

## **Pour une réception de l’“ambiguïté générique” du roman autobiographique**

### **Towards a reception of the “generic ambiguity” of the autobiographical novel**

BRAHIM AHMED SAID  
Université Grenoble Alpes  
Berberhim@gmail.com

#### **Abstract**

This contribution will focus on the confirmation of the genre of the autobiographical novel and stakes a case for its possible reception. Since the theorisation of this literary genre by Philippe Gasparini (2004), and the identification of its main characteristic, namely its defining “genre-related ambiguity”, theories abound yet continually fail to postulate as to its reception. Mixing fiction and reality, this genre challenges logic whilst also provoking intrigue. It is by tackling this unnatural amalgam that our argument stems. It is above all a question of valuing this ambiguity through an artistic interpretation, without claiming the practical validity of such a proposal. This is what we are claiming in the third reading pact of the genre, through the redefinition of the terms fiction and reality in the literary field.

#### **Key-words**

Autobiographical novel, fiction, reality, ambiguity, reception.

#### **Resumen**

Nuestra contribución se centrará en la certificación del género de la novela autobiográfica para una posible recepción. Desde que Philippe Gasparini teorizó sobre este género literario (2004) y se puso de manifiesto su principal característica, a saber, la “ambigüedad genérica” que la define, las teorías abundan sin que se haya logrado aún postular en cuanto a su recepción. Mezclando ficción y realidad, este género desafía en cierto modo la lógica a la vez que incita a la intriga. Es teniendo cuenta de esta mezcla contra natura que se origina nuestra argumentación. Se trata de poner de manifiesto esta ambigüedad mediante la interpretación artística ante todo, sin pretender imponer alguna validez práctica con semejante propuesta. Eso mismo es lo que invocamos con el tercer pacto de lectura del género, a través de la redefinición de los términos ficción y realidad en el ámbito literario.

#### **Palabras clave**

novela autobiográfica, ficción, realidad, ambigüedad, recepción.

## 1. Esthétique du roman autobiographique

### 1.1. Les premières distinctions théoriques

Dans son ouvrage, *Le Propre de la fiction*, qui tente de délimiter l'esthétique fictionnelle par rapport à l'esthétique référentielle, Dorrit Cohn touche du doigt l'ambiguïté du roman autobiographique mais sans aller vers sa théorisation. Elle écrit:

Parmi les œuvres qui se situent dans cette zone exposée on peut citer *La Faim* de Knut Hamsun, *Aurélia* de Nerval, la série des *Tropiques* d'Henry Miller, *L'oiseau bariolé* de Kosinski, et *L'Amant* de Marguerite Duras. En théorie, chacune de ces œuvres nous condamne à vaciller, ou alors nous permet d'osciller, entre une lecture référentielle et une lecture fictionnelle. À ma connaissance, personne n'a encore procédé à une analyse systématique des circonstances qui contribuent à la composition ou à la réception d'ouvrages de ce genre. (Cohn, 2001: 58).

La critique annonce ainsi une lacune théorique qui touche un certain nombre d'œuvres inclassables. Cette lacune vient de cet amalgame contre-nature qui contraint la réception à décanter cet amalgame et à ne pas pouvoir prendre en considération cette double référence simultanée, elle rajoute:

Tout cela confirme mon hypothèse selon laquelle les récits à la première personne ne sont en général ni écrits ni lus comme des demi-autobiographies ou des demi-romans; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit comme l'autre (Cohn, 2001: 60).

De manière moins ciblée, l'étude de cet espace ambigu a été prise en charge depuis le début du siècle dernier. Des critiques tels que Albert Thibaudet, Joachim Merlant et Jean Hytier, ont accordé un intérêt certain dans leurs essais au genre “roman autobiographique”. Merlant dans son ouvrage, affiche une curiosité manifeste pour le genre et l'estime comme étant “un roman qui a pris d'assez bonne heure la forme d'autobiographie mais qui conservera longtemps bien des éléments contraires à l'autobiographie” (Joachim, 1970: VIII). Dès l'introduction, l'auteur tente de définir son objet d'étude en rassemblant les arguments dans l'histoire littéraire, en particulier dès l'admission du “Je” dans la littérature romanesque. L'analyse se poursuit par l'évocation d'un nombre important d'écrivains illustres et méconnus qui se sont livrés à ce genre. Cette forme d'écriture se retrouve parfois identifiée à la psychologie en raison de ces conflits et contrastes et inclut, de ce fait, un élément substantiel qui serait, selon Merlant Joachim, “le moralisme, une façon de scinder une voie directe vers le Moi” (Joachim, 1970: X). Albert Thibaudet avec les mêmes sources (Rousseau, Fromentin), esquisse des préceptes du genre sans trop s'attarder sur les spécificités de ce dernier. Il affirme par ailleurs que, “grâce au roman autobiographique (Vallès, Fromentin), cette génération paraît être la première qui ait réalisée le caractère universel du roman” (Thibaudet, 1936: 237).

C'est en ce sens que l'étude exclusive du genre "roman autobiographique" nous paraît répondre à un besoin particulièrement intéressant à la fois dans sa stratégie d'énonciation particulière et les multiples possibilités et circonstances de sa composition.

Apprivoisant la dichotomie réalité/fiction, le roman autobiographique est un genre dans lequel l'écriture incarne un monde manichéen. Nous tenons cela comme début d'une définition fondamentale, car cette double tendance se retrouve exposée dans le rapport à l'acte même d'écriture dans la mesure où ce geste, bien qu'il soit pure création, n'échappe aucunement aux pulsions infinies du Moi, aux contextes socio-culturels de la formation du sujet. Ce rapport à l'œuvre permet de bâtir dans le texte un monde où les éléments tels que le style, la vérité, la fiction, le destinataire, le milieu et l'intériorité du Moi sont en interconnexion constante. Ces liens interactifs soulignent le franchissement d'une frontière sensible, celle qui sépare l'intériorité intime et le monde extérieur. Ainsi, les ressources sont multiples et les tensions se succèdent et s'entremêlent pendant que l'œuvre, elle, se construit sur ce chantier de prime abord voué au dénouement et à l'ambiguïté. Cette voie fournit un terrain vierge où une pratique d'avant-garde s'est doublée d'une seule pratique de l'écriture intime et fictionnelle. La création qui alterne l'ordre de la fiction et celui de la réalité construit un lieu hybride où le projet littéraire se présente de façon nouvelle. L'effet particulier que pourrait subir le lecteur rebondit, sous forme de questionnement, sur certaines zones d'ombres inclassables. Pourtant, la prise de risque dans cet univers indécis donne un goût réel de sorte que la littérarité du texte soit crédible.

