

Farideh Alavi

Maître assistant, Faculté des langues étrangères, Université de Téhéran

e-mail: Falavi@ut.ac.ir

Résumé

Depuis Jean-Jacques Rousseau, de nombreux écrivains ont retracé en détails les événements de leur propre vie, donnant naissance à une autobiographie. L'auteur d'une autobiographie cherche ainsi à y reconstituer la vérité et l'unité de son *je*. Pourtant, la littérature du XX^e siècle témoigne de la création des autobiographies rebelles ou transgressives appelées *autofictions* par Doubrovsky en 1977. L'article présent a pour objectif d'apporter quelques éclairages sur cette catégorie textuelle où l'écrivain se redouble et toute la vérité de sa vie devient alors fiction. Car dans l'autofiction, le *je* n'a jamais d'intérêt en soi: l'œuvre serait donc le miroir brisé qui reflète les aventures textuelles de l'auteur. L'unité de son *moi* est ainsi rompue. L'autofiction offre donc une image fractionnée, et rend l'ensemble difficilement lisible. Cette écriture du *je* est alors la projection sur le texte des ruptures internes, du *moi* fragmenté.

Mots-clés: Autobiographie, autofiction, littérature du XXe siècle, Doubrovsky, écriture fragmentaire.

«*Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire, de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent de l'histoire, qui est l'intensité romanesque.*» (Dobrovsky, 1994, p.302)

1. Introduction

Dans toute autobiographie selon la tradition, un *je* exprime le déjà-vécu. Dans ce cas, *auto*, le moi, *bio*, ma vie, et *graphie*, toujours *moi* qui écrit se rassemblent pour créer l'autobiographie où le *moi* se donne comme garantie de la vérité qu'il dit, cherchant la présence dans la narration : écriture qui fonde sa vérité sur l'exposition d'un sujet dont elle le transforme en héros du récit.

L'autobiographie est considérée par Philippe Lejeune comme un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (Lejeune, 1975). De là, il distingue le genre autobiographique des mémoires, de la biographie, du journal intime, de l'autoportrait, de l'essai ou enfin des romans du *je*. Or, cette distinction demande un questionnement sur l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, attestée par la signature, le nom ou le pseudonyme. Questionnement qui pourrait aboutir à un «pacte autobiographique» selon lequel cette identité s'affirme par sa nature essentiellement référentielle et contractuelle dans le texte, voire dans ses marges (sous-titre, préface, interviews) et se distingue ainsi du «pacte romanesque», ou «fantasmatique». De là, un écrivain comme Jean-Jacques Rousseau, considéré comme fondateur du genre, dit au lecteur dans les premières lignes des *Confessions*¹ (Rousseau, 1969) son intention de prendre comme référent sa vie. Le lecteur prend ainsi le rôle de témoin, de voyeur plutôt, touché par la présence d'un sujet qui se livre tout entier dans un *je*. Par conséquent, retracer en détails les événements de sa vie, c'est espérer se saisir et se ramasser hors des temps passés.

Si l'on ne tient pas compte du «pacte autobiographique», il serait donc difficile de distinguer le *je* de l'autobiographe du *je* problématique dans les romans personnels (*Werther* ou *René* par exemple). On pourrait alors se demander si le romancier ne serait pas, selon Marthe Robert, un autobiographe plus «*fabulateur que les autres*²»? L'indétermination de l'identité du *je*, son authenticité, distingue donc l'autobiographie, sa véracité, de toute autre forme de fiction de soi.

Dans *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain* (2002, p.168), Bruno Blanckeman consacre un chapitre aux «Fictions de soi». Il y discerne trois entrées possibles dans ce vaste champ littéraire:

A - L'autodiction est le lieu où «*une parole [...] saisit le sujet à même les mots*» (*Ibid.*, p.119). Dans ce cas, c'est «*la langue [qui] signe [...] l'identité*» (*Ibid.*, p.120). Blanckeman trouve l'exemple de cette forme de fiction de soi dans l'œuvre d'Annie Ernaux et celle d'Hervé Guibert (*ibid.*, pp.122-126). Il insiste aussi sur le fait que ces œuvres auraient pu illustrer tout aussi bien ce que le critique entend par autofabulation, le sujet désirant se perdre dans la fiction voire même se réinventer parfois (*Ibid.*, p.125).

