective et brute, mais bien de façon à ce qu'elle soit mise à jour à l'aide de ce dialogue. D'ailleurs, son texte rétrospectif sur l'enfance est écrit au présent, donnant l'impression d'une redécouverte au moment de la narration. La forme du dialogue est également associée au présent puisqu'il est construit afin de donner l'impression d'être performé au fur et à mesure de la lecture. Cette identité narrative est ainsi construite comme l'acte de se souvenir, un processus dynamique au présent, comme nous l'avons déjà mentionné.

Par contre, ce dialogue n'est pas le seul symptôme de cette parodie de la rétrospection. Sarraute y met également en scène l'oubli de manière parodique, c'est-à-dire qu'elle reprend ce qui échappe à la mémoire de la narratrice et le traite non pas comme des informations disparues, mais comme des éléments participant également à la manière actuelle et dynamique de se souvenir. En effet, le fait d'oublier peut représenter une fonction présente de la conscience. L'oubli structure notre relation présente au passé puisqu'il prend part à la manière actuelle de se souvenir ou peut-être

³⁵⁷ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

d'éviter, volontairement ou pas, de se rappeler de ce qui a pu arriver. Il ne s'agit pas toujours d'éléments perdus à jamais, mais bien de souvenirs qui semblent parfois pouvoir être réactivés, donc réactualisés. Le texte de Sarraute est ainsi parsemé de points de suspension, illustrant ici non seulement le processus dynamique de remémoration à travers lequel elle construit le soi, mais aussi l'absence de certains souvenirs. En ce sens, la voix critique ne fait pas que corriger la vision fixe de l'enfance que peut avoir enregistrée la narratrice. Elle semble aussi pousser cette dernière à se rappeler de ce qu'elle esquivait, volontairement ou pas, à travers des formules telles que « essaie de te rappeler » (61), « allons, fais un effort » (75), « admettons-le » (131), et de nombreuses interrogations, telles que « pourquoi? », « mais comment ? », « où ? » « et c'est tout ? ». Ainsi, la réactualisation du sens du passé par l'écriture peut se déployer autant dans la manière d'écrire les événements antérieurs qu'à travers la façon dont le narrateur ou la narratrice mentionne avoir oublié ce qui est arrivé.

De plus, cette réactualisation au présent lors du récit de l'expérience peut être associée à l'aspect performatif de l'autofiction, où la voix du personnage de l'auteur.e peut toujours traverser celle qui narre les événements antérieurs. Le passé brut des événements ne contient pas cette voix, mais l'autofiction peut présenter un discours appartenant au passé du personnage et à la fois traversé par le discours de celui ou celle qui écrit. Dans *Enfance*, la perspective de la fillette comporte souvent des idées, des concepts ou des métaphores qui n'auraient pas pu être présents à son esprit à l'époque. La perception présente de l'écrivaine se mêle alors à la manière de décrire sa perception des événements lorsqu'elle était enfant. Par exemple, la narratrice parle de la conception qu'elle avait de la dictée en la caractérisant comme une copie de ce qu'un autre a dit. Elle écrit ensuite : « les mots de la dictée semblent être des mots choisis pour leur beauté [...] chacun se dessine avec netteté, sa forme se dessine comme jamais celle d'aucun mot de mes livres ... [...] il faut faire attention de ne pas les abîmer [...] je ne suis rien d'autre que ce que j'écris » (167-168). Cette réflexion semble un peu poussée pour être celle d'une gamine de cinq ou six ans, en plus de mentionner « mes livres » qui ne sont pas encore écrits. Le passage rappelle plutôt l'opinion de l'auteure du texte par rapport à l'inévitable répétition du langage lorsque nous écrivons, qu'elle tente ici de déplacer. Contrairement aux autres textes qui ne feraient que recycler et réutiliser le langage, copies qui représenteraient difficilement l'expérience personnelle, l'entreprise de Sarraute vise plutôt l'écriture de ce qu'elle nomme les

tropismes – nous y reviendrons en détails au chapitre suivant – qui peuvent être réactivés par l'écriture. Ainsi, cette réflexion à propos de la dictée, discours de la fillette qu'elle a été et qui se remémore cet événement, chevauche le discours de l'auteure et mêle ainsi la perception passée et présente de ce moment, même lorsqu'il est raconté comme révolu, terminé. Les voix du personnage « soi » et du personnage de l'auteure s'y chevauchent dans un rapport de porosité. Le récit du passé, même lorsque rédigé à travers la voix de l'enfant qui donne l'impression d'un accès plus brut à ce passé, se mélange ainsi parfois tout de même avec la manière de le narrer et la conscience présentes d'un.e auteur.e, pour des raisons variables, prévues ou pas par ce dernier ou cette dernière.

Bref, le texte de Sarraute ne cherche pas à recopier le passé brut de l'enfance, mais bien à le rapprocher le plus possible de ce qui en reste pour y mêler les effets sur le soi d'autrefois et celui d'aujourd'hui, qui finissent par se confondre en un seul « soi » : celui construit dans le texte. La rétrospection n'est pas considérée comme un récit ininterrompu, mais bien comme une série de blancs et de ruptures qui nous éloignent d'un passé dont le savoir serait clair et figé. La mémoire de l'expérience, chez Sarraute, est représentée non pas comme fiable et immuable, mais comme divisée, un lieu où habitent et dialoguent deux voix en nous, une plus près du passé et l'autre se rapprochant de la manière actuelle de considérer, d'oublier ou d'éviter ce passé.

Pour conclure cette section, l'écriture du passé et de l'expérience personnelle dans l'autofiction ne semble pas pouvoir être achevée puisqu'elle serait toujours en quelques sortes réactualisée au moment de la mise en mots. Nous le réitérons, la parodie et une certaine ironie semblent donc apparaître de manière inévitable dans l'autofiction lorsque le récit témoigne du passé du personnage – qu'il ait été réellement vécu ou pas – puisqu'il le met également forcément à jour au moment de l'écrire. Que ce passé soit tiré d'événements socio-historiques en ordre chronologique, de documents, de photos, de notes, de faits vécus ou altérés par les défauts de la mémoire ou oubliés ou encore inventés, la conclusion semble la même : l'écriture réactualise partiellement le sens et l'accès au passé de manière à rendre son sens inachevé, toujours à (ré)écrire, à mettre à jour, à (ré)évaluer. La voix du personnage de l'auteur.e atteste aussi de ces conclusions puisqu'elle peut toujours traverser, dans l'autofiction, n'importe quel discours portant sur le récit d'événements antérieurs, le liant ainsi au présent de l'auteur.e autant qu'aux faits passés. Même les éléments en paratexte, qui semblaient

fixer ou attester le récit de ce qui nous est arrivé ainsi que le sens de ces événements, tombent dans une certaine ironie puisque l'objectivité qui leur est associée glisse tout de même vers une interprétation, une manière subjective de rompre le discours.

5.2 Le sens ouvert du soi

L'autofiction ne se déploie pourtant pas toujours à travers le récit d'événements passés ou de l'expérience, au contraire. En effet, s'éloignant souvent de la rétrospection – bien que nous venons de voir qu'elle est encore possible – certains choix narratifs de l'auteur.e, privilégiés selon une notion de soi à tenter de représenter, laissent place à un récit stylisé ou dont la chronologie tourne en rond, se déroulant parfois hors du temps ou encore touchant à une verbalisation immédiate. Nous avons d'ailleurs étudié plusieurs manières de construire le soi qui n'utilisent ni récits de l'expérience, ni ordre chronologique : le texte de Barthes³⁵⁸ construit le soi comme un être de langage et ne raconte presque pas d'événements passés, mais travaille plutôt sur le corpus et les concepts forts de l'auteur ; le texte de Guibert³⁵⁹ est présenté sous la forme d'un journal, se déployant au fil des jours – ou donnant cette impression – ce qui l'éloigne du récit du passé révolu et le rapproche du présent de l'expérience ; le texte de Doubrovsky³⁶⁰ se déroule en une seule journée et donne l'impression de la lecture de sa pensée ou même de son inconscient, ce qui se passe souvent hors du temps ou ce qui tisse plusieurs fils temporels.

Ainsi, nous utiliserons ces trois textes dans la section qui suit afin d'étudier cet aspect inachevé dans des autofictions qui s'éloignent de cette narration d'événements antérieurs. Nous voudrions analyser comment l'écriture de soi postmoderne ne sert pas davantage à fixer le passé qu'à fixer le soi en tant que tel. Butler³⁶¹ nous suggère d'ailleurs d'emblée une piste très intéressante en stipulant que le « je » – que nous appelons plutôt le « soi » puisque nous avons vu que l'autofiction ne s'écrit pas toujours uniquement à la première personne du singulier – est toujours reconstitué dans la narration du récit de soi, à chaque moment où il est évoqué. De ce fait, « cette évocation

³⁵⁸ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

³⁵⁹ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

³⁶⁰ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

³⁶¹ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 p.

[du je ou de soi] est un acte performatif, et non pas narratif, même s'il fonctionne comme le pivot de la narration elle-même. [...] Le "je" ne peut rendre compte de soi de manière définitive. » (68) Butler nous suggère donc que l'autofiction, qu'elle soit construite à partir de la narration d'événements passés ou pas, reste dynamique et inachevée à cause de son caractère performatif, qui place ce récit des événements au même niveau que tous les autres discours constitutifs du soi écrit. Nous proposons alors d'étudier d'abord l'inachèvement de l'instance qu'est le soi en revisitant certaines de ses caractéristiques que nous avons déjà évoquées, pour ensuite montrer le caractère jamais terminé de l'écriture de soi puis du soi mis en mots, découlant entre autres de son caractère performatif, comme le suggère Butler.

Premièrement, nous avons déjà suggéré que le soi est une instance en mouvement et donc jamais considérée comme fixée ou achevée. La performance sociale du soi déploie des rôles constamment remaniés et improvisés selon les contextes, ce qui suggère une impossible concordance entre ses répétitions, mais plutôt un dynamisme du soi à travers tous ses rôles changeant constamment et contextuellement. Schechner³⁶² montre d'ailleurs cette idée avec son concept de « twice-behaved », qui suggère la performance répétée et toujours réactualisée de l'identité et du comportement de la vie quotidienne. Ils ne pourraient pas être reproduits exactement d'un contexte ou d'une situation à une autre et n'auraient donc forcément pas de sens univoque ou stable. La théorie du genre et la théorie queer se sont d'ailleurs emparées de ces idées de performance dynamique du soi. Butler³⁶³ montre d'abord que le genre est une construction sociale qui peut être performé de manière toujours changeante plutôt que ne découle du sexe biologique fixe. Il n'y aurait pas d'identité de genre *naturelle* derrière l'expression de genre, qui est plutôt constituée et construite de manière performative. Elle propose donc que le genre soit toujours différé et que sa concordance ne soit jamais fixée de manière permanente. Le genre est conçu comme un assemblage ouvert qui permet les convergences et les divergences. Il y a donc toujours une possibilité d'identification multiple et variante. Après Butler, Sedgwick³⁶⁴

³⁶² Richard Schechner. *Performance Studies – an introduction*. Routledge, New York, 2002, 359 p.

³⁶³ Judith Butler. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 172 p.

³⁶⁴ Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemology of the closet*. University of California Press, Los Angeles, 1990, 258 p.

étudie comment le langage et la culture créent une division binaire et stable de l'orientation sexuelle, puis montre qu'il n'y aurait pas d'identité érotique stable et que même si tous les individus n'ont pas un comportement physique associé à la bisexualité, tous sont bisexuels dans une certaine mesure qui varie et selon leurs qualités inhérentes. Lauretis³⁶⁵, pour sa part, traite majoritairement du genre en tant que construction sociale et performance à signification multiple et dynamique, mais reprend aussi ces mêmes idées pour parler de la race et de l'ensemble des représentations et des rapports sociaux qui font partie de l'identité. Elle étudie ainsi les liens entre la race, l'identité et la subjectivité à l'aide de sa façon de considérer l'homosexualité et considère ainsi d'autres éléments identitaires à la signification stable, en société, comme ayant des significations éphémères et contextuelles. Puis, Perreau³⁶⁶ utilise finalement ces travaux sur le genre et la sexualité afin de questionner les sentiments d'appartenance, c'est-à-dire principalement l'identité nationale ou la nationalité. Il montre que faire partie d'un groupe réside dans notre capacité à revendiquer notre appartenance à celui-ci ou à s'en détacher, éléments identitaires également instables et dynamiques. Bref, des théories de la performance sociale synthétisées par Carlson en 1996³⁶⁷ jusqu'aux théories des performances du genre, de l'orientation sexuelle, de la race ou de l'identité nationale les plus contemporaines, il semble que le soi se trouve davantage du côté de la fluidité et du mouvement que du côté de la fixité et de la permanence.

Deuxièmement, les idées du philosophe Ricœur³⁶⁸ appuient également le caractère inachevé et fluide du soi. En effet, ce dernier n'insiste pas seulement sur l'altérité en soi, mais également sur le caractère éphémère du soi. Pour lui, tout est interprétation, y compris la perception interne de soi. Il n'y aurait pas de faits objectifs ou de vérité absolue, même dans l'expérience interne. Comme le soi peut seulement se saisir de manière réflexive, son sens est vague et instable puisque nous pouvons nous saisir différemment d'un moment à l'autre. Il développe ainsi les concepts de « mêmété » et d'« ipséité ». D'un côté, la mêmété d'une personne repose sur son caractère, défini par Ricœur comme « l'ensemble des marques distinctives qui

³⁶⁵ Teresa de Lauretis. *Théorie Queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg*. La Dispute, Paris, 2007, 189 p.

³⁶⁶ Bruno Perreau. *Queer Theory : The French Response*. Stanford University Press, Palo Alto, 2016, 288 p.

³⁶⁷ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, 276 p.

³⁶⁸ Paul Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, 421 p.

permettent de ré-identifier un individu humain comme étant le même » (144). Avec l'identité-*ipse* qui, elle, renvoie au « soi » en transformation, « l'*ipse* pose la question de son identité sans le secours et l'appui de l'*idem* » (150). La thèse de Ricoeur suggère donc qu'il n'y a pas de noyau non changeant de la personnalité puisque l'identité personnelle (et narrative³⁶⁹, nous y reviendrons tout de suite) est en rapport avec la temporalité et la manière variée de se percevoir au fil du temps ou des contextes.

Troisièmement, du côté de la psychanalyse, le sens du soi semble tout autant éphémère et changeant, donc inachevé. Dans son ouvrage *Étrangers à nous-mêmes*³⁷⁰, Kristeva explore le concept de l'étranger, du cosmopolitisme stoïcien à l'intégration universaliste religieuse, pour finir par l'inquiétante étrangeté théorisée par Freud en 1919. Elle résume d'abord les propos freudiens en expliquant que l'étranger n'est cette fois-ci ni une race ni une nation, mais bien notre propre inconscient, c'est-à-dire certains éléments refoulés et cachés en nous qui réapparaîtraient et provoqueraient une inquiétante étrangeté. Ceci engendre la peur puisque certains éléments du soi peuvent être ressentis soudainement tout en donnant l'impression de ne pas nous appartenir. Kristeva soutient alors que Freud, par ce concept d'inquiétante étrangeté, aurait introduit le rejet de l'Autre en nous, une peur face à lui. Elle suggère alors une attitude opposée : l'Autre est toujours en nous et il ne fait peur que si l'individu persiste à maintenir un soi propre et solide, qui précisément n'existe plus selon elle. Le soi serait « un étrange pays de frontières et d'altérités sans cesse construites et déconstruites » (283). L'Autre en nous, comme double du même, serait essentiel à l'édification du soi, ferait partie de nous tous. Ainsi, Kristeva soutient que l'individu ne maîtrise pas totalement le sens du soi, dont la signification fluctue et dont les frontières sont poreuses. Ici, ce sont les frontières entre le conscient et l'inconscient ou encore entre les différentes manières de percevoir le soi au fil du temps.

Bref, que ce soit à travers les théories de la performance, de la philosophie ou de la psychanalyse, le soi semble une instance en mouvement, non concordante. Les rôles qui le constituent sont constamment renégociés et même la perception que nous avons de nous-mêmes est également contextuelle et laisserait toujours place à une altérité en nous qui rendrait cette instance parfois contradictoire, au sens dynamique. Le soi ne

³⁶⁹ Paul Ricoeur. *L'identité narrative*. Esprit, n° 140/141, 1988, pp. 295-304.

³⁷⁰ Julia Kristeva. *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard, Paris, 1988, 294 p.

serait pas un concept terminé et poli, univoque et logique. Il semble plutôt une instance qui ne finit jamais de chercher son sens et de déplacer les frontières qui la constituent, dont elle ne serait d'ailleurs pas toujours complètement maîtresse. Dans ce contexte, nous nous demandons si l'écriture du soi ne pourrait pas justement servir à fixer une version de celui-ci de manière achevée, c'est-à-dire à l'aide de la stabilité du discours écrit et de la permanence des mots. À ce propos, Ricoeur nous suggère d'emblée une piste de réponse. En effet, sa théorie englobe le soi et le concept de l'identité, mais également le soi écrit, mis en récit. Selon lui, l'histoire comme fiction peut être comprise comme ayant une « fonction *médiatrice* [...] entre les pôles de la *mêmeté* et de *l'ipséité* » grâce aux variations imaginatives « auxquelles le récit soumet cette identité. À vrai dire, ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche ». ³⁷¹ Ainsi, l'écriture semble un outil performatif permettant la construction du soi qui ne le rendrait pas stable, au contraire, mais qui représenterait son caractère dynamique.

C'est d'abord à travers la performance linguistique ³⁷², que nous avons aussi évoquée dans la section précédente, que l'écriture ne pourrait pas fixer le soi écrit, comme elle ne fixerait pas le sens du récit du passé. En effet, nous assimilons, retravaillons et ré-accentuons toujours les mots déjà existants. Dans notre cas, il s'agit des mots utilisés pour s'écrire. La performance de soi par le langage implique ainsi des couches d'usages précédents et de contextes présents, ce qui résulte en une pluralité de la voix qui parle, donnant une pluralité de sens à ce qui est dit ou, dans notre cas, écrit sur soi. Dans la lignée des idées de Bakhtine ³⁷³, Derrida ³⁷⁴ montre que la conscience, dont celle que nous avons de nous-mêmes, est toujours prise dans cette idée de répétition contextuelle et mise à jour du langage. La signification de tous les discours, actions ou performances – dans notre cas l'écriture de soi – est donc toujours différée. Ainsi, le langage que nous utilisons pour nous percevoir et pour écrire le soi est non seulement un produit sociétal, mais jamais répété exactement dans le même contexte, sans signification fixe, mais toujours différée.

³⁷¹ Paul Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, p. 176.

³⁷² Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 59-60.

³⁷³ Mikhail Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

³⁷⁴ Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967, 446 p.

Butler, dans *Le récit de soi*³⁷⁵, défend également l'inachèvement du sens de l'écriture de soi en s'appuyant, pour sa part, sur les idées de construction sociale de cette instance. Elle explique que comme le soi est une construction culturelle dont la perception reste prise dans le langage, il est partiellement issu d'éléments qui nous échappent, hors de notre contrôle, en mouvement, que nous ne percevons pas toujours comme venant de l'extérieur à chaque instant, mais qui sont souvent sentis comme naturels. Comme la connaissance de soi semble ainsi partielle, « la narration de soi est [également] partielle, hantée par ce dont chacun ne peut concevoir aucune histoire définitive. Je ne peux pas expliquer exactement pourquoi j'ai émergé de telle façon et mes efforts de reconstruction narrative sont toujours sujets à révision. Il y a cela en moi et de moi dont je ne peux pas rendre compte. » (40) Butler ajoute même, lorsqu'elle utilise des théories psychanalytiques comme celle du transfert, que rendre compte de soi à l'autre peut non seulement agir sur lui d'une certaine manière – comme nous l'avons montré au chapitre précédent – mais que « cette narration me fait également quelque chose, agissant sur moi, de façon que je peux d'ailleurs ne pas comprendre. » (52) Ainsi, selon elle, le fait de rendre compte de soi, dans notre cas de le mettre en mots dans l'autofiction, pourrait même changer cette perception interne du soi. Cet aspect en revient à se fier aux dires de l'auteur.e, à savoir comment l'écriture lui ferait ressentir le soi d'une autre manière ou le ou la changerait, ce que nous tentons de ne pas considérer, mais il nous semble quand même intéressant de le mentionner. Bref, la mise en mots du soi – une instance socialement construite, performée et donc instable, représentée dans notre cas par un langage au sens pluriel – aurait peut-être cette triple affiliation à l'instabilité : elle aurait la possibilité de provoquer un changement dans la perception même que l'auteur.e a du soi, au fil de l'écriture.

Nous proposons maintenant d'appliquer ces théories et d'étudier certains exemples d'autofictions qui, s'éloignant de la rétrospection et du récit de l'expérience, montreraient cet aspect inachevé de l'écriture du soi et du soi écrit. Premièrement, *Roland Barthes par Roland Barthes*³⁷⁶ est un excellent exemple d'une écriture de soi toujours à refaire, jamais terminée. Son texte semble loin de fixer une version définitive du soi, mais le construit plutôt en tant qu'être de langage – à travers une intertextualité prise dans son propre corpus, nous l'avons vu – qui serait toujours à reprendre, à

³⁷⁵ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 p.

³⁷⁶ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

modifier, à contredire, à réécrire. La signification du soi y est ainsi déployée par un jeu d'échos textuels qui s'éclaire par les reprises et les variations d'un même mot ou d'un même concept, sans jamais offrir de totalité ou de concordance. Ainsi, le discours sur soi chez Barthes s'oppose constamment au sujet de l'énonciation précédente et commente, corrige, reprend, nuance, abandonne, relance ou enrichit ce que l'auteur a pu écrire précédemment – qu'il s'agisse de textes antérieurs ou de ce qu'il vient d'écrire dans ce texte-même. Il s'agit d'un retour constant sur les mêmes points sans que s'établisse une exacte coïncidence. Cela rappelle les idées de Ricoeur ou de Derrida concernant notre perception du soi interne réfléchi et donc variable, perçu à travers un langage au sens toujours différé, car Barthes semble adapter constamment les mêmes termes qui le définissent selon lui, les percevant différemment à travers le temps, à chaque fois qu'il revient et écrit à propos de ces derniers. Par exemple, il peut discuter longuement de son goût du fragment, du « haïku » (111-114), pour tout de suite annuler cette idée dans « le fragment comme illusion » (114). Une suite de fragments traverse aussi le texte et reprend le « mot » en relançant le concept sous des angles multiples : « mot-mode » (153), « mot-valeur » (153), « mot-couleur » (155), « mot-mana » (156), « le mot transitionnel » (156), « le mot moyen » (157). Le soi en tant qu'être de langage construit par l'intertextualité est ainsi sans cesse nuancé et opposé à l'énonciation précédente, laissant l'impression que cette construction identitaire littéraire pourrait être continuellement reprise. Le retour sur les concepts forts du corpus de l'auteur, qui servent cette construction, n'est pas présenté comme un réajustement final, mais comme une entreprise toujours à refaire puisque sa perception interne de ce qui le définit, prise dans un langage aux sens infinis, change sans cesse.

Les parenthèses renforcent aussi cette idée de constante réactualisation du soi, que l'écriture ne fixerait pas. Elles ajoutent des ruptures et des reprises, des retouches, des retours sur le dire. Barthes ne revient donc pas seulement sur son corpus, mais souvent aussi sur ce qu'il vient tout juste d'énoncer. Les parenthèses participent ainsi à cet ajustement du sens à même le texte, au fur et à mesure de l'écriture, sans utiliser ces marques textuelles comme une précision qui rapprocherait le discours d'un sens plus clair et fermé. Un peu comme Perec se sert des notes dans *W ou le souvenir d'enfance*³⁷⁷ (et des parenthèses d'ailleurs), Barthes utilise les parenthèses de manière parodique : non pas pour apporter une précision qui aide le sens univoque du propos ou

³⁷⁷ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

une correction finale, mais souvent pour ouvrir la signification en indiquant un double sens de ce qu'il vient d'écrire. Il y mentionne souvent, par exemple, le double sens d'un adjectif : « c'est un livre récessif (qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend du recul) » (144). Les parenthèses reformulent, remanient ce qui pourrait n'avoir qu'une seule interprétation, rompent la linéarité du discours sur soi au profit d'un réajustement constant.

Le soi chez Barthes contient également plusieurs perspectives et le texte déploie une variation des points de vue énonciatifs. D'abord, il est parfois rédigé à l'aide du pronom « je », parfois avec « il » ou même « RB », ce qui donne l'impression que l'angle selon lequel le soi y est construit fluctue. La voix du personnage « lecteur de soi » se regarde à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, constamment. La narration passe du sujet à l'objet, tous deux « soi », sans établir de frontières entre ces positions. Par exemple, il écrit : « d'un jeu musical entendu chaque semaine à FM et qui lui paraît "bête", il tire ceci : la bêtise serait un noyau dur et insécable [...]. Qu'est-elle? Un spectacle, une fiction esthétique, peut-être un fantôme? [...] Je n'aurais le droit de dire, en somme, que ceci : *qu'elle me fascine*. La fascination, ce serait le sentiment *juste* que doit m'inspirer la bêtise » (61-62). Dans cet extrait, le pronom « il » semble être associé à ce que Barthes a pensé du mot « bêtise ». Suivi d'interrogations, le propos passe au « je », comme si la nouvelle façon de considérer la bêtise, une « fascination », correspondait davantage à l'opinion « juste » de celui qui écrit. Par contre, la narration des deux points de vue implique le conditionnel présent, ce qui réunit les perspectives de « il » et de « je » en un seul point, incertain, un changement de point de vue sur un même sujet/objet qui serait davantage simultanément et hypothétique que consécutif et exact. De plus, même la troisième personne en tant que telle ne représente pas une perspective uniforme au fil du texte et dépend du contexte et de l'interprétation. En effet, Barthes précise qu'« "il" peut renvoyer sans prévenir à bien d'autres référents que moi. » (203)

La narration ne varie d'ailleurs pas uniquement entre la première et la troisième personne du singulier, mais s'étend à l'ensemble des pronoms. Le soi construit englobe ces positions simultanément, montrant la multiplicité des nuances que peut investir chaque pronom, chaque angle sur le « soi », au présent. Dans l'exemple qui suit, la première et troisième personne du singulier rencontrent le « vous » : « mais *je* n'ai jamais ressemblé à ça ! – Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que "vous" auquel *vous* ressembleriez ou ne ressembleriez pas? Où *le* prendre? [...] *Vous* êtes le seul à ne

pouvoir jamais *vous* voir qu'en image, *vous* ne voyez jamais *vos* yeux [...] (il *m'intéresserait* seulement de voir *mes* yeux quand ils *te* regardent) » (44, *nous soulignons*). La deuxième personne du pluriel semble ici un autre point de vue, peut-être celui de l'accusation – de l'autoaccusation. La première personne du pluriel ou le « on » traversent aussi le texte et suggèrent souvent la multitude en soi. Par exemple, « *Nous, toujours nous* » (36) est l'inscription sous une photo de Barthes seul, mais suivie d'une autre où nous le voyons avec ses trois amis, ce qui montre la qualité subjective du « nous » qui peut signifier « moi » autant que « moi et eux ». Ricœur écrit d'ailleurs que, découlant du soi qu'il considère comme réfléchi et perçu différemment à travers le temps et les contextes, l'écriture du soi ne peut qu'en subir les conséquences sur le plan des pronoms : « le terme soi, ipséité, couvre l'éventail ouvert par l'ascription au plan des pronoms personnels et de tous les autres déictiques qui en dépendent »³⁷⁸.

Bref, à travers le caractère performatif de l'autofiction qui déploie de multiples voix narratives, Barthes écrit le soi à l'aide de ces oppositions aux énonciations antérieures ou de la variation des pronoms. Ces multiples déterminants et réactualisations laissent place à une variété de points de vue sur un même objet, ici le soi, pouvant changer à l'instant suivant. Barthes se fait donc acteur, auteur, narrateur, spectateur et metteur en scène de son texte, sujet et objet à la fois. Il varie les points de vue, change de position non seulement au niveau du contenu, mais au niveau de la voix narrative. Le constant retour et ajustement sur le dire présent dans ce texte rappelle aussi ce que Butler dit du récit de soi, c'est-à-dire que rendre compte de soi à l'Autre pourrait en modifier la perception. La reprise immédiate de ce qui vient d'être écrit, à travers la voix du personnage de l'auteur, en témoigne. Ainsi, en plus de l'usage parodique de l'album de famille, le texte en entier semble utiliser la parodie, c'est-à-dire l'exploration de l'autobiographie classique, *Roland Barthes par Roland Barthes*, en la liant au présent de l'écriture, de l'imaginaire et du regard sur soi selon des perspectives non unifiées. Le titre annonce d'ailleurs déjà un dédoublement, engendrant le personnage « soi » au présent, c'est-à-dire créé dans ce texte au moment de l'écriture, comme l'indique d'ailleurs le narrateur en écrivant : « je ne suis que le contemporain imaginaire de mon propre présent » (63).

³⁷⁸ Paul Ricœur. *L'identité narrative*. Esprit, n° 140/141, 1988, p. 298.

Deuxièmement, *Le mausolée des amants* de Guibert³⁷⁹ peut aussi nous éclairer, d'une autre façon, sur la manière dont l'écriture ne servirait pas à fixer le soi, mais témoignerait de l'inachèvement de l'autofiction. D'abord, ce qui domine dans ce texte de Guibert, c'est que le passage à la frappe, le propre, est une immobilisation du soi qui tue celui-ci plutôt que ne le représente. Pour lui, ce qui est fixé n'est déjà plus soi. Moins comme en constante réactualisation, bien que cet aspect traverse parfois le texte, Guibert nous propose une autofiction qui éloigne de soi. Ainsi, au moment de l'écriture au propre, cette instance dynamique – puisque Guibert y performe le soi séropositif qui se détériore constamment – se fige et ne peut plus le représenter dès le moment où il y a une fixité des mots. Le narrateur stipule à ce sujet que « le livre n'est vraiment vivant qu'au moment où il s'écrit [...]. Quand on le tape il est déjà presque mort : hors de soi. » (269) Le titre annonce d'ailleurs cette idée et semble un lieu, *le mausolée*, où repose pour toujours non pas le soi unique et fixe qui représenterait Guibert, mais toute ces successions de « soi(s) », *des amants*, qui meurent au moment même où il tente de les immobiliser par l'écriture chaque fois qu'il note quelque chose dans son journal. Cette image du décès du soi au moment de sa mise en mots suggère l'écriture d'un soi toujours inachevée, ne saisissant jamais complètement le personnage de manière définitive, mais laissant plutôt des traces de tous ces « soi(s) » des instants où il a écrit. Ces traces sous forme d'entrées de journal ne se juxtaposeraient pas pour former un tout, mais sont bien des segments figés qu'il considère comme éloignés de lui. La forme du journal renforce d'ailleurs cette idée puisque comme l'écriture de soi est un processus inachevable, elle se doit d'être quotidienne, toujours à continuer. Le narrateur écrit alors que « seule la mort mettra un point final à ce journal. » (210) Il n'y a d'ailleurs pas de dates, ce qui rend la chronologie du journal, habituellement ordonnée, assez floue, sans début ni fin. Genon, ayant publié plusieurs articles et livres sur l'écriture guibertienne, écrit à ce propos que « le journal intime ne peut être considéré comme une pratique qui tendrait à unifier le sujet mais bien plutôt comme une écriture qui mettrait en valeur sa pluralité et son insaisissabilité. »³⁸⁰

Ainsi, nous pouvons rapidement réitérer que le dévoilement d'une vérité quelconque de l'auteur.e ne peut pas caractériser l'autofiction puisque ce type d'écriture

³⁷⁹ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

³⁸⁰ Arnaud Genon. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, p. 168.

semble également pouvoir tendre vers un éloignement de soi chez certain.e.s. En effet, Doubrovsky³⁸¹ prônait cette découverte d'une altérité en soi en tant que spécificité de l'écriture autofictionnelle, par laquelle, comme le dit aussi Robbe-Grillet, « la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnelle que la prétendue sincérité de l'aveu »³⁸². Pourtant, pour Guibert, le soi écrit n'est jamais lui. Il n'aide pas une identification, mais est davantage lié à l'altérité qu'à l'identité, non pas comme un « autre » vu et analysé de l'extérieur, un personnage « soi », mais comme un autre qui ne le représente plus du tout. La relecture, ici la mise au propre, ne semble révéler aucun sens de ce soi de l'instant pour le narrateur, qui est déjà peut-être quelqu'un d'autre tout de suite après avoir été écrit. Même si ce dernier croit peut-être qu'« en commençant à taper ce journal, [il devient] comme le chercheur de [lui]-même » (321), ce qu'il y voit semble un être qu'il n'est plus : « impression d'éloignement en refeuilletant ce cahier : que je me suis éloigné de moi. » (312) Le journal ne lui permet ainsi pas de se saisir au jour le jour, mais devient le lieu de sa perte et, donc, à poursuivre chaque jour pour ne pas disparaître ou pour continuer à tenter de se saisir. Nous pouvons d'ailleurs observer le même phénomène dans *Putain*³⁸³, où l'écriture du soi aliène puisque la narratrice s'y voit entre autres comme « une doublure », comme toutes les autres femmes. L'écriture ne lui permet pas de fixer une image ou une notion de soi, mais éloigne plutôt la narratrice d'elle-même. À ce sujet, elle écrit : « ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée » (17). La forme du texte en spirale, en boucle, renforce cette idée d'inachèvement du soi rédigé, contrairement à une écriture linéaire qui donnerait l'impression de se rapprocher de soi.

