

Proust dixit ?

Réceptions de *La Recherche* dans l'autofiction de
Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti

Bonn University Press



V&R Academic

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 8

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Claudia Jacobi

Proust dixit ?

Réceptions de *La Recherche* dans l'autofiction de
Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et
Walter Siti

V&R unipress

Bonn University Press



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-610X

ISBN 978-3-8470-0570-4

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Giorgio de Chirico: « Self-Portrait », Öl auf Leinwand, ca. 1922, Quelle: Toledo Museum of Art, Objektnummer: 1930.204.

Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co GmbH & Co. KG, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Meinen Eltern

Sommaire

Remerciements	9
Tableau d'abréviations des ouvrages cités	11
Introduction	13
I. L'autobiographie dans l'histoire littéraire	13
II. De l'autobiographie à l'autofiction	20
III. La présence de Proust dans l'autofiction	33
I. <i>À la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust	43
I.1. <i>À la recherche du moi perdu</i> : la fonction de la <i>mémoire involontaire</i> pour la constitution du sujet	45
I.2. Vers une déconstruction impressionniste du sujet et de la mémoire	58
I.3. L'inscription de la mort dans la <i>Recherche</i>	70
II. L'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky	81
II.1a. <i>Souvenir et conscience</i> : une appropriation ambivalente de la mémoire proustienne	84
II.1b. <i>Souvenir et conscience</i> : la consonance comme expression de l'inconscient	96
II.2. <i>À la recherche d'une identité</i> : la déconstruction du sujet doubrovskyen	100
II.3. L'inscription de la mort dans l'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky	113
II.4. D' <i>Un amour de Swann</i> à <i>Un amour de soi</i> : une esthétique de l'insaisissable	132

III. L'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité	143
III.1. De la <i>mémoire involontaire</i> à une <i>mémoire involontaire</i> <i>fantastique</i> : réécritures de <i>Combray</i>	149
III.2. À la recherche d'une <i>identité</i> : l'autofiction fantastique et la constitution du sujet féminin	167
III.3. L'inscription de la mort dans l'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité	178
IV. L'autofiction hyperréaliste de Walter Siti	185
IV.1. De l'impressionnisme proustien à l'hyperréalité sitienne	188
IV.2. De l' <i>impression</i> à l' <i>image</i> : Marcello – une Albertine hyperréaliste ?	203
IV.3. La rencontre sexuelle avec Marcello comme épiphanie sécularisée	227
IV.4. L'inscription de la mort dans l'autofiction hyperréaliste de Walter Siti	234
V. Conclusion et perspectives	245
Annexes : Les auteurs d'autofiction sur Marcel Proust (Messages privés des auteurs en ordre alphabétique)	251
Bibliographie	271

Remerciements

En premier lieu, je tiens à adresser mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, Prof. Dr. Michael Bernsen, pour sa disponibilité, pour son soutien tout au long de mon travail et pour m'avoir permis de le réaliser dans les meilleures conditions.

Je voudrais également remercier l'ensemble des membres de mon jury, Prof. Dr. Roland Spiller (Goethe Universität Frankfurt am Main), Mesdames les Professeurs Véronique Gély (Paris IV Sorbonne) et Michela Landi (Università degli studi di Firenze), des remarques constructives et d'avoir accepté d'assister à ma soutenance à Bonn.

J'aimerais en outre exprimer ma gratitude à Prof. Dr. Christine Ott pour les entretiens qu'elle m'a accordés et pour ses précieux conseils.

Je remercie également Walter Siti et Serge Doubrovsky pour les interviews et la *Studienstiftung des Deutschen Volkes* pour le soutien financier.

Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes parents pour leur support et leur générosité inconditionnels et à Michaël pour tout ce qu'il fait pour moi.

Un grand merci aussi à Audrey Manera, Suzanne Lay, Susanne Fejer, Christa Ziller, Monika Cordes, Elena et Thomas Ollig.

Tableau d'abréviations des ouvrages cités

Œuvres de Rousseau

CF *Les Confessions*

Œuvres de Marcel Proust

C *Correspondance XI, XIII, XVII*
CSB *Contre Sainte-Beuve*
R I *À la recherche du temps perdu, tome I*
R II *À la recherche du temps perdu, tome II*
R III *À la recherche du temps perdu, tome III*
R IV *À la recherche du temps perdu, tome IV*

Œuvres de Serge Doubrovsky

AS *Un amour de soi*
AV *L'Après-vivre*
D *La Dispersion*
F *Fils*
HP *Un homme de passage*
LB *Le livre brisé*
LPC *Laissé pour conte*
M *Monstre*
PM *La place de la madeleine*
VI *La vie l'instant*

Œuvres de Carmen Martín Gaité

BA	<i>Bosquejo autobiográfico</i>
BC	<i>Brechas en la costumbre</i>
BI	<i>La búsqueda de interlocutor</i>
CA	<i>El cuarto de atrás</i>
CDT	<i>Cuadernos de todo</i>
CNA	<i>El cuento de nunca acabar</i>
FI	<i>Fragmentos de interior</i>
NV	<i>Nubosidad variable</i>
R	<i>Retahílas</i>
RN	<i>Retahíla con nieve en Nueva York</i>
TI	<i>Las trampas de lo inefable</i>
UAPG	<i>Usos amorosos de la posguerra española</i>

Œuvres de Walter Siti

AO	<i>Autopsia di un'ossessione</i>
CO	<i>Il contagio</i>
DN	<i>Un dolore normale</i>
IREI	<i>Il realismo è impossibile</i>
SN	<i>Scuola di nudo</i>
TP	<i>Troppi paradisi</i>
ES	<i>Exit Strategy</i>

Introduction

I. L'autobiographie dans l'histoire littéraire

L'écriture autobiographique a connu un essor considérable au XX^e siècle, qui persiste jusqu'à ce jour. Parallèlement, la critique a entamé un débat sur la « fin de l'autobiographie »¹, suggérant ainsi un changement de paradigme entre l'autobiographie traditionnelle et ce que Serge Doubrovsky définit en 1977 comme « autofiction » postmoderne (*F*, 10)². Nombreux sont les auteurs et les exégètes d'autofiction qui ont établi un rapport entre cette nouvelle modalité de l'écriture autobiographique et *À la recherche du temps perdu*, érigeant Marcel Proust en ancêtre, maître d'écriture et modèle littéraire de l'autofiction. La présente étude se propose d'interroger cette hypothèse en s'appuyant, à titre d'exemple, sur la réception de Proust dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti.

Après avoir donné un bref aperçu sur l'autobiographie dans l'histoire littéraire (introduction I.), indispensable à la compréhension des différents concepts de l'autofiction (introduction II.), il s'agira d'illustrer la présence constante de la *Recherche* dans ce nouveau genre littéraire (introduction III.), afin de pouvoir entamer, ensuite, l'analyse comparative détaillée des trois auteurs sélectionnés (II.-IV.).

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme « 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 »³. Afin de faci-

1 Cf. p. ex. : Finck 1999, pp. 23–35 ; Gronemann 2002, p. 13 sq. ; Alberca 2007, p. 46.

2 Pour une explication détaillée de l'histoire et de la signification de ce néologisme, voir : pp. 20 sq. de cette étude.

3 Lejeune 1975, p. 14.

liter la distinction entre l'autobiographie et le roman, Lejeune forge le concept du *pacte autobiographique* qui réside dans l'*homonymat* entre auteur, narrateur et personnage⁴ et dans une attestation de *référentialité* qui suggère la conformité des événements rapportés avec la réalité extratextuelle⁵. En revanche, le *pacte romanesque* repose sur la *non-identité* entre l'auteur, le narrateur et le personnage et sur une attestation de *fictivité*, prononcée par exemple par le sous-titre « roman »⁶. L'insistance de Lejeune sur l'incompatibilité du *fictionnel* avec le *référentiel* s'inscrit dans la tradition aristotélicienne qui oppose la valeur d'exemple de la poésie (« ce qui pourrait avoir lieu » en tout temps) à la valeur factuelle de l'historiographie (« ce qui a eu lieu »), excluant ainsi une interpénétration des deux genres⁷. D'après Lejeune, le mot « autobiographie » désigne « un phénomène radicalement nouveau dans l'histoire de la civilisation qui s'est développé en Europe occidentale depuis le milieu du XVIII^e siècle », plus précisément avec Jean-Jacques Rousseau⁸. Dans l'incipit des *Confessions* (1782), ce dernier proclame effectivement former « une entreprise qui n'eut jamais d'exemple » (CF, 5), affirmation qui fut largement adoptée par la critique. Georges Gusdorf fut l'un des premiers à contester le rôle précurseur de Rousseau en multipliant, dans *Les écritures du moi* (1990), les références bibliographiques antérieures au prétendu « acte de naissance »⁹ de l'autobiographie. Le philosophe français cite des œuvres qui avaient déjà été classées comme autobiographiques par la critique allemande, dominante dans les années soixante-dix¹⁰, au

4 « Le pacte autobiographique c'est l'affirmation dans le texte de l'identité auteur-narrateur-personnage renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. », *ibid.*, p. 26.

