

dans le discours biographique : les phénomènes de synchronicité (rêves prémonitoires, coïncidences inexplicables) dont Gracq se sert d'ailleurs dans son œuvre à plusieurs reprises²³⁴ et que l'on peut rapprocher de la notion de hasard objectif théorisé par Breton dans *L'Amour fou*²³⁵. Nous limitons ainsi volontairement cette recherche des motifs surréalistes gracquiens dans le discours biographique à un seul aspect, qui nous semble d'ailleurs suffisamment illustrateur pour notre propos.

La synchronicité est un phénomène psychique théorisé, comme on sait, par Jung. Le psychiatre suisse le définit comme la coïncidence entre un événement du monde extérieur et un état mental, comme un principe connectif acausal qui met en rapport de manière inexplicable la psyché personnelle et le monde matériel²³⁶.

Suzanne Lilar, dont la dérive surréaliste du discours biographique n'a rien de surprenant si l'on songe à l'importance indéniable du surréalisme chez l'auteur du *Portrait de l'analogiste*, évoque le début de son amitié avec Gracq,

234

Voir à titre d'exemple la narration de sa première rencontre avec BRETON à Nantes : alors que Gracq lui parlait de sa fascination pour la *Béatrix* de BALZAC, que BRETON n'avait pas lu, ce dernier sortit de sa poche un anneau de clé qu'il avait trouvé sur une plage quelques jours auparavant et sur lequel on pouvait lire avec difficulté *Béatrice* ou *Béatrix* (*P*, pp. 958-959). Nous reportons également le lecteur au passage de *BT* où Christel évoque la « lumière d'apocalypse » — un météore — qu'elle vit briller une nuit dans le train et qui est interprétée comme un signe prémonitoire qui annonce la venue messianique d'Allan qui aura lieu longtemps après (*BT*, p. 113).

235

Cf André BRETON, [1937], 1976, pp. 22-23 et p. 51.

236

La synchronicité comprend deux facteurs : « a) una imagen inconsciente llega a la conciencia ya sea directamente [...] o indirectamente (simbolizada o sugerida) bajo la forma de un sueño, idea o premonición. b) Una situación objetiva coincide con este contenido. Uno es tan enigmático como el otro. » (Daryl SHARP, 1997, pp. 185-187). Il existe un rapport indéniable entre la théorisation de ce phénomène et la relativité du temps et de l'espace. Pour JUNG, la psyché personnelle et la matière constituent une espèce de continuum énergétique qui prendrait, dans chaque cas, une forme différente.

qu'elle présente — nous retrouvons ici le motif de l'auteur en fuite — comme quelqu'un d'une « intimidante timidité²³⁷ », sur un ton ésotérique :

[...] nous nous prêtons aux premiers sondages d'une amitié née sous le signe du feu (et qui fut toujours riche en présages, je n'en veux pour exemple que ce rêve où, plusieurs semaines avant l'attribution inattendue du Goncourt à Julien Gracq, j'annonçais l'événement à Françoise Mallet-Joris).²³⁸

Louis Charvet, quant à lui, évoque non pas un rêve mais une coïncidence étrange qu'il n'arrive pas à expliquer et qui eut lieu lors de la représentation du *Roi pêcheur* dans un village de Savoie :

À l'heure où les projecteurs s'éteignent [...] un fanal érigé sur la contrepente de l'obscur vallée surplombée semblait s'offrir comme un guide. C'était le flot de lumière qui depuis l'année précédente inondait chaque soir d'été la tour maîtresse d'un château qui depuis le X^e siècle porte le nom — étrangement évocateur pour qui sortait d'une célébration du mystère du Graal — d'Avalon.²³⁹

Mais l'occurrence synchronistique qui nous semble sans doute la plus intéressante pour notre propos est celle qui figure dans ce que nous avons appelé le *portrait officiel* de Gracq. Corti, qui semblait vouloir dans un premier temps écarter le lecteur de toute curiosité biographique nous présentant un Gracq « moyen en tout » qui ne se dévoilait que dans son écriture, se laisse entraîner lui aussi par la synchronicité. Voici les commentaires que lui suggère le fait que aussi bien Gracq que Breton se

²³⁷

Ils se rencontrèrent à l'occasion de la conférence que Gracq prononça à Anvers en 1949 : « Le surréalisme et la littérature contemporaine ».

²³⁸

Suzanne LILAR, 1972, p. 364.

²³⁹

Louis CHARVET, 1972, p. 379.

singularisaient des autres écrivains qui entretenaient des rapports avec lui par leur emploi de l'encre verte, très rare à l'époque :

Mince particularité, pourrait-on penser ? Voire ! À cette époque, les papeteries n'offraient pas dans leurs vitrines des arc-en-ciel de stylos à bille, et tout un chacun se contentait de la vulgaire mais si belle encre noire [...] ; tout au plus la fantaisie lui préférait-elle la violette. Gracq n'avait pu choisir une couleur inhabituelle sans quelque raison, *peut-être à lui-même inconnue*. C'est aujourd'hui seulement, songeant à cette lettre, qu'un rapprochement curieux me frappe. André Breton, que Gracq admirait, mais avec lequel il n'avait jamais correspondu, qu'il n'avait même encore rencontré [...], lui aussi, affectionnait l'encre verte. On pourra penser que ce choix d'une même encre n'est que de rencontre, ou qu'elle ne trahit qu'un inconscient désir de singularité, un refus de la banalité générale. *Il me plaît plutôt de croire que cette couleur commune à ces deux écrivains, qui devaient devenir des amis, a valeur d'intersigne [...]*²⁴⁰. (Nous soulignons).

Le lecteur attentif ne peut éviter de faire un rapprochement entre ce passage et celui où Gracq explique sa première rencontre avec Breton, décrite aussi sous le signe du hasard objectif. On dirait que Corti — qui aurait pu, si on nous permet l'expression, boucler la boucle en rappelant que les couvertures de la première édition de *Le Rouge et le Noir*, son livre de chevet dont il mémorisera des passages entiers, qui tomba entre les mains de Gracq quand il avait quatorze ans, étaient, elles aussi, vertes²⁴¹ — agit de nouveau de concert avec son auteur, mais, cette fois-ci, il se sert de la stratégie inversée celle que nous avons déjà notée : le discours biographique approche l'homme du personnage littéraire, le fantastique²⁴² l'emporte sur l'anecdotique. Ceci

²⁴⁰

José CORTI, 1983, pp. 22-23.

²⁴¹

Voir *L2*, p. 325.

²⁴²

Comme le signale TODOROV, pour qu'on puisse considérer un récit comme fantastique, il faut que le lecteur hésite « entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués » (Tzvetan TODOROV, 1970, p. 38).

nous amène à nuancer le caractère anti-autobiographique du discours officiel, mais pas le mimétisme vis-à-vis de l'auteur, qui combinerá les deux stratégies observées dans son entreprise anti-autobiographique²⁴³.

2.2.3.4. Vers la légende

La dernière modalité d'affabulation que nous présentons ici consiste à construire autour de l'œuvre de Gracq et, de manière indirecte, comme nous allons le voir, autour de l'auteur, des références à des événements ou à des êtres considérés comme légendaires. Le fait que Gracq se serve souvent dans son œuvre de la légende du Graal, l'une des formes que prend sa quête toujours non-aboutie du sacré²⁴⁴, semble déclencher cette modalité du

243

Un exemple de synchronicité néfaste dont la couleur macabre nous a fait hésiter jusqu'au dernier moment avant de nous décider à l'inclure ici. Jean-René HUGUENIN, qui fut élève de Gracq, a, lui, subi les conséquences fatales de ces prémonitions. Devenu un jeune écrivain, il s'était rendu à Saint-Florent pour interviewer son ancien professeur. L'interview terminée, il doit rentrer à Paris : « Julien Gracq s'inquiète des trois cent cinquante kilomètres et de la nuit qui me séparent de Paris », écrit-il (1965, p. 68). L'interview fut publiée pour la première fois en septembre 1958). Jean-René HUGUENIN trouva la mort dans un accident de voiture le 22 septembre 1962.