Bref, chez Guibert, le narrateur semble écrire le soi afin de garder une trace de ce quelque chose en lui qui ne le représente déjà plus un instant plus tard. Il écrit d'ailleurs que « l'écriture est une tentative de maintenir à flot quelque chose qui a sans cesse tendance à couler, à se noyer. » (227) Ainsi, l'autofiction semble le moyen de laisser des traces de ce qu'il a été chaque fois qu'il écrivait, même si ce soi n'est plus

³⁸¹ Serge Doubrovsky. *Autobiographie-vérité-psychanalyse*. L'Esprit Créateur, Vol. 20, n° 3, 1980, pp. 87-97.

³⁸² Alain Robbe-Grillet. *Le miroir qui revient*. Les Éditions Minuit, Paris, 1984, p. 17.

³⁸³ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

révélateur au présent. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'écriture du soi semble pour le narrateur davantage un moyen d'exister que de se fixer, une façon de construire le soi afin d'aller à l'encontre de l'identité « mort » que la société lui attribue ou à laquelle il se sent condamné, c'est-à-dire de laisser une empreinte de ce qu'il a été au fur et à mesure de sa maladie, pour éviter qu'il ne s'efface à chaque seconde. Cette entreprise semble ainsi ne pouvoir se terminer qu'à la mort de l'auteur réel de ce journal, une entreprise inachevable.

Finalement, nous voudrions noter que l'œuvre complète de Guibert reflète aussi la même idée d'inachèvement du soi par l'écriture. En effet, dans un ouvrage de 2012 consacré à l'auteur, Genon explique tous les liens qui existent entre les significations, les personnages et les thèmes du *Mausolée des amants* et de ses romans. Son journal serait la source de ses idées romanesques, « la colonne vertébrale dont les livres ne sont que les appendices »³⁸⁴, de là où sont issus la plupart de ses textes. Guibert le note d'ailleurs dans son journal : « premières notes pour le roman à écrire » (132) ou encore « quelques pensées sur ce projet de roman » (385). Ralph Sarkonak y consacre aussi un livre, *Angelic Echoes. Hervé Guibert and Company*³⁸⁵ dans lequel les chapitres un et trois montrent que les ouvrages de Guibert forment un jeu d'échos qui traverse toute l'œuvre, à travers de multiples relations qui unissent ses textes, un dialogue constant avec ses propres livres, principalement en ce qui concerne les thématiques du corps, de la mort et du désir. Ces thèmes se déclinent au fil de son œuvre, non pas comme une totalité, mais plutôt comme une tentative jamais achevée de parler de ces concepts qui font partie de lui. Le sujet écrit est moins fait de strates successives qui s'accumuleraient tout au long d'une vie, tout au long d'une série de publications, que de retours constants sur les mêmes thèmes, un processus intratextuel complexe qui montre la fluidité et le dynamisme de l'écriture de soi chez Guibert, qui résonne plutôt que ne s'achève à la fin de chaque texte. Comme Genon l'explique : « l'intratextualité révèle une écriture de soi en progrès, un ressassement du sujet se cherchant, s'explorant sans cesse et

³⁸⁴ Arnaud Genon. *L'aventure singulière d'Hervé Guibert*. Mon petit éditeur, Paris, 2012, p. 15.

³⁸⁵ Ralph Sarkonak. *Angelic Echoes Hervé Guibert and Company*. University of Toronto Press, Toronto, 2000, 342 p.

permettant une fluidité dans la circulation des identités à travers l'ensemble de l'œuvre. »³⁸⁶

Troisièmement, nous voudrions étudier le texte de Doubrovsky, *Fils*³⁸⁷, afin de montrer une autre façon dont l'autofiction peut être qualifiée d'inachevée, cette fois moins du côté de l'écriture de soi en tant que processus jamais terminé que du côté de la signification du soi écrit, à sens ouvert et donc non fini. En effet, les textes de Barthes et de Guibert portent davantage sur la réactualisation et l'inachèvement de l'écriture de soi, toujours à continuer ou à mettre à jour. Dans *Fils*, c'est plutôt la signification du soi écrit qui se déploie à travers des fils divergents, opposés, ne formant jamais un tout qui serait terminé, mais laissant plutôt place à la performance d'une identité narrative qui part dans toutes les directions. L'écriture ne semble pas servir à organiser le soi de manière finale, mais construit plutôt un personnage qui ne peut pas être compris dans une totalité, même lorsque rédigé, et qui est plutôt performé comme un être ici et là, présent et absent, éclaté, divisé. L'écriture semble être utilisée pour expliquer le soi – ou donner cette impression de le comprendre par l'écriture – et non pas pour en faire une figure fermée et logique, achevée. Cela rappelle d'ailleurs les dires de Kristeva³⁸⁸ que nous avons énoncés à propos de l'étranger qui nous habite : le texte de Doubrovsky semble construire une identité narrative dont les frontières ne cessent de se construire et de se déconstruire à travers l'écriture, un être complètement contradictoire et en mouvement.

D'abord, le personnage « soi » y reste divisé. Cette division est binaire, mais multipliée et décuplée, ce qui semble scinder cette identité narrative en de multiples parties. À cause de la perte de sa mère avec qui il entretenait une relation fusionnelle, le narrateur semble prendre sa place et deux êtres l'habitent maintenant. Cette première division en lui l'amène à écrire : « on sera UN-EN-DEUX. Deux corps, un cœur. Le même être. Un seul destin double. Notre histoire s'écrit en double exemplaire. [...] À force d'être. Comme elle. Je serai. Elle. » (34) Cette fracture provient alors de la fusion de deux identités distinctes qui se partagent le même être, à la manière de la schizophrénie. À l'intérieur, il y a lui et elle. À cette césure s'ajoutent aussi les problèmes

³⁸⁶ Arnaud Genon. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, p. 163.

³⁸⁷ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

³⁸⁸ Julia Kristeva. *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard, Paris, 1988, 294 p.

liés à l'identité géographique du narrateur. Français, il passe une grande partie de sa vie aux États-Unis où il enseigne notamment à l'université de New York. Le narrateur y explique donc, comme dans l'exemple qui suit, la fracture qui est à l'origine de sa double vie : « me divise pour régner. Janus bifrons, je coupe ma poire en deux. Jamais le même visage. Atlantique me fend par le milieu. Mes tronçons, de chaque côté de l'océan, se tortillent » (35). Une autre division est celle provoquée par ses origines juives qu'il a dû cacher lors de la Deuxième Guerre mondiale. Son identité culturelle est donc aussi divisée, oscillant entre le yiddish et la langue de Descartes, entre « Yahvé il est mort Dieu ait son âme » (147). Il se trouve ainsi « [...] irrémédiablement coupé en deux » (36) dans plusieurs aspects du soi, ce qui crée un être scindé de manières multiples, puis décuplé, l'amenant à dire : « je me multiplie par deux. Par dix. » (271), « on dirait qu'il y a dix types différents en moi. Mais dix, toujours divisible par deux. » (314) Par contre, ces divisions sont loin de former un tout qui serait seulement fracturé, mais dont les fragments s'emboîteraient.

En effet, de ces multiples divisions en lui, le narrateur devient un être contradictoire. Les fragments provoqués par les divisions qui l'habitent ne sont pas complémentaires. Le personnage tient alors plusieurs positions identitaires opposées, la plus notable étant la position du mâle et de la femelle, venant de la présence de sa mère en lui. Il se dit homme et fils, mais impuissant, « à vingt ans, bandais en guimauve » (190), se décrivant souvent à l'aide de formules antithétiques telles que « je suis l'homme-femme [...] Elle-moi. Moi-elle. Moi-moi » (318), déployant « une virilité. Femelle » (324) et se qualifiant de « héros monstrueux menstruel » (486). Il semble également père et fils à la fois. En effet, il est le père en se substituant au regard paternel et en voulant s'affranchir et devenir un homme, « sur le chemin de la libération symbolique des fils vers l'indépendance » (507) ou encore en enfantant « l'autofiction ». Par contre, il semble sans cesse être pris entre cette identification féminine et la nécessité d'une affirmation masculine mûre. Il se trouve ainsi tiraillé entre d'autres positions tout au long du texte, comme lorsqu'il apprend à être dur, mais se voit toujours en tant que victime. Il écrit que « le Père ordonne pas droit de détourner les yeux être un homme mon apprentissage viril [...] Père lève main droite dru sur la nuque rabat d'un seul coup couine sang gicle » (40), mais revient sur cet événement en inversant les rôles et en se projetant à la place de l'animal tué : « comme les lapins, au clapier,

pendant la guerre. Le père, coup sur la nuque [...] fourrure se retourne comme un gant. Muscles dénudés, fibres rougeâtres, on m'a nettoyé jusqu'à l'os. » (78)

Ces multitudes de « soi(s) » en lui, traits et positions opposés, ne semblent jamais communiquer et n'ont pas de pivot, de centre. Elles semblent toutes « tirer sur la corde en sens inverse » (72), ce qui amène le narrateur à se sentir éclater à chaque instant, n'ayant aucune place à lui puisqu'écartelé entre toutes ces facettes et ces positions identitaires. De cet éclatement, il répète souvent n'avoir aucune place, se sentir « pris dans l'entre-deux » (193), tiraillé donc jamais à un endroit en tant que tel. Il écrit : « Ma place n'est jamais la mienne. J'existe. Là où je ne suis pas. Là où je suis. J'existe pas. » (297) Il n'existe donc aucune coïncidence stable du soi rédigé dans ce texte. Il y est construit un être tellement divisé, contradictoire et incomplet qu'il semble finir par disparaître et par ne pas « p[ouvoir] mettre la main sur moi. Introuvable. Sais pas où je suis. Qui je suis. » (71). Il oscille ainsi entre un être trop plein de tous ceux qui l'habitent et un être vide dû à cet éclatement, ayant à la fois « vingt vies dans un crâne et une journée. Vite. Trot. Trop. Plein à éclater » (37), énonçant ensuite qu'il se « dépeuple, de nouveau » (78), naissant et mourant sans cesse. En boucle, il « [s]'exécute, on [l]'exécute [il] ressuscite » (147), se qualifiant de « je. Plein. Vide. » (155) Le personnage éclate à chaque moment, puis réapparaît, laissant l'impression d'une performance de soi qui est présente et absente, absolument insaisissable, jamais aboutie puisque ce cycle est en boucle. La temporalité de son récit, vingt-quatre heures, est alors tissée de plusieurs lignes temporelles qui se suivent et s'entrecroisent. Tous les moments disjoints de sa vie semblent se rabattre en un temps très court et cette rupture constante dans la durée peut correspondre à son impossibilité à demeurer à une place ou à n'être qu'un seul être à la fois. Il lui serait impossible de se raconter en prenant uniquement la temporalité chronologique d'une vie pour le faire.

Bref, Doubrovsky construit et performe le soi dans *Fils* entre autres à travers la figure du miroir ou du soi « autre », en tant que multiples reflets différents et contradictoires de lui-même. L'intertextualité vient ensuite structurer tous ces reflets qui l'habitent, comme nous l'avons mentionné précédemment, mais sans pour autant lui redonner une image polie de lui-même, concordante. Son analyse finale à l'aide du texte de Racine peut paraître univoque, puisque la cinquième partie explique logiquement, à l'aide de la méthode freudienne, d'où viennent toutes ces divergences en lui qui constituent le propos des quatre parties précédentes. Par contre, de ce texte à l'intrigue

qui semble lisse et définitive à l'aide de l'explication psychanalytique finale et cohérente émerge la performance d'un soi qui est loin d'être aussi achevé. Bien que l'intrigue du texte semble trouver une certaine clôture, le soi y demeure pluriel et incapable de se saisir en tant que reflet unifié. Le texte donne l'impression que le narrateur se comprend mieux et logiquement suite à sa rédaction – ce qui reste un effet non vérifiable – mais il ne sert jamais à faire concorder et à organiser de manière cohérente et fixe l'identité narrative qui y est construite.

Pour conclure cette section, l'autofiction semble encore ici une entreprise inachevée qui ne stabiliserait ou ne fixerait pas le soi, mais embrasserait plutôt la représentation de son caractère éphémère, fluide et parfois contradictoire. En effet, l'écriture semble plutôt permettre une mise à jour constante du soi à travers des voix narratives multiples qui peuvent s'opposer à l'énonciation précédente tout en créant l'effet d'appartenir à une seule identité associée à celle de l'auteur.e réel.le. Le retour sur le dire, que permettent ces voix qui ne résonnent pas toujours à l'unisson, tout comme dans la performance sociale du soi, donne l'impression d'une entreprise qui pourrait toujours être réactualisée, d'un discours constitutif du soi qui pourrait toujours être réécrit, modifié, réajusté. L'autofiction permet ainsi une multiplicité simultanée des points de vue sur soi, qui découlerait de cette manière contextuelle et changeante de se percevoir de manière subjective à travers le temps. L'utilisation de pronoms variés semble un aspect fictionnel qui embrasse ce caractère éphémère du soi, permettant de tenter de saisir par les mots le dynamisme de cette instance qui performe une identité faite de répétitions imparfaites, impliquant les convergences et les divergences. De plus, l'autofiction pourrait performer le soi éphémère et dynamique en permettant de sortir le récit de l'ordre chronologique ou de la cohérence du sens du soi qui y est construit. Par sa temporalité qui peut être remaniée, contrairement à la vie réelle, le soi n'y est plus fixé en tant que récit de la personnalité à travers le temps de la naissance au moment de l'écriture – bien qu'il est possible de le faire – mais permet une représentation d'une notion de soi qui embrasse sa fluidité, ses contradictions et ses incohérences, pouvant être représenté hors du temps chronologique de la réalité. Finalement, l'écriture ne semble plus toujours provoquer une identification, mais peut éloigner le sujet de lui-même, laissant le besoin ou l'impression d'inachèvement de l'écriture de soi dont le but inatteignable serait de le saisir de manière fixe ou encore cohérente.

5.3 Le sens ouvert par les lecteurs

Le pacte de lecture de l'autofiction reste un des critères les plus problématiques de ce genre de récit. Nous avons, jusqu'ici, discuté de celui-ci selon la perspective de l'auteur.e et, comme nous voulons évacuer les intentions de celui-ci ou de celle-ci dans notre entreprise définitoire, nous avons conclu que les indications de l'écrivain.e à ce sujet – que le paratexte indique « roman », « récit », « autofiction », que le narrateur ou la narratrice prétende mentir ou dire la vérité ou ne rien indiquer à ce sujet – ne peuvent pas qualifier l'autofiction. De plus, nous avons vu que ce type d'écriture peut viser à leurrer les lecteurs pour les faire réagir et les indications de l'auteur.e à propos de ce pacte peuvent ne pas correspondre à la manière dont il ou elle appréhende son propre texte. Ainsi, il nous importe peu de savoir si le pacte de lecture penche davantage du côté autobiographique ou romanesque ou s'il entretient un lien d'hybridité ou de mixité avec ces deux pactes, ce qui semble difficile à déterminer de manière stable puisque même les indications de l'auteur.e à ce sujet ne peuvent souvent plus servir de pacte.

Par contre, l'attitude variable des lecteurs face à l'autofiction nous intéresse. En effet, nous ne pouvons jamais savoir si les lecteurs considèrent le texte, et à quels moments, plutôt comme une autobiographie ou comme une fiction romanesque, s'ils alternent de position de lecture au fil du texte ou s'ils peuvent adopter un pacte hybride. En effet, les lecteurs de l'autofiction semblent condamnés à demeurer ambivalents sur la véracité des propos du texte, c'est-à-dire s'il se base sur des faits vécus par l'auteur.e ou si certains événements sont inventés ou altérés, que ce soit de bonne foi ou pas. Cette confusion est provoquée par une écriture teintée à la fois soit d'une certaine conscience des limites de la représentation ou du langage ou de la mémoire, soit ne prétendant simplement plus pouvoir dire strictement la vérité ou mettant même parfois l'accent sur le fait de mentir, tout en créant l'effet que l'auteur.e, le narrateur et le personnage sont associés. Ainsi, l'auteur.e de l'autofiction tend à ne plus demander aux lecteurs de le croire et, même s'il le fait, c'est la décision des lecteurs de le ou la prendre ou non au sérieux, de lui accorder sa confiance ou pas, et ce, à chaque moment de la lecture du texte. En effet, rappelons que les lecteurs pourraient croire la véracité du récit de certains événements, mais en remettre d'autres en doute. Ils pourraient même changer d'avis à chaque nouvelle lecture ou à chaque instant. La manière dont les lecteurs appréhenderont la véracité des propos du texte, peu importe ce que lui indique

l'auteur.e à ce sujet, reste très variable. Ainsi, c'est d'abord à travers cette manière changeante de considérer le pacte de lecture que les lecteurs ouvrent le sens de l'autofiction, rendant son caractère achevé impossible du côté de la signification. De plus, il semble que les lecteurs ouvrent la signification de l'autofiction d'autres manières : en étant ceux qui reconnaissent ou pas le soi performé par l'écriture, en devenant co-créateurs du sens du soi écrit et en assemblant de manière variable les briques de cette construction identitaire littéraire.

Premièrement, nous avons établi que le lecteur ou la lectrice est un élément essentiel de la performance autofictionnelle. Il ou elle permet à celle-ci de s'accomplir, c'est-à-dire en reconnaissant l'existence du soi écrit selon des perspectives qui peuvent varier : en tant que témoin, que confident, que réceptacle d'une prise de parole constitutive du soi, etc. Butler, dans *Le récit de soi*³⁸⁹, parle d'ailleurs longuement de cette reconnaissance du soi par l'Autre en expliquant que rendre compte de soi prend toujours en compte un public anticipé et que ce texte peut aussi interpeler cet autre, consciemment ou pas, implicitement ou pas. Ce qui nous intéresse ici est un troisième élément discuté par Butler concernant cette reconnaissance de soi par l'Autre : la réussite – l'achèvement – de cette entreprise. Pour réussir à rendre compte de soi, elle précise qu'il faut en quelque sorte « convaincre » l'Autre de nous reconnaître. Elle y explique ensuite pourquoi il ne serait pas possible de toujours « convaincre » de manière stable et univoque, c'est-à-dire qu'il est impossible pour l'auteur.e de s'assurer que le lecteur ou la lectrice reconnaîtra le soi écrit. En effet, la perspective des lecteurs dépend de normes et d'un langage qui excèdent la perspective des membres impliqués dans cette reconnaissance, c'est-à-dire celui ou celle qui est reconnu et ceux qui le reconnaissent. Ainsi, elle écrit que « cet autre devra s'appuyer, ne serait-ce qu'implicitement, sur certains critères pour établir ce qui, du soi, sera ou ne sera pas reconnaissable par chacun, c'est-à-dire un cadre pour voir et juger tout aussi bien qui je suis. » (29) Butler parle même d'un potentiel échec (relatif) de la reconnaissance puisque les normes conditionnent la possibilité de la reconnaissance et que nous pouvons donc être reconnus différemment ou mieux par certain.e.s que par d'autres. Le succès relatif de la performance, soit la réussite de la reconnaissance par l'Autre qu'exige l'autofiction, dépend donc majoritairement des observateurs de cette performance, c'est-à-dire de la manière variable dont ceux-ci reçoivent le message

³⁸⁹ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 p.

linguistique ou la façon dont ils jugent de la réussite à performer certains éléments selon leur perspective.

Par exemple, un lecteur ou une lectrice pourrait juger la performance du soi dans *Putain*³⁹⁰, en tant que genre féminin, comme un certain échec selon sa propre perception de ce qu'est la « femme », qui pourrait différer grandement de celle de la société dans laquelle Arcan évolue et écrit. Le lecteur ou la lectrice peut ne pas considérer que les attributs féminins sont liés principalement au corps ou à la soumission, tandis que la narratrice, elle, tente de représenter ce genre en s'appuyant fortement sur ces éléments, comme lorsqu'elle écrit : « on me voit sans doute comme on voit une femme, au sens fort, avec des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux » (20-21). Ou encore, si la perspective du lecteur ou de la lectrice, en ce qui concerne le genre, ne repose pas sur le système binaire homme/femme, la performance d'Arcan lui semblera peut-être peu réussie puisqu'elle ne cesse de définir la féminité à l'intérieur du système patriarcal binaire qu'elle critique. Pour ce qui est du texte *Les années*³⁹¹, la performance du soi en tant que conscience fortement influencée par la place que la narratrice occupe parmi les autres pourrait ne pas être reconnue, ou partiellement, par un lecteur ou une lectrice qui aurait une perception du soi plus individualiste ou plus grandement liée aux actions individuelles de chacun. Il ou elle pourrait aussi lire le texte sans références préalables à la société française des années cinquante à deux mille. Par conséquent, reconnaître le soi construit à travers ce langage majoritairement référentiel pourrait s'avérer difficile ou plus ardu que pour ceux faisant partie de la génération et de la société de l'auteure, par exemple.

Deuxièmement, admettons que la reconnaissance par l'Autre soit plutôt située du côté de la réussite que de l'échec, à des niveaux qui varient – c'est-à-dire que les lecteurs jugent qu'Arcan a plutôt réussi à construire le soi en tant que « femme » selon ce que signifie ce concept pour eux ou encore qu'ils considèrent également le soi en tant qu'instance influencée par son milieu lors de la lecture du texte d'Ernaux – le sens de la performance autofictionnelle demeure toujours instable dû à l'attitude variable des lecteurs vis-à-vis de cette performance. D'abord, il semble difficile de s'assurer de l'effet qu'une performance autobiographique vise à créer chez son public. En 1990, Jon

³⁹⁰ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

³⁹¹ Annie Ernaux. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 p.

Erickson³⁹² a travaillé sur le rôle du public dans le théâtre politique, pour sa part. Il montre que nous ne devrions pas assumer que le public d'une performance est une projection de celui ou celle qui performe. Il suggère plutôt que le public ait parfois tendance à ne pas partager l'aspect subversif ou de résistance visé et que ce type de performance pourrait même créer un effet opposé sur l'audience et ainsi renforcer ce que la performance tente de dénoncer. Nous avons d'ailleurs mentionné l'inévitable attachement aux normes de toute performance, même lorsque celles-ci tentent de les déplacer. Nous pourrions donc penser que certaines performances autofictionnelles comme celles de *Putain*³⁹³ ou de *L'Inceste*³⁹⁴, qui tentent de remanier les normes de la féminité ou du genre dans le but de les critiquer ou de créer un certain effet sur les lecteurs, restent très instables et variables en ce qui concerne cet effet potentiel. La narratrice d'Angot en paraît d'ailleurs consciente lorsqu'elle écrit que les lecteurs prendront probablement son texte pour « une merde de témoignage » plutôt que de comprendre ce qu'elle y critique vraiment concernant l'identité monolithique.

Ensuite, le soi étant une construction sociale qui peut refléter ou être construit par l'écriture en fonction de normes dans lesquelles l'auteur.e évolue, il reste également en rapport avec celles dans lesquelles évoluent les lecteurs du texte. Non seulement leur perspective influence la réussite ou l'échec partiel de la reconnaissance de soi par l'Autre, mais elle influence aussi l'interprétation que les lecteurs feront du soi écrit. Colin Turnbull³⁹⁵, ethnologue, montre cette idée en suggérant que l'observation d'une performance peut créer un jeu d'influences complexes et d'ajustement entre les cultures. Nous parlons ici de performances interculturelles, ce qui n'est pas le sujet principal de notre propos, mais ce qui montre tout de même le sens en mouvement de la performance selon non seulement le contexte de production, mais aussi le contexte culturel de sa réception. Même si l'auteur.e et le lecteur ou la lectrice ne partagent pas la même culture, il n'y aurait pas nécessairement un échec partiel de la reconnaissance, mais bien parfois un ajustement de la perspective du lecteur ou de la lectrice et donc du

³⁹² Jon Erickson. *Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance*. Theatre journal, Vol. 42, n° 2, 1990, pp. 225-236.

³⁹³ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

³⁹⁴ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

³⁹⁵ Colin Turnbull. « Liminality : A synthesis of Subjective and Objective experience » dans Richard Schechner et Willa Appel (dir.) *By Means of Performance*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 50-81.

sens de cette performance, qui peut fluctuer au fur et à mesure que les perspectives culturelles du performateur ou de la performeuse modifient peut-être celles du lectorat. Nous avons d'ailleurs déjà discuté de l'effet potentiel de l'autofiction sur le monde.

Puis, l'entremêlement des différentes voix narratives dans l'autofiction vient appuyer ce rôle des lecteurs dans l'inachèvement du sens de ce type d'écriture. À ce propos, un chapitre en particulier de l'ouvrage *Semeiōtikè*³⁹⁶ de Kristeva nous paraît très utile. Résumant quelques idées bakhtiniennes, ce chapitre explique qu'en plus de l'auteur.e qui considère toujours un lecteur ou une lectrice imaginé.e lorsqu'il ou elle écrit, la lecture impliquerait aussi la projection de la voix de l'auteur.e dans tous les discours écrits. Ainsi, la voix du sujet du texte peut à la fois être perçue par les lecteurs comme celle de l'auteur.e, et ce, dans un mouvement constant. Elle écrit alors que « the subject of utterance is "dialogical", both S and A are disguised in it » (76). Le sujet (S) du discours peut ainsi simultanément jouer l'auteur.e de l'énonciation (A). Kristeva développe plus longuement ces idées à l'aide de schémas, mais ce qui nous importe ici est cet ensemble de voix présentes non seulement dans le texte, mais à chaque lecture du texte. Dans l'autofiction, nous suggérons donc que puisque la voix de l'auteur.e est déjà associée à celle du personnage, l'effet décrit par Kristeva y est encore plus probable, c'est-à-dire la projection de la voix auctoriale sur celle d'autres voix narratives, et ce, de manière dynamique. Les nombreuses voix narratives qui traversent l'autofiction ne semblent donc pas seulement narrativement en mouvement et sans limites entre elles, mais elles demeurent dynamiques également dû à la manière dont les lecteurs les lient ou les considèrent, de manières variables. Dans *Putain*³⁹⁷, par exemple, la figure du psychanalyste peut illustrer cette idée. En effet, nous l'avons considérée comme la voix du personnage « lecteur de soi-même » puisque la narratrice discrédite sans cesse son thérapeute tout en répondant à ses questions dans le texte, comme si elle utilisait ses séances précédentes avec lui pour, dans le texte, se poser ces questions à elle-même. Elle écrit par exemple : « je dois maintenant me rappeler quand et comment tout a commencé » (55). Cette phrase pourrait être lue en tant que la voix d'un personnage n'étant pas du tout associé au personnage de la prostituée, en tant que personnage distinct de la narratrice, le thérapeute. Elle pourrait aussi être considérée par les lecteurs

³⁹⁶ Julia Kristeva. « Le Mot, le dialogue et le roman » dans *Semeiōtikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris, 1969, pp. 143-173.

³⁹⁷ Nelly Arcan. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 p.

comme la voix du personnage de l'auteure qui rapporterait les paroles de son thérapeute au cours d'une séance à laquelle elle a vraiment participé, si ces lecteurs lisent ce passage en pensant qu'il s'agit de faits vécus. Les lecteurs pourraient également d'abord considérer cette voix comme celle d'un autre personnage pour finalement faire le constat que cette voix se fond avec celle du personnage de la prostituée puisque ce qui suit est une longue auto-analyse de ses débuts en tant que prostituée. Les possibilités, du côté de l'élaboration du texte comme de sa lecture, sont infinies et ces voix narratives semblent en mouvement constant, chevauchant sans cesse des frontières poreuses. L'autofiction engendrant et encourageant cette porosité entre les voix narratives – afin de confondre l'auteur.e, le narrateur et le personnage – il nous semble que la fluidité de ces voix, autant du côté de l'écriture que de la réception, caractérise ce type d'écriture.

Troisièmement, en plus de l'attitude variante des lecteurs face au pacte de lecture, face à la reconnaissance du soi écrit et face à la réception de la performance autofictionnelle, ce sens ouvert par les lecteurs se trouve également dans leur manière d'assembler les briques de cette construction identitaire. En effet, dans la conclusion de sa synthèse sur les théories de la performance, Carlson écrit : « meanings are not so much communicated as created, questioned, or negotiated. The "audience" is invited and expected to operate as a co-creator of whatever meanings and experience the event generates. »³⁹⁸ Richard qualifie d'ailleurs le récit de soi d'« intersubjectif »³⁹⁹ avant de conclure son texte. Pour elle, les lecteurs participent aussi à cette perception de soi subjective qui entre en jeu lorsqu'on décide de construire une identité narrative performée par l'écriture. Ainsi, l'autofiction ne semble pas une construction de soi où tous les éléments s'emboîtent et se complètent, un texte dans lequel le soi ait un sens univoque. Nous avons d'ailleurs montré que son caractère culturellement construit peut réunir par l'écriture des éléments identitaires contradictoires ou s'opposant à la manière subjective dont un individu se perçoit ou tente d'écrire une notion de soi. De plus, il ne s'agit plus toujours d'une rétrospection linéaire, chronologique et concordante d'une vie ou d'une personnalité à cause de certaines manières fragmentaires de se percevoir et de construire une identité narrative ou encore à cause d'une certaine réactualisation au

³⁹⁸ Marvin Carlson. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, p. 215.

³⁹⁹ Annie Richard. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, p. 154.

présent dans le récit de l'expérience ou dans la perception du soi qui peut s'opposer au passé brut ou aux perceptions de soi antérieures. Cette fragmentation de la forme et du sens du soi dans l'autofiction, plus forte dans certains textes que dans d'autres, appelle alors les lecteurs à, eux aussi, effectuer une construction en rassemblant les éléments du soi écrit selon plusieurs combinaisons variables. Ainsi, par exemple, le sens donné au soi dans *W ou le souvenir d'enfance*⁴⁰⁰, dépend beaucoup du déchiffrement des indices du texte par les lecteurs, qui pourraient assembler et lier les deux récits de manières très variables et même ne pas y voir de liens du tout. Un autre exemple serait l'intertextualité utilisée dans *L'Inceste*⁴⁰¹ lorsque la narratrice fait allusion au texte de Guibert sans le nommer, une référence qui pourrait être ignorée par certains lecteurs qui n'y verraient alors pas le lien qu'elle y fait entre l'homosexualité et le sida. D'ailleurs, pour Samoyault, « l'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles »⁴⁰². Même lorsque l'intertextualité est marquée, comme dans *Fils*⁴⁰³ où l'interprétation du texte de Racine joue un grand rôle dans sa construction du soi, l'intertextualité reste un effet de lecture, comme le précise Michael Riffaterre, qui définit cette pratique comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. »⁴⁰⁴ Bref, l'autofiction semble, pour les lecteurs, un puzzle dont l'image sur la boîte – choisie par l'auteur.e, mais dont lui-même ou elle-même ne peut pas se servir en tant que modèle fixe à représenter puisque fluctuant pour lui ou elle également – changerait chaque fois que quelqu'un tente de le recomposer.

D'ailleurs, nous remarquons que tous les auteur.e.s de notre corpus tentent, à un moment ou à un autre, d'orienter la lecture afin que les lecteurs puissent non seulement reconnaître le soi écrit, mais aussi en assembler les briques identitaires de manière à produire une certaine notion de soi choisie par l'auteur.e. Le résultat chez les lecteurs reste variable, c'est notre propos, mais ces indications montrent bien le pouvoir des lecteurs en tant que co-créateurs du sens et co-maçons de cette construction. La narratrice de *L'Inceste* accuse ses lecteurs de prendre son texte pour un témoignage,

⁴⁰⁰ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

⁴⁰¹ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

⁴⁰² Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Arnaud Colin, Paris, 2014, p. 36.