### ***1.2. Authentification et attestation d'un genre hybride***

"Depuis *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, le jeu des masques s'engageait d'une manière curieuse, et la définition du sujet comprenait ainsi l'écartèlement des impressions fictives et réelles" (Colonna, 2010: 55). En d'autres termes, le sujet ne pouvait être appréhendé que dans l'impossibilité de distinguer dans l'œuvre qui était réellement la personne qui se cache derrière le "Je" et les jeux à la fois fictifs et autobiographiques. René, le héros de *René* de Chateaubriand est, et n'est pas François-René Chateaubriand. La confrontation entre l'élaboration d'un personnage fictif et les souvenirs personnels révèle dès lors les diverses interconnexions du Moi vécu et du Moi rêvé, des fantasmes, de la mémoire et de la fiction. Il en est de même chez Benjamin Constant dans *Adolphe*, Proust dans *À la recherche du temps perdu*, Gide dans *Si le grain ne meurt*, dont les œuvres ne permettent pas vraiment de séparer la part d'autobiographie du registre fictionnel. La vérité ou le vécu sans doute visé dans ces œuvres citées, semble être confronté à une sorte d'artifice symbolisé par la part de fiction qui déterminerait ou cernerait mieux la réalité. Cet étrange rapport à la fiction et à l'autobiographie est cautionné par le philosophe Michel Onfray dont la biographie occupe une part non négligeable dans l'écriture. Il écrit, dans une lettre adressée à Philippe Lejeune incluse dans son essai:

Mon roman autobiographique, du moins celui dont je parle dans les dernières pages de la théorie du corps amoureux, nécessite ce mouvement perpétuel entre vie rêvée et vie réelle [...] Il suppose les registres de la fiction et de la vérité mélangés. Les composantes fantasmatiques et les faits constatables se solidifient sur le principe des alliages. On tâche de vivre ce que l'on enseigne, on essaie d'être à la hauteur de ce que l'on écrit, on se propose de mettre en perspective l'existential du quotidien et l'écriture de l'exception [...] mais quel que soit le degré d'intimité et de rapprochement entre ces deux continents perpétuellement en mouvement, chacun croupit dans le roman autobiographique (Onfray, 2001: 29).

La vérité visée requiert-elle une ruse pour l'atteindre? Écrire sur soi pour dissimuler la vérité, élaborer une fiction de soi pour mieux dire la vérité, le roman autobiographique fonde un oxymoron atypique. (Nous reviendrons sur cette idée dans notre dernier titre avec plus de précisions). Cette figure de style témoigne avec éclat du statut chaque fois incertain des dimensions de la vérité et de la fiction toutes deux associées dans une seule composition. Le talent de romancier autobiographe d'André Gide quant à lui, modèle remarquablement cette ambition créatrice et fonde la particularité du genre et en donne une définition symptomatique dans les dernières phrases qui terminent la première partie de *Si le grain ne meurt*:

Mon intention pourtant a été de tout dire. Mais il est un degré dans la confiance que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer; et je cherche surtout le naturel [...] je suis un être de dialogue; tout en moi combat et se contredit. Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman (Gide, 2009: 280).

Il ne s'agit plus de savoir comme le fait remarquer Lejeune, lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un, ni l'autre. Selon lui, à l'autobiographie manqueront la complexité, l'ambiguïté, et au roman, l'exactitude; ce serait donc: l'un plus l'autre? Nous devrions plutôt dire l'un dans l'autre, se révélant ainsi un espace nouveau dans lequel s'inscrivent les deux catégories.

La grande ambition de Philippe Gasparini dans son singulier essai *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, (2004) est justement d'accorder au roman autobiographique les valeurs et les propriétés qui lui reviennent de droit. Le premier mérite de l'auteur est qu'il soit le seul à notre sens (la reconnaissance vient également de Vincent Colonna) à avoir entrepris un travail historique, esthétique et méthodologique du roman autobiographique dans toutes ces dimensions. Dénonçant de prime abord les défauts et les désaveux illégitimes que cumule le roman autobiographique aux yeux de la critique, l'auteur n'hésite pas à fustiger l'incohérence de la narratologie et des poéticiens qui ont formulé des discours très approximatifs sur ce genre. Le second mérite de Gasparini est surtout de fonder un contrat de lecture particulier avant de se lancer dans l'analyse et l'appréciation du roman autobiographique. Il s'agit en effet de partir du concept d'une double réception, à la fois fictionnelle et autobiogra-

phique, valorisant ainsi les qualités rhétoriques et la richesse du double affichage du genre au profit des degrés de véracité et de fiction qui le constituent. Par ailleurs, le vraisemblable naturel, la politique d’ambiguïté d’identification du héros avec l’auteur ainsi que la distribution d’indices de fictionnalité en sont le noyau définitionnel. Outre ces caractéristiques de base, l’étude de Gasparini relève un nombre d’éléments constitutifs qui cautionnent la stratégie générique du genre à l’instar des paratextes, intertextes, intertitres, notes, dédicaces, épigraphes, prière d’insérer etc. Ceci étant, même si l’argumentaire herméneutique de Philippe Gasparini dans son étude reste parfois difficile à mettre en œuvre du point de vue cognitif, de même que “la double lecture simultanée” (Schmitt, 2007: 16), le champ d’investigation qu’il concède au roman autobiographique est, à notre sens, inédit. Il ouvre en effet un volet d’examen dans lequel certaines théories et questionnements trouvent une issue, notamment en représentant le roman autobiographique comme genre symptomatique d’une tension socioculturelle donnée.

Devant cet embarras, les critiques sont confrontés à une frontière dont il s’agit de savoir si elle doit être franchie et à quelle condition. Si Gasparini suggère un agencement contre nature des deux entités pour une connotation double du sens du discours, autrement dit, abolir les frontières entre les discours et d’estimer qu’il n’y a pas de frontière infranchissable entre la fiction et la non fiction, Gérard Genette et Dorrit Cohn maintiennent fermement, chacun dans son style, ses frontières. Pendant que le premier garde la fiction dans un temple et affirme que le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, la seconde dans son ouvrage *Le Propre de la fiction*, revient sur des dimensions de la fiction et milite dans sa poétique pour que soient “rétablies les frontières entre les domaines narratifs fictionnel et non fictionnel – notamment le champ historiographique” (Cohn, 2001: 7). Notons qu’en outre, le principe fondateur de la théorie de cette dernière est que la fiction est une question de degrés pour lesquels elle distingue au moins quatre définitions différentes.

La dimension référentielle du roman autobiographique est une évidence qu’on a toujours cherché à questionner et à étudier. Il est en effet patent de voir à quel point la critique s’évertue à étudier les romans autobiographiques et, en n’évoquant que la part référentielle en altérant totalement la partie fictionnelle du genre qui pourtant le constitue. Nous n’entendons pas par là exclure la part référentielle, mais dénoncer son illusion et justifie sa jonction avec le fictionnel dans ce genre. Notre étude prend particulièrement en compte la fiction qui dans sa fonction première avant d’être un écart, elle est un transfert des données réelles, ou transposition des faits de l’existence suivant le principe d’Yves Baudelle. C’est, selon les propres termes de ce dernier:

Transposer, c’est en principe transmuier son expérience, c’est, sinon toujours la transfigurer, du moins la styliser en l’éclairant sous le “rayon spécial” de la fiction, c’est l’arracher au prosaïsme des jours ordinaires pour lui donner un relief inaccoutumé, celui, au choix, du romanesque, du lyrique, du fantastique, du légendaire, de l’élégie, du cocasse, etc. (Baudelle, 2003: 9).

Le parcours particulier d'un romancier autobiographe vu sous cet angle, remodèle la trajectoire initiale de l'écriture. C'est comme si l'écrivain s'inspirait de son vécu pour élaborer une œuvre que la fiction par la suite, réorganiserait la substance par le moyen d'une transposition dynamique. Ce mouvement fait en sorte que la fiction prenne sa source dans d'innombrables éléments de réalité qui la nourrissent et lui donnent consistance et parfois même ses traits constitutifs.