244

Surtout dans *CA* et dans *RP*. Mais Gracq réécrit la légende à sa manière — ce que la critique thématique, qui a longuement abordé la question du récit initiatique dans l'œuvre gracquienne, n'a pas suffisamment pris en considération — en lui étant toute dimension chrétienne. Ainsi *CA*, le premier récit de Gracq, est présenté par l'auteur dans son *Avis au lecteur* comme une « version démoniaque » du Parsifal de WAGNER. Dans *RP*, sa seule pièce théâtrale, l'auteur refuse la « consommation/consommation du sens » (comme le signale Andrée DOUCHIN-SAHIN, 1986, p. 198) : son Perceval décide de ne poser aucune question et pour Amfortas, la possession du Graal devient synonyme de mort et non pas de rédemption. Alors que le *Parsifal* de WAGNER s'achève avec la guérison d'Amfortas et l'intronisation de Parsifal, Gracq nous présente un Perceval qui, mis par Amfortas en présence de l'absolu représenté par le Graal, reste sans voix et se retire. *RP* constituerait ainsi une « épiphanie manquée » qui « concrétise la condition de l'homme moderne » (*ibid.*, p. 202). Tout se passe aux yeux de Gracq comme si « les diverses formes du sacré [...] constitueraient autant de points de vue sur la Réalité supérieure », sur « l'irrationnel absolu

discours biographique que nous retrouvons, de manière très éparpillée, dans une bonne partie des documents consultés. Nous avons choisi cependant de limiter nos commentaires à un long article²⁴⁵ qui développe de manière particulièrement détaillée ces rapprochements légendaires.

L'article²⁴⁶ retrace les moments culminants de l'histoire de Saint-Florent-le-Vieil et constate que bon nombre des événements marquants dans l'histoire du village trouvent un écho dans l'œuvre de Gracq. On y trouve des références à des personnages légendaires²⁴⁷ historiques — Charlemagne, qui aurait fondé une abbaye à l'embouchure de l'Èvre, et Cathelineau, l'un des chefs de l'insurrection contre-révolutionnaire vendéenne qui éclata à Saint-Florent-le-Vieil en 1793 — et au Graal, dont la légende doit être considérée comme littéraire.

que l'on devine et que l'on désire atteindre, sachant d'avance que, s'il devait un jour être atteint, c'en serait fini d'une aspiration qui représente en définitive la véritable raison de vivre.» (Clément BORGAL, 1993, p. 183).

²⁴⁵

Jacques BOISLÈVE, 1981, pp. 129-131.

²⁴⁶

Bien évidemment, son auteur ne se propose pas de faire de Parsifal un avant-passé de Gracq. Son but, qui n'est pas le nôtre, est tout simplement de faire l'inventaire des « évidentes concordances » qui existent « entre les thèmes de l'œuvre de Julien Gracq et l'histoire de son pays d'enfance », ce qui nous semblerait tout à fait légitime et pertinent dans le cadre d'une recherche des sources référentielles de l'œuvre de fiction gracquienne, si l'auteur ne poussait pas le parallélisme, emporté par son zèle patriotique, jusqu'à faire des affirmations du genre : « Mais, dans le cimetière des Syrtes, sont enterrés les Vendéens ! [...] Ce furent des paysans-soldats. On voit leurs fermes à l'horizon du cimetière » (*ibid.*, p. 122). Cette préoccupation revindicatrice est partagée par Jean-Louis DE RAMBURES qui, dans un article de *Réalités* publié en mai 1967, rappelle que « comme dans l'antique seigneurie d'Orsenna, les faits et les gestes héroïques d'une guerre passée alimentent à Saint-Florent les soirées familiales : l'épopée vendéenne » (Jacques BOISLÈVE, *ibid.*, p. 121).

²⁴⁷

Fátima GUTIÉRREZ (*sous presse*) définit la légende comme la « encrucijada entre uno o varios elementos históricos, o considerados históricos por la tradición, y un relato mítico ». La légende se distingue ainsi du mythe qui est atemporel et anhistorique. Les personnages légendaires sont des figures mythiques dont l'origine peut être soit mythique à proprement dire (Perceval), ou historique (c'est le cas de CHARLEMAGNE).

Mais l'auteur ne se contente pas d'étaler son inventaire. Ce qui semble faire la valeur de ces références est le fait — un autre produit du hasard objectif? — que ces événements se soient en grande partie déroulés « sous les fenêtres de la maison Poirier²⁴⁸ » ou bien « en face de chez Julien Gracq²⁴⁹ », comme la mort de Cathélineau²⁵⁰ qui « survient dans la maison d'à côté de celle où naît Gracq. Il a son tombeau juste au-dessus de chez lui²⁵¹ ». Cathélineau était aussi « colporteur dans ce secteur des Mauges où le père de Julien Gracq, mercier en gros, fera à son tour ses "tournées"²⁵² ».

Documents à l'appui, le paysage historique est vite transformé, par le biais des références à Parsifal et au Graal, en paysage mythique : « Démarche osée, reconnaît l'auteur, mais aussi parfaitement autorisée, puisqu'il s'agit de création littéraire²⁵³ » :

Le lieu de naissance de l'auteur du "Roi Pêcheur", de l'admirateur de Parsifal, a-t-il été un des relais du Saint-Graal ? Il n'est pas abusif de l'avancer, car, dans la foulée des légendes de Charlemagne, cette thèse est

248

Jacques BOISLÈVE, *op. cit.*, p. 119.

249

Ibid., p. 120.

250

Connu aussi sous le nom du Généralissime et du Saint de l'Anjou, Gracq le préférerait, comme STENDHAL et MICHELET à d'autres chefs de l'insurrection vendéenne (*ibid.*, p. 121).

251

Idem., p. 121. Il est question également du contingent qui passe, au moment de la mobilisation générale en 1914, devant la boulangerie Blond, tenue par les grands parents de Gracq.

252

Ibid., p. 122.

253

Idem.

accréditée par des éléments “objectifs”.²⁵⁴

Nous n'avons ni l'érudition historique ni une connaissance suffisamment approfondie du pays de Gracq pour juger du bien-fondé de ces rapprochements. Ce qui nous intéresse ici à nouveau, c'est de voir comment le parallélisme — que nous ne mettons pas en question — entre certains moments de l'histoire de Saint-Florent et des personnages ou des événements racontés par Gracq dans sa fiction, tourne vers le domaine du mythique. Que les personnages gracquiens soient dans une certaine mesure débiteurs de Cathelineau, de Charlemagne ou de Parsifal semble conduire le lecteur vers Gracq lui-même, comme si, en tant que créateur de ses personnages, il était assimilé à ceux-ci, ce qui, bien évidemment, n'est à aucun moment affirmé de manière directe ou indirecte. Mais le choix de ces personnages historiques ne nous semble pas arbitraire. En décidant de n'aborder que les personnages légendaires de l'histoire de Saint-Florent, au détriment de cette histoire de la vie quotidienne²⁵⁵ du Saint-Florent de son enfance — que Gracq retrace dans ses fragments de non-fiction et dont la place, ne serait-ce que quantitativement parlant, est, nous le verrons, beaucoup plus importante que celle accordée à la première —, l'auteur donne une vision déséquilibrée de la présence de cette histoire locale dans l'œuvre de Gracq. Le processus pourrait être résumé comme suit : l'accumulation de lieux, événements et personnages légendaires qui, pour des raisons diverses, sont en rapport avec Saint-Florent, transforme ce lieu, pourtant facilement repérable sur la carte,

254

Ibid., p. 125. Ainsi, le fait que, dans l'inventaire de 1538 de l'abbaye de Saint-Florent, la même qui accueillera quelques siècles plus tard les « martyrs » de la Vendée, figure un “vaisseau” qui aurait été celui utilisé dans la Cène (*ibid.*, p. 126).

