

critères s'avère problématique — car l'autobiographie emprunte aux formes fictionnelles les éléments de nature syntaxique et sémantique¹²⁷.

Si l'on prend maintenant les niveaux de réalisation textuelle distingués par Schaeffer — niveau sémantique et syntaxique —, on confirme l'impossibilité de les considérer comme déterminants au même titre que le niveau pragmatique dans la nomination générique de l'autobiographie. Sur le plan syntaxique, aucun trait grammatical ou stylistique ne permet de distinguer de manière tranchante l'autobiographie des autres genres. Il n'y a pas de « style autobiographique », car, comme le note Starobinski, « ici, plus que partout ailleurs, le style sera le fait de l'individu¹²⁸ ». Il en va de même pour les techniques narratives : la gradation entre « la platitude du *curriculum vitae* » et « la poésie pure » n'est pas l'apanage de l'autobiographie¹²⁹. Cette dernière affirmation est attestée, *grosso modo*, par l'étude détaillée que fait Genette des éventuelles différences (modulatrices, pour employer le terme de Schaeffer) sur le plan de la mise en narration entre récit fictionnel et récit factuel. En effet, certaines marques telles que l'emploi du discours indirect libre ou un incipit du genre « il était une fois » provoqueront un effet de fiction chez le lecteur. De tous les facteurs examinés par Genette — ordre, vitesse, fréquence, mode et voix — seuls le mode (l'autobiographie a tendance à accentuer la voix du narrateur et le roman pseudo-autobiographique tend à focaliser la narration sur un personnage) et la voix (le souci de vraisemblance semble déconseiller le recours massif au récit

127

Darío VILLANUEVA, 1991, p. 101.

128

Jean STAROBINSKI, 1970, p. 84.

129

Philippe LEJEUNE, 1986, p. 26.

métadiégétique) offrent quelques différences qui ne sont pour autant jamais déterminantes¹³⁰.

L'identité entre auteur (A), narrateur (N) et personnage (P), — qui reste le seul critère qui permet de distinguer clairement non seulement l'autobiographie, mais toute sorte de récits factuels—, amène le narratologue à envisager l'emploi de la troisième personne comme un trait de fictionnalisation. Käte Hamburger, de son côté, observe d'autres indices de fictionnalité dans certains facteurs de vitesse tels que les scènes détaillées, les dialogues reproduits intégralement et littéralement et les descriptions détaillées, car la présence de ces procédés transmet au lecteur une impression de manque de vraisemblance, surtout dans le récit historique (comment le narrateur connaît-il tous ces détails ?) et donc de fictionnalisation.

Les échanges sur les plans syntaxique et sémantique distingués par Schaeffer entre genres factuels et genres fictionnels sont loin d'opérer en un seul sens. Ainsi, si, comme nous l'avons déjà dit, l'autobiographie emprunte des procédés de fictionnalisation au roman, le contraire est aussi vrai pour les romans et les récits à la première personne. Certains procédés de « mise en intrigue » considérés comme des procédés de fictionnalisation sont utilisés aussi bien par l'enquête journalistique que par le texte historique.

Les éléments liés à la réalisation textuelle restent ainsi subordonnés à la spécificité pragmatique de l'autobiographie et aux contextes historiques de

production et de réception du texte autobiographique¹³¹ : à preuve, le texte de Jacques Brenner *Les lumières de la ville* que l'auteur publia d'abord comme un roman et, vingt ans plus tard, comme une autobiographie sans rien modifier d'autre que la dénomination générique¹³². On peut formuler ce qui précède en disant que le statut pragmatique de l'autobiographie est une convention *constituante* (car il rend possible l'identification générique exemplifiante), tandis que les indices syntaxiques et sémantiques — qu'ils produisent un effet factuel ou fictionnel — sont des conventions *modultrices*, en ce sens qu'ils ne donnent pas lieu à un rapport d'exemplification genre-texte mais à une relation de ressemblance ou de dissemblance entre différents textes, qu'ils soient ou pas autobiographiques. C'est pourquoi Brenner peut se permettre de faire d'un même texte une autobiographie et un roman. Le problème se posera lorsque un auteur réclamera pour son texte l'appartenance simultanée — autofiction —, et non pas successive, à ces deux genres.

Le statut conditionnel de la littérarité de l'autobiographie est ainsi confirmé par la force inégale avec laquelle la dimension pragmatique — seul critère déterminant — et la réalisation textuelle — pas de style, pas de thématique propres — ont une incidence sur la nomination générique. Elle explique également le recours de *bios*, *autos* et *graphein* à une science auxiliaire (histoire, droit, pragmatique, philosophie, psychanalyse) pour élaborer leur discours sur l'autobiographie.

131

Comme le signale Georges MAY (1979, p. 173), c'est le roman, en vogue au XVIII^e siècle, qui emprunte aux mémoires de l'époque la technique du récit à la première personne. Celle-ci sera reprise par la suite par l'autobiographie.

132

Jacques LECARME *et al.*, 1997a, p. 275.

La relation d'homonymie entre le nom *auctorial* et le nom *actorial* constitue, comme on l'a montré, le seul critère permettant de distinguer le récit factuel du fictionnel et plus précisément l'autofiction du roman personnel connu aussi sous le nom de roman autobiographique. Le terme « homonymie » est proposé par Vincent Colonna¹³³ pour désigner l'identité nominale qui se trouve à la base de l'autobiographie, puisque les noms *auctorial* et *actorial* respectivement ne sauraient désigner, nous retrouvons ici le reproche de *graphiein*, tout à fait la même personne. Comme l'avait déjà remarqué Philippe Lejeune, le lien établi entre auteur et personnage-narrateur en raison de l'identité nominale n'est pas à confondre avec la *ressemblance* entre ces instances et un *modèle* extérieur au texte. Alors que l'*identité nominale* se définit en fonction du triangle *A-N-P* et constitue un *fait* que le lecteur doit accepter impérativement et de manière immédiate sur le plan énonciatif pour qu'il y ait autobiographie, la *ressemblance* est un *rapport* que le lecteur établit sur le plan de l'énoncé entre ce qui est raconté et le modèle, autrement dit « le réel auquel l'énoncé prétend *ressembler* », la vie d'un homme « telle qu'elle a été »¹³⁴. Le référent auquel renvoie le sujet de l'énonciation reste, en raison du pacte, l'auteur, qui n'est pas, comme le narrateur ou le personnage, une catégorie intérieure au texte, mais une instance représentée à la lisière du texte par la signature. La *ressemblance* entraîne l'introduction d'un quatrième élément qui est, lui, extratextuel : le modèle. C'est grâce au modèle que le lecteur peut soumettre le texte à une épreuve de vérification. La non-confusion entre identité nominale et ressemblance fonde précisément la distinction entre l'autobiographie et la biographie, un autre genre factuel : alors que, dans la première, c'est l'identité qui se trouve à la base de la

133

Vincent COLONNA, 1989, p. 54.

134

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 37.

ressemblance, dans le cas de la biographie la relation s'inverse puisque c'est la ressemblance entre le sujet de l'énoncé et le modèle celle qui fonde l'identité. De telle sorte que « l'identité est le point de départ de l'autobiographie ; la ressemblance, l'impossible horizon de la biographie¹³⁵ ». Ces critères sont également applicables à un genre de fiction tel que le roman autobiographique.

Ainsi donc, si le pacte référentiel qui s'établit en vertu de l'identité nominale — plan énonciatif — est indispensable à l'existence de l'autobiographie, le fait que, sur le plan de l'énoncé, le résultat puisse être perçu par le lecteur — après avoir soumis le texte à une enquête de vérification — comme satisfaisant du point de vue de la ressemblance avec le modèle est tout à fait secondaire. On peut se demander néanmoins s'il est licite de subordonner la ressemblance à l'identité dans le cas d'un genre pour lequel nous avons réclamé le statut factuel. En plaçant l'identité au-dessus de la ressemblance, ne tombe-t-on pas dans une optique panfictionnaliste, selon laquelle il est oiseux de déterminer le degré de véracité des énoncés puisque ceux-ci sont coupés du monde et ne réfèrent qu'à eux-mêmes ? Comment affirmer à la fois que l'autobiographie est un genre factuel et que le critère de ressemblance est secondaire par rapport à celui d'identité ? Demande-t-on à un historien du Moyen Âge d'avoir vécu personnellement les événements dont il rend compte dans ses travaux ? Si, comme nous l'avons dit, l'autobiographie est un genre factuel, on voit mal pourquoi la ressemblance resterait un sujet tabou dans l'analyse ; ne fait-on pas appel aux critères d'objectivité et d'exhaustivité — en dépit de la charge irréductible de subjectivité qui imprègne tous les discours, même le discours scientifique —

quand on veut déterminer la valeur d'une monographie d'histoire ou d'un article de journal ? Pourquoi n'en irait-il pas de même pour l'autobiographie ? Cette remarque nous amène à faire quelques mises au point :

Primo : il n'est pas impossible de baser une étude portant sur une autobiographie sur le critère de la ressemblance. La preuve en est que Sainte-Beuve et Lanson l'ont très bien fait pendant longtemps sans se soucier de la distinction fiction/diction : personne ne leur avait indiqué que le texte littéraire — la littérarité est déterminée jusqu'aux formalistes selon des critères de qualité — est un artefact autotélique ! Les travaux qui se situent dans l'orbite de *bios* ne remettent pas en question la continuité vie-texte et, par là, l'autonomie du critère de ressemblance. Ceci montre bien, si c'était nécessaire, que la fonction auteur est caractéristique du mode d'existence du discours littéraire dans la société :

[...] l'auteur constitue une instance indéniable, inévitable, "incontournable", que le texte nécessairement présuppose, et surtout, qui peut être dans une certaine mesure reconstruite par le lecteur, s'aidant pour ce faire d'indices textuels, d'informations extratextuelles et de recoupements intertextuels.¹³⁶

Secundo : si l'on veut s'écarter des aspects purement historiques, sociaux, etc. qui ont entouré l'époque de l'auteur pour analyser le texte autobiographique en tant que texte littéraire, on ne peut négliger le fait que, comme déjà signalé, la littérarité de l'autobiographie est nécessairement conditionnelle, puisqu'elle n'obéit pas aux critères traditionnels de fiction et de poéticité. Il nous semble que, dans le cas de l'autobiographie, le poids de la tradition est

fondamental. La dénomination si récurrente d'ailleurs, de « genre mineur » (littéraire, s'entend) rend compte à merveille de la place que l'autobiographie occupe dans l'horizon d'attente du lecteur de nos jours : l'autobiographie est généralement perçue en même temps comme factuelle, en raison du pacte, et néanmoins comme littéraire puisqu'elle ne se distingue pas vraiment du roman si l'on s'en tient à des critères purement formels et thématiques.

Tertio : le caractère factuel de l'autobiographie n'est donc pas incompatible avec son statut littéraire, surtout lorsque l'on aborde un ouvrage appartenant à l'espace autobiographique qui, comme nous le verrons au point 4.2. ne met pas en cause la littérarité de l'autobiographique. Analyser la ressemblance détachée de l'identité ne relève donc que d'un intérêt secondaire lorsque, comme dans la présente étude, on s'intéresse au texte en tant que manifestation littéraire. Les éléments biographiques ne sont qu'un outil parmi d'autres pour le critique indépendamment du fait que son objet d'étude relève de la fiction ou de la diction. S'il n'y a pas de ressemblance sans identité, ce n'est donc pas, comme le veut la *doxa* panfictionnaliste, en raison du prétendu statut fictionnel de l'autobiographie, mais en raison de sa littérarité, réclamée, dans le cas qui nous occupe, par l'auteur, mais décidée, eu égard au caractère factuel du corpus, par le lecteur.

3.4. *Forme et fonction*

Les remarques effectuées jusqu'à présent nous permettent de tsortir de l'impasse diction-fiction. L'exclusion réciproque de ces deux régimes est étrangère à la nature hybride de l'autobiographie :

Que el "yo" autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída — y de hecho lo sea tantas veces así — como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta. Una frontera, claro está, convencional como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que, como territorio será posiblemente uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que en efecto actúa en la sociedad — y ha actuado — al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autenticador.¹³⁷

C'est pourquoi la distinction entre la fictionnalité qui se donne *de facto* dans toute autobiographie, et l'« hypothèse d'authenticité » qui s'y donne *de iure* (par le biais du pacte)¹³⁸ confirme que le discours autobiographique peut être jugé comme fictionnel sur le plan sémantique, en dépit du fonctionnement pragmatique factuel tel qu'il est considéré conventionnellement.¹³⁹

Or il ne faut pas oublier que l'autobiographie n'est pas lue de la même manière qu'un roman en raison de la différence entre leurs horizons d'attente

137

José M^a POZUELO, 1993, p. 202.

138

Ibid., p. 203.

139

Ibid., p. 204.

respectifs. Marcel Bénichou signale que « le seul fait que l'on parle d'autobiographie prouve que l'on a à l'esprit quelque chose [l'*Erwartungshorizont*] qui se définit par un certain nombre de traits posés d'avance¹⁴⁰ ». La fiction, constitutive dans le cas du roman, serait facultative dans celui de l'autobiographie, de telle sorte que le même procédé stylistique ou narratif peut donner lieu à des effets différents selon la forme générique dans laquelle il est inséré.