Par ce détour historique, critique et poétique, l'authentification du roman autobiographique nous semble clairement justifiée et sa réception devrait prendre en compte donc ses diverses composantes aussi paradoxales soient-elle, c'est du moins notre ambition. Mais avant cela, arrêtons-nous furtivement sur les différentes réceptions suggérées par la critique.

## **2. Théories des différentes réceptions du roman autobiographique**

### **2.1. Les amalgames**

Si l'ambiguïté est l'essence même du genre roman autobiographique, sa réception en tant que telle demeure problématique. Le genre en question n'étant pas vraiment canonique, la théorie de la réception selon Hans Robert Jauss ne s'applique pas facilement. Selon lui:

une œuvre ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information [...] son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle. (Robert Jauss, 1978: 50).

Autrement dit, la lecture du roman autobiographique serait conditionnée par un système d'interprétation programmé par des genres connus, (ici autobiographie ou roman) qui oriente nécessairement la réception. C'est ainsi que le roman autobiographique, comme genre nouvellement défini, pour reprendre les termes de Robert Jauss:

évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. (Robert Jauss, 1978: 51).

Même si cette “ambiguïté générique” du roman autobiographique est prise en charge par une poétique qui admet ses valeurs stylistiques, en prenant en compte ses composantes textuelles et contextuelles, sa réception, vu le manque d'expérience de “l'horizon d'attente”, penche inmanquablement vers un seul côté, fictionnel ou référentiel, ce qui réduit du coup sa vraie nature.

En réalité, si on réduisait le genre à son volet autobiographique ce serait passer à

côté des multiples indices qui consolident une fiction certaine. Cette perspective donne dès lors du crédit à la rhétorique de sincérité déployée qui valorise le statut de l'auteur vis-à-vis de ses contemporains. Ce serait octroyer au récit le sceau de la vérité objective ce qui relèverait l'œuvre au rang de document historique, susceptible d'enrichir les connaissances. Ne pas poser la question de la fictionnalisation c'était également l'approche de George Gusdorf. À vrai dire pour lui, tout se réduisait à ce qu'il appelait "les écritures du moi":

La genèse corrélatrice des écritures du moi sous leurs diverses formes atteste qu'elles ne se constituent pas selon l'ordre d'un développement séparé. [...] La conscience de soi s'ouvre des voies afin de parvenir d'une manière ou d'une autre au jour de l'incarnation écrite [...].

Les discussions toujours renaissantes sur la distinction entre roman et roman autobiographique n'ont pas grand intérêt, dans la mesure où le romancier s'implique lui-même dans le fonctionnement de son imagination. (Gusdorf, 1990: 239).

En revanche, l'assimilation du roman autobiographique à l'autobiographie, selon Gasparini, "entraîne automatiquement sa condamnation esthétique pour certains auteurs qui restent fidèles au concept de la littérature envisagée de manière aristotélicienne qui exclut l'autobiographie du champ littéraire", (Gasparini, 2004: 316). C'était la conception d'Albert Thibaudet qui estimait que l'autobiographique était "l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers" (Thibaudet, 1935: 133). Dans son fameux ouvrage critique *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger élabore une poétique qui va dans ce sens, en dévalorisant le statut littéraire du genre autobiographique: "l'énoncé de réalité, a été pour nous l'instrument de connaissance le plus efficace, puisque sa comparaison avec le récit fictionnel, seule structure littéraire à quoi il soit comparable" (Hamburger, 1986: 298). Ce qui fait de la fictionnalité l'essence de toute œuvre littéraire, ce à quoi Gérard Genette répond en écrivant dans *Fiction et diction* que "les textes littéraires jouiraient d'un statut littéraire soumis à l'appréciation subjective tenue par le lecteur" (Genette, 2003: 40). C'est dans ce sens que l'auteur aborde l'interaction du régime fictionnel et factuel de l'auto-fiction dont il reconnaît la difficulté d'application dans sa poétique.

La réduction du roman autobiographique au volet purement fictionnel est souvent inscrite dans le discours éditorial, manière de garantir la littérarité de l'œuvre en affichant l'étiquette "roman" sur la page de couverture. Le discours poétique allant dans ce sens pendant des années a certainement influencé une telle appréciation. C'est dans cette perspective que Northrop Frye englobe dans la catégorie fiction les *Confessions* de saint Augustin et de Rousseau ainsi que *Les Essais* de Montaigne, qui constituent selon lui "une forme réduite, une façon de donner à ces écrits en prose une esthétique qui apparemment n'existe que du point de vue fictionnel" (Frye, 1969: 323). Dans ce cas, rajoute Frye, "la coïncidence de l'auteur avec le personnage principal est considérée comme une incompétence du lecteur" (Frye, 1969: 324).

Pourtant, cette distinction a tarudé les critiques du genre autobiographique, notamment Philippe Lejeune qui avait donné quelques éléments de réponse dans *L'Autobiographique en France*:

Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune déférence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. La différence est donc externe: il faut pour l'établir faire intervenir la connaissance d'éléments extérieurs au texte (Lejeune, 1971: 17).

Ces éléments extérieurs ne sont pas toujours faciles à identifier dans le texte d'où parfois le dilemme devant lequel la critique se trouve vis-à-vis de certaines œuvres. Un monument de la littérature française illustre très bien ce cas: il s'agit de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Il serait instructif de revenir sur le destin de la réception de cette œuvre afin d'illustrer la difficulté de son classement qui a divisé les critiques.

Sans présentation ni précision paratextuelle, pourtant Dorrit Cohn, qui lui a consacré un chapitre intitulé “L'ambiguïté générique de Proust”, postule que le titre *La Recherche*, fonctionne comme un marqueur d'autobiographie. Cependant, rajoute la critique, “les milliers de pages qui suivent, ne confortent pas cette lecture car cette ambiguïté se voit d'emblée dans l'identité-narrateur auteur où le conditionnel fait planer le doute”. (Cohn, 2001 : 100). La stratégie employée par Proust bascule le récit d'un chapitre à l'autre, de l'univers référentiel à l'univers fictionnel, c'est ainsi que l'auteur pousse à l'extrême, et de manière élaborée, l'imbrication de son univers fictionnel dans le monde réel. Dorrit Cohn recense pertinemment cette ambiguïté par une analyse interne des personnages et des éléments textuels, mais dénonce par ailleurs les propos de la critique qui ne prend pas en charge cette forme du “genre suspendue” (Cohn, 2001: 100).

Les études critiques sur la *Recherche* font preuve d'un manque d'unanimité frappant, quoique involontaire dans la plupart des cas, en ce qui concerne la question générique: une lecture même superficielle montre que le dilemme autobiographie-roman est soumis aux penchants interprétatifs dominants à différentes époques [...] 1) au cours des deux ou trois décennies qui ont suivi la publication de la *Recherche*, c'est l'approche biographique qui régnait en maître [...] 2) C'est précisément dans la catégorie des “romans d'imagination” que la *Recherche* fut classée par Louis-Martin-Chauffier qui fut probablement le premier critique à proposer (en 1943) un autre type de lecture (Cohn, 2001: 106).