5 « Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. [...] Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite. », *ibid.*, p. 36.

6 *Ibid.*

7 L'exclusion du « moi » de la littérature a longtemps tiré sa légitimité théorique de la hiérarchie des genres d'Aristote : l'écriture à la première personne qui apparut et se développa du XVII^e au XIX^e siècle (mémoires, lettres, journal intime, autobiographie...) était rangée dans le domaine prosaïque de la chronique (« aucun art n'envisage un cas individuel »), jugée comme inférieure à la littérature. Cf. Gasparini 2004, 9–10 et Alberca Serrano 2012, p. 45.

8 Lejeune 1971, pp. 10 sq. Le mot autobiographie, du grec écriture (« graphein ») d'un individu (« autos ») sur sa propre vie (« bios »), apparaît une dizaine d'années après la publication des *Confessions*, d'abord en 1798 sous sa forme allemande chez Schlegel et en 1809, sous sa forme anglaise, dans un article du poète Roberth Southey, cf. Gusdorf 1975, p. 963. L'occurrence la plus ancienne en français date de 1849 et elle remonte à Pierre-Joseph Proudhon cité par Larousse, cf. Lecarme / Lecarme-Tabone 1997, p. 8.

9 Gusdorf 1990, pp. 53 sq.

10 Cf. p. ex. : Dilthey 1962, Marholz 1919, Klaiber 1921, Beyer-Fröhlich 1930, Misch 1949–69, Neumann 1970. Cf. aussi la critique anglophone: Robeson Burr 1909, Pascal 1960, Shumaker 1954, Olney 1972.

moment où l'intérêt scientifique pour l'autobiographie commençait à peine à s'intensifier en France¹¹. Les réflexions de Wilhelm Dilthey, qui avaient ouvert le débat en Allemagne à l'issue du XIX^e siècle, remontent à l'Antiquité et s'achèvent sur *Poésie et vérité* (1833) de Johann Wolfgang von Goethe¹². Georg Misch, élève de Dilthey, dédie un gros volume de son histoire monumentale de l'autobiographie à l'Antiquité et trois volumes au Moyen Âge dont une dernière sous-partie est consacrée à la Renaissance¹³. Sa mort en 1965 signera l'arrêt de son travail et, donc, l'interruption de son analyse plus de deux siècles avant la parution des *Confessions* de Rousseau. À la suite de Dilthey et Misch, de nombreux critiques se sont accordés à considérer les *Confessions* de saint Augustin (397–98) comme véritable texte fondateur du genre¹⁴, suivi par une série de récits de soi présentés sous des formes variées : les « essais » de Montaigne (1580–88), les « mémoires » de Blaise de Montluc (1592), Michel de Marolles (1656), La Rochefoucauld (1662), Saint-Simon (1694), du Cardinal de Retz (1717), Mme de Staël-Delaunay (1755), Goldoni (1787), Casanova (1798) et Gozzi (1797), ou encore les « vies » de Benvenuto Cellini (1566), Girolamo Cardano (1576), Alfieri (1804)¹⁵ et de Diego de Torres Villarroel (1743) pour n'en nommer que les plus importants. Lejeune relègue les *Confessions* de saint Augustin à la « préhistoire » de « l'autobiographie au sens moderne »¹⁶ puisqu'elles ne mettent pas « l'accent sur [l]a vie individuelle » de l'auteur¹⁷. La mise en scène de celle-ci n'est légitimée que par le récit d'une quête religieuse et par la présentation du cheminement spirituel du protagoniste comme modèle pour tous les hommes¹⁸. Georges May en conclue que si Rousseau n'est pas l'inventeur de l'écriture introspective, ses *Confessions* constituent au moins l'archétype de l'autobiographie comme récit laïc centré sur la vie d'une personne ordinaire : « qu'on n'objecte pas qu'en n'étant qu'un homme du peuple, je n'ai rien à dire qui mérite l'attention des

11 Mises à part les quelques réflexions éparses de Maurois 1928 et l'œuvre de Gusdorf 1948, 1951, le débat sur l'autobiographie ne débute en France que dans les années 1970 avec les ouvrages de Lejeune 1971, 1975 et May 1979.

12 Dilthey 1992, pp. 198 sq.

13 Misch 1949–69.

14 Cf. p. ex. : Howarth 1974, p. 368 ; Spengemann 1980, p. XIV ; Bittner 2006, pp. 87–88 ; Stock 2001, p. 9.

15 Pour l'autobiographie italienne, voir entre autres : Cambi 2002, pp. 55–61 ; Grisi 2011, pp. 84 sq. ; Guglielminetti 1977, pp. 42 sq.

16 Lejeune 1971, pp. 43–44.

17 Cf. la définition de l'autobiographie selon Lejeune citée au début de ce chapitre.

18 Lecarme et Lecarme-Tabone vont jusqu'à forger la notion de « l'auto-théo-graphie », Lecarme / Lecarme-Tabone 1997, p. 142. Cf. aussi : le *Memoriale* (1297) d'Angèle de Foligno, la *Vita Nova* (rédigée autour de 1293) et la *Divine Comédie* (rédigée entre 1307 et 1321) de Dante, *Le Récit du pèlerin* (1553–55) de saint Ignace de Loyola ; le *Livre de ma vie* (1562–65) de Thérèse d'Avila, etc.

lecteurs » (CF, 1150). La « nouvelle mode »¹⁹ initiée par les *Confessions* se manifeste dans les nombreuses autobiographies publiées après 1782, souvent inspirés du modèle rousseauiste, comme par exemple les *Mémoires d'outre tombe* (1849–50) de Chateaubriand, *Les Confidences* (1849) de Lamartine ou *La Vie de Henri Brulard* de Stendhal (1890). Ces autobiographies traditionnelles présentent une conception *idéaliste* du sujet, l'*idéalisme* étant défini par Anton Hügli et Poul Lübcke comme notion collective, regroupant tous les concepts philosophiques qui partent de la conviction de pouvoir déterminer la réalité par les facultés mentales, c'est-à-dire de pouvoir reconnaître une réalité objective par la conscience²⁰. C'est notamment l'idéalisme de Descartes qui a été érigé par de nombreux critiques en modèle déterminant pour l'autobiographie traditionnelle²¹. Le *sujet cartésien* est marqué non seulement par une *conscience de soi* (« cogito ergo sum ») convaincue des « vérités indubitables » que ses capacités mentales lui procurent, mais aussi par une *présence à soi* qui semble assurer l'existence et la continuité d'un être profond dans la durée du temps (« sum »). La conception du sujet comme conscience auto-suffisante demeurant identique à elle-même dans le présent, le passé et l'avenir faciliterait ainsi la récupération fiable et authentique d'un moi passé et la reconstruction téléologique d'une existence à la fin de la vie :

L'autobiographie n'est pas un genre littéraire, c'est un remède métaphysique [...] enfin une vie solide comme du roc, bâti sur du Cogito : j'écris ma vie, donc j'ai été. Inébranlable. (LB, 255)

Se référant à l'autobiographie romantique, Doubrovsky illustre ainsi ce que Jacques Derrida avait nommé la *métaphysique de la présence*. Selon Derrida, toute la philosophie occidentale – dont Descartes n'est qu'un exemple – se fonde sur la conviction que les choses sont saisissables et intelligibles par un système binaire d'oppositions créées par la pensée humaine : le sujet « est » unitaire ou multiple, présent ou absent, vrai ou faux²². Derrida déconstruira ce système de « vérités absolues » qui semble donner accès à la « vérité profonde de l'être » et qui est à la base du mythe romantique d'une constitution du sujet réussie par le biais de l'autobiographie. Tandis que dans son analyse du *Spleen II* de Baudelaire et de *El Desdichado* de Nerval, Michael Bernsen démontre que la conscience du statut précaire du sujet était déjà ancrée dans la poésie du romantisme²³, les autobiographies de Rousseau et de Chateaubriand se fondent sur l'illusion de

19 May 1979, p. 22.

20 Hügli / Lübcke 1997, p. 303.

21 Cf. p. ex. Gronemann 2002, pp. 26–29 ; Reiser 2004, p. 220 ; Finck 1999, p. 28.

22 Cf. Derrida 1987, p. 338.

23 Bernsen 2011, pp. 81 ; 158.

pouvoir saisir et transcrire la vérité du sujet, lui conférant ainsi une unité, un sens et une cohérence :

Cette existence qu'on a vécue dans le désordre, l'imprévu, l'agitation, secouée d'incontrôlables hasards [...] la voilà, soudain, dense, compacte, cohérente [...] par écrit, notre vie prend sens. (LB, 331)