Comme l'avait signalé Elisabeth Bruss dans son article programmatique :

le rapport entre forme et fonction n'est pas isomorphe ; plusieurs fonctions peuvent être assignées (comme elles le sont d'ailleurs habituellement) à une même structure, et la plupart des fonctions peuvent être remplies par plus d'une forme. [...] Les critères d'identité d'un genre nous disent moins ce que doit être le style ou la construction d'un texte, qu'ils ne nous disent comment considérer ce style et ce mode de construction [...].¹⁴¹

Autrement dit, le fait que le lecteur puisse trouver, par exemple, le même phénomène de vitesse dans un texte de fiction et dans un autre de diction n'implique pas une réception identique. Lorsque certains indices seront ressentis comme fictionnels dans une autobiographie, le lecteur aura tendance à les considérer comme marqués. Leur emploi n'étant pas obligatoire, il faudra bien qu'ils aient une raison d'être, une *fonctionnalité* qui vienne combler le déficit de fictionnalisation ou de poéticité. On comprend l'importance de cette remarque dans le cas d'un auteur qui passe du doublement littéraire récit poétique au fragment.

140

Discussion ayant suivi l'exposé de Philippe LEJEUNE, in : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 1975. Cité par Hélène JACCOMARD, p. 32.

141

Elisabeth BRUSS, 1974, pp. 15-16.

Mais la lecture inverse pourrait également se produire : bien que considéré comme « mineur », ce genre possède un certain statut littéraire (conditionnel). Ainsi, malgré la diversification croissante du Moi autobiographique — accès des femmes, des minorités sociales et des classes défavorisées à l'écriture —, la réception « littéraire » de l'autobiographie reste conditionnée par le modèle traditionnel du Moi de l'autobiographie canonique, qui a « longtemps été fourni par un homme blanc, issu de la classe dominante ou s'y étant hissé par quelque accomplissement personnel¹⁴² ». Ceci explique les sentiments négatifs qu'éprouvent envers leur personne les auteurs de textes « non-canoniques », dont le récit autobiographique aura tendance à être lu sous la modalité du référentiel pur en dépit de ses qualités esthétiques (qu'on pourra alors justifier commodément par la prétendue « sensibilité particulière » des femmes, par exemple) et reste par là marqué du point de vue de sa réception.

Un autre exemple, cette fois-ci, d'ordre thématique : la façon dont le narrateur aborde sa vie intime. Le retrécissement du domaine des tabous sexuels a pour conséquence qu'un autobiographe qui passe sous silence sa vie amoureuse — comme il arrive chez Yourcenar et, bien évidemment chez Gracq — frustre l'horizon d'attente du lecteur moyen qui aura tendance à se sentir choqué par cette attitude de réserve l'interprétant en termes de puritanisme victorien et se demandant si le personnage en question a véritablement existé en chair et en os¹⁴³.

Bien entendu, le dépistage de ces effets ne saurait aller au-delà de

142

Hélène JACCOMARD, 1993, p. 239.

143

Ibid., p. 269.

l'analyse d'un texte précis. Ces constats partiels ne pourraient en aucun cas être appliqués par la suite à n'importe quel texte autobiographique, car il y a autant d'autobiographies qu'il y a d'autobiographes.

4. *Autobiographie et fiction*

Si l'autobiographie connaît aujourd'hui une telle diversification et, surtout, si autobiographes et théoriciens se montrent de plus en plus méfiants envers le pacte autobiographique, c'est, on l'a vu, parce que l'origine biographique du texte a été fortement mise en question dans notre siècle. Nous avons dit cependant que l'autobiographie est un genre à diction constitutive et à fiction facultative en raison de la subordination de la fictionnalité du texte à sa nature pragmatique. Or toute autobiographie contient, même malgré l'auteur, une certaine dose de fiction indépendamment du fait que l'on décide ou non d'en faire un objet littéraire selon les critères subjectifs qui déterminent la littérarité conditionnelle.

4.1. *L'illusion autobiographique*¹⁴⁴

Tout lecteur d'autobiographies finit par s'identifier, ou par s'opposer fortement, en tout cas par se penser par rapport au personnage-narrateur. Ce processus n'est pas, bien évidemment, étranger au roman. Bien que les panfictionnalistes multiplient, comme on l'a montré, les précautions à l'égard

144

Sous cet épigraphe, nous voulons présenter les ingrédients de fictionnalité inhérents à la forme autobiographique. Il n'est donc pas à confondre avec l'*illusion biographique* à la SAINTE-BEUVE dénoncée par LEJEUNE dans *Moi aussi* : « Il [l'auteur] en a la vérité : on aimerait lui demander ce qu'il a voulu dire... Il en est la vérité : son œuvre "s'explique" par sa vie. » (1986, p. 87).

de l'autobiographie et de sa prétendue sincérité, on pourrait affirmer que l'identification du lecteur avec le personnage-narrateur se réalise plus aisément lorsque celui-ci parle de lui-même, car « lire *je*, c'est penser *je*, or *je* c'est moi¹⁴⁵ ». L'illusion référentielle se voit notamment intensifiée dans l'œuvre de non-fiction par la prolifération de noms propres, de toponymes, d'objets et de références temporelles empruntées au réel et dont l'emploi dans le roman n'est que facultatif. Lorsqu'on lit une autobiographie, la véracité de ce qui y est raconté rend plus intime le dialogue du lecteur avec le *Je* textuel — ce qui expliquerait en grande partie son succès : le premier est attrapé dans le jeu introspectif et subjectivant du second et, par contraste ou par identification, le lecteur se sent autorisé à se faire à lui-même des confessions qu'il ne pourrait faire à personne d'autre : « penchés au-dessus de l'épaule de Narcisse, c'est notre visage et non le sien que nous voyons, reflété dans l'eau de la source.¹⁴⁶ »

Or, l'illusion référentielle que produit l'autobiographie ne doit pas cacher la charge de fiction contenue dans celle-ci : l'auteur ne peut rendre compte de sa vie telle qu'elle a eu lieu. Il en fait un récit, c'est-à-dire qu'il adapte cette vie aux contraintes liées à la forme narrative, il la reconstruit pour l'écrire, ce qui entraîne d'abord une sélection opérée sur la matière du vécu, puis la mise en forme des personnages et des événements retenus, en un mot, « passer de l'ordre du vivant, à l'ordre des mots¹⁴⁷ ».

L'écriture autobiographique entraîne d'emblée un double écart temporel et

145

Marie-Claire KERBRAT, 1996, p. 39.

146

Georges MAY, 1979, p. 111.

147

Hélène JACCOMARD, 1993, p. 94.

d'identité. Le temps effectue des changements qui font évoluer la personne, sa situation sociale, son idéologie, son rapport à l'autre. Cette distance temporelle transforme le passé et opère une première sélection sur le matériel du vécu : trous de mémoire, lacunes, erreurs. À cette première sélection, il faut ajouter celle effectuée par l'écrivain de manière volontaire sur les informations que la mémoire met à sa disposition¹⁵³ ainsi que, comme déjà indiqué, leur mise en récit. Le plus souvent, l'écrivain veut susciter l'intérêt chez le lecteur en offrant une certaine image de lui au public afin de rendre son récit séduisant¹⁵⁴, et cette recherche d'un effet de lecture conditionne le degré de référentialité du texte ou, si l'on préfère, le dosage de fictionnalisation qu'il contient.

La double passoire filtre ainsi l'expérience vécue et établit une distance insurmontable entre le *Je* sujet et le *Je* objet. On pourrait comparer le *je narré* à une poupée-gigogne qui est beaucoup de personnes différentes aussi bien de manière successive, sur le plan temporel (enfant, adolescent, adulte), que de manière alternative, sur le plan social (père, fils, amant, professionnel), de telle sorte que l'on ne peut parler d'un *je-narrant* constant (la seule chose qui ne change pas est l'identité onomastique, et encore) mais d'une « multitude de moi échelonnés sur la durée de rédaction du texte¹⁵⁵ ».

La double distance temporelle et ontologique d'un *Moi* qui ne peut vraiment

153

M^a Dolores PICAZO, 1984, p. 138.

154

Bien évidemment, nous prenons le terme "séduction" au sens large. Chacun à sa manière, CHATEAUBRIAND dans les *Mémoires d'outre-tombe* aussi bien que Violette LEDUC dans *La Bâtarde*, pour citer deux cas bien différents, tente de séduire le lecteur.

155

Hélène JACOMARD, 1993, p. 351.

se connaître, car « un sujet ne peut se saisir comme objet¹⁵⁶ » détermine son caractère instable. Or si le Moi autobiographique est mouvant, le réel auquel il se réfère l'est aussi et ce, non seulement en raison des écarts introduits par la mémoire ou des écarts conscients, mais aussi de la charge d'imaginaire que contient tout vécu transposé dans l'écriture qui est toujours « en-deçà et au-delà du moi et du réel¹⁵⁷ ».

Même dans l'autobiographie la plus traditionnelle, l'opposition tranchante entre imaginaire et réel devient impraticable. Le contenu de l'autobiographie, la matière du vécu, n'est pas réductible à la description d'un état de fait objectif tel que « l'eau bout à 100 degrés ». Le degré de vérification des assertions qui rendent compte de « la vie individuelle », « l'existence » ou « l'histoire de la personnalité » — nous reprenons les termes employés par Lejeune dans sa définition — recouvrent en fait des phénomènes d'ordre très divers. On voit mal comment on pourrait accorder, pour prendre deux cas extrêmes, le même statut à des affirmations du genre « Je naquis... » qu'à une assertion faisant référence à la vie intérieure et psychologique du narrateur. Alors que l'authenticité ou la fausseté de la première est facilement vérifiable (en consultant le registre d'état civil), la possibilité de vérification de la seconde, est moindre voire, inexistante. Il existe néanmoins des limites à ne pas franchir : si un autobiographe introduit un énoncé invraisemblable du genre « le chêne un jour dit au roseau », le lecteur se sentira expulsé du

156

Marie-Claire KERBRAT, 1996, p. 141. L'analyse que fait LEJEUNE (1986, p. 77) du triple autoportrait de Norman ROCKWELL (le spectateur a devant lui trois images : soi-même peint comme un autre — sur la toile —, un portrait de soi — dans le miroir — et le peintre réel — tourné de dos —), montre bien que seule la signature permet de conjurer une mise en abyme identitaire que l'on pourrait multiplier à l'infini.

157

Hélène JACCOMARD, *op. cit.*, p. 31.

domaine du référentiel¹⁵⁸, ce qui prouve d'une part que nous ne sommes pas dans l'énonciation du *comme si* de la fiction, mais dans celle de l'assertion sérieuse (« Je suis né le... »)¹⁵⁹ et, de l'autre, l'incidence du plan pragmatique sur le plan textuel.

L'autobiographie constitue ainsi un assemblage d'énoncés factuels et d'autres fictifs qui renvoient à un *état mental*¹⁶⁰. Bien que le statut référentiel d'une assertion qui renvoie au monde intérieur du personnage ne soit pas comparable à celui des assertions qui réfèrent à des faits historiques ou biographiques, la notion de vérité factuelle reste aussi incertaine pour ces dernières. Tout le monde sait qu'un même épisode historique peut donner lieu à nombre de présentations, sans parler des interprétations, visant à l'objectivité et à l'impartialité. Comment pourrait-on accéder dès lors à un « réel » qui serait doué d'une autonomie propre vis-à-vis de la manière dont nous le percevons, surtout lorsque, comme on dit très souvent pour indiquer son étonnement vis-à-vis de faits réels mais tout à fait invraisemblables, le réel dépasse la fiction ? Paul Watzlawick, parmi tant d'autres dans notre siècle depuis Heisenberg, l'énonce clairement :

De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait ce qui existe, ce ne sont que différentes versions de celle-ci dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes des effets de la communication, non le reflet de vérités objectives et

158

Gérard GENETTE, 1991, pp. 90-91.

159

Assertion doublée, dans le cas de l'autobiographie, d'une demande (« veuillez me croire quand je vous dis que je suis né le... »), d'une déclaration (« je déclare sérieusement que je suis né le... »), voire d'une autre assertion (« Par la présente, je souhaite susciter dans votre esprit l'histoire véridique de ma vie... »). Voir Marie DARRIEUSSECQ, 1996, p. 375.

160

Marie DARRIEUSSECQ, *ibid.*, p. 377.

éternelles.¹⁶¹

Cette inaccessibilité inhérente au réel est donc inséparable du conditionnement de l'expression imposé par le carcan autobiographique et condamne à l'échec toute tentative de sincérité. Barthes écrivait à propos du journal intime qu'il est toujours inauthentique en ce sens que la préexistence d'un modèle générique — celui du journal en l'occurrence — conditionne le message, de telle sorte que l'écrivain est inévitablement, « condamné à la simulation¹⁶² ».

Si, comme on voit, pour mettre en récit une vie, il faut, inexorablement se servir de stratégies empruntées au roman et, par là, tomber dans la distorsion des faits, voire dans le mensonge, on pourrait alors se demander jusqu'à quel point « la fiction est [...] nécessairement l'antithèse de la vérité¹⁶³ ». Comme le signale Jauss :

Le préjugé réside précisément en ce que l'on admet que *res factae* et *res fictae* seraient séparables comme la forme et le contenu, comme le procès historique et l'ornement rhétorique¹⁶⁴.

Il nous semble donc pouvoir affirmer, d'après ce qui précède, que la fiction, malgré son statut facultatif et non pas constitutif, se trouve toujours présente, bien qu'à des degrés différents, dans l'autobiographie en raison de ce que

161

Paul WATZLAWICK, [1976], 1978, p. 7.

162

Roland BARTHES, 1984, p. 127.

163

Hélène JACCOMARD, 1993, p. 94.

164

Hans Robert JAUSS. « L'usage de la fiction en histoire ». *Le Débat*, 54, mars-avril 1989, p. 89. Cité par Hélène JACCOMARD, *idem*.

nous proposons d'appeler ici les trois principes de *fictionnalisation latente* :

- *Principe de la sélection* : double passoire (mémoire, transformations conscientes).
- *Principe de la combinaison* : mise en récit.
- *Principe de la porosité* : entre "perception du réel" et "réel" (ce dernier reste une notion abstraite dont la mise en pratique est toujours plurielle et partielle).

