

L'autofiction, le non-lieu d'un genre

Youssef Jabri
Université Abdelmalek Essaadi – Tétouan

Romanesque et ou autobiographique, quelle contradiction ! L'autofiction est condamnée à l'éternelle errance à la recherche de soi, objet et sujet de pure création. Son œuvre hésite entre le vraisemblable du registre réaliste, où l'auteur s'engage, sur le mode éthique et en son propre nom propre, à dire la vérité, rien que la vérité, toute la vérité, et le régime fictionnel des récits rapportés par un tiers.

Cependant, comme s'interroge blanchot dans son espace littéraire, sur le début de l'œuvre. C'est-à-dire l'existence d'une ligne de marquage qui délimite le pourtour de l'univers « fictionnalisé » pour le protéger de l'invasion d'un monde supposé être réel. Cette absence de frontière, sinon du moins sa perméabilité, libère automatiquement l'évolution aspectuelle de l'écriture de soi ; une telle dynamique n'est que l'empreinte tangible de l'apport de la postmodernité à l'univers littéraire. Quelles sont ces causes accumulées qui compliquent l'approche de ce genre nouveau ? quels sont les rapports qui relient le sujet écrivain et ses récits d'autofiction ? de quels paradoxes l'impossible conciliation de deux registres incompatibles est-elle tributaire, alors que la référence de la fiction n'est pas moins fictionnelle ? Comment l'approche postmoderne revalorise-t-elle les hiérarchies des valeurs entre le réel et la fiction¹ ?

Avec l'autofiction, il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, mais d'une substitution au réel des signes du réel, d'une copie sans original tout en brouillant les repères entre l'image, ce qu'elle représente et ce qu'elle simule. Quel rapport pourrait-on donc établir entre l'autofiction et la postmodernité ? L'écriture fictionnelle du moi, est-elle une réécriture de l'autobiographie ou un travail de désécriture ?

L'écriture autofictionnelle, bien qu'elle ne soit pas la propre invention ponctuelle d'un moment de l'histoire de la littérature, réduit, dans la durée, l'écart imposé par l'esprit structural des théories de la narratologie. Elle propose, dans le cheminement que poursuit l'évolution des modes de l'expression littéraire, un troisième espace de communication qui se trouverait aux interstices de l'énonciation et de la narration. Elle est la transgression de ce que Benveniste aborde distinctement du récit. Par ce détournement discursif, où la voix de la narration émane de l'instance énonciatrice, l'auteur de l'autofiction brouille les lignes de

¹ L'hétérarchie est un système d'organisation qui se distingue de la hiérarchie parce qu'il favorise l'interrelation et la coopération entre les membres plutôt qu'une structure ascendante.

démarcation structuralistes qui distinguaient l'énonciation de la narration. L'autofiction incarne simultanément la double fonction d'une double communication. Si ce schéma qui est à l'origine du pacte autobiographique aussi, son application aux autres formes de l'écriture de soi, en l'occurrence autofictionnelles la distinction est moins évidente. Celle-ci exploite le même rapport énonciatif, mais en en faisant un usage particulier. Le sujet/objet de l'énonciation/narration est simultanément indiqué et occulté, ou presque. Sa particularité qui le distingue de l'écriture romanesque consiste à faire assister le lecteur aux mouvements de sa métamorphose.

La nature des pronoms, dont seuls le « *je* » et le « *tu* » sont les seuls représentants d'une personne, alors que le « *il* » est celui de la non-personne : « Très généralement, la personne n'est propre qu'aux positions « *je* » et « *tu* ». La troisième personne est, en vertu de sa structure même, la forme non-personnelle de la flexion verbale.² »

La scission entre le « *je* » et le « *il* » est obligatoire à traduire le passage du point de vue du narrateur sur lui-même vers le mode de la neutralité *objectivante* ; c'est une manifestation grammaticale de l'état de dédoublement. La troisième personne est la forme historique du « *Moi* ». Pour Blanchot commentant Kafka, c'est paradoxalement le passage obligatoire à la littérature qui permet d'assumer mieux son discours en adoptant la posture d'une distanciation maximale, à l'inverse de ce qu'avait proposé les études dans le domaine de l'énonciation sur la distance minimale. Le passage d'un « *je* » autobiographique à un « *il* » romanesque, donc fictionnel, serait la première modalité narrative qui garantit l'introduction du récit autofictionnel au monde de la littérature.