⁴⁰³ Serge Doubrovsky. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 p.

⁴⁰⁴ Michael Riffaterre. *La production du texte*. Seuil, Paris, 1979, p. 9.

les provoquant pour leur indiquer qu'il existe une autre signification ; la voix du personnage de l'auteur.e dans *Putain* et *Fils* explique son projet en préface, la première mentionnant que l'écriture a pour but de la faire grandir et de démêler le nœud qui s'opère en elle entre la tyrannie des normes de beauté et le désir d'unicité, le deuxième en annonçant que le rêve se transformera en explication rétrospective du texte de Racine ; le narrateur de *Roland Barthes par Roland Barthes* indique aux lecteurs que son texte doit être considéré comme dit par un personnage et pointe ainsi à plusieurs reprises qu'il considère le soi comme un être de langage et imaginaire ; la narratrice dans *Les années* explique, à la fin du texte, que les descriptions socio-historiques mêlées aux descriptions de photos d'elle représentent sa conscience de soi prise dans le récit collectif ; dans *Le mausolée des amants*, il est indiqué d'emblée que ce journal n'est pas intime et qu'il est destiné à être publié, utilisant alors l'image du brouillon et du propre qui tue le soi pour montrer qu'il y est construit une identité narrative de l'instant, dynamique ; le texte de Perec est parsemé de clés d'interprétation du texte, avec les métaphores des lettres X, W, G, H qui expliquent les liens entre les deux récits ; la voix critique dans *Enfance* explique dès le début du texte qu'il ne s'agit pas d'une autobiographie classique mais bien d'une recherche des souvenirs de l'enfance qui vacille encore, et donc non figés dans un passé brut.

Pour conclure cette section, étudions une dernière fois le texte de Barthes⁴⁰⁵, dont l'écriture fragmentaire représente sous plusieurs angles ce que nous tentons d'énoncer concernant l'assemblage variable et donc toujours inachevée des briques identitaires de l'autofiction par les lecteurs. En plus des photos qu'il utilise dans son texte et qui suggèrent un sens du soi au présent – mais aussi pour ceux et celles qui les observent et dont le regard dépend de points de vue et du contexte d'interprétation variant à chaque lecture – Barthes construit le soi en tant que lexique d'auteur. Par contre, son encyclopédie est parodique puisqu'elle est loin d'avoir un sens fermé et fixe pour et par les lecteurs, comme le suggère habituellement cette forme qui se veut objective. Il ne s'agirait pas du tout d'un glossaire dans lequel les lecteurs pourraient se repérer et comprendre de manière univoque les concepts forts à propos desquels Barthes a écrit.

⁴⁰⁵ Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 p.

D'abord, l'ordre alphabétique des fragments semble plutôt empêcher une interprétation qui fixerait le sens du texte par les lecteurs. À ce sujet, Barthes indique qu'« adopter la suite des lettres pour enchaîner les fragments, c'est s'en remettre à ce qui fait la gloire du langage [...] : un ordre immotivé (hors de toute imitation), qui ne soit pas arbitraire » (176). Cet ordre ne dépend donc pas de sa volonté, n'a pas de motif et ne pourrait donc pas être interprété de manière fermée et ainsi permettre d'accorder un sens précis au soi. De plus, certains titres cassent également cet ordre et, ainsi, le texte ne semble pas non plus un ensemble total, fini, rond et prévisible pour les lecteurs. Il s'agit d'une double stratégie pour empêcher l'interprétation fixe de l'ordre du texte, dans lequel « il faut casser l'alphabet au profit d'une règle supérieure : celle de la rupture (de l'hétérologie) : empêcher qu'un sens "prenne". » (176) L'ordre alphabétique, parfois rompu, semble ainsi ouvrir le sens de l'arrangement des fragments, empêchant toute interprétation, évitant une signification de cette structure qui se présenterait comme « la clé de l'énigme », comme signifiante. Le dernier fragment finit d'ailleurs par « La *Totalité* ? », l'italique et la ponctuation laissant voir un questionnement sur la possibilité même de ce concept. Barthes utilise donc ironiquement un système normalement clos et stable (A-Z) tout en y empêchant l'aspect fini et homogène de l'écriture de soi pour les lecteurs. En effet, « les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle [...] au centre, quoi ? » (111) Notre réponse serait que ce centre de la signification est absent ou variable ou est la part à constituer par les lecteurs, qui n'est pas mise en mots parce qu'instable.

Ensuite, cette encyclopédie de soi-même se présente aussi comme un puzzle dont les combinaisons sont infinies à cause de l'index appelé « repères », à la fin du texte, qui laisse voir le rôle des lecteurs dans cet inachèvement du soi écrit. En effet, ces « repères » sont les liens entre tous les termes importants, des rapprochements thématiques à travers leur mention dans les fragments. Par exemple, il y a 16 entrées sous « imaginaire ». Dans le texte, ces 16 endroits où l'on retrouve une mention de l'imaginaire ont des sens bien différents : il y a « imaginaire et guillemets », « imaginaire et privé », « imaginaire (le mot) », « imaginaire (honteux) » ... Mais dans « repère », Barthes regroupe toutes ces mentions sous un seul mot : « imaginaire ». L'index est donc ironique dans ce texte puisqu'il engendre un tissage de liens multiples, un croisement conceptuel entre les termes, plutôt que ne les ordonne et les classe. De plus, ces liens thématiques sont encore plus nombreux lorsque nous pensons qu'un

fragment peut être autonome, mais peut aussi s'intégrer à d'autres ayant un thème commun, en devenant donc l'un des éléments. En effet, Barthes écrit que « chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines » (113). Les titres sont d'ailleurs parfois des thèmes forts du glossaire, mais souvent suivis d'un point d'interrogation, ce qui indique encore que leur sens est ouvert et qu'ils ne représentent pas une annonce assurée de ce qui va suivre. Ces interrogations invitent les lecteurs à participer à la réponse, à entrer dans l'argumentation, à se demander si le titre était représentatif du fragment ou même si le concept du titre existe dans l'absolu.

Bref, les titres en ordre alphabétique rompu des fragments, mêlés aux thématiques regroupées dans « repères », tissent alors des liens innombrables entre les concepts, dont chaque lecture peut varier. Les fragments sont ainsi mobiles et forment donc une composition en mouvement, renouvelée par chaque lecteur ou lectrice. D'ailleurs, les fragments ne sont pas numérotés et n'ont pas de liens entre eux, ce qui instaure d'autant plus cette liberté de lecture. Barthes stipule alors : « je procède par addition, non par esquisse; j'ai le goût préalable (premier) du détail [...] et l'inhabilité à la conduire vers une composition » (113). Rien ne fait l'unité de ces fragments, dont l'ordre est à la fois immotivé et rompu, interchangeable et à l'état d'inachèvement, dont les liens entre eux sont innombrables, sans milieu signifiant.

5.4 Conclusion

Nous avons débuté ce chapitre en stipulant qu'un des critères récurrents de l'autofiction, mais non pas unanimes, était sa narration au temps présent. Nous pouvons maintenant confirmer notre hypothèse en proposant plutôt son caractère inachevé, qu'il s'agisse du processus d'écriture de soi ou du sens du soi qui est construit et performé par l'écriture. Cet inachèvement provoque souvent, certes, une narration au présent ou un effet de verbalisation immédiate, mais l'autofiction peut également toujours s'écrire au temps passé.

Comme c'était souvent le cas dans l'autobiographie traditionnelle, l'autofiction semble ne plus pouvoir être considérée comme une version définitive et stable de l'identité narrative qui y est construite par la performance écrite. Il s'agit d'une performance qui serait toujours à re-faire ou à considérer sous des angles multiples, à sens ouvert. Plutôt que le traducteur d'un destin ou d'une personnalité fixée par

l'écriture, l'auteur.e de l'autofiction semble plutôt le créateur ou la créatrice d'une identité littéraire qui pourrait constamment être mise à jour ou ayant des significations qui fluctuent. En effet, l'écriture de l'expérience ou du soi semble un processus qui lie autant le soi écrit à l'apparente stabilité des mots qu'au caractère actuel et contextuel du récit de cette expérience ou de cette perception de soi. Ainsi, le sens ouvert de l'expérience racontée et du soi écrit – qui dépend du contexte ou du moment de production comme de sa réception – rend cette entreprise interminable, c'est-à-dire dont la signification est constamment en mouvement, une instance qu'il est difficile de fixer par l'écriture puisque cette dernière ne semble qu'un outil utilisé pour tenter de représenter une version de soi qui serait toujours à revoir et dont le sens est dynamique ou peut être contradictoire. L'écriture pourrait même difficilement représenter le soi de l'instant de la rédaction dû aux lectures multiples qui diviserait son sens « de l'instant » en une infinité d'interprétations. Ainsi, ce caractère inachevé nous permet alors de tirer certaines conclusions concernant la caractérisation de ce type d'écriture.

Premièrement, les frontières poreuses génériques qui existent entre l'autobiographie et le roman, dans l'autofiction – à propos desquelles aucun théoricien ou théoricienne ne s'entend à savoir si elles se chevauchent ou se succèdent, s'il s'agit d'un genre hybride ou mixte – semblent peut-être se trouver ailleurs. En effet, ces frontières poreuses semblent découler du caractère performatif de l'autofiction et se trouveraient alors entre ses différentes voix narratives, dynamiques dans le texte, mais également engendrées par chaque lecture. Les lecteurs peuvent lire le texte en chevauchant ou en enchainant la voix de l'auteur.e avec celles des autres voix narratives puisque ce genre d'écriture vise à les confondre – qu'il s'agisse de personnages associés au « soi » ou pas –, et ce, à n'importe quel moment, même au cours d'une même phrase. Les frontières poreuses de l'autofiction seraient moins définies par la rencontre des pactes de lecture de deux genres, bien que cet élément n'est pas à ignorer, que par une lecture qui pourrait à tout moment y lire la voix de l'auteur.e, que nous avons nommé « personnage de l'auteur.e », et ainsi constamment, simultanément ou successivement confondre la voix des personnages, fictionnels, avec celle qu'ils associent à une personne réelle. Non pas unique à l'autofiction, ce dynamisme des voix narratives y semble particulièrement présent dû à la présence du personnage de l'auteur.e.

Les différentes voix narratives de la performance autofictionnelle semblent ainsi en harmonie avec cet inachèvement du soi écrit, que le texte raconte le passé et l'expérience ou pas. Elles font en sorte que s'oppose parfois le sujet à l'énonciation précédente puisque les voix des personnages de l'auteur.e, du « soi » et du « lecteur de soi » n'y résonnent pas toujours à l'unisson. Elles engendrent plutôt une construction de soi non unifié qui peut parfois certes paraître d'une seule voix puisque l'autofiction n'établit pas de limites entre ces voix et donne l'impression qu'elles appartiennent à l'auteur.e réel.le. Par contre, rien ne les empêche de se contredire et surtout de construire le soi sous plusieurs angles et points de vue. Ces voix peuvent engendrer une narration à la troisième personne ou au pluriel. Le « je » ne semble plus définir l'autofiction puisque le soi n'y est plus toujours construit que d'un seul point de vue, concordant, mais bien à travers la performance de plusieurs voix, et donc de plusieurs points de vue sur le sujet.

Deuxièmement, la découverte et le dévoilement du soi par l'autofiction semblent encore une fois fortement remis en question. D'abord, il ne semble même pas exister d'éléments stables du soi, que l'autofiction pourrait ensuite dévoiler. L'auteur.e même se perçoit contextuellement et de manière différée, peut-être différemment l'instant après l'écriture. Ce qu'il ou elle prétend y découvrir de soi pourrait être perçu différemment chaque fois qu'il ou elle se relit ou s'écrit, par exemple, ou aurait pu être écrit différemment à un autre moment, à un autre instant. La découverte et le dévoilement de soi à travers l'autofiction ne reposent que sur une perception de soi dynamique et en rapport avec la temporalité. Comme mentionné précédemment, certain.e.s diront alors qu'il pourrait s'agir de la découverte du soi de l'instant de l'écriture. Par contre, nous avons vu chez Guibert ou chez Arcan que l'autofiction peut aussi aliéner et éloigner de soi, ce qui nous empêche de considérer cet aspect comme un critère définitoire. Et même si l'autofiction dévoilait le soi du moment de la rédaction, chaque lecture ferait signifier ce prétendu dévoilement de manière différente. De plus, puisque l'entreprise d'écriture de l'expérience ou de soi semble toujours à (re)faire, il semble difficile d'y découvrir un certain sens puisque cette découverte serait également toujours à (re)faire et à envisager d'une manière différente. Si l'autofiction est toujours à réactualiser, jamais achevée et plurivoque, cette découverte ou ce dévoilement serait également toujours à recommencer et à sens multiple. Ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné, les lecteurs peuvent « croire » à ce que l'auteur.e dit s'il ou elle affirme s'être découvert.e à

travers son texte, l'auteur.e peut « croire et affirmer » qu'il ou elle se découvre et se dévoile au fur et à mesure de l'écriture de soi autofictionnelle, mais nous ne pouvons pas assumer qu'il s'agisse d'un critère pour définir l'autofiction puisque cela repose sur les dires d'individus auxquels nous n'avons pas accès et dont la perception de soi, de leur passé ou d'un même texte change sans arrêt et pourrait toujours être écrite ou lue de manière différemment actualisée.

Troisièmement, la part de fiction de l'autofiction proviendrait non seulement de cette construction littéraire en tant que forme et contenu subjectifs générés par une perception de soi contextuelle, non seulement des voix de plusieurs personnages qu'elle engendre, non seulement de la part d'influences sociétales en nous, mais aussi en tant qu'opposition à une quelconque vérité de soi qui aurait un sens univoque et fermé. S'il n'existe pas de version stable ou univoque de soi, la représentation de son dynamisme par l'écriture semble souvent la faire tendre vers l'imagination, c'est-à-dire vers des choix textuels et formels qui s'éloigneraient de la temporalité chronologique ou de la réalité non fragmentaire de l'auteur.e. L'inachèvement du soi, à sens variable et ouvert, s'y traduit donc parfois par la croisée des lignes du temps du passé et du présent, par la fragmentation ou l'arrêt du temps ou encore peut-être par l'utilisation d'autres voix ou pronoms que « je » pour parler de soi.

Quatrièmement, l'expression « construction » de soi par l'écriture réfère à la fixité des mots publiés, mais la performance qui permet à cette construction de se réaliser implique le jeu des voix narratives et sociétales en mouvement, souvent en contradiction ou réactualisées au présent. Cette construction serait plutôt le résultat d'une performance qui explore sa mouvance, qui permet la mise en scène de toutes ces voix qui la traversent et se chevauchent. Elle ne sert pas à unifier et à bâtir un sens stable, mais bien à expérimenter avec ce sens qui bouge sans arrêt, une tentative de mettre en mots cette instance dynamique. Le caractère fixe du mot « construction » se trouverait dans la trace que ce processus expérimental inachevé d'écriture de soi laisse, plutôt que dans la fixation d'une identité narrative. L'écriture serait la trace de cette tentative de représenter ce qui ne peut pas être fixé ou terminé. Ce n'est pas la construction en elle-même qui semble si importante, mais plutôt les processus qui l'ont construite et continuent à la construire puisque l'autofiction tente de représenter un système dynamique : le soi. Il s'agit donc davantage d'un processus que d'un produit final. D'ailleurs, ce « processus », cette « instance inachevée » et ces « contradictions » en

soi laissent croire que certains aspects du soi sont maintenant difficiles à exprimer avec des mots s'ils sont plurivoques et s'ils ne peuvent jamais être fixés...

Chapitre 6.

L'autofiction : dire l'indicible

Les lecteurs jouent un rôle essentiel dans la construction du soi écrit, comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, puisque cette dernière se réalise à travers une performance qui, elle, demande toujours un public, qu'il soit réel ou assumé, consciemment ou pas. Les performances culturelles, sociales et linguistiques, liées à l'autofiction, accordent toutes une grande importance au rôle du public dans leur réalisation ou dans le sens qu'elles génèrent. En effet, les performances culturelles⁴⁰⁶ ont souvent pour but de créer un effet sur le public et la société dans laquelle elles prennent place et nous avons étudié de nombreux liens entre l'autofiction et le monde. De plus, de multiples théories de la performance sociale⁴⁰⁷ mentionnent qu'il y aurait autant de soi(s) sociaux chez un individu que de gens qui le reconnaissent comme étant lui-même. Puis, le langage caractérisé par Bakhtine⁴⁰⁸ puis Kristeva⁴⁰⁹ semble toujours un discours adressé, ayant une intention et un effet présumé sur celui ou celle qui en est témoin. La performance autofictionnelle a donc besoin de ces lecteurs pour s'accomplir, agissant peut-être en tant que témoins d'un témoignage sur soi, en tant que confidents d'une confidence, en tant que récepteurs d'une prise de parole ou d'un discours constitutif du soi écrit. Le soi construit et performé par l'écriture nécessite cette reconnaissance par l'Autre pour exister⁴¹⁰, qui est également essentiel à l'effet de réel de l'autofiction qui vise à confondre, chez les lecteurs, l'auteur.e réel.le avec le narrateur et le personnage du texte.

À travers cette adresse explicite ou implicite aux lecteurs, certains aspects du soi peuvent sembler difficiles à exprimer ou paraissent parfois résister à une représentation écrite cohérente et entièrement intelligible, pour soi comme pour cet Autre. En effet,

⁴⁰⁶ Marvin Carlson. « Cultural performance » dans *Performance ; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 179-204.

⁴⁰⁷ Marvin Carlson. « Performance in society » dans *Performance ; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, pp. 31-55.

⁴⁰⁸ Mikhail Bakhtine. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 p.

⁴⁰⁹ Julia Kristeva. *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris, 1969, 384 p.

⁴¹⁰ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 p.

dans le contexte postmoderne, il semble que certains éléments qui constituent le soi deviennent plus difficiles à exprimer que d'autres, un phénomène qui découle parfois des changements contextuels dont nous avons parlé en introduction et qui ont fait basculer la pensée moderne vers le postmodernisme. Les multiples facettes, ruptures et incohérences en soi, pointées par ce courant de pensée, problématissent et font douter de l'unité et de la concordance du soi. Il devient donc évident que certains aspects de cette instance, dynamiques ou plurivoques, résistent à la représentation ou à l'explication. La théorie de l'affect, le premier exemple que nous analyserons, découle des idées freudiennes en psychanalyse et apparaît au sein des sciences cognitives à la fin du vingtième siècle. Elle suggère la formation du soi en processus à travers toutes sortes d'émotions et de sensations, des moments glissants en soi qui semblent résister à la représentation. Le soi traumatisé, le deuxième exemple que nous utiliserons, peut devenir le symptôme de l'Histoire, comme c'est le cas des traumatismes liés à l'Holocauste par exemple, pointant encore une fois vers le caractère socialement construit de cette instance. Devenant le symptôme d'une situation qui n'est pas entièrement assimilée ou vécue sur le moment, le soi traumatisé peut aussi résister à la mise en mots. Le soi mourant atteint du sida, le troisième exemple auquel nous nous attarderons, peut devenir « indicible » non seulement parce que l'état d'entredeux entre la vie et la mort est difficile à exprimer, mais peut-être aussi à travers les tabous sociétaux qui le définissent. Nous nous demandons alors si l'autofiction serait également caractérisée par sa capacité à tenter d'exprimer ces aspects indicibles du soi. Certaines caractéristiques de l'autofiction, présentées jusqu'à présent, nous amènent à adopter l'hypothèse que c'est bien le cas.

En effet, comme l'écriture autofictionnelle a la capacité de créer un certain effet sur ses lecteurs, toujours à des degrés qui varient, elle nous apparaît ainsi peut-être capable de faire ressentir aux lecteurs ce qui ne peut être dit. De plus, l'autofiction permettant et se réclamant souvent d'une certaine mythomanie, nous nous demandons si ces inventions pourraient aussi servir de stratégie afin de mettre en mots indirectement ce qui semble inexprimable selon une perspective qui raconterait directement l'expérience personnelle telle quelle. Le récit fictionnel semble permettre une distance qui faciliterait la représentation symbolique de ce qui semble impossible à exprimer directement. Puis, la fiction au niveau de la forme que permet l'autofiction, c'est-à-dire entre autres en s'éloignant souvent d'un récit chronologique et concordant

de l'histoire de la personnalité, semble également peut-être convenir à la tentative de l'expression d'un soi fragmentaire ou encore dynamique, c'est-à-dire non concordant et dont certains aspects échappent à notre contrôle, ce qui est alors difficile à exprimer.

Pourtant, d'autres formes d'écriture représentent également des lieux qui concordent avec l'expression de l'indicible en permettant le symbolisme, la fragmentation et en étant capables de toucher les lecteurs. Par contre, nous suggérons que la représentation de l'indicible en soi, spécifiquement, semble trouver une certaine efficacité à être exprimée en son nom propre ou par un personnage dont le discours se confond avec celui de l'auteur.e réel.le du texte, afin de trouver cette reconnaissance chez l'Autre. L'autofiction, à travers l'effet de réel créé par cet entrelacement constant et variable de la voix du personnage de l'auteur.e avec celles des autres discours du texte, rend peut-être plus crédible ou légitime une entreprise qui proposerait de tenter de dire certains aspects indicibles du soi ou de l'expérience personnelle. En effet, la manière dont ces aspects indicibles habitent le soi semble justifier une narration dont le point de vue donne l'impression d'appartenir à celui ou celle qui a vécu les événements, qu'ils aient réellement été vécus ou pas. Ainsi, une narration donnant sans cesse l'effet d'être associée au discours de celui ou celle qui l'écrit serait peut-être plus convainquante pour les lecteurs qu'un discours appartenant à une voix extérieure à l'évènement ou présentée comme entièrement fictionnelle, comme nous l'avons d'ailleurs soutenu lorsque nous avons étudié l'interpellation des lecteurs que crée l'autofiction lorsqu'ils s'y reconnaissent. Bref, nous étudierons comment et pourquoi l'autofiction serait spécifiquement apte à tenter de dire l'indicible en soi sans prétendre qu'il s'agit d'une caractéristique unique à ce type d'écriture. Ainsi, l'indicible représente un manque, c'est-à-dire celui du langage pour exprimer certains aspects de soi. Nous voudrions étudier comment l'autofiction serait l'invention d'une écriture propre à ce manque : une tentative de l'exprimer de manière détournée à travers la liberté des mots, du style et de la forme, tout en gardant ce lien avec une personne réelle qui permettrait de rendre compte efficacement de l'expression de cet indicible du soi à l'Autre.

Ainsi, au cours de ce chapitre, nous reviendrons sur certaines constructions du soi précédemment étudiées pour approfondir la manière dont elles tentent de représenter des aspects difficiles à exprimer du soi. Nous avons d'abord choisi le texte

de Sarraute⁴¹¹, construit en tant qu'acte de se souvenir à travers l'écriture du dialogue interne, afin d'étudier sa tentative de représenter l'affect en soi, qu'elle nomme l'écriture des tropismes. Nous aborderons ensuite le texte de Perec⁴¹², construit comme une énigme à résoudre, une stratégie qui semble également servir une tentative de représentation du soi ayant subi un traumatisme. Puis, nous reprendrons le texte de Guibert⁴¹³, une construction du soi par la forme journalistique qui semble une manière d'exister de façon inachevable et allant à l'encontre de l'identité de « mort » que la société attribue au séropositif, afin de voir comment il utilise l'autofiction pour tenter de dire l'indicible du soi qui disparaît progressivement. Suite à ces démonstrations, nous nous demanderons comment l'expression de l'indicible du soi pourrait caractériser l'autofiction en particulier et la manière dont cette caractéristique influence la façon d'appréhender ce type d'écriture.

6.1 L'indicible de l'affect

Dans *L'Inceste*⁴¹⁴, nous avons mentionné qu'Angot utilise l'autofiction, entre autres, pour faire ressentir cet inceste aux lecteurs plutôt que de l'expliquer de manière directe, chronologique, analytique ou argumentative. En brouillant les conventions grammaticales, elle semble tenter de faire vivre à l'Autre cette combinaison impossible, cet illogisme de l'inceste. L'autofiction semble alors avoir la capacité de créer un effet chez les lecteurs en mélangeant l'effet de réel d'un récit qui semble associé à l'auteur.e et la fiction ou les stratégies narratives pour les déjouer ou les provoquer. Genon l'exprime d'ailleurs très bien dans un ouvrage de 2013 sur le sujet en écrivant que « l'autofiction est une tentative de happer le lecteur, de l'amener à ressentir, à vivre ce que l'auteur écrit, partage. »⁴¹⁵ Nous aimerions donc étudier comment cette stratégie peut aussi être liée à cette tentative de dire l'indicible du soi à l'Autre. Si certains aspects du soi semblent impossibles ou difficiles à exprimer avec les mots, tenter de les faire ressentir aux lecteurs par le biais d'une forme fictionnelle ou d'effets de style de l'écriture

⁴¹¹ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

⁴¹² George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

⁴¹³ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

⁴¹⁴ Christine Angot. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 p.

⁴¹⁵ Arnaud Genon. *Autofictions : pratiques et théories*. Mon petit éditeur, Paris, 2013, p. 46.

peut sembler efficace. Ainsi, nous étudierons *Enfance*⁴¹⁶, dont l'indicible du soi à représenter semble lié à l'affect.

Premièrement, le concept de l'affect est considéré par plusieurs comme engendrant le soi. Pour Brian Massumi, auteur de *Politics of Affect*⁴¹⁷, l'affect émerge de l'expérience et « experiences aren't objects. They're us. They're what we're made of. We are our situations, we are our moving through them. » (14) Il réaffirme plus loin dans son texte que « what is in question is precisely the emergence of the subject, its primary constitution, or its re-emergence and reconstitution. » (52) Selon Silvan Tomkins⁴¹⁸ également, qui travaille principalement sur l'affect de la honte, les affects sont la motivation principale de la vie humaine, dotés de la capacité extraordinaire de développer les compétences cognitives et émotionnelles qui nous forment. Sedgwick, co-directrice de l'ouvrage cité précédemment, insiste d'ailleurs sur le rôle prédominant de la honte, parmi les autres affects, dans la formation de l'identité, pour sa part l'identité minoritaire. Nous pouvons ici lier leur propos à la construction culturelle du soi dans l'affect, celui de la honte provenant souvent de l'échec à satisfaire les normes identitaires hétérosexuelles, par exemple. Pour Sarraute aussi, ces affects forment le soi. À ce sujet elle écrit : « Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons [...]. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. »⁴¹⁹

En plus de former le soi, Massumi utilise ce concept de l'affect pour parler des potentiels dans le champ d'une situation. L'affect est une marge de manœuvre d'une situation présente, c'est-à-dire les possibilités d'endroits où celle-ci peut aller et ce que nous pouvons en faire au moment-même de cette situation. Il explique que nous ne pouvons pas exprimer ou être conscients de toutes ces possibilités à ce moment-là, mais que « [an] affect as a whole, then, is the virtual co-presence of potentials. » (5) L'affect est donc vaguement directement vécu et « these seeds of change [are]

⁴¹⁶ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

⁴¹⁷ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Polity Press, Cambridge, 2015, 228 p.

⁴¹⁸ Silvan Tomkins. « Shame-Humiliation and Contempt-Disgust » dans Eve K. Sedgwick et Adam Frank (dir.) *Shame and its Sisters: A Silvan Tompkins Reader*. Duke University Press, Londres, 1995, pp. 133-178.

⁴¹⁹ Nathalie Sarraute. *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Gallimard, Paris, 1956, p. 1.

connections in the making that might not be activated or obvious at the moment » (15). Dans *Enfance*⁴²⁰, Sarraute les appelle « des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... hors des mots » (9). Ce sont des affects qui sont encore en elle, mais virtuellement. Elle se sert alors de l'autofiction, nous verrons comment dans un instant, afin d'avoir accès à ces possibilités et de les faire émerger de nouveau par l'écriture, afin d'y construire le soi, puisque « maybe if we can take little, practical, experimental, strategic measures [...] we can access more of our potential at each step, have more of it actually available. »⁴²¹ Ces potentiels se déploient ainsi lors d'une transition. Il s'agit d'un instant qui n'est pas lié au temps linéaire, mais qui réunit le passé – c'est-à-dire la manière dont l'expérience antérieure de l'individu est reportée dans l'évènement – et le futur – c'est-à-dire les possibilités qui découlent de cet évènement – dans un moment présent de l'expérience. Massumi nomme cette transition « shock » (53), ce qui n'a pas nécessairement à voir avec un drame, mais plutôt avec des micro-chocs quotidiens, des interruptions momentanées qui rompent le cours de la vie. La transition, les « shocks », implique alors l'émotion ressentie, rendant plus palpable cet affect. Puis, cette transition laisse une trace, une mémoire. Finalement, l'affect semble entretenir un lien avec l'Autre. Au laboratoire Senselab, Massumi et Erin Manning réalisent des expériences de groupes afin de tester les potentiels d'une approche du monde liée à l'affect. Ils provoquent et observent comment l'affect change les individus, ouvre les possibilités de toute situation et comment cette vision est liée aux autres et les affecte également. Ils tentent en fait de voir comment l'intensité des moments de transitions que provoque l'affect peut être amplifiée ou peut résonner avec les autres. C'est ultimement ce lien avec l'altérité qui nous intéresse surtout afin de voir comment l'autofiction pourrait faire ressentir à l'Autre ce qui est indicible en soi.

Étudions donc maintenant comment Sarraute, dans *Enfance*⁴²², tente de représenter l'indicible de ces affects en elle, difficile à exprimer puisque la formation du soi dans l'affect est un processus constant, momentané, parfois non conscient et fuyant. Elle tente alors de le faire par l'autofiction à travers l'écriture de l'acte de se souvenir, des sensations que provoque l'affect ainsi que plusieurs autres marques stylistiques. Il

⁴²⁰ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

⁴²¹ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Polity Press, Cambridge, 2015, p. 6.

⁴²² Sarraute, 1983.

s'agit de stratégies qui pourraient créer un effet sur l'Autre et peut-être lui faire ressentir cet indicible de l'affect qui forme le soi plutôt que de le lui expliquer directement.

Premièrement, la mémoire est un élément important dans la théorie de l'affect. Comme nous nous rappelons parfois de la transition, et que cette expérience nous forme, celle-ci peut revenir à notre esprit et être réactivée de manière réactualisée. Ces répétitions réactualisées de la transition ressentie donnent alors place à des potentiels, à des possibilités, puisque elles sont toujours mises à jour. Ainsi lorsque la transition ressentie devient visible, palpable, elle émerge « out of a background activity that is inheriting from the past but also creating the conditions for what will come next »⁴²³. Sarraute tente ainsi d'écrire l'indicible de ces affects qui l'ont formée en construisant le soi, nous l'avons vu, en tant que processus dynamique qui est l'acte de se souvenir, et donc en tentant de recréer ce moment présent teinté du passé et des futurs potentiels. *Enfance*⁴²⁴ ne suggère pas un accès brut au passé, mais met en scène la réactualisation des souvenirs d'enfance à travers un dialogue entre la manière fixe de se souvenir et la façon mise à jour de se remémorer. Les deux voix échangent et collaborent non pas pour s'entendre sur un sens univoque de l'évènement, mais bien pour faire céder toutes les résistances ou les non-dits qui empêchent d'en saisir les sens multiples. Sarraute tente ainsi par l'autofiction la représentation du monologue intérieur pour représenter l'affect, afin de réactiver sa mémoire de manière dynamique et d'ouvrir les possibilités qu'il offre, souvent incarnées ou encouragées par la voix critique qui les lui pointe et qui quitte le souvenir factuel pour le souvenir émotif, parfois pénible à évoquer. Par exemple, après que la première voix a décrit sa maison natale de manière positive et détaillée, la voix critique ajoute : « et pourtant quelque chose l'empêche de figurer parmi "les beaux souvenirs d'enfance" comme y avait droit la maison de ton oncle. » (42) Cette intervention provoque l'évocation de l'absence de la mère et des souvenirs émotifs liés au père : « c'est là, je le sens, c'est passé dans ma main vite retirée, dans ses yeux, dans sa voix qui prononce ces diminutifs qu'il est le seul à faire de mon prénom : Tachok » (44). La voix critique encourage donc la narratrice à revivre, « je le sens », ce qui s'est passé très vite mais qui l'a marquée sans qu'elle le réalise, l'affect lié aux moments où son père l'appelle « Tachok », influençant et réactualisant ainsi aujourd'hui la manière dont elle se souvient de sa maison natale. Cette voix critique reprend aussi

⁴²³ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Polity Press, Cambridge, 2015, p. 154.