B- Dans l'autoscription, Blankeman trouve que «*le sujet s'enracine dans l'écriture par une lente remontée vers ses origines*» (*Ibid.*, p.130). Autrement dit, la connaissance et la conscience de soi naissent du rapport à la langue. Pierre

1. La Vérité pourrait pourtant toujours être mis en question dans l'œuvre autobiographique de Rousseau : comment observer une sincérité absolue quand, en moi, s'obstine à agir l'autre qui lira et qui, d'une manière ou d'une autre, constitue mon écriture, pénitente ou provocante ?

2. Marthe Robert, introduisant la notion freudienne du Roman Familial dans la recherche de noyaux fantasmatiques de la production romanesque, a mis en lumière deux formes fondamentales du roman: celle, préœdipienne, de « l'Enfant Trouvé », et celle, œdipienne, du « Bâtard ». (Cf. M. Robert, *Romans des Origines et Origines du Roman*, Grasset, 1972, rééd. Gallimard, Collection Tel, 1985.)

Bergounioux, Pierre Michon et Jean Rouaud seront donc étudiés par Blankeman comme exemple de l'autoscription.

C- La troisième et dernière forme de fiction de soi abordée par Blankeman est celle d'autofabulation. Parlant de l'autofiction doubrovskienne, il trouve dans l'autofabulation une réaction aux années 70 où le sujet s'était vu destitué par les idéologies dominantes (structuralisme, matérialisme dialectique). Ces récits «*cernent [...] des ordres de vérité intime tout en ménageant, par un jeu de masques réversibles et des figures de fiction insistantes, un espace de liberté et de sauvegarde de soi*» (Ibid., p.146). Philippe Sollers, Pascal Quignard ou Patrick Modiano ont servi comme exemples de cette dernière forme.

Cette classification nous aide à comprendre comment cette dernière forme d'autobiographie fictive, c'est-à-dire l'autofiction, se distingue alors de l'autobio-graphie, par le questionnement lucide de la conscience critique: «l'autofiction n'est donc qu'une autobiographie soumise au soupçon» (Forest, 2001, *Préface*). L'écrivain qui raconte son existence pénètre ainsi dans le domaine fantastique de la fable. Sa vraie vie prend alors la forme de la fiction: «*Toute vérité a une structure de fiction*» (1960, p.12) disait Lacan. Alors que l'autobiographe—en signant le pacte autobiographique—prétend vouloir reconstituer la vérité et l'unité de son je, l'écrivain d'une autofiction se redouble, toute la vérité de sa vie devient alors fiction. Autrement dit, il n'y a pas de hors-texte, tout ce qui relève du paratextuel appartient de plein droit au texte, à commencer bien sûr par le nom de l'auteur: l'auteur «*s'insurge contre toute identité venue du dehors*» (Starobinski, 1999, p.190).

2. L'autofiction : entre le réel et l'imaginaire

Considérée comme une autobiographie rebelle ou transgressive, ou comme «*l'anti-pacte par excellence*» selon les termes de Philippe Lejeune (1984, p.30), l'autofiction est un néologisme mal compris et mal admis par les milieux littéraires. Créé par Serge Doubrovsky en 1977, le concept peut aussi bien marquer l'œuvre de Dante que celle de Jean-Jacques Rousseau. Pourtant, certains préfèrent parler de «Roman du je», d'autres de l'autofabulation, car en fait, le pacte proposé est une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi, ce qui est appelé par Barthes «*le fictif de l'identité*» (Barthes, 1973, p.98). Ainsi Parmi les premiers précurseurs peut-on parler de Cendrars, Céline, Breton et Aragon. Certes les textes capitaux ont été marqués par le surréalisme, le structuralisme en passant par le Nouveau Roman. Les autofictions les plus connues sont celles de Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Philippe Sollers, Denis Roche, Alain Jouffroy.