Mais, et c'est en cela que la fiction ne peut être que facultative dans l'autobiographie, la stabilité pronominale continue de garantir la responsabilité auctoriale et l'illusion autobiographique. Bien que ce qui compte dans l'autobiographie moderne ce soient précisément les libertés que l'écrivain va prendre à l'égard du modèle, la norme ne cesse pour autant d'être là et d'avoir une incidence aussi bien sur l'écriture — en la réduisant à une « simulation » — que sur la lecture — qui met paradoxalement et coûte que coûte en fonctionnement l'illusion autobiographique et conduit à lire comme vrai, en raison du pacte, ce qui n'est finalement qu'une fiction de vérité. Aussi Jacques Roubaud note-t-il que le pacte autobiographique a ce pouvoir paradoxal d'entraîner l'adhésion du lecteur à ce qui est raconté, à produire chez lui l'effet de vérité, même si cet effet est démenti sans arrêt par le recours à des techniques romanesques. Peu importe que l'écrivain qui produit un énoncé du genre « *l'enfant* pensait que » se serve d'un vieux procédé de la fiction romanesque : inviter le lecteur à se glisser dans la peau du personnage. Le pacte « consiste précisément à ruser avec les impossibilités, à les rendre acceptables un moment, le temps de la lecture¹⁶⁵ ».

165

Jacques ROUBAUD, *La boucle*. Paris : Seuil 1993. Cité par Jacques LECARME *et al.* 1997a, p. 17.

Mais un certain nombre d'auteurs vont exprimer le besoin de rendre manifeste ce qui n'apparaît que de manière latente dans les autobiographies traditionnelles. Nous aurons affaire à un nouvel espace des écritures du Moi qui problématise la réception du pacte.

4.2. *Les marges de la fiction*

L'autobiographie est, comme tous les genres, une forme en évolution permanente. Jacques Lecarme distingue trois étapes dans son histoire : *préfigurations* (Saint Augustin, Montaigne), *émergence* (Rousseau, Chateaubriand, Stendhal) et *épanouissement* (Gide, Leiris, Sarraute, Sartre)¹⁶⁶. Cette dernière coïncide avec la théorisation du genre et présente une confusion et une complexité croissantes au niveau de l'accomplissement du pacte. Nous l'avons vu, le carcan de l'autobiographie est beaucoup plus étroit que celui du roman — qui ignore les critères thématiques —, autrement dit l'ouverture de la consigne *fiction* serait plus grande que celle de la consigne *réalité*. Il n'est pas étonnant que l'innovation en matière autobiographique passe par l'élaboration de récits complexes dont l'originalité principale¹⁶⁷ est de remettre en question les rapports entre

166

Jacques LECARME *et al.*, 1997a, pp. 141-237.

167

Si l'on parle de nos jours d'innovation dans le domaine autobiographique, c'est, conformément aux remarques réalisées auparavant, parce que l'on reconnaît l'existence d'une autobiographie traditionnelle ou canonique. Sous cette dénomination sont regroupés les textes « exemplaires » qui s'accommodent des exigences énoncées par LEJEUNE dans

fiction et diction en rapprochant ces récits de la fiction, ce qui constitue, nous l'avons vu, un surplus de littérarité. Ces formes présenteront donc des écarts considérables par rapport aux traits d'identification générique contenus dans la définition de Lejeune.

4.2.1. *L'espace autobiographique*

La prolifération de ces formes perverses par rapport au modèle canonique autobiographique — dans lesquelles l'auteur n'hésite pas à emprunter à d'autres genres la forme littéraire qui convient le mieux à chaque moment ou aspect du Moi qu'il se propose d'explorer¹⁶⁸ — a amené certains critiques à proposer de nouvelles dénominations pour les distinguer de l'autobiographie traditionnelle. Citons ici, à titre d'exemple, quelques-unes : autographie (Vouilloux), otobiographie (Derrida), bi-autographie (Bellemin-Noël), oulipographie (Roubaud). Les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria*

sa définition. C'est par rapport à ces textes que les écarts et les subversions des textes plus originaux doivent être mesurés. Leur analyse est tributaire de l'autobiographie traditionnelle qui demeure le point de repère obligé de toute taxonomie générique. On pourrait même voir dans l'apparition de ces formes innovatrices la confirmation rétroactive de l'existence d'une autobiographie traditionnelle, de la même manière que la dénomination « peinture figurative » n'est devenue pertinente qu'après l'éclosion de la peinture abstraite (voir Jean-Marie SCHAEFFER, 1989, p. 143).

Philippe LEJEUNE inclut dans l'espace autobiographique les ouvrages de fiction (romans) qui introduisent des données biographiques de son auteur (1986, p. 15). M^a Dolores PICAZO (1984, p. 135) signale que l'espace autobiographique constitue « una arquitectura de textos, unos de ficción, otros de crítica, otros íntimos, otros oníricos..., la conducta que mejor producirá (manifestará y creará) la imagen del yo. De tal forma que la imagen de sí no es tanto objeto de un enunciado, cuanto efecto de una enunciación. » Georges MAY (1979, pp. 188-190), quant à lui, établit un éventail qui irait du roman vers l'autobiographie et dont les trois dernières catégories correspondraient à l'autobiographie romancée, l'autobiographie à pseudonyme et l'autobiographie proprement dite.

intègrent dans l'espace de l'écriture autobiographique des ouvrages qui se caractérisent par l'ambiguïté du pacte et le désordre semé volontairement dans la présentation des événements, souvent circulaire et truffée de digressions métadiscursives, et qui se distinguent par là de l'autobiographie *stricto sensu*, c'est-à-dire de celle qui respecte les conventions génériques de nature non seulement pragmatique, mais aussi sémantique (thème abordé) et syntaxique (forme du langage) contenues dans la définition de Lejeune. Ainsi donc, bien que la spécificité pragmatique de l'autobiographie continue de fonctionner pour les textes assignés à l'espace autobiographique, ce dernier présente des différences par rapport à la première sur les plans formel et intentionnel. Alors que l'autobiographie *stricto sensu* :

presenta normalmente una estructura monofónica y lineal, resultante de la hegemonía del elemento narrativo, un ritmo continuo y progresivo y, en consecuencia, una clara inclinación a potenciar el eje diacrónico de la temporalidad [...].¹⁶⁹

l'écriture autobiographique :

ofrece [...] una estructura polifónica y radial, no sólo informada por el relato, cuya preponderancia en este caso se debilita de forma sustancial, sino también por el discurso, que adquiere aquí especial significación; un ritmo discontinuo y redundante, tributario de la introspección y del análisis personal; y, por fin, la manifestación explícita de su voluntad de actualizar fundamentalmente el eje sincrónico de la temporalidad [...].¹⁷⁰

Selon que le texte s'oriente vers « la simple reconstrucción del yo histórico », dans le cas de l'autobiographie traditionnelle, ou vers « la introspección

169

Javier del PRADO et *al.*, 1994, p. 216.

170

Idem. Michel BEAUJOUR (1980) réclame à son tour l'existence d'un genre distinct de l'autobiographie, l'autoportrait, caractérisé par l'absence de récit linéaire et par la subordination de la narration à un déploiement logique de faisceaux thématiques.

ontológica a través de la escritura »¹⁷¹, dans celui de l'espace autobiographique, son intentionnalité sera à prédominance référentielle dans le premier cas et à prédominance autoréférentielle dans le second. Alors que l'autobiographie *stricto sensu* est un texte qui affiche son caractère *référentiel*, car elle se donne pour but — malgré les limites inhérentes au genre — de représenter une réalité extérieure au texte que le lecteur peut vérifier, l'écriture autobiographique réclame son statut *intraréférentiel*, car le référent ne saurait exister en dehors de l'écriture qui le crée¹⁷².

Quant à l'avenir de l'espace autobiographique, on ne saurait pas déterminer vers où conduira cette tendance à la subversion de l'autobiographie traditionnelle. Cette dernière continue d'être largement pratiquée¹⁷³, mais son statut littéraire semble, on l'a vu, davantage remis en cause encore que celui des autobiographies plus innovatrices qui tentent de toutes leurs forces de s'assimiler au régime autoréférentiel de la fiction.

On pourrait imaginer que cette perversion autoréférentielle d'un genre de diction qui reste pour l'instant facultative soit, avec le temps, perçue comme obligatoire¹⁷⁴. Si la prolifération des marques fictionnelles venait à déborder le plan textuel pour s'attaquer aussi à la spécificité pragmatique du genre

171

Javier del PRADO *et al.*, *op. cit.*, p. 217.

172

Cf. M^a Dolores PICAZO, 1997, p. 64.

173

Bruno VERCIER et Jacques LECARME (1989, p. 60) considèrent que nous assistons de nos jours à un certain retour au *bios* (à des ouvrages où la confession est banalisée : Renaud CAMUS, Gabriel MATZNEFF) au détriment de *graphiein* : « Qu'il semble loin le temps où Barthes se sentait obligé de recourir à une batterie compliquée de guillemets, citations, italiques et autres dénégations pour réussir à dire qu'il aimait la lumière d'octobre sur l'Adour » (*idem*).

174

Elisabeth BRUSS, 1974, p. 25.

autobiographique, la structure générique de l'autobiographie se verrait profondément bouleversée, à tel point qu'on pourrait se demander si elle ne finirait pas par être absorbée par les formes de fiction et donner ainsi raison aux panfictionnalistes. Et que deviendrait l'auteur dans un système où la différence entre fiction et diction finirait par s'estomper définitivement ?¹⁷⁵

Plutôt de que poursuivre nos rêves de *science-fiction*, tentons maintenant d'explorer de près une manifestation générique qui existe bel et bien de nos jours et qui fait avancer d'un cran la remise en cause de la spécificité pragmatique de l'autobiographie. Dans l'espace de l'écriture autobiographique, les principaux changements sont, conformément à notre distinction entre dimension pragmatique et réalisation textuelle, d'ordre textuel. On pourrait cependant considérer que la spécificité pragmatique de l'autobiographie traditionnelle se voit en quelque sorte affectée par ces changements textuels, car ils tendent à annuler le sujet historique ou référentiel au profit d'un sujet discursif ou autoréférentiel qui accorde une valeur très relative à l'identité onomastique. Le cas limite de confusion entre fiction et diction est sans doute l'*autofiction*, une classe générique que nous proposons de ranger à l'intérieur de l'espace autobiographique et que nous allons analyser dès à présent.

175

Maurice COUTURIER (1995, p. 241), qui revendique la figure de l'auteur — dans une perspective dialogique et non pas biographique — après les excès du structuralisme, ironise sur la possibilité improbable d'un monde sans auteurs : « Même si des anonymes parviennent à créer un roman à distance en dialoguant entre eux sur le réseau Internet — se dissimulant par exemple derrière des adresses e-mail comme *joyce@dublin.irl* ou *flaubert@croisset.fr* — cette œuvre continuera de poser le problème de ses origines. »



María del Mar García López

L'émergence du Moi dans l'œuvre fragmentaire de
Julien Gracq : fiction et autobiographie

II

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500758536

4.2.2. *L'autofiction*

Elisabeth Bruss avait signalé que les éléments susceptibles de transformation générique dans l'autobiographie sont « marginaux ou périphériques », alors que le « "centre" de l'acte autobiographique » (c'est-à-dire, l'identité *A-N-P* et le caractère vérifiable des informations contenues dans le texte) n'est pas soumis au changement¹⁷⁶. Or, s'il est un genre qui semble vouloir percer ce « centre », c'est bien l'autofiction, terme qui vient désigner l'« intervalle — très prolifique — entre le roman et l'autobiographie et qui se réclame des deux en même temps¹⁷⁷ ».

Vincent Colonna définit l'autofiction comme la pratique générique « par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom).¹⁷⁸ » Un clair exemple d'autofiction serait *Le Gâteau des morts* de Dominique Rolin, publié en 1982. Le narrateur, Dominique Rolin raconte son agonie et sa mort en août de l'an 2000¹⁷⁹. D'un côté, la coïncidence onomastique *auteur-narrateur-personnage* nous situe sur le plan factuel, de l'autre, l'histoire racontée nous renvoie clairement à un monde de fiction en raison de l'incompatibilité sémantique entre le monde tel que nous le percevons — personne ne peut ni revenir en arrière dans le temps ni survivre à sa propre mort pour l'écrire — et le monde

176

Cf. Elisabeth BRUSS, 1974, p. 25.

177

Jacques LECARME, 1997c, p. VI.

178

Vincent COLONNA, 1989, p. 34.

179

Cet exemple est fourni par LEJEUNE qui reconnaît dans *Moi aussi* (1986, p. 65) l'existence de l'autofiction en tant que pratique générique.



tel qu'il est raconté dans le récit.

Du point de vue pragmatique, l'autofiction représente donc une transgression du triangle de l'identité *A-N-P*. Bien que marginale, cette transgression n'est pas exclusive à l'autofiction. Comme l'explique Schaeffer, à une énonciation fictive ne correspond pas toujours un énonciateur fictif et inversement une énonciation sérieuse peut avoir un énonciateur fictif — l'auteur donne l'exemple d'un pamphlet signé par un pseudonyme — ou feint¹⁸⁰ — c'est le cas des dialogues apocryphes faussement attribués à Platon. De la même manière, un énonciateur réel peut faire une énonciation fictive. Nous serons alors face à une autofiction.

Philippe Lejeune retrace l'histoire brève mais intense de ce dernier avatar de l'écriture du Moi dont nous résumons ici les moments principaux¹⁸¹. Dans *Le pacte autobiographique*, il avait proposé une grille à deux entrées qui présentait toutes les combinaisons possibles de deux éléments : le genre déclaré par l'auteur (roman — Ø — autobiographie) et le nom du personnage principal (selon qu'il soit différent de celui de l'auteur, qu'il coïncide avec lui ou qu'il ne soit pas donné)¹⁸² :

180

C'est-à-dire que l'on peut attribuer à un énonciateur réel qui ne coïncide pas avec l'énonciateur effectif (voir Jean-Marie SCHAEFFER, 1989, p. 85).

