



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad

Española

España

Garcia, Mar

L'étiquette générique autofiction: us et coutumes

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 5, abril, 2009, pp. 146-163

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80811192008>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte



Cédille

ISSN: 1699-4949

nº 5, abril de 2009

Artículos

L'étiquette générique *autofiction*: us et coutumes

Mar Garcia

Universitat Autònoma de Barcelona

mariamar.garcia@uab.cat

Resumen

La autoficción se ha convertido en el catalizador teórico a partir del que se examinan cuestiones de largo alcance como la redistribución permanente de las fronteras de la ficción o el proceso de autoficcionalización generalizada propio de la sociedad postmoderna. El objetivo de este artículo es ofrecer una diagnosis del debate teórico actual en torno a la autoficción con tal de determinar los usos de la misma como etiqueta genérica así como los límites de esta ambigua categoría. Más allá de los criterios estrechamente estilísticos y textuales o incluso de la naturaleza paradójica del plano pragmático, el estudio muestra la necesidad de superar la *doxa* panficcionalista que envuelve a las prácticas postmodernas de la autoficción. Solo así podrán evaluarse las implicaciones temáticas, ontológicas y antropológicas de una forma de estar en el mundo como impostor, así como la evolución histórica de este modo de impostura literaria.

Abstract

Autofiction has become a theoretical tool which allows us to review larger questions such as the permanent redistribution of the boundaries of fiction or the general autofictionalization peculiar to postmodern society. The purpose of this paper is to offer a diagnosis of the theoretical debate around autofiction in order to determine the ways in which autofiction is employed as a generic label as well as the limits of this ambiguous category. Beyond purely stylistic and textual parameters or even the paradoxical nature of the pragmatic plane, the analysis reveals the need to give up the panfictionalist *doxa* involving autofictional postmodern practices. Thus the thematic, ontological and anthropological implications of a kind of *être-au-monde* as impostor can be evaluated, as well as the historical evolution of that mode of literary imposture.

Key words: Autofiction; generic labels; fiction; autobiography; fictionalization.

* Artículo recibido el 10/01/2009, evaluado el 2/02/2009 y aceptado el 10/03/2009.

Palabras clave: autoficción; etiquetas genéricas; ficción; autobiografía; ficcionalización.

En septembre 2007, sans autre intention au départ que de me distraire d'un roman en cours d'écriture [...], j'ai ouvert un blog, quel vilain mot, j'ai donc ouvert un vilain blog et je lui ai donné un vilain titre, *L'autofictif*, un peu étourdiment et plutôt par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps ma mauvaise ironie. [...] rapidement j'ai pris goût, et même un goût extrême [...] à ces petites écritures libres de toute injonction.

Éric Chevillard (2009: 7)

0. La case pleine

Dans son étude sur les genres littéraires, Jean-Marie Schaeffer (1989: 8) signale que «la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et du même coup celle de savoir quels sont les *véritables* genres littéraires et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature». Susan Suleiman se demande à son tour s'il est pertinent, voire possible, d'établir des propriétés dans une classe de textes en faisant abstraction du «label métatextuel» utilisé pour les désigner. En effet, les étiquettes génériques ne permettent pas seulement de désigner. Elles ont aussi le pouvoir de créer l'objet qu'elles désignent. De telle sorte que, si l'on applique des noms différents au même objet textuel, l'on obtient une série d'objets textuels différents (Suleiman, 1984: 256). A l'inverse, on pourrait considérer que l'utilisation d'une désignation commune pour se référer à des objets textuels différents, pourrait conduire à l'obtention d'un genre ou du moins d'un effet de genre. Transposées dans le domaine de l'autofiction, ces remarques sur la difficulté de cerner le contenu des étiquettes génériques et sur les potentialités créatrices de la désignation s'avèrent tout à fait pertinentes. S'il est un terme passe-partout dans le panorama littéraire actuel c'est sans doute celui d'«autofiction». En moins de trente ans, le mot «autofiction», comme ce qu'il désigne, la théorie comme la pratique, ont connu une fortune que rien ne laissait prévoir. Le débat autour du statut générique de l'autofiction et de sa définition est loin d'être clos et le désaccord qui règne parmi les théoriciens apparaît comme la meilleure garantie de son avenir en ces temps propices à l'*extimité*. Le vide théorique qui entourait l'autofiction en 1977, lorsque celle-ci était tenue pour une pratique novatrice et originale, a cédé le pas à la prolifération incontrôlée des discours

d'escorte universitaires et journalistiques d'un concept aussi polyphonique que les pratiques qu'il désigne. Comme le note Vincent Colonna (1999):

Il en est aujourd'hui de l'autofiction comme de la mise en abyme (ou de la réflexivité dans les années 70): elle est partout, mobilisée à peu de frais, bien utile pour dépoussiérer un texte, revigorer un article exsangue ou simplement pour paraître dans le coup.

Mais, surtout, les pratiques autofictionnelles dépassent de nos jours les limites de la littérature. Elles constituent tout aussi bien une manifestation artistique et médiatique (photographies de Sophie Calle, installations de Boltanski, métamorphoses vestimentaires de Madonna et corporelles de Michael Jackson, sosies de Claude François, télé-réalité) qu'un comportement social et culturel. L'auto-engendrement, à l'ère des comportements narcissiques et individualistes identifiés par Lipovetsky dans *L'ère du vide*, est de plus en plus facile dans les sociétés postindustrielles: chirurgie esthétique, changement de sexe ou de couleur de peau, antidépresseurs, euphorisants de toute sorte situent la fictionnalisation de soi et du monde au cœur de la sensibilité postmoderne. Dans tous les cas, comme le souligne l'autofictionneur barcelonais Enrique Vila-Matas (2002), on s'invente pour l'autre aussi bien que pour soi-même. La vocation démocratique du comportement autofictionnel n'avait pas échappé à Doubrovsky (1982: 74):

J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction.