⁴²⁴ Nathalie Sarraute. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 p.

ce que la première voix évoque à propos des expériences de son enfance liées à l'affect et les met à jour de manière ouverte, c'est-à-dire encourageant toutes les nouvelles possibilités que cette réactualisation déploie. Elle tente donc d'éviter ce qui concorde, les conclusions fermées et cohérentes. Par exemple, elle écrit : « ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué...c'est si tentant ... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord... » (20-21) L'autofiction semble donc convenir à la représentation de l'affect, un concept qui forme le soi non pas de manière immuable mais bien constante, dans un champ de relations dynamiques qui peut répéter certains aspects liés à la mémoire de l'affect, mais toujours réactualisés en ouvrant un champ de possibilités en tant que processus continu. La représentation de cet aspect de l'affect semble ainsi embrasser ce que nous avons dit de l'autofiction inachevée, performant le soi de manière dynamique, variable, toujours réactualisée et plurivoque. Ici, c'est la création par l'imagination du dialogue intérieur qui permet de le faire, réalisé par la performance autofictionnelle qui engendre plusieurs voix narratives qui ne résonnent pas à l'unisson, mais qui donne l'impression d'appartenir à une seule personne : l'auteure. La représentation du chevauchement de la mémoire fixe et des possibilités actualisées qu'ouvre le souvenir des transitions provoqués par l'affect est donc possible à travers le caractère performatif et inachevé de l'autofiction.

Par ce dialogue qui tente de réactiver le potentiel de la transition de l'affect, teintée du passé et du sens ouvert des possibilités du futur, la narratrice semble « revivre cela » (66) ou « ressusciter les événements de [s]on enfance » (85), au présent, par l'écriture. Les phrases réduites au minimum syntaxique donnent aussi l'impression du moment présent où se (re)forme ces sensations au fur et à mesure du dialogue, comme si la pensée était communiquée au moment où elle se forme. Les lecteurs assistent alors « en direct » à la réactivation des affects chez la narratrice, une expérience qui semble suivre le mouvement de leur lecture au présent, une performance de la pensée au moment où elle se forme. Ainsi, l'évocation des souvenirs commence souvent au passé puis glisse vers le présent, suggérant une réactualisation de la sensation, une interpénétration entre le moment de l'émotion et son retour renforcé, auquel les lecteurs assistent. Par exemple, la narratrice dit : « Je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant [...] et à ce moment-là, c'est venu ... quelque chose d'unique ... que ne

reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée, elle me revient » (66). L'effacement d'une narration de souvenirs au passé vers le temps présent sert ainsi cette réactivation des sensations et des émotions chez la narratrice, que les lecteurs « voient » ou « ressentent » sous leurs yeux au fur et à mesure de la lecture. La narration au présent de sensations passées les rend plus accessibles pour les lecteurs qui deviennent témoins au présent de ces sensations revisitées par l'écriture, plutôt que les lecteurs de faits passés qui décriraient des émotions révolues. Les lecteurs pourraient ainsi ressentir, puisqu'en étant témoins au fil de sa lecture, ce caractère de l'affect qui forme le soi à partir du passé mais toujours au présent.

Deuxièmement, à partir de cette forme dialogique représentant et permettant l'ouverture des possibilités et des potentiels que l'expérience qui l'a formée contient, Sarraute tente également de représenter les sensations créées par la transition. En effet, comme l'explique Massumi⁴²⁵, l'affect n'est pas uniquement une émotion, mais peut seulement être ressenti. L'émotion provoquée par la transition représente la profondeur de l'enregistrement de l'évènement à un moment précis. L'émotion serait une expression subjective de l'affect (10). Comme l'affect en lui-même représente un moment insaisissable, glissant, virtuel, donc en quelque sorte indicible, l'« emotion [becomes] the expression of affect in gesture and language, its conventional or coded expression. » (32) Dans *Enfance*, les petites scènes ou séquences sont donc souvent déclenchées par l'émotion ressentie et le souvenir de l'émotion qui revient mettre à jour les circonstances dans lesquelles elle a été vécue. Sarraute recherche ainsi l'écriture de cette sensation authentique et c'est cette relation au monde qu'elle évoque par « le tropisme ». La réactivation de ces sensations passe alors par l'utilisation abondante des perceptions sensorielles tout au long de son texte. Par exemple, le souvenir auditif semble réactiver en elle les sensations provoquées par l'affect, liées à certains sons. Elle écrit : « son ton buté, fermé, en comprimant les voyelles encore plus qu'elle ne le fait d'ordinaire, les consonnes cognées les unes contre les autres s'abattent, un jet dur et dru qui lapide ce qui en moi remue, veut se soulever... » (187). Le toucher et l'odorat relèvent également de la plus grande intensité affective lorsqu'elle évoque, par exemple, la douceur des cheveux et de la peau de sa mère ainsi que la fraîcheur de son parfum. L'écriture de ces sensations semble les lui faire revivre : « Mais aussitôt que mes lèvres

⁴²⁵ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Polity Press, Cambridge, 2015, 228 p.

touchent sa peau... je ne connais pas d'autre peau semblable, plus soyeuse et plus douce que tout ce qui est soyeux et doux au monde, et son léger, délicieux parfum... j'ai envie de nouveau d'étendre la main et de caresser ses cheveux » (251). L'écriture des perceptions sensorielles au présent semble ainsi également pouvoir rejoindre les lecteurs puisque ceux-ci les associent plus facilement avec leurs expériences sensorielles personnelles qu'avec la narration de souvenirs factuels qu'ils n'ont pas personnellement vécus. Représenter la réactivation des sensations dans le texte au présent permet ainsi non seulement de représenter la trace palpable des affects qui ont formé la narratrice, mais également de peut-être exprimer cet indicible aux lecteurs, qui peuvent associer au présent de la lecture les sensations réactivées de la narratrice à leurs propres souvenirs sensoriels.

De plus, le texte semble ne pas vouloir distraire les lecteurs avec le caractère des personnages ou avec l'intrigue. Les personnages sont seulement les « porteurs d'états »⁴²⁶, comme l'indique l'auteure elle-même, et le texte décrit peu leurs actions ou ce qui les entoure. De cette manière, ce qui est dit de chaque situation est sans précision, ce qui permet aux lecteurs une visualisation sensorielle renforcée. L'accent est donc mis sur la sensation provoquée par les personnages plutôt que sur les personnages en tant que tels. C'est le cas de la bonne, par exemple : « une cuiller ramasse avec précaution, en faisant le tour tout au bord où c'est moins chaud [...] la cuiller se lève jusqu'à ma bouche pour que je souffle... Une cuiller emplies de confiture de fraises s'approche de mes lèvres ... je détourne la tête, je n'en veux plus... elle a un goût affreux, je ne la reconnais pas ... » (45) Cette stratégie permet aux lecteurs d'éviter d'analyser ou de solliciter leur raisonnement et leur compréhension par rapport au caractère des personnages ou aux événements décrits. L'autofiction permet d'éviter l'intrigue ou la logique d'un récit ayant une situation initiale, des péripéties et une fin. Elle permet d'éviter les personnages et le récit de la personnalité et de construire une identité narrative liée aux sensations du soi, afin que les lecteurs ne soient pas distraits par l'action ou le décor et puissent, dans notre cas, avoir la possibilité de ressentir au présent de la lecture ces sensations plutôt que de les lire analytiquement. Cette caractéristique n'est pas spécifique à l'autofiction – pensons simplement au Nouveau Roman ou à la littérature de l'absurde – mais elle permet tout de même ce rejet du

⁴²⁶ Nathalie Sarraute. *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Gallimard, Paris, 1956, p. 40.

personnage ou de l'intrigue en la distinguant de ce qu'a pu être l'autobiographie traditionnelle.

Troisièmement, à côté de son lien avec la mémoire ou les sensations, Sarraute utilise aussi de nombreuses autres stratégies afin de réanimer et de représenter les potentiels de l'affect par l'écriture, pour la narratrice comme pour les faire ressentir à l'Autre. D'abord, le choix de l'enfance fait partie de ces stratégies. Selon Sarraute, ces sensations – tropismes liés à l'affect – prennent source dans l'enfance avant de prendre forme et corps dans son art littéraire⁴²⁷. Il ne s'agit pas de retracer les événements autobiographiques, mais d'évoquer quelques-unes de ces premières sensations afin d'appréhender le monde et la formation du soi d'avant le langage. L'indicible de l'affect est donc exploré ici à l'aide du motif du récit de l'enfance qui échappe souvent aux mots. En effet, l'enfant ne fait que regarder, écouter et sentir. Ses expériences sont toujours nouvelles et différentes et viennent s'infiltrer à l'intérieur du soi sans que le langage ne les intercepte. L'autofiction tente ici de repousser ces limites que sont les mots et de représenter cet indicible des sensations de l'affect hors de ces mots. L'enfance, plutôt que le récit chronologique de la vie, relève ainsi du sensible davantage que de l'intellect, ce qui semble peut-être un lieu idéal afin de tenter d'exprimer ces petits mouvements en nous – affects, tropismes – qui se fauillent entre les mots.

Ensuite, plusieurs effets de style et certaines marques formelles servent la représentation de cet indicible de l'affect en soi dans *Enfance*. En effet, lorsque nous considérons l'affect et voulons travailler en fonction de ce concept, nous ne cherchons plus à agir à propos de ce qui se passe, mais bien à agir au moment où les choses se passent. Ce qui amène Massumi à stipuler que « you have to completely reconsider the way you use language [...] the language we work in is never just reducible to its established rules of usage [...] » (166). En effet, le langage a tendance à générer l'imitation et à reproduire, à fixer, ce qui serait à éviter afin de mobiliser la force de l'affect. Sarraute utilise alors les points de suspensions, qui suggèrent que ce qui veut être saisi reste malgré tout parfois en dehors du langage, à compléter. Ils peuvent aussi donner l'impression d'une sensation vivante, qui cherche à se formuler, dynamique, jamais totalement fermée par les mots puisqu'incomplète dans sa formulation. Ces

⁴²⁷ Deborah Keller. « Autobiographie et authenticité chez Nathalie Sarraute » dans Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.) *Le nouveau roman en questions 5 – une « Nouvelle autobiographie » ?* Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 72.

points de suspension peuvent aussi susciter un texte que les lecteurs peuvent compléter, ce qui suggère un espace intersubjectif où ces lecteurs sont amenés non seulement à potentiellement ressentir l'émotion décrite, mais aussi à attribuer leurs propres sensations indicibles au texte.

De plus, la recherche du vocabulaire dans *Enfance* va également en ce sens, c'est-à-dire tenter la « transmission de l'expérience par un langage autre, artistique »⁴²⁸. Le langage dénotatif et statique est une menace pour la sensation puisqu'un seul signifiant est admissible. Sarraute va donc user de synonymes, d'énumérations, de gradations pour les représenter dans leur aspect ouvert et mouvant. Elle fait donc souvent l'effort pour trouver le bon mot afin de capter une sensation. Par exemple, afin de mettre en mots la béatitude, elle écrit : « j'éprouve... mais quoi ? Quel mot peut s'en saisir ? Pas le mot à tout dire : " bonheur", qui se présente le premier, non, pas lui... " félicité ", " exaltation " sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et " extase "... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte ... " joie " oui peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger ... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre » (67). Sa recherche du bon mot se termine aussi souvent par une image – métaphore ou comparaison – afin d'exprimer la sensation ayant ainsi des interprétations multiples. Par exemple, afin de formuler la fermeté ou la résistance, elle écrit : « je suis toujours là, à mon poste. Je résiste ... je tiens bon sur ce bout de terrain où j'ai hissé ses couleurs, où j'ai planté son drapeau... » (17)

Le texte abolit également souvent la distance entre le soi et le monde et ce passage du dehors au dedans peut traduire le mouvement de la sensation. Par exemple, la narratrice écrit : « ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs [...] parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre ... Je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi. » (67) En personnifiant ainsi les sensations dans les lieux ou les objets, elles sont réinvesties autrement, plus tangibles au présent de l'écriture. Ces effets de style du texte ouvrent également le sens des mots pour les lecteurs, pouvant

⁴²⁸ Deborah Keller. « Autobiographie et authenticité chez Nathalie Sarraute » dans Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.) *Le nouveau roman en questions 5 – une « Nouvelle autobiographie » ?* Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 69.

les interpréter selon leur propre perspective, leurs propres sensations, leur expérience, leur vision du texte, puisqu'aucun sens univoque n'y est suggéré.

Les limites du langage, que Sarraute tente de dépasser à l'aide des stratégies que nous venons d'énumérer, afin d'exprimer l'affect qui forme le soi, n'échappent d'ailleurs pas aux théories de l'affect. En effet, l'utilisation du langage représente aussi certaines contraintes parce qu'il est forcément en inadéquation avec l'expérience, surtout celle qui se passe en soi momentanément et virtuellement. Le langage commun, dont l'autofiction a besoin de manière qui varie pour se faire reconnaître par l'Autre, semble donc parfois pouvoir tuer le potentiel de l'affect, c'est-à-dire réduire les possibilités à une réponse standardisée. Certains diront qu'il n'y a pas de point de vue qui peut englober l'affect, pas de langage commun pour l'exprimer⁴²⁹, d'où son aspect « indicible » encore une fois.

Par contre, il ne faut pas négliger que le langage, la langue parlée et écrite, peuvent participer à l'affect, peuvent être provoqués par lui et peuvent le provoquer. Dans *Enfance*, le premier souvenir évoqué est d'ailleurs les mots d'une nounou, dont la fillette n'a pas vraiment de souvenir. Par contre, c'est une phrase prononcée par elle qui déclenche une sorte de transition, l'affect, qui est restée en elle, qui l'a formée, pouvant donc être réactivée. Elle écrit : « "Nein, das tust du nicht"... "Non, tu ne feras pas ça"... les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi [...] et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève... » (10) De plus, les théories de l'affect semblent aussi d'avis qu'il est tout de même possible de tenter de l'exprimer par le biais de la langue. En ce sens, Massumi affirme que « practices that are not primarily linguistic are seen to bear active conceptual force that can be brought to explicit verbal expression. » (77) Il compare même, au début de son recueil, l'affect et le langage en écrivant : « there's an openness of movement (dans l'affect), even though there's no escaping constraint. It's similar with language. » (12) Comme nous l'avons soutenu, l'autofiction est loin de fixer une image du soi, même si elle (ré)utilise des mots déjà connotés. Les mots ont un potentiel ouvert, c'est-à-dire qu'ils peuvent être interprétés ou agencés de manières différentes et infinies afin de construire le soi par l'écriture, toujours réactualisés d'une utilisation ou d'une

⁴²⁹ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Polity Press, Cambridge, 2015, p. 69.

lecture à une autre. L'écriture semble donc également en lien avec l'expression de toutes les possibilités que renferme l'affect, comme nous venons de le voir dans *Enfance*. Enfin, la possibilité de représenter l'affect avec le langage tient aussi dans ce potentiel que représente les lecteurs de l'autofiction. En effet, Massumi affirme que « [t]here are different sets of constraints, and freedom always arises from constraint – it's a creative conversion of it, not some utopian escape from it. Wherever you are, there is still potential, there are openings, and the openings are in the grey areas, in the blur where you're susceptible to affective contagion, or capable of spreading it. » (39) Ainsi, l'ouverture du langage, embrassant celui du moment de l'affect, se trouve dans la manière dont il résonne chez l'Autre, qui l'amène et le traite de manières multiples. Par les lecteurs, le langage semble pouvoir transmettre les singularités de l'expérience, c'est-à-dire les mouvements affectifs liés à une situation spécifique, mais de manière ouverte. Plus important encore, c'est la liberté que permet l'autofiction qui caractérise cette possibilité de faire ressentir les sensations qui ont formé le soi à l'Autre. Sans tenter d'être maître de son sens et de faire concorder le soi à travers l'écriture de soi, l'autofiction permet aux lecteurs d'appréhender les sensations que l'auteur.e tente de représenter de manière instinctive plutôt qu'analytique. L'autofiction semble ainsi un lieu qui donne aux lecteurs non pas une image fermée et fixe des sensations du passé, mais l'illusion ou du moins l'opportunité de (re)faire et (re)vivre ces émotions, fluctuant d'une lecture à une autre.

Bref, la force du langage semble pouvoir représenter une technique dans la tentative de l'écriture de l'affect, élément difficile à exprimer du soi, en tant que stratégie pour construire le soi par l'écriture. Plutôt que de forcer à débattre, à se positionner ou à utiliser des affirmations générales sur soi, le langage dans l'autofiction, à travers l'écriture de l'affect, sert une ouverture pour construire le soi. Chez Sarraute, la figure de l'auteure ne présente pas une identité narrative qu'elle nous convainc de croire, mais bien sous forme de dialogue. Elle ajuste constamment ce qu'elle tente d'exprimer sur soi, parsemé d'ouvertures à travers la forme, le contenu et le style du texte. D'ailleurs, au Senselab, Massumi et Manning ne veulent pas que l'individu base son identité sur sa manière de l'exprimer, mais bien à travers tous les potentiels que cette communication ouvre. Ils se demandent comment considérer le soi comme un événement et ne veulent pas reproduire le genre de communication habituelle pour l'exprimer. Par l'écriture autofictionnelle, Sarraute semble réussir à construire une identité narrative de cette

manière : le dialogue permet au soi d'être performé comme « un évènement » – nous avons plutôt dit « performance » – au cours duquel plusieurs possibilités s'ouvrent, à travers un autre mode de communication qui touche au style et à l'évocation des émotions ressenties plutôt qu'à la description de personnages ou d'actions ou de situations. L'autofiction semble alors un lieu où il est possible de tenter d'exprimer l'indicible de l'affect en nous, permettant un récit de soi qui ne se base pas sur l'ensemble du vécu; qui s'élabore à travers des stratégies narratives déployant à la fois passé, présent et futur; qui emploie le style plutôt que la description concrète des choses; permettant à l'Autre de vivre également, à travers le présent de la lecture, des sensations qui traduisent la transition provoquée par les affects et qui renferment des possibilités multiples chez soi comme chez l'Autre.

6.2 L'indicible du traumatisme

Être témoin d'un évènement qui dépasse toute référence directe au réel ou à l'expérience vécue précédemment peut laisser de lourdes traces en soi, en plus d'être difficile à exprimer. Le traumatisme est ainsi souvent considéré comme une situation « indicible », ayant des répercussions sur le soi qui sont également difficiles à mettre en mots. Ce concept devient alors une histoire que l'individu porte en lui et dont il devient le symptôme car il ne peut pas entièrement posséder cette histoire, ne peut pas se l'expliquer totalement, nous y reviendrons. L'autofiction semble alors partager plusieurs des caractéristiques du traumatisme en soi, liées à son témoignage par le langage ou aux symptômes qu'ils engendrent, ce qui nous amène à suggérer qu'il s'agirait d'un type d'écriture qui aurait la capacité de tenter de l'exprimer.

D'abord, selon Cathy Caruth, éditrice du recueil de textes *Trauma : Explorations in Memory*⁴³⁰, témoigner d'un traumatisme n'est pas la formulation d'une déclaration ou d'une suite d'affirmations, comme le ferait un individu à propos de n'importe quelle autre expérience vécue. Il s'agirait plutôt selon elle d'un acte de parole performatif : témoigner d'un traumatisme serait tenter de raconter des événements que nous ne pouvons considérer entièrement, un discours qui défie dynamiquement les concepts figés ou les constats descriptifs. Comme nous l'avons vu, l'autofiction est fortement associée à ce

⁴³⁰ Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, 277 p.

concept de performance, engendrant une multitude de voix et de rôles en mouvement et ainsi une identité littéraire au sens ouvert ou pluriel. Le traumatisme semble aussi lié à la performance à travers les symptômes qu'il engendre, dont nous reparlerons tout de suite. En effet, Caruth ajoute dans un ouvrage de 2013⁴³¹ que les répétitions que provoque le traumatisme chez l'individu, les rêves récurrents de l'évènement par exemple, semblent non pas des représentations exactes de cet évènement traumatique, mais bien un récit rejoué de nouveau, qui répète et efface ce qui s'est passé plutôt que ne l'imite. Cette manière de qualifier ces répétitions rappelle l'autofiction, répétant tout en modifiant à la fois le récit des événements ou le soi de l'auteur.e réel.le, d'où la création du « personnage soi » ou de cette inévitable actualisation du passé au présent de l'écriture. Ensuite, Dori Laub affirme aussi que celui ou celle qui tente de faire le récit d'une expérience traumatique « reassert[s] the veracity of the past and build anew its linkage to, and assimilation into, present-day life »⁴³². Le récit d'un évènement traumatique suivrait la même dynamique d'actualisation au présent par les mots que l'autofiction. Van Der Kolt et Van Der Hart vont dans le même sens en écrivant que les personnes ayant subies un traumatisme : « often can tell the story of their traumatization with a mixture of past and present [...] past meaning schemes determine the interpretation of the present. »⁴³³ Ces idées découlent fondamentalement de Freud qui, dans *Beyond the Pleasure Principle*⁴³⁴ que nous étudierons beaucoup plus en détails, parle aussi de cette relation du passé avec le présent, en stipulant que le traumatisme est le retour au présent de ce qui n'a pas pu être entièrement vécu au moment de l'évènement traumatique. Les travaux les plus récents de Caruth interrogent d'ailleurs la signification et l'écriture de l'histoire des vingtième et vingt-et-unième siècles, se déployant à travers toutes ces mémoires traumatiques issues des deux Guerres mondiales, de celle du Vietnam, des bombes nucléaires au Japon, etc. Elle qualifie donc la mémoire de l'histoire comme « a history constituted by the erasure of its own witness,

⁴³¹ Cathy Caruth. *Literature in the Ashes of History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, p. 78.

⁴³² Dori Laub. « *Truth and Testimony: The Process and the Struggle* » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 62.

⁴³³ Bessel A. Van Der Kolk et Onno Van Der Hart. « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 178.

⁴³⁴ Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle*. W. W. Norton & Company, New York, 1990 (1920), 144 p.

a history that burns away the very possibility of conceiving memory »⁴³⁵. Il s'agit d'une histoire réactualisée à chaque récit ou avec chaque regard sur celle-ci, faisant ainsi des faits bruts du passé des éléments inaccessibles dans leur entièreté, même si ayant existés en tant que tels. Finalement, LaCapra stipule que le traumatisme abolit certaines limites en écrivant que « no genre or discipline 'owns' trauma as a problem or can provide definitive boundaries for it »⁴³⁶, ce qui rappelle les frontières poreuses de l'autofiction qui, en n'établissant justement pas de frontières définies entre ses caractéristiques génériques ou les voix qui la constituent, semble peut-être un terrain intéressant afin d'exprimer ce que le traumatisme laisse en soi.

Ainsi, l'autofiction semble une stratégie qui rejoint plusieurs aspects du traumatisme et qui pourrait alors tenter de témoigner d'un passé traumatique ou d'un soi traumatisé. Pour notre démonstration, nous utiliserons le texte de George Perec⁴³⁷ – qui pour sa part tente de mettre en mots le traumatisme qu'il a vécu très jeune, la perte de ses parents lors de la Deuxième Guerre mondiale – afin de montrer que ce type d'écriture peut particulièrement servir à tenter de représenter l'indicible du traumatisme. Nous partirons ainsi de l'ouvrage de Freud, *Beyond the Pleasure Principle*⁴³⁸, puis mentionnerons les travaux les plus récents sur le traumatisme, afin d'abord de définir ce qu'est ce concept, puis les raisons pour lesquelles il est difficile voire impossible de l'exprimer, pour finalement évoquer le lien entre cet indicible et la capacité de l'autofiction à tenter de le représenter.

Définissons d'abord le terme « traumatisme » tout en étudiant comment *W ou le souvenir d'enfance*⁴³⁹ semble présenter un personnage ayant subi un tel choc. Freud est le précurseur des études sur le traumatisme, à travers un ouvrage de 1920 intitulé *Beyond the Pleasure Principle*⁴⁴⁰. Dans le premier chapitre de ce livre, il décrit un enfant en bas âge jouant « fort » et « da », qui signifie « gone » et « here », avec une cuillère

⁴³⁵ Caruth, 2013, p. 81.

⁴³⁶ Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Londres, 2001, p. 96.

⁴³⁷ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

⁴³⁸ Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principal*. W. W. Norton & Company, New York, 1990 (1920), 144 p.

⁴³⁹ Perec, 1975.

⁴⁴⁰ Freud, 1920.

en bois qu'il jette et qu'il va chercher de nouveau, en boucle. L'enfant, selon Freud, rejoue le moment incompréhensible de la séparation qu'il a vécue d'avec sa mère, décédée. Il stipule d'abord qu'il s'agit d'une performance dans le but de trouver le réconfort du retour, mais suggère ensuite plutôt que c'est seulement le moment de la disparition qui est répété en boucle par l'enfant qui en aurait été traumatisé. Dans un autre contexte, au troisième chapitre, il tente d'expliquer le fait que certains survivants des champs de bataille de la Première Guerre mondiale souffrent de cauchemars répétés dans lesquels se rejouent les expériences terrifiantes qu'ils ont vécues. Il appelle ces répétitions « traumatic neurosis », c'est-à-dire le fait de revivre involontairement un événement traumatisant, un peu comme le cauchemar d'un accident. Freud met ici surtout l'accent sur le fait de survivre à la mort et à la peur que cette mort autour des survivant.e.s a provoquée. Le traumatisme est l'expérience de la survie et l'incompréhension d'avoir survécu. Ce texte de Freud inspirera les théories du traumatisme et du symptôme post-traumatique à venir. Nous y référerons parfois également au cours de cette section. Ainsi, le terme « traumatisme » se réfère autant à un événement – l'expérience soudaine d'une situation accablante, d'une réalité horrible qui dévie de l'expérience humaine normale – qu'au symptôme appelé « stress post-traumatique » – défini par des retours en arrière (*flashbacks*), des cauchemars ou un sommeil perturbé, l'évitement des symptômes ou les marques d'une paralysie de la psyché, l'hypovigilance ou encore un esprit plus distrait que la norme.⁴⁴¹

Pour ce qui est des symptômes de répétition, ils se produisent parce que l'évènement n'est pas assimilé, vécu ou compris pleinement lorsqu'il se produit. Il est donc retardé et revécu à travers les symptômes répétés suivants : hallucinations, rêves, images ou comportements associés au moment traumatique. *W ou le souvenir d'enfance*⁴⁴² mentionne alors certains de ces symptômes. À propos du rêve, le narrateur dit que « [s]es rêves se peuplaient de ces villes fantômes, de ces courses sanglantes dont [il] croyai[t] encore entendre les mille clameurs » (13), où il semble revoir les horreurs de la guerre. Aussi, certains récits, comme dans l'exemple qui suit, témoignent d'hallucinations, toujours en rapport avec la mort : « Il y a...ans, à Venise, dans une gargote de la Giudecca, j'ai vu entrer un homme que j'ai cru reconnaître. Je me suis

⁴⁴¹ *American Psychiatric Association*. « Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder ». 3^{ème} édition, Washington, 1987, p. 236.

⁴⁴² George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

précipité sur lui, mais déjà balbutiant deux ou trois mots d'excuse. Il ne pouvait pas y avoir de survivant. » (14) Puis, nous y reviendrons en détails, Perec évoque plusieurs fois le même évènement au cours de son texte, précisément celui du départ de sa mère, au cœur de son traumatisme.

Caruth ajoute que « the vivid and precise return of the event appears, as modern researchers point out, to be accompanied by an *amnesia* for the past »⁴⁴³. Ce deuxième symptôme, que Freud⁴⁴⁴ qualifie de « refoulement » ou d'« évènement latent » qui peut donc faire son retour à la conscience, est décrit par Caruth comme « no trace of a registration of any kind is left in the psyche, instead, a hole is found » (6). Perec annonce alors, dès le début de son texte : « je n'ai pas de souvenirs d'enfance » (17). La préface parle de sa naissance et de la mort de son père quand il avait 6 ans, puis saute « à seize ans ». Après la Libération, il rentre à l'école communale et écrit que « c'est cette année scolaire-là [...] qui constitue encore aujourd'hui le point de départ de ma chronologie : huit ans, huitième. » (183) Cet « oubli » vient du fait que la personne traumatisée n'a pas pu être complètement témoin de l'expérience traumatique lorsqu'elle s'est produite, n'a pas pu la vivre pleinement, ce qui laisse une sorte de trou de mémoire. Il ne s'agit pas de l'oubli absolu de l'évènement, de son effacement, mais bien d'une réalité qui n'est pas entièrement connue ou considérée par la conscience et donc qui donne l'impression d'avoir été oubliée. Ce n'est pas non plus toujours un évitement, mais bien au contraire l'incapacité de l'esprit d'éviter un évènement horrible qui ne trouve pas de signification dans la psyché consciente de l'individu qui le vit ou l'a vécu.

Un troisième symptôme est défini par Henry Krystal, qu'il nomme « symptômes de l'alexithymia ». Suite à 30 ans d'entretiens avec des survivant.e.s des camps de concentration, Krystal⁴⁴⁵ parle du concept de l'alexithymia chez ceux ou celles ayant subi ces traumatismes enfant, comme c'est le cas de Perec dont le père meurt à la guerre et dont la mère décède à Auschwitz lorsqu'il est très jeune. Les symptômes sont nombreux et certains d'entre eux se retrouvent dans le texte de Perec. Il parle entre autres d'un

⁴⁴³ Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 152.

⁴⁴⁴ Sigmund Freud. *Moses and Monotheism*. Alfred A. Knopf, New York, 1939, 218 p.

⁴⁴⁵ Henry Krystal. « Trauma and Aging : A Thirty-Year Follow-Up » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, pp. 76-99.

« overly exaggerated emphasis upon the mundane details of the "things" in one's life » (79). Le texte de Perec regorge de détails banals et de listes et la partie « autobiographique » du texte n'est principalement qu'une succession de souvenirs insignifiants ou banals. Les notes et les parenthèses participent grandement à ces accumulations de détails. Par exemple, lorsqu'il mentionne les sports d'hiver en famille, le narrateur fait une longue description de tout ce qu'il sait à propos du ski : le bois et la taille des skis, le damage des pistes, le fartage des skis, les remontées, l'équipement, le système de fixation, etc. Toujours selon Krystal, un autre symptôme de l'alexithymia serait des « various forms of denial, idealization, and introject » (84). La forme du déni et de l'idéalisation chez Perec semble présente dans des passages au conditionnel ou au présent au cours desquels il décrit la vie de ses parents et des détails de leur vie, comme s'il les avait connus, ou encore comme si sa mère était encore vivante. Nous reviendrons plus longuement sur ces passages lorsque nous analyserons le texte plus en détails. Pour ce qui est du terme « introjecter », il signifie l'intégration ou l'identification du soi à des éléments du monde ou à une autre personne. L'autofiction semble justement permettre à Perec de s'identifier au personnage de l'enfant disparu en mer, dans la première partie fictionnelle du livre, dont l'homonyme adulte recherche la trace, tout comme Perec semble vouloir chercher à exprimer ce qui est arrivé à l'enfant qu'il était et qui a été traumatisé par la mort de ses parents. Nous reparlerons également des liens entre les récits plus bas. Bref, le texte de Perec semble mettre en scène un narrateur et un personnage habités par un grand nombre de symptômes du traumatisme, qu'il tentera d'exprimer par l'autofiction malgré le fait qu'ils semblent « indicibles ».

C'est d'abord Freud, dans *Beyond the Pleasure Principle*⁴⁴⁶, qui suggère cette résistance aux mots en expliquant que l'expérience traumatisante n'est pas entièrement vécue ou consciente au moment où elle se produit. Caruth⁴⁴⁷, s'appuyant sur ces idées, ajoute ensuite que comme l'évènement n'est pas entièrement considéré lorsqu'il arrive, composer une narration de ce qui est arrivé est problématique. L'incompréhension de la

⁴⁴⁶ Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principal*. W. W. Norton & Company, New York, 1990 (1920), 144 p.