Il va sans dire que la permanence de l'état d'un sujet est incompatible avec l'identité toujours fluente. Il s'en suit qu'avant-même de parler de soi, il suffirait d'y penser, est d'emblée une forme de dédoublement, un devenir autre. Si « *je* est [irrémédiablement] un autre », le *il* de l'autofiction ne serait-il une étrange métamorphose, ou du moins, une substitution grammaticale du *je* ? Malgré la transparence présumée d'une promesse rousseauiste, ou du pacte autobiographique nominal du premier Philippe Lejeune, qui laissent entendre l'obligation d'une authenticité au référent autobiographique, le souhait, la reconnaissance ou l'aveu de la fidélité à soi dans l'écriture intime implique, paradoxalement, une conscience de l'impossible conformité à l'Idem ricœurien. Et Lejeune lui-même de reconnaître : « [...] quand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique

² - É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p230.

paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Ecrire sur soi est fatalement une invention de soi.³ »

Ainsi, la monstrueuse Chimère, la créature hybride de la mythologie grecque, s'est-elle fait tuer par son propre feu, cédant la place au mythe. Les flammes qu'elle crachait de sa propre gueule de lion, sous les yeux impassibles de la chèvre et de sa queue serpentine, se sont retournées contre elle. Étrangement imprévisible, les ondulations du projet autobiographique suivent dès lors un cheminement qui avorte lorsqu'il se contente, par souci de reproduction fidèle, d'une seule référence. Il échappe au contrôle de la logique structurante, comme le feu de Chimère, le monstre bicéphale qui s'est tué de sa propre puissance aux dimensions disproportionnées et inaptes à contenir le flux des événements, le caractère discontinu de la mémoire et l'inconfort du genre romanesque.

En symphonie, l'autofiction fera renaître l'égo de la disparité qui prévient l'impossibilité d'une écriture de soi jouée sur une seule corde, dans la présence d'autres instruments qui se sont tus. Être fidèle à soi c'est, d'une certaine manière, reconnaître son incapacité à traduire par la littérature un être conforme à l'image d'un soi unitaire et dont l'harmonie est réduite à une seule tonalité. Et Lejeune de rectifier : « Un discours sur le rapport entre littérature et vérité bute toujours sur la possibilité énigmatique de la répétition, dans le cadre du portrait.⁴ »

L'autofiction entendue de cette manière, c'est-à-dire conçue comme un mode d'administration plutôt qu'un genre littéraire indépendant, suppose que cette approche omniprésente dans les formes contemporaines d'expression artistique soit une formule de l'avant-garde, grâce à différentes écoles de pensée. Elle a évolué pour être maintenant universellement reconnu, et est observée et manifestée de façon particulièrement explicite dans les textes modernes des récits de vie qui sont « astucieusement minés par des éléments fictifs ». Ce qui nous intéressera ici, c'est la question qui concerne le caractère d'un tel changement dans la reconnaissance de la prose autobiographique et les raisons de l'émergence de ce remodelage.

Par le récit de vie qui n'épargne pas la reconnaissance de ces défauts, l'être écrivant se présente alors comme un homme conscient de l'impossibilité d'une rédemption de la contingence. Il conçoit un projet qu'il annonce par le biais d'un « pacte autofictionnel » où il avertit son lectorat potentiel du caractère particulièrement instable de son texte. Il retrace le

³ Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *L'Auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. Perspectives Critiques, 1991, p. 58

⁴ Derrida, *La Dissémination*, p.214.

parcours héraclitéen d'une identité allogène, comme l'eau de cette rivière dont le plaisir de s'y baigner diffère selon où et quand l'on a plongé. Et ce n'est pas par le pur hasard de la mythologie que les maories de la Nouvelle Zélande et les hindous de l'Inde donnent vie à leurs cours d'eau. Ainsi, l'écrivain du récit de vie, repasse-t-il, par rétrospection, les bords menaçants de l'errance mais prometteurs de l'hétérotopie libératrice de la postmodernité. Au prix cher des mots confessés dans le malaise d'être mis à nu, sans jamais retrouver l'idéal escompté, l'opacité du langage, qui couvre mieux quand celui-ci se veut révélateur, détourne à jamais l'être originel dans les dédales des tissages et retissages transformateurs du double d'une référence rendue absente sous les multiples strates du texte.