Les *Confessions* de Rousseau illustrent de manière exemplaire le mythe d'un sujet *conscient de soi et présent à soi*. Le narrateur ne semble avoir aucun doute concernant la faculté de sa mémoire de saisir son moi : « Rien de tout ce qui m'est arrivé durant cette époque chérie, rien de ce que j'ai fait, dit et pensé tout le temps qu'elle a duré, n'est échappé de ma mémoire » (CF, 226). Il se montre persuadé de pouvoir reproduire sa vie en toute authenticité : « Voici le seul portrait d'homme peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité qui existe » (CF, 6). Cette mise en relief de la valeur référentielle et documentaire du récit amène Serge Doubrovsky à constater que « l'autoportrait classique n'a qu'une seule justification : sa fonction de vérité »²⁴. Rousseau revendique effectivement la précision, l'intégrité et l'exhaustivité absolues de sa représentation d'un moi qui demeure toujours *identique à soi*, dans la mesure où le *sujet de l'énonciation* (auteur/narrateur) et le *sujet de l'énoncé* (héros) sont considérés comme une seule entité indissociable :

Dans l'entreprise que j'ai faite de me montrer tout entier au public, il faut que rien de moi ne lui reste obscur ou caché, il faut que je me tienne incessamment sous ses yeux ; qu'il me suive dans tous les égarements de mon cœur, dans tous les recoins de ma vie ; qu'il ne me perde pas de vue un seul instant, de peur que, trouvant dans mon récit la moindre lacune, le moindre vide, et se demandant : Qu'a-t-il fait durant ce temps-là ? il ne m'accuse de n'avoir pas voulu tout dire. (CF, 97)

Le but de cette révélation intime est de permettre au lecteur un jugement « objectif » sur la personnalité du protagoniste²⁵ dont l'auteur prétend dévoiler l'être profond *intus et in cute* :

Je voudrais pouvoir en quelque sorte rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur ; et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive [...] Or il ne suffit pas pour cette fin que mes récits soient fidèles, il faut aussi qu'ils soient exacts. (CF, 175)

Rousseau présente la langue comme moyen d'expression intelligible et fiable dans la reproduction mimétique de la vérité extratextuelle, sans réfléchir à la falsification de la réalité que la « mise en langage » implique. L'auteur apparaît

24 Doubrovsky 1980a, p. 90.

25 « C'est à lui [au lecteur] d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent [...] » (CF, 175).

comme maître de son écriture et d'une langue « fidèle » et « exacte » au sens du *modèle sémiotique* de Saussure. Celui-ci est fondé sur la conviction que le signe linguistique (*signifiant*) renvoie directement, et sans équivoque, au concept mental qui lui est associé (*signifié*). La valeur des mots apparaît ainsi comme une donnée univoque, indissociablement liée à une réalité extratextuelle précise (*référént*). Ceci rend la vie racontable et, surtout, intelligible pour l'auteur et ses lecteurs. Le dualisme cognitif de Rousseau va de pair avec la structure binaire de l'autobiographie traditionnelle, composée d'un *moi narré* (le héros) et d'un *moi narrant* (le narrateur) qui connaît le déroulement de l'action, supervise la structure chronologique du récit et commente les émotions d'un moi toujours identique à lui-même : « je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti, ni sur ce que mes sentiments m'ont fait faire » (CF, 278)²⁶. Cette conception idéaliste du sujet comme entité pré-textuelle, rétrospectivement saisissable et « transcriptible »²⁷, a donné lieu à une longue tradition de lectures herméneutiques fondées sur la conviction de pouvoir tirer des conclusions « objectives » sur la vie de l'auteur d'un texte littéraire²⁸, voire de pouvoir ériger l'autobiographie en source historique²⁹ ou anthropologique³⁰. En privilégiant la valeur documentaire de l'autobiographie³¹, la critique l'a longtemps réduite à sa fonction mimétique, sans tenir suffisamment compte des déformations du réel liées à la « graphie ». L'histoire de la critique de l'autobiographie peut effectivement être définie comme une remise en cause progressive de son potentiel de véracité³². Wayne

26 Le *moi narrant* intervient par exemple dans l'épisode du « ruban volé » : Rousseau confesse avoir volé dans sa jeunesse un « petit ruban couleur de rose et argent » (CF, 84) et avoir accusé à tort la jeune cuisinière Marion. Le passage est saturé de commentaires moraux qui condamnent son comportement de jadis (« mon barbare cœur », « avec une impudence infernale », « la pauvre fille », CF, 84).

27 « Mon unité personnelle, l'essence mystérieuse de mon être, c'est la loi d'assemblage et d'intelligibilité de toutes les conduites qui furent miennes, de tous les visages et de tous les lieux où j'ai reconnu des signes et attestations de mon destin. », Gusdorf 1975, p. 114.

28 Cf. « Aus dieser Fülle der Formen, die sinnfällig macht, welches Leben die autobiographische Gattung in sich trägt, beruht vornehmlich die eigentliche Fruchtbarkeit der Selbstbiographie für die objektive Erkenntnis des Menschen. », Misch 1949, p. 6 ; « [...] die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentreit. », Dilthey 1992, p. 199 ; « Autobiographen verfolgen in hermeneutischer Sichtweise gemeinhin das Ziel, ihr gelebtes Leben und die aus dessen Verlauf resultierende personale Identität erinnernd einzuholen und zu verschriftlichen. », Pascal 1965, p. 9.

29 Déjà Johann Gottfried Herder avait insisté sur la valeur historique de l'autoreprésentation, cf. Herder 1883, p. 375. Finck cite également ce passage : Finck 1995, p. 84. Cf. aussi : « So kann sich schließlich die Selbstbiographie zu einem historischen Gemälde erweitern. », Dilthey 1989, p. 32.

30 Gusdorf 1956, pp. 105–23.

31 Cf. aussi : Glagau 1903, Mahrholz 1919, Klaiber 1921, Beyer-Fröhlich 1930, Robeson Burr 1909.

32 Baumann fait remarquer que déjà Dilthey et Misch étaient conscients du caractère au moins partiellement construit de la mémoire, une idée qui s'intensifie au cours des siècles :

Shumaker fut l'un des premiers à se questionner sur la forme littéraire de l'autobiographie³³, tandis que Roy Pascal releva la fusion entre « l'imagination » et la « redécouverte » du passé comme mécanisme fondamental de la mémoire et, par conséquent, de l'autobiographie³⁴. Cet aspect fut approfondi par Ingrid Aichinger, Günter Niggel et Jean Starobinski³⁵ qui mirent en valeur la dimension narrative, stylistique et artistique des textes autobiographiques.

Il faut toutefois signaler que les grands auteurs de l'autobiographie traditionnelle se montraient plus conscients que leurs exégètes de l'impact inévitable du fictif sur le référentiel. Cette tension inhérente à toute écriture autobiographique s'inscrit déjà dans le titre du récit *Poésie et vérité* de Goethe et elle se retrouve dans les imprécisions occasionnelles de la mémoire de Rousseau³⁶ qui viennent inévitablement menacer son postulat d'authenticité et d'intégrité :

Je disais les choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient dû être, comme elles avaient été peut-être en effet, jamais au contraire de ce que je me rappelais qu'elles avaient été. Je prêtai quelquefois à la vérité des charmes étrangers, mais jamais je n'ai mis le mensonge à la place pour pallier mes vices ou pour m'arroger des vertus. (CF, 1035)

Au lieu de décrédibiliser la narration, ces rares manifestations de « défaut[s] de mémoire » (CF, 5) renforcent la vraisemblance du récit et la fiabilité d'un auteur qui préfère avouer sincèrement ses limites plutôt que de recourir à l'invention³⁷.

« Mittlerweile besteht in der Gedächtnisforschung, deren Schwerpunkt sich zunehmend von der Philosophie zu eher medizinisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen verlagert, ein relativ breiter Konsens über den zumindest teilweise poetischen Charakter der Erinnerung, deren Tätigkeit als ‹ Konstruktionsarbeit › oder ‹ aktuelle Sinnproduktion ›. », Baumann 2008, p. 38.

33 Shumaker 1954, pp. 101–43.

34 « Die Verfälschung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung [ist ein] so grundlegendes Merkmal der Autobiographie, daß man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muß. », Pascal 1965, p. 90. Cf. aussi : Pascal 1959, p. 119.

35 Aichinger 1970, pp. 418–434 ; Niggel 1989, p. 14 ; Starobinski 1970, pp. 83–98.

36 « Die Relektüre kanonischer Schriften [...] Rousseaus oder Goethes vermag zu zeigen, daß die autobiographische Praxis schon immer von einem ausgeprägten Problembewusstsein hinsichtlich der klassischen Konzepte von Sprache und Subjektivität gekennzeichnet ist. Die Praxis des Schreibens war ihrer Theorie weit voraus. », Finck 1995, p. 90. Cf. aussi : Ruhe 1994, pp. 358–61.