Selon Philippe Forest (Forest, *op. cit.*), l'écrivain d'une autofiction n'a pas l'intention de proposer au lecteur la légende d'un devenir mais, l'expérience d'un «revenir». Il veut faire de sa vie un roman mais c'est un roman à l'intérieur duquel sa propre identité n'est jamais appréhendée qu'à la façon d'un mirage, d'une chimère, d'un mensonge:

«*Si une ressemblance avec le monde doit être recherchée, que cela soit du moins avec le réel, affirme Robbe-Grillet, c'est-à-dire l'univers qu'affronte et secrète notre inconscient (déplacements de sens, confusions, imaginaire paradoxal, rêves, fantasmes sexuels, angoisses nocturnes ou éveillées...), et non pas avec le monde factice de la quotidienneté, celui de la vie dite consciente, qui n'est que le produit lénifiant de nos censures ; la morale, la raison, la logique, et le respect de l'ordre établi*» (Robbe-Grillet, 1988, p. 198).

L'autofiction consacre l'identité entre auteur et narrateur-protagoniste. La distinction entre Réel et Imaginaire se manifeste par la non-coïncidence du sujet de l'énonciation avec le sujet de l'énoncé :

«*Cependant, aujourd'hui, le sujet se prend ailleurs, et la "subjectivité" peut revenir à une autre place de la spirale: déconstruite, désunie, déportée et sans ancrage: pourquoi ne parlerais-je de "moi", puisque "moi" n'est plus "soi"?*» (Barthes, 1975/1995, p.171)

Pourtant, la fiction n'est pas nécessairement l'antithèse de la vérité. D'ailleurs personne ne niera l'existence d'une

vérité propre au roman, qui n'est pas d'ordre référentiel, mais qui, comme le rêve, serait porteuse d'une vérité seconde. Pour celui qui se met à écrire une autofiction, l'imaginaire, la fiction, est réelle, peut-être même plus réelle que la réalité objective. La vérité de l'écrivain est indissociable de son imaginaire.

Donc, il ne s'agit pas simplement de s'appréhender par le biais de la fiction, mais de se fictionnaliser dans l'autobiographie, ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction. L'autofiction distingue ainsi nettement le *Moi* et son image. Le sujet, mis à distance, n'en reste pas moins un sujet:

«Je me manque tout au long ... de moi, je ne peux rien apercevoir. A ma place néant... un moi en toc, un trompe-l'œil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... je suis un être fictif... Moi, suis orphelin de moi-même» (Doubrovsky, 1989, p.212).

Le propos n'est donc pas d'affirmer une pure singularité, comme Rousseau a pu le faire, en assurant le soi comme irréductiblement différent de tous les autres. Le *je* est ici en fonction de relais. L'individualité doit ainsi être le champ d'expérimentation de ce passage vers la généralité, passage qui n'est plus celui de l'humanisme classique. Il faut donc du sujet puisque l'énonciation ne doit pas se dissimuler mais, au contraire, se mettre en scène. Mais ce sujet n'est pas dans l'adhésion naïve avec son *Moi* psychologique, avec ses idées, avec sa personne.

L'autofiction emprunte donc au roman son mode d'énonciation pour que l'énoncé (l'idée) soit reconnu comme dit, qu'elle n'adhère pas à son locuteur, mais qu'elle soit minée par une subtile distance:

«Selon une première vision, écrit Barthes en parlant de sa peur du langage, l'imaginaire est simple: c'est le discours de l'autre en tant que je le vois (je l'entoure de guillemets). Puis, je retourne la scopie sur moi: je vois mon langage en tant qu'il est vu; je le vois tout nu (sans guillemets): c'est le temps honteux, douloureux de l'imaginaire. Une troisième vision se profile alors: celle des langages infiniment échelonnés, des parenthèses jamais fermées: vision utopique en ce qu'elle suppose un lecteur mobile, pluriel, qui met et ôte les guillemets d'une façon preste: qui se met à écrire avec moi» (Barthes, 1975/1995, p.164).