255

L'auteur y fait une seule référence à la fin, mais il ne la développe pas : « Aux grands personnages de l'histoire de Saint-Florent il faut ajouter les laveuses, la mère Piton, la mère Huchon, la mère Horeau et l'ivrogne du pont » (*ibid.*, p. 131).

en un lieu légendaire. Ses habitants, par un effet de synecdoque, sont en quelque sorte contaminés par cette légendarisation, bien qu'ils soient réduits maintenant à évoquer « les faits et les gestes héroïques » du passé dans « les soirées familiales ». Gracq serait l'habitant le plus illustre à deux titres : parce que, en bon Saint-Florentin, il évoque lui aussi ces faits, en amplifiant leur caractère légendaire dans la mesure où il en fait des fictions — nous avons vu que le Saint-Florent du volet autobiographique n'est pas abordé — et parce que, curieusement, ces faits se sont produits *presque* chez lui : au-dessus, à côté, en face... Si, dans le texte analysé au point 2.2.3.1., le narrateur éprouvait le besoin de s'éloigner de Saint-Florent, ressenti comme le lieu par excellence de l'interdit anti-biographique, ici, le discours sur Saint-Florent devient possible par le biais de la légende.

3. *Conclusions au chapitre premier*

L'exploration de la *doxa* panfictionnaliste de l'auteur nous a amenée à remonter vers les origines romantiques de l'hybridation générique. Nous avons vu que les différents remaniements de la triade pseudo-aristotélicienne se trouvent à la base des deux rhétoriques — celle de l'exclusion et celle de la conciliation — qui dominent la scène littéraire du XX^e siècle. Le récit poétique, cette catégorie générique assez ambiguë dans laquelle on peut ranger toute la production fictionnelle de Gracq, constitue la culmination de la rhétorique conciliatrice. L'auteur s'érite en dépositaire du continuum vie-poésie tel que le concevait le cénacle d'Iéna et qui sera réinterprété par les surréalistes, dont Gracq est un héritier bien particulier comme le montre sa défense à outrance du genre romanesque, le véhicule idéal de la fiction pure. La modernité gracquienne est, certes, marginale, dans la mesure où le travail de l'intertextualité et l'importance accordée au signifié sont appliqués à des modèles traditionnels — que véhiculent son *sentiment du oui* et sa recherche de transcendance — pour mieux les subvertir, y compris le modèle autobiographique.

La critique féroce contre le scientisme, dont est truffée la critique-artiste gracquienne (encore un héritage du romantisme), ainsi que son rejet sans concessions du genre autobiographique, ont une forte incidence sur la réception de son œuvre. Le *désir mimétique* inoculé par l'auteur dans ses textes entraîne une partie non négligeable de la critique vers la paraphrase tautologique. Les effets paralysateurs de la *doxa* panfictionnaliste et anti-scientiste gracquienne se laissent sentir aussi bien dans le refus d'aborder la question des genres dans l'œuvre de Gracq que dans l'élaboration de discours qui parasitent ceux de l'auteur, présidés par l'interdit anti-autobiographique. La reprise des thèmes de la fiction gracquienne dans le discours critique est

une autre conséquence du mimétisme encouragé par l'auteur lui-même. Le tout contribue, paradoxalement et en dépit des injonctions de l'auteur, à enfiler sa figure, voire à faire de lui personnage de légende.

Le travail consistant à faire émerger la *doxa* de l'auteur depuis ses origines, ainsi que les effets immédiats de celle-ci sur la critique, met en évidence l'importance de bien distinguer le contexte esthétique et idéologique, qui est celui de l'auteur, des prémisses méthodologiques du critique. Autrement, notre projet serait condamné à l'échec. C'est l'objet du chapitre suivant.

Chapitre deuxième

*Éléments théoriques pour l'analyse
du genre
autobiographique*

*Les œuvres singulières sont toujours, et fort heureusement,
de statut plus complexe que l'espèce à laquelle on les rattache.*
Gérard Genette

0. Introduction

Le double mouvement dont participe toute étude critique — « de l'œuvre vers la littérature (ou le genre), et de la littérature (du genre) vers l'œuvre¹ » — oriente et délimite la portée des remarques concernant l'autobiographie qui seront faites tout au long du présent chapitre. Si, au cours du chapitre précédent, nous avons, *urbi et orbi*, multiplié les avertissements contre le désir mimétique, il est juste maintenant de soumettre à examen la notion d'autobiographie et, partant, celle de genre. Le statut théorique et non pas littéraire de ces termes ne garantit nullement leur emploi oecuménique : ils véhiculent très souvent, au contraire, des savoirs contradictoires, voire opposés. Certes, nous aurions pu commencer, sans autre forme de procès, par présenter les raisons qui nous ont amenée à proposer une lecture autofictionnelle de notre corpus. Mais il ne suffit pas d'invoquer de nos jours les mots *genre*, *autobiographie* ou, encore moins, le néologisme *autofiction* pour emporter à leur suite, telle une traîne, une théorie pré-découpée et par avance applicable. Dans un dialogue entre Genette et un interlocuteur imaginaire — Jean-Pierre Richard, présume

¹

Tzvetan TODOROV, 1970, p. 11.

Javier del Prado² — paru dans son *Introduction à l'architexte*, le premier défend le besoin de mettre au clair ce que l'on entend par des notions dont les études littéraires se servent souvent allègrement, en même temps qu'elles font semblant de pouvoir s'en passer³. Le théoricien des genres nous prévient ainsi contre le péril de prendre pour argent comptant des concepts qui, comme l'atteste la prolifération d'études provenant d'horizons théoriques très divers qui se sont penchées sur le genre et sur l'autobiographie, sont loin d'aller de soi. Omettre ces considérations reviendrait à réduire les outils méthodologiques qui soutiennent l'analyse au statut d'universaux *sub especie æternitatis* dont la transparence serait de toute évidence fallacieuse. C'est pourquoi, et au risque d' « avoir l'air de ressasser soi-même des évidences⁴ », nous nous proposons dans un premier temps de débroussailler le terrain terminologique. Dans un second temps, et en accord avec ce qui aura été dit sur l'autobiographie, nous pourrons enfin aborder l'autofiction, dans laquelle

²

Javier del PRADO *et al.*, 1994, p. 349.

³

Nous nous permettons de reproduire ici une partie de ces propos. GENETTE fait une remarque sur le roman picaresque qui nous semble parfaitement transposable à l'ordre de préoccupations qui est le nôtre : « [...] je doute que l'on puisse très facilement, ou très pertinemment, écrire l'histoire d'une institution que l'on n'aurait pas préalablement définie : dans *roman picaresque* il y a *roman*, et supposé que le *pícaro* soit une donnée sociale d'époque dont la littérature ne serait nullement responsable (c'est une supposition un peu grosse), reste à définir cette espèce par le genre proche, le genre lui-même par autre chose, et nous (re)voici en pleine poétique : qu'est-ce que le *roman* ? » (1979, pp. 85-86). Et le présumé RICHARD de répondre : « Question oiseuse. Ce qui compte, c'est *ce roman*, et n'oubliez pas que le démonstratif dispense de définition. Occupons-nous de ce qui existe, c'est-à-dire des œuvres singulières. Faisons de la critique, la critique se passe fort bien des universaux » (*ibid.*, p. 86). Ce à quoi rétorque GENETTE : « Elle s'en passe fort mal, puisqu'elle y recourt sans le savoir et sans les connaître, et au moment même où elle prétend s'en passer : vous avez dit "ce *roman*" » (*idem*).

⁴

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 13. Bien que les résultats de notre recherche rejoignent dans l'ensemble les thèses principales de LEJEUNE, il nous semble qu'il fallait, après tant de discours opposés sur l'autobiographie, reprendre la question à zéro, ne serait-ce que pour vérifier la validité de bon nombre des postulats lejeuniens.

nous situons l'œuvre de non-fiction de Gracq, en tant que pratique perverse de la première et présenter nos paramètres d'analyse. Pour ce faire, nous procéderons comme suit.

En premier lieu, nous aborderons l'étude générique dans une optique dialogique. Celle-ci entraîne deux remarques : premièrement la distinction entre deux catégories — objet d'analyse et analyse proprement dite — qui, mélangées ou ignorées entre elles, aboutissent respectivement au désir mimétique et au grillage ; deuxièmement le rôle indéniable du lecteur dans tout processus de nomination générique.