37 Cf. « Je suis assuré d'être exact et fidèle, comme je tâcherai toujours de l'être en tout : voilà sur quoi l'on peut compter. » (CF, 130) ; « il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté » (CF, 130). Le passage où le narrateur se rappelle des « petits airs » chantés dans son enfance est particulièrement révélateur à cet égard : « Il y en a un surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à l'air ; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. Voici le commencement et ce que j'ai pu me rappeler du reste [...] » (CF, 11). En citant successivement les rimes avec toutes les omissions dues à la défaillance de la mémoire, le narrateur augmente l'impression de sin-

Ceci fait ressortir, une fois de plus, la croyance métaphysique d'une opposition inébranlable entre la « réalité » et la « fiction ». L'idée aristotélicienne d'une opposition insurmontable entre l'écriture fictionnelle et factuelle persiste jusqu'aux années soixante-dix, comme en témoignent les catégories antinomiques du *pacte autobiographique* et *romanesque* qui avaient amené Lejeune à repérer une « case aveugle » dans sa typologie de l'autobiographie :

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister [...] Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.³⁸

La critique postmoderne d'Alfonso de Toro a insisté sur la caducité de la notion de réalité de Lejeune :

Il nous faut donc nous rendre à l'évidence que Lejeune se base sur des définitions de la vérité et de l'identité qui n'ont plus de validité et qui ne répondent plus aux critères de la pensée actuelle. La philosophie postmoderne tout comme l'historiographie postmoderne ont remis en question le terme de « vérité ».³⁹

À l'instar des concepts postmodernes de « l'anti-autobiographie » de Roland Barthes et de la « nouvelle autobiographie » d'Alain Robbe-Grillet, « l'autofiction » de Serge Doubrovsky fait preuve d'un changement de paradigme dans l'écriture autobiographique qui implique, d'après de Toro, la relativisation totale de ce qui est considéré comme réalité⁴⁰. Le chapitre suivant illustre la manière dont l'autofiction ébranle les frontières génériques traditionnelles en définissant le *fictionnel* et le *factuel* non plus comme deux modes d'écriture *opposés* et *incompatibles*, mais plutôt comme *indissociables*.

II. De l'autobiographie à l'autofiction

La notion d'autofiction a fait son apparition en 1977 sous la plume de Serge Doubrovsky, romancier, critique littéraire et professeur de littérature, qui a inventé le concept pour désigner le genre de sa première « fiction d'événements

cérité et de vraisemblance. Plus tard, il regrette « de n'avoir pas fait des journaux » (CF, 162), ce qui lui aurait permis de combler les lacunes d'informations concrètes et fidèles à la réalité.

38 Lejeune 1975, p. 31.

39 De Toro 2004, p. 81.

40 Ibid. Pour une analyse détaillée de la déconstruction du projet autobiographique traditionnel et des catégories de Lejeune dans les *Romanesques* de Robbe-Grillet, voir : Ruhe 1994, pp. 353-69 ; Groß 2008, pp. 17-58 ; Gelz 1996, pp. 109-141. Quant à la subversion de ces mêmes catégories chez Barthes, voir : Schabacher 2007, p. 183 ; Langer 2005, pp. 323 sq. ; Schäfer 2008, p. 311. Gelz, Watt et Landi ont par ailleurs insisté sur la présence de Proust chez Barthes. Cf. Gelz 1996, pp. 125-27 ; Landi 2014, pp. 135-56 et Watt 2014, pp. 102-112.

et de faits strictement réels » (F, 10)⁴¹. En s'engageant explicitement à établir simultanément un pacte *autobiographique* et *romanesque*⁴², l'auteur remplit la *case aveugle* que Lejeune avait repérée en 1975 : les autofictions de Doubrovsky respectent les critères d'*homonymat* et de *référentialité*⁴³, tout en présentant une attestation de *fictivité* par la notion même d'*autofiction* et le sous-titre *roman* qui figure sur toutes ses premières de couverture⁴⁴. Cette juxtaposition des genres *fictionnel* et *factuel*, considérés comme opposés et inconciliables par la critique traditionnelle de Lejeune⁴⁵ déclencha une vive controverse. Fallait-il classifier l'autofiction comme texte autobiographique qui recourt à des stratégies fic-

41 *La Dispersion* (1969) est souvent considérée comme la première autofiction de Doubrovsky – une classification remise en question par l'auteur lui-même : « Dans mon premier roman, *La Dispersion*, je ne me nomme pas encore en tant que Serge Doubrovsky, ce n'est donc pas, *stricto sensu*, une autofiction. », *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

42 Doubrovsky, « lejeunisme pur et dur » (Doubrovsky 2007, p. 59), déclare en 1977 dans une lettre à Philippe Lejeune : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. », Lejeune 1986, p. 63. Tout au contraire, Doubrovsky affirmera en 1980 que sa pratique « n'a jamais été dictée ni guidée par une théorie mais éprouvée comme une envie et un besoin ». La « théorie » serait venue « après coup », Doubrovsky 1979a, p. 175.

43 Doubrovsky insiste vigoureusement sur la véracité de ses autofictions : « Mon pacte avec le lecteur, c'est que je dois dire la vérité – les modalités que je choisis pour le faire me regardent mais les faits en eux mêmes doivent être exacts sur le plan biographique. », *Entretien avec Ireland* 1993, p. 10. Il proclame ainsi ne pas avoir « coupé le cordon ombilical avec le bio » et n'avoir « nullement rompu avec le pacte référentiel de Philippe Lejeune », Doubrovsky 1993b, p. 212.

44 Doubrovsky illustre l'application de ce double pacte par l'exemple d'*Un amour de soi* : « *Un amour de soi* c'est une histoire entièrement vraie, en tout cas, que je perçois comme vraie. Seulement la manière dont j'ai construit le livre fait appel à une construction romanesque c'est-à-dire à une manière de soutenir l'intérêt par des procédés romanesques. », *Entretien avec Vilain* 2005, p. 211. Cf. aussi *Fils* : « En bonne et scrupuleuse autobiographie tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie [...] La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée », Doubrovsky 1980a, p. 89. Cette « pseudo-journée » présente le professeur Doubrovsky en train de préparer un cours sur le récit de Thémène, depuis son réveil à 8 heures du matin, en passant par son trajet de Queens à Manhattan, sa séance avec le psychanalyste Akeret, ses rendez-vous, jusqu'à ses heures de bureau et finalement, son cours de 18 à 20 heures. « Le tout se déroule donc en douze heures. En cinq parties : aucune journée n'est ainsi structurée. Il ne s'agit nullement d'une vie racontée dans son exactitude, même si, bien évidemment, ce sont des faits réels qui sont ici relatés. Je veux dire par là que la maison que je décris, où le narrateur s'éveille à 8 heures [...] existe en tant que telle. Je décris très exactement la chambre de la maison que je possédais à Queens à l'époque. Tout cela, tous ces détails, sont exacts... Mais tout est réinséré dans une consécration absolument imaginaire, à savoir le cadre de cette journée. Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il met dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impulsion, mais il ne reste, *in fine*, que le texte que le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte. », Doubrovsky 2007, p. 62.

45 Lejeune 1975, p. 14. À ce sujet, voir : pp. 14 sq. de cette étude.

tionnelles, ou, au contraire, comme roman qui inclut des éléments autobiographiques ? Alors que Lejeune classe Doubrovsky parmi la « race des romanciers et non celle des autobiographes »⁴⁶, Lecarme considère l'autofiction comme « autobiographie[s] pseudo-romanesque[s] »⁴⁷. Cette apparente discorde naît, en réalité, d'un point de départ commun aux deux pôles d'argumentation : une conception traditionaliste de l'autobiographie, fondée sur l'opposition insurmontable entre le roman et l'autobiographie. En effet, la critique exprime sa désorientation totale face à l'alliance de deux concepts prétendument incompatibles. Genette se montre déconcerté par « l'entre-deux plein de tensions, de contradictions fécondes, d'ambiguïtés inévitables [...] de ces autobiographies honteuses », de ces « prothèses boiteuses »⁴⁸ et Lecarme méprise tout aussi explicitement « les récits hybrides, dont on ne sait pas trop si c'est du lard ou du cochon, du vrai ou du feint »⁴⁹. Rien que les titres des articles parus dans les années quatre-vingt-dix mettent en évidence le discrédit jeté sur l'autofiction dans les premières décennies de sa réception : « Monstrous Writing: Serge Doubrovsky's Autofiction »⁵⁰, « L'autofiction, un genre pas sérieux »⁵¹, « L'autofiction : un sujet toujours en défaut ? »⁵², « L'autofiction : un mauvais genre ? »⁵³. La polémique autour du nouveau genre s'achève par une véritable *querelle de l'autofiction* qui en revient toujours à la même confusion suscitée par l'association de deux pactes conventionnellement opposés. Ce lieu commun de la première critique doubrovskyenne⁵⁴ se synthétise dans la notion du *pacte oxymorique* d'Hélène Jaccomard⁵⁵ qui conçoit l'autofiction comme une formule contradictoire, comme le rapprochement de deux termes que leurs sens devraient éloigner. Or, ces positions traditionalistes ne permettent pas de saisir la

