

L'écriture autofictionnelle entre l'écriture différencielle du spacieux et l'écriture de la déconstruction

Nadia Bouhadid

Université Mentouri, Constantine

L'autofiction, ce néologisme monstrueux, n'a cessé, depuis 1977, d'animer des débats, d'enflammer des polémiques et d'inspirer des travaux universitaires et des productions littéraires et extra-littéraires. Ce phénomène hybride a vu le jour dans la quatrième de couverture de *Fils* (Dobrovsky, 1977). L'objectif de Dobrovsky était alors de remplir une « case aveugle » dans la fameuse classification des œuvres dites de *l'écriture de soi*, proposée par Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le Pacte autobiographique* (1975). Lejeune y niait la

possibilité de la coexistence dans une même œuvre du pacte autobiographique et romanesque ; Doubrovsky le défia alors en inscrivant sciemment *Fils* dans cet espace impossible qui exclut « par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique » (Lejeune, 1975, p.28). Dans une lettre adressée à Lejeune, Doubrovsky avouait justement cette ambition : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. » (cité dans Lejeune, 1986, p. 63)

L'autofiction propose donc un pacte oxymorique (Jacomard, 1993) réconciliant dans une même œuvre le pacte autobiographique (l'auteur est lui-même le narrateur et le personnage principal de l'œuvre et tout ce qu'il y raconte relève d'une expérience réelle) et le pacte romanesque (l'inscription du terme roman sur la première de couverture d'une œuvre tisse un pacte romanesque avec le lecteur : tout ce qui y est raconté est le produit d'une pure fiction). Doubrovsky baptisa alors l'autofiction en lui donnant cette définition : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » (1977, quatrième de couverture) Il la distinguait ainsi de l'autobiographie, qu'il considérait comme « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style » (*ibid.*).

La matière première de la production autofictionnelle chez Doubrovsky est le réel, et la fictionnalisation de soi ne se fait qu'à travers les techniques scripturales et le système

d'énonciation. Il explique ainsi cette réalité littéraire mise en œuvre dans son roman *Fils* :

Dans ce livre, tout est vrai, mais tout est rebrassé par le travail d'écriture. Cette fameuse journée de 24 heures est entièrement fictive, bien sûr, mais les faits qui la nourrissent sont vrais. Prenons le fameux rêve du monstre marin : il est authentique, mais je n'en ai jamais parlé à mon psychanalyste. Les paroles du psychanalyste, elles aussi, sont vraies, mais elles n'ont pas été prononcées pendant la même séance. Les étudiants, eux aussi, ont existé, mais ils n'étaient pas là le jour du cours sur Racine. (cité dans Chemin, 2013)

La fiction tire donc son âme d'un réel investi dans toutes les facettes d'une écriture révolutionnaire. Cette volonté d'exposer sa propre identité dans un espace textuel et de la fictionnaliser par le biais des différentes techniques de la mise en scène littéraire est appelée autofiction ; Doubrovsky explicite davantage : « L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte. » (cité dans Gasparini, 2004, p. 23) Le contenu référentiel est ainsi une vérité qu'assume et réclame l'autofiction : « En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés [...] noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, est-ce la plus intime, tout y (est) mien. ». (Doubrovsky, 1980, p. 89-94)

L'auteur de *Fils* rappelle, cependant, que se fier à la mémoire pour raconter des événements réels est l'acte même qui les noie dans la fiction : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente. » (1989, p. 212) ; la mémoire est ainsi un miroir brisé qui ne reflète que des fragments de réalité. L'autofiction

semble ainsi remettre en question le principe de vérité de l'entreprise autobiographique, car avec le développement des disciplines telles que la psychanalyse, il est reconnu que dire la vérité ne peut être qu'une simple intention et prétendre le contraire relève de l'illusion ; c'est dans ce sens que Doubrovsky étaye sa thèse : « Ma fiction n'est jamais du roman. J'imagine mon existence. » (1985, p. 16) Cette déclaration n'est pas sans rappeler l'expression de Sartre : « c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une » (1964, p. 145). Doubrovsky n'avait pas l'intention d'inventer un nouveau genre mais plutôt d'avoir la reconnaissance d'une pratique déjà antérieure. Il réalise d'ailleurs que Céline et Genet, entre autres, ont déjà expérimenté une telle forme narrative.