Nous nous interrogerons ensuite sur le statut social et théorique de l'autobiographie⁵. Nous verrons d'abord que ce genre problématique, que

5

Nous n'avons cependant pas considéré utile d'alourdir le présent chapitre d'un historique de l'institution autobiographique qui déborderait le cadre de notre réflexion théorique. L'abondante bibliographie sur la question, nous oblige à faire une sélection. Pour une vue d'ensemble de l'autobiographie et de son évolution, nous renvoyons le lecteur aux travaux suivants : outre l'ouvrage incontournable de Georges MAY (1979), le lecteur consultera avec profit le livre écrit en collaboration par Javier del PRADO, María Dolores PICAZO et Juan BRAVO (1994). Bien qu'il ne prétende pas être une histoire de l'autobiographie, cet ouvrage s'avère très utile dans la mesure où son point de départ — l'omniprésence du Moi dans la littérature de la Modernité — amène les auteurs à développer la notion d'espace autobiographique, qui est, comme nous le verrons, plus large que celle d'autobiographie et à regrouper sous cette dénomination les différentes manifestations littéraires du Moi immanent de la Modernité (voir notamment pp. 29-188). Sur les moments fondamentaux de l'écriture du Moi depuis ses premiers balbutiements (MONTAIGNE, DESCARTES), jusqu'à l'éclosion de l'espace autobiographique contemporain (LEIRIS) en passant par la figure fondatrice de l'autobiographie plus canonique (ROUSSEAU), voir Mª Dolores PICAZO (1984) ainsi que la *Historia de la literatura francesa* (coord. Javier del PRADO, 1994), qui permet de contextualiser les différentes périodes traversées par l'autobiographie en France dans leur époque ainsi que d'avoir une perspective historique sur les auteurs et leurs ouvrages. Le livre de Jacques LECARME et Éliane LECARME-TABONE (1997a) profile, dans les troisième et quatrième parties (pp. 141-292), l'histoire de l'autobiographie depuis ses précurseurs (SAINT-AUGUSTIN, MONTAIGNE) jusqu'à ses rénovateurs par le biais notamment de l'autofiction. La revue *Anthropos* (1991, supplément spécial) présente enfin un panorama global des différentes perspectives théoriques pour aborder la question autobiographique complété d'une imposante bibliographie.

nous avons assimilé à deux créatures monstrueuses, l'hydre et la pieuvre, est à la fois méprisé systématiquement par les conventions sociales, culturelles et littéraires et pratiqué de manière généralisée — récits de vie d'immigrés, vies truculentes de vedettes en déclin, expériences de nouveaux romanciers (*Le miroir qui revient* et *Romanesques* de Robbe-Grillet, *Cartes de nuit* et *Femmes* de Sollers, *Enfances* de Sarraute). Le mépris de l'autobiographie, qui provient de son déficit fictionnel, coexiste ainsi avec une profusion étourdissante non seulement d'autobiographies, mais aussi d'études portant sur ce genre. Un bref parcours des principaux présupposés théoriques de ces études — que nous avons groupées en trois catégories selon que leur centre d'intérêt se situe autour de chacune des composantes du terme *auto-biographie* — montre bien que toute approche exclusiviste du genre est vouée à l'échec en raison de son caractère hybride.

L'examen de cette hybridité du genre autobiographique nous amènera à postuler d'abord son statut de genre de diction (terme proposé par Genette dans *Fiction et diction* pour désigner le champ du non-fictionnel). Nous verrons en effet que les éléments qui permettent d'établir une spécificité générique de l'autobiographie sont extérieurs au texte. À l'instar de la typologie des composantes de la nomination générique dressée par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?⁶* — le poéticien groupe ces composantes en deux grands ensembles selon qu'elles se réfèrent à la dimension pragmatique du texte littéraire, en tant qu'acte communicationnel, ou à celle de sa réalisation textuelle (critères syntaxiques, sémantiques) — nous délimiterons leur portée pour la dénomination *autobiographie*. L'établissement du caractère factuel et communicationnel de

6

Jean-Marie SCHAEFFER, 1989.

l'autobiographie s'avère cependant insuffisant pour rendre compte de ses propriétés génériques. Ce constat nous conduira à nuancer le statut de diction de l'autobiographie en introduisant la notion de *fictionnalisation*.

Ce qui précède nous aura permis de déblayer le terrain pour explorer ensuite l'éclosion d'un nouvel espace autobiographique qui remet en question les principaux traits pertinents de l'autobiographie traditionnelle — linéarité événementielle, référentialité du Moi, etc. Nous aborderons enfin un genre-limite à l'intérieur de cet espace connu sous le néologisme d'*autofiction* et dont l'existence est mise en question aussi bien par une bonne partie de la critique que par la plupart des auteurs qui écrivent des autofictions. L'autofiction constitue une manifestation marginale et extrême de l'espace autobiographique qui mine tous les points de repère génériques, notamment les limites entre fiction et diction et partant, la notion d'identité du sujet écrivant.

Après avoir tracé les étapes de la création de cette récente dénomination générique ainsi que ses principaux postulats théoriques, nous expliquerons les raisons qui nous ont amenée à proposer une lecture autofictionnelle de notre corpus. Pour finir, nous présenterons les critères suivis dans la structuration de notre lecture de l'œuvre de non-fiction de Julien Gracq.

1. Lecture dialogique et genres

Le programme de lecture intersubjective de l'œuvre gracquienne présenté au début de cette étude exige, après une analyse du positionnement anti-générique et anti-autobiographique de l'auteur ainsi que ses corollaires critiques, une présentation des bases théoriques de notre analyse. Si nous ne discutons pas l'intérêt d'une étude qui se donnerait pour tâche de montrer à quel point le rapport entre, d'un côté, le métadiscours gracquier sur la littérature (qui se veut, comme nous l'avons montré, lui-même littéraire), et, de l'autre, la pratique de la littérature est présidé par une forte cohérence, notre point de départ est tout autre : il est urgent maintenant de distinguer le cadre esthétique et idéologique de l'œuvre en tant qu'objet d'étude du critique des bases théoriques qui soutiennent l'analyse. La confusion entre ces deux paradigmes constitue, nous le redisons, un risque inhérent à l'interprétation qui se pose avec une acuité particulière dans le cas des œuvres qui, comme celle de Gracq, contiennent leur propre théorie. Cette remarque s'avère en outre parfaitement transposable au domaine des études génériques. La nomination générique n'est pas un processus unidirectionnel — ou auteur ou lecteur —, mais un espace de dialogue entre les instances auctoriale et lectoriale.

1.1. Objet d'analyse et interprétation

Todorov nous met en garde contre le danger qu'entraîne la confusion entre les postulats esthétiques, culturels et littéraires de l'auteur, et ceux du critique et plus largement du lecteur :

[...] les catégories mêmes de l'analyse ne coïncident jamais parfaitement avec celles du texte analysé, [...] toute interprétation est aussi une inclusion [...], une intégration dans un cadre d'intelligibilité qui n'est pas celui de l'écrivain lui-même.⁷

Le type de relation critique proposé par Todorov veut rendre compte de cette volonté dialogique qui se donne pour but de reconnaître l'autre en tant que sujet, de ne pas le réifier. Todorov résume ailleurs les trois types possibles de relation critique selon la manière dont est envisagé l'objet d'analyse :

Le premier consiste à unifier au nom de soi : le critique se projette dans l'œuvre qu'il lit et tous les auteurs illustrent, ou exemplifient, sa propre pensée. Le second type correspond à la "critique d'identification" [...] : le critique n'a pas d'identité propre, il n'existe qu'une seule identité : celle de l'auteur examiné, et le critique s'en fait le porte-parole ; nous assistons à une sorte de fusion dans l'extase, et donc encore à l'unification. Le troisième serait le dialogue préconisé par Bakhtine, où chacune des deux identités reste affirmée (il n'y a pas d'intégration ni d'identification), où la connaissance prend la forme d'un dialogue avec un "tu", égal au "je" et pourtant différent de lui.⁸

La mise en évidence au cours du premier chapitre de la pléthore de cette « critique d'identification » et de l'absence totale d'études où le critique annulerait l'œuvre nous ont permis de mesurer l'ampleur de la force de

⁷

Tzvetan TODOROV, 1984, p. 173.