Or, à l'heure actuelle, c'est la société tout entière qui s'est mise à s'autofictionner¹. On serait tenté de répondre à Doubrovsky que le fait de se proclamer autofictionneur est maintenant la seule condition nécessaire pour se lancer dans l'arène médiatique. Victime de son propre succès, l'étiquette «autofiction» est devenue en effet un véritable capharnaüm théorique. Tout en préservant sa signification initiale, celle que lui avait donnée Doubrovsky lorsqu'il essaya en 1977 de définir le genre de son roman *Fils*, le terme s'est enrichi dans les milieux universitaires d'autres

¹ Bien que l'attribution de la catégorie de genre à l'ensemble des pratiques autofictionnelles continue d'être problématique, on constate aisément que l'effort de légitimation de ces pratiques entrepris par la critique et par les médias a fait de l'autofiction «un agencement presque stéréotypé en littérature et dans les arts visuels» (Colonna, 2004: 12) et, ce faisant, l'a dotée d'un horizon d'attente. Le fait de lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie à la fois, ou bien successivement (François Nourrissier dans *Bratislava*, 1990), se traduit de moins en moins par une position intenable pour le lecteur.

définitions et d'autres pratiques qui en ont fait une sorte d'archi-genre fédérateur des écritures de soi. L'usage inflationniste du terme a conduit par ailleurs à la mise à l'écart d'autres néologismes qui, tout en désignant à l'origine des pratiques voisines, n'ont pas réussi à dépasser le stade expérimental. Ces termes se réfèrent aussi bien à la démarche créative propre à un auteur donné —«nouvelle autobiographie» (Robbe-Grillet), «récit transpersonnel» (Annie Ernaux), «mentir-vrai» (Aragon), «oulipographie» (Roubaud), «roman faux» (J.-P. Boulé à propos d'Hervé Guibert), «autographie» (B. Vouilloux à propos de Julien Gracq)— qu'une *épistémé* critique —«bi-autobiographie» (Bellemin-Noël), «otobiographie» (Derrida). L'étiquette «autofiction» a également remplacé celle de «roman autobiographique», terme rejeté successivement par le formalisme, le structuralisme et la narratologie et exclu de l'édition 2001 du Petit Robert qui inclut pourtant «autofiction» dont il propose une définition —«récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique»— qui rend les deux genres pratiquement synonymes (Gasparini, 2004: 310). S'écartant du ton académique de son premier travail (1989), Colonna constate dans le dernier livre qu'il a consacré à l'autofiction (2004) que «personne n'a tout à fait tort: chacun a saisi un *bout* de l'autofiction, une boucle du grand tourbillon qui l'inspire» (2004: 15). L'utilisation médiatique du terme est encore plus imprécise. À titre d'exemple, un article consacré au boom autofictionnel paru dans la revue *Clubcultura* (1, 82) de la FNAC se contente de qualifier ce genre de métis (?) pour en faire une sorte de prêt-à-porter littéraire. Est-ce à dire que le poéticien devrait également se contenter d'accepter cet état de choses? Ne vaudrait-il pas mieux alors renoncer à toute tentative d'analyse et de compréhension du phénomène autofictionnel et se contenter d'accumuler les définitions pseudo-théoriques proposées par les écrivains eux-mêmes et d'accepter sans plus leur archiconnu refus des genres? Rien n'est moins sûr. Dans ce travail, nous nous proposons d'examiner, dans sa *généricité*, le label «autofiction»². Pour ce faire, nous distinguons, à l'instar de L. Jenny (2003), deux grandes orientations, la stylistique, par laquelle «la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé» et la référentielle, qui tient compte du rapport à la réalité (plan du contenu).

S'appuyant sur la *Critique de la faculté de juger* de Kant, Genette (2002: 38) rappelle dans *Figures V* que «prédicquer (nommer) un objet, c'est toujours l'assigner à une classe». De telle sorte que: «Même l'objet le plus irréductiblement singulier aurait *son* concept, ou *son* réseau de concepts —à moins, peut-être de se trouver, fut-ce provi-

² Dans *Les genres du discours*, Todorov (1978) constate l'impasse méthodologique exemplaire inhérente au va-et-vient entre l'observation des œuvres empiriques et la constitution d'un modèle générique idéal. Cette impasse méthodologique montre bien la place médiane qu'occupe le genre entre la Littérature et les textes, entre les œuvres et le public, entre l'auteur et le lecteur ou entre plusieurs œuvres: les genres «ne sont pas d'abord des objets mais des supports d'opérations accomplies par les acteurs de la vie littéraire» (Macé, 2004: 15).

soirement, parfaitement *non-identifié* et donc pur événement sensible» (Genette, 2002: 42). Mais quel est au juste le statut du label «autofiction»? Peut-on l'ériger en genre? Il s'agit aussi, pour nous, de mieux comprendre les raisons pour lesquelles le débat sur l'autofiction envahit tout le champ social et mobilise tant d'efforts de la part des théoriciens de la littérature. Si le débat autour de l'autofiction a pris une telle ampleur, si, en dépit des marques d'hostilité, ce «genre pas sérieux» (Lecarme, 1993) se porte si bien, c'est sans doute parce qu'il occupe une case vide non seulement dans les grilles génériques, mais aussi dans l'ensemble de manifestations de la vie sociale.

1. Du côté de la fiction

Le terme «autofiction» est certainement doté d'un plus grand pouvoir évocateur que ses voisins «autobiographie» et «roman autobiographique». Bien qu'elle s'allie très bien avec la rhétorique du vécu et avec l'émergence des nouvelles formes d'extimité (Angot, Millet, Ernaux) qui sont en train de redéfinir les frontières entre le privé et le public, l'autofiction met l'accent sur la métamorphose et le travestissement, sur l'exploration de l'altérité, sur la possibilité de vivre d'autres vies tout en se passant des intermédiaires qu'impose le roman. L'«autofiction» est une étiquette qui vend. Elle possède une dimension ludique incontournable qui a son importance dans la réception: l'autofiction est une invitation à lire entre les lignes, à dévoiler des énigmes, en un mot, à participer à la lecture de manière créative. L'autobiographie, en revanche, est qualifiée aussi bien par ses détracteurs que par ses adeptes de mot «pas très euphonique», dont la laideur provient de son caractère «factice», «artificiellement médical» et «sans âme», fait figure de vilain petit canard (*cf.* Gusdorf, 1991: 9 et Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997: 49). Philippe Vilain (2005: 35) va à l'encontre de ces accusations et propose une relecture radicalement opposée des récits de l'intime. Le manque d'artifice qu'on insiste à voir dans l'autobiographie, ne serait en fait la forme la plus sophistiquée de rhétorique littéraire? Sans contester ici le bien-fondé de ces arguments, il semble indiscutable que l'étiquette «autofiction» vient surtout redorer le blason des écritures de l'intime, aussi bien de l'autobiographie –dont la réputation serait plutôt ternie à l'ère du faux– que du roman autobiographique. La suppression du *-bios* et l'ajout de «fiction» permet à l'autofiction de se parer des atouts du roman sans renoncer pour autant au «je» qui, délivré de ses devoirs d'autobiographe (sincérité, éthique du vrai), peut enfin pratiquer le vieux rêve de la liberté illimitée –il peut promettre à la fois la confession et les mensonges (Blondin dans la dédicace de *Monsieur Jadis ou L'école du soir*) ou entamer une conversation dans un café avec le cadavre de Baudelaire (le narrateur de *Le mal de Montano* de E. Vila-Matas)– tout en légitimant sa place dans le champ littéraire. Le surplus de fiction est aussi une garantie de littérarité (Genette, 1991): «Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque toute fiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction» (Darrieussecq, 1996: 372-373). Dans ces conditions, l'étiquette «autofiction» désigne souvent de manière sommaire

des textes hybrides situés quelque part entre le roman et l'autobiographie sans que le pacte de lecture dont on signale la nature oblique soit vraiment soumis à examen.