⁴⁴⁷ Cathy Caruth. *Unclaimed Experience; Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, p. 4.

situation se traduit dans la difficulté, voire l'impossibilité, de la raconter. LaCapra⁴⁴⁸ va dans le même sens et lie certains aspects du traumatisme au « sublime » en expliquant que l'évènement dépasse notre capacité à l'exprimer. L'individu ne peut alors souvent pas l'articuler, le dire, le transmettre, et même parfois l'entendre. Le récit de ce qui est arrivé ne peut pas être totalement traduit dans les pensées, la mémoire ou, du coup, la parole. Laub parle d'ailleurs de ce phénomène spécialement en lien avec ceux qui sont traumatisés de près ou de loin par les camps de concentration, comme c'est le cas du narrateur du texte de Perec : « the imperative to tell the story of the Holocaust is inhabited by the impossibility of telling, and therefore, silence about the truth commonly prevails. »⁴⁴⁹ Ainsi, dans l'expérience traumatique et les symptômes qu'elle engendre, l'individu vit quelque chose qu'il a une grande difficulté à imaginer puisqu'il ne possède aucune référence passée capable d'appréhender ce qui lui arrive ou ce qui arrive autour de lui. Il a donc de la difficulté à rassembler et créer une narration de l'évènement dans sa psyché, tout comme par la parole. Le narrateur de Perec semble parler de cet aspect indicible comme suit : « L'incompréhension, l'horreur, la fascination se confondaient dans ces souvenirs sans fond. » (13). Un autre passage du récit « autobiographique » montre bien qu'il n'est pas capable d'exprimer directement ce qui lui est arrivé et la trace que ça a laissée en lui et que la tentative de l'évoquer de manière descriptive et sans détour reste vague. Il écrit : « ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut clôturé : ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore. » (26) Définitivement, ce qui tente d'être représenté dans ce texte a été oublié ou est très difficile à formuler de manière directe, cohérente et intelligible pour l'Autre.

Alors, si l'évènement est oublié ou inaccessible dans son entièreté ou « indicible », la volonté de tenter de l'exprimer, par l'autofiction dans notre cas, entretient un lien fort avec l'altérité. Toujours dans *Beyond the Pleasure Principle*, Freud stipule que ce qui n'a pas été entièrement vécu au moment du traumatisme fait un constant retour pour, spécifiquement, être finalement entendu et exprimé à l'Autre. Plus récemment, Laub va dans le même sens en stipulant que les survivant.e.s d'un évènement traumatique ressentent « an imperative need to tell and thus to come to

⁴⁴⁸ Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Londres, 2001, p. 23.

⁴⁴⁹ Dori Laub. « *Truth and Testimony: The Process and the Struggle* » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 64.

know one's story »⁴⁵⁰. Il ajoute que lorsqu'un individu est incapable de raconter son histoire, son identité est également affectée, arrêtant en quelque sorte d'exister. Ce que Freud et Laub stipulent rappelle donc cette nécessité de l'Autre – du public de la performance, c'est-à-dire des lecteurs dans l'autofiction – afin que le soi puisse être reconstitué, puisse exister de nouveau. Tenter de dire l'indicible d'un traumatisme en soi, à travers l'autofiction, pourrait donc permettre de le (re)construire devant l'Autre, de le recomposer. Laub écrit d'ailleurs que le témoignage d'un traumatisme « reenacts the passage through difference in such a way, however, that it allows perhaps a certain repossession of it. » (74) D'ailleurs, pour Perec, témoigner du traumatisme semble lié à ces idées, puisque ce qui est arrivé à ses parents fait partie de lui et qu'il se doit de tenter de l'exprimer afin de vivre, de se (re)posséder. À ce sujet, il écrit : « j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » (64)

Cet « autre », à qui l'individu traumatisé semble vouloir exprimer ce qui le hante à travers les symptômes du retour, semble aussi parfois être « soi-même comme un autre », c'est-à-dire le besoin de se narrer à soi-même ce qui est arrivé afin de pouvoir le concevoir et de posséder enfin cette histoire. En effet, plusieurs parlent de l'individu traumatisé comme d'un autre « soi ». Krystal, par exemple, écrit que dans le traumatisme « personal attributes like one's own emotions come to be experienced as outside the self-representation »⁴⁵¹ tandis que Robert Jay Lifton stipule que « extreme trauma creates a second self [...], that is a traumatized self that is created. »⁴⁵² Un an plus tard, Caruth attribue les symptômes de retour à « the plea by *an other* who is asking to be seen and heard [...] constitutes the new mode of reading and of listening that both the language of trauma, and the silence of its mute repetition of suffering, profoundly and imperatively demand. »⁴⁵³ (*Nous soulignons*). Dans l'autofiction, nous ne pouvons pas vraiment avoir accès aux intentions de l'auteur.e et nous ignorons, dans notre cas, si Perec écrit *W ou le Souvenir d'enfance* afin d'exprimer à l'Autre ce qui lui

⁴⁵⁰ Laub, 1995, p. 63.

⁴⁵¹ Henry Krystal. « Trauma and Aging : A Thirty-Year Follow-Up » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 85.

⁴⁵² Robert Jay Lifton. « An interview with Robert Jay Lifton » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 137.

⁴⁵³ Cathy Caruth. *Unclaimed Experience ; Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, p. 9.

est arrivé et/ou parce qu'il voudrait s'expliquer à lui-même ce qu'il a vécu, afin de marquer la mémoire de ses parents et/ou afin de (re)construire et faire exister le soi. Par contre, le double de soi que crée le traumatisme semble rejoindre ce double qu'est le personnage « soi » dans l'autofiction. Le double littéraire et narratif de l'autofiction semble convenir à la tentative de représentation de ce soi traumatisé qui n'est plus nous-mêmes. Ce personnage « soi » de l'autofiction pourrait ainsi bien représenter le soi traumatisé, « hors de lui-même » ou, encore plus fortement, permettre la performance d'un personnage qui lui est associé indirectement. C'est d'ailleurs ce que fera Perec dans son texte : il se représente à travers un autre personnage, c'est-à-dire cet enfant perdu et cet homme du même nom qui le (se) cherche, qui cherche à trouver et exprimer ce qui lui est arrivé.

De plus, c'est la part de fiction de l'autofiction qui concrétise aussi les liens entre ce type d'écriture et le traumatisme. Premièrement, la manière dont la mémoire enregistre un traumatisme révèle plusieurs liens avec l'imagination, plus particulièrement avec la mémoire de l'expérience personnelle dont nous avons déjà discuté et qui, elle aussi, engendrait une certaine fiction puisque n'étant jamais une copie des faits bruts du passé. La mémoire de celui ou celle qui est traumatisé.e est souvent qualifiée de déformée, c'est-à-dire qu'elle n'a pas intégré ou enregistré la totalité de l'évènement traumatisant et la manière exacte dont il est arrivé ou encore parce qu'elle ne peut pas la considérer du tout. La perception même des événements vécus, étant toujours subjective et contextuelle comme nous l'avons expliqué, est ici doublement fictionnelle puisqu'encore davantage éloignée de ce qui s'est réellement passé. Encore plus que celui qui se souvient sans être traumatisé, la mémoire d'une personne traumatisée, comme Laub le mentionne plusieurs fois dans son texte, « failed to be an authentic witness to herself. »⁴⁵⁴ Comme l'écrit Caruth également, il s'agit d'une « history [that] can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence »⁴⁵⁵ et donc qui peut n'être intelligible, saisie ou dite partiellement, qu'à travers une certaine fiction, une référence indirecte, puisque cette histoire semble directement ou entièrement inaccessible. En fait, il existe un manque d'expériences ou de schémas semblables précédents sur lesquels se baser pour considérer et narrer cette expérience traumatisante. Le sujet n'a pas

⁴⁵⁴ Dori Laub. « *Truth and Testimony: The Process and the Struggle* » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 65.

⁴⁵⁵ Cathy Caruth. *Unclaimed Experience ; Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, p. 18.

d'images antérieures sur lesquelles se reposer pour considérer la totalité de l'évènement traumatique et il doit donc forcément considérer le traumatisme avec des images ou des symboles qu'il possédait avant celui-ci, mais qui ne sont pas directement celles de ce qu'il a vécu. Krystal le mentionne d'ailleurs en écrivant que, parfois, l'individu traumatisé « has to keep maintaining intrapsychic barriers against the ambivalence, against the doubts, guilt, and rage. As a result, one observes a widespread constriction of fantasy – both in actual imagination and in transference reactions. »⁴⁵⁶ La fiction peut ainsi venir également d'un mécanisme intérieur qui tente de faire sens de l'évènement et qui remplit les trous ou les illogismes de sa mémoire par l'imagination. C'est d'ailleurs ce que fait le narrateur de Perec lorsqu'il semble inventer les détails biographiques de ses parents, nous y reviendrons. Il évoque aussi, par exemple, ses deux premiers souvenirs en admettant d'emblée que « les nombreuses variantes et pseudo-précisions que j'ai introduites dans les relations – parlées ou écrites – que j'en ai faites les ont profondément altérés, sinon complètement dénaturés. » (26) De plus, il ajoute qu'« il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait W » (18). La fiction qu'a produit le traumatisme, c'est-à-dire sa façon de le vivre et de se l'expliquer ou de le narrer dans sa mémoire, n'a jamais quitté Perec et s'est imprimé sous forme fictionnelle : le récit de W qu'il a écrit étant adolescent.

Deuxièmement, les symptômes du traumatisme – ces retours qui semblent associés à une tentative consciente ou pas d'exprimer l'évènement – semblent aussi associés à la fiction, c'est-à-dire à la création. Dans *Beyond the Pleasure Principle*, lorsque Freud parle du jeu de l'enfant avec sa cuillère de bois, il notait déjà que ce symptôme n'était pas qu'un retour inconscient, comme celui des rêves des soldats, mais bien un acte créatif. L'enfant ne répète pas seulement le traumatisme qui n'a pas été assimilé, mais cette répétition semble créer quelque chose de nouveau, selon Freud. Il lie ainsi le verbe « create » au langage du traumatisme. Lacan⁴⁵⁷ suggère d'ailleurs plus tard, à propos de ce texte de Freud, que ce jeu enfantin n'est pas un symbole littéral, mais plutôt un mouvement du silence vers un discours, c'est-à-dire une sorte de création qui aurait pour but de transmettre un message. Les symptômes du traumatisme semblent donc s'exprimer à travers un langage indirect et créatif. Ainsi, le récit de la

⁴⁵⁶ Henry Krystal. « Trauma and Aging : A Thirty-Year Follow-Up » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 88.

⁴⁵⁷ Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, pp. 237-322.

mémoire d'un traumatisme nous force alors à repenser la notion d'expérience et surtout sa communication, tout comme le fait l'enfant dans le texte de Freud puisqu'il ne peut pas encore parler. Il utilise ainsi l'imagination, la création, pour tenter de l'exprimer.

Par contre, certaines réserves demeurent encore, comme c'était le cas pour l'expression de l'affect par le langage, concernant le caractère stable et fermé de l'écriture afin de représenter le traumatisme. En effet, Caruth nous met en garde en précisant que l'écriture représente un certain danger. Elle écrit : « speech seems to offer only the attempt to move away from the experience of shock by reintegrating it into a stable understanding of it. »⁴⁵⁸ Comme l'expérience traumatisante ne peut pas être considérée de manière totale, logique ou stable, l'écriture peut sembler un moyen douteux de le représenter puisqu'il s'agit d'un système connoté à la signification souvent stable. Par contre, nous avons déjà montré que l'autofiction, justement, est loin d'être considérée comme un type d'écriture qui fixe le sens du soi ou de l'expérience personnelle. Nous avons montré qu'elle permet les contradictions et, surtout, qu'elle représente toujours une certaine réactualisation du soi. L'autofiction utilise les mots, certes, mais semble tout de même non pas fixer le soi, mais bien le construire à travers une performance inachevée, au sens ouvert, ce qui conviendrait donc à l'expression du traumatisme dont le sens et l'expérience ne sont pas plus fixes que logiques.

Ainsi, dans *W ou le souvenir d'enfance*⁴⁵⁹, le texte est construit comme une énigme à résoudre. Les mots semblent utilisés non pas pour remettre en ordre et comprendre logiquement et de manière univoque ce qui est arrivé au narrateur, mais bien pour simplement tenter de l'évoquer de manière dynamique, à la signification absente ou multiple. En effet, les lecteurs jouent un grand rôle dans le sens ouvert du texte, qu'ils peuvent assembler et déchiffrer de manières qui varient à chaque lecture. Le texte tente moins d'exprimer exactement et logiquement ce qui se cache derrière l'indicible du traumatisme que de tenter de le représenter en tant qu'élément indicible. À ce sujet, le narrateur dit : « c'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes » (63). Ce dernier ne tente pas d'expliquer logiquement et de remettre en ordre ce qu'il a vécu par

⁴⁵⁸ Cathy Caruth (dir.) *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 154.

⁴⁵⁹ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

le biais de l'autofiction, mais bien d'exprimer tous les vides et les incohérences que ce traumatisme a laissés en lui. Ainsi, la manière dont les récits s'éclairent les uns et les autres, nous y reviendront, ne représente pas une clé de signification univoque et n'engendre pas une image claire et complète, mais bien un ensemble de reflets qui s'éclairent dynamiquement, sans jamais former une image précise et logique de ce qui est arrivé à Perec. D'ailleurs, lorsque Gaspard reçoit la lettre d'Otto qui lui demande de le rencontrer afin de tenter d'élucider la disparition d'un enfant dont il porte le nom, le narrateur décrit les différentes parties du blason sur la lettre comme s'ils « sembla[en]t s'interpréter de plusieurs façons sans que l'on puisse jamais s'arrêter sur un choix satisfaisant » (19) Cette remarque annonce que la recherche de l'enfant perdu demandée par Otto, un symbole de la recherche de l'histoire du petit Perec traumatisé, ne trouvera pas de réponse totale, fixe, concordante ou univoque. D'ailleurs, le naufrage n'est jamais totalement expliqué, Otto ne réussit qu'à « reconstituer d'une manière à peu près satisfaisante les circonstances du naufrage » (83) et le récit ne dévoile jamais ce qui est arrivé au petit Gaspard perdu en mer. De plus, l'enchâssement de notes, de précisions et de détails du récit « autobiographique », souvent entre parenthèses également, est loin de donner une image chronologique et concordante de son enfance ou de ses parents, mais ne cesse plutôt de revenir sur ce qui a été dit. Le traumatisme y est donc représenté comme une image floue, au sens glissant et multiple, difficile non seulement à dire, mais aussi à saisir.

À côté de la préoccupation que mentionne Caruth à propos du caractère fermé et stable de l'écriture, plus nombreux sont ceux qui pensent que la littérature et la fiction sont de bons outils afin d'exprimer ou de représenter le traumatisme. Premièrement, Caruth revient sur ses doutes face à l'écriture dans *Unclaimed Experience*⁴⁶⁰. Elle y parle d'ailleurs de Freud qui utilise l'histoire fictionnelle de Tasso pour décrire l'expérience traumatique. Elle explique ce choix en stipulant que « it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalysis theory of traumatic experience precisely meet. » (3) L'autofiction semble, justement, représenter le soi en « sachant », c'est-à-dire en faisant des choix formels et narratifs, tout en « ne sachant

⁴⁶⁰ Cathy Caruth. *Unclaimed Experience ; Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, 154 p.

pas » parce que la signification du soi écrit reste ouverte, toujours à (re)faire, et à cause de ses voix en mouvement constant. Anne Whitehead⁴⁶¹ stipule des idées semblables. Elle étudie les liens entre la littérature et le traumatisme et conclut que la fiction peut efficacement mimer la structure du traumatisme puisqu'elle permet ce suspens entre l'évocation littérale et figurative qui représente l'indécidabilité qui hante le témoignage et les symptômes du traumatisme. LaCapra nomme cette indécidabilité « middle voice »⁴⁶², c'est-à-dire l'ambivalence entre l'habileté de prendre position par rapport aux faits du passé et l'indisponibilité de la certitude de ces faits.

Deuxièmement, il semble que la fiction puisse au contraire aider le témoignage du traumatisme en soi. Van Der Kolk et Van Der Hart, dans leur texte *The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*⁴⁶³, résument les études de Pierre Janet et rapportent plusieurs de ses cas, traumatisés d'avoir été témoins de la mort autour d'eux. Justine, une de ses patientes, a été victime d'un traumatisme quand elle a vu les morts d'une épidémie de choléra. Pour être en mesure de pouvoir traduire cette expérience en narration, il lui demande d'imaginer les corps avec des vêtements. Il suggère aussi à des survivants de l'Holocauste d'imaginer Auschwitz avec un champ de fleurs ou d'imaginer avoir le pouvoir sur leurs persécuteurs. Il écrit ensuite que « once flexibility is introduced, the traumatic memory starts losing its power over current experience. By imagining these alternative scenarios, many patients are able to soften the intrusive power of the original, unmitigated horror. » (178) L'imagination et l'altération de ce qui a été vécu semblent ainsi parfois des outils afin d'exprimer ce qui semblait indicible, afin de truquer la mémoire, flexible, pour que l'individu soit davantage capable de considérer ce qu'il a vécu et potentiellement de l'exprimer. C'est d'ailleurs ce que montre toute la deuxième partie d'un recueil de textes récent⁴⁶⁴ concernant la narration et la représentation du traumatisme, montrant le pouvoir de l'écriture et du symbolisme en tant que stratégie afin d'exprimer le traumatisme en soi et ainsi travailler vers une certaine cure ou, du moins, une amélioration des symptômes qu'il laisse en soi.

⁴⁶¹ Anne Whitehead. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, p. 164.

⁴⁶² Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Londres, 2001, p. 19.

⁴⁶³ Bessel A. Van Der Kolk et Onno Van Der Hart. « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma » dans Cathy Caruth (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, pp. 158-182.

⁴⁶⁴ Monica Calvo et Marita Nadal (dir.) *Trauma in Contemporary Literature; Narrative and Representation*. Routledge, New York, 2014, pp. 73-147.

Troisièmement, Michael Rothberg parle même de « traumatic realism »⁴⁶⁵ lorsqu'il explore les modes de représentation du traumatisme. Son concept prend en compte une certaine demande référentielle avec l'incapacité du traumatisme à être représenté de manière réaliste. Ceci nécessite donc un espace capable de réunir le passé et le présent, une sorte de montage à travers l'acte d'écriture. Il mentionne alors que la performance déploie les caractéristiques du traumatisme et aide ce mélange entre le référentiel du vécu et le référentiel perturbé du récit et du soi traumatisé.

Finalement, dans *Writing History, Writing Trauma*⁴⁶⁶, LaCapra mentionne que tenter de raconter un traumatisme, ou de le représenter, aurait la capacité de transmettre à l'Autre « a plausible 'feel' for experience » (13), c'est-à-dire un certain « empathic unsettlement » (41), si ce récit évite une méthode qui se veut objective et réaliste. Un récit à la chronologie fragmentée, par exemple, pourrait ainsi placer le lecteur ou la lectrice dans le chaos de la chronologie des symptômes de répétition chez un individu ayant subi un traumatisme. Cet aspect rappelle la stratégie de Sarraute, dans *Enfance*, afin de dire l'indicible de l'affect en soi : faire sentir aux lecteurs, à travers une forme imaginaire du dialogue intérieur, ce qui est difficile d'exprimer directement. La représentation du soi traumatisé par l'autofiction semble alors aussi avoir une certaine capacité à affecter les lecteurs et, ainsi, à représenter l'indicible du traumatisme en soi à travers l'effet présumé – mais toujours variant – que ce récit qui s'éloigne de la description réaliste pourrait avoir sur ces derniers.

Ainsi, étudions maintenant plus concrètement comment Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*⁴⁶⁷, tente une représentation du traumatisme en lui. Premièrement, l'ellipse est une stratégie formelle employée pour tenter de représenter le moment du traumatisme, cette rupture entre l'avant et l'après de l'évènement traumatisant. En effet, lorsque Freud parle du traumatisme à travers les rêves des soldats ayant survécu aux champs de batailles, il en parle comme d'une fracture dans le temps de l'expérience, causée par une peur horrible et prenante face à une situation à laquelle l'individu n'est pas préparé. Nous avons aussi mentionné que plusieurs considèrent même que

⁴⁶⁵ Michael Rothberg. *Traumatic Realism : The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, 336 p.

⁴⁶⁶ Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Londres, 2001, 248 p.

⁴⁶⁷ George Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 p.

l'individu traumatisé devient alors « un autre », ce qui montre la force de cette césure que provoque l'évènement en soi. Dans le texte de Perec, la césure entre les deux parties du texte représente cette coupure et ses effets, si difficiles à expliquer. Elle est présentée avec une page blanche et trois points de suspension entre parenthèses, une cassure également drastique dans le texte. Le récit du personnage de Gaspard et de l'enfant perdu en mer est soudainement interrompu et le récit de l'île W commence. Cette coupure permet ainsi d'illustrer non seulement le moment du traumatisme, mais également ses symptômes. En effet, le récit de Gaspard et de l'enfant restant en suspens, sans conclusion, interrompu soudainement, laisse voir ce silence et ce vide que provoque le traumatisme, c'est-à-dire l'impossibilité de narrer ce qui est arrivé à partir d'un certain moment. De plus, cette interruption soudaine semble représenter l'individu traumatisé devenant « autre » puisque l'enfant disparaît non seulement dans le récit de la première partie, dans un naufrage, mais soudainement dans l'ensemble du texte également. D'ailleurs, la disparition du petit Gaspard sourd-muet représente aussi ce moment du traumatisme : « au large de la Terre de Feu, pris dans une de ces soudaines tornades qui sont là-bas presque quotidiennes, le bateau sombre. » (43) Près de l'île W, la Terre de Feu, le bateau coule et l'enfant disparaît. Un autre le remplace, prenant son nom, Gaspard. Cette image représente encore l'enfant traumatisé qui « disparaît », devient « autre », dû à l'engourdissement des souvenirs que provoque ce traumatisme. Ainsi, suite à cette coupure, la narration au « je » dans le récit de Gaspard et de l'enfant passe à la narration omnisciente de l'île W. L'absence du « je » dans le discours de W représente ce passage d'une identité et d'une subjectivité vers une disparition de celui qu'il était avant cet évènement. Le faux Gaspard disparaît comme première personne de la narration au moment où il veut retrouver la trace de son homonyme. Finalement, suite à la césure, les séries entre l'italique et le récit « autobiographique » n'alternent pas. Le récit en italique se poursuit après les points de suspensions, suggérant le manque d'un épisode biographique, représentant ce trou de mémoire que provoque le traumatisme dans l'enfance du narrateur.

Deuxièmement, la forme de l'ellipse permet également de tenter de représenter ce soi traumatisé en faisant se refléter les récits, c'est-à-dire le récit « autobiographique » avec celui de Gaspard (avant la césure) et celui de l'île W (après la césure). Il écrit ainsi : « je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible [...] je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour

toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. » (63) Ce « blanc » semble alors une sorte d'écran, c'est-à-dire un récit « autobiographique » qui paraît vide et insignifiant, mais sur lequel se projettent les deux autres récits, qui eux éclairent le premier. Ainsi, suite à cette coupure formelle dans le texte, le récit de Gaspard des chapitres impairs est remplacé par le récit de l'île W qui deviennent pairs. Cette structure en palindrome laisse ainsi croire que les deux récits sont symétriques et qu'ils se reflètent, en plus des nombreux indices représentés par les lettres X, W ou H, symétriques et qui laissent entendre que les deux récits s'éclairent l'un l'autre. Les chapitres impairs devenus pairs, suite à la césure, suggèrent également que le récit fictif de W sert de substitut aux souvenirs réels ou plutôt incomplets, indicibles, du narrateur. Afin de mieux comprendre comment les reflets suggérés aident à la représentation du traumatisme en soi, étudions certains exemples.

D'abord, le premier récit fictionnel de l'enfant perdu en mer de manière mystérieuse semble représenter, refléter, la perte de l'enfance de Perec, due au « mystère » ou plutôt à l'illogisme du traumatisme vécu. Nous pouvons en effet associer Gaspard et l'enfant perdu parce qu'ils portent le même nom dans l'histoire ou à l'aide d'indices tels que « le moindre de ses mots m'atteignait comme s'il m'avait parlé de moi » (67) lorsqu'Otto parle de l'enfant perdu. Gaspard et l'enfant étant associés, la structure en palindrome nous permet de les associer également au personnage de l'auteur, « Perec », puisque Gaspard est présenté comme un déserteur qui a changé de nom et qui entreprend maintenant la recherche de cet enfant perdu en mer, tout comme Perec devient « un autre » après avoir subi un traumatisme et tente maintenant d'exprimer ce qui lui est arrivé. Les faux papiers de Gaspard rappellent aussi l'identité juive que Perec a dû cacher. Aussi, la mère du petit Gaspard perdu en mer meurt lentement lors du naufrage. Tentant de s'échapper de la cabine, « ses ongles en sang avaient profondément entaillé la porte de chêne » (84) ce qui rappelle fortement la mort de la mère du narrateur dans les camps de concentrations, dont « les murs des fours [sont] lacérés par les ongles des gazés » (215).

C'est alors que le récit de Gaspard et de l'enfant, reflet du personnage associé à Perec et qui tente d'exprimer ce qui est arrivé à l'enfant qu'il était, est remplacé par la narration de W, fortement associé aux camps de concentrations, nous y reviendrons, ce qui éclaire encore davantage le récit du personnage de l'auteur qui affirme ne pas avoir de souvenirs d'enfance dû à la guerre. Les trois récits semblent former un seul « je »,

c'est-à-dire une énonciation qui dérive sur la mer de la mémoire blanche, sur laquelle se reflètent ces deux récits fictionnels. À ce sujet il écrit : « W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru » (18). Le livre est donc double, comme l'indique d'emblée le titre, et la rupture au milieu du livre ainsi qu'entre le récit de ses souvenirs et celui de Gaspard Winckler ou de l'île W semblent embrasser cette tentative de dire l'indicible du traumatisme en faisant refléter la réalité et la fiction afin de créer une image plus claire, émergeant des reflets qu'un texte a sur l'autre. Le texte commence d'ailleurs en indiquant qu'il s'agit de « mon voyage à W » (13), ce qui annonce déjà que le récit de cette fiction de l'île W, qui arrive bien plus tard dans le texte, reflète son histoire, ce qu'il a vécu, mais qu'il ne peut exprimer directement. Il écrit ensuite que « cette histoire s'appelait W et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. » (18) D'autres reflets traversent aussi le texte. Par exemple, tout comme les athlètes de W, le personnage de l'auteur stipule faire du patin à glace (112), du ski (142), du bobsleigh (184) et mentionne à trois reprises son professeur de gym (154-155).

Ensuite, le récit de l'île W semble refléter le traumatisme des camps de concentration que la partie « autobiographique » mentionne très brièvement. Il s'agit d'une histoire que le petit Perec a écrite à treize ans et qu'il qualifie comme « une histoire de mon enfance. » (18), c'est-à-dire la fiction qui subsiste face à la mémoire qu'il ne peut pas considérer entièrement. L'incapacité à considérer directement les camps amène le récit allégorique de cette île qui ressemble étrangement à Auschwitz. Ainsi, plutôt que de raconter les camps qui ont interrompu son enfance, ce qui semble inenvisageable, Perec utilise l'autofiction dans laquelle il peut faire se refléter le récit de Gaspard, nous l'avons vu, et le récit de W dans celui de son absence de souvenirs. Ainsi, sur l'île W, les noms « Athlètes », « Sport », « Victoire » ou « Vainqueur » ont des lettres majuscules, comme en Allemand. L'île est d'abord habitée par « des Blancs, des Occidentaux, et même presque exclusivement des Anglo-Saxons : des Hollandais, des Allemands, des Scandinaves » (95), ce qui rappelle la race arienne à la peau blanche, aux cheveux blonds et aux yeux bleus. Tous les péchés ou erreurs entraînent la disqualification, « une sanction ici extrêmement importante pour ne pas dire capitale » (102) ce qui rappelle la mort. Les lois se font respecter avec « une sauvagerie décuplée

par la terreur » (211) et il y règne une organisation absolue, « d'une régularité absolue » (117), extrêmement détaillée et rigide, où tous tiennent un rôle bien précis. Cette organisation encourage la disparité, l'impartialité, l'injustice et la discrimination car « plus les vainqueurs sont fêtés, plus les vaincus sont punis » (147), parce que « cette discrimination institutionnelle est l'expression d'une politique consciente et rigoureuse » (149) et puisque « la Loi est imprévisible » (157). Le narrateur décrit d'ailleurs W, à la fin du livre, comme « cette machine énorme dont chaque rouage participe, avec une efficacité implacable, à l'anéantissement des hommes » (220). Cette analogie permet ainsi de représenter indirectement ce par quoi a été remplacé l'enfance du narrateur : un soi traumatisé par ces camps. Le récit des événements est absent, mais semble possible de manière symbolique en faisant se refléter cette allégorie avec le récit « autobiographique ». En effet, dès les premiers chapitres à propos de W, soudainement, « les souvenirs existent [...] mais rien ne les rassemble » (97), comme si cette fiction aidait le narrateur à accéder aux souvenirs du traumatisme, c'est-à-dire à les narrer, les exprimer symboliquement. Le monde imaginé aide à exprimer le réel et la référence finale à Pinochet le suggère aussi : la fiction est la vie réelle. Il écrit aussi qu'« Il y aurait là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W » (p. 93), un exemple dans lequel l'utilisation du conditionnel présent et de l'indicatif présent suggère également que la fiction est le réel.

Troisièmement, en plus de la césure, d'autres marques formelles mêlées à l'invention peuvent représenter les symptômes du traumatisme en soi. D'abord, l'absence de souvenirs est le premier de ces symptômes chez Perec, nous l'avons dit. En plus d'énoncer clairement qu'il n'a pas de souvenirs d'enfance, il écrit aussi : « ce qui caractérise cette époque, c'est avant tout son absence de repères [...] il n'y avait ni commencement ni fin. [...] les choses et les lieux n'avaient pas de nom ou en avaient plusieurs; les gens n'avaient pas de visages » (98). Le manque de souvenirs est ainsi, entre autres, illustré par les descriptions détaillées de photos qui ne sont pas montrées. L'absence d'insertion des photos semble construire le soi narratif à l'aide de l'invention que provoquent leurs descriptions. Le regard (imaginaire?) sur ces photos pousse le narrateur à élaborer un récit de famille qu'il a, selon ses dires, oublié ou du moins dont il n'a pas été témoin. En utilisant souvent l'indicatif présent, cela donne l'impression que ces images sont créées au moment de leur description plutôt que ne provoquent le récit de son passé ou de ses souvenirs. LaCapra remarque d'ailleurs, en parlant de la

temporalité du soi traumatisé, que « in post-traumatic situations in which one relives (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinction between then and now. »⁴⁶⁸ Par exemple, c'est une description de sa mère au présent qu'il élabore en décrivant une photo d'elle : « ma mère a des cheveux sombres [...] elle porte un corsage [...] ses yeux sont plus sombres que les miens » (69-71). Lorsqu'il revoit les photos, on n'assiste pas au retour d'un fantôme, mais bien d'un être qui vient à lui au présent et peut-être même pour la première fois. Sans utiliser le motif de la photo, il décrit aussi une réunion de famille en utilisant l'indicatif présent, comme s'il regardait une peinture : « j'ai trois ans [...] le cercle de la famille m'entoure [...] tout le monde s'extasie » (26) avant d'ajouter que cette scène « ressemble pour moi à un tableau, peut-être de Rembrandt ou peut-être inventé » (27).

Le manque de souvenirs dû aux symptômes du traumatisme semble également être représenté par l'utilisation de la fiction déjà existante : l'intertextualité. Le narrateur semble ainsi tenter de pallier au manque de souvenirs en empruntant les mots des autres. Par exemple, il décrit une scène avec son grand-père qu'il n'a jamais connu, au présent, et la note qui est rattachée à cette description précise que ces images viennent probablement du *Petit Poucet* ou d'un autre conte. Il stipule d'ailleurs relire souvent les mêmes livres et il écrit « qu'ils [lui] ont presque servi d'histoire : source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude [...] une parenté enfin retrouvée. » (195) Il semble ainsi puiser dans la littérature existante ce qu'il manque au récit de son enfance, c'est-à-dire certains souvenirs familiaux dont il pourrait être certain. La littérature lui sert à pallier le manque de souvenirs, tout en représentant ce vide.