⁸

Tzvetan TODOROV, 1981, p. 166.

persuasion que le discours gracquier et la *doxa* panfictionnaliste dans laquelle il s'inscrit exercent sur le lecteur. Dans *La relation critique*, Starobinski avait déjà introduit une notion capitale pour éviter le risque de l'aporie en critique : celle de *distance*. Pour « qu'il n'y ait plus seulement acquiescement à l'œuvre littéraire, mais rencontre avec celle-ci⁹ », le critique se doit non pas de « renier » son émotion, mais de la « mettre entre parenthèses » afin de pouvoir « traiter résolument en objet ce système de signes dont [il a] subi jusqu'à présent sans résistance et sans retour réflexif la magie évocatoire.¹⁰ » La distance critique n'a donc pas pour but de remplacer le texte littéraire par un autre texte dont la visée scientifique le couperait radicalement du premier :

Le discours critique se sait, en son essence, *différent* du discours des œuvres qu'il interroge et explicite. Pas plus qu'il n'est le prolongement ou l'écho des œuvres, il n'en est le substitut rationalisé. En sauvegardant la conscience de sa différence — donc de sa relation — il écarte le risque du monologue.¹¹

Lejeune, dont il sera largement question dans ce chapitre, modifiera également sa position tranchante des débuts lorsqu'il prendra conscience de la complexité des formes autobiographiques contemporaines : à son affirmation initiale selon laquelle l'identité, c'est-à-dire la correspondance entre auteur, narrateur et personnage qu'instaure le pacte autobiographique, « est, ou n'est pas¹² », il oppose une autre beaucoup plus prudente selon

⁹

Jean STAROBINSKI, 1970, p. 15.

¹⁰*Ibid.*, p. 17.¹¹*Ibid.*, p. 26.¹²

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 15.

laquelle le critique doit se conduire non pas en « législateur » qui décide si oui ou non il a affaire à un texte autobiographique, mais en « spécialiste de jurisprudence, qui débrouille, avec la lenteur nécessaire, des cas épineux¹³ ».

Le fait que des critiques assez éloignés du point de vue méthodologique tels que Couturier, nous l'avons vu au début de ce volet, Todorov, Starobinski et même Lejeune, manifestent la même préoccupation épistémologique atteste le bien-fondé de cette distinction entre objet d'analyse et analyse proprement dite¹⁴. C'est donc en termes de tension dialogique et non pas d'opposition irréductible¹⁵ que nous entendons la lecture critique. Maurice Couturier ne cache pas la difficulté qu'entraîne la constitution de cet espace d'entente entre les deux voix — celle de l'auteur et celle du critique —, sans que l'une l'emporte sur l'autre, voire la remplace :

[...] la réponse que je cherche en lisant ne se trouve pas dans l'auteur réel ou empirique [...] mais bien dans le texte où il a inscrit, en même temps que sa volonté de dire, de plaire et d'être aimé, ses propres symptômes, et où, à mon tour, je projette les miens tout en les tenant le plus longtemps possible en laisse. C'est à cela que me sert le savoir théorique et méthodologique. Cette approche ne suppose pas une appropriation du texte mais au contraire une attention soutenue à ses moindres accidents. Je

¹³

Philippe LEJEUNE, 1986, pp. 24-25.

¹⁴

Tout en étant conscients de sa charge utopique, nous partageons sans réserves le défi lancé au critique par STAROBINSKI (*op. cit.*, p. 31) : « S'il fallait donc définir un idéal de critique, j'en ferais un composé de rigueur méthodologique (liée aux techniques et à leurs procédés vérifiables) et de disponibilité réflexive (libre de toute astreinte systématique). »

¹⁵

Comme semble le proposer Daniel SANGSUE, piqué, comme d'autres participants au colloque d'Angers (Anne FABRE-LUCE, Élisabeth CARDONNE-ARLYCK), par l'élitisme critique gracquier, lorsqu'il affirme : « La question que je me pose touche à l'idée séduisante de "griller" Gracq. Pourquoi ne pas le faire finalement ? » (*Actes...*, p. 590). Si le risque de l'immanentisme absolu est le monologue de l'auteur, celui du dogmatisme est le monologue du critique (voir aussi José M^a POZUELO, 1993, p. 187).

ne suis pas en position de délire mais au contraire d'apprentissage : je reste ouvert à tout ce que je peux apprendre au fil de mon analyse. L'auteur idéal est un maître exigeant à l'école de qui j'améliore ma compétence de lecteur et j'apprends à affiner mes désirs. Je me méfie en revanche de tout ce qu'il désigne à mon attention [...].¹⁶

Le « savoir théorique et méthodologique » a ainsi pour fonction de contrecarrer le délire interprétatif, qu'il soit la résultante des effets du désir mimétique ou de la revanche monologique qu'est l'« appropriation du texte » par le biais du grillage. Point de départ « d'une recherche multiforme et ouverte » et non pas « dérisoire point d'arrivée¹⁷ », ce « savoir » doit être à son tour remis en question et comparé avec les « moindres accidents » du texte.

Aussi ne s'agira-t-il pas pour nous d'apposer, coûte que coûte, l'étiquette *autobiographie* ou *autofiction* sur l'œuvre gracquienne de non-fiction, en remplaçant ainsi une idée reçue — l'œuvre de Gracq est inclassable (et son corollaire : tout est fiction chez Gracq) — par son antithèse — quoi qu'il dise, c'est de l'autobiographie, puisque le pacte de lecture est tout de même là —, mais de mettre en lumière la relation — convergences aussi bien que divergences — entre ce modèle générique et le texte considéré dans sa singularité (dénis autobiographiques de l'auteur compris). Et ceci sans oublier que le lot de l'analyse est de ne jamais rejoindre son objet.

16

Maurice COUTURIER, 1995, pp. 106-107.

17

Philippe LEJEUNE, 1980, p. 59. Le poéticien se plaint de la simplification excessive avec laquelle certains critiques se servent de sa théorie de l'autobiographie pour la réduire à une simple question de grillage lorsqu'il entend répéter la sempiternelle question : « Et cela, est-ce que ça entre dans votre définition ? » (*idem*).

1.2. Lecteur, auteur et genres

Une œuvre littéraire n'existe qu'en tant qu'elle est lue. La théorie de la réception a suffisamment montré l'importance capitale de la dimension communicative du texte littéraire sur lequel tout lecteur projette son expérience du monde, sa culture, son imaginaire¹⁸. La nomination générique n'est pas une exception, et la distinction entre modulateurs génériques auctoriaux et lectoriaux, établie par Schaeffer, s'avère capitale pour notre propos. Le poéticien remet en question l'univocité de l'identité générique (ou déclarations d'intention de l'auteur — identité générique auctoriale — ou résultat du grillage critique — identité générique lectoriale—) en reportant ainsi au domaine générique les remarques que nous venons de faire concernant la non-confusion entre paradigme auctorial et paradigme lectorial.

Alors que le *régime auctorial* comprend les traits génériques envisagés par l'auteur au moment de l'écriture et se réfère par conséquent exclusivement à « la tradition *antérieure* du texte¹⁹ », l'identité du *régime lectorial* est forcément de nature ouverte du fait qu'un texte reste étranger aux « parentés *ultérieures* avec des textes ou des classes de textes inexistants au moment de sa production²⁰ ». Le *régime lectorial*, qui est « lié à la situation de réception de l'œuvre²¹ », ne donne pas toujours lieu à un classement justifié

18

Cf. Wolfgang ISER, [1976], 1987, p. 11.

19

Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 148.

20

Ibid., p. 147.