181

Philippe LEJEUNE, 1993, pp. 5-16.

182

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 28.

<i>Nom du personnage</i> ↕ <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1a ROMAN	2a ROMAN	
=O	1b ROMAN	2b Indéterminé	3a AUTOBIO.
autobiogra.		2c AUTOBIO.	3b AUTOBIO

Hormis les situations où l'identification générique ne pose pas de problème (*1a, 1b, 2a, 2c, 3a et 3b*)¹⁸³, Lejeune distinguait trois cas de figure problématiques : la case indéterminée (*2b*) et les deux cases aveugles. Dans *2b*, l'absence d'indices qui permettent de pencher pour la fiction ou pour l'autobiographie de manière définitive fait que la responsabilité de décider du statut générique du texte retombe exclusivement sur le lecteur — nous confirmons de nouveau l'importance du régime lectorial dans la nomination générique. Quant aux deux cases aveugles — pacte autobiographique/nom du personnage différent de celui de l'auteur ; pacte romanesque/les noms du personnage et de l'auteur coïncident —, Lejeune ne rejette pas entièrement l'existence hypothétique d'un héros de roman déclaré comme tel qui aurait le même nom que celui de l'auteur — « rien n'empêcherait la chose d'exister,

183

LEJEUNE distingue au total trois cas de pacte romanesque, trois cas de pacte autobiographique, une case indéterminée et deux cases aveugles. Pour ce qui est du pacte autobiographique les possibilités sont les suivantes : *2c* (le personnage n'a pas de nom dans le récit mais il se déclare identique au narrateur dans un pacte initial de manière explicite) ; *3a* (l'identité A/N/P ne fait l'objet d'aucune déclaration explicite, mais le lecteur peut la déduire — par exemple, le narrateur s'attribue des ouvrages dont l'auteur est celui qui figure sur la couverture, ou bien il parle de parents qui partagent avec lui le même nom de famille) ; *3b* (le pacte autobiographique est confirmé par l'emploi du nom dans le texte).

et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants » —, mais son expérience l'amène à conclure qu'« aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche¹⁸⁴ ». Dans les deux cas :

si la contradiction interne était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie ; ni vraiment non plus comme un roman ; mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté. À ma connaissance, c'est un jeu auquel on ne joue pratiquement jamais *pour de bon*.¹⁸⁵

Or, deux ans plus tard, le livre de Lejeune tombe entre les mains de Doubrovsky, qui rédigeait alors *Fils*. Il se sent directement concerné par la case aveugle, car le personnage de son livre, sous-titré *roman* s'appelle Serge Doubrovsky, comme l'auteur. Il déclare plus tard :

À cet égard, tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle ! Pourquoi ? [...] j'ai inscrit "roman" en sous-titre sur la couverture, fondant ainsi un pacte romanesque par attestation de fictivité, simplement parce que je m'y suis trouvé contraint malgré l'insistance inlassable de la référence historique et personnelle. C'est bien de moi qu'il s'agit dans ce livre, d'abord surgi sous la forme de mes initiales J.S.D. (p. 21) puis de mes prénoms explicites *Julien Serge* (p. 59), de mon nom enfin, *Doubrovsky* (p. 68). Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également : en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés.¹⁸⁶

La définition de Doubrovsky se limite à sa pratique de fictionnalisation de soi dans *Fils*. L'auteur trouve dans l'autofiction un moyen qui permet de

184

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 31.

185

Ibid., p. 32.

186

Serge DOUBROVSKY, 1988, pp. 68-69.

rendre intéressantes aux yeux du lecteur les vies de ceux qui, n'appartenant pas à la catégorie d'« importants de ce monde¹⁸⁷ », n'ont pas de place dans l'Histoire, mais peuvent s'en fabriquer une dans le roman. On peut dire que sa fonction principale est de démocratiser l'écriture : par le biais de la fictionnalisation toute vie peut mériter d'être racontée (ce mécanisme fonctionnait de manière latente dans l'autobiographie traditionnelle).

Du point de vue formel, l'autofiction de Doubrovsky est très influencée par la psychanalyse. Son modèle est celui de la cure psychanalytique : le sujet post-freudien ne peut, comme on l'a déjà signalé, coïncider avec lui-même, de telle sorte que sa « vérité » n'est jamais donnée d'avance, mais élaborée par le sujet au cours de son analyse et de sa production scripturale : « ma vérité, pour une large part, c'est l'*autre* qui la détient. Si ma vérité est le discours de l'Autre [...] comment tenir sur moi-même un discours de vérité?¹⁸⁸ ». La mise en écriture de cette élaboration du Moi entraîne l'expérimentation de la matérialité du langage — « hors sagesse et hors syntaxe » — dans la voie de Ricardou, ce qui confère au terme un horizon théorique qui le situe dans la sphère de *graphein*.

En 1982, Genette se sert de ce néologisme dans *Palimpsestes* pour rendre compte du statut ambigu de *La Recherche*¹⁸⁹ et Lejeune, qui reviendra en 1986 dans « Le pacte autobiographique (bis) » — le *mea culpa* qui ouvre

187

Ibid., p. 69.

188

Ibid., p. 63. Voir également 1993, pp. 209-210.

189

Dont le contrat de lecture est énoncé en ces termes par GENETTE : « C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miennes. » (1982, p. 293. Voir également du même auteur : 1987, pp. 31-32).

Moi aussi - sur ses présupposés théoriques, analyse le cas Doubrovsky dans le chapitre du même livre intitulé « Autobiographie, roman, nom propre », et propose sa propre définition d'autofiction :

Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une "autofiction", il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà [...].¹⁹⁰

La thèse de Vincent Colonna, intitulée « L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi », démontre *in extenso* que, s'il revient à Doubrovsky le mérite d'avoir donné pour la première fois une appellation à la fictionnalisation de soi, il n'est pas le premier écrivain d'autofictions, car *La Divine Comédie* relèverait déjà *a posteriori* de cette pratique générique. Ce petit historique permet donc de dégager deux prises de position à l'égard de l'autofiction. Doubrovsky représenterait ce que l'on pourrait appeler la voie étroite, qui désignerait les textes qui, dans la mouvance de *graphiein* accordent un rôle fondamental à l'exploration de la matérialité de l'écriture et empruntent le modèle de la cure psychanalytique dans laquelle le sujet élabore sa vérité au fur et à mesure de son analyse. La voie large, représentée par Colonna, voit dans l'autofiction, dans la perspective poétique tel que l'entend Genette, une construction théorique « qui vient coiffer rétrospectivement des textes qui n'étaient peut-être pas écrits pour produire un tel effet, qui n'étaient en tout cas pas lus dans cette perspective¹⁹¹ », comme ce serait le cas de *La divine comédie*. Bien que la *Divine Comédie*, qui raconte un voyage imaginaire de son narrateur-héros, Dante lui-même,

190

Philippe LEJEUNE, 1986, p. 65.

191

Vincent COLONNA, 1989, p. 39.

puisse être considérée comme une autofiction, il faut tenir compte du fait que ces textes appartiennent à « une *épistémè* où le sujet, le référent et la vérité, ne subissent pas le travail de déconstruction dont ils sont aujourd'hui l'objet.¹⁹² » Le risque inhérent à ce genre élaboré *a posteriori* consisterait à classer comme autofictionnels des textes qui n'ont peut-être pas été écrits dans le but de produire un effet autofictionnel. L'extension démesurée de son corpus d'étude constitue le principal reproche adressé à Colonna. Aussi Jacques Lecarme affirme-t-il : « Il reste bien peut d'« auto- » et il apparaît quelque chose qui déborde de partout la fiction et qui pourrait être la littérature¹⁹³ ». Colonna lui-même s'avance à ces reproches lorsqu'il signale que son étude se place dans la perspective poétique de Genette, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse plus aux virtualités du discours littéraire qu'à « rendre compte des formes ou des thèmes existants¹⁹⁴ ».

Malgré l'énorme diversité des dispositifs paratextuels et textuels dont se servent les textes autofictionnels pour remettre en question le pacte autobiographique, on peut affirmer que ce qui les rassemble en une catégorie générique ayant au moins un trait pertinent commun, c'est la fictionnalisation de soi, autrement dit :

la démarche consistant à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention [...].¹⁹⁵

192

Ibid., pp. 31-32.

193

Jacques LECARME *et al.*, 1997a, p. 269.

194

Gérard GENETTE, 1983, p. 109.

195

Vincent COLONNA, *op. cit.*, p. 2.

Selon Iser, il semblerait que la nécessité anthropologique de se raconter soit inséparable de celle de fictionnaliser ce que l'on raconte¹⁹⁶. Avant même d'écrire, l'enfant pratique la fictionnalisation de soi dans des jeux de théâtralisation où il simule des personnages. Plus tard, pendant l'adolescence et lors de certaines périodes de l'âge adulte, cette sorte de « fiction duplex » qu'est l'affabulation intime continue d'être pratiquée dans le rêve éveillé ou dans la rêverie nocturne¹⁹⁷.

L'autofiction est donc une classe générique qui met en œuvre la fictionnalisation de soi par le biais d'un narrateur qui, tout en conservant le nom de l'écrivain, « s'invente une personnalité et une existence¹⁹⁸ ». Sa réception est problématique pour des raisons d'ordre fondamentalement pragmatique — l'absence d'horizon d'attente¹⁹⁹ et de « code idéologique et rhétorique », autrement dit de « discours d'escorte²⁰⁰ » permettant d'identifier

196

Wolfgang ISER. « Fictionalizing : the Anthropological Dimension of Literary Fictions ». *New Literary History*, 21, 4, Autumn 1990, p. 951. Cité par HÉLÈNE JACCOMARD, 1993, p. 95.

197

Vincent COLONNA, *op. cit.*, p. 8.

198

Ibid., p. 34.

199

En brisant les associations que la convention littéraire établit au cours de chaque époque, on évite la perception automatisée du genre (Tzvetan TODOROV, 1984, p. 49), mais lorsque la rupture est aussi importante que dans le cas de l'autofiction, la réception devient très problématique.

200

Vincent COLONNA, *op. cit.*, pp. 36-39. Cette situation commence néanmoins à changer. Depuis 1989, plusieurs auteurs se sont penchés sur l'autofiction pour en explorer les tenants et les aboutissants. Citons par exemple l'article que Jacques LECARME lui consacre dans l'*Encyclopaedia Universalis*, où il cite certains des illustres occupants de la prétendue case aveugle — MODIANO, GARY, SOLLERS, BARTHES, qui affirme dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975, p. 123) : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » s'écartant ainsi des « normes biographiques » qui régissent la conventionnelle collection « Les écrivains de toujours ». Le colloque consacré à cette

et de classer cette pratique —, mais aussi d'ordre factuel — la transformation continuelle des protocoles éditoriaux qui désignent le caractère fictionnel ou non fictionnel d'un ouvrage — et historique — la variabilité des critères qui permettent de distinguer le fictionnel du vécu. La distinction entre réalité et fiction est en train de s'estomper sous l'emprise grandissante des mondes virtuels dans la vie quotidienne. Comme le signale l'ethnologue Marc Augé :

Il fut un temps où le réel se distinguait de la fiction, où l'on pouvait se faire peur en se racontant des histoires mais en sachant qu'on les inventait, où l'on allait dans des lieux spécialisés mais bien délimités (des parcs d'attraction, des foires, des théâtres, des cinémas) dans lesquels la fiction copiait le réel. De nos jours, insensiblement, c'est l'inverse qui est en train de se produire : le réel copie la fiction. Le moindre monument du plus petit village s'illumine pour ressembler à un décor. Et si nous n'avons pas le temps de voir le décor, on nous le reproduit (image d'image) sur les pancartes qui jalonnent l'autoroute [...].²⁰¹

Ce qui permet de distinguer ainsi l'autofiction du roman autobiographique reste la coïncidence onomastique entre personnage, narrateur et auteur, mais cette coïncidence a perdu la garantie de véracité qu'elle entraînait dans l'autobiographie. Le « pacte » proposé par l'autofiction peut être qualifié d'« oxymoronique²⁰² » : elle neutralise l'éternelle opposition réalité *versus* fiction, bien que ce qui singularise l'autofiction ne soit pas l'introduction du fictionnel — auquel l'autobiographie n'est pas, comme on l'a vu,

pratique en 1992 par l'Université de Nanterre — « Autofictions & Cie »—, ainsi que les articles qui tentent d'établir le statut générique de l'autofiction (Jacques LECARME et Bruno VERCIER, 1989 ; Marie DARRIEUSSEQ, 1996), attestent l'intérêt suscité par l'autofiction parmi la critique. Marc GONTARD (1999) analyse, quant à lui, les particularités des récits autofictionnels écrits par des femmes au Maghreb.

201

Marc AUGÉ, 1997, p. 69.

202

Hélène JACCOMARD, 1993, p. 81.

étrangère — mais le fait de mettre en avant cette composante fictionnelle — au lieu de la déguiser —, de la problématiser en confrontant le lecteur à un texte schizophrène qui modifie la situation de réception.

À l'exception de Doubrovsky, les auteurs qui pratiquent l'autofiction ont du mal à se reconnaître dans cette nouvelle dénomination générique qui, dépourvue d'enracinement historique, reste, pour l'instant, théorique. Annie Ernaux, par exemple, refuse toute appartenance générique et définit le *je* de son écriture comme « une forme transpersonnelle²⁰³ », un espace où la parole de l'Autre l'emporte sur celle du Moi. Quant aux critiques, les sceptiques sont à compter aussi bien parmi les panfictionnalistes — pour lesquels le terme autofiction est aussi oiseux que la question des genres dont il est issu²⁰⁴, que parmi ceux qui, comme Genette, reconnaissent une littéarité conditionnelle au récit factuel mais répugnent à l'idée de l'autofiction : celle-ci ne trouve pas agrément aux yeux du narratologue, qui défend pourtant l'existence des genres théoriques. Dans *Fiction et diction*, il ne lui consacre que quelques lignes et considère qu'il s'agit d'« autobiographies honteuses », des confessions truquées, qui « ne sont “fictions” que pour la douane²⁰⁵ ». Genette n'admet pas comme sérieux un genre dont la base serait d'affirmer en même temps « c'est moi et ce n'est pas moi », comme le fait Annie Ernaux

203

Annie ERNAUX, 1993, pp. 221.