Toutefois, depuis la définition de Doubrovsky, le champ littéraire se trouve débordé de définitions de l'autofiction, aussi différentes les unes des autres, voire contradictoires. Mais avant de survoler rapidement les différentes acceptions qu'a connues ce « nouveau genre » tout au long de son évolution, nous préférons revenir d'abord sur le cadre dans lequel s'inscrit l'autofiction : l'écriture de soi. On emploie souvent et d'une façon indifférente les expressions « écriture de soi », « écriture du Je », « écriture intime » ou « écriture du moi », mais quelle est l'expression qui correspond le plus au rapport identitaire auteur-narrateur-personnage principal suggéré par *l'écriture de soi* ? Nous pensons qu'« il est difficile d'accepter la désignation "écriture du je" ou encore "écriture à la première personne", formules beaucoup trop vastes parce qu'elles trahissent le sens précis des écritures de soi, qui postule nécessairement l'identité narrateur – auteur – personnage principal. L'usage de la première personne grammaticale dans l'énonciation peut distinguer un narrateur différent de l'auteur. » (Lafitte, 1996,

p. 10) L'expression *écriture du moi* serait peut-être la plus proche *d'écriture de soi*, car en littérature, le moi est très spécifique, comme le note si bien Proust : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. ». (1954, p. 158) Donc, *écriture de soi* ou *écriture du moi* sont deux expressions très proches, désignant plusieurs manifestations scripturales telles que les autobiographies, les autofictions, les mémoires, le journal intime, l'autportrait, etc.

Autofiction et autofictions

Comme on l'a dit plus haut, la conception doubrovskienne de l'autofiction a suscité un engouement dans le milieu littéraire : plusieurs théoriciens, critiques littéraires et chercheurs universitaires se sont acharnés à explorer ce nouveau phénomène et à délimiter ses contours ainsi que le champ de sa pratique. Cependant, les interprétions données à l'autofiction sont parties dans des sens différents et parfois opposés. Gérard Genette, en se basant sur le protocole nominal (Colonna, 1989, p. 46), distingue deux genres d'autofictions : d'une part, « les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel » (1991, p. 87) ; d'autre part, il nomme « fausses autofictions » toutes les œuvres qui « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » et il qualifie leur logique « d'entreprise boiteuse » (*ibid*). Quant à Colonna, il propose une nouvelle définition, qui s'écarte énormément de celle de Doubrovsky :

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. (1989, p. 3)

Donc, selon Colonna, un autofictionniste maintient au sein de son œuvre la présence de la triple identité (auteur = narrateur = personnage) tout en projetant l'histoire dans un univers purement fictif et il se crée ainsi un nouveau destin. Il distingue, par ailleurs, quatre types d'autofictions : l'*autofiction fantastique*, dans laquelle « l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie – c'est le héros – mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance » (p. 75), l'*autofiction spéculaire*, « reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre » (p. 119), l'*autofiction intrusive*, où « l'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur » (p. 135) et l'*autofiction biographique*, dans laquelle l'auteur est le pivot de son livre : il raconte sa vie mais il la fictionnalise en la simplifiant, en la magnifiant ou, s'il est masochiste, en rajoutant dans le sordide et l'autoflagellation. Notons que ce dernier type d'autofiction, proposé par Colonna, l'*autofiction biographique*, est l'acception la plus en vogue de nos jours.

Lejeune ne tarde pas également à donner son opinion au sujet de l'autofiction, une pratique non envisageable quelques années au préalable : « Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède

déjà. » (1986, p. 65) Cette conception de Lejeune rejoint *l'autofiction fantastique* de Colonna ou encore celle de Laurent Jenny, « l'autofiction référentielle » : « L'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles. » (2003). Selon Jenny, la fictionnalisation peut affecter plusieurs composantes de la narration, donnant ainsi naissance à plusieurs formes d'autofictions : la fictionnalisation de l'histoire du personnage narrateur, la fictionnalisation de l'identité du narrateur et la fictionnalisation de l'identité du personnage.

Le côté référentiel de l'autofiction semble avoir pour souci le maintien de la vraisemblance, et c'est dans ce sens que Marie Darrieussecq définit clairement l'autofiction : « Récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie". » (1996, p. 369-380), mais elle revient pourtant sur cet aspect indécidable et insaisissable de l'autofiction : « Se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction. » (*ibid.*). Philippe Vilain, constate également cet « entre deux » de l'autofiction et la qualifie de « monstre hybride » (2009, p. 13). Quant à Lecarme (1992), il qualifie plaisamment l'autofiction de « mauvais genre » et pense qu'elle peut être employée dans deux sens : une autofiction purement fictive (les événements racontés sont réels et l'aspect fictionnel se situe sur le plan de la technique narrative) et l'autofiction au

sens général du terme, vue comme la cohabitation d'événements réels et fictifs.

L'autofiction semble représenter ainsi un entre-deux, un espace hybride insaisissable et indécidable. C'est pour cette raison que Mounir Laouyen (2000), dans un article consacré à la réception de l'autofiction, la range dans ce qu'il appelle « la catégorie textuelle » et ne la considère pas comme un genre à part entière ; avis partagé par Arnaud Schmitt, qui conçoit l'autofiction non pas « comme genre à part entière, mais bien comme sous-genre d'une catégorie consacrée et donc comme *mixité* » (2010, p. 69).

Gasparini tente en 2008, dans son ouvrage *Autofiction, une aventure de langage*, de synthétiser les différentes définitions de l'autofiction. Il emploie alors le terme d'« autonarration », qu'il emprunte à Schmitt (2007, p. 15-29) pour ainsi désigner non « pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique » (2008, p. 312). Il ne s'agit pas d'un nouveau terme qui supplantera celui de l'autofiction mais plutôt « une cohérence sémantique [...] le composant *fiction* indiquant clairement qu'un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur » (p. 313).