Une première forme de théorisation de l'autofiction, c'est celle qui, suivant la voie ouverte par Doubrovsky, conçoit cette pratique comme une *fiction du moi stylistique*, «en proie au langage» (Jenny, 2003). En 1977, Doubrovsky lance un défi dans la quatrième de couverture de *Fils*, qui deviendra ainsi la première autofiction déclarée comme telle par son auteur. Il se proposait de remplir la case aveugle formulée par Lejeune (1975: 31): «Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche». Dans cette perspective d'analyse, le fictionnel et l'autobiographique sont équivalents sur le plan des opérations textuelles: le refus du genre, la prédominance du discours essayiste, l'enchevêtrement de niveaux narratifs multiples ou les glissements de niveaux discursifs pratiqués par Robbe-Grillet constituent autant de pratiques généralisées dans les romans autoréflexifs de la Postmodernité. Sans se démentir de cette orientation, Doubrovsky (2001) déclare plus récemment que l'autofiction est «une mise en scène» et la définit, sur le plan générique, comme «une variante postmoderne de l'autobiographie» (2003). Cette conception souligne la tendance naturelle qui pousse l'autobiographie vers la fiction et qui avait déjà été noté par N. Frye (lorsqu'il signale, dans *Anatomy of Criticism*, 1957, que l'autobiographie tend à s'unifier, c'est-à-dire à se constituer en histoire pourvue d'unité à partir de l'idée que l'on se fait de soi-même) ou par A. Weinstein (qui soutient dans *Fictions of the Self*, 1981, que tout homme est un mythe pour lui-même parmi d'autres).

Les travaux qui se situent dans une optique critique panfictionnaliste (phénomène parallèle à l'évolution qui conduit la littérature du XX^e siècle vers la négation de l'auteur et du personnage) explorent le travail du langage et la «ligne de fiction à jamais irréductible» qui, selon Lacan (1966: 91) traverse le sujet, condamné à imaginer son histoire (le *stade du miroir*, moment où l'enfant rencontre son image réelle pour la fictionnaliser aussitôt, se trouvant à l'origine de toute quête d'identité). Pierre Van den Heuvel (1992: 101-102) met l'accent sur le questionnement de la sincérité dans la «nouvelle autobiographie» qui conduit à la confusion entre le discours du vécu et celui de l'imaginé ainsi qu'à la négation de l'existence d'un sujet autodiégétique unique. Toute distinction entre le réel et l'imaginaire devient ici stérile. Dans cette perspective, Ernst Peter Ruhe (1992) souligne, à propos des *Romanesques* de Robbe-Grillet, l'inutilité de l'approche générique car elle conduirait au «*ninisme*: ni ceci ni cela». L'étude du «nouveau texte» doit être exclusivement immanente car celui-ci se refuse à tout système de normes ou d'attentes venant de l'extérieur. Consients de la charge référentielle contenue dans l'étiquette «autofiction», Philippe Forest et Claude Gaugain (2001: 42) s'interrogent sur la pertinence d'appliquer celle-ci

à des œuvres où «la parole congédie toute forme de présence». Tout comme l'auteur ne détient pas la clé du «tissu anonyme du texte», il y aurait une naïveté télologique à considérer que de tels projets d'écriture pourraient se laisser appréhender par des grilles d'analyse d'ordre générique.

Tout en reconnaissant dans la «nouvelle autobiographie» un type de pratique autofictionnelle, Laurent Jenny (2003) questionne l'abolition de toute spécificité de celle-ci au regard de la fiction. Il commente un passage de *Le miroir qui revient* de Robbe-Grillet (1984: 17) dans lequel le narrateur critique âprement sa propre tentative de raconter quelques souvenirs d'enfance. Robbe-Grillet se reproche d'avoir écrit des phrases comme: «Ma mère veillait sur mon difficile sommeil» ou «Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires», en raison de l'appauvrissement du réel qu'elles comportent. Ces détails, «au moment de leur actualité, grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant», note l'auteur. Or, comme le signale Jenny, la sélection que le discours référentiel opère forcément sur la complexité du réel et la construction du sens qu'entraîne toute mise en récit ne suffiraient pas à faire verser le discours référentiel dans le fictif. Porté à l'extrême, ce raisonnement conduirait à annuler toute distinction entre les «discours fictifs délibérés» et les «discours fictifs *par insuffisance*». Robbe-Grillet se reproche également l'organisation de ces récits «suivant un système de relations causales» qui «falsifie» son existence passée. Or, la *logification* du réel n'entraîne pas non plus *stricto sensu* sa falsification mais son interprétation, tout comme l'emploi de l'imparfait qu'il critique («je ne les [ces détails] ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle apprehension adjective»), «ne signifie pas que les événements ont été vécus comme déjà passés, mais seulement qu'on les considère depuis un présent. Par là, il ne ment pas, ni n'invente», note Jenny. De même, la qualification *a posteriori* qui permet de symboliser et de synthétiser le vécu confère une expression verbale, même stéréotypée, à l'autobiographie sans pour autant en faire une fiction. Avec le temps, Robbe-Grillet semble prendre ses distances à l'égard de la récusation de tout référent dont se réclamait Ricardou. Il écrit notamment dans un texte au titre révélateur («Je n'ai jamais parlé d'autre chose que moi»):

S'il existe un nouveau roman, il doit exister quelque chose comme une nouvelle autobiographie qui fixerait en somme son attention sur le travail même, opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire (Robbe-Grillet, 1991: 259).