Vu sous l'angle de la déconstruction, les caractéristiques de l'autofiction vont être mises en dialogue avec celles de l'autobiographie. Cette approche nous paraît pertinente du moment qu'elle nous permettra d'en synthétiser les oppositions : « Un texte [suppose Derrida] n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible.⁵ »

Selon cette doxographie derridienne, qui a influencé les discours structuralistes sur la littérature, dans le sillage du meurtre présumé de l'auteur, l'écriture a un pouvoir incontrôlable. Elle se détourne irrémédiablement du dessein initialement envisagé. Les intentions de l'auteur disparaissent derrière le texte de l'écriture et LES textes de la lecture. Elle fonctionne au sein de la mobilité bipolaire du bien et du mal, de telle sorte qu'elle devient la conséquence morale de sa double nature et de l'usage qu'en fait la société. Le cadeau empoisonné de Theuth ne cesse de se métamorphoser depuis l'ère de la divinité égyptienne.

L'écriture (ou, si l'on veut, le *pharmakon*) est donc présentée au roi. Présentée : comme une sorte de présent offert en hommage par un vassal à son suzerain (Theuth est un demi-dieu parlant au roi des dieux) mais avant tout comme une œuvre soumise à son appréciation. Et cette œuvre est elle-même un art, une puissance ouvrière, une vertu opératrice. Cet *artefactum* est un art. Mais ce cadeau est encore d'une valeur incertaine. La valeur de l'écriture - ou du *pharmakon* - est certes donnée au roi mais c'est le roi qui lui donnera sa valeur. Qui fixera le prix de ce qu'en recevant il constitue ou institue.⁶

⁵ Derrida, *La Dissémination*, p.71.

⁶ Derrida, *La Dissémination*, p.85.

Elément de l'ambivalence, remède et poison, l'écriture agit de deux manières antinomiques. Elle soigne les lésions de l'âme, mais aussi abolit tout ce qui la dépasse. Le salut de la littérature est dans le dosage de cette substance miraculeuse.

Le texte acquiert ainsi un statut ontologique dans l'approche postmoderniste. Il est crucial pour la théorie de Brian McHale quant au changement de la culture dominante comme étant la différence significative entre la modernité et la postmodernité dans la littérature et les arts. Il présente ainsi sa thèse dans la préface de son livre Postmodernist fiction en ces propos :

This is essentially a one-idea book—an admission that probably ought to embarrass me more than it in fact does. That idea is simply stated: postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues.⁷

[Traduction]

Il s'agit essentiellement d'un livre d'une idée - une thèse qui devrait probablement m'embarrasser plus que ce qu'elle n'en a l'air. Cette idée est simplement énoncée: la fiction postmoderniste, dominée par des questions ontologiques, diffère de la fiction moderniste qui se présente comme une poétique dominée par des questions épistémologiques.

On peut remarquer que la vérité dans l'écriture autofictionnelle, pour les besoins de la stylistique postmoderne de McHale, n'a plus besoin d'être vérifiée au-delà des préoccupations ontologique. La réception, critique ou profane, du texte autofictionnel ne devrait pas trop s'arrêter, selon cette conception postmoderniste de la littérature, à l'étude de l'origine de ce qui distingue les genres. Cette option propose de suivre le mouvement transgressif des règles établies par la modernité en l'admettant comme un fait libérateur de la domination de la modernité. En conséquence, les frontières deviennent plus des motifs de passage qu'un prétexte qui justifie l'exclusion, sans pour autant substituer le chaos, comme règle nouvelle, à l'harmonie établie, bien que le chaos ovidien soit antérieur à toute distinction.