C'est à cette étiquette romanesque que *La Recherche* de Proust est cantonnée par le discours critique contemporain, notamment avec Gérard Genette. Celui-ci part de son principe de “focalisation” qui permet de distinguer le degré d'omniscience des personnages dans le récit. Il estime que “Proust oublie ou néglige la fiction du narrateur autobiographe et la focalisation qu'elle implique [...] Ce qui, notons-le au passage, serait impossible si *La*



*Recherche* était, ce que certains veulent encore y voir, une véritable autobiographie” (Genette, 1972: 222). Il n’y a pas de doute que l’axe référentiel perd de son crédit dès lors que le narrateur lit dans la pensée des autres personnages et marque de sa “focalisation interne”, des pouvoirs dont un narrateur autobiographe est naturellement dépourvu. Paul Ricoeur, partant de l’idée que l’œuvre de Proust établit une suppression de la division entre l’esprit et le monde matériel, et aboutissant à une forme d’art, conclut: “*La Recherche*, dès lors, n’est pas seulement une autobiographie fictive – tout le monde en est aujourd’hui d’accord – mais un roman feint, le roman du génie” (Ricoeur, 1984: 196). Un “roman feint”, cette approximation laisse tout de même étanche la barrière fictionnelle et indique par là une autre perspective de lecture potentiellement feinte également. L’apport référentiel est donc déductible par ces différentes interprétations. Dorrit Cohn cite également dans cette même vision critique Roland Barthes qui dans *Le Bruissement de la langue* estime que le “je” de Proust est “comme un moi” d’écriture constitutivement vide de tout sens référentiel” (Barthes, 1984: 318). En revanche, Roland Barthes n’est pas définitivement resté sur cette position puisqu’il est revenu sur cette œuvre dans ses derniers cours et séminaires où il a revu ses positions par rapport à “l’auteur” qu’il ressuscite après avoir célébré sa mort dans son célèbre article “La Mort de l’auteur” (Barthes, 1967). Revenant à *La Recherche du temps perdu*, Barthes justifie d’abord le renversement de son raisonnement avec méthode: “Proust: on s’en aperçoit de plus en plus – car le paysage proustien change avec l’histoire – Proust”, avant d’expliquer:

C’est l’entrée massive, audacieuse de l’auteur, du sujet écrivant, comme biographologue, dans la littérature; l’œuvre qui ne relève pas du genre autobiographique (journaux, mémoires), est entièrement tissée de lui, de ses lieux, de ses amis, de sa famille; à la lettre, il y a que cela dans son roman – malgré tous les alibis théoriques: condensations, absence de clefs, etc. C’est normal, puisque son problème, c’était de trouver son Temps perdu à lui (et non le Temps en général) (Barthes, 1978-1979: 278).

Barthes (re) prend en compte donc non seulement cette ambiguïté de *La Recherche* mais touche du doigt cette division du sujet en précisant que “le principe nouveau qui permet cette nouvelle écriture = la division, la fragmentation, voire la pulvérisation du sujet” (Barthes, 1978-1979: 279).

Niant être orienté par une lecture préconisée par Proust dans son réquisitoire contre Sainte-Beuve, Maurice Couturier estime à propos de Proust que “son déni mal négocié en termes stylistiques m’empêche de lire son texte en tant que pure fiction”, (Couturier, 1995: 204), car les références à la vie de Marcel Proust, même si elles sont déguisées, se distinguent par des bribes dans plusieurs chapitres. C’est ainsi que “l’auteur, ajoute Couturier, a tenté de nous aveugler en prétendant faire le mort, mais il est toujours là, devant nous, toujours vivant au cœur de son corpus” (Couturier, 1995: 213). Philippe Lejeune reste indécis comme Dorrit Cohn, il admet que “l’intrusion de l’auteur qui fonctionne à la fois au sein du pacte

romanesque et comme indice autobiographique ce qui installe le texte dans un espace ambigu” (Lejeune, 1975: 29).

Ce bref rappel de la critique qu'a suscité l'ambiguïté générique de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust montre l'impossibilité pour le roman autobiographique d'être classé dans la poétique et d'être repéré comme un “genre” propre amenant à une réception qui prenne en compte son double affichage générique.

Étrangement, certains auteurs de romans autobiographiques arrivent à formuler mieux que le discours critique l'ambiguïté que génère leurs œuvres, en tentant parfois d'installer avec leur lecteur un terrain d'entente mais sans intentions manifestes. Dans ce cas de figure, Mouloud Feraoun, est revenu souvent sur son roman autobiographique *Le Fils du pauvre*, particulièrement dans ses lettres pour afficher subtilement l'ambiguïté générique que véhicule son oeuvre, notamment quand il écrit à propos de son personnage anagramme “Fouroulou c'est à peu près moi”. Ses déclarations trouvent-elles une quelconque connivence avec un lectorat intéressé par ce rapport approximatif d'identité entre auteur et son personnage? De même, le propos métadiscursif de la narratrice de *L'Amour la fantasia*, d'Assia Djébar: “ma fiction est cette autobiographie” (Djébar, 1995: 304) suscite-t-il un écho sérieux qui en valide le “non sens”? Devant cette impasse réceptive, les interrogations critiques se convertissent en impressions légitimes de lecture, comme celle qu'a formulée Christiane Chaulet-Achour à propos justement de *L'Amour la fantasia*:

D'où vient alors cette impression d'avoir lu une “confession” quand on referme le roman alors que la narratrice semble donner une priorité aux autres voix féminines derrière lesquelles elle s'effacerait, dont elle ne serait que la sourcière? (Chaulet-Achour, 1998: 100).

Pareilles énonciations ambiguës sont également le fait de célèbres écrivains commentant leurs propres œuvres, à l'instar de Boris Vian qui écrit dans l'Avant-propos de *L'Écume des jours*: “l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre”. (Vian, 1947). Alain Robbe-Grillet quant à lui livre dans *Le Miroir qui revient*: “Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.” (Robbe-Grillet, 1984: 10). Conscients des amalgames que vont susciter leurs romans autobiographiques, d'autres auteurs anticipent sur la pensée du lecteur comme pour provoquer sa réception ou brouiller ses attentes, voire l'avertir de rester vigilant devant ce qu'il lit. Une note manuscrite dans la deuxième page de couverture dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”(Barthes, 1975), va dans ce sens et illustre parfaitement cette stratégie de distanciation d'avec soi favorisée par la fiction.

## 2.2. Pistes de réceptions

La problématique à laquelle se confronte toute cette étude de l'ambiguïté générique à présent, c'est l'établissement d'une théorie pragmatique de la réception qui prendrait en charge cette matière "antagoniste" afin d'assurer le maintien théorique du genre. Mais, étant donné que le roman autobiographique n'est pas vraiment établi en tant que genre, il est naturel que "l'horizon d'attente" comme le stipule Hans Robert Jauss, résulte, entre autres facteurs principaux "de l'expérience préalable que le public a du genre" (Robert-Jauss, 1978: 49)<sup>1</sup>. Raison pour laquelle ces amalgames peinent à se dissiper entièrement, et qui fait de la réception des romans autobiographiques, comme l'écrit Dorrit: "ni écrits ni lus comme des demi-autobiographies ou des demi-romans; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit comme l'autre, même lorsqu'on les prend pas pour ce qu'ils étaient censés être" (Cohn, 2001: 60). Effectivement, tant que le genre n'a pas fait l'objet d'étude théorique consistante, la réception manquera toujours d'un cran. Outre une étude théorique, c'est aussi la forme esthétique de la réception sur quoi l'attention devrait se porter, car affirme encore Robert Jauss:

L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la "série littéraire" dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation, historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire. (Robert Jauss, 1978: 63).