Ces propos somme toute assez conventionnels et auxquels souscriraient la plupart des autobiographes contemporains semblent loin des précautions et des réserves à l'égard de l'autobiographie que l'on vient d'examiner. Dans la discussion qui succéda aux communications du colloque organisé par A. Hornung et E. Ruhe

(1992: 121), Robbe-Grillet déclare: «Duras, Simon et moi, nous avons toujours eu conscience, au contraire [Robbe-Grillet se réfère à Ricardou], que l'auteur était bien la pièce centrale du livre, pièce centrale manquante, mais néanmoins organisatrice.» Doubrovsky, quant à lui, revendique également une visée référentielle que l'analyse ne saurait négliger: «Il n'y a aucune autoproduction possible d'un texte, aucune parthénogénèse littéraire, aucune fécondité du seul langage coupé d'un sujet et de l'insertion de ce sujet dans un monde» (1980: 185).

Bien que, en ajoutant un surplus de fiction, l'autofiction souligne l'effacement du *-bios* pour devenir une sorte d'actualisation sophistiquée de l'autobiographie fictive, les tenants d'une conception référentielle de l'autofiction se demandent en effet si la part d'invention et la «ligne de fiction» consubstantielle à la rhétorique distanciée d'un Barthes enlèveraient au texte toute dimension biographique. Ne s'agirait-il pas, plus simplement, d'un autoportrait «après Goethe, Nietzsche et Freud, avec Foucault, Derrida et Lacan» (Colonna, 1999)?

2. Du côté du monde

Colonna, auteur en 1989 de la première thèse consacrée à l'autofiction, ouvre une voie de réflexion plus généreuse qui a peu à voir avec la définition sur mesure proposée par Doubrovsky. Si ce dernier envisage l'autofiction comme une pratique de vérité liée à l'écriture associative de la cure psychanalytique, Colonna définit l'autofiction comme «une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle» (1989: 34). Loin d'être une pratique isolée, l'autofiction serait, selon Colonna, un phénomène littéraire universel qui compterait Dante ou Cervantès parmi ses adeptes. Or dans cette définition maximale dans laquelle «subsiste bien peu d'*auto-*», signale Jacques Lecarme (1997: 269), «il apparaît quelque chose qui déborde de partout la fiction et qui pourrait être la littérature». Indépendamment de l'impasse théorique à laquelle peut conduire la position panfictionnaliste que nous venons d'examiner, il semble indéniable que, si le terme «autofiction» a fait son apparition bien après sa pratique, c'est qu'il a fallu un contexte théorique plus favorable pour que l'amalgame de fiction et de réalité qu'il suggère puisse être nommée et analysée dans une *optique référentielle*. Il a été nécessaire que le texte s'ouvre sur le monde pour que l'instance auctoriale puisse être réexamинée à la lumière des apports de la pragmatique et de la théorie de la réception. En plein apogée du structuralisme, lorsque Barthes devait «recourir à une batterie compliquée de guillemets, citations, italiques et autres dénégations pour réussir à dire qu'il aimait la lumière d'octobre sur l'Adour» (Lecarme et Vercier, 1989: 60), les notions de «devenir-autre» et de «fabulation» n'avaient pas de place dans les études littéraires car elles étaient jugées, comme le reste de catégories liées à l'activité mimétique, «aussi vagues et incertaines que celles d'inspiration ou de génie: des idoles confuses, dissimulant mal une sacralisation naïve ou un obscurantisme» (Colonna, 2004: 179). Si la psychanalyse a suffisamment montré la nature fallacieuse de la devise de Juvénal

«*Vitam impendere vero*» dont se réclamait Rousseau, les biographies et les autobiographies des vedettes de cinéma ou des hommes politiques tout comme les récits de vie, du terroir ou de voyage continuent de s'accumuler dans les rayons des librairies à côté des fictionneurs du moi tels que Paul Auster, Philip Roth, Hervé Guibert ou Catherine Cusset: «Ce serait une grande naïveté, fut-elle lacanienne, que de croire impossible de raconter sa vie ou d'évoquer son moi autrement que sur une *ligne de fiction*», écrit J. Lecarme (1997: 6). Le besoin de réconcilier la littérature avec le monde a été signalé à plusieurs reprises par Todorov (2007: 67-68):

[...] tout en se réclamant de la contestation et de la subversion, en tout cas en France, les représentants de la triade formalisme-nihilisme-solipsisme occupent des positions idéologiquement dominantes. [...] Pour eux, la relation apparente des œuvres au monde n'est qu'un leurre. [...] Si l'on admet qu'une œuvre parle du monde, on exigera en tout cas qu'elle élimine les *bons sentiments* et nous révèle l'horreur définitive de la vie, sans quoi elle risque d'apparaître comme *insupportablement niaise*. Ou, pire encore, qu'elle s'apparente à la littérature *populaire*.

L'ampleur du débat actuel autour de l'autofiction est à la hauteur des enjeux multiples qu'elle renferme et des ambiguïtés dont elle est porteuse. Sur le plan de la théorie littéraire post-structuraliste, la «mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie³» (Jenny, 2003) que propose l'autofiction est aussi une mise en question de la fiction, voire de la littérature. C'est pourquoi l'autofiction est devenue le terreau littéraire d'élection des théoriciens qui réfléchissent sur la redistribution permanente des frontières de la fiction, les failles de la *doxa* panfictionnaliste véhiculée par la sémiotique et par le textualisme ou l'envahissement du roman par le discours «autocritique» (métatextualité, intertextualité, paratextualité) qui déstabilise l'édifice des genres (Pages: 1997, *passim*). Dans tous les cas, le texte abandonne sa clôture pour être envisagé comme un support de communication dont il revient au lecteur d'actualiser les potentialités. Comme Jauss l'avait déjà souligné (1978 : 52), dans la mesure où *fictionnalité* et *référentialité* fondent notre perception du monde, la façon dont ces deux axes s'articulent dans le texte est un facteur déterminant dans la réception d'une œuvre littéraire. La conception de l'autofiction qui s'est imposée ces derniers temps fait en somme une large place au type de réception programmé par le texte par le biais, par exemple, de commentaires réflexifs ou de dispositifs intertextuels.

³ Si les premières réflexions théoriques sur l'autofiction ont été élaborées par des écrivains (Doubrovsky, à partir de 1977; Darrieussecq, 1996), la plupart des auteurs rejettent cette étiquette, surtout sa théorisation, et embrassent la *doxa* panfictionnaliste à la fois qu'ils dénoncent l'inutilité des études génériques.