21

Ibid., p. 151.

pertinemment du point de vue théorique. Il n'est point besoin en effet d'être en mesure de définir convenablement la notion de genre pour la comprendre d'une manière intuitive ou empirique, car le lecteur, dès qu'il ouvre un livre — voire avant, si l'on considère le rôle décisif des indices paratextuels (éditeur, collection, etc.) dans la reconnaissance générique — est inévitablement confronté à l'expérience quotidienne des genres. Nul besoin de rentrer dans des débats théoriques pour distinguer, ne serait-ce que de manière rudimentaire, une fiction narrative d'un poème, une pièce de théâtre d'un essai, car la « croyance » en l'existence des genres est, quoi que l'on dise, impulsive et non raisonnée²². Peu importe que le lecteur ne soit pas toujours en mesure de justifier de manière pertinente son opération de reconnaissance générique. Ses habitudes de lecture, l'enseignement, les institutions conditionnent l'« expérience pré-réflexive²³ » des genres. Celle-ci existe dans tous les cas, qu'elle repose ou non sur une objectivation sous forme de savoir, et constitue par là un élément fondamental dans la construction de l'horizon d'attente du lecteur. Les théories des genres n'arrivent donc que dans un second temps pour transformer en objet d'étude cette expérience inhérente à la conscience lisante.

La deuxième remarque de Schaeffer semblerait cependant invalider la pertinence de cette distinction pour notre étude, car il soutient que l'écart entre les régimes auctorial et lectorial sera d'autant plus grand que le contexte de production du texte se trouvera éloigné du contexte de réception dans

²²

Dominique COMBE, 1992, p. 9.

²³

Philippe LEJEUNE (1975, p. 311) signale que le système des genres est une institution sociale et, comme tel, est gouverné par deux forces : la force d'inertie (qui assure la communication, *i.e.* la reconnaissance générique) et la force de changement (liée aux attentes du lecteur, et qui modifie l'existence des genres).

lequel le lecteur est confronté à ce texte²⁴. Lorsque, comme c'est le cas pour Gracq, il s'agit d'un auteur contemporain, il y a beaucoup de chances pour que les deux régimes se superposent à peu près. Il semble en effet difficile d'imaginer qu'un auteur invente un nouveau genre *ex nihilo*²⁵, car l'innovation générique est toujours dans une mesure plus ou moins importante le résultat d'amalgames et de réaménagements basés sur les horizons génériques que le lecteur trouve à sa portée²⁶. Or cette réserve de Schaeffer ne saurait concerner un auteur qui, comme Gracq, refuse le classement générique. Le régime lectorial ne saurait donc coïncider avec le régime auctorial à partir du moment où le lecteur se propose de réaliser une analyse générique. Ce qui est important de souligner ici, c'est le fait que, pour Schaeffer, l'identité générique est déterminée à la fois par la figure de l'auteur et par celle du lecteur. Bien que ce dernier ne puisse éviter de prendre en considération la manifestation des intentions génériques auctoriales, c'est-à-dire, dans notre cas, le rejet des genres, il constitue un pôle de l'identité générique à part entière.

Comme nous le montrerons, la dimension pragmatique reste pour l'instant

24

SCHAEFFER donne l'exemple du théâtre de RACINE : la conscience littéraire actuelle aurait tendance à déterminer la spécificité générique de ce théâtre en le comparant avec les drames de CORNEILLE et la tragédie antique (*ibid.*, p. 152). Ce faisant, elle négligerait de nombreuses « impulsions et ré pulsions génériques pertinentes pour l'auteur Racine » qui ont tendance à être méconnues voire oubliées, comme, dans le cas de RACINE, les poètes tragiques. Claude LAFARGE avait déjà observé, avant SCHAEFFER, le caractère arbitraire des généalogies en ce qu'elles passent sous silence des affinités avec des « œuvres aujourd'hui déclassées et qu'on croirait pour cette raison très étrangères au goût de l'auteur. » (1983, p. 131).

25

Ce qui, dans le cas de DOUBROVSKY qui se vante d'avoir inventé l'autofiction, sera prouvé par Vincent COLONNA (1989), lorsqu'il retrace les avatars du genre autofictionnel depuis sa naissance qui remonterait, selon lui, à *La divine comédie* de DANTE.

26

Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 154.

le seul critère valable permettant de distinguer l'autobiographie des autres genres. La prise en compte du régime lectorial s'avère donc incontournable. Ainsi que Spadacini et Talens l'ont signalé, l'étude de l'autobiographie n'est possible qu'à condition de prendre en compte la sphère de la production de signification dans laquelle le lecteur n'est pas un simple récepteur passif mais un co-producteur de sens, surtout lorsque les conditions de réalisation du pacte, comme c'est le cas pour l'autofiction (un genre qui n'a pas à proprement parler d'horizon de lecture défini), deviennent extrêmement problématiques²⁷.

Mais surtout l'identification générique auctoriale peut s'avérer contradictoire ou trompeuse — Couturier préférerait parler de « mauvaise foi » de l'auteur — : ainsi les indices contenus dans l'ensemble de l'appareil paratextuel, et provenant du contexte auctorial et littéraire de l'œuvre, peuvent cautionner une lecture faussée des traits textuels proprement dits. Et ceci est particulièrement vrai dans le cas qui nous occupe : alors que le contexte auctorial (déclarations de Gracq) et littéraire (panfictionnaliste *via* le romantisme et le surréalisme) se portent garants d'une lecture anti-générique et anti-autobiographique, les indices paratextuels compliqueront passablement les choses et les indices textuels proprement dits seront, comme nous le verrons, soutenus par une tension entre déni autobiographique et besoin de se montrer, ou plutôt de se poser en posant. Ce sont précisément ces indices qui autorisent l'établissement du régime générique lectorial.

À ce qui précède, il faudrait ajouter le statut équivoque de la distinction

27

N. SPADACINI ; J. TALENS. « Introduction : the Construction of the Self. Notes on autobiography in early modern Spain », in : N. Spadacini ; J. Talens, éditeurs. *Autobiography in early modern Spain*. Hispanic Issues, 2, The Prisma Institut, Minneapolis, 1988, p. 14. Cité par José M^a POZUELO, 1993, p. 208.

générique dans l'espace de la modernité et le rôle indéniable d'interprétation que celle-ci accorde au lecteur. La Modernité brandit très haut, nous l'avons vu, le drapeau de la transgression générique en en faisant un principe poétique et, par des voies différentes — l'exclusion et la conciliation —, s'acharne à miner la notion de pureté qui était à la base de l'édifice normatif des genres. La tripartition épique-lyrique-dramatique semblerait ainsi, comme nous l'avons signalé, dépassée et impropre à rendre compte de bon nombre des œuvres contemporaines. Le fait que, depuis le romantisme, les genres soient inséparables de leur historisation confère aux noms des genres et des sous-genres — roman, théâtre, comédie, récit, etc. — un statut bâtard, en ce sens que l'on ne peut plus de nos jours les considérer comme des termes purs que l'on pourrait appliquer de l'extérieur au texte, en faisant abstraction de son statut historique, car ils s'inscrivent dans cette histoire au même titre que les objets qu'ils dénomment. Cette relativisation des genres historiques mise en place par les romantiques pourrait nous amener à conclure qu'ils ne sont plus pertinents pour rendre compte de la singularité des textes de la Modernité. Pour le dire sans ambages : notre projet est-il viable sans faire abstraction des déclarations auctoriales ? Si Gracq s'érite en héritier de cette tradition anti-générique et multiplie les déclarations d'intention qui vont dans ce sens, comment pouvons-nous justifier ici la pertinence de l'inscription de son œuvre dans un genre X — l'autofiction, en l'occurrence — sans tomber dans le « grillage » que nous avons dénoncé au début ? Et surtout, quelle serait l'utilité d'une telle obstination ?