La dernière conception de l'autofiction est celle avancée par Arnaud Schmitt dans un esprit postmoderniste et partant de deux réalités : la première est la « remise en cause du concept même de réel » (2010, p. 49) ; la deuxième est la suivante : « la possibilité que deux genres soient difficiles à différencier dans le même espace textuel n'enlève rien au fait que nous avons toujours affaire à deux genres bien distincts » (p. 53). Schmitt propose donc de remplacer le terme

d'autofiction par celui d'*autonarration*, qu'il juge plus approprié pour cerner une telle réalité, car selon lui, une autonarration désignera « une autobiographie présentée sous forme littéraire » (p. 78). Pour étayer sa thèse, Schmitt confronte les deux concepts autofiction et autonarration, cette dernière offrant au lecteur un « contrat de lecture clair qui force l'auteur à assumer pleinement sa narration du réel » (p. 78), une responsabilité éthique que l'autofiction a tendance de fuir sous le fard de fiction (Genon, 2010). Schmitt propose, toutefois, deux variantes d'autonarration : d'une part une autonarration à « dominante référentielle » (p. 90) renvoyant ainsi aux textes autobiographiques et, d'autre part, une « fiction du réel » qualifiant les textes « dont l'identité oscille entre roman et autobiographie » (p. 90).

Cependant, comme le soutient Arnaud Genon (2010), « le pouvoir évocateur du mot "autofiction" est tel que l'on envisage mal, dans l'immédiat, le voir remplacer par celui d'"autonarration", quelle que soit la force des arguments ici avancés... L'aventure théorique continue. »

Roman autobiographique et autofiction

Le vacillement entre réel et fiction au sein de l'autofiction la rapproche de la logique du roman autobiographique. Quelles sont alors les limites entre ces deux genres ? Gasparini, dans *Est-il je ?*, montre que la différence n'est que nuance. Dans le roman autobiographique, l'auteur, dont le nom est différent de celui du personnage narrateur, fait appel aux événements réels (vécus) pour construire sa fiction, tandis que dans l'autofiction, l'auteur se met explicitement en scène et se crée un nouveau

destin qui dévie d'un moment à un autre sur son vécu, et parfois les limites entre réel et fiction se retrouvent embrouillées. Christine Angot, figure emblématique de l'écriture autofictionnelle, s'arrête sur ce sujet important et tente de distinguer les deux genres :

Alors que ces auteurs de romans autobiographiques écrivent "je" comme s'ils le disaient, sans en travailler l'objectivité, sans l'isoler comme on isole une matière chimique, le roman en "je", pour eux, est un jeu qui les fait exister et dans lequel leur "histoire" prétend acquérir le statut d'intrigue, c'est l'objectif opposé. L'objectif n'est pas d'exister ou de faire exister une histoire mais de la casser au contraire en tant que scénario pour faire exister le réel qui se trouve dévitalisé. (Angot, citée dans Kapriélian, 2012)

Selon Angot, donc, à la différence du roman autobiographique qui vise la mise en scène de la réalité vraisemblable d'un *je* clairement identifié, l'autofiction a d'abord une ambition de fragmentation / reconstruction de la réalité pour pouvoir ainsi faire face à une vérité dénuée de tout ornement fictif. Arnaud Schmitt pense que cette distinction est plutôt relative, car elle relève d'une subjectivation propre à chaque lecteur : « ma conception du discours fictionnel et référentiel n'est pas forcément identique à celle d'un autre lecteur » (2010, p. 69). Le lecteur doit donc comprendre, s'identifier et signer le pacte oxymorique d'une « *absolution* » (Dobrovsky, 2013, paragraphe 3). Cependant, l'identification du moi ne se fait qu'à travers une reconnaissance, en la présence et l'attestation de l'Autre, des réalités vécues et senties et même rêvées d'un inconscient consciemment averti ; cette identification passe également par une remise en questions de tous les attraits d'une personnalité développée dans une atmosphère de fragmentation.

Espace autofictionnel ou spacieux ?

Nous proposons dans le présent article d'effectuer une lecture de deux textes autofictionnels sous l'angle de la conception de Jacques Derrida en explorant trois concepts : le spacieux, la différance et la déconstruction. Il s'agit de *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (2009) et d'*Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi (2005). Nous ferons également appel, à titre illustratif, à *Sujet Angot* de Christine Angot (1998) et à *Folle* de Nelly Arcan (2004). À noter que ces œuvres sont autofictionnelles (le pacte autofictionnel y est très clair et patent), car il ne s'agit pas dans la présente étude de discuter de l'appartenance générique de ces œuvres mais plutôt de leur particularité vue sous la logique des travaux de Derrida.