Dans sa thèse de doctorat, qui est aussi un long inventaire des indices de fictionnalisation de soi, Vincent Colonna avait établi la nécessité d'examiner le double protocole –onomastique et modal– que propose le texte pour décider de son inclusion ou non dans la catégorie autofictionnelle. L'homonymie auteur-protagoniste (protocole onomastique référentiel) doit coexister avec la mise en place de situations imaginaires (protocole modal fictionnel): «Il faut que l'écrivain [...] n'encourage pas une lecture référentielle» (Colonna, 1989: 3). Dans l'essai qu'il consacre au roman autobiographique, Philippe Gasparini envisage l'autofiction comme une province romanesque particulièrement problématique qui ne se distingue pas toujours aisément d'autres pratiques fictionnelles: l'homonymie parfaite est rare⁴ et le roman autobiographique et l'autofiction se servent des mêmes stratégies pour brouiller l'identité onomastique et des mêmes types d'opérateurs d'identification non nominaux (biographiques, temporels, etc.).

C'est donc à partir du protocole modal que l'on pourrait considérer l'autofiction comme une catégorie romanesque dotée d'une certaine spécificité. A la différence du roman autobiographique, qui s'inscrit dans la catégorie du vraisemblable naturel (du possible persuasif: *eikôs*), l'autofiction n'a pas pour vocation de convaincre le lecteur que les choses ont pu se passer, logiquement, telles qu'elles sont racontées. Et lorsque la lecture référentielle est encouragée par le narrateur, c'est pour mieux s'en détourner après malgré les déclarations d'intention: «Lassé de tant mêler la fiction et l'autobiographie et de créer ainsi des textes de fiction, [...] Je me recommande au dieu de la Véracité » écrit le narrateur du *Mal de Montano* (Vila-Matas, 2003: 130-131) pour nous livrer ensuite un dictionnaire de plus d'une centaine de pages de ses auteurs de journaux intimes préférés et dans lequel il, ou plutôt son pseudonyme, a droit à une entrée⁵. De ce fait, l'autofiction propose un mélange de vraisemblable et d'invraisemblable qui se traduit par une réception hésitante. Si le narrateur de *Ferdydurke* proscrit une lecture référentielle en présentant son livre comme des «mémoires véridiques», il abandonne par la suite toute prétention au vraisemblable. Il raconte en effet l'histoire d'un homme d'une trentaine d'années qui devient lycéen et le lecteur est encouragé à interpréter ce récit comme une allégorie

⁴ Dans sa thèse, Colonna analysait trois types d'homonymie: par transformation, par substitution et par chiffrage.

⁵ La brillante carrière de Vila-Matas comme autofictionneur débute par ailleurs bien plus tôt, avec la parution, en 1994, de *Recuerdos inventados* (Barcelone, Anagrama). Mais les personnages de romans antérieurs tels que *Impostura* (Barcelone, Anagrama, 1984; Paris, Christian Bourgois, 1996, 2008) ou *Una casa para siempre* (Barcelone, Anagrama, 1988; *Une maison pour toujours*, Paris, Christian Bourgois, 1993) partagent déjà bien de traits avec le narrateur autofictionneur qui plane sur l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain barcelonais. Dans *Impostura*, il est question d'un clochard, voleur de vases funéraires de surcroît, qui, atteint d'amnésie, ne conserve aucun souvenir de son identité et vit enfermé dans un asile d'aliénés. *Una casa para siempre* est présenté comme le livre de mémoires d'un ventriloque qui se sert de plusieurs voix pour raconter sa vie.

sur le difficile passage à l'âge adulte. Dans cette perspective, des textes souvent qualifiés d'autofictionnels comme ceux de Patrick Modiano seraient à réexaminer: en dépit du fait que nombre de ses personnages principaux partagent avec l'auteur obsessions, souvenirs et métier et malgré l'ambiance fantasmagorique fréquente dans ses récits, peut-on les qualifier de peu vraisemblables?

Laissant de côté les discussions sur la paternité américaine du terme⁶, Colonna (2004: 101) avait opéré une distinction dans sa thèse que le débat postérieur autour de cette pratique semble ne pas avoir retenue: si le phénomène de la fictionnalisation de soi est universel, il faudrait réservier le terme «autofiction» pour les ouvrages qui se réclament de l'invention d'une personnalité et d'une existence littéraires. Dans son dernier travail, bien qu'il rappelle cette distinction (2004: 198), Colonna renonce cependant à cerner de près l'essence de l'autofiction au sens restreint pour s'intéresser à l'autofiction comme une «gerbe de pratiques conniventes», comme une *«forme complexe»* (2004: 15) qui tolère mal le regard du poéticien: «Il me semble qu'on ne met pas une nébuleuse en tableaux. Or, l'autofiction y ressemble fort» (Colonna, 2004: 16). Il propose tout de même de distinguer quatre types d'autofictions: fantastique, biographique, spéculaire et intrusive autoriale. L'autofiction *fantastique* transfigure l'existence et l'identité de l'écrivain «dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance» (Colonna, 2004: 75). Ce serait le cas de Lucien qui propose un prototype de fabulation de soi, celui de l'autofiction fantastique, dans son *Histoire véritable* dont voici la déclaration d'intentions: «Je vais donc dire des choses que je n'ai jamais vues ni ouies, et qui plus est, ne sont point, et qui ne peuvent être; c'est pourquoi qu'on se garde bien de les croire». *L'Aleph* de Borges correspondrait à cette catégorie tombée en désuétude de nos jours en raison de l'envahissement du sociologisme au détriment des grandes questions métaphysiques telles que le temps, la mort ou le mal (Colonna, 2004: 91). Dans l'autofiction *biographique*, la mieux représentée, l'écrivain «fabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective» (Colonna, 2004: 93). Doubrovsky ou Christine Angot représentent cette deuxième orientation autofictionnelle que Paul Nizon (2002: 49) résume en ces termes: «Mon écriture est fiction, bien que fondée sur le vécu, donc *autofiction*». Dans l'autofiction *spéculaire* l'œuvre réfléchit la présence de l'auteur à la manière d'un miroir (Colonna, 2004: 119). *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino appartient à cette catégorie. La dernière catégorie, l'autofiction *intrusive autoriale*, exige un roman à la troisième personne et un auteur-narrateur en marge de l'intrigue. Colonna reconnaît que cette ventriloquie

⁶ En 1965 Jerzy Kosinski avait publié un livre intitulé *The painted bird* où il racontait à la première personne l'errance d'un garçon juif pendant la guerre. La critique avait reçu ce texte comme un témoignage autobiographique mais l'auteur s'était chargé de démentir cette interprétation en affirmant que, bien qu'il eût souffert des persécutions antisémites pendant son enfance, son histoire était imaginaire.

pratiquée par l'auteur n'est parfois qu'un «effet fugitif» (le *all is true* de Balzac dans *Le père Goriot*), mais quand l'intervention de l'auteur devient systématique il en résulte une posture autofictionnelle, comme dans *Noé* (1947) de Giono, que le roman pré-impersonnel (préflaubertien) adoptait déjà: Furetière dans le *Roman bourgeois* (1666), Scarron dans le *Roman comique* (1651-57). Mais cet élargissement maximal du territoire autofictionnel permet-il vraiment à Colonna d'échapper au piège évémériste signalé par Suleiman?