Ce qui n'est pas suffisamment le cas du genre "roman autobiographique". Paradoxalement, même si aucune théorie de la réception n'a été avancée qui tiendrait en compte les équivoques du genre, cela n'empêche pas son succès. Selon Gasparini, "Les amalgames, conçus comme un défi lancé au lecteur, donneraient-ils le secret de la persistance du genre?" (Gasparini, 2004: 327).

Gasparini, sans s'y attarder, a évoqué au début et à la fin de son ouvrage le statut de la réception du genre. Il propose:

Ce double affichage générique ne requiert pas une lecture alternée, qui serait épuisante, mais une double lecture simultanée. Si l'on juge par le succès de ces œuvres auprès du public, cette exigence de réception en partie double entre l'horizon d'attente des lecteurs, dans leur système des genres, dans leur poétique implicite. Loin de nuire au plaisir du texte, il est probable qu'au contraire elle l'excite (Gasparini, 2004: 13).

Il fait ainsi de cette ambiguïté à notre sens une assurance avantageuse pour une réception qui incite presque à une forme de fantaisie. Une lecture simultanée ne requiert-elle

---

<sup>1</sup> Pour appuyer cette affirmation, Robert Jauss donne l'exemple suivant: "Ainsi le Don Quichotte suscite chez ses lecteurs toutes les attentes spécifiques liées aux vieux romans de chevalerie tant appréciés du public, que les aventures du dernier des chevaliers vont parodier avec tant de profondeur. (1978: 51).

pas au préalable la tâche ardue du lecteur, qui consiste à distinguer l'axe référentiel de l'axe fictionnel, souvent impossibles à vérifier, avant de procéder à cette opération de lecture simultanée? S'agissant d'un grand nombre de romans autobiographiques, la vérification est quasi-impossible vus les détails qui minent les états successifs de la narration. Sans l'aide ou les aveux des auteurs, plusieurs zones resteront dans l'ombre. Il reste, en dernier lieu, à faire confiance à la bonne foi de l'auteur, comme le souhaite Philippe Lejeune.

Philippe Gasparini envisage pourtant, à la fin de son ouvrage, un inventaire de lecture du roman autobiographique. Ce sont ce qu'il nomme les perspectives de lectures potentielles. Selon lui, d'abord, celle d'un lecteur pour qui le volet fictionnel suscite un phénomène d'identification avec le héros et réveille ses fantasmes personnels. Ensuite, celui qui entretient avec la part autobiographique un rapport amoureux et thérapeutique, car ici lecteur se déplace d'une position de lecteur à celle de d'interlocuteur. Enfin, l'incapacité d'un troisième lecteur à saisir la juxtaposition des indices, ce qui aboutit au fait que celui-ci fasse la jonction des trois précédentes et ouvre la voie vers la déduction et la recherche d'une unité aux antagonismes affichés par sa compétence poétique et herméneutique. (Gasparini, 2004: 346-347).

Arnaud Schmitt, tout en validant le bien fondé des théories de Gasparini, s'arrête sur les perspectives de réception élaborées par ce dernier. Dans son article, Schmitt commence par récuser “la double réception simultanée” proposée par Gasparini qu'il qualifie de “vraie utopie d'exégète” (Schmitt, 2007 : 18), arguant que, du point de vue cognitif, cette lecture est juste impossible car “notre cerveau est une machine sélective” (Schmitt, 2007: 19). À cette “lecture simultanée”, Schmitt suggère une “lecture alternée”, plus réaliste selon lui, “grâce à laquelle le lecteur trouverait du plaisir, voire une certaine excitation” (Schmitt, 2007: 23). Cette alternative, cependant, procède à notre sens du même cheminement que celui de la lecture simultanée, à savoir le surplus de travail de décryptage concédé au lecteur qui consiste à passer d'un axe à un autre pour formuler par la suite une synthèse qui coïnciderait à son interprétation de l'œuvre, ce qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler les “deux régimes de lecture” que Roland Barthes estime avoir dans son “plaisir de lecture” (Barthes, 1973: 20)<sup>2</sup>. Lorsque Schmitt en vient à élaborer ses perspectives de lecture, il appelle même de son souhait à un nouveau genre annexe du roman autobiographique qu'il nomme “l'autonarration”. Cette option selon lui, “préserve le genre et refuse le cache-cache, tout en se prémunissant d'être absorbée par l'autobiographie car “l'autonarration” utilise les techniques narratives mises à disposition par le roman” (Schmitt, 2007: 24). Le contrat de lecture issu de cette

2 “ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe: je cours, je saute, je lève la tête, je replonge [...] D'où deux régimes de lecture: l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite: je perds du discours, et cependant ma lecture n'est pas fascinée par aucune perte verbale – au sens où ce mot peut avoir en spéléologie); l'autre lecture ne passe rien; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote: ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante [...]” (Barthes, 1973: 20).

combinaison ne prend plus appui sur l'identité onomastique entre l'auteur et le narrateur, mais au-delà, "l'autonarration nécessite que la subjectivité de l'auteur se mette en branle, et que celle du lecteur soit suffisamment alerte pour la recevoir". (Schmitt, 2007: 26). Cette autre vision de lecture ne fait que conforter, pour le bonheur de Gasparini, l'ancrage du genre "roman autobiographique" dans l'aire de la poétique, prouvant par là sa "fécondité littéraire et la méthode pragmatique qui permet de l'aborder du point de vue cognitif de la réception". (Gasparini, 2004: 256).

Dans son évocation de l'ambiguïté générique de *La Recherche du temps perdu*, Dorrit Cohn participe à l'élaboration d'une vision réceptive qui transcende l'ambiguïté de lecture en orientant la réception vers l'axe idéal qui pourrait potentiellement s'y trouver. C'est ainsi que l'auteure a envisagé une approche critique de cette œuvre "avant tout comme un ensemble d'idées" (Cohn, 2003: 111), qui demeure, en dernier lieu pour elle, l'option "miracle" qui puisse dissiper les amalgames narratifs qui, souvent, agitent la critique. Cette nouvelle vision ne fait pas abstraction du genre car les idées sont invariablement attribuées à Proust. Celui-ci est en "communication directe avec son lecteur au même titre que l'auteur d'un essai ou d'un traité". (Cohn, 2003: 112). Malgré tout, le pacte ainsi établi ne cantonne pas la lecture à la réalité personnelle et intime de l'auteur sur laquelle les suspicions et la curiosité vont s'abattre. La référentialité, de ce point de vue, se rapporte au savoir de l'auteur dont la transmission alimente des idées, des discussions et des débats. Ce sont des vérités générales sur lesquelles la lecture ne peut produire ou soupçonner des degrés référentiels ou fictionnels car ces vérités ne se prêtent pas à ce genre de réductions. Dans *La Recherche*, la réception prendra en compte à cet égard, une inépuisable source d'idées philosophiques sur plusieurs thèmes comme l'amour, la jalousie, la littérature, le temps, etc. Considéré ainsi, le "je" du narrateur se réfère moins à une personne réelle comme dans une énonciation narrative "qu'à un soi abstrait" (Cohn, 2003: 112)<sup>3</sup>, tenant un discours sur la vie et le monde.