46 Lejeune 1986, p. 68.

47 Lecarme 1988, p. 33.

48 Genette 1991, p. 86.

49 Lecarme 1997, p. 273.

50 Ireland 1993, p. 1.

51 Darrieussecq 1996, p. 369.

52 Robin 1993, p. 73.

53 Lecarme 1993, p. 227.

54 Cf. aussi : « faut-il prendre ces assertions pour la réalité autobiographique ou serait-ce encore de la fiction? », Jouan-Westlund 2010, p. 43 ; « l'autofiction [se situe] entre deux pratiques d'écriture [...] pragmatiquement contraires. », Darrieussecq 1996, p. 379 ; « ce pseudo-genre n'a en effet que l'inconvénient d'obscurcir une distinction très claire. On est dans la fiction ou on n'y est pas... une goutte de fiction et tout devient fictif. Il n'y a pas d'intermédiaire, pas de degré entre la fiction et la vérité. », Vilain 2005, p. 12 ; « je comprends mal le mot. Fiction, c'est invention, création à partir de l'imaginaire et même, à l'origine, mensonge. De sorte qu'une « autofiction » ne saurait être qu'une invention (peut-être mensongère) sur soi. De quoi scandaliser tout amateur ou praticien de l'enquête autobiographique, laquelle suppose avant tout le respect de la vérité. », Nourissier 1993, p. 223.

55 Jaccomard 1993, p. 187. Cf. aussi la notion du genre « amphibologique », c'est-à-dire équivoque, contradictoire, ambigu, forgée par Sébastien Hubier. Hubier 2003, p. 125.

valeur des textes qui transgressent sciemment les conventions génériques et qui déconstruisent ainsi la conception traditionnelle de la *fiction*⁵⁶. Il sera démontré par la suite que l'apparente ambivalence du concept de l'*autofiction* ne représente pas un *oxymore* mais plutôt un *changement de paradigme* lié à une nouvelle conception postmoderne de la langue et de la réalité⁵⁷.

Nous avons montré ci-dessus que le postulat d'authenticité de l'autobiographie traditionnelle repose sur une conception de la langue comme moyen d'expression transparent qui permet au sujet écrivant de reproduire mimétiquement la vérité extratextuelle (*réfèrent*) par l'intermédiaire d'un signe linguistique (*signifiant*). Le rebondissement méthodologique du *linguistic turn* au XX^e siècle⁵⁸ remplace le dualisme cognitif de la tradition métaphysique par une notion déconstructiviste de la langue et de la réalité. Cette rupture épistémologique renvoie tout d'abord à Charles Sanders Peirce qui développe le *modèle sémiotique binaire* de Saussure en aboutissant à un modèle triadique dans lequel l'interprétation d'un *signifiant* n'est plus indissociablement liée à un *signifié* précis. D'après Peirce, le *signifiant* déchaîne un processus dynamique de *sémiose éternelle* qui n'aboutit jamais à une signification définitive. Chaque représentation mentale individuelle (*interprétant*) concernant la relation entre un signe matériel (*représentamen*) et l'*objet* qu'il dénote est susceptible d'être à nouveau interprétée, et ainsi indéfiniment. Ce processus circulaire et inépuisable de l'interprétation des signes constitue le fondement de la déconstruction post-métaphysique du langage. Alors que la linguistique conventionnelle de Saussure postule la domination du *signifié* (le concept, la représentation mentale derrière les mots) sur le *signifiant* (leur image acoustique, leur sonorité), les poststructuralistes inversent cette hiérarchie en avançant la suprématie du *signifiant* sur le *signifié*. Le chapitre II.1b. montrera que l'écriture de Doubrovsky se développe effectivement selon la sonorité des mots, enchaînés par des figures de style qui font prévaloir leur image acoustique (le *signifiant*) sur leur signification (le *signifié*). Celui-ci n'est donc jamais présent, mais toujours différé, décentré et altéré. Doubrovsky illustre ainsi la théorie de Jacques Lacan, selon laquelle le sujet est, de par sa nature, incapable de concevoir le *signifié* de son désir car l'inconscient est structuré par des rapports de contiguïté (*métonymies*) et d'équivalence (*métaphores*) entre les différents *signifiants*, provoquant ainsi des *glissements incessants du signifié* sans jamais parvenir à leur sens originel (« Là où. Lacan. Ailleurs. J'accoste, vite. », F, 26)⁵⁹. Ce concept d'une

56 Cf. à ce sujet Gronemann 2002, p. 54.

57 L'inscription de Doubrovsky au courant postmoderne est due à Claudia Gronemann 1999, pp. 237-61 ; 2002, pp. 46-76 et 2004, pp. 153-78 (qui donne un aperçu des théories de Lacan, Derrida et De Man, Gronemann 2002, pp. 31-41) ; Alfonso de Toro 2004, pp. 79-97 ; Frank Reiser 2004, pp. 215-27.

58 Terme emprunté à Rorty 1967, p. 10.

59 Lacan 1966, pp. 260 et 502-3. Cf. aussi : « Lacan n'est pas loin. Le voici, en effet, qui arrive

pluralité irréductible de la langue est comparable à l'image du *rhizome* défini par Deleuze et Guattari comme un système d'organisation non hiérarchique où les mots créent des ramifications désordonnées et infinies de signification qui s'influencent et s'affectent réciproquement⁶⁰, ou encore à la conception de la *différance* et de la *dissémination* de Derrida. Ce dernier insiste également sur l'inaccessibilité du sens premier des choses. « L'écriture est autre que le sujet »⁶¹, c'est-à-dire que tout texte se base sur le délai, la temporisation, l'espacement inévitables entre le sujet de l'action narrative, le héros (*sujet de l'énoncé*), et celui de la narration, le narrateur (*sujet de l'énonciation*). Il en résulte « deux absences », inhérentes à toute écriture : ni le « référent », le *sujet de l'énoncé*, ni le « signataire », son auteur, ne sont physiquement présents dans le texte. Ils sont généralement absents, éteints, morts, lors du procès de lecture⁶². Le signe littéraire est ainsi détaché de son origine, il est *décontextualisé* et ne peut jamais converger entièrement avec la réalité extratextuelle. Le texte n'est jamais identique à la réalité, il se caractérise précisément par cette *différance*⁶³ qui altère toute narration : « Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que je ne puisse pas la raconter [la vie]. Mais autrement. » (*LB*, 263). La *différance* est ainsi à la base d'un processus génératif de *dissémination*⁶⁴ qui produit des éternels *glissements*⁶⁵ de sens d'un signifiant à l'autre. L'écriture ne peut donc que *supplémenter*⁶⁶ l'absence, elle ne peut que représenter une *trace* qui garde « la marque de l'élément passé », sans jamais

pour fonder la théorie du langage, dont a besoin cette nouvelle compréhension de la littérature. », Doubrovsky 1979b, p. 22. Pour une analyse circonstanciée du recours à Lacan, voir : pp. 97 sq. de cette étude.

60 Cf. Deleuze / Guattari 1976, p. 62 ; Deleuze / Guattari 1980, pp. 13–35.

61 Derrida 1967b, p. 100.

62 Cf. Derrida 1967a, p. 60.

63 Avec le néo-graphisme de la *différance*, Derrida marque un écart qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas. », Derrida 1972a, p. 4. Le verbe français *différer*, du latin *differre*, embrasse « deux sens qui semblent bien distincts » (ibid., p. 8) mais que le substantif *différence* ne comporte pas : celui de « ne pas être identique, être autre, discernable, etc. » (ibid.) ainsi que « l'action de remettre à plus tard, de tenir compte, de tenir le compte du temps [...] un détour, un délai, un retard [...] la *temporisation* » (ibid.). Le néologisme de la *différance* inclut toutes les significations du verbe *différer*.

64 La *dissémination* désigne exactement ce processus génératif par lequel les signifiants se substituent et *décentrent* l'écriture du référent en dépassant la *polysémie* : « [elle produit] un nombre non-fini d'effets sémantiques [...] Elle marque une multiplicité irréductible et *généralisante*. », Derrida 1972b, p. 61.

65 Catégorie comparable au *glissement du signifié* chez Lacan : « Comme il s'agit d'un certain glissement, ce qu'il faut bien trouver, c'est, non moins que ce mot, le point, le lieu dans un tracé où un mot puisé dans la vieille langue, se mettra, d'être mis là et de recevoir telle motion, à glisser et à faire glisser tout le discours. », Derrida 1967a, p. 387.