Plus que les divergences de méthode entre les travaux de Gasparini et de Colonna, ce qu'il apparaît important de souligner ici, c'est leur consensus sur un certain nombre de points. Alors que les zélateurs de l'autofiction la présentent en général «comme une forme d'expression inédite, postmoderne, sans antécédent, sans généalogie, sans histoire» (Gasparini, 2004: 12), Colonna et Gasparini revendiquent la dimension rétrospective d'une pratique artistique qui ne saurait se réduire à la «littérature de caméscope» qui émane de la tendance actuelle à l'exhibition publique de soi. Si l'autofiction est un instrument privilégié pour l'expression de l'individualisme subjectif qui nous domine (Colonna, 2004: 63), si elle s'allie très bien avec la facture métatextuelle et ludique des œuvres de la Postmodernité, on ne saurait pas en faire une forme d'écriture apparue par génération spontanée, coupée de l'histoire littéraire et de celle des genres.

Leurs examens respectifs les conduisent de même à refuser le statut de genre à l'autofiction. Pour Gasparini, la filiation générique de l'autofiction est le roman autobiographique. L'autofiction n'est pas un genre par insuffisance. Colonna donne, au contraire, une ampleur maximale à l'autofiction et, plus largement, à la fabulation sur soi, qui gagnerait à ne plus être considérée comme un genre, mais comme un phénomène comparable à l'intertextualité, à la mimésis ou à la narration (Colonna, 2004: 166) qui ont toutes, à la différence de l'autofiction, fait l'objet de nombreux travaux d'orientation cognitive et herméneutique. Dans ces circonstances et face à l'impossibilité de faire de l'autofiction un *genre empirique*, c'est-à-dire «attesté par une tradition historique et plus ou moins consciente d'elle-même» (Genette, 2002: 40-41), on pourrait le qualifier de *genre analogique*, c'est-à-dire construit par voie théorique et permettant de désigner de manière intemporelle une entité thématique comme «l'épopée-en-général».

Enfin, et c'est la conclusion la plus importante, l'étude de l'autofiction doit dépasser le stade de l'«écriture» (*cf.* 1.) sans se cantonner pour autant dans celui de la mise en grille:

Naturellement, l'inventaire des signes génériques ne constitue que le préalable et l'infrastructure de la compréhension d'un roman autobiographique. On ne saurait décoder un texte de ce genre comme une grille de mots croisés ou une fonction algé-

brique dont les indices seraient fictionnels en abscisse et référentiels en ordonnée (Gasparini, 2004: 347).

Quand on a affaire à des textes transfrontaliers, il ne suffit pas de renoncer à les réduire à leur dimension autobiographique ou à leur dimension fictionnelle (Gasparini, 2004: 323) pour admettre le caractère oxymorique (Jaccomard, 1993: 92) ou amphibologique (Hubier, 2003: 125) d'une «pratique d'écriture illocutoirement désengagée» (Darrieussecq, 1996: 370) qui se déclare feinte et sérieuse en même temps. Il faut aussi explorer l'ensemble des composantes thématiques, génétiques, stylistiques, intertextuelles mais aussi psychanalytiques et plus largement anthropologiques qui aiguillent la réception des textes autofictionnels. Ce travail passionnant reste à faire pour l'autofiction à l'instar de celui qui a déjà été réalisé pour l'autobiographie.

3. Pour une anthropologie de l'autofiction

On a vu l'impasse où mène toute réduction de l'autofiction à sa composante autobiographique (toute autobiographie, toute écriture est, finalement, invention, fiction) ou à sa composante fictionnelle (l'autofiction ne serait qu'un avatar postmoderne du roman autobiographique cher aux romantiques). Sans permettre de résoudre tous les problèmes de classement que pose cette pratique oxymorique⁷, la première définition proposée par Colonna –en mettant l'accent sur l'*invention* d'«une personnalité et d'une existence» qui conserve néanmoins son identité réelle– ouvre une voie de réflexion qui a été jusqu'ici à peine effleurée. Pour en faire un instrument d'analyse pertinent, l'*invention* de soi autofictionnelle ne saurait s'arrêter à la mise en place d'un «je» problématique propre de l'autobiographie (ou de l'«autofiction biographique»). Elle ne tolère pas non plus une scission de la fiction.

Jean-Marie Schaeffer signale qu'il est impossible de définir la fiction à l'aide d'indices intratextuels: le cadre pragmatique qui les contient est celui qui confère, en dernière instance, un statut fictionnel ou référentiel au texte. Or l'addition d'un protocole nominal référentiel et d'un protocole modal fictionnel rend ambigu, on l'a vu, ce cadre pragmatique. La mise en évidence de l'ensemble des stratégies narratives qui convergent vers la création d'un espace amphibologique exige que l'on porte une attention particulière aux indices de fictionnalité: accès à l'intérieurité des personnages autres que le narrateur, focalisation sur l'expérience du personnage et non pas sur la voix du narrateur, mise en question de notre connaissance du monde, etc. Non pas que ces indices soient absents de l'autobiographie factuelle ou du roman autobiographique, mais que, dans l'autofiction, l'immersion fictionnelle consistant «à déporter la posture représentationnelle de l'écrivain de la narration des événements vers l'activation imaginaire des événements narrés» (Schaeffer, 1999: 267) vise à miner la

⁷ Aux difficultés d'ordre pragmatique ou communicationnel vient s'ajouter l'hétérogénéité (style, esthétique) du corpus autofictionnel. Il suffit d'examiner la liste d'autofictions élaborée par J. Lecarme (1997: 274-275) pour s'en convaincre.