N'ayant pas pour ambition de parler exclusivement de la réception du roman autobiographique, Yves Baudelle défend dans son article la validité du genre en tentant d'en définir les particularités génériques et par la suite d'exposer ce qu'il appelle "la transposition fictionnelle". Ce faisant, il suggère tout de même une esthétique réceptive du roman autobiographique parmi les autres écrits de l'intime, notamment l'autofiction qui bénéficie selon lui d'un privilège critique. Pour faire aboutir sa vision, Baudelle nie, à cet effet, toute prétention poéticienne qui consiste à dicter aux lecteurs leur conduite et postule une approche pragmatique de la communication littéraire. Il insiste ainsi de "traquer le vrai derrière l'écran fictionnel, de deviner la personne de l'auteur derrière le masque de ses personnages" (Baudelle, 2003: 23). Suivant cette attitude, le lecteur devient un enquêteur qui associe au plaisir de la lecture, la jouissance de la découverte.

De notre part, nous estimons que ces différentes visions suggérant une réception nou-

---

3 Ce qui rejoint de ce point.

velle pour un genre nouvellement défini dans son ambiguïté, tentent finalement de contourner cette ambiguïté en la catégorisant. En prenant le parti d'une “réception simultanée” suggérée par Gasparini, non seulement du point de vue cognitif le choix d'un axe de lecture en particulier est impossible mais l'ambiguïté en soi est passée au crible, autrement dit laissée de côté. Il en est de même d'ailleurs pour la “réception alternée” formulée par Schmitt qui, par ce processus, isole l'ambiguïté qui n'est donc pas assimilée dans son essence contradictoire. Il s'agit finalement d'un genre de réception qui prend en compte cette ambiguïté dans un sens qu'il ne lui revient pas. C'est, de ce point de vue, vouloir asseoir l'esthétique réceptive dans une perspective plus facile à accepter. Pour ce faire, l'aspect contradictoire et insensé nécessite un amendement, voire une simplification.

### 2.3. *Le réel poids de la fiction*

Comme dans toutes relations, encore plus avec soi, des tensions sont manifestes. Parcourant dès lors les méandres de ce Moi des auteurs, la fiction semble se greffer sur la tentation autobiographique comme pour combler des brèches et arranger un cheminement personnel. La vie est ainsi transposée grâce à la fiction pour reprendre l'approche de Baudelle concernant le roman-autobiographique qu'il espère “sauver de l'ostracisme théorique” (Baudelle, 2001: 13). L'apport de l'axe fictionnel maintient justement le genre afin de lui donner ce relief esthétique et, rajoute Baudelle:

Transposer, c'est en principe transmuier son expérience, c'est, sinon toujours la transfigurer, du moins la styliser en l'éclairant sous le “rayon spécial” de la fiction, c'est l'arracher au prosaïsme des jours ordinaires” (Baudelle, 2001: 15).

La réception des romans autobiographiques trouve, à partir de cet angle de vue sur la fiction une forte justification. C'est comme si, suggère Jeanette den Toonder, “les événements fictionnels apportent autant et peut-être davantage d'information” (Den Toonder, 1999: 25).

Il est dès lors question de comprendre avec plus d'acuité l'essence même des termes fiction et réalité, voire les dimensions “ambiguës” auxquelles ses termes peuvent prétendre. En effet, Starobinski nous a très bien démontré dans son ouvrage *La Transparence et l'obstacle*, (1957) que la prétention à dire toute la vérité entreprise par Jean-Jacques Rousseau est une gageure impossible à tenir. Mais fictionnaliser les événements de la vie, est-ce un moyen d'y parvenir ? Dit autrement, peut-on mieux approcher la vérité / réalité à travers l'imagination ? Pour pouvoir formuler une réponse, il faut accepter un principe premier: bannir la différence entre réel et imaginé. C'est ici que se dresse la thèse de d'Alain Robbe-Grillet qui consiste à penser que la réalité de l'imaginaire est aussi réelle, voire plus que la réalité objective. Car, “le réel écrit-il, est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison, dont chacun est unique d'autant plus difficile à saisir qu'il surgisse d'une façon sans cesse im-

prévue” (Robbe-Grillet, 1984: 208). D’où l’intérêt du recours à l’imaginaire, selon lui, pour créer un certain ordre, mais aussi dépasser la réalité du monde afin de trouver une autre tout autant réelle. La connotation que fait Van Den Heuvel ici du terme “imaginaire” n’est pas à confondre avec celui de l’imagination mais il le situe au frontière de celle-ci et la réalité, réfutant par là de tomber dans le vrai et le faux qui ne servent plus à distinguer le fictionnel du réel. C’est suivant cette nouvelle réflexion sur les axes fictionnels et référentiels que Van den Heuvel leur accorde des sens interchangeables dans l’œuvre de Alain Robbe-Grillet. C’est-à-dire que, “dans certains cas, ce discours environnant à une autre fonction: à force de témoignages et d’attestations, il est chargé de rendre véridique le produit fantasmatique, donc de tirer la fiction dans le domaine de la réalité” (Den Heuvel, 1992: 111). Considéré ainsi, le discours fictionnel est la simple affirmation d’un discours réaliste dont il garantit l’aspect concret. C’est l’argumentaire que développe Philippe Vilain dans son article “La vie est un roman”, dans lequel il estime en effet que “si la vie est un roman, alors seul le roman saura dire la vérité” (Vilain, 2007: 211). L’auteur appuie son propos en empruntant à la psychanalyse lacanienne qui prétend que nous ne pouvons raconter notre propre histoire sans recourir à une forme d’imaginaire. L’ambiguïté générique du roman autobiographique est reconsidérée de ce point de vue par la prise en compte des termes même qui fondent cette ambiguïté en leur attribuant une ambiguïté intrinsèque. C’est sur cette conjecture théorique que Yves Baudelle conclut son argument en faveur du genre “roman autobiographique” en prenant la posture ontologique estimant que c’est une problématique de la pensée contemporaine du Moi. “Mais, écrit-il, si le réel ne constitue pas une vérité à priori, alors la fiction peut produire sur le réel une vérité a posteriori”. (Baudelle, 2001: 23).

Même si, comme le pense Gasparini, ces assertions “relèvent plus de la poésie que de la poétique, et participent à établir une stratégie de défense contre la violence de la réalité, la mort, le deuil”, (Gasparini, 2008 : 235), concrètement, ce pouvoir de l’imagination sur le réel pourrait se concevoir comme cette ruse à laquelle nos auteurs recourent en cherchant à pénétrer leur univers intime réel, en empruntant la voie de la fiction, à travers des entités fictives (personnages). La fiction dès lors pénètre le réel pour mieux l’exprimer et permettre d’en divulguer les méandres, sans entraves ni complexes. Ces détours permettent de dire les réalités paradoxales de la vie qui, sans cela, ne nous sauteraient pas aux yeux.