L'hybridité est ce mouvement qui vise à fixer l'instant éphémère de la métamorphose, à le pérenniser par la parole littéraire. C'est le paradoxe de l'impossibilité de dire l'éphémère.

⁷ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge 1987, p.12.

Toute écriture résulte forcément d'une sélection. Lorsque cette sélection agit sur les référents autobiographiques comme les noms propres, la famille, lieu de naissance, scolarité... mais surtout le métier d'écrivain. Le narrateur du récit, comme l'auteur du livre d'ailleurs, se mettent en surplomb vis-à-vis de soi-même pour se raconter. Lorsque l'inconscience s'interpose entre le sujet et la saisie de soi menace le projet autobiographique.

« Ces sales petites histoires de famille », comme aurait dit Deleuze ; ce n'était pas non plus une autobiographie d'allure classique. Dans le corps du texte il y a cette volonté de la refuser, à la faveur d'une démarche ludique de subversion, une volonté de briser la fermeture de l'identité, de la faire éclater en fragments. En regard de ces négativités, de cette situation quelque peu marginale par rapport à la production romanesque courante, j'avais pour moi le sentiment que ce texte répondait, en ce qui me concerne, à l'urgence d'une nécessité et c'est en écrivant, au fur et à mesure de sa croissance organique, que prend corps sa vérité, ce à quoi il a tenté de répondre dans sa fragilité, les limites de sa finitude.⁸

Pour quelle fin El Maleh multiplie les identités de ses narrateurs ? Il se raconte dans son *Parcours immobile* sous plusieurs prénoms mais qui se rejoignent et se distancient en même temps. C'est le mouvement même de la représentation/invention de soi, de l'écriture dite autofictionnelle. L'écriture, pour lui, est une forme de dédoublement de soi. Elle engage l'auteur par délégation, par le biais du jeu des narrateurs pluri-identitaires. C'est un travail sur soi, par un être expérimental de fiction. Un individu créé de toutes pièces, mais conçu à partir de matériaux appartenant en propre au créateur qui ne cesse de paraître sous le nom du biographe. Il dessine un être qui porte les marques de certaines de ses expériences de vie, mais surtout de son rapport à la littérature. Il se donne la possibilité de se redéfinir, en dépassant dans et par l'écriture cet autre qu'il porte en lui/soi. L'écriture devient une aventure langagière dans laquelle un sujet plastique, l'auteur en auto/portrait, se réinvente au fil des expériences que la vie lui propose, ces expériences qui sont aussi des expériences d'écriture par leur mise en mots, et qui vont alimenter et nourrir la figure de son narrateur : « La figure auctoriale est alors une double projection fictionnelle de l'auteur, comme personnage et comme narrateur, comme fiction de personne et comme fiction dénonciateur.⁹ »

Cette écriture de laboratoire est soumise à une analyse de soi parce qu'elle résiste aux identifications rapides des symptômes cliniques et a besoin d'une amplification à la démesure de ses dimensions microscopiques. Elle est imprévisible parce qu'elle dépend à la fois de sa

⁸ *Parcours immobile*, 9.

⁹ - Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, p.119.

production et de sa consommation. Son itinéraire est instable, d'autant plus qu'elle occupe la case vide remarquée par Serge Doubrovsky qui suppose : « Fiction d'évènements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage.¹⁰ »

La littérature expérimentale prend pour support la valeur du *pharmakon* qui dépend de l'usage que fera le roi des dieux Ammon du présent qui lui a été offert par le dieu Theuth. C'est l'écriture imprévisible.

Ce *pharmakon*, cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être - tour à tour ou simultanément - bénéfiques et maléfiques.¹¹

Elle lutte contre l'ossification des points de vue qui définissent souvent, trop vite et une fois pour toute, un sujet à son insu. La création est création de soi par l'exagération d'une temporalité qui couvre une part de la vie de la persona de l'auteur. De manière symptomatique, le texte est l'intertexte des autres écrivains qui se sont forgés une vie d'écrivain.