lecture référentielle. L'autofiction accentue par ailleurs le caractère provisoire et fragile de ces indices en raison de la présence massive de la métadiscursivité et de la mystification⁸. Il semble difficile par conséquent d'appréhender les enjeux profonds de l'invention de soi si l'on reste dans les limites du texte. La poétique de l'autofiction doit se doter d'une dimension herméneutique afin de s'interroger sur la nature de cette précarité du vraisemblable. Dans *Pourquoi la fiction?*, Jean-Marie Schaeffer montre par ailleurs que, en tant qu'activité de modélisation, la fiction –qu'il s'agisse de productions artistiques ou de jeux fictionnels– est une opération cognitive au même titre que la perception par exemple⁹. La nécessité anthropologique de se raconter devient par conséquent inséparable de celle de fictionnaliser ce que l'on raconte. Or à la différence de ce qui se passe chez l'enfant, où l'autofabulation existe à l'état naturel et constitue un puissant déclencheur de jeux qui lui permettent d'incarner tous les rôles, de devenir tous les êtres, tous les objets, l'âge adulte requiert un cadre qui la légitime en tant que pratique sociale, comme les jeux de rôle ou la création artistique. Dans la mesure où le désir ambivalent des enfants lorsqu'ils jouent à cache-cache (ils réclament à la fois qu'on les trouve et qu'on ne les trouve pas) examiné par Winnicott dans *Jeu et réalité* est aussi celui du narrateur autofictionnel, l'autofiction peut être envisagée comme une forme de réélaboration fictionnelle adulte. Elle devient le réceptacle idéal des fantasmes d'autoengendrement et de totipotentialité véhiculés par la réélaboration fictionnelle de soi qui permet au sujet de «réorganiser les affects fantasmatisques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, [...] de les expérimenter sans être submergés par eux» (Schaeffer, 1999: 324). A l'image du pacte de lecture paradoxal que nous propose l'autofiction, l'autofictionneur affiche une double nature : «C'est toujours moi et ce n'est jamais moi».

⁸ Richard Saint-Gelais (2001) a insisté sur la réversibilité de ces indices qui ne sauraient constituer un catalogue de valeurs stables et concluantes, ni en diachronie (impossibilité, de nos jours, d'une réception référentielle du voyage dans l'au-delà de Dante) ni en synchronie (à la manière des indices qui, dans un roman policier, semblent converger vers un suspect mais que le lecteur doit réinterpréter au fil de sa lecture, les indices de fictionnalité peuvent faire l'objet de renégociations jusqu'à la dernière page). Sans parler des indices classiques de factualité (manuscrits retrouvés, etc.) qui finissent, par épuisement de la formule, par devenir des procédés de fictionnalité.

⁹ Le mode du *comme-si* joue un rôle capital aussi bien chez le petit enfant –l'activité consistant à mimer des représentations exogènes est indispensable dans l'apprentissage de l'acceptation de la réalité– que chez l'adulte qui, grâce à la fiction, peut continuer à renégocier et à réadapter sa vie durant «le socle cognitif et affectif origininaire» (Schaeffer, 1999: 327) qui conforme son identité et sa manière d'être-au-monde. Avant même d'écrire, l'enfant pratique la fictionnalisation de soi dans des jeux de théâtralisation où il interprète des personnages. Plus tard, pendant l'adolescence et lors de certaines périodes de l'âge adulte, cette sorte de *fiction duplex* qu'est l'affabulation intime continue d'être pratiquée dans le rêve éveillé.

À l'ère du simulacre (Baudrillard, 1981) et du faux (Eco, 1987)¹⁰, où l'on copie la copie jusqu'au vertige et où les parcs thématiques nous offrent des reproductions de fragments du monde plus vraies que le modèle, le «sujet en défaut» n'est qu'une image potentielle, désireuse d'occuper toutes les places. Régine Robin (1997: 18) a mis en rapport les fantasmes d'auto-engendrement du sujet contemporain avec la totipotentialité (processus permettant à un fragment de plante adulte de reproduire l'ensemble) comprise comme un phénomène psychique:

La totipotentialité concerne surtout des êtres dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. L'objet de leur fantasme totipotentiel est de s'auto-créer, afin de naître. [...] Les sujets totipotentiels, caméléonesques et kaleïdoscopiques [...] deviennent tour à tour ce qu'ils investissent. Ils le *deviennent* mais ne s'y réfléchissent pas et ne s'y voient pas, contrairement à Narcisse qui ne voit que lui et se situe en aval de la poussée totipotentielle.

Du point de vue thématique, l'autofiction devient ainsi le lieu où se livre le combat entre Narcisse et le Vampire. Dans la mesure où il n'existe que par le regard de l'autre, le sujet autofictionnel se rattache au Narcisse autobiographique. Mais la rencontre avec sa propre image est incessamment différée par un sujet en défaut, vampirique en ce sens qu'il est incapable de se reconnaître. Le sujet reste une image potentielle, désireuse d'occuper toutes les places et, pour cela même, condamnée à une identité spectrale, fantomatique, de fiction: «On se retrouve ainsi dans un double registre: Narcisse contre le Vampire. Narcisse, en effet, n'aime que son image qu'il contemple dans le miroir de l'eau. Le Vampire est dans l'impossibilité de contempler son image. Le miroir ne lui *renvoie rien*» (Robin, 1997: 36). Condamné à poursuivre le reflet dont il est dépourvu, le sujet est un être protéique, en perpétuelle transformation. Leonard Zelig, le héros imaginaire de Woody Allen qui, tel un caméléon humain, prend l'apparence de son entourage et rêve de se vider de sa personnalité pour devenir comme *tous* les autres, devant l'impossibilité d'être lui-même, constitue en ce sens le pendant vampirique du moi narcissique, névrosé et omniprésent qui hante la filmographie du réalisateur new-yorkais.

La passionnante étude de Régine Robin reste circonscrite à la Postmodernité et à l'émettement identitaire qui lui est propre. Comme on l'a vu, la Postmodernité, et les valeurs esthétiques qu'elle véhicule, est inséparable de la prédisposition autofictionnelle de la littérature actuelle. Mais la fabulation de soi, en tant que nécessité an-

¹⁰ Certains auteurs, comme Sokal et Bricmont voient dans la prétendue négation de tout réel postulée par Baudrillard une imposture intellectuelle (cf. leur essai éponyme de 1997), mais il nous semble indiscutable que, sans aller jusqu'à nier toute forme d'existence du Réel, le nihilisme cynique de Baudrillard a le mérite de dénoncer la place grandissante de la simulation et de la copie dans un monde où le réel et l'original ont un statut de plus en plus incertain.

thropologique fondamentale, ne saurait se restreindre à une esthétique ou à un ensemble de valeurs propres à une époque donnée. L'histoire de l'autofiction reste à écrire au futur¹¹. L'excès de polysémie épuisera-t-il prématurément le néologisme qu'une nouvelle mode littéraire pourrait emporter? Assisterons-nous à la consolidation et à la généralisation de cette pratique? Dans tous les cas, la perte de l'énonciation responsable qu'introduit l'autofiction, sans se résorber entièrement dans le mode du *comme si*, mérite que l'on continue à l'explorer.