Tout comme dans un roman, l'idée proférée n'est pas forcément celle de l'auteur; elle est une énonciation particulière, un moment particulier et non la Vérité. L'autofiction garde donc du roman ce pouvoir de décoller l'énoncé, mais l'écrivain refuse de jouer le jeu de l'imaginaire du roman, de donner corps ou développement à ce qui reste de pures voix mobiles. Pour mettre en scène cet imaginaire, il faudrait comme le dit Barthes:

«Echelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite: faire de la rampe une barre incertaine. [...] Même si j'ironise la phrase, je risque de "produire une grimace seconde" qui ne sera que l'emblème d'un "imaginaire de la lucidité" » (Ibid., p. 139).

L'autofiction cherche donc à instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de faire *«accepter [au lecteur] la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel»* (Robbe-Grillet, 1985, p.146). Elle se présente comme la véritable réalité. Or, la vérité qu'instaure l'autofiction se veut insaisissable, son mouvement favori est le glissement.

3. L'autofiction: miroir brisé

Se voulant un être du langage, l'auteur d'une autofiction refuse l'identité patronymique, son *je* unique, et devient ainsi ce qu'il écrit. Car dans l'autofiction, le *je* n'a jamais d'intérêt en soi, il est juste le support nécessaire d'une expérience par laquelle le sujet se trouve rendu à l'aventure sidérante de vivre : l'œuvre serait donc le miroir brisé qui reflète les aventures textuelles de l'auteur. L'unité de son *moi* est ainsi rompue, il lui reste un *je* divisé entre les fragments d'une *«vérité [qui] s'énonce à partir d'une structure de fiction»* (Lacan, 1964-1968, p.19).

Ainsi, une autofiction reproduit la figure fragmentaire du *je* en juxtaposant un ensemble de fragments d'une vie ou d'une mémoire quotidienne réinventées au moment de l'écriture au gré de sensations et de pensées nouvelles,

d'interrogations sur un *je*. Cette fragmentation du *je* se réalise le mieux chez Leiris ou Barthes:

«*Je parle de moi, écrit Barthes, à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancer son personnage: le "montrer", non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir (Brecht recommandait à l'acteur de penser tout son rôle à la troisième personne)*» (Barthes, 1973, p.171).

Même lorsqu'il s'agit de photographies et non de texte, la disposition des photographies de famille au début du livre de Barthes par exemple, ne suit aucun ordre chronologique. Les images annotées sont des fragments comme des relents de mémoires.

En effet, pour un écrivain d'autofiction, un texte classique avec un début et une fin ne parvient pas à restituer une succession rapide d'idées, de souvenirs. Le meilleur recours paraît donc être le procédé du fragment.

«*Peut-être, par endroits, certains fragments ont l'air de se suivre par affinité; mais l'important, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens*» (Ibid., p.131) affirmait Barthes.

L'autofiction s'organise ainsi en une suite de textes brefs précédés d'un titre et très divers dans leurs contenus. «*Les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'épale en rond : tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi ?* » (ibid., p.89)

L'écriture fragmentaire permet non seulement le déplacement de la figure mais son creusement, son échappée, ses échappatoires, et sa disparition. Ainsi, selon Barthes «*l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme*» (Ibid.). Or, la fragmentation ne porte pas seulement sur la forme mais sur la relation au monde où elle s'institue comme coupure, écart, donc comme spiritualité, intelligence ou délivrance. Mais cette coupure elle-même désigne une relation tout à la fois au langage et à l'univers. Chaque fragment représente ainsi une totalité séparée et une partie où se recueille le tout.

A la manière des cubistes qui pratiquent le collage en introduisant dans leurs tableaux des fragments prélevés sur le réel ou des poètes surréalistes, l'auteur d'une autofiction vise à briser les représentations connues, en même temps qu'ils tendent à figurer le lieu commun, le non-individuel, la mise entre parenthèses de l'auteur par une fragmentation du sens.