Les pages, les feuilles éparpillées par le vent, le journal de couleur rouge, les miroirs... sont autant de surfaces de projection où l'auteur tente de se récréer des images perceptibles, ce sont aussi des techniques de mise en abyme de l'écrit. Genette l'identifie, dans ses *Palimpsestes*, la représentation des personnages en contact direct avec l'acte de l'écriture sert d'argument d'authentification et de souscription à un soubassement de réalité qui naît dans un contexte fictionnel. L'auteur de l'autofiction élabore les circonstances historiques et personnelles qui lui permettent d'incarner dans son texte le rôle du personnage écrivain en plein acte de création. Pour la société bourgeoise, il est inconcevable de se représenter un écrivain en vacances, comme le mentionne Roland Barthes dans ses *Mythologies*. Ce dernier aussi n'oublie pas de mettre en publique quelques-unes de ses photos en train d'écrire.

Pour le théoricien de « La mort de l'auteur », l'écriture autofictionnelle ne vise pas à exhiber la vie de l'auteur par la description, ou par la narration des péripéties et des événements auxquels il a participé. De tels procédés sont étrangers à un homme censé

¹⁰ - Serge Doubrovsky,

¹¹ - Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.78.

toujours protéger son intimité traquée par l'autorité policière, en cloisonnant les différentes sphères de sa vie. Professeur pour ses étudiants, militant pour ces camarades du parti, C'est une écriture de soi à soi-même, comme le suggère le titre des *Lettres à moi-même* ou son *Parcours immobile*, qui finit là où elle a commencé. Cette énonciation particulière, où le sujet est lui-même objet et destinataire de son énonciation, survalorise l'instance émettrice de l'énoncé. Mise en situation ambiguë, cette communication se dédouble dans l'intervalle discontinu des échos sans origine, parce que l'écho est l'origine-même de l'œuvre. Une œuvre en éternel retour sans qu'elle ne réussisse jamais à trouver son point d'ancrage originel, au-delà duquel rien ne préexiste. Une écriture de soi est une écriture antérieure à toute antériorité, une écriture sans trace parce qu'elle est sa propre trace, l'ombre d'elle-même, le volume de ses dimensions. C'est une écriture suicidaire, voire fasciste, qui s'anéantit en entraînant tout l'espace littéraire avec elle, dans sa chute, tout ce qui la dépasse. Ne se contentant pas de faire croire, mais elle oblige à croire.

Ce n'est pas l'écriture préméditée de la mémoire, parce qu'elle en est un spectre antérieur à toute antériorité. Elle est l'erreur du piège qui se referme sur les mains de celui qui l'a tendu. Aussi le chasseur est-il son unique gibier. L'écriture de soi, qui s'affiche en se dérobant derrière le bouclier de la fiction, est l'œuvre d'un calligraphe baroque qui trace le mouvement de sa propre métamorphose inachevée. L'écrivain « artiste » est le sosie d'Ibn Moqla. Une fois son œuvre achevée, ses membres qui le lient à son texte sont condamnés à l'amputation pour lui interdire toute reproduction et lui rappeler l'atrocité de son crime. L'assassin dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Aghata Christie n'était pas camouflé sous les apparences du « je » narrateur ?

L'auteur de l'autofiction est le sujet de l'acte d'écriture, certes, mais il tente de résister à la force agissante du lecteur qui cherche à en faire un objet. Il présente un Être déconstruit et hypothéqué par les exigences du lecteur qui lui refusent le droit à l'invention. Driss Chaïbi s'est excusé d'avoir écrit *Le passé simple* avant de regretter le repent. Salman Rushdie ne niait-il pas toute revendication des insultes envers le prophète dans *Les versets sataniques* après la Fatwa de Rouhollah Khomeini ? Dès lors la question la réalité artistique s'estampe derrière l'artificialité du réalisme, et l'esthétique restera toujours de l'autre côté de la monnaie qui n'affiche que la vraisemblance d'une face.

Le murmure de Schéhérazade sans voix qui ne cesse jamais de raconter toutes les voix qui se sont tues. L'autobiographe ne meurt pas de son texte, de cette affection qui perpétue le crime presque parfait. Sans preuve, parce que l'auteur ne se serait jamais trompé de clef, ni de victime. Il est le Golem de la kabbale commandé par la lettre, le monstre de Frankenstein.