66 Le concept du *supplément*, emprunté à Rousseau, est toujours « à-la-place » d'une autre chose exigeant donc son absence : « Le signe est toujours le supplément de la chose même. », Derrida 1967b, p. 208.

coïncider totalement avec celui-ci⁶⁷. Comme Doubrovsky l'illustrera dans son œuvre autofictionnelle, le sens original ne peut être que recréé par l'écriture :

Par fiction, il faut entendre [...] une « histoire » qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais « eu lieu » dans la « réalité » et dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie.⁶⁸

Ainsi, toute interprétation des signes n'est qu'un décodage temporaire et provisoire au sein du mouvement perpétuel des *signifiants*. Dans un tel système de prolifération sémantique, toute signification, même celle du sujet narrateur lui-même, serait en constant état de transformation sans jamais pouvoir être reconduite à une vérité unique et immuable : « Pour l'autobiographe comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe avant son texte »⁶⁹. La critique post-métaphysique rejette effectivement la notion du *sujet* comme entité à la fois sous-jacente et subordonnée au discours (lat. *subiectum*)⁷⁰ et proclame l'impossibilité fondamentale de saisir une vie dans un texte. Doubrovsky part précisément de cette conviction postmoderne de l'anéantissement du sujet pour distinguer l'autofiction de l'autobiographie :

Qu'est-ce qui sépare Rousseau, des textes modernes ? Je crois que c'est la conception du sujet qui a changé. [La vie de Rousseau] forme un parcours qu'on peut, en douze livres, essayer de ressaisir, de récapituler. Chateaubriand, à sa manière, fera de même que Goethe, c'est-à-dire ressaisir la totalité, l'essence d'une vie. Je crois que ce qui a changé de nos jours, c'est la conception du rapport à soi-même. Je cite Marguerite Duras dans *L'Amant* : « l'histoire de ma vie n'existe pas ». ⁷¹

De toute évidence, le *décentrement* post-métaphysique du sujet et la mise en relief de sa constitution linguistique fait basculer le fondement même de l'autobiographie traditionnelle, à savoir l'idée d'un narrateur, capable de disposer de la langue et, par conséquent, de garantir l'authenticité, l'intégrité et la totalité d'un texte : « Le fameux « moi profond » de l'écrivain est donc en fait un moi sans fond, coextensif au langage, à un langage qui n'a pas de centre, ne parle à personne et ne révèle rien »⁷². Le néologisme même de l'*autofiction* renvoie à ce changement de paradigme :

67 Derrida 1967a, p. 196. Ne gardant qu'une *marque* de la présence, la *trace* ne permet pas de remonter à une quelconque origine. Elle ne renvoie qu'à l'absence de l'origine : « La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence. », *ibid.*, p. 339.

68 Doubrovsky 1988, p. 73. Le sens se recrée également par chaque acte de lecture. Cf. : *Qu'est-ce qu'un auteur* [1969] de Michel Foucault (1994), *La mort de l'auteur* [1968] de Roland Barthes (1984a) et *Lector in Fabula* de Umberto Eco (1979) qui insistent tous sur le rôle créatif et productif du lecteur qui donne un sens individuel au texte.

69 Doubrovsky 1979a, p. 188.

70 Pour une analyse approfondie de cette double fonction du sujet, voir : Penzkofer 2004, p. 134.

71 Doubrovsky 2007, p. 60.

72 Doubrovsky 1979b, p. 22.

L'autofiction, c'est la forme postmoderne de l'autobiographie. Je me reconnais comme écrivant un récit auto-bio-graphique, signé, mais [...] je n'écris cette espèce de beau récit totalisant, récapitulatif. On ne sent plus sa vie comme jadis. [...] Voilà la raison pour laquelle le mot d'*autofiction* m'a semblé intéressant : il permet de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique.⁷³

Dans un entretien avec Philippe Vilain en 2005 Doubrovsky précise que l'autofiction ne serait qu'une « variante postmoderne de l'autobiographie dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire »⁷⁴. Contrairement aux autobiographes traditionnels, Doubrovsky insiste donc sur la *constructivité* postmoderne du récit : « [L'autofiction] c'est la recreation pleine et entière du vécu dans l'ordre du discours » (*HP*, 441–42). La même conviction se cache derrière le slogan aporétique d'une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (*F*, 10). Cet apparent paradoxe se résout à l'aide de l'étymologie du substantif *fiction*, dérivé du latin *fictio*, qui comporte toute la polyvalence du verbe *ingere* : il ne signifie pas seulement inventer, imaginer, feindre ou dissimuler mais encore modeler, arranger, façonner et, précisément, construire. De ces deux pôles du mot *fiction* Doubrovsky ne retient que le deuxième qui correspond notamment au concept postmoderne d'une déconstruction de la réalité :

La vérité ici ne saurait être de l'ordre de la copie conforme [...] Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*. Telle est bien la « construction » analytique : *ingere*, « donner forme ».⁷⁵

Étant donné que le récit d'une vie n'est qu'une manifestation linguistique de l'*absence*⁷⁶, chaque tentative de ressaisir le passé le transforme inévitablement :

Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part... une enfance est hors récit parce que hors temps. [...] Une enfance peut se mettre à toutes les sauces. [...] Je peux la cuisiner à la Freud, la mitonner à l'Akeret. Mais je peux aussi l'épicer à la Marx. La saveur Sartre. Dans une enfance, il y en a pour tous les goûts. (*LB*, 269)

Le *réfèrent* perd toute authenticité car il est soumis à une rhétorique, à une stratégie, à une *forme* qui le *déforme* inévitablement :

Je ne triche pas, non, je trie. [...] Je garde les épisodes marquants ou piquants, je les ajuste, je les enchaîne, je les monte. En épingle, un travail de mécano [...] Une fiction ça

73 Doubrovsky 2007, pp. 64–65.

74 Vilain 2005, p. 212.

75 Doubrovsky 1988, p. 77.

76 Cf. la notion de Derrida, p. 24 de cette étude.

déforme, ça reforme, ça synthétise [...] Dès qu'on raconte on truque. On transpose, on dispose, on pose. (LB, 253 sq.)

En conséquence, aucune fiction « n'est parfaitement adéquate »⁷⁷. Dans l'entretien avec Vilain, Doubrovsky présente son écriture comme mise en scène de la *différence* d'après Derrida : « ce qui fait la fiction c'est l'écriture [...] cette histoire n'existe qu'au moment où je la mets en mots »⁷⁸. Face à cette multiplicité de déformations possibles du *bios* par la *graphie*, l'auteur s'éprouve comme un être fictif (« JE SUIS UN ÊTRE FICTIF », LB, 27) et artificiel (« JE SUIS REFAIT », LB, 22). Il ne s'agit cependant pas d'une *fictionnalisation* intentionnelle de la réalité – celle-ci en présupposerait la transparence – mais plutôt de l'insistance sur l'inéluçabilité du caractère *supplémentaire* et, par conséquent, déformateur de la langue : « Même en voulant dire vrai, on écrit faux. » (LB, 76). Cette courte formule fait ressortir toute l'envergure du *changement de paradigme* sur lequel l'autofiction se fonde. En insistant sur les mécanismes aliénants et *fictionnalisants* du langage, Doubrovsky revendique une nouvelle forme d'authenticité : celle de démasquer l'*impossibilité* de toute reproduction mimétique de la réalité⁷⁹, c'est-à-dire l'impossibilité de l'autobiographie au sens traditionnel. Dans cette acception déconstructiviste du terme, tout texte *authentique* doit signaler explicitement sa qualité de *supplément* d'une réalité toujours *absente*⁸⁰. La fusion autofictionnelle des pactes *autobiographique* et *romanesque* rejette l'opposition des deux catégories, les concevant désormais comme indissociables⁸¹. C'est exactement dans ce sens d'une indissociabilité ontologique entre l'écriture *autobiographique* et sa *fictionnalisation* qu'il faut comprendre le néologisme de l'*autofiction* doubrovskienne. Le débat traditionaliste mené par Lejeune, Genette et Lecarme concernant la classification générique de l'autofiction comme roman *ou* autobiographie apparaît ainsi comme obsolète. La notion post-métaphysique de la *fiction* ne se situe plus aux antipodes de la *réalité*, mais insiste sur l'inévitable *fictionnalisation* de celle-ci par toute mise en langage : « autofiction, réinvention de l'existence dans le registre strict du langage » (LPC, 395). L'autobiographie serait donc le genre littéraire qui illustre le mieux l'inconsistance fondamentale de *toute* prétention mimétique, au-delà des frontières génériques, s'érigeant ainsi en paradigme de *toute* écriture. D'après De Man, l'intérêt principal de l'autobiographie est, en effet, de démontrer « l'impossibilité

77 Doubrovsky 1988, p. 77.

78 Vilain 2005, pp. 214–15.

79 Celle-ci est la thèse principale défendue par Gronemann 2002, pp. 29 sq.

80 Cf. *ibid.*

81 C'est pourquoi de Toro qualifie le modèle de Lejeune comme « dépassé », contradictoire et incapable de cerner « la complexité des formes autobiographiques contemporaines », de Toro 2004, p. 80.

de la clôture [...] de tous les systèmes textuels »⁸². La distinction entre fiction et autobiographie deviendrait ainsi « indécidable », l'autobiographie ne serait plus un « genre » ou un « mode », mais plutôt une « figure de lecture et de compréhension » inhérente à « tout texte littéraire » ou bien, d'après Doubrovsky, « autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même trucage » (*LB*, 75). Comme conséquence logique de la dénégation postmoderne de tout accès privilégié de l'autobiographie à la réalité, Almut Finck proclame la « fin de l'autobiographie »⁸³ – une hypothèse qui sera discutée sur la base des textes analysés dans le chapitre final (V).