Le texte regorge aussi de mentions d'incertitude et d'invention à l'égard du récit « autobiographique », ce qui laisse encore voir une certaine absence de souvenirs. Nous retrouvons ainsi des formules telles que : « dans ce souvenir ou pseudo-souvenir » (28), « je crois », « peut-être », « je suppose que ». Il admet que « Le collège était une institution religieuse [...] que j'imagine, plutôt que je ne revois » (129). Il stipule qu'« elle m'a alors peut-être rappelé cette visite, ou bien c'est un événement entièrement inventé » (141). L'usage du conditionnel suggère aussi ces inventions. Tout de suite après avoir dit que son adolescence est floue dans sa mémoire, vague, sans réelle chronologie ou souvenirs précis, il semble pallier à ce manque en écrivant : « Moi,

⁴⁶⁸ Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Londres, 2001, p. 46.

j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le diner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus [...] puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. » (99) De plus, il affirme souvent des informations qu'il ne pouvait pas savoir. Par exemple, son père étant mort quand il avait 4 ans, il écrit : « j'aime beaucoup dans mon père son insouciance. » (47). Ayant peu connu sa mère, il écrit : « Je suppose que l'enfance de ma mère fut sordide et sans histoire. » (50) Ce passage est suivi d'une longue description de sa vie, dont il vient d'admettre qu'il n'en sait rien. Les nombreuses notes qu'il ajoute à la biographie de ses parents, écrite à 15 ans, sont également annoncées comme des « rectifications », signe que le Perec adolescent inventa plusieurs éléments de leur biographie respective, surtout concernant sa mère, peut-être pour pallier à l'absence laissée par le traumatisme de leur perte. Même dans les notes qui rectifient ces informations plus tard, il mentionne souvent qu'il n'est pas certain de la véracité de ses propos. L'autofiction permet, et ici admet, la mythomanie et ces aspects biographiques inventés ou supposés représentent bien le vide et l'absence de souvenir chez le narrateur.

Ensuite, en plus du symptôme d'engourdissement de la mémoire, celui du retour est également représenté à l'aide d'une certaine fiction. En effet, plutôt que de tenter de regrouper ses idées ou ses souvenirs en ordre chronologique, le narrateur ne cesse de reprendre certains récits, notamment celui du départ de sa mère. La première mention du départ est narrée comme suit : « elle m'accompagna à la gare de Lyon [...] bien que je n'aie rien de casser, je porte le bras en écharpe. Ma mère m'achète un Charlot intitulé *Charlot parachutiste* : sur la couverture illustrée, les suspens du parachute ne sont rien d'autre que les bretelles du pantalon de Charlot. » (45). Il revient sur ce départ une seconde fois en écrivant qu'« un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. » (52) Une troisième mention revient également, similaire aux deux autres, à la page quatre-vingt. Chaque fois qu'il parle de ce départ, c'est comme si c'était la première fois qu'il le racontait, sans jamais laisser un commentaire qui indiquerait qu'il est conscient d'avoir déjà narré cet événement dans le texte. Ces répétitions, allant à l'encontre de la logique chronologique de l'autobiographie ou de la temporalité réelle dans laquelle l'auteur évolue, représentent ainsi ce retour, donnant l'impression d'être inconscient ou du moins non remarqué, que provoque le traumatisme.

Quatrièmement, le symbolique sert souvent à représenter indirectement le traumatisme vécu ou les symptômes que ce dernier laisse en soi. En effet, le narrateur du récit « autobiographique » ne peut pas fixer ou considérer entièrement et directement les images et les souvenirs parce que ce qu'il a vécu n'est pas *envisageable*. Il explore alors l'utilisation d'images indirectes, de symboles. Nous avons déjà mentionné l'allégorie de l'île W ainsi que le symbolisme des lettres X, W, G et H. L'image du bras handicapé semble un autre symbole. Le narrateur mentionne avoir le bras en écharpe lorsque sa mère le reconduit à la gare, c'est-à-dire la dernière fois qu'il la voit vivante, pour faire semblant d'être blessé et que la Croix-Rouge le récupère. Par contre, il mentionne aussi que son statut de « fils de tué » (80) lui permettait déjà d'être repêché par l'organisme. Il qualifie ainsi plutôt l'apparition de ce bras handicapé dans le récit comme de « soutien, presque de la prothèse » (81). Ce souvenir est raconté une deuxième fois un peu plus loin et le bras cassé, l'omoplate cette fois, serait un souvenir que le narrateur semble s'être attribué, mais qui est en fait arrivé à son ami Philippe (113). Il explique finalement que ces inventions symboliques représentent un moyen d'exprimer son traumatisme : « je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé » (113). L'épisode du bras cassé précède d'ailleurs le début de la narration de W. Ce symbole d'une suspension, l'écharpe, annonce les points de suspension du texte, c'est-à-dire du moment de suspension dans sa vie : le départ de sa mère et sa mort. Cette suspension est également associée à un autre symbole, un parachute, c'est-à-dire celui sur le *Charlot* que sa mère lui offre la dernière fois qu'elle le voit (45). Il stipule aussi devenir parachutiste dans l'armée et écrit : « je fus précipité dans le vide; tous les fils furent rompus; je tombai, seul et sans soutien » (81), ce qui rappelle la perte de ses parents et du même coup la chute, l'absence de soutien. Ces deux images combinées lors du récit de la séparation avec la mère symbolisent alors ce qu'il ne peut pas exprimer directement : le traumatisme de sa perte, ayant causé une suspension dans sa vie qui lui laisse une impression de chute dans le vide, sans soutien parental. Un dernier exemple serait la cicatrice, c'est-à-dire la mention d'une marque sur la lèvre, causée par un ski. Le narrateur écrit : « La cicatrice qui résulta de cette agression est encore aujourd'hui parfaitement marquée. Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif. » (145) Cette marque semble alors symboliser l'impact

de ce qui est arrivé à Perec sur le soi, la marque des camps sur sa vie qui est « un signe distinctif », ainsi qu'une certaine perte de mémoire dû au symptôme du traumatisme, « des raisons mal élucidées », en plus de symboliser la difficulté à le mettre en mots puisque la marque est sur sa bouche.

Pour conclure cette section, nous réitérons que l'autofiction semble un lieu où il est possible de tenter la représentation ou l'expression de l'indicible du traumatisme en soi. En effet, le témoignage du traumatisme et les symptômes qu'il provoque en soi sont liés à la performance, car ils semblent engendrer une répétition qui n'est jamais exactement la même. Il s'agit du récit ou de la mémoire d'un événement au sens non univoque, qui ne correspond pas à une représentation des faits bruts du passé, mais bien à sa réactualisation au présent à travers des symptômes qui le répètent toujours de manière altérée. Dans le texte de Perec, ce sont tous les symboles, les images, les répétitions différées ou même contradictoires qui embrassent ce caractère performatif du traumatisme, comme de l'autofiction. Le déchiffrement et l'assemblage de tous les indices et les reflets présents dans le texte engendrent alors le sens ouvert qui qualifie autant la performance, l'autofiction, le récit du traumatisme ou les symptômes que provoque celui-ci. De plus, c'est en jouant le personnage de l'auteur dans le récit « autobiographique », tout en jouant celui de Gaspard et du coup de l'enfant perdu, que l'identité narrative du texte semble se construire, réunissant ces personnages et la pluralité de leurs voix afin de tenter d'exprimer ce qui se trame au fond du soi traumatisé. L'expression du traumatisme nécessitant l'Autre, l'autofiction permet de jouer cette posture de « soi-même comme un autre » à travers plusieurs rôles.

Cette performance permet ainsi de ne pas fixer ou expliquer logiquement ou de manière fermée l'expérience ou les symptômes du traumatisme. L'autofiction inachevée, à sens ouvert et dynamique, semble embrasser la représentation de la mémoire traumatique, également fluide, non entière ou non concordante. Son expression à travers l'autofiction est ainsi une construction, une création, c'est-à-dire une certaine repossession du passé que l'individu n'a pas pu posséder au moment de l'évènement, mais toujours en expérimentant avec la représentation de ce passé fuyant ou incomplet plutôt qu'en tentant de le fixer ou de l'expliquer logiquement. Cette construction du soi traumatisé demande ainsi un contenu fragmenté, réassemblé, répété, idéalisé ou inventé, symbolique et imagé, ainsi qu'une forme qui permet les omissions, l'ellipse ou

l'identification à d'autres personnages, ce qui illustre le dynamisme et la fiction qui habitent le soi victime du traumatisme.

Ainsi, dans *W ou le souvenir d'enfance*, le soi est construit par une performance qui met en rapport le récit « autobiographique » avec deux autres récits fictionnels grâce à la forme fragmentaire et elliptique du texte. Comme le narrateur ne peut pas exprimer son expérience subjective de manière unifiée ou ordonnée ou complète, il offre par le biais de l'autofiction des narrations parallèles qui semblent n'avoir aucun lien entre elles, mais dont la juxtaposition (construction) représente un moment dans son passé : les années de la guerre qui suivent la mort de sa mère à Auschwitz. La perte de mémoire causée par le traumatisme dans la psyché de l'enfant est remplacée ou encore elle produit une fiction, l'île W, que le narrateur associé à Perec reprend et la fait se refléter dans une autre fiction, celle de Gaspard, afin de tenter d'exprimer et d'éclairer les petits récits insignifiants et incomplets de son « autobiographie ».

6.3 L'indicible de la maladie

Pour terminer ce chapitre, nous aimerions approfondir la construction narrative du soi par la performance autofictionnelle dans *Le mausolée des amants*⁴⁶⁹, d'Hervé Guibert, texte duquel nous avons déjà discuté, mais dont plusieurs éléments n'ont été traités qu'en surface puisqu'ils relèvent de l'écriture d'un aspect indicible du soi dont nous voulions discuter ici : son effacement. Le sida, dont Guibert est atteint, est un syndrome défini « à l'envers », c'est-à-dire par l'absence de défenses immunitaires. Le virus est donc défini par la négative, par l'immunité disparue. Écrire le soi atteint d'une pathologie qui se définit par l'absence et provoquant l'effacement progressif du soi, la détérioration du corps, place Guibert dans une situation où il lui faut suppléer à l'impossible représentation du vide et de sa propre disparition. Ce vide n'est plus provoqué par le symptôme d'un certain traumatisme, comme chez Perec, mais bien par la maladie et la mort imminente du narrateur associé à l'auteur. En effet, la mort n'appartient jamais au vécu. Elle semble ainsi être appréhendée comme une certaine fiction que tente de saisir Guibert. Cette mort promise fait ainsi partie du soi, mais semble pouvoir n'être représentée qu'à travers l'imagination puisqu'elle n'est pas encore là entièrement, c'est-à-dire intangible, insaisissable, dynamique, fuyante. La mort

⁴⁶⁹ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

définissant le futur du soi tout en n'en faisant pas encore partie intégrante, il devient difficile, voire indicible, d'exprimer ou de représenter cette instance prise entre deux états, la vie et la mort. Ainsi, pour tenter d'écrire le soi et de se saisir dans le dessaisissement de soi dû à la maladie, l'auteur utilise l'autofiction, un lieu qui semble encore une fois permettre d'écrire sa propre disparition éventuelle qui semble le définir au présent. Nous suggérons donc finalement d'explorer comment Guibert se sert de ce type d'écriture pour y arriver. Il s'agit moins d'une section liée à une théorie en particulier qu'une dernière démonstration de la manière dont l'autofiction peut être caractérisée par sa capacité à tenter d'exprimer certains aspects indicibles du soi par l'écriture.

Premièrement, *Le mausolée des amants*⁴⁷⁰ est présenté comme un journal – à cause du sous-titre, mais aussi par sa forme qui déploie des entrées courtes où le narrateur parle de ses journées, de ses rêves, de rapports quotidiens à propos de ce qu'il vit – mais autofictionnel. En effet, contrairement au journal traditionnel n'ayant pas été édité mais bien écrit au fil des jours, à l'aveugle, celui de Guibert semble différent. Le texte donne l'impression d'une forme journalière, mais le narrateur admet avoir retapé ce journal dans le but de le publier. La première entrée du texte, mise à l'écart des autres, indique qu'il s'agissait de lettres destinées à T. qu'il ouvre maintenant au public en les retapant au propre dans ce texte (9). De nombreux autres indices laissent croire à un journal fictionnel, c'est-à-dire destiné à être publié plutôt que « intime », comme certaines adresses aux lecteurs ou encore des commentaires tels que « c'est souvent quand le récit prend l'allure d'un journal qu'il est le plus fictionnel » (528). Ce journal autofictionnel semble alors un choix stratégique afin de représenter l'effacement progressif en soi, et ce pour de multiples raisons. D'abord, cette forme journalière remaniée, tapée au propre, permet la création de ce « soi autre » découlant de la relecture. Nous pouvons ainsi lire, tout au long du texte, des commentaires du narrateur indiquant qu'il se voit comme un mort, à travers des entrées telles que : « Quand il m'arrive de relire ce journal, j'ai déjà une impression posthume » (86), « Je peux facilement relire ce journal comme quelqu'un qui lit le journal d'un mort » (150), « impression d'éloignement en refeuilletant ce cahier : [...] que je me suis éloigné de moi » (312). Le narrateur s'exprime ainsi à la relecture des entrées, puisqu'il les retape, et s'y voit comme un mort car sa condition est en constant changement, en détérioration, et les mots ne le représentent déjà plus au moment où ils sont fixés par

⁴⁷⁰ Hervé Guibert. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 p.

l'écriture. Le journal retapé permet ainsi de créer cette succession d'images fantôme de soi.

Ensuite, le choix de la forme journalistique autofictionnelle permet de tenter de représenter non seulement le soi que le narrateur ressent comme « autre » puisque lui échappant, mais également d'autres aspects du soi malade. Cette forme permet la construction, pièce par pièce, d'une identité narrative qui disparaît et se déconstruit dans le réel puisque sa forme fragmentaire suggère le démantèlement du corps, les soubresauts d'un esprit inquiet ou les faiblesses des sens qui apparaissent. La structure même est celle du corps et d'un esprit morcelés par la maladie. Comme le suggère Genon, le corps textuel représenté ici est à l'image du texte, fragmenté et fragmentaire, à l'image du sujet, miné par le sida, incapable de se retrouver, de se ressaisir à travers les brèves notes qu'il offre aux lecteurs⁴⁷¹. La forme du journal permet aussi l'impression de réduire le délai entre l'expérience et la narration, ce qui donne la sensation d'une urgence. Cette urgence provient de l'impossibilité de considérer l'avenir, qui ne promet au narrateur que sa disparition. Ne pouvant pas attendre, sachant que la fin approche, la forme de l'écriture quotidienne représente bien la disparition imminente qui envahit le soi présent. D'ailleurs, cette forme exprime une certaine impossibilité à dissocier le vivre de l'écrire. Disparaissant un peu plus chaque jour qui le rapproche de la mort, écrire semble lui permettre de rester en vie, c'est-à-dire de rendre son existence ou son corps qui lui échappe plus tangible. Il se doit alors de le faire quotidiennement. L'écriture est alors présentée comme essentielle à sa vie, comme lorsqu'il écrit que le « vide de ce cahier tous ces temps-ci [mène à] [s]a tête qui va exploser » (377). Elle semble aussi le signe qu'il est encore vivant, pour contester et du coup affirmer son état, comme lorsqu'il dit : « j'ai l'impression que je me mets à écrire, aussi, par rébellion de ma condition » (16). De ce fait, l'écriture ne peut plus s'arrêter : « Finir le cahier : le prochain sera bleu, et après ? » (85).

Deuxièmement, afin de tenter de représenter l'effacement progressif du soi, le texte semble devoir avoir recours à une certaine distanciation puisque le soi voué à mourir lui échappe, s'éloigne de lui, encore vivant. Cette distanciation semble, entre autres, possible grâce à la création du personnage « soi » qu'engendre l'autofiction.

⁴⁷¹ Arnaud Genon. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, p. 188.

Dans le cas de Guibert, le narrateur construit un personnage qui lui est associé, mais qui s'en éloigne également parfois en s'attribuant les caractéristiques d'une personne âgée. Le personnage « soi » lui permet ainsi de projeter sur le soi écrit des caractéristiques futures, imaginaires, qui représentent cette mort en lui qui approche et qui le distancie à la fois de soi, encore jeune. L'auteur construit ainsi le soi, entre autres, à travers une vieillesse qu'il ne possède pas encore, mais qu'il s'attribue puisqu'associée à la mort imminente à laquelle il est destiné. Par exemple, il se réfère à lui-même en utilisant « le vieux » (86) ou encore « le vieillard » (202). L'article définit « le » accentue cette distanciation et montre en fait que le sujet qui se représente est parfois autre, un personnage, son propre personnage voué à mourir donc associé à la vieillesse.

Troisièmement, l'écriture des fantasmes et des pulsions semble liée à cette tentative de représenter le soi fuyant, mourant, à travers l'autofiction. D'abord, l'imagerie de la pulsion semble représenter, symboliquement, la transcription immédiate d'un élan de vie et de mort qui pourrait tenter d'exprimer cet indicible du soi encore vivant mais destiné à mourir bientôt. Comme nous l'avons mentionné, la première pulsion est celle d'écrire, d'où la forme quotidienne du journal. En effet, la mise en mots de ces aspects constitutifs du soi malade est rédigée sous une forme journalière comme une sorte de purge quotidienne dont le narrateur a besoin pour exister et qu'il ne semble pas toujours contrôler. Son geste d'écriture de soi est ainsi décrit comme une pulsion lorsqu'il, par exemple, la compare à « un chien en train de manger, qui va mordre si on s'approche de sa pâtée » (501) Il parle aussi de l'écriture de ce journal comme de quelque chose d'incontrôlable, une folie : « L'obligation que je me fais de rendre compte de tout ce que je vois [...] et de tout ce que je vis qui m'importe devient peut-être une sorte de folie. » (82) La comparaison avec un appétit de chien ou une folie sert ainsi au narrateur à exprimer cette pulsion d'écrire qui est directement liée et représente la pulsion de vie urgente qui découle de sa disparition progressive. La pulsion sexuelle est également mentionnée régulièrement. Il écrit : « envie de se branler [...] envie de se faire branler. » (15), « dans la voiture j'ai serré ma cuisse contre celle de X. et je n'ai pas débandé de tout le trajet » (21), « désir en fait pour un corps inverse du mien : sculpté, travaillé, gonflé » (31). Comme le remarque Genon⁴⁷², cette écriture des pulsions sexuelles embrasse une dynamique de « jouissance/souffrance » chez Guibert, comme nous le

⁴⁷² Arnaud Genon. *L'aventure singulière d'Hervé Guibert*. Mon petit éditeur, Paris, 2012, 137 p.

lisons parfois à travers des commentaires tels que « envie de mort et de bites » (289), par exemple. L'écriture de ces pulsions sexuelles semble alors représenter l'impossibilité de les assouvir puisque l'instrument du plaisir, son corps, est un lieu de souffrance et de maladie. La sexualité est donc énoncée de manière fictionnelle, c'est-à-dire en lien avec son corps impuissant qui lui échappe. Ainsi, il écrit : « Je renonce au corps, les objets sont ma consolation, je suis un pharaon... » (371). Le lien qui existe ainsi entre l'écriture du corps qui voudrait jouir mais qui en est incapable représente bien la tension entre la vie et la mort, l'action et l'inertie, que provoque la maladie qui évolue en lui. La dernière pulsion irait à l'encontre de la représentation d'un élan vital : la pulsion suicidaire. L'autofiction embrassant les contradictions du soi, ces pulsions plutôt antithétiques de vie, de sexe et de mort traversent le texte, illustrant la place du sujet qui se trouve entre la vie et la mort, au carrefour d'une position identitaire contradictoire et non complémentaire. Elle est également exprimée par l'imagination, c'est-à-dire au conditionnel ou à l'aide d'images, par exemple lorsqu'il écrit qu'« un serpent pourrait entrer dans [s]a chambre et [l]e mordre, le berger pourrait entrer et [l]'égorger » (38) ou encore qu'il « voudrai[t] [s]e tailler des bouts de gras dans la peau, [s]'étriper, [s]'ouvrir le ventre et [s]e débourrer. » (75) Le narrateur est encore vivant, mais l'écriture de cette pulsion de mort au conditionnel représente bien la présence de cet éventuel décès qui le ronge.

Ensuite, l'écriture des fantasmes semble un moyen pour le narrateur de se mettre lui-même en scène dans l'autofiction, toujours à travers le personnage « soi » que ce type d'écriture engendre puisque le fantasme est synonyme de représentation imaginaire que l'on associe davantage au monde des possibles qu'à celui du factuel. L'écriture des fantasmes découle aussi de la fiction puisqu'elle déploie une pluralité de « réels », c'est-à-dire un mélange entre ce que le narrateur vit effectivement et tout le champ des possibles qu'il ouvre. Ainsi, comme son corps malade lui interdit le plaisir, il parle souvent d'ébats sexuels avec T. comme d'un fantasme et non pas d'actes factuels sur lesquels il revient et qu'il raconte. Par exemple, il écrit : « je voudrais un corps chaud qui m'écrase doucement et se fraye dans mon cul, me pénètre lentement, me lèche la nuque, et ne se décolle de moi qu'après avoir joui en gémissant à peine, et s'y endorme : T. » (12) Le conditionnel et l'indicatif présent indiquent que cette scène semble fantasmée plutôt que rapportée. Certaines scènes sont d'ailleurs uniquement au présent, laissant l'impression qu'elles sont fantasmées devant ses yeux, ce qui rappelle

la performance du soi au présent qu'est l'autofiction. Par exemple, il écrit : « j'aime comment T. m'étreint, après avoir joui derrière moi, en me serrant à bras-le-corps [...] J'aime qu'il gémissse en jouissant, il gémit rarement avec moi. » (23) La dernière remarque laisse bien voir qu'il s'agit d'un fantasme. De plus, la manière dont l'écrivain fait de Thierry, T., son personnage place celui-ci sous le signe d'un fantasme. Le seul fait de le nommer par l'initiale participe au glissement de l'amant référentiel vers son image fantasmée. Il le nomme aussi « objet d'amour » (76) et parle de ses tantes avec leur nom complet, tandis qu'il utilise l'initiale pour parler des hommes de sa vie : T., M., B., X. N'étant plus en état d'être sexuellement actif, ses amants semblent représentés au présent du texte comme des fantasmes. Le récit fantasmé semble ici un symptôme ou une stratégie pour exprimer ce corps malade qui disparaît puisqu'il devient un outil permettant d'appréhender le soi fuyant sous différentes facettes, fictionnelles, afin de mieux le saisir puisqu'il lui échappe.

Quatrièmement, la temporalité fictionnelle et remaniée qu'offre l'autofiction semble idéale pour représenter celle du soi mourant. Le narrateur le remarque d'ailleurs en écrivant que « le mouvement de l'écriture suit de près le mouvement qui ronge son corps, la métastase » (157). La temporalité du texte, à l'image de celle du soi pris entre l'existence et la mort, est donc parfois arrêtée, brouillée, anticipée ou accélérée. D'abord, Guibert semble représenter par l'écriture ce *no man's land* entre la vie et la mort, c'est-à-dire un temps arrêté. Nous parlons ainsi de l'écriture photographique de Guibert dans *Le mausolée des amants*, pouvant aussi représenter une transcription immédiate rédigée dans l'urgence de la mort qui approche. Les structures syntaxiques élémentaires, l'absence de pronom personnel ou les nombreuses phrases non verbales donnent l'impression d'une saisie des faits, d'une immédiateté photographique, accentuée par l'écriture journalière qui est également presque immédiate, c'est-à-dire écrite peu de temps après son déroulement. Ainsi, plusieurs entrées du journal sont un peu comme des photos : elles sont très courtes, comme l'image d'un moment bref, comme une photo qui ne peut en dire plus que sur l'instant de la prise de l'image qu'elle montre. Ces extraits s'apparentent souvent à des flashes qui font référence à des lieux comme « Berlin-Est : ville crevée, abandonnée, décor archaïque » (95) ou « Cracovie [...] les lits en fer d'hôpitaux à barreaux. La radio qui passe un remake polonais La fièvre du samedi soir, des musiques militaires. Les serveuses du restaurant avec leurs blouses bleues et leurs tabliers roses » (97-98) ou « au grand musée de Varsovie : un

nain regarde un pharaon. » (103) Ce caractère spontané et instantané du style d'écriture photographique représente ainsi, comme le pointe Genon, « l'urgence qui le pousse à les écrire »⁴⁷³ ainsi que ce « hors temps » entre la vie et la mort. Ce temps arrêté, comme le souligne Blanckeman, pourrait aussi parfois affirmer un désir de suspendre la progression de la maladie afin de créer une illusion face à la mort par une configuration qui retarde le récit.⁴⁷⁴ Plusieurs entrées sont alors entre parenthèses et le narrateur affirme que « les parenthèses comme pour conjurer la peur que cette notation n'ait jamais de suite » (317).

Ensuite, c'est une temporalité brouillée qui se fait également sentir dans le texte, renforcée par l'absence de dates du journal. Le texte de Guibert est ainsi rempli d'associations d'idées arbitraires. Les faits, constats et anecdotes jaillissent sans contrôle ou sans lien entre eux. L'absence de sélection, de hiérarchie, aide la représentation d'une réalité qui prend des formes multiples, qui change, qui est difficile à saisir. Le recouplement des intrigues, l'imbrication des épisodes et le chevauchement des séquences produisent un réseau fictionnel exprimant la réalité qui ne se pense plus en termes de linéarité ou de certitude, mais bien dans une incohérence et des disjonctions. Il ne s'agit pas d'un journal au cours duquel les lecteurs peuvent suivre l'évolution de certaines situations, sentiments ou pensées. Il s'agit d'une suite d'entrées de tout ce qui semble lui passer par la tête, en complète désorganisation. Même à l'intérieur d'une entrée, le narrateur ne lie parfois pas ses idées. Par exemple, lorsqu'il vient de raconter qu'il a vu un garçon en béquilles tomber dans la rue, il écrit : « deux femmes s'approchent pour le relever, mais elles n'osent pas le toucher, elles l'insultent. Les jolies voilettes blanches de mariées dans les vitrines. » (99) Blanckeman suggère aussi que le récit oscille sans cesse entre le temps événementiel, c'est-à-dire le récit de ce qui lui est arrivé, et le temps psychologique, le récit des fantasmes et des pulsions, pour exprimer l'idée d'un organisme qui s'effondre, se redresse, s'oxygène et se délite, se désarticule, se brise⁴⁷⁵.

⁴⁷³ Arnaud Genon. *Roman, journal, autofiction : Hervé Guibert en ses genres*. Mon petit Éditeur, Paris, 2014, p. 11.

⁴⁷⁴ Bruno Blackeman. *Les récits indécidables*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2008, p. 4.

⁴⁷⁵ Blanckeman, 2008, p. 7.

Puis, le texte donne à lire une temporalité souvent anticipée, puisque le narrateur anticipe la mort proche. Le personnage « lecteur de soi-même » permet un regard sur le soi du futur, mais senti comme près de lui. Il écrit alors : « je sais moi que je suis déjà l'homme chauve » (58). Ou encore : « les papiers accumulés à terre, les dossiers, les livres forment de chaque côté de la table une gouttière, une allée [...] qui se referme en carré que je vais devoir piétiner, ou enjamber. Mais je sais déjà que je ne le piétinerai pas. » (65) Il anticipe d'ailleurs souvent sa mort quand il écrit, par exemple : « je me serai habillé pour la mort : je me serai acheté des belles chaussures vernies noires et lacées. J'aurai beaucoup cavalé. Mais je n'aurai jamais déménagé » (119). Le fait de mourir sous peu lui permet ainsi de parler de lui en sachant déjà, au futur simple ou antérieur, ce qu'il n'aura pas fait lorsqu'il mourra.

Enfin, le texte déploie parfois une temporalité rapide puisque le sida inaugure un nouveau mode, celui de l'urgence de vivre. L'écriture de l'urgence a donc un rythme rapide. Certaines scènes semblent ainsi dénuées de détails, allant droit au but, évitant les longues descriptions. Par exemple, il décrit un souper avec sa mère comme suit : « Dîner avec ma mère. Je ne suis pas allé la chercher au train. Je lui ai apporté un bouton à recoudre. Elle avait du coton dans les oreilles. Au moment de la quitter, elle m'a dit : "Tu sais que je t'aime beaucoup." » (20) Il résume également souvent très rapidement ce qu'il a fait de sa journée en utilisant l'énumération afin de raconter une série d'événements : « rien à noter : le voyage à Nantes, l'achat du parfum, une envie d'inertie au retour, le goût désagréable de l'argent et du mercure mêlé dans ma bouche (plombage). » (23) Cette liste réduit au minimum le récit de la situation et laisse un effet d'accélération.

Finalement, ce sont les figures de style qui aident Guibert à tenter d'exprimer l'indicible du soi qui lui échappe. Comme chez Perec, les métaphores, les symboles ou les comparaisons sont des outils qui permettent de tenter de représenter ce qui est difficile à saisir de soi. Comme la réalité de la mort imminente ne peut être que fictionnelle puisque l'auteur est encore vivant au moment de l'écriture, il convient peut-être de l'exprimer indirectement. Les mots sont ainsi utilisés comme capteurs de réel plus que comme médiateurs de sens univoque et les métaphores dont regorge le texte montrent un flux de sensations ou une courbe de sentiments face à une situation indicible qui emplit le soi. Il semble donc y avoir une certaine contamination de termes cliniques dans l'écriture, tout comme la maladie contamine son corps. Nous y retrouvons

donc des formules imagées telles que « l'idée de la piqûre d'amour » (16) ou « le bruit mat, presque fantomatique, d'une chemise qui tombe du portemanteau. » (48). Il écrit aussi qu'il a « parfois l'impression d'une radiographie permanente » (45) en parlant du fait que T. voit à travers lui, le démystifie le connaît bien. Il mêle aussi souvent le sang aux descriptions, comme lorsqu'il parle de la lune dans le ciel en la décrivant comme « un croissant, une lichette de lumière pâle au-dessus d'une masse plus sanguine du ciel. » (66) À ce sujet, Blanckeman écrit que « [l]a mort énoncée, méditée, conquiert le champ du récit, s'y assigne, s'y égare, s'y défait tant l'écrivain la regarde, se la figure et la met à distance, ultime échange d'un corps qu'elle habite chaque jour un peu plus. »⁴⁷⁶ En plus des métaphores, la métonymie est également souvent utilisée dans le texte. Sarkonak⁴⁷⁷ mentionne même le « corps textuel » de Guibert pour qualifier son œuvre, du corps jouissant au corps souffrant. En effet, le fait de décrire le corps par parties reflète son démembrement éventuel ou encore le fait qu'il ne voit pas son image comme un tout car il est en train de disparaître. Ces métonymies montrent ainsi l'impossibilité pour le sujet de se saisir dans son ensemble et se réfèrent souvent à la mort de tout le corps. Par exemple, il écrit que « Philippe remarque ces deux veines qui affleurent sous mes yeux, de chaque côté : il ne les avait jamais remarquées, je lui demande s'il faut y voir un présage funeste. » (24) En décrivant ses yeux, son constat fait référence à la mort de tout le corps. Un autre exemple récurrent est la mention de ses cheveux. Il écrit : « ma chevelure m'est devenue irréelle : elle recouvre encore mon front, mais elle est faite d'une association improbable, comme de molécules, d'une suspension [...] on ne peut pas fixer ma chevelure : c'est comme si on la décomposait » (58). La description des cheveux rappelle ici celle de tout le corps, en suspension entre la vie et la mort, qu'on ne peut pas fixer puisque dynamique, se détériorant chaque jour.

Pour conclure cette section, Guibert a recours à l'autofiction afin de tenter la représentation du soi fuyant, dynamique, malade et mourant, puisque son état semble rendre difficile la description directe de ce qui habite le soi : la promesse d'une disparition. Pour tenter de dire cet indicible, le texte s'imprègne de la maladie plutôt que ne la décrit. Cette maladie ne relève pas de la thématique dominante du texte, au contraire, mais bien de la manière dont elle investit la forme et le contenu du texte, ce

⁴⁷⁶ Bruno Blanckeman. *Les récits indécidables*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2008, p. 35.

⁴⁷⁷ Ralph Sarkonak (dir.) *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 1997, 228 p.

qui nécessite le recours à la fiction : l'écriture journalière fragmentée, l'écriture des fantasmes et des pulsions, une temporalité remaniée, l'utilisation de figures de style. Cette ligne de « fiction autobiographique » lui permet ainsi de tenter de représenter le soi malade qui lui échappe, qui semble souvent hors de lui, le personnage associé à son image fantôme puisque voué à disparaître. Bref, l'autofiction semble permettre d'aborder la réalité du soi qui fuit la saisie immédiate. La fiction semble aider à traduire cet état récalcitrant face au réel. La mort ne peut être envisagée que comme fiction et se « frotter » à elle d'aussi près que Guibert le fait ne semble être possible que par le prisme fictionnel. Le sujet écrivant est en train de disparaître, donc en quelque sorte en train de devenir irreprésentable, et doit alors passer par l'expérimentation de nouvelles formes génériques pour exprimer cette dépossession de son propre soi. L'autofiction permet ainsi à Guibert la représentation de l'effacement progressif du soi au profit d'un double fantôme et fictif. Étant fragmenté, n'arrivant plus à se reconnaître à cause de la modification de son corps, il semble que l'autofiction traduit cette fracture en lui. Le brouillage générique semble idéal afin de traduire ce brouillage identitaire d'un individu qui se sent désormais étranger à lui-même.