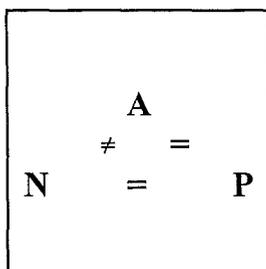
204

Jacques LECARME, 1993, p. 248.

205

Gérard GENETTE, 1991, p. 87. Le narratologue considère que la formule $A=N=P$ ne peut pas être appliquée à l'autofiction, car l'auteur n'adhère pas sérieusement à son récit, il n'assume pas la véracité de celui-ci. L'autofiction est pour le narratologue une « prothèse boîteuse où P se dissocierait en une personnalité authentique et un destin fictionnel, mais [il] avoue répugner à ce genre de chirurgie — qui suppose qu'on puisse changer de destin sans changer de personnalité » (*ibid.*, p. 86).

et ne voit dans sa représentation qu'une « formule contradictoire²⁰⁶ » :



Et Jacques Lecarme de s'écrier à juste titre :

L'autofiction [...] fait vraiment tache, après la superbe théorie des genres cohérents : l'autobiographie, le récit historique, la fiction homodiégétique, l'autobiographie hétérodiégétique, la fiction hétérodiégétique. Voilà de bons genres, même si le quatrième a l'inconvénient d'exister à peine ! Mais l'avantage de l'autofiction ne serait-il pas justement de mettre en question cette relation d'identité (=) ou d'altérité (≠) entre l'auteur et le narrateur, quand bien même le nom propre serait le même ? [...] En marge du genre autobiographique, qui n'a déjà pas une grande réputation littéraire, le groupe des autofictions et des indécidables semble représenter le plus mauvais des mauvais genres.²⁰⁷

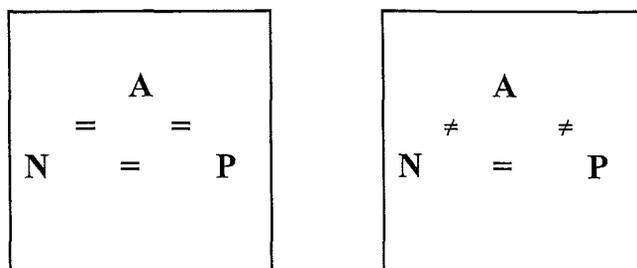
À la lecture impossible de l'autofiction de Genette, Lecarme propose une nouvelle lecture en tant que forme viable de l'ambiguïté, où l'on trouverait en même temps :

206

Le signe « = » n'a pas la même valeur selon qu'il est placé entre A (auteur) et P (personnage) — dans ce cas, il traduit une identité juridique « au sens de l'état civil » —, entre N (narrateur) et P — identité linguistique entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé — et entre A et N — ici il donne foi de l'engagement sérieux de l'auteur vis-à-vis de ses assertions narratives.

207

Jacques LECARME *et al.*, 1997a, pp. 271-272.



L'autofiction réussit ainsi à subvertir l'essence même du genre autobiographique en mettant en cause le principe du tiers exclu sur lequel est basée la logique binaire (ou bien... ou bien) et l'édifice des genres tout court.

4.3. *Julien Gracq*

Les frères Schlegel eurent l'intuition de l'autofiction lorsqu'ils fabriquèrent, à partir du grec, le néologisme *autopseuste* — celui qui ment sur lui-même — pour rendre compte des autobiographies qui, de manière volontaire, introduisent le mensonge dans le récit²⁰⁸. Nous trouvons un passage critique où Gracq, héritier, ne l'oublions pas, de ce continuum vie-art des romantiques, fait allusion, indirectement et protégé par le *nous*, au caractère artificiel de tout projet autobiographique :

208

Philippe LACOUÉ-LABARTHE *et al.*, 1978, p. 125.

[...] je me demande pourquoi nous mettons toujours si peu d'artifice dans l'exercice de la lecture, alors que dans celui de l'écriture (passage de la première à la troisième personne, roman par lettres, faux journal, pseudo-carnets intimes, etc.) nous ne cessons d'en inventer de nouveaux.²⁰⁹

Il s'agira donc pour nous de délimiter la portée et les frontières de cette invention dans le volet gracquien de non-fiction.

Les paramètres qui interviennent dans la nomination générique *autofiction* obéissent, selon l'aménagement proposé par Colonna de l'analyse de Lejeune, à deux *protocoles* : le *protocole nominal* et le *protocole modal*. Le premier regroupe *grosso modo* deux des facteurs envisagés par Lejeune dans sa définition : la « situation de l'auteur » (identité de l'auteur et du narrateur) et la « position du narrateur » (identité du narrateur et du personnage²¹⁰). Autrement dit le protocole nominal désigne le triangle A=N=P.

Quant au *protocole modal*, il fait référence, dans l'acception que Colonna confère au terme *modal*, à « la manière dont le sujet d'énonciation envisage son discours, l'attitude qu'il adopte envers ses propres énoncés », autrement dit « l'ensemble des marques qui permettent de percevoir l'adhésion ou la non-adhésion du locuteur à son énonciation²¹¹ ».

Alors que dans l'autobiographie l'auteur se doit d'afficher la véracité de son récit (indépendamment du fait que l'on puisse prouver leur fausseté), l'auteur

209

CGC, p. 1076.

210

La différence entre LEJEUNE et COLONNA est que celui-ci n'exige pas que le narrateur soit en même temps le personnage principal (récit autodiégétique) et analyse des autofictions où le narrateur ne tient qu'un rôle secondaire (récit homodiégétique), ce qui contribue, bien évidemment, à rapprocher le récit du roman et, par conséquent, de la fiction.

211

Vincent COLONNA, 1989, p. 228.

d'autofictions modalise son discours dans le sens inverse en affichant sa fictionnalité. On peut dès lors définir l'autofiction comme l'addition paradoxale d'un protocole nominal autobiographique et d'un protocole modal fictionnel²¹².

5. *Conclusions au chapitre deuxième*

Dans ce chapitre, nous nous sommes interrogée sur la nature du genre littéraire. Nous avons vu, à la lumière de la typologie des composantes génériques dressée par Jean-Marie Schaeffer, que le genre constitue un amalgame hétéroclite, complexe et dynamique de marques aussi bien pragmatiques que textuelles. Nous avons montré également que l'hybridité générique, qui caractérise la production littéraire contemporaine, n'invalide en rien l'analyse générique, tant que le genre continuera d'être, comme le dit Todorov, ce qui rattache l'œuvre à la littérature. Cette complexité inhérente à la nomination générique, nous l'avons vérifiée lorsque nous avons débroussaillé le terrain terminologique et idéologique de la dénomination *autobiographie*. L'examen des différents centres d'intérêt privilégiés par la critique — *autos*, *bios*, *graphein* — nous a amenée à l'existence de deux *doxas* opposées et irréductibles : celle qui privilégie le référentiel externe (*bios*, *autos*, sur le plan pragmatique) et celle qui exclut celui-ci pour se centrer exclusivement sur le fictionnel (*graphein*). Mais *bios* et *graphein* s'excluent aussi entre eux et montrent, par là, leur inaptitude, lorsqu'ils sont pris isolément, à rendre compte d'un genre, l'autobiographie, qui relève, en même temps, du factuel et du fictionnel. Cette hybridité ne fait qu'augmenter dans l'espace autobiographique et, à l'intérieur de celui-ci, dans l'autofiction. Cette dernière transforme la fictionnalisation latente, inhérente au genre autobiographique, en *fictionnalisation manifeste* et en fait le trait pertinent permettant de singulariser cette pratique générique à l'intérieur de l'espace autobiographique dont elle est issue.

Il nous faut donc, dès à présent, examiner les protocoles nominal et modal, aussi bien dans le texte que dans le paratexte, afin de déterminer s'il est licite

de considérer l'existence d'un espace autobiographique gracquien. Il ne s'agit pas pour nous, redisons-le, de coller une étiquette générique sur l'écriture gracquienne, mais de rechercher, avec nos propres outils et en prenant la distance nécessaire, par rapport à la voix de l'auteur, ce qui la rend si rebelle au classement générique et, par là, ce qui fait sa singularité.

II

*FICTION ET DICTION
GRACQUIENNES*

Chapitre troisième

Lisières

O. Introduction

On consomme aujourd'hui l'image et la voix de l'"auteur" souvent avant d'avoir lu une seule ligne de lui, et on le lit pour l'avoir entendu. Pour un peu, il faudrait de l'imagination pour se souvenir du temps où on acceptait de l'écouter parce qu'on l'avait lu...¹

La pertinence de remarques — comme celle-ci, effectuée par Philippe Lejeune — concernant l'importance de l'image médiatique de l'auteur dans la réception de son œuvre et le travail que Genette consacra en 1987 à la question paratextuelle — *Seuils* — ne semblent pas avoir encouragé l'analyse des aspects débordant le cadre du texte dans le domaine de l'écriture autobiographique. L'interdit panfictionnaliste auquel répond, selon nous, ce silence semble agir plus fortement des lors que l'objet d'étude est, comme ici, un auteur consacré.

Nous ne pouvons pour autant manquer de signaler, dans son excès même, le parti-pris qui consiste à remplacer, dans les études sur l'autobiographie, la comparaison conventionnelle *vie-œuvre* par l'évacuation totale de toute information ne relevant pas directement du *Je* textuel. L'étude d'Hélène Jacomard *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* constitue à cet égard un exemple à suivre. Les nombreuses remarques qu'elle consacre à l'analyse des paratextes des différents auteurs étudiés montrent l'incidence des éléments paratextuels sur la compréhension du texte. Le paratexte contient des renseignements qui construisent l'horizon d'attente du lecteur, tels que le profil du lecteur ciblé, les intentions de l'auteur (préfaces, avis au lecteur), etc. Lieu privilégié de la manifestation auctoriale (et/ou

1

Philippe LEJEUNE, 1980, p. 103.

éditoriale), le paratexte fonctionne sur la croyance que :

l'auteur "sait mieux" ce qu'il faut penser de son œuvre. On ne peut voyager dans le paratexte sans rencontrer cette croyance, ni d'une certaine manière sans l'assumer comme un des éléments de la situation, comme un ethnologue le fait d'une théorie indigène : la justesse du point de vue auctorial (et, accessoirement, éditorial) est le credo implicite et l'idéologie spontanée du paratexte.[...] valide ou non, le point de vue de l'auteur fait partie de la pratique paratextuelle, il l'anime, il l'inspire, il la fonde.²

Le paratexte est ainsi utilisé par l'auteur pour décider des rapports qu'il souhaite établir entre lui, son narrateur, ses personnages et ses lecteurs³. Son étude s'avère donc incontournable dans le cas d'un genre dont l'existence est indécidable si l'on s'en tient au plan strictement textuel. L'examen des protocoles nominal et modal qui assurent la réception d'un texte autobiographique ou autofictionnel exige que l'on s'arrête d'abord aux lisières du texte. Or le paratexte gracquien constitue un domaine à peine exploré par la critique. Sauf erreur de notre part, seul deux articles lui ont été consacrés⁴ : l'un limite l'analyse aux titres gracquiens ; l'autre élargit ses remarques à d'autres éléments péritextuels sans les épuiser (l'auteur s'en tient à l'édition originale). Quant à l'épitexte, il n'y est pas abordé.

Dans *Seuils*, Genette définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public⁵ »

2

Gérard GENETTE, 1987, p. 375.

3

Cf. Maurice COUTURIER, 1995, p. 70.

4

Cf. Michel HAUSSER, 1981 et Mireille NOËL, 1994 respectivement.

5

Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 7.

et distingue deux grandes catégories paratextuelles en fonction de leur emplacement spatial : le *péritexte* et l'*épitéxte*.

Le premier comprend tous les éléments contenus dans le volume et qui entourent le texte : titres, préfaces, titres de chapitre, notes, etc. Comme le note Hélène Jaccomard, les éléments du *péritexte* sont susceptibles d'être assimilés à des actes illocutoires : le titre et le nom d'auteur informent, la bande interpelle les éventuels acheteurs, la préface conseille, etc. L'analyse du *péritexte* permet également de connaître de manière plus ou moins précise le profil du lecteur visé par la publication : tranches d'âge, sexe, métier, formation intellectuelle, origine, etc.⁶

Le second rassemble la totalité des messages qui, situés en dehors du volume, au moins dans l'édition originale, sont présentés généralement sur un support médiatique — entretiens — ou relèvent du domaine de la communication privée — lettres, journaux intimes, etc. L'opinion sur l'auteur provient ainsi en grande partie de l'*épitéxte* et de lectures précédentes qui ne sont pas non plus autonomes par rapport à celui-ci. Le point de vue que le lecteur projette sur le récit est à son tour influencé par la façon dont le livre est présenté au public — le *péritexte*.

Pour Julien Gracq, qui n'a eu de cesse de déplorer l'envahissement du littéraire par le non-littéraire depuis son retentissant pamphlet *LE*, l'auteur, tel qu'il le conçoit, ne doit, répétons-le, déborder les limites de son écriture⁷. Et pourtant, il consacre un curieux fragment à la question paratextuelle qui semble démentir ce rejet du non-littéraire :

6

Voir le chapitre consacré à ces questions par Hélène JACCOMARD, 1993, pp. 132-148.