Derrida voit le concept de l'espace supplanté par celui du spacieux. Selon lui, le *spacieux* est un espace qui nie toute relation au référent, une pure création se situant au-delà de l'esprit régénérant un processus de déclenchement de crises :

Le spacieux déclenche une chaîne qui disloque les oppositions et propage la lettre, la déplie comme un hymen. Il forme un espace dépourvu de référent, toujours supplémentaire. La scène, quoique mentale, se joue dehors, hors de l'esprit, dans une marche qui ouvre une crise. (1972a, p. 288)

Le spacieux est un espace de tolérance, car il réunit des oxymores et les réconcilie. Il est également le lieu de distorsions mentales qui s'opèrent au niveau de l'écrit. Toutefois, pour pouvoir atteindre un lieu utopique tel que le spacieux, la violence s'installe pour faire régner l'ordre et harmoniser le lien entre mémoire, oubli, histoire et écriture, car tout lieu de paix (fictif ou réel) est le fruit de déconstruction et construction renouvelables.

Nous nous intéresserons à la manière dont une autofiction s'investit dans le spacieux, verrons en quoi le concept de Derrida peut rendre compte de la complexité de l'entreprise autofictionnelle. Selon Derrida, le spacieux est un enchaînement d'oppositions qui révèle une crise. Nous nous demanderons de quel genre de crises notre corpus relèvera. Ce lieu de débats et de négociations n'est-il pas un lieu de reniement du moi ?

Le spacieux représente pour l'espace sa force de reproduction du réel ainsi que son mouvement d'orientation des représentations. Il est un lieu qui met en scène une chaîne d'oppositions, les maniant, les dénuant afin de mieux les disloquer pour ensuite les agencer avec la présence d'une conscience raisonnablement perturbée.

Le spacieux chez Salim Bachi

Salim Bachi est l'exemple des écrivains qui ont vécu un enchaînement de contradictions et de conflits sur tous les plans, à savoir vie privée, professionnelle et sociale. Dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi varie les oppositions et les interpelle sans cesse avec une parole chaleureuse et tourmentée. Dans cette œuvre, il s'agit essentiellement de la chaîne d'oppositions tournant autour de la combinaison vouloir et ne pas pouvoir ou, comme le remarque Lévi-Strauss, du continu et du discontinu (1958, p. 169). En effet, l'auteur narrateur est tiraillé entre deux projets d'écriture différents : le premier est celui d'écrire un nouveau roman de voyage dont l'arrière-plan est celui de la ville espagnole Grenade, tandis que le deuxième est d'écrire une fiction mêlant événements réels (maladie, souvenirs d'enfance, etc.) et fictifs. Salim Bachi prend conscience que seule la spécificité de l'écriture

autofictionnelle lui permettra de réaliser un tel projet impossible. *Autoportrait avec Grenade* est donc une autofiction semée d'oppositions très révélatrices.

Passion d'écriture et manque d'inspiration

Une première opposition que livre Bachi à travers son récit se traduit par le fait de vouloir écrire et ne plus pouvoir trouver de l'inspiration : « Aujourd'hui, je peine à écrire. Voilà des mois que je n'écris plus rien. Les mots ne viennent pas. » (p. 15), ou encore : « Je n'en peux plus. Il faut que je parte. Je ne sais plus écrire. Je ne veux plus écrire. » (p. 28)

Bachi a pratiqué l'écriture à un âge très jeune et dans un contexte socioculturel très particulier, celui d'une Algérie sanglante pendant la décennie noire. Son premier roman, *Le Chien d'Ulysse* (2001), a connu un succès international grâce à une écriture sulfureuse qui porte les empreintes des œuvres qui l'ont marqué, notamment celles de Kateb Yacine et de James Joyce. La réussite de ses romans précédents est peut être à l'origine de son angoisse, car donner au public une nouvelle œuvre qui ne doit pas trahir la performance des œuvres antérieures n'est pas une chose évidente pour un écrivain. Être à la hauteur de l'attente de son public est une pensée qui hante l'esprit de l'écrivain au quotidien et peut parfois freiner son talent. C'est exactement ce vécu anxieux que nous livre Bachi dans son récit.

Créateur et créatures

Une autre opposition se perçoit également entre son pouvoir d'écrivain créateur et manipulateur et son impuissance à contrôler ses personnages fictifs, êtres en papier, qui le harcèlent dans ses rêves et ses hallucinations. Deux

personnages de ses romans antérieurs font apparition dans *Autoportrait avec Grenade* : Hocine, protagoniste du *Chien d'Ulysse*, et Hamid Kaim, personnage principal de *La Kahina* (2003). Hamid Kaim donne l'impression de ressusciter dans un récit où il ne devrait pas apparaître, une présence qui perturbe Bachi : « Hamid Kaim me regarde sans comprendre. [...] Comment le définir en peu de mots ? Il existe. Il loge dans ma tête depuis des années. Il me poursuit jusque dans mes songes. » (2005, p. 12-13) Ce personnage fictif s'adresse à son créateur, qui reste perplexe face à ses réflexions :

Il se met à rire.
Écoute-moi, Salim Bachi, nous sommes déjà des morts.
Je ne comprends pas.
C'est juste une affaire de temps, mon ami.
Pourtant, tu es bien vivant, toi.
Le paradoxe du personnage de roman. Je ne vais pas te l'apprendre, cher créateur.
Il se moque de moi. (p. 13)