Force est toutefois de constater une croissance exponentielle du nombre de récits autobiographiques à une époque où les assises mêmes du genre sont profondément ébranlées. Depuis les années soixante-dix les écrits à la première personne se multiplient de manière remarquable dans toute la littérature occidentale. Il n'est guère étonnant que l'intérêt scientifique pour les formes contemporaines de l'écriture autobiographique soit aujourd'hui plus grand que jamais⁸⁴. Le néologisme de « l'autofiction » s'est rapidement diffusé dans la critique universitaire provoquant une deuxième vague de ladite *querelle de l'autofiction* qui attaque la définition doubrovskienne du terme, jugée trop hermétique pour s'établir comme genre universel : « trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut entièrement souscrire »⁸⁵. En effet, la vulgarisation de la notion de l'autofiction est allée de pair avec une généralisation confuse et incontrôlable qui s'appliquait désormais de manière inflationniste à tout texte qui brouillait les frontières entre autobiographie et roman. Ceci devient particulièrement évident dans la simplification du concept opérée lors de son entrée dans les dictionnaires français comme « Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction »⁸⁶. L'arbitraire dans l'application du terme souleva bien évidemment la question de son utilité : « el riesgo que suele acarrear [la] introducción [del neologismo autoficción] es su uso indiscriminado e impreciso, su vulgarización amplia hasta hacerlo inútil o dejarlo inservible »⁸⁷.

En 1991, Gérard Genette consacre quelques paragraphes de son ouvrage

82 De Man 1979a, p. 923. Traduit de l'anglais.

83 Finck 1999, p. 3. Finck se concentre pourtant sur la littérature germanophone et anglophone.

84 Cf. p. ex. : Alberca Serrano 2012 ; Burgelin / Grell 2010 ; Gasparini 2004 et 2008 ; Genon / Grell 2015 ; Hubier 2003 ; Lecarme 1993 ; Ott / Weiser 2013 ; Ouellette-Michalska 2007 ; Pagès 1999 ; Robin 1997a ; Soubeyroux 2003 ; Vilain 2009 ; Wagner-Egelhaaf 2013, etc. Pour un rapport de recherche circonstancié, voir : p. 32 de cette étude.

85 Vilain 2005, p. 17.

86 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/autofiction/24331>, 06/07/2015.

87 Alberca Serrano 2007, p. 54.

*Fiction et diction*⁸⁸ au néologisme doubrovskyen, proposant une véritable résemantisation du terme, reprise et développée par son élève Vincent Colonna⁸⁹. Partant également de la « case aveugle » de Lejeune, leur redéfinition de l'autofiction vise à simplifier et, en même temps, à élargir le champ autofictionnel⁹⁰, aboutissant, paradoxalement, à un concept qui exclut l'inventeur même du terme. Genette se réfère explicitement aux ouvrages de Doubrovsky, tout en les dévalorisant comme « fausses autofictions qui ne sont des fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses »⁹¹. Grâce à son « contenu narratif [...] authentiquement fictionnel » *La Divina commedia* (~1304–21) de Dante est érigée en modèle des « vraies autofictions »⁹². Colonna définira la « fictionnalisation de soi » de Dante comme « démarche qui consiste 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 »⁹³. L'auteur emprunte son nom à un personnage fictif, introduit dans les « situations imaginaires »⁹⁴ d'un univers fictionnel : « une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) »⁹⁵. Selon Genette et Colonna, cette démarche est illustrée de manière exemplaire dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust :

La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de « roman à la première personne » comme *Gil Blas*. Mais nous savons – et Proust sait mieux que personne – que cette œuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour la *Recherche* un concept intermédiaire [dont] le « contrat de lecture » [est] à peu près cel[ui]-ci : « Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en

88 Genette 1991, pp. 86–87.

89 La thèse soutenue en 1989 n'est accessible que dans une version numérique : Colonna 2004a. Elle a été publiée dans une version largement modifiée en 2004 : Colonna 2004b.

90 Il faut pourtant remarquer que Doubrovsky, qui a toujours insisté sur la lignée autofictionnelle dans laquelle il s'inscrit, est mécompris quand la critique définit son autofiction comme « stratégie singulière d'un écrivain », Colonna 2004a, p. 28. Cf. p. ex. : « si j'ai forgé le mot je n'ai pas inventé la chose, Colette, Céline, des myriades moins illustres s'y sont déjà essayés avant moi, autour de moi, le genre essaime, *Zeitgeist*, c'est dans l'esprit contemporain, une grande partie de la littérature aujourd'hui, Sollers, Sarraute, Robbe-Grillet, d'autres en tâtent, Duras » (*AV*, 72). Cf. aussi : *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

91 Genette 1991, pp. 86–87. Genette définit l'autofiction de Doubrovsky comme « récit de fiction homodiégétique communément baptisé depuis quelques années « autofiction » » (Genette 1991, pp. 84–85), et Colonna la qualifie de « fiction d'inspiration autobiographique », Colonna 2004a, p. 9.

92 Genette 1991, p. 86.

93 Colonna 2004a, p. 10.

94 Ibid.

95 Ibid., p. 30.

éprends, comment je la séquestre, etc. 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 ». Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*.⁹⁶

Cette conception de la *fiction* renvoie clairement à la première acception du verbe latin *fingere* (inventer, imaginer, feindre), instaurant ainsi un « pacte [de lecture] contradictoire »⁹⁷ : « moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »⁹⁸. Le narrateur de la *Recherche* porte effectivement le même prénom que l'auteur tout en évoluant dans un univers en grande partie imaginaire, comme en témoignent les anthroponymes (Bergotte, Elstir, Vinteuil) et les toponymes inventés (Combray, Balbec). Colonna en conclut : « un auteur qui se met en scène dans des aventures visiblement imaginaires. C'est ce qui permet de discerner chez un auteur la pratique de l'autofiction »⁹⁹. Cette redéfinition de l'autofiction fait passer la *fiction* du côté de la forme au côté du contenu¹⁰⁰, se plaçant ainsi aux antipodes de la « fiction d'événements et de faits strictement réels » de Doubrovsky.

Il ne s'agissait pour lui [Doubrovsky], à l'origine, que de nommer une forme inédite d'autobiographie. Le mot fera pourtant fortune avec une extension beaucoup plus large, pour désigner des œuvres totalement étrangères au projet autobiographique.¹⁰¹

Colonna et Genette accomplissent ainsi ce que Carrier-Lefleur définit comme « destitution du père »¹⁰² : le seul mérite qu'ils reconnaissent à Doubrovsky est l'invention d'un néologisme dont la première véritable définition serait due à Genette¹⁰³. En l'occurrence, ils ignorent que déjà en 1986 Lejeune avait défini l'autofiction comme une pratique de *fictionnalisation de soi* :

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.¹⁰⁴

96 Genette 1982, p. 293, cité également par Colonna 2004a, p. 24.

97 Genette 1991, p. 86.

98 Ibid., pp. 86–87.

99 Colonna 2004a, p. 24.

100 Cf. « le contenu de l'histoire est fictionnel [...] et n'a aucune prétention à la vérité personnelle », *ibid.*, p. 11.

101 Ibid., p. 16.

102 Carrier-Lefleur 2010, p. 69.

103 « Si l'on doit à Doubrovsky le mot autofiction, c'est à Gérard Genette que l'on est redevable de la première définition de la chose. », Colonna 2004a, p. 23.