Certes la place que pouvait lui accorder une modernité vouée à la construction de projets (politiques, éthiques) et à l'avenir (mythe du progrès) était moindre que celle que lui offre le présent mythifié dans lequel nous sommes installés (l'éthique du moment analysée par Maffesoli). Aussi l'autofiction en tant que pratique artistique ne saurait-elle être considérée comme une étiquette générique qui conviendrait seulement à un certain nombre d'ouvrages contemporains ou à venir. Sans remonter à Lucien de Samosate (Colonna), l'autofiction réclame de même une étude globale de ses manifestations discursives, de ses marques textuelles et de ses orientations thématiques à partir du moment –début du XX^e siècle– où la prétention de la littérature à la connaissance ne semble plus légitime. Dans cette perspective, l'histoire artistique mais aussi sociale et culturelle de l'autofiction au XX^e siècle –avant Doubrovsky– reste à écrire (qu'en est-il des pratiques autofictionnelles chez Céline, Colette, Genet, Giono, Aragon?). Non pas, pour légitimer *a posteriori* un genre, on l'a vu, problématique, mais, au contraire, pour mettre à l'épreuve le potentiel herméneutique d'une notion féconde qui déborde le cadre étroit des pirouettes littéraires postmodernes sans se confondre pour autant avec le vaste territoire des mythomanies littéraires. Genre théorique ou genre empirique, l'autofiction n'a pas dit son dernier mot.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDRILLARD, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée.
- BLONDIN, Antoine (1970): *Monsieur Jadis ou l'Ecole du soir*. Paris, Éditions de La Table ronde.
- CHEVILLARD, Éric (2009): *L'autofictif*. Talence, Éditions de l'Arbre vengeur.

¹¹ Quant à l'avenir de l'autofiction, les avis sont, encore une fois, assez variés. Certains annoncent la consolidation de cette catégorie textuelle encore en gestation comme nouvelle province des écritures du moi avec un statut propre (Gasparini, 2004) ou comme forme renouvelée de l'autobiographie. A. Molero (2000: 30) va plus loin dans ses prévisions et envisage la possibilité que l'autofiction devienne la seule réalisation possible du discours du moi, ce qui entraînerait une perte de l'énonciation responsable. A l'extrême opposé, Gasparini (2004: 311) signale que l'excès de polysémie pourrait épuiser prématurément ce néologisme qu'une nouvelle mode littéraire pourrait emporter.

- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature.* [Thèse inédite] Paris, EHESS.
- COLONNA, Vincent (1999): «Commentaire» de l'article de M. Laouyen “L'autofiction: une réception problématique”. Colloque en ligne *Les frontières de la fiction*. [Consulta en línea: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>; 17/07/08].
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Éditions Tristam.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): «L'autofiction, un genre pas sérieux». *Poétique*, 107, 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge (1980): «Ecrire sa psychanalyse». *Parcours critique*. Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1982): *Un amour de soi*. Paris, Hachette.
- DOUBROVSKY, Serge (2001): «Je ne cherche aucune absolution mais un partage». Entretien avec Jean-François Louette. *Les Temps modernes*, 611-612, 210-218.
- DOUBROVSKY, Serge (2003): «Pourquoi l'autofiction?». *Le Monde*, 29 avril.
- ECO, Umberto (1987): *La guerre du faux*. Paris, PUF.
- FOREST, Philippe et Claude GAUGAIN (2001): *Les romans du je*. Nantes, Éditions Pleins Feux.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je?* Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (2002): *Figures V*. Paris, Seuil
- GUSDORF, Georges (1991): *Lignes de vie. I: Les écritures du moi*. Paris, Odile Jacob.
- HUBIER, Sébastien (2003): *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin.
- JACCOMARD, Hélène (1993): *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Genève, Droz.
- JAUSS, Hans Robert (1978): *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JENNY, Laurent (2003): «L'autofiction». *Méthodes et problèmes*. [Consulta en línea: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>; 23/07/08].
- LACAN, Jacques (1966): «Le stade du miroir». *Écrits*. Paris, Seuil.
- LECARME, Jacques (1993): «Autofiction: un mauvais genre?». *Autofictions & Cie, RITM*, 6, 227-249.
- LECARME, Jacques et Bruno VERCIER (1989): «Premières personnes». *Le débat*, 54, 54-67.
- LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE (1997): *L'autobiographie*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983): *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard.

- MACE, Marielle (2004): *Le genre littéraire*. Paris, Flammarion.
- MOLERO DE LA IGLESIAS, Alicia (2000): *La autoficción en España*. Bern, Peter Lang.
- NIZON, Paul (2002): «Je cours après une vie de roman». *Magazine littéraire*, 409, 49.
- ROBRE-GRILLET, Alain (1985): *Le Miroir qui revient*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- ROBRE-GRILLET, Alain (2001): «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi», in *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)* Paris, Christian Bourgois.
- ROBIN, Régine (1997): *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal, XYZ éditeur.
- RUHE, Ernstpeter (1992): «Centre vide, cadre plein: *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet», in A. Hornung et E. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 29-51.
- SAINT-GELAIS, Richard (2001): «L'effet de non-fiction: fragments d'une enquête». Colloque en ligne *L'effet de fiction*. <http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil.
- SOKAL, Alan D. et Jean BRICMONT (1997): *Impostures intellectuelles*. Paris, Odile Jacob.
- SULEIMAN, Susan (1984): «Naming and Difference: Reflections on Modernism versus Postmodernism in Literature», in D. Fokkema et H. Bertens, *Approaching Postmodernism*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 255-270.
- TODOROV, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*. Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (2007): *La littérature en péril*. Paris, Flammarion.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre (1992): «Réel imaginaire et imaginaire vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet», in A. Hornung et E. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 101-116.
- VILA-MATAS, Enrique (2003): *Le mal de Montano*. Paris, Christian Bourgeois.
- VILAIN, Philippe (2005): *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset.
- WINNICOTT, Donald Woods (1971): *Jeu et réalité*. Paris, Gallimard.