L'autofiction offre donc une image fractionnée, des reflets d'un miroir brisé dont les morceaux juxtaposés renvoient dans des directions différentes et rendent l'ensemble difficilement lisible. Or dans ce processus, il existe des fragments qui échappent à l'œuvre, les fragments vides ou manquants, ceux que la mémoire a oubliés. La pratique du langage dans l'autofiction conduit au remplissage de ces lacunes, à la recréation de l'univers, à la construction d'un monde, à une véritable invention. L'éclatement du texte après une ultime confrontation de *moi* avec lui-même est porteur d'une parole qui dit en même temps l'échec et l'espoir, parole ouverte, acceptée par *moi* et intériorisée. Ainsi, le langage lui-même devient un événement, le flux des mots révèle sa nature authentique. Rien n'existe avant lui, si ce n'est l'absence de sens.

L'expérience du langage est à travers le mouvement des mots, ébranlement du langage remis en question en tant que tel. Elle impose de repenser le rapport des mots et des choses. En effet, lorsque l'écriture pousse le langage jusqu'à ses limites, elle oblige à s'interroger sur la fonction du langage par rapport à la réalité qu'il est censé dire. Le travail sur les formes du langage mène à une interrogation sur l'ordre des choses. L'écriture devient alors lieu où le langage dit les choses comme elles sont, et même comme elles ne sont pas et se situe entre l'être et le non-être. L'autofiction provoque donc l'effondrement du sens, oblige à des remises en question, expose l'effondrement du mythe identitaire et conduit à une quête du *moi* et du langage.

La fiction ouvre alors à *je* les univers parallèles. Tout y apparaît et disparaît de façon inexplicable, où le temps et l'espace sont réduits à néant. Par une terrible lutte intérieure, l'auteur d'une autofiction veut changer la vérité vécue en

d'autres vérités possibles. Le lecteur est ainsi projeté dans une intériorité de plus en plus confuse. L'écriture est alors brouillée par l'intrusion du fantastique, l'ambiguïté, l'hésitation et l'incertitude qui lui sont liées.

Dialectique, ambiguïté, construction et déconstruction, sont au cœur de cette puissance de l'écriture qui porte le désir narratif. Le processus déclenché est alors puissance destructrice et force structurante. Ainsi, l'écriture met en présence un lieu, saisi entre un réel hésitant et problématique et un imaginaire de plus en plus grandissant et envahissant, au point de devenir un lieu si mythique, si inventé qu'il n'est plus localisé. À la fois réceptacle et creuset, les mots deviennent gardiens et pourvoyeurs de ce qui est menacé de disparition.

4. L'autofiction: le *moi* divisé

Dans une autofiction, rien n'échappe à la fragmentation. Les incessantes fragmentations que subit le texte contribuent à la métamorphose du *je*. L'éclatement du *je* renvoie au morcellement textuel. La narration semble procéder de l'agitation du *je* narratif de même qu'elle lui projette sa propre image spéculaire, morcelée, telle un miroir brisé, faisant apparaître le *moi* divisé. C'est dire que le *je* fait corps avec le texte et s'incarne dans sa parole qui revient toujours à lui. L'absence d'homogénéité du texte rend cette multiplicité de l'être. L'hétérogénéité, le désordre et la confusion tendent à restituer cette agitation qui dit le *moi*, dans les connexions que le texte met en œuvre. Or, l'éclatement est ici dédoublement, altérité et étrangeté qui plongent *je* dans son théâtre intérieur.

Le *moi* de l'écrivain s'efface mais c'est pour resurgir, de façon oblique, au détour d'une phrase. Le tableau des mentalités masque le miroir brisé des pertes d'équilibre du *moi*. Emporté dans les vertiges de ces gouffres intérieurs, l'auteur désire suspendre toute référence à notre monde, à son histoire vécue. Mais il sait qu'il n'est pas d'étrangeté absolue, hors celle que l'on invente à partir de soi et de l'autre.