Un non-être parce qu'il n'a été que de trop, pour être seul être. C'est l'écriture des fragments suturés qui raconte l'histoire des cadavres mutilés pour créer une créature non moins mutilée. L'autofiction est l'écriture de la mutilation.

La lecture barthienne est donc la mise en mouvement du texte par l'interprétation équivoque qui se refuse de lui «Donner un dernier signifié». Avec l'effacement du rôle de l'intention d'auteur, le rôle du lecteur est par contre mis en valeur.

L'autofiction est le projet d'une oraison funèbre parce qu'elle est née dans le cheminement vers une mort certaine ; éclairée par la lumière des hypothèses structuralistes, au caractère systémique des phénomènes littéraires, où le «grand personnage» de l'auteur est dépossédé du pouvoir absolu de la référence signifiante. Dans plusieurs textes canoniques de Roland Barthes qui partagent la sentence, peut-être la plus connue, de la «Mort de l'auteur», le premier Barthes écrit:

Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle ; il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.¹²

Lui-même, ou presque, après l'expérience de la mort de sa mère, se permet de ressusciter dans *Le journal de deuil*. Ainsi commencent *Les carnets de Malte* de Rilke, par la même prophétie tragique de sa mort proche, mais une tragédie qui n'est pas sans espoir de quelque bout de littérature:

Et de quelle mélancolique douceur était la beauté des femmes lorsqu'elles étaient enceintes, et debout, et que leur grand ventre sur lequel, malgré elles, reposaient leurs longues mains, contenait deux fruits : un enfant et une mort. Leur sourire épais, presque nourricier dans leur visage si vidé, ne provenait-il pas de ce qu'elles croyaient quelquefois sentir croître en elles l'un et l'autre ?¹³

¹² - - Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » (1968), in *Œuvres complètes* (nouvelle éd. d'E. Marty), t. III (1968-1971), Paris, 2002, p. 45.

¹³ - Rilke 12.

Les douleurs de l'accouchement qui ont précédé la mort de l'enfant de Camille Lorens, qui n'est qu'un pseudonyme de choix, ont complètement transformé le mode d'écriture de l'écrivaine. *Philippe* était sa première autofiction écrite à la première personne.

Il y a ceux qui font comme s'il ne s'était rien passé, comme s'ils ignoraient tout (mais ils savent, pourtant, puisque me revoyant le ventre dégonflé, ils ne demandent pas de nouvelles du bébé), ceux qui, me rencontrant au marché, me parlent du prix des tomates et des vacances prochaines. Par eux, à leur insu, Philippe souffre mille morts [...] Les semaines qui ont suivi la naissance, chaque fois qu'on m'a parlé d'autre chose, il est mort à nouveau.¹⁴

Si la mort n'est pas effectivement celle de l'auteur de l'autofiction, mais plutôt sa ressuscitation, elle est la mort de sa mort. C'est la coïncidence suspendue de deux morts, celle de l'autobiographie véridique et de la fiction pure, qui fera renaître de ses cendres d'un processus littéraire nouveau qui annonce. Les *Essais*, que Montaigne a écrit tout le long de sa vie, sont aussi une œuvre qui suit la même procédure d'invention du Moi au seuil de la mort. « On ne peut essayer la mort qu'une fois » écrit-il après son accident équestre. L'événement, qui a été introduit dans le texte sous forme d'*allongailles*, prend une ampleur disproportionnée par rapport au besoin de l'argumentation, jusqu'à gagner en autonomie.