Samé justifie également le choix de l'autofiction chez Guibert, pour tenter d'exprimer le soi fuyant, d'une autre manière qui nous semble intéressante de mentionner et qui rejoint l'idée de construction culturelle de la représentation du soi. Il suggère que « le sida est au corps biologique ce que l'homosexualité est au corps social et, ipso facto, ce que le virus autofictionnel signifiant homotextualité est au corps autobiographique. Ce serait une maladie de genre. »⁴⁷⁸ Guibert aurait donc pu avoir choisi l'autofiction pour tenter de représenter le soi malade séropositif et homosexuel parce qu'un type d'écriture qui en « infecte » un autre peut représenter sa condition.

6.4 Conclusion

L'indicible représente un manque, celui du langage, pour exprimer certains aspects du soi à l'Autre, toujours afin d'accomplir, dans notre cas, la performance autofictionnelle. Pour notre part, nous avons choisi l'indicible de l'affect en soi, du traumatisme ou encore du soi mourant. L'autofiction nous semble alors une écriture propre à ce manque, une tentative d'exprimer l'indicible en soi de manière détournée ou

⁴⁷⁸ Emmanuel Samé. *Autofiction : Père & Fils*. Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2013, p. 31.

en essayant de dépasser ces dites limites du langage, à travers la fluidité du sens des mots, du style ou de la forme. L'autofiction réside ainsi non pas uniquement dans la représentation d'une notion de soi, basée sur des faits réels ou pas, mais également dans les possibilités qu'offre la fiction afin de tenter de dire ce qui devient inexprimable en soi. Elle devient un lieu d'expérimentation de nouvelles formes et de postures narratives variées pour traduire ce qui se joue en soi qui résisterait à une écriture chronologique ou cohérente ou explicative du soi. L'inventeur du terme « autofiction » lui-même, Serge Doubrovsky, a d'ailleurs tenté cette expression de l'indicible à travers la création de sa langue, unique et adaptée à l'expression du désordre intérieur, qu'il représente dans son autofiction *Fils*. Dans les exemples que nous avons étudiés, ce sont l'écriture du dialogue intérieur, de récits fictionnels qui reflètent et éclairent le récit « autobiographique » ou du journal intime fictionnel qui embrassent cette expérimentation du symbolisme, des effets de style ou du remaniement de la temporalité, afin de tenter d'exprimer l'indicible en soi.

Par contre, bien d'autres formes d'écriture permettent cette expérimentation de la forme comme du contenu. La performance de soi dans l'autofiction nous semble donc ce qui rend ce type d'écriture particulièrement apte à tenter l'expression de l'indicible en soi. D'abord, la création du personnage « soi » – ne prétendant plus être une copie fidèle ou réaliste ou exclusivement sincère de l'auteur.e réel.le du texte – engendre la possibilité d'une certaine distanciation qui permet de projeter sur ce personnage associé à l'auteur.e ce que celui-ci ou celle-ci ne serait peut-être pas capable d'énoncer directement à propos de soi-même. Surtout, il permet aussi d'y attribuer des caractéristiques qui s'éloignent de l'auteur.e mais qui représentent symboliquement l'indicible qui l'habite.

Ensuite, le personnage « lecteur de soi-même » dans l'autofiction permet également un certain dialogue interne – plus évident dans certains textes, comme *Enfance*, que dans d'autres – qui explore la signification non univoque de l'indicible en soi, qui résiste justement au système parfois stable du sens que nous donnons aux mots. Dans l'autofiction, le fait de pouvoir « discuter » avec soi-même, de se remettre en doute, d'analyser cette tentative de représentation de l'indicible en soi, engendre un lieu idéal afin de représenter l'ouverture et la fluidité de ce qui se trame en soi d'inexprimable. La narration qui ne résonne plus à l'unisson, tout en donnant l'impression d'être associée à une seule personne, permet l'expression de l'indicible en

soi non pas de manière herméneutique, ce qui ne représenterait pas cette réalité insaisissable qui échappe à la signification fermée et parfois à la maîtrise de l'auteur.e, mais bien d'une façon qui montre le sens pluriel de l'indicible. L'autofiction viserait moins à représenter l'indicible en soi de manière « juste » ou finale, ne cherche pas à l'organiser ou à l'expliquer logiquement à l'Autre, mais bien à en montrer les complexités, les contradictions, les limites. L'entrelacement des voix narratives permet alors une représentation fluide, floue ou incomplète afin de traduire ce qui en soi n'est pas univoque et résiste à la stabilité ou à la fixité du sens des mots.

Dans notre cas, l'autofiction permettait de représenter l'indicible de l'affect à travers l'entrelacement d'une voix appartenant à l'enfant et l'autre à l'adulte, toutes deux tentant non pas de trouver un compromis à propos de la manière dont l'affect a formé la narratrice, mais bien pour réactiver ces affects et ainsi déployer tous les potentiels qu'ils renferment. Cette réunion d'une voix témoignant d'un passé fixe, d'une voix au présent de la narration et d'une voix qui expose des ouvertures futures permet de mettre en mots ce constant processus de l'affect qui ne cesse de former le soi. La représentation du soi traumatisé semble aussi possible par le croisement des voix narratives, appartenant tantôt au personnage de l'auteur, tantôt à un personnage entièrement fictionnel associé à l'auteur, tantôt à une narration omnisciente. La somme de ces voix réussit à former une esquisse du soi traumatisé et des symptômes qui l'habitent, sans en donner une image claire et finie puisque les liens entre ces voix doivent être déchiffrés par les lecteurs et semblent éclairés par des indices symboliques à la signification multiple. La représentation du soi dynamique, en détérioration, est également performée par la réunion de la voix du personnage de l'auteur et de celle du lecteur de soi-même, qui s'y voit comme « un mort », qui regarde le personnage « soi » comme quelqu'un qu'il n'est déjà plus.

Puis, le lecteur de soi-même n'est pas le seul public de cette performance autofictionnelle. Le lecteur ou la lectrice, que l'autofiction a la capacité de potentiellement faire réagir, ou du moins toucher particulièrement puisqu'elle crée un effet de réel, permettrait peut-être l'expression de l'indicible en soi en faisant ressentir à ce dernier ou cette dernière ce qui est difficile de mettre en mots ou de décrire. À travers le remaniement de la temporalité de l'autofiction, les lecteurs peuvent assister au présent à ce qui est représenté à propos de soi plutôt que d'y lire un récit révolu à propos d'une expérience personnelle extérieure à eux. Le récit stylisé de soi que permet

l'autofiction rend aussi possible une lecture qui implique la subjectivité des lecteurs, c'est-à-dire un texte sur soi dont le contenu n'est pas toujours présenté comme univoque et expliqué à l'Autre, mais bien à sens ouvert et à ressentir subjectivement par l'Autre également. Dans notre cas, il s'agissait de faire ressentir aux lecteurs l'émotion et les réactualisations possibles provoquées par l'affect, de lui faire sentir le vide et les symptômes de répétition du soi traumatisé, de lui faire sentir le dynamisme et l'incohérence d'un corps encore vivant mais voué à la mort.

Bref, l'autofiction semble caractérisée par sa capacité à figurer l'indicible du soi. La construction culturelle de la représentation autofictionnelle concorde et même produit les éléments, souvent contradictoires, de l'indicible en soi ; la performance autofictionnelle permet un dynamisme qui embrasse le sens pluriel de ce qui résiste au langage ; la fiction, au niveau de son contenu ou de sa forme, convient à l'expérimentation de l'expression de l'indicible de manière symbolique ou ouverte.

Chapitre 7.

Conclusion

Il faudrait conclure ce travail en suggérant une définition de l'autofiction, ce qui peut sembler aller à l'encontre de l'entreprise univoque que nous avons essayé d'éviter. En effet, nous sommes conscients du paradoxe d'établir une conclusion et ainsi un discours théorique à partir de théories qui le refusent – c'est-à-dire le postmodernisme ou la performance. Par contre, nous suggérons justement de laisser tomber le jeu des cases génériques avec des critères fixes, des définitions qui jusqu'à maintenant sont restées problématiques, pour ne pas dire antithétiques, d'un ouvrage à un autre sur le sujet. Ainsi, nous avons considéré la question sous un autre angle et, plutôt que d'établir une définition comme un ensemble de propriétés essentielles de l'autofiction, nous avons choisi de traiter la question d'un autre point de vue et d'établir une sorte de définition qui serait performative et qui définirait ce qu'un auteur fait ou peut faire lorsqu'il écrit le soi dans le contexte postmoderne. Cette manière de définir l'autofiction met ainsi davantage en lumière les caractéristiques de ce type d'écriture plutôt que ce qui est exigé d'un texte afin d'acquérir l'étiquette autofictionnelle. Ainsi, à partir d'une définition performative, nous reprendrons tour à tour chacun des problèmes de définition que nous avons soulevés en introduction, en tentant d'en suggérer une alternative qui ne repose pas sur des critères stricts et fermés, avant d'élargir les caractéristiques de ce type d'écriture. Nous tenterons une conclusion hétérogène et plurivoque, ce qui semble justement caractériser une forme d'écriture qui résiste, jusqu'à maintenant, à la théorie.

Avant de nous lancer, il semble d'abord important de réitérer certains postulats, découlant des démonstrations présentées au cours de ce travail, concernant notre sujet : le soi et l'écriture. Premièrement, dans le contexte postmoderne, il semble que plusieurs changements se sont imposés dans notre manière de concevoir l'individu et l'instance du soi, que ce soit en psychologie, en sociologie, en psychanalyse, en philosophie ou à travers diverses théories qui touchent à plusieurs de ces domaines, telles que celle de la performance sociale. Ainsi, nous considérons le soi comme construit socialement, pouvant réunir un amalgame, parfois non concordant, d'influences culturelles. Il s'agit aussi d'une instance perçue à travers l'imaginaire et le langage, ce

qui renforce son caractère socialement bâti et son sens toujours différé. Le soi ne nous serait ainsi accessible que de manière réfléchie, donc subjective, changeante et contextuelle. Sa fragmentation ne provient d'ailleurs pas uniquement de son caractère culturellement construit et subjectivement interprété, mais également des nombreuses fractures et contradictions qui le constituent, qu'il s'agisse de l'inconscient, de différents rôles à partir desquels le soi émerge ou d'éléments circonstanciels faisant maintenant partie du soi, tels que le traumatisme.

Déoulant de ces caractéristiques, le soi semble une instance éphémère et dynamique, ce qui contredirait le mythe de l'identité naturelle et fixe. Les rôles qui le constituent sont constamment renégociés selon les contextes et les demandes, la perception que nous avons de nous-mêmes est également contextuelle et laisse place à une altérité en soi qui rend cette instance parfois contradictoire et lui donne une signification ouverte. Le soi ne serait pas un concept terminé et poli, univoque et logique, mais bien une instance qui ne finit jamais de chercher son sens et de déplacer les frontières qui la constituent, dont elle ne serait d'ailleurs pas toujours complètement maîtresse à cause de son caractère socialement construit. Comme le rapporte si bien Butler, l'instance du soi est « toujours partiellement faite d'autre chose que d'elle-même (une histoire, un inconscient, un ensemble de structures, l'histoire de la raison) »⁴⁷⁹.

Deuxièmement, il semble important de définir la manière dont nous considérons l'écriture si nous voulons étudier ses capacités et ses limites à représenter le soi par le langage écrit. Tout comme le soi, nous la considérons comme une construction culturelle. Son sens ne peut plus être considéré comme objectif ou ayant des prétentions universelles : sa signification est contextuelle. Les choix narratifs qu'elle demande, qu'il s'agisse du contenu ou de la forme d'un texte, restent subjectifs, c'est-à-dire liés au contexte de production et de réception. De plus, son sens est donc toujours plurivoque, différé, puisque la signification des mots qui la constituent est toujours actualisée selon le contexte d'utilisation. Nous l'avons finalement considérée comme performative, c'est-à-dire sans réelle distinction avec le discours parlé. Nous avons ainsi établi qu'en plus de suivre les mêmes structures et contraintes que le langage oral – un discours adressé, contextuel, ayant une intention et un effet présumés sur celui ou celle qui le reçoit – la voix narrative contient une variété de voix – qu'elles soient sociétales ou

⁴⁷⁹ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, p. 118.

celle de l'auteur.e dans toute énonciation – et elle occupe donc des rôles qui la rattachent à la performance.

Nous pouvons donc à présent nous appuyer sur ces postulats afin de regrouper plusieurs idées et caractéristiques de l'autofiction développées au cours de ce travail et d'ainsi en proposer une définition performative dans le contexte postmoderne qui tenterait d'écarter ce qui rendait les définitions précédentes problématiques. En effet, rappelons brièvement que le premier critère qui posait problème concernant les efforts pour définir l'autofiction était la manière de considérer sa relation au « réel » ou à la « vérité », c'est-à-dire son affiliation à l'autobiographie. L'auteur.e se doit-il (elle) de raconter des événements strictement vécus ? Peut-il (elle) parfois mentir ou exagérer, volontairement ou pas ? Se doit-il (elle), au contraire, d'entièrement imaginer sa vie ? Le deuxième critère qui posait problème était la manière de considérer la relation de l'autofiction à la fiction, c'est-à-dire son affiliation au romanesque. Si la part de fiction se situe simplement au niveau de la mise en forme inévitable que demande l'écriture, le texte doit-il encore s'écrire en suivant l'ordre chronologique des événements vécus et de l'histoire de la personnalité ou peut-il être stylisé et remanier la temporalité ? Si la part de fiction se situe au niveau du contenu, s'agit-il de simples défauts de la mémoire, d'omissions ou d'exagérations involontaires ou plutôt d'une mythomanie intentionnelle ? Ces deux premiers aspects problématiques en amenaient alors un troisième : le pacte de lecture. Est-il davantage romanesque ou autobiographique ? Ce pacte reposait sur les intentions de l'auteur.e à dire la vérité, ce dont nous ne voulons pas nous préoccuper pour toutes les raisons que nous avons évoquées. Puis, l'utilisation de l'homonymat entre l'auteur.e, le personnage et le narrateur était aussi sujet à révision puisque certains textes autofictionnels utilisent un pseudonyme, de multiples noms pour désigner le personnage, une initiale, le prénom seulement ou l'anonymat. Finalement, le dernier point de mésentente ou d'absence de consensus des définitions de l'autofiction proposées jusqu'ici se trouve dans « la présence d'autocommentaires », de « la conscience des limites du langage », de « la présence de fragments » ou de la « reconfiguration du temps linéaire », qui ont été suggérées par plusieurs, mais qui restent trop spécifiques, contraignantes ou reposant sur la conscience de l'auteur.e à laquelle nous n'avons pas accès, pour définir tout un ensemble de textes.

7.1 Une définition performative

Suite à ce travail, nous pouvons maintenant définir l'autofiction sous un autre angle, afin d'éviter les problèmes définitoires soulevés. Qu'est-ce que l'auteur.e fait lorsqu'il ou elle écrit une autofiction ? *Il ou elle construit une identité littéraire, dont certains aspects peuvent sembler indicibles, et ce, de manière subjective, contextuelle et inachevée, en la performant par l'écriture à travers un jeu de rôles et de voix spécifiques à ce type d'écriture, tout en considérant toujours son lecteur, pouvant ainsi le refléter, créer un effet sur lui ou, potentiellement, sur sa société. Elle est également la trace d'un processus parodique et ironique, nous y reviendrons.*

Avec cette définition, la part de « réel » dans l'autofiction ne vient plus d'une représentation fidèle ou « vraie » du soi ou de l'expérience, peu importe si l'auteur.e écrit sa vie en ordre chronologique et soutient qu'il ou elle s'efforcera de raconter des événements strictement vécus. Elle ne vient pas des intentions de l'auteur.e à dire la vérité, ce qui repose seulement sur des affirmations invérifiables qui peuvent facilement nous leurrer ou qui, surtout, entretiennent une perception changeante et contextuelle du soi ou des événements. Elle ne vient pas non plus de l'utilisation de l'homonymat entre l'auteur.e, le personnage et le narrateur. Finalement, elle ne viendrait même pas d'un dévoilement de soi ou d'une découverte d'une quelconque vérité subjective de l'auteur.e à travers l'écriture, qui reposent aussi sur les affirmations de celui ou celle dont la perception de soi change constamment. Comme il ne semble même pas exister d'éléments stables du soi, l'autofiction ne pourrait pas dévoiler certains de ces aspects puisque ce qui y serait dévoilé pourrait être perçu différemment chaque fois que l'auteur.e se relit ou s'écrit, donc toujours à (re)faire ou à (ré)actualiser. Ultiment, même si nous acceptons que l'autofiction dévoile le soi au moment de la rédaction, chaque lecture par l'Autre ferait aussi signifier ce prétendu dévoilement de manière différente. Certaines autofictions semblent aussi éloignées du soi, liées à l'altérité plutôt qu'à l'identité, ce qui empêche de considérer le dévoilement de soi comme étant nécessaire dans toutes les autofictions.

La part de « réel » de l'autofiction doit donc se situer ailleurs. Notre travail suggère alors plusieurs autres liens avec le monde qui caractérisent l'ensemble de ce type de textes. D'abord, il s'agit de la présence du personnage de l'auteur.e, un être fictionnel associé à la voix de l'auteur.e réel.le du texte, qui vient ainsi se substituer au

problème définitoire qui exigeait l'homonymat. Malgré le fait que ce dernier soit encore possible, c'est le personnage de l'auteur.e qui est essentiel. À travers la voix de ce dernier, la voix narrative de l'autofiction est associée à celui ou celle qui est en train de rédiger, à des moments précis de la narration, et ce grâce à des stratégies qui diffèrent grandement d'une autofiction à une autre. Ensuite, ce lien avec le « réel » se situe dans le caractère performatif de l'autofiction, qui engage une relation essentielle avec les lecteurs. Ceux-ci jouent un rôle primordial dans la reconnaissance du soi qui y est performé. Il n'est pas possible, et c'est plutôt inutile, de savoir à quels degrés cette reconnaissance par l'Autre est réussie, mais l'auteur.e se doit de considérer les lecteurs dans la manière dont il y construit et performe le soi. À côté de cette reconnaissance, les lecteurs doivent également toujours être considérés dans l'autofiction puisqu'ils deviennent co-créateurs du sens de cette construction et performance de soi, à significations multiples, en plus d'être ceux que le texte tente de convaincre d'associer l'auteur.e réel.le avec le personnage et le narrateur. D'ailleurs, cette reconnaissance par l'Autre laisse voir un troisième lien de l'autofiction avec le monde, bien expliqué par Butler. Elle écrit : « Si j'essaie de rendre compte de moi, si j'essaie d'être reconnu et compris, je pourrais alors commencer à raconter ma vie, mais cette narration serait désorientée par ce qui ne m'appartient pas ou par ce qui n'appartient pas qu'à moi. Et je devrais alors me rendre dans une certaine mesure interchangeable afin de pouvoir être reconnu. »⁴⁸⁰ L'autofiction se doit donc d'avoir certains liens communs avec son lectorat, c'est-à-dire d'être performée par un langage et des références communes ou partageant certaines normes identitaires avec lui, évoluant également en société. Ce lectorat peut ainsi s'y reconnaître et l'autofiction semble pouvoir refléter le monde dans cette nécessité d'être reconnu par ses lecteurs et à travers son caractère culturellement bâti. Puis, si le lecteur ou la lectrice s'y reconnaît, il ou elle peut ultimement s'y sentir interpellé.e. Nous avons d'ailleurs étudié plusieurs textes dans lesquels une stratégie employée pour dire l'indicible du soi à l'Autre consiste à lui faire ressentir ces aspects inexprimables en soi plutôt que de les lui expliquer de manière herméneutique. L'autofiction semble donc avoir la capacité d'agir partiellement sur ses lecteurs, non seulement en lui faisant ressentir l'indicible en soi, mais aussi en le provoquant, le confrontant, l'avertissant. Elle semble même pouvoir déplacer certaines normes identitaires sociétales en les remaniant à son compte ou encore en construisant le soi à

⁴⁸⁰ Judith Butler. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, p. 37.

travers des aspects identitaires socialement tabous, par l'aveu, ce qui constituerait un certain acte de résistance face à la culture, toujours partielle nous le répétons. Bref, les termes de « vérité », « dévoilement de soi », « authenticité » ou « faits réels et vécus » sont ainsi évacués de notre définition de l'autofiction. Elle semble plutôt déployer des degrés non vérifiables et variables de vérités individuelles et momentanées, contrairement à une tradition autobiographique élisant l'écriture de soi comme espace d'authenticité et l'introspection rétrospective comme méthode de mesure. Il n'y a pas de vrai ou de faux dans l'autofiction, car ces derniers sont des concepts dont le sens est contextuel et dont la perception reste subjective et changeante. Il y existe plutôt des liens avec le monde qui découlent d'un effet – la présence du personnage de l'auteur.e –, d'un reflet de ce monde ou des liens qui existent entre l'autofiction, les lecteurs et la culture.

La part de fiction de l'autofiction semble alors englober toutes les définitions précédentes : une mise en forme chronologique ou stylisée dont le contenu est toujours partiellement fictionnel dû à la perception différée, contextuelle et subjective que nous avons du soi et de notre vie ainsi qu'à la constante et non repérable possibilité de certaines inventions ou fabulations à propos de soi. Peu importe si l'auteur.e « assume » le statut autofictionnel de son texte, un aspect que nous voulons éviter dans notre entreprise définitoire, nous réitérons que l'autobiographie traditionnelle, dans le contexte postmoderne, est devenue autofiction, et ce, pour quatre raisons qui ont été soulevées tout au long de ce travail. D'abord, l'écriture de soi est toujours une création subjective, ce qui n'étonne plus vraiment aujourd'hui. Les choix narratifs de l'auteur.e afin d'assembler des briques d'éléments identitaires par l'écriture – un choix de forme, d'ordre et de contenu – relèvent de l'imagination. L'écriture de soi devient l'invention de la ligne de fiction qui semble représentative du soi. Cette interprétation n'est pas objective et donnée à nous de manière naturelle, mais est bien une création subjective. Ensuite, certains éléments d'une construction identitaire littéraire dépendent de la culture et ne viennent pas naturellement à l'auteur.e. Il peut simplement s'agir du langage à partir duquel le soi est rédigé, une création sociale. Il peut aussi s'agir d'éléments identitaires provenant de l'extérieur comme le genre ou le soi traumatisé dû à un évènement historique, comme l'Holocauste. Il peut finalement s'agir de stratégies afin de construire le soi par l'écriture, par exemple l'usage de l'intertextualité, lié à l'intériorisation d'œuvres publiées faisant partie de la culture. Ainsi, comme l'individu est

partiellement ignorant de lui-même – c'est-à-dire incapable de se percevoir de manière totalement objective et de se considérer en dehors des normes qui l'entourent – il aurait donc forcément besoin d'une certaine fiction pour tenter de représenter le soi par l'écriture. Puis, le caractère performatif de l'écriture de soi renforce la présence inévitable de la fiction dans ce type de récit. L'écriture n'est pas dans un rapport mimétique direct avec la réalité d'un.e auteur.e. Elle crée plutôt une première voix, celle du personnage « soi », un être fictionnel, de papier. Les autres voix, narratives ou sociétales, engendrent le chevauchement et la juxtaposition de rôles afin d'accomplir une certaine construction de soi, c'est-à-dire des personnages, fictionnels, ayant ainsi toujours la possibilité d'altérer, d'exagérer, de mentir. De plus, la porosité entre ces voix les rend fictionnelles, contrairement à la voix d'un individu réel. Par exemple, elles peuvent être entendues à travers le discours d'autres personnages que celui du narrateur. Un énoncé peut ainsi appartenir à la fois à différentes voix narratives tout en restant associé à et performant un seul soi. Chaque énoncé appartient donc à la voix du « soi » qui y est performé, mais à la fois sans jamais uniquement lui appartenir, dû au dynamisme constant des voix de la performance qui permet sa construction. Chaque rôle joué aide la construction du soi dans le texte, s'adapte selon les contextes et n'est ainsi jamais vraiment « soi » en tant que tel, mais bien une des voix constitutives du soi écrit. Ce va-et-vient entre les voix tend vers un dynamisme qui empêche d'établir avec stabilité et avec certitude, dans aucun moment du texte, un soi fixe qui serait entièrement et toujours uniquement « lui-même ». Finalement, le caractère inachevé de l'écriture de soi y implique forcément de la fiction en opposition avec la stabilité de la « vérité » sur le plan de la signification. Son sens reste toujours ouvert et différé et il y a ainsi un abandon du sens épuisable du texte en relation avec l'intentionnalité de l'auteur.e. La démarche que constitue l'écriture de soi ne laisse ainsi plus penser que l'évènement vécu a précédé sa mise en récit. L'autofiction remet ainsi en question le processus hiérarchique entre la réalité qui serait première et la fiction qui serait seconde. Le processus semble se dérouler dans les deux sens, c'est-à-dire certes une réalité que l'auteur.e peut tenter de représenter par les mots, mais tout autant une fiction qui touche à et réactualise cette réalité. L'écriture de soi n'est plus en un sens univoque. Elle est plutôt constamment et indéfiniment à double sens.

Le pacte autofictionnel semble donc unique puisque, d'un côté, dans le contexte de tous les changements présentés en introduction, un.e auteur.e ne peut plus

prétendre avec une totale et absolue crédibilité qu'il ou elle sera totalement et absolument honnête en écrivant le soi, même s'il ou elle peut toujours le suggérer ou tenter de nous en convaincre. Les doutes contextuels face à la validité de ce qui est dit de soi et face aux limites de la représentation empêchent le caractère complètement plausible d'une alliance avec les lecteurs qui les assurerait de la véracité des propos du texte. De l'autre côté, le texte crée quand même l'effet que l'auteur.e, le narrateur et le personnage se confondent. Il s'agit donc bien d'un pacte autofictionnel : sans avoir à prétendre pouvoir être entièrement sincère et sans pouvoir attester avec certitude que l'écriture est une représentation fidèle du soi – c'est-à-dire en ne se souciant pas du statut du contenu du texte en tant qu'événements vécus ou inventés – l'autofiction donne tout de même l'illusion que le personnage et le narrateur sont l'auteur.e. L'autofiction suscite simplement un effet de réel et entretient plusieurs liens avec le monde sans promettre de rien révéler véritablement à propos de soi ou de l'espace social dans lequel elle s'inscrit.

7.2 Caractériser l'autofiction

Dans le contexte postmoderne, l'autofiction est ce qu'est devenue l'autobiographie traditionnelle. Nous avons donc ajouté, à la fin de la définition précédente, que l'autofiction est la trace d'un processus parodique et ironique.

Premièrement, nous la considérons comme un processus. Certes, les mots qui la constituent sont fixes et construisent le soi. Il s'agit bien d'un assemblage d'éléments identitaires par le langage écrit, immobilisé par la publication. Par contre, son inachèvement – de l'entreprise en tant que telle, de son sens et de celui du soi écrit – ainsi que les limites de la représentation soulevées par le postmodernisme et par plusieurs autres aspects du contexte postmoderne nous font conclure qu'écrire le soi semble moins se situer au niveau du résultat qu'au niveau du processus de construction de soi. L'autofiction ne serait pas une vie construite, mais en construction. Ce n'est pas la construction en elle-même qui semble si importante, mais plutôt les processus qui l'ont construite et qui continuent à la construire. L'autofiction mettrait en relief ces processus, c'est-à-dire toutes les stratégies et les manières qu'elle pourrait utiliser pour représenter un système dynamique : le soi. Le texte semble une tentative de saisir ne serait-ce que la trace de ce processus en continu inachèvement. L'autofiction est surtout la trace de ce processus de performance de soi par l'écriture qui, plutôt que de

fixer le soi, expérimente avec sa représentation à travers les rôles multiples, changeants, simultanés et souvent indémêlables qu'elle met en scène. Ce processus a la capacité constante de questionner les limites de l'entreprise littéraire qu'il contribue dynamiquement à construire.

Deuxièmement, l'autofiction a toujours été caractérisée par la traversée des frontières. Sans devoir choisir lesquels de ses critères appartiennent à l'autobiographie ou au roman, nous proposons que les caractéristiques en opposition que l'autofiction déploie – résistant aux cases fixes et à un sens univoque – sont au service de l'ironie et de la parodie qui la définissent. Ce que l'auteur.e fait lorsqu'il écrit une autofiction est d'emblée parodique et ironique : il ou elle reprend l'entreprise autobiographique dans un contexte où elle devient impossible, ou du moins douteuse, ce qui entraîne une reprise parodique du genre dont certains éléments sont forcément adaptés et déplacés de manière ironique.

D'abord, il existe une tension inévitable entre la souveraineté de l'auteur.e sur le texte et le constant chevauchement d'éléments qui lui échappent. Il est alors parodique de reprendre l'autobiographie traditionnelle qui prônait la totale maîtrise de l'auteur.e sur le sens et l'unité du soi écrit dans un contexte qui oblige à remettre en doute cette souveraineté et qui pointe vers une construction culturelle et une performance du soi dont certains éléments échappent à son contrôle. Il devient ainsi ironique de vouloir volontairement représenter une certaine notion de soi par des choix narratifs conscients et intentionnels sans jamais pouvoir les contrôler entièrement. Étant une construction culturelle, l'autofiction peut apparaître comme une entreprise prise dans un système qui semble la déterminer. Par contre, l'auteur.e garde aussi sa part de liberté dans le choix de la notion de soi qu'il veut représenter, à travers les choix narratifs pour le faire, ainsi que grâce à sa capacité de déplacer les normes sociétales à son compte. L'ironie se trouve dans la manière dont l'autofiction est à la fois modelée par le monde tout en ayant la capacité d'agir sur celui-ci. Elle se situe aussi dans son aspect performatif : la mise en scène volontaire d'une série de voix qui permettent de construire le soi selon un certain angle choisi, mais sans jamais pouvoir totalement contrôler la manière dont ces voix s'enchaînent, se juxtaposent et permutent. De plus, le besoin des lecteurs pour être reconnu et faire signifier le soi dans cette performance autofictionnelle est ironique puisqu'ils demeurent un élément dont la présence et le rôle sont aussi essentiels qu'imprévisibles.

Ensuite, il est parodique de reprendre la volonté autobiographique de représenter le soi linguistiquement, mais dans un contexte qui suggère que l'écriture fait face à de multiples contraintes et limites pour le faire avec succès. Il devient ironique de vouloir représenter un soi « réel » avec un outil qui n'y donne pas vraiment accès. L'autofiction crée inévitablement et forcément un être imaginaire, c'est-à-dire un personnage de fiction. L'auteur.e de l'autofiction reprend donc cette référence et ce lien avec le réel de l'autobiographie, son pacte de sincérité, mais les déplace en créant plutôt un effet de réel réalisé par la présence du personnage de l'auteur.e ou par une panoplie de personnages qui peuvent être associés à la voix de l'auteur.e réel.le du texte. L'ironie se situe donc dans la création de personnages comme stratégie narrative afin de donner aux lecteurs l'impression qu'il y a un lien avec « l'existence réelle » d'un individu en particulier.

De plus, il est parodique de reprendre le récit de vie de l'autobiographie dans un contexte qui suggère que l'accès au passé est toujours teinté de la manière actuelle de le représenter, ce qui déplace le besoin de l'ordre chronologique ou du récit linéaire de la personnalité que demandait l'autobiographie. Il est alors ironique de vouloir raconter l'expérience vécue, passée et révolue, tout en devant la réactualiser au présent de l'écriture et, donc, en n'y ayant jamais vraiment entièrement accès de manière brute. La voix de l'auteur.e – et les voix actuelles de sa société qui la traversent sans cesse –, au moment de l'écriture, traverse ainsi constamment la narration du passé du personnage, ce qui déplace forcément la chronologie et la temporalité linéaire de l'autobiographie pour la remplacer par une certaine fragmentation ou remaniement de la temporalité du soi dans l'autofiction. Le récit du passé peut alors toujours se faire, mais il est souvent repris en modifiant la temporalité de l'autobiographie : dans un récit à la temporalité réduite ou en boucle ou accélérée, ralentie, anticipée, inachevée, ou au présent ou hors du temps.