Véritable caisse de résonance de voix et de paroles contradictoires qui cherchent à se faire entendre, le théâtre intérieur se révèle comme espace de joute oratoire, certes dérisoire et carnavalesque. S'y affrontent les divers constituants de *moi*, les acteurs de son drame intérieur, alors qu'il est livré à son passé et à son identité, à cette histoire qu'il récuse. La parole tourne sur elle-même, révèle les tensions de *moi*, sa douloureuse et problématique relation avec ses ancêtres et l'identité héritée:

«Pour la métaphysique classique, écrit Barthes, il n'y avait aucun inconvénient à «diviser» la personne (Racine: «J'ai deux hommes en moi»); bien au contraire, pourvue de deux termes opposés, la personne marchait comme un bon paradigme (haut/bas, chair/esprit, ciel/terre); les parties se réconciliaient dans la fondation d'un sens: le sens de l'Homme. C'est pourquoi, lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulats, etc.; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé.» (Barthes, 1973, p.146)

Le *je* devient une perpétuelle dépossession, il en est de même de la parole et de l'identité. Le jeu des voix mime le vol permanent de l'acte d'énonciation. Or, ce phénomène vocal et pronominal semble être l'expression plurielle d'une seule voix, celle du *je*, énonciateur en perte de lui-même. L'écriture discontinuée et fragmentée dessine cette fugacité en mouvement de va-et-vient entre le fictif et le tangible, le récit et le non-récit, entre *je* et un autre qui n'est que lui-même.

L'éclatement du *je*—d'ailleurs comme chez les Nouveaux Romanciers—s'inscrit dans la volonté manifeste de destruction de la mystification du héros positif de la tradition. Personnage omniprésent dans toute l'œuvre, le *je* frappe par le regard négatif qu'il porte sur lui-même, négativité qui s'exprime par un refus de soi-même et un désir d'auto-destruction.

Si l'écriture correspond à une recherche avide d'une reconstruction de soi, elle semble aboutir très souvent à la

découverte, dans cette entreprise même, de décombres, d'épaves, de leurres, de manipulations, d'une fausseté radicale. De ce combat avec soi-même, l'absence de soi est nécessaire pour que l'Autre soit: «*Je ne suis pas là où je suis le jouet de ma pensée*» (Lacan, 1966, p.517).

L'expression de l'être au monde passe souvent par celle du dédoublement en *je/tu*. Ce que l'écriture ne cesse de répéter à travers l'autofiction aux antipodes du récit ordonné et chronologique, qu'il est difficile de se dire et que l'être, irréductible à un seul discours sur lui, est formé d'une puissante et essentielle solitude. Ce grand désordre de l'être est ainsi rendu par une écriture incisive qui libère les angoisses et les dérives de *je*, dans lequel le récit disparaît.

La crise de la narration témoigne de cette situation à travers le démemberement du discours narratif qui se désagrège en énoncés amputés d'une partie d'eux-mêmes. Le récit du *il* est alors englouti par l'écriture dévoratrice. Sous le couvert du *il*, on pressent que c'est souvent le *je* qui parle, aux prises avec le temps ou empêtré dans son passé, celui que nous sommes tous, sans nécessairement écrire.

Ainsi, l'énonciateur prend-il parfois la parole au nom de *nous* pour évoquer un *il* à l'identité tout autant mystérieuse que celle de *nous*. L'ambiguïté se voit aussi dans les propos dénonciateurs de celui qui parle, pour livrer un discours subversif. Le procédé de déformation est une fois de plus à l'œuvre pour pervertir le sens de la parole, renverser la signification, déporter les mots toujours en dehors d'eux-mêmes et brouiller l'identité de celui qui parle.

Cet éclatement, ce brouillage domine l'autofiction, s'accompagnant d'une quête éperdue qui se poursuit de texte en texte. *Je* se trouve situé entre le *ils* et le *nous*, non loin d'une « déchéance » qui ne semble pas être la sienne pour l'heure mais celle d'un *ils*.

Dans un pacte anti-autobiographique, Roland Barthes prévient le lecteur de considérer son œuvre «*comme dite par un personnage de roman*» (Barthes, 1973, p.5). Ceci lui permet de dire *il/vous* ou de se désigner par ses initiales *R.B.* à la place du *je*. C'est donc un personnage fictif, un personnage de roman qui s'interroge, commente, critique, se souvient, analyse et juge, tout au long d'un ouvrage en forme de journal à la frontière entre autoportrait et autobiographie, tout en pratiquant une faible narration, trop fragmentée pour être rassemblée.