Oxymorique, elle est le non-lieu d'une littérature en devenir perpétuel; le corps de l'épuisement inutile, à l'extériorité impossible, qui ne saurait que s'inventer la mobilité nécessaire à sa propre existence. L'autofiction résiste à l'écriture parce qu'elle refuse d'être fixée dans des apparences, au for intérieur stérile qui s'anéantit dans le récit de « l'éternel recommencement de l'œuvre », comme aurait dit Blanchot. Son autorité interdit, même à soi, la possibilité de se reconnaître au-delà du récit. C'est une simple stratégie de la lutte contre l'autorité linéaire d'une mémoire qui se veut sans défaut, ou le réconfort qui soulage le corps de l'épuisement inutile de la répétition. Une mémoire sans défaut est une mémoire non linéaire, c'est une archive totale et simultanément disponible ; ce qui revient à dire une non-mémoire, mais qui n'est pas son absence non plus. Puisque l'oubli est le devenir de la mémoire qui s'épuise à chercher des repères perdus. L'approche que nous proposons à l'éclairage de ce « genre » littéraire problématique serait donc de l'ordre de la dynamique spatiale, étant donné que l'arbitre de la temporalité romanesque trahit l'impartialité inefficace de la narratologie. Ce n'est pas une invention, ni une découverte non-plus, mais une simple

¹⁴ - Camille Laurens, *Philippe*, Paris, Gallimard, 2008, coll « Folio », p. 37. (81p.)

reconsidération de l'inévitable dialectique du vrai et du faux que nous valorisons en tant que deux territoires instables qui se lient par des rapports tout aussi mouvants. Et le néologisme de l'autofiction n'est-il pas né dans l'espace vierge de cette case vide ? dans ce lieu interstitiel qui a assisté à la rédaction de Fils, initialement *Le monstre* ? dans l'épuisement de la structure qui se voulait totale ? Et Rilke de s'interroger, dans ses carnets, sur la valeur de la temporalité :

Est-il possible que toute l'histoire de l'univers ait été mal comprise ? Est-il possible que l'image du passé soit fausse, parce qu'on a toujours parlé de ses foules comme si l'on ne racontait jamais que des réunions d'hommes, au lieu de parler de celui autour de qui ils s'assemblaient, parce qu'il était étranger et mourant. Oui, c'est possible.¹⁵

Le texte est traversé par l'effigie de son créateur, du moins ce qui en reste, parcourant une multiplicité de lignes qui l'ouvrent sur l'univers hétérotopique de *l'hyperréalité*. A commencer par l'avertissement qui introduit le récit autofictionnel, il est légitime de s'interroger sur son rapport au texte. Jacques Derrida s'en est chargé dans « Hors livre » de *La dissémination* où il déconstruit la fonction de cette « chose », comme il ne se prive pas de l'écrire.

On a toujours écrit les préfaces, semble-t-il, mais aussi les avant-propos, introductions, avant-dire, préliminaires, préambules, prologues et prolégomènes, en vue de leur propre effacement. Parvenu à la limite du pré- [...], le trajet doit en son terme s'annuler. Mais cette soustraction laisse une marque d'effacement, un reste qui s'ajoute au texte subséquent et ne s'y laisse plus tout à fait résumer. Telle opération paraît donc contradictoire et il en va de même pour l'intérêt qu'on y porte.¹⁶

Pour aborder, même de manière épistémologique, la problématique de la véracité du contenu raconté, l'approche postmoderne propose un troisième espace qui serait le monde possible ; l'univers par où passerait en permanence ce qui n'est pas complètement vrai au même titre que ce qui n'est pas totalement faux. Umberto Eco désigne cette narration qui n'en n'est pas une, ou presque, par le monde des possibles. La conscience du lecteur confond la réalité du monde, auquel elle appartient au même titre que le livre et son auteur, avec et le

¹⁵ - Rilke 17.

¹⁶ - Jacques Derrida, *La dissémination*, p.14.

monde imaginaire qu'elle se représente à partir de l'œuvre comme « rencontre de deux solitudes » ou « éternel recommencement ».

Les œuvres autofictionnelles s'apprêtent à être traitées, non comme simple affection/infection autobiographique de l'espace littéraire, mais aussi comme l'application subversive concrète de ces techniques. Ni fiction, ni autobiographie non plus, ce sont ces deux en même temps, c'est la synthèse des choses incompatibles. Ceci compte aussi comme un diagnostic des tendances littéraires de la postmodernité :

1. La nouvelle écriture de soi est marquée par le renforcement des traits traditionnels, cependant, « sans nécessairement les réutiliser de la même manière ».
2. Un autre constat est que les théories de l'autobiographie doivent être appliquées uniquement comme des méthodes d'interprétation et non pas des critères de distinction générique.