#### ***2.4. Troisième pacte de lecture***

Outre le pacte référentiel et le pacte fictionnel, nous devons à notre sens formuler une autre conjecture d’interprétation qui fera office de troisième pacte, susceptible de prendre en compte l’ “ambiguïté générique” qui fonde le roman autobiographique du point de vue de la réception. Si les visions critiques, précédemment citées, s’appliquent à consolider le genre du point de vue de sa réception en segmentant ses deux axes de lecture, cette attitude

donne lieu qu'à une forme de réception qui cible moins le genre dans son fondement que ses constituants indépendamment l'un de l'autre. “C'est une erreur aussi théorique que méthodologique, pense Baudelle, que de vouloir faire le jeu de “discrimination” de ce qui relève du vécu et du fictif et de reconstituer une sorte de puzzle, du moment que même la fiction est susceptible de livrer une vérité” (Baudelle, 2003: 33). Il n'est donc pas question d'enfermer le genre dans une tour d'ivoire d'ambiguïté, encore moins de “tuer le lecteur”, comme le réclame Alain Robbe-Grillet dans *Angélique ou l'enchantement*: “en attendant d'autres lecteurs viendront” (Robbe-Grillet, 1987: 84).

Si cette perspective de lecture est féconde s'agissant de cette œuvre monumentale, qu'en est-il des autres romans autobiographiques affichant la même manœuvre générique? Si par ailleurs, la réception bute inmanquablement sur le “démon” de cette ambiguïté, il est peut-être curieux de notre point de vue d'admettre tout simplement une autre perspective de réception qui consiste à saisir la part contradictoire pour mieux la contourner stylistiquement en favorisant une acception artistique de l'ambiguïté. Cette acception, même si elle n'est pas reconnue comme mode réceptif, fait partie de cette catégorie de lecture qui place l'œuvre dans ses paradoxes avant tout comme œuvre d'art, pourvue d'un style, d'un signifié et d'un message à interpréter. Loin des segmentations des parties qui défrichent le texte et le dépouille de sa forme ambiguë, la voie artistique l'adopte comme ensemble générique en dépassant la simple dichotomie réalité / fiction. Cette voie artistique répond à la question fondamentale: comment appréhender l'ambiguïté dans un genre à qui elle donne essence?

Sans vouloir édifier une théorie de la réception du genre “roman autobiographique”, Philippe Lejeune, dans un petit ouvrage consacré à *Si le Grain ne meurt* d'André Gide, apporte de précieux éléments qui ouvrent la voie vers cette forme de réception artistique du roman autobiographique que nous proposons. Dans son approche critique, il semble concrétiser le vœu même de Gide. Il avoue: “J'ai voulu prendre Gide comme il le désirait être pris par le critique: du point de vue de l'art” (Lejeune, 1974: 5). L'objet de cette étude est d'autant plus intéressant qu'il pointe le cœur même de l'ambiguïté, non point pour l'expliquer mais pour exploiter ses effets et ses connotations diverses et variées. L'étude de Lejeune manifeste d'emblée cette ambition stylistique et entre dans un champ de réception atypique sans prétention aucune. Il écrit ainsi dans le prélude:

Un discours ou un récit ambigu comporte deux ou plusieurs sens entre lesquels il est impossible de choisir. Le choix y est à la fois inévitable (lire c'est fatalement choisir un sens) et impossible (car l'autre sens possible n'est pas éliminé pour cela). “Expliquer une ambiguïté”, donc, ne saurait être “résoudre une contradiction”. Le rôle du lecteur n'est pas de trancher, mais de démêler, de déplier le texte dans lui faire perdre cette espèce d'élasticité, cette tension qui apparaît entre deux significations opposées. (Lejeune, 1974: 5).



Partir de cette nouvelle vision de l'ambiguïté c'est la concevoir, avant tout, non pas comme une donnée relevant du paradoxe mais comme un noyau de signification que le lecteur doit joindre à son interprétation globale. Derrière les interrogations et les dilemmes, la perspective stylistique catalyse l'attention sur le matériau compact et ouvre le champ de l'interprétation en affrontant le paradoxe afin de saisir ses effets de sens, ses dimensions métaphoriques, terrain dans lequel nous invitent des figures de style telles que l'oxymore et l'antithèse etc.

Le choix par Lejeune de cette œuvre n'est pas anodin car elle est révélatrice de nombre de contorsions métaphoriques qu'André Gide a mis en œuvre. Ce sont d'ailleurs les propos sur l'ambiguïté de l'écriture autobiographique issus de cette œuvre qui nous éclaire l'essence du roman-autobiographique. Nous en reproduisons ici les termes:

Je suis un être de dialogue; tout en moi combat et se contredit. Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman. (Gide, 2009: 280).

André Gide prétend écrire ainsi avec ses paradoxes, les paradoxes du Moi, ce qui nécessite une écriture en contrepoint, qui va contrebalancer les attentes espérées d'un genre ou la finalité d'une simple activité mnémonique. C'est une écriture autobiographique qui admet l'interaction d'instances et de moyens aussi contradictoires qu'instables afin de répondre au mieux aux contrastes du Moi, une manière de résoudre la problématique lancinante de la composition de ce genre. Par cette posture, Gide annonce une démarche de réception créative,

c'est-à-dire, une perspective de lecture dans laquelle l'image du moi se construirait non par la confiance directe, mais par l'articulation d'un jeu de textes de fiction. La réception est ainsi aiguillée vers la "lecture autobiographique des fictions". (Lejeune, 1974: 5-6).

Ce sont ici des formulations qui font écho aux propos de la narratrice de *L'Amour la fantasia*, que nous reproduisons ici tant ils illuminent le cheminement de cette approche artistique du roman autobiographique: "l'autobiographie se tisse comme une fiction", ou alors: « ma fiction est cette autobiographie". (Djebar, 1995: 335). C'est une suggestion implicite de lecture qui se formule à travers la trame du récit de la narratrice qui, en jugeant de la difficulté de la rétrospection, induit en même temps l'ambiguïté de sa réception. L'approche artistique prend ainsi cette ambiguïté comme objet non pas de complication mais de représentation d'une complexité riche en sens.

Dans le même processus d'interprétation, Jean Genet, dans *Journal du voleur*, revendique le même cheminement créatif, et du coup, la même réception. Tout en assumant une forme d'ambiguïté de son entreprise autobiographique, Genet déclare ne pas "recomposer"

son moi passé ou de “rappeler des états défunts” (Genet, 1949: 79). Il estime que son œuvre aspire à délivrer plus que le fait de raconter une simple vie, “je préciserai donc qu’il doit renseigner sur qui je suis, aujourd’hui que je l’écris. Il n’est pas une recherche du temps passé, mais une œuvre d’art dont la matière-prétexte est ma vie d’autrefois” (Genet, 1949: 79). Il précise tout de même la manière dont laquelle le lecteur souhaiterait qu’il le lise, “ma vie doit être légende, c’est-à-dire lisible, et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nommerais poésie. Je ne suis rien qu’un prétexte” (Genet, 1949: 133). Le souci premier de Genet, c’est donc moins de raconter les événements qui ont marqué sa vie que les moyens esthétiques mis en œuvre pour parvenir à écrire son œuvre, ceux-là même par quoi l’œuvre s’articule.