7

Voir notamment *LE*, pp. 548 et *ssq.*

L'ange gardien de nos lectures, si grand, si expéditif économiseur de notre temps. Celui qui, devant un compte rendu enthousiaste, un titre qu'on nous vante, un livre qu'on hésite à acheter, nous souffle à l'oreille, gentiment, décidément, toujours obéi : "Non. Pas celui-là ! Laisse. Celui-là n'est pas de ton ressort. Celui-là n'est pas pour toi."

Quand il m'est arrivé par la suite de me trouver dans l'obligation de le vérifier, je n'ai guère eu à revenir sur le bien-fondé de cette abstention spontanée. D'autant plus difficile à expliquer qu'elle se détermine sur des indices aussi dérisoires que capricieux : le titre du livre tout autant que la photographie de l'auteur, le *créneau* que la critique lui assigne dans la production littéraire, le ton de cette critique, la personnalité de ses thuriféraires et de ses ennemis. Tout volume mis dans le circuit semble être le lieu d'une émanation *sui generis* qui guide vers lui, en aveugle, toutes antennes alertées, un certain public et en écarte un autre, par l'effet d'une étrange sexualité littéraire.⁸

L'attention, certes ponctuelle mais néanmoins surprenante — pour quelqu'un qui affiche son mépris envers tout ce qui ne relève pas du strictement littéraire — que notre auteur consacre à une question, somme toute assez banale, semble difficile à expliquer si l'on ne tient pas compte de la façon dont il aborde cette question. Si le paratexte, mot qui lui déplairait sans doute, éveille momentanément l'intérêt de notre auteur, c'est parce qu'il l'associe implicitement au thème moteur par excellence de son œuvre : l'*attente*. C'est pour cette raison qu'il rejette ce que l'on pourrait appeler le post-texte, c'est-à-dire le « bouche à oreille » que déclenche la parution d'un livre et qui contribue à sa promotion où à son échec.

Il est surprenant de constater l'énorme cohérence imaginative — qui fait, à notre avis, la singularité de sa création — qui préside à tous les écrits de Gracq indépendamment de leur sujet ou de leur régime : c'est toujours en privilégiant le rapport que la réalité brute entretient avec ses préférences

8

CGC, pp. 1080-1081.

imaginatives qu'il aborde un sujet. Comme dans les récits, c'est l'attente qui est privilégiée au détriment du dénuement. Cette reprise d'un aspect de la fiction dans le discours critique va constituer une constante du volet pratique de notre travail.

La connexion entre un sujet aussi *prosaïque* et l'attente permet à Gracq d'aborder la question du paratexte en la transformant, en la poétisant, grâce, notamment, au lexique : le paratexte devient un « ange gardien » et l'horizon d'attente « une étrange sexualité littéraire » qui fait penser aux affinités électives de Goethe et qui renvoie à l'imaginaire du magnétisme que l'on trouve dans *AB*. De telle sorte que l'aspect indubitablement économique et sociologique de cette question est cantonné au « post-texte ». Dans cet état de choses, toute tentative de systématisation, donc de transposition du sujet au domaine de la théorie littéraire, est impossible : l'« ange gardien », comme tous les phénomènes surnaturels, dépasserait notre compréhension. Il ne peut se manifester qu'en tant qu'« indice aussi dérisoire que capricieux ».

Mais, comme il arrive souvent, ces images séduisantes ne rendent nullement compte de l'usage que Gracq fait, lui, du paratexte. À la différence du lecteur d'ouvrages non-littéraires ou para-littéraires qui s'intéresse surtout à leur contenu informationnel ou à l'intrigue sans faire le moindre cas de la signature⁹, le lecteur de littérature — en lettres capitales — n'envisage le contenu qu'en fonction de « la relation intersubjective » qu'il est susceptible d'établir avec l'auteur¹⁰. Le rapport entre le lecteur et cette effigie des lettres

9

Du moins à un niveau non spécialisé.

10

Voir Maurice COUTURIER, *op. cit.*, p. 25. Il est possible, la plupart du temps, de trouver un fragment de Gracq sur telle ou telle question littéraire et celle du nom d'auteur ne fait

françaises qu'est devenu Julien Gracq, la vénération que suscite son œuvre et son nom ne sont pas étrangers au contrôle que l'auteur exerce sur le paratexte de son œuvre. Non seulement il s'y réfère dans ses textes critiques — comme lorsqu'il explique le parcours qui l'amena à lire *Le Rouge et le Noir*¹¹ dans un fragment qui illustre d'ailleurs à merveille sa vision poétique du paratexte —, mais aussi, nous allons le montrer, il est particulièrement attentif à son propre paratexte. De telle sorte que si celui-ci pourrait être qualifié de « dérisoire » — au sens de minime, bien entendu —, il ne peut nullement être considéré comme « capricieux ». Bien au contraire, la minutie avec laquelle Gracq surveille, d'un côté, l'édition de son œuvre — d'abord agissant de concert avec Corti, ensuite suivant de près le travail du responsable, qu'il choisit lui-même, de l'édition critique de la Pléiade —, de l'autre, ses entretiens, sa correspondance, ses manuscrits, bref toutes les manifestations auctoriales qui dépassent le cadre textuel, atteste les efforts qu'il fait pour orienter à sa guise la lecture de ses livres. Et les conséquences de ce contrôle, on les a vues au premier chapitre : mimétisme critique et affabulation autour de la figure de l'auteur.

Dans ce chapitre nous examinerons les différentes stratégies auctoriales visant à assimiler le paratexte au texte et donc à fictionnaliser un discours éminemment factuel, ainsi que son responsable, l'auteur.

Le rapport entre ces stratégies assimilatrices, et les protocoles modal et nominal peut sembler obscur. Cependant, il nous semble que cette assimilation du paratexte au texte ne peut que contribuer à réduire au

pas exception (voir *L2*, p. 306).

Voir *L2*, pp. 325-326. Un autre élément paratextuel, le titre, fut également déterminant dans sa découverte de l'œuvre de JÜNGER (voir « Sur Ernst Jünger », II, p. 1159).

maximum l'ancrage référentiel du second et à suspendre le pacte de lecture dans une sorte de prolongation paratextuelle du fictionnel : l'analyse du paratexte gracquien peut ainsi sembler décourageante à ceux qui s'attendent à y trouver un complément au texte, car c'est plutôt d'un *substitut* du texte qu'il s'agit. C'est dans cette perspective que le contrôle du paratexte va être orienté à tout moment. Nous ne prétendons donc pas épuiser ici la question du paratexte gracquien : seuls les aspects liés à la manière dont Gracq réalise cette assimilation du paratexte au texte grâce au contrôle exercé sur le premier ont retenu notre attention. L'étude des protocoles nominal et modal nous amènera ainsi à rendre compte des *stratégies assimilatrices* qui visent à effacer autant que possible tout indice permettant de singulariser le volet de non-fiction par rapport au reste¹².

12

Il nous a paru pertinent de structurer notre analyse du protocole modal de façon assez scolaire en parcourant les différents lieux de manifestation auctoriale ou/et éditoriale identifiés par GENETTE. Malgré le déséquilibre quantitatif entre péri-texte et épitexte, nous avons tenu à les présenter séparément.

1. *Le protocole nominal*

Stirb und werde
(*Meurs et deviens*)
Goethe

La relation de ressemblance entre l'auteur et son personnage-narrateur ne saurait, on l'a dit précédemment, constituer un critère déterminant dans la nomination générique autofictionnelle :

Pour que l'on puisse parler d'autofiction, il faut que l'auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict, ce qui est un acte d'une tout autre portée que de suggérer des similitudes et des affinités avec l'un des personnages.¹³

Le fait que l'emploi du pseudonyme n'ébranle pas le triangle identitaire ne l'empêche pas de constituer une modalité d'énonciation à part entière au même titre que l'anonymat ou le plagiat. Dans cette section, nous allons nous interroger sur le rôle de la pseudonymie dans la fictionnalisation du protocole nominal gracquien. Dans notre analyse de la manipulation nominale qui permet de créer un nom de fiction (*nomen fictum*), différent du nom d'état civil (*nomen suum*) par le biais de l'appropriation du nom (des noms, ici) de quelqu'un d'autre (*nomen alienum*), nous tenterons de montrer que le discours auctorial sur le pseudonyme, qui coupe court, encore une fois, aux élucubrations théoriques, n'est pas entièrement satisfaisant.

13

Vincent COLONNA, 1989, p. 59.

1.1. *Le nom d'auteur*

Le nom de l'auteur ne se réduit point à l'inscription du nom propre sur la couverture. Il faut tenir compte aussi de la projection médiatique de l'auteur que Lejeune lui-même illustre si bien dans son étude « Sartre et l'autobiographie parlée¹⁴ ». L'auteur a également une projection légale (droits d'auteur) qui, en dernière instance le fait exister, ne serait-ce que parce que lui ou ses héritiers continuent de percevoir des droits pécuniaires sur sa production :

Un nom d'auteur, c'est une concrétion de traits à la fois littéraires et extra-littéraires. En vrac et à claire-voie : des traits stylistiques, narratifs et thématiques, des lambeaux d'écriture restées [sic] en mémoire, des prédicats historiques et culturels, des biographèmes, des jugements de valeur personnels et institutionnels, une légende, etc. Tout cela façonne et oriente la lecture de manière importante, même si cela a encore été peu étudié. Et tout écrivain est conscient de ce phénomène, qu'il le constate chez d'autres auteurs ou pour lui-même [...].¹⁵

Si l'on considère, comme le fait dans ces lignes Vincent Colonna, les nombreux éléments qui interviennent dans la réception d'un nom d'auteur, le privilège de décider du régime de lecture d'un texte accordé au nom propre ne paraît pas exorbitant. Surtout si, comme nous l'avons suffisamment montré au cours du deuxième chapitre, l'on pense que la signature et le protocole nominal qui l'encadre sont, en dernier ressort, ce qui permet l'existence du genre autobiographique et autofictionnel qui ne sauraient être

14

Cf. Philippe LEJEUNE, 1980, pp. 161-202.

15

Vincent COLONNA, *op. cit.*, p. 63.

anonymes.

Mais ce privilège est aussi le reflet du poids du nom propre dans notre culture. Le nom propre « déclare à la rigueur une parenté et une origine (sociale, régionale, étrangère)¹⁶ ». Il s'érige surtout psychologiquement parlant en représentant de l'identité vis-à-vis de l'Autre. Aussi bien que Doubrovsky ressent comme une véritable amputation le fait que l'orthographe de son nom soit systématiquement massacrée :

Mes lettres à moi. Je n'ai pas un nom français. D'accord. Pas une raison pour m'esquinter, me mutiler. Il n'y a qu'à lire. Pas difficile. Zingibéracé, scramasaxe. Des mots français. Il n'y a qu'à vérifier l'orthographe. Un petit effort. Pour moi, pareil. Demande pas trop. DOUBROVSKY. Que dix lettres. Prière respecter. Chacun ses goûts. Quand on m'épelle à l'envers, ça me retourne. Quand on m'estropie, ça me blesse. Mon nom m'a assez coûté. M'en a fait baver. J'y tiens. A failli me faire passer à la casserole. On me met à toutes les sauces. Doubrovski, Doubrowski, Doubrowsky, Doubrouski. N'importe quoi, n'importe ky. Monsieur *k*. Du kif, i ou y W-v ou w-c. Suis pas injuste, exagère pas. Comptes rendus sur les programmes. Services rendus à l'Éducation nationale. Sur mes palmes académiques. Sur mes diplômes. Nom à coucher dehors, on me charcute. On ampute à qui mieux mieux mes moignons.¹⁷

Colonna illustre cette force du nom propre en rappelant la surprise que provoque toujours le fait de rencontrer un homonyme ainsi que le « complexe de sensibilité » décrit par Freud que ce dernier exemplifiait par le cas d'une malade qui évitait d'écrire son nom de peur qu'il ne tombe entre les mains de quelqu'un qui pourrait ainsi s'approprier d'une partie de sa

16

Hélène JACCOMARD, *op. cit.*, p. 155.

17

Serge DOUBROVSKY. *Fils*. Paris : Galilée, 1977. Cité par Hélène JACCOMARD, *ibid.*, p. 184.

personnalité.

En littérature, les noms propres, celui de l'auteur mais aussi ceux qui désignent les personnages, constituent un point de repère dont la lecture ne saurait point se passer. Lorsque, dans le cas des genres factuels, l'auteur donne son nom à un personnage, cela revient à « mettre en jeu sa responsabilité et toute la passion de soi qui habite tout mortel.¹⁸ »

Le nom propre d'auteur possède en outre une énorme force illocutoire sans laquelle les lecteurs seraient dépourvus d'un cadre référentiel leur permettant de se faire une image de l'auteur ou de la re-connaître et d'établir ainsi une *relation intersubjective* qui oriente leur lecture. Ainsi des études réalisées auprès des étudiants prouvent la manière dont les préconceptions favorables ou défavorables qu'ils se font d'un auteur conditionnent leur lecture de son autobiographie. Ce constat est également applicable à des collectifs : il a été démontré que les lecteurs et les lectrices n'abordent pas de la même manière la lecture d'un livre selon qu'il soit écrit par une femme ou par un homme. À preuve, le préjugé commun dans le cas des livres écrits par des femmes qui voudrait que ceux-ci soient d'inspiration plus directement autobiographique que les livres écrits par des hommes¹⁹.

Les protocoles nominal et modal sont également les lieux par excellence de la créativité chez les auteurs contemporains d'autofictions (qui se rapprochent souvent des postulats de *graphein*) et s'érigent ainsi en axes déstabilisateurs du pacte autobiographique. Dans le cas du protocole nominal, l'invention formelle, le décryptage et le jeu textuel qui confèrent un

18

Vincent COLONNA, *op. cit.*, p. 60.