Hocine, le personnage principal du *Chien d'Ulysse*, rend également visite à Bachi, mais tout comme Hamid Kaim, Hocine n'est pas venu pour réconforter Bachi mais plutôt pour le bousculer :

— Tu te rends compte, me dit Hocine, nous sommes assis tranquillement siroter (sic) un café pendant que des paysans se font égorger.
Je m'en rends compte.
— Nous pourrions être à leur place. Que ferais tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ? (p. 21)

Hocine, à l'image du personnage militant qu'il est, ne tarde pas à rappeler à son créateur l'importance de l'engagement et secoue sa conscience : il ne faut pas oublier ce qui se passe dans son pays natal ; la violence et la souffrance y est toujours.

Les personnages fictifs de Bachi font ainsi face à leur créateur et arrivent même à le déstabiliser et, parfois, à se moquer de lui. Cette opposition créateur / créatures dérange le narrateur autodidégétique, car le sort d'une créature ne doit pas échapper au génie de son créateur. C'est ainsi que les personnages des romans antérieurs de Bachi débarquent dans son récit et deviennent plus réels que le protagoniste narrateur, quoique portant la même identité que l'écrivain, Salim Bachi.

Amour et séparation

Dans ce cas de figure, l'opposition est d'ordre affectif et psychologique. En effet, Bachi exprime son tiraillement entre le fait de vouloir continuer à vivre avec sa femme alors même qu'il ne ressent plus d'amour pour elle. Il se confie à son éditeur au sujet de sa séparation :

Je n'aime plus ma femme. Je ne m'aime plus. J'ai envie de crever [...] Je ne lui fais plus confiance. J'ai raté quelque chose avec elle. Je l'ai ratée. Nos vies divergent à présent. (p. 28)

Plus loin, transporté à l'hôpital, croyant agoniser, Salim revoit Hocine et lui avoue :

Je l'aimais, comprends-tu ?
Tu l'aimes toujours.
J'aimais sa peau. Sa peau d'ambre. Le sang de sa voix. Sa démarche chaloupée, cheveux cascadant. (p. 54)

L'amour est un sentiment très réconfortant, donnant de l'inspiration aux écrivains et aux poètes, mais le chagrin d'amour est encore un sentiment plus intense ; c'est un vécu insupportable dont on ne peut nier l'impact sur l'inspiration de l'écrivain et sur ses performances scripturales. Bachi connaît une rupture sentimentale très douloureuse qui perturbe ses

idées et ses projets d'écrivain. C'est son récit autofictionnel *Autoportrait avec Grenade* qui extériorise avec transparence ses émois et ses peines.

L'écriture d'un récit de voyage et les dérives

Bachi rend visite à la ville espagnole Grenade dans le seul but d'écrire un récit de voyage, sous les conseils de son éditeur, mais le jeune écrivain se retrouve en train d'écrire une autofiction où se mêlent vie sentimentale, chronique familiale, réflexions sur sa propre écriture et réflexion sur sa maladie. L'éditeur, contrarié, ne tarde pas à lui faire des remarques :

— Tu me fais peur. Tu me fais vraiment peur. Je te demande un livre de voyage. Pas une chronique familiale. Ni tes vues sur la littérature, ou sur tes contemporains. Encore moins sur tes œuvres. (p. 41)

— Des pensées simples, tranchantes. Je sais pas, moi. T'es arabe, voilà le malheur ! tu ne peux pas donner dans le racial. Ça vend bien pourtant. Ça les émoustille. Ça les démange tous, la haine à l'égard des... euh, des tiens. (p. 43)

L'éditeur tente de convaincre Salim de choisir la voie rapide de la production commercialisée et d'abandonner pour une fois son goût pour l'esthétique :

Tu vois ton problème, Salim, c'est que tu as le style mais pas les couilles. (p. 43)

Si tu veux t'en sortir, suis mes conseils. (p. 44)

La pression exercée par l'éditeur sur Salim accentue son anxiété et freine sa créativité, et la peur de connaître l'échec après un succès sans précédent hante de plus en plus la pensée du narrateur personnage.

Nous remarquons que Bachi enchaîne et combine *vouloir* et *ne pas pouvoir*, ce qui crée chez lui un sentiment de malaise

accru, le torturant à l'extrême. C'est un combat qu'il se livre : vivre avec sa conscience et son écriture. Nous pouvons constater que les crises de Bachi sont d'ordre professionnel, affectif, identitaire et sanitaire ; sa réflexion sur son statut d'écrivain et ses rapports avec sa propre entreprise d'écriture a été étalée à maintes reprises dans son récit, un rapport qu'il décrit à la fois comme passionnant et épuisant.