Puis, l'autofiction reprend l'écriture du soi de l'autobiographie en déplaçant l'idée qu'elle prônait de fixer cette instance par l'écriture, c'est-à-dire dans un contexte qui remet en question le sens univoque, universel et stable des mots. Il devient alors ironique de se servir d'un médium figé, la publication d'un ouvrage, qui n'arrive pas à fixer le soi qui y est mis en mots. Nous le répétons, l'autofiction est inachevée, toujours à réactualiser ou à refaire, à sens ouvert, pouvant parfois éloigner de soi plutôt que de rapprocher d'une identité stable. L'autofiction devient ainsi ironiquement l'écriture du soi

liée autant à l'apparente stabilité des mots qu'au caractère actuel et contextuel du récit de soi ou encore de la perception changeante que nous entretenons de nous-mêmes.

Enfin, l'autofiction parodie l'entreprise autobiographique qui faisait concorder le soi à l'aide de l'explication logique et linéaire de la personnalité puisqu'elle s'écrit dans un contexte qui remet en question cette unité de l'être humain. Ainsi, certains éléments qui la constituent ne résonnent pas à l'unisson. Il peut s'agir des oppositions entre les éléments identitaires provenant de la société et ceux réfléchis subjectivement par l'auteur.e. Il peut aussi s'agir d'oppositions au sein même de l'identité narrative performée. Ainsi, l'autofiction déplace l'unité du soi de l'écriture autobiographique et se réalise souvent par le rassemblement de plusieurs voix qui ne concordent pas. Il est alors ironique d'écrire un texte dans lequel l'auteur.e s'efforce de donner l'impression que les voix du narrateur et du personnage sont associées à celle de l'auteur.e, à l'unisson, même si ce type d'écriture déploie une multitude de voix qui se contredisent.

Finalement, il est parodique de reprendre le soi en tant que sujet d'un texte, comme dans l'autobiographie, tout en déplaçant le regard que le texte peut porter sur cette instance, c'est-à-dire en la considérant comme sujet et objet à la fois. Dans l'autofiction, le sujet reste le soi, mais il peut être écrit selon différents points de vue et non plus seulement à partir d'une seule perspective. Il reste sujet puisqu'il est construit en tant que personnage « soi », mais devient aussi objet puisque la performance autofictionnelle permet un regard extérieur sur ce personnage. Ainsi, il est ironique de constater que l'autofiction peut tenter de représenter le soi à partir d'autres points de vue que celui du « je ».

7.3 Qu'est-ce que l'autofiction ?

L'autofiction est ce qu'est devenu l'autobiographie traditionnelle dans notre contexte postmoderne. Il s'agit d'une construction sociale et culturelle d'une identité réalisée par une performance écrite inachevée, c'est-à-dire la trace d'un processus parodique et ironique qui crée un effet de réel à travers la présence du personnage de l'auteur.e et qui entretient plusieurs liens avec le monde sans jamais promettre de rien révéler véritablement à propos de soi ou de ce qui l'entoure.

Bibliographie

Corpus

- ANGOT, Christine. *L'Inceste*. Librairie générale française, Paris, 2001, 192 pages.
- ARCAN, Nelly. *Putain*. Seuil, Paris, 2001, 186 pages.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1975, 244 pages.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Gallimard, Paris, 2001, 544 pages.
- ERNAUX, Annie. *Les années*. Gallimard, Paris, 2008, 256 pages.
- GUIBERT, Hervé. *Le mausolée des amants*. Gallimard, Paris, 2001, 576 pages.
- PEREC, George. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris, 1975, 219 pages.
- SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983, 288 pages.

Références

- ABDELMOUMEN, Mélikah. « Autour de Serge, tout entier alter ego et tout entier personnage » dans *L'un contre l'autre. La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky*. Mémoire de doctorat, Université de Montréal, 2009, pp. 44-109.
- AHLSTEDT, Eva. *Traduire l'intraduisible ? Le cas de Serge Doubrovsky*. Actes du XVIII^e congrès des romanistes scandinaves, Göteborg, Vol. 69, 2012, pp. 14-31.
- ALAVI, Farideh. *L'autofiction : miroir brisé et le Moi divisé*. Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji, Special Issue French, n° 21, 2005, pp. 77-92.
- ALLEMAND, Roger-Michel et MILAT, Christian (dir.) *Le nouveau roman en questions 5 – une « Nouvelle autobiographie » ?* Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, 299 pages.
- ASTRO, Alan. *Allegory in Georges Perec's W ou le souvenir d'enfance*. MLN French issue, Vol. 102, n° 4, 1987, pp. 867-876.
- AUSLANDER, Philip. *Presence and resistance*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, 206 pages.
- BAILLARGEON, Mercédès. *Victime ou martyre ? Scandale, paranoïa et tragédie dans L'Inceste et Quitter la ville de Christine Angot*. Women in French Studies, Vol. 23, 2015, pp. 85-103.

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris, 1970 (1963), 347 pages.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris, 1978, 496 pages.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1972 (1953), 192 pages.
- BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. Manteia, n° 5, 1968, pp. 61-67.
- BARTHES, Roland. *L'effet de réel*. Communications, n° 11, 1968, pp. 84-89.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Gallimard, Paris, 1980, 192 pages.
- BARTHES, Roland. *Le Grain de la voix*. Seuil, Paris, 1981, 352 pages.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Seuil, Paris, 1984, 448 pages.
- BAUDELLE, Yves. *Du roman autobiographique : problème de la transposition fictionnelle*. Portée, Vol. 31, n°1, 2003, pp. 7-26.
- BAUDELLE, Yves et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Nom propre et écritures de soi*. P.U.M., Montréal, 2011, 308 pages.
- BAUMAN, Richard. « Performance » dans BARNOUW, Erik (éd.) *International Encyclopedia of Communications*. Oxford University Press, New York, 1989, pp. 262-266.
- BEAUVOIR, Simone de. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, Paris, 1958, 368 pages.
- BELL, Sheila M. *Endings in Autobiography: the example of Enfance*. L'esprit Créateur, Vol. 36, n° 2, 1996, pp. 21-36.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Presses universitaires de France, Paris, 2012, 274 pages.
- BERSANI, J., LECARME, J. et VERSIER, B. « Indécidables et autofictions » dans *La littérature en France depuis 1968*. Bordas, Paris, 1982, pp. 150-155.
- BLANCKEMAN, Bruno. « Hervé Guibert : postures et impostures du récit » dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2000, pp. 89-146.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*. Éditions prétexte, Paris, 2002, 174 pages.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les récits indécidables*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2008, 224 pages.

- BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara (dir.) *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français*. Presses Nouvelle Sorbonne, Paris, 2012, 317 pages.
- BOBLET, Marie-Hélène. *Écriture et souci de soi*. Europe's World, 2010, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00461855>.
- BOMPIANI, Ginevra. *La parole en Enfance*. Littérature, n° 118, 2000, pp. 46-52.
- BOURASSA-GIRARD, Élyse. *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité divisée*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013.
- BRAULT, Anne-Véronique. *Dynamique de l'aveu et de la dénonciation dans les récits du sida d'Hervé Guibert*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.
- BRAULT, Julien. *La littérature c'est moi – autofiction et autres mythomanies littéraires de Vincent Colonna*. Spirales, n° 202, 2005, pp. 34-35.
- BRAULT, Michel. *Le texte d'un roman : journal intime et fictionnalisation de soi*. L'esprit créateur, Vol. 42, n° 4, 2002, pp. 76-84.
- BROWN, Anne. *Une lecture sociologique de Putain ou la démythification de la femme corps-sexe*. Québec Studies, Vol. 41, 2006, pp. 63-81.
- BRUNEL, Pierre et PAGEAUX, Daniel-Henri (dir.) *Autobiographies*. Revue de Littérature comparée, n° 325, 2008, 140 pages.
- BURGELIN, C., GRELL, I. et ROCHE R. (dir.). *Autofiction(s)*. P.U.L., Lyon, 2010, 540 pages.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 172 pages.
- BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Éditions Amsterdam, Paris, 2009 (1993), 249 pages.
- BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, Paris, 2007, 152 pages.
- CALVO, Monica et NADAL Marita (dir.) *Trauma in Contemporary Literature; Narrative and Representation*. Routledge, New York, 2014, 260 pages.
- CANARY, Robert H. et KOZICKI, Henry. *The writing of history: literary form and historical understanding*. University of Wisconsin Press, Madison, 1978, 158 pages.
- CARLSON, Marvin. *Invisible Presences: Performance Intertextuality*. Theatre Research International, Vol. 19, n° 2, 1994, pp. 111-117.

- CARLSON, Marvin. *Performance; a critical introduction*. Routledge, New York, 1996, 276 pages.
- CARMICHAEL, Thomas et LEE, Alison (dir.) *Postmodern Times*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2000, 272 pages.
- CARUTH, Cathy (dir.) *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, 277 pages.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience ; Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, 154 pages.
- CARUTH, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, 129 pages.
- CATA, Isabelle et DALMOLIN, Éliane. *Écrire et lire l'inceste : Christine Angot*. Women in French Studies, Vol. 12, 2004, pp. 85-101.
- CHALONGE, Florence de. « La douleur, le "journal intemporel" de Marguerite Duras » dans HERMETET, A.-R. et PAUL, J.-M. (dir.) *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Presses Universitaire de Rennes, 2010, pp. 195-215.
- CHAMBERS, Ross. *Perec's W ou le souvenir d'enfance and the figure of assemblage*. French Forum, Vol. 31, n° 2, 2006, pp. 53-80.
- CHARPENTIER, Isabelle. *Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire*. Contexte, 2006, [en ligne], <http://journals.openedition.org/contextes/74>.
- CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Hachette, Paris, 2001, 127 pages.
- COLONNA, Vincent. *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat, EHESS, 1989, [en ligne], <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=https%3A%2F%2Ftel.archives-ouvertes.fr%2Ftel-00006609%2Fdocument>.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2004, 250 pages.
- COMPAGNON, Antoine. « Le monde » dans *Le démon de la théorie*. Seuil, Paris, 1998, pp. 111-162.
- COSTANTINI, Michel. *Histoires de soi, récits pour l'autre*. Littérature, Vol. 159, n° 3, 2010, pp. 92-102.
- COSTE, Claude. Roland Barthes par Roland Barthes ou le démon de la totalité. Recherches et Travaux, 2009, [en ligne], <http://recherchestravaux.revues.org/372>.
- COWARD, Rosalind. *Female Desire : Women's sexuality today*, Paladin, London, 1984, 253 pages.

- CROM, Nathalie. *Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction*. 2014, [en ligne], <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *L'autofiction, un genre pas sérieux*. Poétique n° 107, Seuil, Paris, 1996, pp. 369-380.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine*. Thèse de doctorat, Na, Angoulême, 1997, 392 pages.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *La fiction à la première personne et l'écriture immorale*, Autofiction(s), 2010, pp. 514-515.
- DELAUME, Chloé. *La règle du je*. Presses universitaires de France, Paris, 2010, 92 pages.
- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Éditions de Minuit, Paris, 1967, 360 pages.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967, 446 pages.
- DOLAN, Jill. *Performance, Utopia, and the Utopian Performative*. Theatre Journal, Vol. 53, n°3, 2001, pp. 455-479.
- DOUBROVSKY, Serge. *L'initiative aux mots. Écrire sa psychanalyse*. Cahiers Confrontation, n°1, 1979, pp. 95-113.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie-vérité-psychanalyse*. L'esprit créateur, Vol. 20, n° 3, 1980, pp. 87-97.
- DOUBROVSKY, S., LECARME, J. et LEJEUNE, P. *Autofictions et cie*. Cahiers RITM, Université de Paris X, n° 6, Paris, 1993, 249 pages.
- DUBOIS, Élisabeth. « Construction littéraire et surimpression énonciative » dans *Structures mimétiques et incestuelles chez Christine Angot*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, pp. 66-86.
- DUGAS, Marie-Claude. *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.
- DURAS, Marguerite. *La Douleur*. P.O.L. éditeur, Paris, 1985, 218 pages.
- ERICKSON, Jon. *Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance*. Theatre journal, Vol. 42, n° 2, 1990, pp. 225-236.
- EVEN, Coleen. *De la peur à la résistance : l'écriture du « moi » chez Hervé Guibert*. Revue-analyses, Vol. 9, n° 3, 2014, pp. 72-91.
- FASSIN, Eric. *Le double "je" de Christine Angot: sociologie du pacte littéraire*. Sociétés & Représentations, Vol. 1, n° 11, 2001, pp. 143-166.

- FAUVEL, Maryse. *Photographie et autobiographie : Roland Barthes par Roland Barthes et l'Amant de Marguerite Duras*. Romance Notes, Vol. 34, n° 2, 1993, pp. 193-202.
- FEDERMAN, Raymond. *Surfiction*. Le mot et le reste, Marseille, 2006, 208 pages.
- FERREIRA-MEYERS, Karen. *L'aventure de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXIème siècle*. Dalhousie French Studies, Vol. 91, 2010, pp. 55-61.
- FISH, Stanley. *Is there a Text in This Class?* Harvard University Press, Cambridge, 1982 (1980), 408 pages.
- FOLEY, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Cornell University Press, London, 1986, 280 pages.
- FOREST, Philippe. *Le roman, le je*. Pleins Feux, Nantes, 2001, 489 pages.
- FOREST, Philippe. *Le roman, le réel et autres essais*. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, 302 pages.
- FOREST, Philippe (dir.). *Je et moi*. La nouvelle revue française, n° 598, Gallimard, Paris, 2011, 208 pages.
- FORTHOMME, Bernard. « Le récit de soi comme jeu au regard de Robert Louis Stevenson » dans HERMETET, A.-R. et PAUL, J.-M. (dir.) *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Presses Universitaire de Rennes, 2010, pp. 35-50.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, 405 pages.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Gallimard, Paris, 1971, 88 pages.
- FOUCAULT, Michel. « Le sujet et le pouvoir » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 224-244.
- FOUCAULT, Michel. « Structuralisme et poststructuralisme » dans *Dits et écrits – tome IV*. Gallimard, Paris, 1994, pp. 433-459.
- FOUCAULT, Michel. *Religion and culture*. Routledge, New York, 1999, 240 pages.
- FOUCAULT, Michel. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. Études / Gallimard / Seuil, Paris, 2001, 540 pages.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Seuil, Paris, 2010 (1899), 704 pages.
- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principal*. W. W. Norton & Company, New York, 1990 (1920), 144 pages.

- FREUD, Sigmund. *Moses and Monotheism*. Alfred A. Knopf, New York, 1939, 218 pages.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. Bloomsbury Publishing, Londres, 2004 (1960), 640 pages.
- GARCIA, Mar. *L'étiquette générique autofiction : us et coutumes*. Çédille, revista de estudios franceses, n° 5, 2009, pp. 146-163.
- GARDIES, André. *Études littéraires*. Linguistique et littérature, Vol. 9, n° 2, 1976, pp. 420-424.
- GARY, Romain. *La promesse de l'aube*. Gallimard, Paris, 1960, 456 pages.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, Paris, 2004, 400 pages.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – une aventure du langage*. Seuil, Paris, 2008, 339 pages.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction vs autobiographie*. Tangence, n° 97, 2011, pp. 11-24.
- GASPARINI, Philippe. *Chronique de l'autofiction*. Actes du XVIII^e congrès des romanistes scandinaves, Göteborg, Vol. 69, 2012, pp. 250-262.
- GASPARINI, Philippe. *Poétique du je ; du roman autobiographique à l'autofiction*. Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2016, 270 pages.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil, Paris, 1982, 480 pages.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Seuil, Paris, 2004, 240 pages.
- GENON, Arnaud. *Note sur l'autofiction et la question du sujet*. La Revue des Ressources, 2007, [en ligne], <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>.
- GENON, Arnaud. *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, Paris, 2007, 318 pages.
- GENON, Arnaud. *L'aventure singulière d'Hervé Guibert*. Mon petit éditeur, Paris, 2012, 137 pages.
- GENON, Arnaud. *Ce que dit l'autofiction : les écrivains et leurs fractures*. Raison-publique.fr, 2012, [en ligne], <http://www.raison-publique.fr/article540.html>
- GENON, Arnaud. *Autofictions : pratiques et théories*. Mon petit éditeur, Paris, 2013, 226 pages.
- GENON, Arnaud. *Roman, journal, autofiction : Hervé Guibert en ses genres*. Mon petit éditeur, Paris, 2014, 104 pages.

- GENON, Arnaud. *Enjeux et frontières de l'autofiction*. Revue analyses, Vol. 9, n° 2, 2014, pp.117-121.
- GENON, Arnaud. *Du journal comme art romanesque*. Le mausolée des amants d'Hervé Guibert. Roman 20-50, Vol. 59, n° 1, 2015, pp. 83-92.
- GIDE, André. *Paludes*. Gallimard, Paris, 1973, 160 pages.
- GOFFMAN, Erving. *Presentation of self in everyday life*. Anchor, Washington, 1959, 272 pages.
- GONTARD, Marc. *Écrire la crise ; l'esthétique postmoderne*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 148 pages.
- GRELL, Isabelle. *Serge Doubrovsky ou « qu'est-ce qu'une écriture originale » ou encore « comment inventer un langage de perroquet »*. L'esprit Créateur, Vol. 49, n°3, 2009, pp. 52-63.
- GRELL, Isabelle. *L'autofiction*. Éditions Armand Colin, Paris, 2014, 132 pages.
- HANANIA, Cécile. *Putain de Nelly Arcan. Texte écran et « je » de miroirs, une écriture de la dépersonnalisation*. Dalhousie French Studies, Vol. 92, 2010, pp. 113-125.
- HODGSON, Richard. *Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine*. Littérature et théorie, Vol. 37, n° 4, 1995, pp. 48-56.
- HORNUNG, Alfred et ERNSTPETER, Ruhe (dir.) « Alain Robbe-Grillet » dans *Autobiographie et Avant-garde*. G. Narr, Tübingen, 1992, pp. 19-132.
- HUBIER, Sébastien. *Littérature intimes*. Éditions Armand Colin, Paris, 2003, 154 pages.
- HUGUENY-LÉGER, Elise. *En dehors de la fête : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans Les années d'Annie Ernaux*. French Studies, Vol. 66, n° 3, 2012, pp. 362-375.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1989, 222 pages.
- HUTCHEON, Linda. *Postmodern Afterthoughts*. Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction, Vol. 37, n° 1, 2002, pp. 5-12.
- JAMESON, Fredric. *The cultural logic of late capitalism*. New Left Review, Vol. 146, 1984, pp. 53-92.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991, 460 pages.
- JEANNELLE, Jean-Louis et VIOLLET, Catherine (dir.) *Genèse et autofiction*. Éditions Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007, 262 pages.

- JEANNELLE, Jean-Louis. « D'une gêne persistante à l'égard de l'autofiction » dans FOREST, Philippe et GAUGAIN, Claude (dir.) *Je & Moi*, NRF, n° 598, 2011, pp. 53-67.
- JEANNELLE, Jean-Louis. *Le procès de l'autofiction*. Études, Vol. 9, tome 419, 2013, pp. 221-230.
- JOHNNIE, Gratton. *Towards narrativity : Nathalie Sarraute's Enfance*. Forum for Modern Language Studies, Vol. 31, n° 4, 1995, pp. 300-311.
- JONES, Elizabeth H. *Serge Doubrovsky: life, writing, legacy*. L'esprit Créateur, Vol. 49, n° 3, 2009, 136 pages.
- JORDAN, Shirley. *Writing age : Annie Ernaux's Les années*. Forum for Modern Language Studies, Vol. 47, n° 2, 2011, pp. 138-149.
- JOUAN-WESTLUND, Annie. *Ce qui séduit chez Doubrovsky*. The Johns Hopkins University Press, 2009, [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/26289557>.
- JUIGNET, Patrick. *Lacan, le symbolique et le signifiant*. Cliniques méditerranéennes, Vol. 2, n° 68, 2003, pp. 131-144.
- KAYE, Nick. *Postmodernism and Performance*. St Martin's Press, New York, 1994, pp. 22-23.
- KELLER, Deborah. « L'écriture du tropisme dans *Enfance* » dans *Le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Mémoire de doctorat, Université de Zurich, 2003, pp. 17-98.
- KING, Andrea. *Anorexie, prostitution et psychanalyse dans Putain de Nelly Arcan*. Women in French Studies, Vol. 14, 2006, pp. 99-112.
- KING, Andrea. *Nommer son mal: Putain de Nelly Arcan*. Atlantis, Vol. 31, n° 1, 2006, pp. 38-45.
- KLEIN-SCHOLZ, Christelle. *Fragments d'un corps : L'écriture du SIDA dans les ouvrages d'Hervé Guibert*. L'esprit Créateur, Vol. 56, n° 2, 2016, pp. 52-63.
- KRISTEVA, Julia. *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris, 1969, 384 pages.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard, Paris, 1988, 294 pages.
- KRITZMAN, Lawrence D. *Remembrance of things past. Trauma and mourning in Perec's W ou le souvenir d'enfance*. Journal of European Studies, Vol. 35, n° 2, 2005, pp. 187-200.
- LABROSSE, Claudia. *L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Trembley et de Nelly Arcan*. Recherches Féministes, Vol. 23, n° 2, 2010, pp. 25-43.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Seuil, Paris, 1966, 911 pages.

- LACAN, Jacques. « L'étourdit » dans *Autres écrits*. Seuil, Paris, 2001, pp. 449-495.
- LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Londres, 2001, 248 pages.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène. *Nelly Arcan. (im)postures de la prostituée*. n° 11, 2017, [en ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document1596>.
- LAURETIS, Teresa de. *Théorie Queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg*. La Dispute, Paris, 2007, 189 pages.
- LECARME, Jacques. « Autofiction » dans *Encyclopaedia Universalis*. [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/autofiction/>.
- LECARME, Jacques. *L'autobiographie*. Armand Colin, Paris, 1997, 313 pages.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975, 368 pages.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Seuil, Paris, 1980, 333 pages.
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Seuil, Paris, 1986, 347 pages.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie et l'aveu sexuel*. *Revue de littérature comparée*, Vol. 1, n° 325, 2008, pp. 37-51.
- LEWKOWICH, David. *The Slippery Simultaneities of Remembering and Forgetting: memory, autobiographical narrative, and the case of Nathalie Sarraute's Enfance*. *Auto/Biographie Studies*, Vol. 31, n° 2, 2016, pp. 333-352.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, 108 pages.
- LYOTARD, Jean-François. *Le différend*. Éditions de Minuit, Paris, 1984 (1983), 280 pages.
- LYOTARD, Jean-François. *Réécrire la modernité*. *Les Cahiers de philosophie*, n° 5, Lille, 1988, 238 pages.
- MASSUMI, Brian. *Politics of Affect*. Polity Press, Cambridge, 2015, 228 pages.
- MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: from Discipline to Performance*. Routledge, Londres, 2001, 306 pages.
- MCKENZIE, Jon. *Performance studies*. 2005, [en ligne], https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/architecturebodyperformance/files/257077.htm
- MEIZOZ, Jérôme. *Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux*. *Nouvelle revue d'esthétique*, Vol. 2, n° 6, pp. 113-117.

- MINDIÉ, Manhan Pascal. *L'esthétique du kitsch dans le roman français : débridement de la langue et dévergondage dans L'Inceste de Christine Angot et L'événement d'Annie Ernaux*. Synergies Royaume-Uni et Irlande, n°6, 2013, pp. 127-140.
- MONTÉMONT, Véronique. *Le pacte autobiographique et la photographie*. Armand Colin « le français aujourd'hui », n° 161, 2008, pp. 43-50.
- MONTÉMONT, Véronique. *Les années : vers une autobiographie sociale*. Klincksieck, 2011, pp. 117-132.
- MULLER, Hélène. *Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : Trame d'enfance de Christa Wolf et Enfance de Nathalie Sarraute*. 2009, [en ligne], <http://trans.revues.org/307>.
- MUÑOZ, José Estaban. *Disidentifications*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, 227 pages.
- NACHTERGAEL, Magali. *Vers l'autobiographie New Look de Roland Barthes ; photographies, scénographie et réflexivité théorique*. Image et narrative, Vol. 13, n° 4, 2012, pp. 112-128.
- NIVET, Alexis. « *L'Inceste : l'écriture de la marque* » dans *Je est un autre : l'interdit de l'inceste chez Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, pp. 33-62.
- OUATTARA, Siriki. *Photographie et représentation de soi dans W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*. Voix plurielles, Vol. 11, n° 1, 2014, pp. 138-147.
- OULETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Éditions XYZ, Montréal, 2007, 152 pages.
- PELIAS, Ronald J. *Performance: an alphabet of performance writing*. Routledge, New York, 2014, 223 pages.
- PELIAS, Ronald J. *Writing performance, identity and everyday life*. Routledge, New York, 2018, 294 pages.
- PERREAU, Bruno. *Queer Theory: The French Response*. Stanford University Press, Palo Alto, 2016, 288 pages.
- PERSSON, Ann-Sofie. *L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture*. Samlaren, Vol. 133, 2012, pp. 287-303.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Routledge, New York, 1993, 207 pages.
- PIERROT, Anne Herschberg. *Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes, style et genèse*. Genesis, n° 19, 2002, pp. 191-215.

- PIERROT, Anne Herschberg. *Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du Roland Barthes* par Roland Barthes. Recherches et Travaux, 2009, [en ligne], <http://recherchestravaux.revues.org/370>.
- POIRIER, Jacques. *Entre catharsis et phramakon : sur Fils de Serge Doubrovsky*. 2008, [en ligne], <http://journals.openedition.org/episteme/906>.
- PONCHON, Catherine. *Le moi, la fiction et l'Histoire : la petite et la grande Histoire*. L'Esprit Créateur, Vol. 49, n°3, 2009, pp. 79-89.
- PONCHON, Catherine. *Le moi, la fiction et l'histoire dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun*. Mémoire de doctorat, Université de Bourgogne, 2014.
- PRATT, Mary Louise. *Towards a speech act theory of literary discourse*. Indiana University Press, Bloomington, 1975, 236 pages.
- QUINN, Michael. *Celebrity and the Semiotics of Acting*. New Theatre Quarterly, Vol. 4, 1990, pp. 154-161.
- RABATEL, Alain. *La fictionnalisation des paroles et des gestes. Les années d'Annie Ernaux*. Poétiques, n° 173, 2013, pp. 105-123.
- RANNOUX, Catherine. *Les fictions du journal littéraire*. Droz, Genève, 2004, 216 pages.
- RAYMOND-DUFOUR, Marie-France. « Putain de Nelly Arcan » dans *Prolégomènes à l'autofiction au féminin*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005, pp. 19-30.
- RENARD, Camille. *Névroses de l'individu contemporain et écriture autofictionnelle : le cas Fils*. M@gm@, Vol. 8, n° 1, 2010, [en ligne], http://www.analisiqualitativa.com/magma/0801/article_10.htm.
- RICHARD, Annie. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme?* Éditions L'Harmattan, Paris, 2013, 176 pages.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit tome I*. Seuil, Paris, 1983, 320 pages.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Seuil, Paris, 1984, 240 pages.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Seuil, Paris, 1985, 426 pages.
- RICOEUR, Paul. *L'identité narrative*. Esprit, n° 140/141, 1988, pp. 295-304.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990, 421 pages.
- RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Seuil, Paris, 1979, 284 pages.

- RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. « Parler de soi dans la langue de l'autre. Entre dissimulation et dévoilement » dans HERMETET, A.-R. et PAUL, J.-M. (dir.) *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 101-120.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le miroir qui revient*. Éditions Minuit, Paris, 1984, 232 pages.
- ROBERT, Véronique. *Enfance et Tropismes de Nathalie Sarraute : pour une poétique de la lecture*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005.
- ROBERT-DIART, Pascale. *Le jugement qui condamne Christine Angot pour atteinte à la vie privée*. LeMonde.fr, 2013, [en ligne], <http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2013/05/28/christine-angot-condamnee-a-40-000-euros-de-dommages-et-interets-pour-atteinte-a-la-vie-privee/>
- ROBIN, Régine. *Point de vue : l'autofiction*. CV Photo, n° 44, 1998, pp. 5-6.
- ROCHE, Roger-Yves. *Photofictions – Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009, 315 pages.
- ROCHE, Roger-Yves. *Le Je et son ombre. Photofictions, suite (sans fin ?)*. 2013, [en ligne], <http://edl.revues.org/583>.
- ROSALDO, Renato. *Culture and Truth : The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press, Boston, 1989, 253 pages.
- ROSSE, Dominique. *Autofiction et autopoïétique – la fictionnalisation de soi*. L'esprit Créateur, Vol. 42, n° 4, 2002, pp. 8-16.
- ROTHBERG, Michael. *Traumatic Realism : The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, 336 pages.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions*. Gallimard, Paris, 1973 (1782), 864 pages.
- SAMÉ, Emmanuel. *Autofiction : Père & Fils*. Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2013, 224 pages.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Arnaud Colin, Paris, 2014, 127 pages.
- SARKONAK, Ralph (dir.) *Le corps textuel de Hervé Guibert*. Minard, Paris-Caen, Lettres Modernes, 1997, 228 pages.
- SARKONAK, Ralph. *Angelic Echoes. Hervé Guibert and Company*. University of Toronto Press, Toronto, 2000, 342 pages.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Gallimard, Paris, 1956, 155 pages.

- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1985, 360 pages.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. Routledge, New York, 2004 (1988), 432 pages.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – an introduction*. Routledge, New York, 2002, 359 pages.
- SCHMITT, Arnaud. *La perspective de l'autonarration*. Poétique, Vol. 1, n° 149, 2007, pp. 15-29.
- SCHMITT, Arnaud. *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, 204 pages.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge, New York, 2011, 273 pages.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. University of California Press, Los Angeles, 1990, 258 pages.
- SELLAH, Sabah. *Le jeu du je ou l'expression du désespoir dans l'œuvre d'Hervé Guibert*. M@gm@, Vol. 8, n° 1, 2010, [en ligne], http://www.analisiqualitativa.com/magma/0801/articolo_17.htm
- SIRVENT, Michel. *Blanc, coupe, énigme : auto(bio)graphies. W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*. Littérature, n° 98, 1995, pp. 2-23.
- SPIRO, Joanna. *The testimony of fantasy in Georges Perec's W ou le souvenir d'enfance*. The Yale Journal of Criticism, Vol. 14, n° 1, 2001, pp. 115-154.
- SPIVAK, Gyatri Chakravorty. « Can the subaltern speak? » dans NELSON, Cary et GROSSBERG, Lawrence (dir.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, Champaign, 1988, pp. 271-313.
- STRASSER, Anne. *L'énonciation dans Les Années*. Roman 20-50, Vol. 2, n° 54, 2012, pp. 165-175.
- TOMKINS, Silvan. « Shame-Humiliation and Contempt-Disgust » dans SEDGWICK, Eve K. et FRANK, Adam (dir.) *Shame and its Sisters: A Silvan Tompkins Reader*. Duke University Press, Londres, 1995, pp. 133-178.
- TURNBULL, Colin. « Liminality : A synthesis of Subjective and Objective experience » dans SCHECHNER, Richard et APPEL, Willa (dir.) *By Means of Performance*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 50-81.
- VAN ROEY-ROUX, Françoise. *Enfance de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie*. Études littéraires, Vol. 17, n° 2, 1984, pp. 273-282.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Grasset, Paris, 2005, 240 pages.

- VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Éditions de la transparence, Chatou, 2009, 123 pages.
- WAGSTAFF, Peter. *Utopia and autobiography: Georges Perec's W ou le souvenir d'enfance*. Utopian Studies, Vol. 8, n° 2, 1997, pp.87-103.
- WEI, Keling. *Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'Enfance de Nathalie Sarraute*. Études françaises, Vol 42, n° 2, 2004, pp. 101-114.
- WERBE, Charlotte F. *Traumatic memory and bodily inscription in Georges Perec's W ou le souvenir d'enfance and Philippe Grimbert's Un secret*. Journal of literature and trauma studies, Vol. 3, n° 1, 2014, pp. 23-42.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*. Free Press, New York, 1978 (1929), 413 page.
- WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 184 pages.
- WHITESIDE, Anna. *Autobiographie ou anti-autobiographie? Le cas de Barthes*. Neophilologus, Vol. 65, n° 2, 1981, pp. 173-184.
- XIAOXIA, Wang. *Soi-même comme un Autre – écriture intersubjective dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*. Synergies, n° 5, 2010, pp. 195-207.
- ZUFFEREY, Joël. *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Éditions L'Harmattan Academia, Louvain-la-Neuve, 2012, 192 pages.