104 Lejeune 1986, p. 65.

Plus loin dans son analyse, Colonna loue effectivement l'approche de Lejeune, critiquant un seul défaut, à savoir « de se limiter à des textes de la dernière décennie et de suggérer que cette forme de fiction est un phénomène récent, propre à un « temps du soupçon » envers la forme autobiographique »¹⁰⁵. Colonna remédie à cet « aveuglement »¹⁰⁶ en insistant sur la transtemporalité et la transculturalité de l'autofiction : il la fait remonter à l'Antiquité romaine avec *L'Histoire véritable* de Lucien de Samosate et la retrouve dans l'œuvre d'écrivains d'origines aussi différentes que Dante (*La Divina Commedia*, ~1307–21), Borges (*El Aleph*, 1949) et Proust (*La Recherche*, 1913–27). Genette et Colonna opposent ainsi une conception étendue de l'autofiction à la définition plus minimaliste de Doubrovsky – un élargissement qui est en même temps une restriction car il détache l'autofiction de sa portée épistémologique et de son ancrage postmoderne. En guise de réponse aux accusations d'hermétisme, Doubrovsky insiste sur le caractère ouvert et malléable de sa définition du genre autofictionnel, la réduisant à deux critères qu'elle aurait en commun avec celle de Genette, Colonna et Lejeune :

[...] je crois tout à fait qu'il y a des variantes possibles de l'autofiction. Vincent Colonna a soutenu la thèse que l'autofiction serait l'invention d'une vie imaginaire par un homonyme de l'auteur comme par exemple Dante dans la *Divine Comédie*. C'est absurde de limiter l'autofiction à cela, mais c'est une possibilité. L'autofiction existe certainement dans d'autres langues et d'une autre manière. Chacun peut transposer le concept de façon individuelle dans sa propre littérature, mais pour que ce soit une véritable autofiction selon ma définition, il faut *une attestation de fictivité* (les auteurs n'écrivent pas leur autobiographie mais leur *roman*) et, d'une manière ouverte ou plus subtile, *l'homonymat* en tant qu'*attestation de référentialité*.¹⁰⁷

Doubrovsky trouve ainsi le dénominateur commun minimal des différentes définitions de l'autofiction : l'accomplissement simultané des pactes *autobiographique* et *romanesque*. Au regard des approches controversées autour de l'autofiction, il est toutefois important d'accentuer le caractère heuristique de cette « définition réconciliatrice » du genre. Comme toute autre détermination générique, la notion de l'autofiction peut être considérée comme « construction »¹⁰⁸ ou « subjectivation d'une donnée abstraite »¹⁰⁹. Or, une telle catégori-

105 Colonna 2004a, p. 28.

106 Ibid., p. 26.

107 Cf. *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016. Cf. aussi la proposition d'Alberca Serrano : « [...] limitar su uso solo a los relatos que se presentan inequívocamente como « novelas » es decir como ficción y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica ratificada por la identidad de autor narrador y personaje. », Alberca Serrano 2007, p. 158.

108 Humphrey 2005, p. 92.

109 Ibid., p. 74.

sation peut servir à une structuration provisoire du paysage littéraire. Face à la quantité innombrable de références à Marcel Proust dans tous les genres de la littérature contemporaine, la catégorie de l'autofiction peut être utile en tant que ligne directrice dans la sélection de textes. À partir de ladite juxtaposition d'une *attestation de fictivité* et de *référentialité*, notre travail portera sur les modalités « autofictionnelles » privilégiées par les différents auteurs, tout en supposant que chaque texte est susceptible d'élargir, de modifier ou d'aiguiser la compréhension d'un genre littéraire¹¹⁰.

La plus grande partie des études sur l'autofiction considère ce phénomène d'un point de vue national. Ainsi, Lecarme, Baumann, de Toro et Gasparini¹¹¹ étudient les modalités de l'autofiction française, Alberca Serrano se concentre sur l'Espagne¹¹², Wagner-Egelhaaf rassemble surtout des analyses concernant la littérature germanophone¹¹³, tandis qu'Arroyo, Dahi et Hidalgo s'interrogent respectivement sur l'autofiction au Japon, dans le monde arabe et au Brésil¹¹⁴. Gronemann et Ott ont commencé à juxtaposer des textes de différentes langues et cultures dans leurs études sur l'autofiction en France, dans le Maghreb et en Italie¹¹⁵. Nous allons poursuivre cette approche transculturelle et l'enrichir par l'étude systématique du rôle clé de Proust dans l'écriture autofictionnelle. La juxtaposition d'autofictions françaises, espagnoles et italiennes illustrera non seulement la portée de la *Recherche* au-delà des frontières nationales, mais aussi les différentes positions des auteurs étudiés dans le débat pluriséculaire en Europe sur le sujet. Doubrovsky, Martín Gaité et Siti déconstruisent le mythe romantique d'une constitution du sujet réussie par le biais de l'autobiographie à travers les variations esthétiques de la postmodernité, du fantastique et de l'hyperréalité. Leurs œuvres nous permettront ainsi de brosser un tableau du genre autofictionnel tout aussi hétérogène que l'est sa critique.

110 Les recueils *CULTURE(S) ET AUTOFICTION(S)* de Genon / Grell 2015, ainsi que *Autofiktion und Medienrealität* de Ott / Weiser 2013, élargissent effectivement l'autofiction à d'autres formes d'expression de soi, notamment à la photographie, au film, à la bande dessinée et au blog. Au vu de notre corpus, nous allons privilégier la définition de l'autofiction comme genre littéraire, tout en reconnaissant que l'autofiction peut être comprise comme un modèle de discours qui se retrouve également dans d'autres médiums.

111 Lecarme 1993, pp. 227–49 ; de Toro 2004, pp. 79–113 ; Baumann 2008, pp. 51 sq. ; Gasparini 2004 et 2008.

112 Alberca Serrano 2007, pp. 125 sq. et 2012, pp. 44–62.

113 Wagner-Egelhaaf 2013.

114 Cf. les interventions du colloque, *Cultures et Autofictions*, Cerisy 2012.

115 Cf. Gronemann 2002, pp. 42 sq. ; Ott 2013, pp. 209–31.

III. La présence de Proust dans l'autofiction

Au delà des *attestations de fictivité* et de *référentialité*, les théoriciens de l'autofiction s'accordent sur un troisième critère constitutif de l'autofiction : le rôle pionnier de Marcel Proust. Doubrovsky déclare que tous les « ‹ self-romans › d'aujourd'hui ne sont que d'humbles variantes de la *Recherche* »¹¹⁶, Colonna élève la *Recherche* en « paradigme »¹¹⁷ de l'autofiction en affirmant que « c'est évidemment à [...] Marcel Proust que nous devons la plupart des autofictions contemporaines »¹¹⁸ et Genette considère la *Recherche* comme « productrice de textes qui à la fois se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de leur auteur, des discordances (plus ou moins) notables, et éventuellement notoires ou manifestes »¹¹⁹.

La mise en avant de la *Recherche* en tant que source originaire de l'autofiction étonne notamment au vu de la quantité de précurseurs autobiographiques et autofictionnels mentionnés dans les chapitres précédents. Nombreux sont les critiques qui privilégient le terme « autobiographie fictive »¹²⁰ pour désigner le genre de la *Recherche* qui se sert effectivement d'une structure autobiographique pour narrer l'histoire fictive du protagoniste. Ce dernier partage certes des expériences avec son auteur, comme par exemple l'asthme, la névrose, le baiser refusé puis accordé par la mère, le voyage à Venise, le séjour dans la maison de santé, la lecture de Ruskin, la lettre écrite par Proust à son chauffeur et amant Agostinelli et recopiée dans la dernière lettre d'Albertine¹²¹, mais il s'en distingue en même temps très nettement par des données si cruciales que l'identification avec l'auteur reste difficile : le héros proustien n'est ni juif ni homosexuel, son père n'est pas médecin mais directeur au ministère des Affaires étrangères, la mère voit son rôle réduit au profit de la grand-mère qui prend quelques uns de ses traits les plus importants, il n'a pas de frère et ne devient écrivain qu'à la fin de la *Recherche*, alors que Proust avait déjà composé *Les plaisirs et les Jours* (1896), certains de ses *Pastiches et Mélanges* (1919), *Jean*

116 Doubrovsky 2013, p. 53.

117 Colonna 2004a, p. 25.

118 Ibid., p. 324. Cf. aussi : « Du ‹ centre Proust ›, essaient ainsi la plupart des autofictions modernes. C'est à partir de Proust que nombre d'écrivains modernes, de Céline à Bryce-Echenique, en passant par M. Charyn, vont chercher à situer et à définir leurs pratiques autofictives. », ibid., p. 328.

119 Genette 1982, p. 119.

120 Cf. p. ex. Fraisse 2007, p. 81; Godeau 1995, p. 50; Klinkert 1996, p. 111.

121 Pour des analyses autobiographiques plus détaillées, voir : Citati 1998, pp. 280 sq. ; Tadié 1971, pp. 26 sq. ; Compagnon 1989, pp. 144 sq. Au contraire, Vincent Ferré insiste sur la forme romanesque de la *Recherche* qui serait parsemée d'*essais fictionnels*. Cf. Ferré 2013, pp. 349 ; 508 sq.