Le spacieux est dans ce sens un lieu qui fait triompher la lettre, le verbe, et la chaîne d'oppositions se montre plus accentuée au niveau scriptural. En effet, Bachi sème dans son texte des éléments de nature très contradictoire : registres de langue, emprunts à la langue espagnole, insertion de chansons, de poèmes, présence de blancs, etc. Avec ce genre de procédés, il refuse l'écriture linéaire et situe plutôt *Autoportrait avec Grenade* dans l'écriture labyrinthique :

Autoportrait avec Grenade est typique de l'homme dans son labyrinthe. Submergé par la vie, par mon œuvre, je me débats au risque de l'impuissance. Le voyage, réel et imaginaire, est une solution de sortie de crise. Une position de repli. Il me fallait en quelque sorte faire le point. Je dirais que mon double fictionnel est venu me tendre la main pour me conduire à travers la *selva oscura*. (Bachi, cité dans Vitali, 2009)

Le spacieux, chez Bachi, est avant tout un labyrinthe qui représente non pas un lieu de perdition mais plutôt une échappatoire de crise, un lieu de rêve, de délire, d'hallucinations et, surtout, de réalité humaine complexe.

Les oppositions et les contraintes vécues par le protagoniste d'*Autoportrait avec Grenade* se dissipent vers la fin du roman, car un soulagement mystérieux et peut-être même provisoire envahit Salim. Le spacieux autofictionnel a donc tenu ses promesses dans l'œuvre de Bachi, une chaîne d'opposition

qui est disloquée en fin de compte pour faire perdurer et triompher la lettre, le verbe.

***Le spacieux chez Delaume :
lieu de négociations et d'accusations***

Chloé Delaume installe dans son autofiction *Dans ma maison sous terre* un spacieux sous-tendu par une chaîne d'oppositions caractérisée par une violence très patente, et sur le plan thématique et sur le plan de l'écriture. Nous suivrons la logique de cette chaîne de contradictions pour réaliser à la fin que le spacieux est le moyen idéal pour arriver à créer un vrai procès post-mortem.

Donner la vie et anéantir avec les mots

L'écriture est souvent considérée comme un moyen curatif, alors que, chez Delaume, le mot devient une arme qui agresse, noircit l'existence et ôte la vie. La personne qui a suscité tant de haine chez Delaume est sa grand-mère, car elle lui a révélé un secret dévastateur (son père n'est pas son vrai père) :

Je tombe très lentement, Théophile me rattrape, pourtant ça ne change rien. J'ai toujours le vertige et au-dedans ça tourne *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas.* (p. 68)

Vous ne pouvez ignorer que la révélation de ma soudaine bâtardise a eu pour conséquence un éboulement du Moi, et que ça doit se payer. (p. 204)

Avec cette révélation, la grand-mère de Délaume a détruit la représentation identitaire de la protagoniste ; un mal très profond la rongea et le sentiment impérieux de vengeance émergea avec insistance :

J'écris pour que tu meures. Puisque tu es vivante, encore tellement vivante que c'en est indécent. Ce qu'il faut à présent c'est que tu lises ces lignes et qu'enfin tu en crèves, que ton cœur se fissure, que le granit implose ; tes artères un brasier, le sang bout le sais-tu à quels degrés, tes valves ravagées incendie poitrinaire. C'est à ça que j'aspire. (p. 9)

J'ordonne un livre de vengeance. Mes doigts tremblent, le papier transpercé de secousse Némésis sécrètera bientôt une encre de cécité. Un roman Nocronomicon, une malédiction adressée à toi seule qui te fera souffrir au-delà du déjà dit. (p. 10)

Chloé, la narratrice autodiégétique du roman, aspire à éveiller la conscience d'une grand-mère morte. C'est dans ce sens que l'écriture devient un châtiment : « [...] tu ne seras plus qu'osselets rognés par les remords, ta conscience ne pourras plus s'endormir. Au cristallin douze araignées. J'implore un châtiment qui soit à la mesure de ce que fut commis. » (p. 11) Les mots acquièrent ainsi une force magique pour réaliser ce qu'il y a de pire et de tragique : tuer et anéantir. Seule l'écriture peut rendre justice à Chloé ; les mots s'agentent pour créer une arme fatale, un fouet de bourreau qui exécutera les coupables et les poursuivra même dans leur tombe.

Vérité ou mensonge

La narratrice autodiégétique parle aux morts et les affronte afin de trouver des réponses, mais une question hante ses pensées : son père était-il au courant qu'elle n'est pas sa vraie fille ? Cela était-il le motif qui l'a poussé à tuer son épouse (la mère de la narratrice) ?

Après trente ans d'existence, la narratrice découvre que son identité n'était qu'un leurre ; elle dénonce alors tout au long

de la trame narrative le mensonge et réclame la révélation de la vérité.