Cette voie artistique semble pareillement convenir à Maurice Couturier pour sa lecture de *La Recherche* de Proust. Après avoir distingué les différentes options ambiguës de lecture à la fin de son analyse, il conclut:

face au roman partiellement autobiographique, de Proust, on se confond d’admiration parce que l’on parvient pas, précisément, à faire le départ entre fiction et autobiographie, se contentant de se laisser porter par le texte poétique où l’on voit se profiler le désir de l’auteur. (Couturier, 1995: 213).

Nous pouvons aussi nous ouvrir à cette réception des romans autobiographiques. Œuvrer dans ce sens, c’est notamment admettre le principe que suppose l’activité artistique, c’est-à-dire voir dans le volet référentiel une forme d’exutoire à l’écriture et souscrire aux élans de l’imagination que l’œuvre approche par le volet fictionnel pour en accentuer les effets par le pittoresque. En définitive, cette réalité intérieure, impossible à exprimer fidèlement estime Pierre Heuve “est de l’ordre du fictionnel et son rapport avec la réalité objective est indéfinissable” (De Heuvel, 1992: 109).

Outre la chronologie des épisodes de vie qui peuvent être aussi un “prétexte” comme l’estime Jean Genet, l’être écrivain incarné en personnage(s) n’est pas soluble dans son histoire, et ne peut se saisir dans son unité. C’est à partir de ce constat que nous discernons la perspective esthétique de Taos Amrouche, à travers le personnage de Reine dans son œuvre *Jacinthe noire* (1947) par la singularité et la contradiction de ce personnage dont les effets sont perceptibles stylistiquement dans le recours à l’oxymore et l’antithèse qui bousculant la structure du texte lui-même. Saisir *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, (1952) de ce point de vue c’est d’abord déjouer la part redondante du discours réaliste, souvent appuyé par le destin héroïque d’un garçon pauvre et relayé par l’atmosphère du décor ethnographique. Ensuite, estimer la tentative de l’arracher de cette “perception exotique par des procédés scripturaires dont l’œuvre use afin de banaliser les mœurs, comme cela est exposé dans le chapitre qui évoque le touriste”. (Boulalit, 2002). Cet angle de lecture permet ainsi de capter l’esthétique qui se distingue par exemple dans le réel “qui ne consiste pas seulement à

montrer le vrai mais à le montrer parfois à travers l'ironie mise en œuvre dans la description des communautés auxquelles le personnage principal appartient". (Mathieu-Job, 2007: 118).

C'est en cela que la réception du genre "roman autobiographique" parviendrait à établir ce que Hans Robert Jauss appelle "l'écart esthétique". L'écart ainsi nommé serait cette distance qui donnerait la mesure de la qualité d'une œuvre d'art, celle-ci se caractérisant par sa prétention à rompre avec les formes établies et à bouleverser les habitudes de réceptions connues jusque là par l'"horizon d'attente". Cet écart "relèverait d'abord de l'étonnement puis, du réel plaisir artistique". (Robert Jauss, 1978: 53).

Naturellement, cette option artistique, même si elle prend en charge l'ambiguïté en lui assignant une dimension de sens esthétique, ne constitue pas la réception ultime qui vaille pour la compréhension du roman autobiographique. Le mérite toutefois de cette vision réceptive est de viser le point d'ancrage du genre et d'y voir subtilement dans l'engrenage produit par les axes référentiel et fictionnel un effet potentiellement significatif et séducteur. Ce qui revient donc à dire avec Arnaud Schmitt, qu'"il y a autant d'axes de lectures que de lecteurs [...] l'activité herméneutique est par essence faillible, et plus encore lorsqu'elle consiste à essayer de déterminer la nature d'un axe quelque peu ambigu". (Schmitt, 2007: 69). Une attitude reste donc certaine face au genre "roman autobiographique", c'est la liberté d'interprétation qu'elle suscite. "Il s'agit d'"une œuvre ouverte", signale Gasparini dans laquelle tous les contrats se télescopent et s'annulent, pendant que le sens sera produit entre l'interaction de la mémoire du texte et celle du lecteur". (Gasparini, 2004: 347). C'est vers cette interaction là que nous voulons orienter cette réception de l'"ambiguïté générique" du roman autobiographique, non pour donner au lecteur une autre tâche de sélection et de tri entre le volet fictionnel et le volet référentiel dans son processus d'interprétation, mais d'appréhender la tension qui en résulte comme une découverte d'une autre dimension esthétique, source d'un surcroît de plaisir de lecture.

### Références bibliographiques

BARTHES, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland. 1984. *Le Bruissement de la langue*. Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland. 2003. *La Préparation du roman, I et II. Cours et séminaires au Collège de France, (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris, Éditions du Seuil.

BAUELLE, Yves. 2003. "Du roman autobiographique: problème de transposition fictionnelle". Québec, Protée, Volume 31, n°1, printemps.

BOULALIT, Farida. 2002. *Le Fils du pauvre*. Algérie.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. 1998. *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Biarritz, Atlantica.

COHN, Dorrit. 1999. *Le Propre de la fiction* (trad. de l'Anglais par Claude Hary-Schaeffer). Paris, Seuil.

COLONNA Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram.

COUTURIER, Maurice. 1995. *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”.

DJEBAR Assia. [1985] 1995. *L'Amour la fantasia*. Paris, Livre de poche.

FRYE, Northrop. [1957] 1969. *Anatomie de la critique*. Trad de G. Durand. Paris, Gallimard.

GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je, roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil, coll. “Poétique”.

GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, coll. “Poétique”.

GENET, Jean. [1949] 2011. *Journal du voleur*. Paris, Gallimard, coll. “Folio”.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard. 2004. *Fiction et diction, précédé de l'introduction à l'architexte*. Paris, Seuil.

GIDE André [1926] 2006. *Si le grain ne meurt*. Paris, Gallimard.

GUSDORF, Georges. 1990. *Lignes de vie I, Les Écritures du moi*. Paris, Odile Jacob.

HAMBURGER, Käte. [1958] 1986. *Logique des genres littéraires*. Trad. par Pierre Cadiot. Paris, Seuil.

JAUSS, Robert Hans. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Mallard. Paris, Gallimard.

LEJEUNE, Philippe [1971] 1990. *L'Autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe. 1974. *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*. Paris, Lettres Modernes Minard.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

MATHIEU-JOB, Martine. 2007. *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun. Ou la brique d'un classique*. Paris, L'Harmattan.

MERLANT, Joachim. [1905] 1970. *Le Roman personnel. De Rousseau à Fromentin*. Genève, Slatkine Reprints.

M.L. DEN TOONDER, Jeanette. 1999. *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers, Allemagne*. Bruxelles, Perter Lang, coll. “Publications Universitaire Européennes”.

ONFRAY, Michel. 2001. *L'Archipel des comètes*. Journal hédoniste, III. Paris, Grasset.

RICOEUR, Paul. 1984. *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1984. *Le Miroir qui revient*. Paris, Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1987. *Angélique ou l'enchantement*. Paris, Minuit.

SCHMITT, Arnaud. 2007. "La perspective de l'autonarration" in *Poétique*, n° 149, février.

THIBAUDET, Albert. 1936. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris, Stock.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. 1992. "Réal imaginaire et imaginé vécu dans Les romanesques d'Alain Robbe-Grillet", *Autobiographie et avant garde*, Alfred Hornung et Ernsperter Ruhe (eds), Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne.

VIAN, Boris. 1947. *L'Écume des jours*. Paris, Gallimard.