19

Voir à ce propos les intéressantes remarques d'Hélène JACCOMARD (*op. cit.*, p. 153-158).

rôle actif au lecteur sont exercés par le biais de transformations et de substitutions du nom qui désigne leur personnage-narrateur. Étant donné que ces interventions onomastiques — peu nombreuses dans le cas qui nous occupe puisque elles se résorbent dans l’omniprésence d’un *je* non nommé — trouvent leur réalisation dans le texte et non pas dans le paratexte, nous reportons leur examen au chapitre cinquième. Une place de premier choix dans la distorsion que l’autofiction opère sur l’unité du sujet est tenue par le pseudonyme. Or, aborder le nom d’auteur en le circonscrivant exclusivement au paratexte, revient, dans le cas qui nous occupe, à s’interroger sur la forme et la fonction du pseudonyme gracquien²⁰.

1.2. Le nom-mensonge

Quelle incidence le pseudonyme a-t-il sur la configuration de la figure de l’auteur ? La réponse à cette question n’est valable, nous allons le voir, que pour chaque cas de figure. Afin d’y voir plus clair dans le cas qui nous occupe, nous présenterons d’abord les arguments avancés par Gracq concernant son emploi du pseudonyme. Nous verrons que les déclarations transparentes de Gracq — qui défend, comme le fait Lejeune d’ailleurs, la non-incidence du pseudonyme sur l’identité du *je* textuel — coupent court, encore une fois, à toute tentative d’analyse. Ce n’est qu’en s’écarrant du

20

Nous serons amenée cependant, à la fin de l’analyse du protocole nominal, à examiner certains inscriptions « en faux » du pseudonyme dans le texte.

discours auctorial, autrement dit en redonnant au terme « pseudonyme » sa signification originale de pratique mensongère que l'on a une chance de sortir de l'impasse.

1.2.1. *Une question de sonorité*

Cohérent avec son projet de ne rien dissimuler de sa « biographie d'écrivain²¹ », Julien Gracq s'est expliqué à plusieurs reprises sur les raisons qui l'ont amené au pseudonymat ainsi que sur le choix de son pseudonyme. Le pseudonyme ne serait, dans son cas, qu'un moyen lui permettant de séparer son activité de professeur de celle d'écrivain²².

Professeur et écrivain ne forment certes pas un couple qui se complète ou qui s'enrichit mutuellement. Chacun tourne le dos à l'autre, de telle sorte que M. Poirier ne se réfère jamais à Julien Gracq dans ses cours pas plus qu'il ne parle de son activité littéraire à ses collègues. Le premier s'en tient, à tout moment et rigoureusement, à cette division schizophrène. Il aurait ainsi refusé de dédicacer *RS* à un de ses élèves (futur critique du *Figaro*) : « Au lycée, je suis monsieur Poirier et je ne connais pas Julien Gracq²³. » Si Gracq se réfère, très rarement d'ailleurs, à son métier de professeur dans ses fragments, c'est, comme nous le verrons, en multipliant les précautions afin

21

Voir « Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1213.

22

Voir *ibid.*, p. 1211.

23

Propos rapportés par Pierre ASSOULINE, 1989, p. 44.

d'éviter, comme dans toute référence à son activité extra-littéraire, l'intromission de cette « réalité brute » dont il veut se préserver à tout prix.

Quant au choix du pseudonyme, Gracq évoque exclusivement des raisons de sonorité. Il cherchait un nom « qui heurte un peu l'oreille²⁴ » :

Ce pseudonyme n'avait dans mon esprit aucune signification. Je cherchais une sonorité qui me plaise, et je voulais, pour l'ensemble du nom et du prénom, un total de trois syllabes.

Les noms propres, dans un roman que j'écris, ont pour moi beaucoup d'importance. Mais leur tri est de nature purement vocale. Pas de signification symbolique — du moins pour moi, car le lecteur en trouve parfois une. Mais beaucoup de souci de la cohérence entre les sonorités.²⁵

Comme nous l'avons vu pour le paratexte — l'« ange gardien » en termes gracquiens —, le discours auctorial court-circuite toute possibilité d'interprétation de son nom d'emprunt, de telle sorte que, si le lecteur trouve une explication, celle-ci est réfutée d'avance par l'auteur. La seule explication extra-esthétique du pseudonyme qu'un critique s'est aventuré à

24

Entretien radiophonique de France-Culture. La sonorité constitue, avec la valeur iconique, l'un des critères évoqués fréquemment par les écrivains pour justifier leur pseudonyme. Romain GARY, fasciné comme on sait par le pseudonymat, passait des heures chaque jour à calligraphier des pseudonymes à l'encre rouge.

25

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1211. Voir également ses déclarations sur ce point dans l'entretien radiophonique de France-Culture et celles recueillies par Michel MURAT (1983, vol. II, p. 259-260). Comme on l'a déjà signalé, les déclarations paratextuelles de Gracq sont d'une cohérence extrême. Il donne toujours la même réponse, dont il ne change à chaque fois que la formulation, aux questions qui lui sont posées. Une analyse, qui n'a pas été entamée jusqu'à présent, de l'œuvre de non-fiction de Julien Gracq sous une optique psychanalytique, permettrait peut-être de faire remonter à la surface des contradictions ou de lapsus révélateurs.

donner — Michel Murat avait avancé dans un article²⁶ que Gracq était le nom de la mère de l'auteur —, provient, hélas, d'une erreur, comme Gracq s'est empressé de le signaler dans une lettre où il saisit l'occasion de se retrancher sur sa position. Le pseudonyme est, chez lui, une question exclusivement esthétique :

[...] le nom de jeune fille de ma mère était Alice Belliard. Nom sans relation aucune avec mon pseudonyme, qui vient certainement des Gracques, sans que s'y attache d'ailleurs aucune signification. Tout comme Orsenna vient du nom du roi étrusque Porsenna, dont j'ai fait sauter le P initial qui me déplaisait.²⁷

Ce qui se dégage de ses déclarations²⁸ est, tout au plus, le désir de poétiser un nom propre : Julien Gracq appartiendrait à cette catégorie d'auteurs qui « veulent gonfler leur nom d'une charge poétique dont leur patronyme semble dépourvu²⁹ ». Un point c'est tout .

Il faudra, pour contourner le mimétisme³⁰, reproblématiser la question du

26

Michel MURAT. « Le système des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes* ». *Travaux de linguistique et de littérature*, XVII, 2, pp. 159-202 (cf. *ibid.*, p. 260).

27

Lettre adressée à Michel MURAT (*idem*).

28

En prévision, probablement, de l'inévitable explication du parricide symbolique, il se garde bien de dire que son vrai nom lui déplaisait, ne serait-ce que du point de vue de la sonorité.

29

Hélène JACCOMARD, *op. cit.*, p. 194. Cette poétique gracquienne de la sonorité onomastique se trouve abondamment illustrée dans *FV* (sur les noms nantais, cf. pp. 872 et *ssq.*).

30

Nous avons suffisamment traité la question du mimétisme critique. Que l'on nous permette ici de signaler simplement que le fait que la critique ne s'intéresse pas au pseudonyme chez Gracq atteste, tout comme les « lapsus onomastiques » plus ou moins volontaires que l'on trouve dans certains textes, du succès du discours auctorial. Ainsi, dans un compte rendu de *FV* publié dans *Elle (s.d.)* on peut lire : « Des années vingt, le petit Julien a retenu un mur ». Julian MATEO, quant à lui, prend quelques libertés d'homonyme et nomme

pseudonyme chez Gracq sans tomber pour autant dans le délire interprétatif.

1.2.2. Valeurs du pseudonyme

La pratique du pseudonyme dans la littérature connaît une longue tradition : Molière, Lautréamont, Stendhal, Nerval, Pierre Louÿs et tant d'autres, sans compter les cas particulièrement prolifiques d'hétéronymie comme Pessoa et son *drama em gente* (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, etc.) ou, en Catalogne, Josep Carner, qui utilisa plus de trente pseudonymes différents.

Philippe Lejeune définit le pseudonyme comme « un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour *publier* tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur³¹ ». On ne trouve aucune objection jusqu'ici, si ce n'est que, lorsque l'auteur se sert du pseudonyme pour publier seulement une partie de ses écrits, nous préférons, parler d'hétéronyme³². Nous sommes moins d'accord avec Lejeune lorsqu'il prétend

« Julien » le narrateur de *RC*. Il ajoute en note : « Se nos permitirá llamar así al narrador de "Le Roi Cophétua", que aparece sólo con un "je" o un "vous" cuando es "elle" quien habla, y que es el nombre que le da André Delvaux en su adaptación cinematográfica [...] de esta "nouvelle" » (1984, p. 101). La non-prise en compte, dans le premier exemple, du fait que la publication de *FV*, signée par Julien Gracq, n'entraîne pas l'existence civile d'un « petit Julien », la transgression, dans le second, du pacte romanesque instauré par l'auteur dans *RC* montre bien, l'incidence dans la réception du discours auctorial.

31

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 24.

32

Le pseudonyme proprement dit désigne une signature qui permet à l'auteur de se distinguer de la personne physique. L'hétéronyme est aussi une question d'écriture : à chaque hétéronyme correspond non seulement une signature différente, mais aussi une écriture

que « le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.³³ »

Lejeune a raison tant qu'on se limite à une question de classement : le fait que Gracq soit un pseudonyme ou un nom désignant une personne physique ne change rien à la place que mon exemplaire de *RS* va occuper sur

différente. Cette distinction nous amène à nous interroger sur la pertinence du terme « pseudonyme » dans le cas qui nous occupe. Car, on l'oublie souvent, Louis Poirier n'est pas seulement le nom d'une personne physique, celui qui figure dans l'état civil : c'est aussi un nom d'auteur. En effet, à l'époque où il envisageait la réalisation d'une thèse en géographie régionale, le jeune Louis Poirier écrit plusieurs articles spécialisés. Les deux premiers, parus en 1946, sont tirés de son mémoire de D.E.S. (intitulé « La morphologie du Saumurois et des Mauges » et soutenu en 1933 à l'École normale supérieure sous la direction d'Emmanuel de MARTONNE : « Bocage et plaine dans le sud de l'Anjou », publié dans les *Annales de géographie*, n° 43, pp. 22-3, et « Essai sur la morphologie de l'Anjou méridional », publié au n° 44, pp. 479-491, de la même revue) ; le troisième, intitulé « Un essai d'interprétation du réseau hydrographique de la Basse-Normandie » fut publié au *Bulletin de l'Association des géographes français*. Il est curieux de constater que les articles signés par Louis Poirier ne figurent pas dans la chronologie de la Pléiade, tout comme, dans l'index des noms propres, il n'y avait pas d'entrée consacrée à Poirier. Ces indices paratextuels attestent, bien évidemment, de la séparation radicale entre Poirier et Gracq établie par l'auteur. Quelques géographes ont analysé les traces du savoir géographique de Gracq dans ses livres (*cf.* le chapitre 7, consacré à Gracq, de la thèse de Marc BROSSEAU, 1992, pp. 232-280, ainsi que l'article que Jean-Louis TISSIER (1981) consacre à cette question ; voir également l'entretien de Gracq avec TISSIER, II, pp. 1193-1210). Le travail inverse n'a pas été, sauf erreur de notre part, réalisé jusqu'à présent. On peut néanmoins prévoir de nombreuses affinités : emploi du lexique spécialisé, description minutieuse des volumes et des espaces, etc. Quoi qu'il en soit, nous avons deux *auteurs*, l'un littéraire, l'autre pas. Malgré les très probables similitudes entre texte littéraire (à l'intérieur duquel il faudrait distinguer les textes de fiction, où le poids de l'analogie est beaucoup plus important, des fragments consacrés à des paysages, où la description devient moins figurale) d'un côté et article spécialisé de l'autre, il s'agit de deux types d'écriture qu'on ne peut pas juxtaposer sans plus. Jean-François JEANDILLOÛ (1994, p. 80) considère que la mise en circulation de l'hétéronyme est inséparable de l'invention d'une biographie d'auteur. Il nous semble donc plus pertinent de restreindre l'emploi du pseudonyme au strictement littéraire, ce qui ne permettrait pas d'envisager la production de Poirier en termes d'hétéronymie.

l'étagère.³⁴ Toutefois la lecture des classements alambiqués du phénomène pseudonymique recueillis par Maurice Laugaa dans son livre montre bien que la question du pseudonyme n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît, autrement dit qu'elle est susceptible de modifier la manière dont le lecteur perçoit le *je* textuel³⁵ et donc d'avoir une incidence sur la nomination générique : ainsi, Georges May sépare dans une catégorie autonome les autobiographies pseudonymes des autobiographies romancées d'un côté et des autobiographies proprement dites de l'autre³⁶. Si l'autobiographie pseudonyme constitue une catégorie intermédiaire à mi-chemin entre les deux autres, si elle ne trouve pas sa vraie place ni dans le roman ni dans l'autobiographie *stricto sensu*, c'est parce que le pseudonyme constitue un supplément de fiction (en dépit du fait qu'on le trouve d'abord dans le paratexte, et seulement de manière occasionnelle dans le texte)³⁷ qui convient davantage à l'autofiction. Le pseudonyme gêne le pacte autobiographique précisément parce qu'il contribue à créer, de l'extérieur, l'effet d'autofiction

34

Même à ce stade élémentaire du raisonnement, surgissent des problèmes : comment ranger des ouvrages d'un même auteur qui a publié sous divers pseudonymes ou qui s'est servi du pseudonyme pour signer seulement une partie de sa production ? (on connaît le fastidieux système de renvois utilisé dans les fichiers catalographiques des bibliothèques !).