Les souvenirs de Chloé sont scrutés avec une âme poignardée mais qui recherche la vérité à travers des détails autrefois considérés futiles :

Peut-être le savait-il, me susurre Théophile, même avant le mariage, ou alors peu après. Peut-être l'acceptait-il, l'avait-il accepté, bien avant le mariage ou au pire peu après. Des histoires comme la vôtre, on en croise tous les jours. Il n'y a pas de quoi vous mettre dans cet état, me rassure Théophile pendant que je vomis. (p. 68)

Cette souffrance d'apprendre que son identité n'était qu'un mensonge réveille en elle une vengeance folle qui ne peut s'assouvir qu'avec une tuerie scripturale, un déterrement collectif des membres de la famille (des comploteurs) et un affrontement avec la Vérité :

Je suis née d'une fiction qui s'est très mal finie. Je suis née d'un brouillon qui m'entrave et me nuit. Je conspire à écrire ma propre narration. Mais les syllabes éraflent, l'italique creuse en moi *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*. (p. 69)

Un mal qui semble ne pas pouvoir s'apaiser :

Sur la paroi de mon cerveau, la sueur glisse, une honte au rabais. Plus je réfléchis au-dedans plus je me sens graine de fatum, pourriture au creux du ventre, le témoin licencieux d'une ironie tragique qui ferait de moi l'innocent coupable. Fruit de la guigne et du travail d'un homme. Je suis la plaie de ma famille. Je refuse de cicatriser. (p. 87)

L'écriture ou la vie

Une étrange opposition est livrée par Delaume, celle de choisir entre l'écriture et la vie :

C'est mon premier dilemme, l'écriture ou la vie, elles se retrouvent distinctes jusqu'à confrontation. Pour suivre ma démarche, conserver ses principes, quitte à mettre en péril ma propre santé mentale. Voilà ce que je devrais faire. Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur. (2009, p. 186)

L'écriture autofictionnelle, avec toute sa spécificité d'hybridité labyrinthique, dérange l'auteure-narratrice-personnage et envisage un déroulement du récit hors mental tel que le suggère le spacieux derridien. Le spacieux autofictionnel semble rendre justice à une Chloé trahie et blessée : c'est le lieu idéal pour un procès post-mortem, une confrontation avec le moi tourmenté et les voix des morts.

***Le discours autofictionnel :
discours déconstructeur et différenciel***

Par ailleurs, le discours autofictionnel s'alimente parfaitement de la signifiante que dégagent les deux concepts derridiens : différence et déconstruction.

Différence et différence

Le terme différence, écrit avec un « a » et non pas avec un « e », est un néologisme inventé par Derrida en 1963. Il est considéré ni comme un concept ni comme une théorie mais plutôt comme la possibilité même du concept. À l'opposé du lexème *différence*, qui génère les divergences, *différance* s'impose plutôt comme élément d'union qui rassemble les antagonistes. La différence

de l'Autre ne doit pas susciter le refus mais plutôt la tolérance et l'acceptation.

« La différance » est également le titre d'une conférence tenue par Derrida le 27 janvier 1968, publiée ensuite dans le *Bulletin de la Société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (Barthes et al., 1968), puis republiée dans *Marges – de la philosophie* (Derrida, 1972 b, p. 1-29).

Dès l'introduction, Derrida rappelle que le changement graphique qu'il a opéré « a été calculé dans le procès écrit d'une question sur l'écriture » (1972 b, p. 4) ; cette intervention crée une différence qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas » (p. 4). Il fait remarquer également que le verbe *différer* renvoie à la fois à *ne pas être identique* et à *remettre à plus tard*. Tandis que différence ne fait pas référence au signifié *remettre à plus tard*, c'est justement dans ce sens que *différance* « devrait compenser cette déperdition de sens » (p. 8), le *a* « provenant immédiatement du participe présent (différant) et nous rapprochant de l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence » (p. 8-9). Derrida précise qu'en français, la terminaison en *-ance* « reste indécise *entre* l'actif et le passif » (p. 9) et que tout ce qui peut être désigné par « "différance" n'est ni simplement actif ni simplement passif » (p. 9)

Utiliser le concept de différance pour approcher un texte autofictionnel est intéressant, car

la différance maintient les distances. En ce lieu vide, l'accès à soi est toujours différé [...]. Elle fracture, suspend la présence, fissure l'identité à soi. L'imagination, faculté virtuelle la plus active, est déterminée comme différance. [...] Comme la voix, la

différance est prise dans un mouvement d'auto-affection. (Delain, 2005, paragraphe 5)

Notre corpus est justement une illustration de ce genre de discours différé. Dans *Dans ma maison sous terre*, la distance à soi est maintenue par la création d'un double appelé Théophile : « Théophile n'a pas d'âge. Je l'ai croisé à l'angle sud, près du point d'eau [...]. Théophile a compris et il comprend encore, et il comprendra toujours. » (Delaume, 2009, p. 19-20) Ce personnage accompagne la narratrice dans sa visite au cimetière, la conseille et la soutient. Le lieu vide qu'évoque Derrida est selon Delaume le lieu immense de son intériorisation : « À l'intérieur de moi, ce n'est que du silence, un silence qui s'impose et qui règne, souverain. » (ibid., p. 131) Quand un écrivain parle de sa propre pratique d'écriture dans un roman, la commente et la remet en question, c'est également une forme de distanciation par rapport à son moi créateur et au produit final de sa création. Delaume le fait justement dans son œuvre : « Je dis autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. » (ibid., p. 186) Chloé étaye ainsi la logique de Doubrovsky, qui s'appuie sur l'écriture « d'événements strictement réels » (1977, 4e de couverture), vécus ou ressentis.