Pour le *je* d'une autofiction, l'espace scriptural est le terrain où s'affrontent les multiples facettes du moi. Traversé par une multiplicité d'êtres inaccomplis mais qui n'en font pas moins partie de lui, *je* prend le risque dans l'aventure scripturale d'être et de disparaître à la fois dans une œuvre de déconstruction/construction. La tentation de se détruire, plutôt que de se laisser enfermer dans une image, cache aussi une volupté de la perte qui frôle parfois l'attraction de l'échec. La crise identitaire conduit alors à la fuite dans l'imaginaire. Le *je* trouve sa raison d'être dans l'espace de l'écriture qui se dessine comme le seul lieu possible de réalisation de l'identité par la parole fondatrice. Or, l'écriture dépréciative du *je* tend à le démystifier.

5. Conclusion

On pourrait déduire que dans l'autofiction nous avons affaire à une œuvre défigurative, expression d'une unité rongée de l'intérieur. L'œuvre sera alors une reconstruction singulière. Toutes les hétérogénéités diffuses rencontrées dans l'autofiction, prennent alors sens et valeur. L'image du *moi* est un puzzle, le monde intérieur de celui qui parle, écrit, dit *je* est fragmenté, paralysé, clivé, inachevé. L'écriture du *je* est alors projection sur le texte, des ruptures internes, du *moi* fragmenté.

Ni fiction, ni autobiographie, l'autofiction est les deux à la fois. Or, dans ***l'Ere de soupçon***, elle éveille sans aucun doute des soupçons de référentialité. Enfin, fictive ou référentielle, l'autofiction est une version problématique de l'autobiographie. Elle veut poser le problème du nouveau, mais cette fois-ci, elle renouvelle le nouveau de l'intérieur.

L'autofiction comme on l'appelait au début – comme hybride de roman et de confidences-, ou l'autofiction mène une réflexion fondamentale sur la littérature et la création littéraire. En effet, la prétendue friction n'était pas

seulement avec le moi de l'écrivain ; elle exprimait aussi le heurt avec les conceptions théoriques jusque-là admises sur l'autobiographique. Mais, l'œuvre est aussi en tant que telle, espace de franchissement et d'effraction, où la rencontre et la promiscuité avec l'Autre dévoilent, déterrent ce qui en soi est enfoui, terré, censuré, occulté, la fermeture à l'Autre étant une sorte d'achèvement de soi.

L'auteur d'une autofiction montre qu'écrire, c'est s'aventurer à l'infini dans un espace d'errance. L'écriture est chez lui, pensée en mouvement, revenant sur ses pas, en éternel retour sur elle-même, avançant à coups de déconstruction, construction, reconstruction.

Bibliographie

- 1- Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection « Points », 1973.
- 2- ———— *Roland Barthes par Roland Barthes*, Ed. Le Seuil, 1975/1995.
- 3- Blanckeman, B., *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexzte Editeur, 2002.
- 4- Doubrovsky, S., *L'Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994.
- 5- ———— *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- 6- Forest, Ph., *Le Roman, le Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001.
- 7- Lacan, J., *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- 8- ———— Compte rendu avec interpellations du séminaire de l'Éthique. Paris, *Ornicar?*, 28, 1984. Rédigé en 1960.
- 9- Lacan, J., Compte rendu d'enseignements. *Ornicar?*, 29, 1984. Enseignements 1964-1968.
- 10- Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, éditions du Seuil, 1975.
- 11- ———— *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984.
- 12- Robbe-Grillet, A., *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988.
- 13- ———— *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.
- 14- Robert, M., *Romans des Origines et Origines du Roman*, Paris, Grasset, 1972, rééd. Gallimard, Collection Tel, 1985.
- 15- Rousseau, J.-J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1969.
- 16- Starobinski, J., *L'Œil vivant, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau*, Stendhal, «Stendhal pseudonyme», Paris, Gallimard, 1999.