Notre projet trouve sa justification dans le fait que la singularité des textes de la Modernité est, comme l'affirme Javier del Prado, un problème de *relation*. Si le Moi de la Modernité « se pone (se sitúa) oponiéndose », la singularité de son écriture ne peut être saisie qu'en l'opposant à :

el espacio en el que nace [...]. El texto, en su infracción deseada, en su mediación necesaria o en su imitación inevitable, sólo puede ser conocido si sabemos los polos y los medios de la infracción, de la mediación y de la imitación [...].²⁸

On n'insiste que trop peu sur le fait que l'opposition au genre ainsi que sa subversion entraînent en quelque sorte et paradoxalement la reconnaissance de l'existence, même déformée, de celui-ci. Comme le note Genette :

Le discours littéraire se produit et se développe selon des structures qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve, encore aujourd'hui, dans le champ de son langage et de son écriture.²⁹

Si la démarche consistant à ranger *En attendant Godot* sous la rubrique *tragédie* ou *La Recherche* sous celle de *roman* est très discutable et surtout n'explique en rien la spécificité de ces ouvrages, il reste pourtant irréfutable qu'il y a du tragique chez Beckett et du romanesque chez Proust : « simplement, les traits génériques [...] se combinent dans des proportions variables qui rendent l'œuvre intrinsèquement “impure”³⁰ ». C'est pourquoi, le fait que les adjectifs « impur », « hybride », « métis », « mixte » reviennent souvent dans le discours critique de la Modernité n'infirme pas la validité de l'approche générique : refuser l'existence des genres reviendrait à prétendre que l'œuvre littéraire est coupée de celles qui lui ont préexisté. Car, comme Todorov le dit si bien, les genres sont les « relais par lesquels l'œuvre se met

²⁸

Javier del PRADO *et al.*, 1994, p. 350.

²⁹

Gérard GENETTE, 1969, p. 15.

³⁰

Dominique COMBE, 1992, p. 149.

en rapport avec l'univers de la littérature.³¹ »

Le critique, s'il veut rendre compte de la juxtaposition, voire de la fusion des modèles, devra cependant adapter ses outils d'analyse à cette pluralité en adoptant une visée non pas normative mais explicative — tout en sachant que, derrière l'explication des genres, pointe toujours et fatalement la norme, cette « loi de la loi du genre » contre laquelle Derrida lance des dards acérés, car il n'y voit qu'un travestissement de l'ancien souci de pureté³² — et ce, en se servant d'outils hétéroclites. Comme le signale Dominique Combe, « à une œuvre multiple, polyphonique doit correspondre un large éventail de critères génériques, si bien que force est de conclure [...] à la nécessité de l'éclectisme³³ ». C'est le seul moyen possible d'aborder dans toute leur complexité des textes, ceux de la Modernité, qui sont moins « le produit d'une combinatoire préexistante» qu'une « transformation de cette combinatoire³⁴ ».

31

Tzvetan TODOROV, 1970, p. 12.

32

« Ainsi, dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme [...]. Et s'il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu'on parle alors de "mélange", la pureté essentielle de leur identité. » Jacques DERRIDA. *Parages*. Galilée, 1986, p. 253. Cité par Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 148. Philippe LEJEUNE (1975, p. 321) critique, quant à lui, l'idée reçue selon laquelle à l'approche normative des genres, qui était celle du classicisme, aurait succédé l'approche moderne qui se prétend plus neutre ou descriptive, et qui tendrait à la scientificité. À cela il oppose deux constats : d'une part, les modèles classiques sont caricaturés très souvent par l'institution scolaire ; de l'autre, nous avons tendance à ressentir comme des normes seulement celles qui ne sont plus utilisées, alors que la fonction normative continue d'être exercée pour rendre compte des productions contemporaines — même si nous avons une perception non-normative mais naturelle, comme allant de soi, des canons qui continuent d'agir à l'arrière-plan de ces productions.

33

Dominique COMBE, *ibid.*, p. 152.

34

Tzvetan TODOROV, 1970, p. 11.

2. L'hydre et la pieuvre

Affirmer que le statut de l'autobiographie reste, malgré les nombreuses études qui lui ont été consacrées, controversé, est de nos jours un truisme qui mérite cependant que l'on s'y arrête. Il est surprenant de constater que ce genre, qui exerce une force centripète croissante sur les autres genres, continue d'être considéré comme mineur à côté de formes d'écriture plus prestigieuses comme le roman.

Le genre autobiographique compte aussi bien des détracteurs que des défenseurs acharnés. Parmi les premiers, l'école déconstructiviste américaine pour ce qui est des critiques, mais surtout des écrivains, Gracq au premier chef, qui le méprisent au nom du principe émis par Valéry selon lequel « en littérature le vrai n'est pas concevable³⁵ ». Parmi les seconds, qui s'intéressent moins au grands textes reconnus comme autobiographiques qu'à l'émergence de nouvelles formes autobiographiques, nous trouvons les théoriciens de l'autofiction et ceux qui étudient les voix marginales très étouffées par l'autobiographie traditionnelle : critique féministe, pratiques autobiographiques considérées comme déclassées, lisières médiatiques de l'autobiographie, récits de vie publiés à compte d'auteur, journaux inédits³⁶. On peut affirmer, en ligne générale, que si les détracteurs dénoncent les limitations de l'autobiographie canonique, inaugurée par Rousseau dans *Les Confessions*, pour en faire le parent pauvre du roman, les défenseurs, eux, font souvent preuve de plus d'originalité et voient dans l'autobiographie non pas un genre fermé, mais une pratique en évolution susceptible de canaliser de

³⁵

Paul VALÉRY, 1930, p. 101.

³⁶*Cf.* Philippe LEJEUNE, 1980, 1986, 1997.

nouvelles voies d'expression telles que l'autofiction.

Détracteurs et défenseurs auraient ceci en commun qu'ils centrent la problématique générique sur la question de la fiction envisagée comme un manque en raison du déficit fictionnel de l'autobiographie. L'autofiction viendrait, comme nous le verrons au point 4.2.2., redorer le blason de l'autobiographie en introduisant, de manière explicite, une dose supplémentaire de fiction qui en augmenterait la valeur esthétique.

2.1. L'hydre anti-autobiographique

L'autobiographie est devenue de nos jours une espèce de pulsion collective ou, si l'on préfère, un monstre d'encre comme ceux imaginés par Jules Verne dans ses voyages sous les mers, qui, non satisfaite d'empiéter sur le roman, infléchit maintenant les traités pour les transformer en essais personnels et phagocyte les travaux réputés de recherche pour en faire des journaux intimes. Nous sommes entrés dans l'ère de l'« universel reportage » qui dérangeait tant Mallarmé. Et pourtant, l'hydre anti-autobiographique³⁷ poursuit son combat obstiné contre la pieuvre, de telle sorte que la prolifération des écritures du Moi et leur condamnation semblent se confondre sans que l'on puisse savoir si détracteurs et défenseurs finiront par s'étrangler ou par s'embrasser.

³⁷

La métaphore est de Jacques LECARME (1997b). Que l'on nous permette ici de lui donner une suite en introduisant dans le combat les céphalopodes géants (à huit bras, comme l'hydre) que les visiteurs du Nautilus rencontrent dans la mer des Antilles.

Le mot *auto-bio-graphie* annonce d'emblée sa difformité et son caractère métis. À la différence des termes compacts *roman* — qui faisait d'abord référence aux récits écrits dans cette langue — et de *drame*, ce mot fâcheux et inopportun est en fait un amalgame boîteux, un ensemble composite d'éléments condamnés dès le départ à ne jamais former un tout harmonieux. Aux connotations divines de la notion de création, partagées par la poésie, le roman ou le théâtre s'opposent celles véhiculées par l'autobiographie, une créature monstrueuse qui se rapproche plus du malheureux Frankenstein que de la perfection des créatures édéniques. Les considérations négatives autour du mot en question sont loin de constituer l'apanage de ses détracteurs : il est curieux de constater que les remarques sur ce mot de deux spécialistes de l'autobiographie, Gusdorf et Lecarme, dont les présupposés théoriques sont par ailleurs très différents, coïncident point par point avec ce point de vue : il s'agit d'un « vilain mot » qui « n'est certes pas très euphonique ». La laideur de ce « mot antipathique » et « anti-populaire » est inséparable de son caractère « factice », « artificiellement médical » et « sans âme³⁸ ». Ces considérations esthétiques contiennent de manière implicite le reproche fondamental que l'on formule à l'encontre de l'autobiographie : son statut littéraire fait problème — nous verrons au point 3.2. ce qu'il en est de la littérarité de l'autobiographie — et se trouve à la base de cette hydre anti-autobiographique dont nous passerons en revue maintenant les composantes principales.