35

L'un des plus curieux est sans doute celui de Pierquin DE GEMBLOUX, qui propose une surprenante liste de trente-quatre modes de formation du pseudonyme parmi lesquels certains relèvent d'une fantaisie onomastique et d'une science étymologique hors du commun dont voici quelques exemples : « hémipocryphe » (demi-nom propre), « pseudogyne » (homme signant d'un nom de femme), « pharmaconyme » (nom de substance prise pour un nom propre). Voir Maurice LAUGAA, 1986, p. 248-249.

36

Cf. Georges MAY, 1979, pp. 188-190.

37

Bien évidemment, il serait erroné de confondre la sphère fictionnelle du texte avec celle, factuelle, du paratexte. Notre hypothèse est que, malgré leur statut factuel, les composantes du paratexte peuvent tenter de s'assimiler au texte, de le mimer et de s'ériger ainsi en des prolongements de celui-ci et de sa fictionnalité (qu'il s'agisse d'une fiction romanesque ou d'une autofiction comme dans le cas qui nous occupe).

ou, en tout cas, à brouiller la figure de l'auteur au même titre que les langages secrets de Stendhal et sa pratique de la cryptographie, ou le chiffage et le recours au dessin dans les *Cahiers* de Valéry.

Le point de vue de Lejeune montre bien la tendance actuelle à penser le pseudonyme en termes d'affirmation du sujet — lequel, au nom de l'exercice de la liberté, changerait de nom — et non plus, comme aux origines du mot, en termes de mensonge. Le terme grec *ψευδώνυμος* a ainsi été vidé de son « origine infamante³⁸ » car, dans son acception courante, il désignait celui « qui porte un faux nom ». Maurice Laugaa propose de restituer la force énonciative de ce prédicat en le traduisant par « celui qui ment quant à son nom, celui dont le nom est menteur³⁹ ». On peut arguer que le pseudonyme ne trompe vraiment personne, puisqu'il s'agit d'une convention socialement acceptée qui dépasse d'ailleurs le cadre de la littérature. La thèse de Laugaa, c'est que l'emploi du pseudonyme n'en est moins une pratique mensongère, qui, du fait même d'être acceptée, « devient à la fois plus redoutable et plus innocent[e].⁴⁰ »

Qu'on le veuille ou non, le pseudonyme n'est pas un nom au même titre que le nom d'origine : il « est au nom ce que le masque est au visage⁴¹ ». C'est un nom de fantaisie qui n'est pas reconnu par l'état civil et qui ne désigne pas une personne physique, mais seulement une parcelle de celle-ci : la personne

38

Maurice LAUGAA, *op. cit.*, p. 39.

39

Ibid., p. 36.

40

Ibid., p. 65.

41

Ibid., p. 151.

littéraire. Laugaa envisage ainsi le pseudonyme en termes de nom-mensonge : à la différence du plagiaire — qui écrit son nom sur le livre de quelqu'un d'autre — ou de l'anonyme — qui est un « sans-nom » — le pseudonyme est un anonyme « dont le nom serait le dot de ce sans-nom.⁴² » Avec cet apparent jeu de mots ingénieux, l'auteur tente de rendre compte d'une énonciation qui est en même temps un trou et l'exhibition de ce trou : l'emploi du pseudonyme entraîne un « double mouvement de protection (du sujet, du nom ou de l'œuvre) et d'agression (contre autrui, contre son nom, voire contre un sujet)⁴³ ».

Laugaa a recours à l'anthropologie pour argumenter sa prise de position : le changement de nom constitue une pratique sociale qui obéit à des raisons précises. Comme l'explique Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, dans certaines sociétés primitives amérindiennes ou africaines, des événements marquants dans la vie d'un membre de la communauté (entrée dans la puberté ou dans une société guerrière, naissance ou mort d'un enfant, la maladie, la désignation d'un nouveau chef, etc.) entraînent un changement de nom. Tant et si bien que, dans ces structures sociales « la sauvegarde des sujets tiendrait non pas, comme dans nos sociétés, à la fixité des signes qui les représentent, mais à la régularité des substitutions⁴⁴ ».

Dans notre culture, le changement de nom est le plus souvent lié à l'entrée dans une micro-société régie par ses propres conventions, que ce soit une

42

Ibid., p. 42.

43

Ibid., p. 231.

44

Ibid., p. 315.

équipe de football, un ordre monastique ou une profession artistique. Le changement de nom entraîne une rupture et l'adoption d'un rôle déterminé en tant que membre de cette micro-société, de telle sorte que le pseudonyme crée une identité dans l'altérité. Plus que d'une substitution, il s'agirait ici d'une adjonction : on est l'un ou l'autre selon les circonstances et l'espace dans lequel on se trouve.

Si l'on se limite au pseudonyme en tant que pratique littéraire, il est difficile de donner une explication satisfaisante dans tous les cas à cette nécessité de se créer un *alter ego* de papier. Rogers et Lapuente présentent dans leur *Diccionario de seudónimos españoles*⁴⁵ une liste de vingt-huit arguments susceptibles de pousser l'auteur à publier sous pseudonyme : raisons juridiques, pur caprice, attaque satirique, censure (le pseudonyme était fréquent chez les femmes écrivains et chez les auteurs d'œuvres obscènes), goût de la provocation. Causes et conséquences se confondent souvent dans le discours sur le pseudonyme. Certains critiques y voient également une remise en question de la notion traditionnelle d'auteur-souverain⁴⁶, d'autres, une marque de distanciation au même titre que le recours à la troisième personne ou au ton ironique.⁴⁷

45

ROGERS, P.P. ; LAPUENTE, F.A. *Diccionario de seudónimos españoles*. Madrid : Gredos, 1977 (cf. Maurice LAUGAA, *ibid.*, pp. 230-231).

46

Ce serait, d'après Michel SPRINKER (cf. [1988]; 1991, p. 123), le cas de KIERKEGAARD : la prolifération de noms devient ici une prolifération de sujets qui conduit à une remise en question avant la lettre des notions d'auteur, de texte, de sujet et de discours. Mais les mobiles qui amènent l'auteur à multiplier ses noms de plume ne sont pas toujours aussi évidents. Que l'on pense à Josep CARNER et à son désir de projeter, à travers la prolifération de textes et de signatures, la fiction d'une littérature plus riche et plus imposante qu'elle ne l'était en réalité, celle de la *renaixença*.

47

Georges MAY, 1979, p. 84.

La psychanalyse de son côté, voit dans le pseudonyme un refus du nom du père, un parricide symbolique. L'auteur pseudonyme :

[...] dit dans sa signature même ce qui est en fait son mobile le plus profond, par-delà les intentions et les idées qui constituent ses raisons de publier : le désir de remanier son état civil et de nier ainsi toutes les déterminations biologiques, psychologiques et sociales auxquelles l'être ne peut rien changer. Il dit sa volonté de rompre la chaîne de générations à laquelle il est à jamais inséré [...].⁴⁸

L'usage du pseudonyme n'est pas par ailleurs à analyser seulement du point de vue sociologique ou psychanalytique. Il est avant tout « le premier acte de création dans tous les sens du terme⁴⁹ » et ne saurait par conséquent être séparé de l'écriture : le pseudonyme constitue ainsi « une stratégie narrative à part entière⁵⁰ ».

Nous avons seulement effleuré la complexité du phénomène de la pseudonymie avec ce passage en revue des différents effets et valeurs liés à son utilisation. L'intérêt était surtout de tempérer l'optimisme de Lejeune quand il nie l'incidence du pseudonyme sur la réception du texte. Examinons à présent de près les composantes du pseudonyme choisi par notre auteur.

48

Marthe ROBERT, 1981, pp. 97-98. Voir également Jean STAROBINSKI, 1961, p. 192.

49

Hélène JACCOMARD, 1993, p. 194.

50

Maurice COUTURIER, 1995, p. 40.

1.3. *Nomen alienum, nomen fictum, nomen suum*

Dans tout processus de création pseudonymique, on peut distinguer, comme le note Maurice Laugaa, trois instances : le *nomen alienum*, le *nomen fictum* et le *nomen suum*. Or celles-ci ne sauraient constituer des entités autonomes, mais autant de faces d'un même projet. Mais cédon la parole à Laugaa :

Le *nomen alienum*, le *nomen fictum* et le *nomen suum* sont moins ici des entités distinctes que les modalisations d'un échange. Entre le nom de moi et le nom de l'autre, on peut définir le fictum comme échangeur des identités et des altérations, mais plus fortement l'autonomie de ces trois instances est compromise par la réciprocité des effets : Je (mon nom) dégage de l'autrui et du fictum ; le nom d'autrui se double de fiction, ou délivre la part d'identité dont il se composait. [...] l'hypothèse d'un sujet masqué se redouble d'une fragmentation des fantômes et de leur mobilité. Ça circule. Non pas les fantômes émergeant et tournant autour de moi : mais la constitution d'un sujet pseudonyme où le trait subjectif et possessif [...] n'est pas plus à l'abri que le trait aliénant, ou le trait fictif [...]. Donc, pas de convergence, vers un centre [l'identité revendiquée par Lejeune], mais un jeu réglé de décentremments.⁵¹

Ainsi donc l'enjeu du pseudonyme, le « jeu réglé de décentremments », gît dans le *fictum* qui sépare et qui unit à la fois deux instances qui se télescopent, qui s'interpénètrent en se modifiant mutuellement. Quel est ce parcours bidirectionnel qui relie Louis Emmanuel Francis Poirier⁵², *nomen*

51

Maurice LAUGAA, *op. cit.*, pp. 280-281.

52

C'est le nom qui figure dans le registre des naissances que nous avons trouvé reproduit dans un mémoire de maîtrise (cf. Bruno CHÉNÉ, 1980, p. 3). Ce détail est passé sous silence dans la chronologie où nous apprenons seulement qu'Emmanuel Poirier était le nom

suum, et Julien Gracq, *nomen fictum* fabriqué à partir de l'assemblage de deux *nomen alienum* ?

Le *nomen fictum* est constitué par un prénom et un nom qui forment un pseudonyme complet⁵³. C'est un montage, une reconstruction à deux éléments — un nom individuel (Julien) et un nom « héréditaire » (Gracq) — qui mime la structure du *nomen suum* et que tout lecteur reconnaît immédiatement comme conventionnel. Ce constat nous permet déjà de dégager une première force centripète qui tend à rassembler le *nomen suum* et le *nomen alienum*. Le nombre identique de syllabes (trois) des deux noms est une autre composante de cette force.

Si l'on considère la provenance disparate du prénom et du nom qui forment le pseudonyme, cette unité par assemblage ainsi que son assimilation au *nomen suum* semble renforcée. En effet, alors que le prénom nous renvoie à l'univers littéraire (Julien Sorel), le nom trouve son origine dans l'histoire (la famille romaine des Gracques). De telle sorte que le *nomen fictum* devient paradoxalement le réceptacle de deux vies que l'auteur insiste à présenter comme séparées : celle de l'enseignant et celle de l'écrivain. Le pseudonyme est ainsi constitué par l'addition de deux allusions que nous allons examiner dans les pages qui suivent.

du père et du grand-père.

53

Le pseudonyme incomplet procède par transformation du nom, comme dans le cas de l'anagramme, ou par ajout d'un élément généralement en rapport avec l'entourage familial ou géographique du sujet, que celui-ci ressent comme proche. Il est très utilisé dans l'autofiction.

1.3.1. La composante fictionnelle

L'emploi du pseudonyme ne constitue nullement un fait occasionnel ou isolé dans la poésie gracquienne⁵⁴. L'écriture sous pseudonyme cadre avec une vision de la fiction en tant que médiation littéraire dans laquelle les « morceaux de réalité brute⁵⁵ » n'ont pas de place, y compris les noms propres. Bien que situé à l'extérieur du texte⁵⁶, l'emploi du pseudonyme illustre ce besoin gracquien de fictionnalisation de la réalité, à commencer par le nom. Le *nomen fictum* est le seuil idéal qui introduit le lecteur dans le monde

54

Une bonne partie des écrivains vénérés par Gracq se sont, eux aussi, donnés un *alter ego* : Henri Beyle, Gérard Labrunnie, Isidore Ducasse... ont tous été hantés par le thème de l'altérité.

55

Entretien radiophonique de France-Culture.

56

Dans l'édition de la Pléiade, le nom d'auteur inventé de toutes pièces qu'est *Julien Gracq* ne figure pas seulement sur la page de titre et au dos. Nous avons dénombré quatre-vingt sept références à Gracq dans l'index des noms propres cités par l'auteur qui figure en annexe au deuxième volume de ses *Œuvres complètes* (les deux index, noms propres et toponymes, — les toponymes inventés par l'auteur en ont été exclus — rendent compte d'emblée du contenu thématique de l'œuvre gracquienne : lectures et parcours). L'une des œuvres les plus commentées par Gracq est donc la sienne (celui qui remporte la palme est BRETON suivi de STENDHAL et d'autres auteurs qu'il admire de manière plus nuancée tels que BALZAC, HUGO, CHATEAUBRIAND, CLAUDEL, etc.). On peut classer en deux groupes les différentes occurrences des noms propres qui figurent dans cet index selon qu'elles soient subordonnées ou pas (dans le cas de références de caractère plus général qui ne concernent aucun ouvrage en particulier) au nom d'un ouvrage. Or toutes les références à Gracq contenues dans l'index renvoient à l'un de ses livres (on ne trouve pas ici d'index thématique qui permette d'obtenir un aperçu rapide du traitement conféré par l'auteur à tel ou tel sujet : la guerre, la cuisine, les femmes, la politique...). Julien Gracq apparaît ainsi comme un nom écrit qui écrit (Louis Poirier ne figure évidemment pas dans l'index des noms propres). Tout le reste : rencontres, voyages, réflexions de toute sorte, lectures même est raconté par un *je* non nommé qui ne trouve pas de place dans l'index. Signalons, pour finir, qu'aucun des deux index n'est exhaustif conformément à la volonté de l'auteur (cf. note de l'éditeur, II, p. 1703).