L'hydre de Lerne était, comme chacun sait, un serpent à sept têtes qui

38

Voir respectivement Georges GUSDORF, 1991a, vol. 2, p. 9 et Jacques LECARME, 1997b, p. 49. Ces considérations ne nous semblent pas gratuites. Elles relèvent de la vision panfictionnaliste qui est celle de la Modernité. Si le mot autobiographie est « vilain », c'est parce qu'il désigne le caractère factuel de ce genre et, donc, met entre parenthèses sa littérarité.

repoussaient sitôt coupées³⁹. Jacques Lecarme se sert de cette métaphore, que nous reprenons ici, pour rendre compte des formes multiples que prennent les exterminateurs de cet ennemi public de la littérature qui serait l'autobiographie. Les lieux où se développent les *topoi* anti-autobiographiques sont très divers : la critique des journaux et les interviews d'écrivain⁴⁰ qui pratiquent le *topos* du « genre mineur » ; l'institution scolaire qui inocule dès la plus tendre enfance des préventions anti-autobiographiques à l'élève, car elle demande dans les compositions plus de création littéraire que de sincérité, plus d'originalité que d'expression personnelle du Moi⁴¹ ; le discours autobiographique des hommes politiques pour qui il est de bon ton de subordonner l'égotisme à des postulats idéologiques au service de la communauté (mémoires) ; la tradition religieuse catholique, pour laquelle « le moi est haïssable », tel que l'avait écrit Pascal dans ses *Pensées*⁴² ; la

³⁹

La petite liberté que prend le critique envers le monstre mythologique en dotant de huit têtes son hydre anti-autobiographique — selon lui la huitième tête serait constituée par la dénégation de l'autobiographie effectuée par les autobiographes eux-mêmes — ne nous semble pas très heureuse. À notre sens, ces dénégations (LEIRIS, DOUBROVSKY, LARBAUD, SARRAUTE) contiennent, le plus souvent, à côté des excuses et des actes de contrition motivés par l'idéologie anti-autobiographique, des voies nouvelles d'approche de l'écriture de soi. C'est pour cette raison que nous ne présentons ici que sept lieux du discours anti-autobiographique et non pas huit comme le fait LECARME.

⁴⁰

LECARME formule comme suit l'idéologie des journalistes : « AUTOBIOGRAPHIE. Tonner contre. Y voir un signe de décadence de la littérature. Elle prolifère comme une algue tueuse. Seuls les naïfs y croient. » (1997b, p 20).

⁴¹

Marie-Françoise CHANFRAULT-DUCHET (1997, pp. 79-94) analyse les réticences de l'école face au discours autobiographique. Malgré l'évolution des méthodes d'apprentissage en matière d'écriture et de lecture, l'auteur montre que, lorsqu'on demande à l'étudiant de raconter des événements marquants ou des expériences personnelles, on lui exige plus de tenir compte des contraintes liées à l'*imitatio* des modèles donnés en classe que de donner libre cours à l'expression personnelle.

⁴²

LECARME (*op. cit.*, p. 28) a raison de signaler que l'autobiographie est née de la laïcisation et de la désacralisation : « quand Augustin chaparde un fruit, c'est une allégorie du péché originel; quand Jean-Jacques essaie de voler trois pommes, c'est une expérience vécue ».

philosophie de Sartre, qui ne fait pas une seule allusion à l'autobiographie dans *Qu'est-ce que la littérature* et qui dénonce dans *L'être et le Néant* l'incohérence inhérente à tout projet autobiographique⁴³ ; la psychanalyse freudienne et néo-freudienne (Lacan), qui argumente contre la connaissance de soi à travers l'écriture, lorsqu'elle dénonce, par exemple, l'illusion du « souvenir-écran », ce premier souvenir que tout homme conserve précieusement dans sa mémoire et qui occulte toujours un autre souvenir qui ne peut être explicité car il a été refoulé⁴⁴.

Aux préventions anti-autobiographiques externes, il faudrait ajouter ce que Lecarme appelle « le saint-esprit de la littérature », et que nous avons identifié comme l'idéologie anti-autobiographique véhiculée par la *doxa* panfictionnaliste, selon laquelle, pour qu'il y ait du littéraire, il faut de la fiction. L'autobiographie est ainsi cantonnée au statut de genre mineur en accord avec les critères de littérarité présentés plus haut. Patrick Modiano, grand admirateur de Gracq, déclare : “l'autobiographie, c'est un genre batard, une solution de continuité pour quand on manque de courage [...], c'est toujours une baisse de tension⁴⁵”. Tout en accordant une catégorie

43

Pour l'auteur des *Mots*, le *soi* ne peut être saisi comme un existant réel : « le sujet ne peut être soi, car la coïncidence avec soi fait disparaître le soi ». Le *soi* n'est alors qu'« une façon de ne pas être sa propre coïncidence, d'échapper à l'identité tout en la posant comme unité. » (*L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p. 119. Cité par Jacques LECARME, 1997b, p. 35). La confusion entre autobiographie et littérature est condamnée par Gilles DELEUZE dans *Critique et clinique* et par BLANCHOT dans *L'Entretien infini* (cf. Jacques LECARME et al., 1997a, p. 13).

44

Ibid., p. 46. Le sujet freudien, « traversé de part en part par son inconscient » (*ibid.*, p. 47), dispute à son thérapeute le pouvoir de raconter sa vie — le récit de cure. C'est justement ce que fait DOUBROVSKY dans son autofiction *Fils* lorsqu'il raconte un rêve réel à son analyste, réel lui aussi, or il ne lui avait jamais parlé de ce rêve (cf. Philippe LEJEUNE, 1986, « Le cas Drourovsky », pp. 62-70).

45

Patrick MODIANO, *Lire*, 12-1985. Cité par Jacques LECARME et al., 1997a, p. 284.

artistique à l'autobiographie, Gusdorf considère que la narration de soi n'est qu'un palier inférieur de l'affirmation du sujet écrivant. C'est dans les romans, les tragédies et les poèmes, dont le niveau d'exigence artistique est supérieur, que cette affirmation peut atteindre son sommet⁴⁶. La tradition de la modernité a nourri en outre l'idée selon laquelle le roman serait plus sincère que l'autobiographie⁴⁷. Nous l'avons vu, l'œuvre de Gracq ne fait pas exception à cette *doxa* et la critique mimétique n'hésite pas à y voir un modèle de réalisation :

[...] une œuvre de fiction donnait un portrait beaucoup plus juste, beaucoup plus révélateur que des aveux au premier degré — journal, correspondance, etc. Plus que jamais, l'œuvre est là pour fournir la véritable identité de l'artiste qui, négligeant les apparences — cet aspect photomaton si réducteur qu'elles nous infligent —, nous permet de sonder en toute liberté sa vie secrète mieux que ne le permettrait cet œil collé au trou de serrure dont le XX^e siècle a fait l'un de ses vices préférés [...].⁴⁸

De ce qui précède, nous pouvons déduire que, s'il ne va pas de soi de continuer à parler allègrement des genres sans s'interroger d'abord sur les présupposés théoriques qui sont à la base de la nomination générique, l'autobiographie constitue sans doute une dénomination particulièrement

46

Georges GUSDORF, [1948], 1991b, p. 16.

47

L'auteur donne l'exemple des écrivains de la N.R.F. MARTIN DU GARD, conseiller littéraire de GIDE reproche à celui-ci de trop dévoiler les secrets de son homosexualité, alors que, lorsque GIDE avait remis au premier une partie de *Si le grain ne meurt*, DU GARD avait regretté sa rétention en matière d'aveux. Le vécu personnel est méprisé et considéré par THIBAUDET comme la « maladie mortelle de la fiction » et Ramon FERNANDEZ, un autre membre de la N.R.F., considère que *La Vie de Henri Brulard* est un roman moins achevé que les autres (Jacques LECARME, 1997b, pp. 36-45. Voir également Georges MAY, pp. 183-185).

48

Jean CARRIÈRE, 1986, p. 113.