Chez Bachi, dans *Autoportrait avec Grenade*, ce sont les personnages de ses œuvres antérieures, qui ne sont que le moi fragmenté de l'auteur, qui viennent le bousculer, le questionner et le reconforter : « Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui, Hocine, le personnage principal de mon premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. En chair et en os. Il respire et boit un café, à l'ombre d'un platane. » (2005, p. 21) Bachi

délivre dans son roman un discours métatextuel où il revient sur la spécificité de son entreprise d'écriture, sa propre théorisation de l'acte d'écriture et sa conception d'écrivain :

J'ai une saloperie qui court dans mes veines depuis ma naissance. Une malformation du globule rouge. À l'ancienne, mes amis, mes lecteurs par défaut. Il faut tout vous dire, n'est-ce pas ? L'exercice le demande. Le genre autobiographique pourri. L'autofiction. Toute cette connerie à la Dickens comme le dit malicieusement Holden Caulfield, le héros de *L'Attrape-cœur*. Je rejoins la cohorte des grands malades graphomanes : Proust, Camus, Baudelaire, Gide. Le talent en moins. (p. 29)

L'auteur de *La Kahéna* (Bachi, 2003) parle donc ouvertement du pacte qu'il tisse avec ses lecteurs : un pacte autobiographique, ou plutôt autofictionnel, qui l'oblige à dire la vérité et à s'expliquer au sujet de sa maladie. Il explicite même sa vision théorique concernant le genre romanesque : « [...] le parfait objet romanesque doit tenir seul, fonctionner seul, comme une orange mécanique. Tic-tac, tic-tac...Nul besoin de savoir ce qui se trame dans les soubassements intercrâniens du scribe. » (2009, p. 30)

Nelly Arcan, elle, écrit son roman sous forme de lettre. La distanciation est alors assurée par ce mode d'énonciation. C'est ainsi que la plume et le papier s'incrument entre l'auteur et son moi. Arcan nous livre ses propres réflexions sur la pratique de l'écriture :

Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Écrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les avoir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont. (2004, p. 168)

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire au lendemain de mon avortement, il y a un mois. (p. 205)

Écrire, chez Arcan, est donc un acte douloureux ; c'est écrire pour mieux démasquer la monstruosité du monde ; c'est écrire pour mieux mourir et non pas, comme le dit Doubrovsky, « pour moins mourir » (2013, paragraphe 3). L'écriture de *Folle* est une écriture qui surprend et fouille dans les profondeurs des douleurs et des peurs, un talent singulier. *Folle* est un roman attachant, émouvant et bouleversant qui exprime le malaise dont souffre l'individu dans une société dépourvue de spiritualité.

Christine Angot adopte également le même mode d'énonciation dans *Sujet Angot* (1989), en optant pour deux procédés : le texte du roman est écrit sous la forme d'une lettre qu'adresse un personnage double, son mari Claude, à sa femme, Christine Angot. Claude donne ainsi ses impressions sur l'écriture d'Angot :

Tu n'y es pas. Tu n'y es pas assez [...] il faut que tu y sois. Toi. Toi, Christine. Toi Christine Angot, toi. Il faut que tu y sois, toi. Pas seulement un ramassis de ce que les autres peuvent penser de toi. (p. 11)

Ce n'est pas ton style. On ne peut pas te réduire à ça. Je n'y crois pas. Ou alors je ne suis plus ton lecteur. (p. 14)

Sujet Angot montre le pouvoir d'incarnation de Christine qui ne cesse de s'interpeller, d'harcéler son moi intérieur pour une révélation profonde de soi et un renouvellement du regard vers l'image de soi-même. Angot propose donc une écriture qui vise l'exploration du moi et de l'intime : « Je voudrais me faire connaître à tous intimement. J'ai toujours été incapable d'inventer. » (1999, p. 18)

La relation à soi, comme le dit Derrida, est différée, car c'est d'abord une confrontation du moi et de l'Autre, de la vérité et des mensonges, de l'intime et de l'extérieur. On est toujours dans cette chaîne d'oppositions qui aspire à converger dans un spacieux de la différence et qui permet en fin de compte un rapprochement plus transparent de soi.

Le discours autofictionnel déconstructeur

Le concept de déconstruction, comme celui de différence, est proposé par Derrida : il désigne « l'ensemble des techniques et stratégies utilisées [...] pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes » (Hottois, 1997, p. 399-400). Derrida s'est intéressé à une opposition longtemps considérée comme distinction claire, celle de l'écriture et de la voix. Il préfère parler de hiérarchisation, qui privilégie un aspect par rapport à une autre. C'est ainsi qu'on voit que *présence* est privilégié par rapport à *absence* (autres exemples : vérité / mensonge, homme / femme, etc.). Cependant, déconstruction ne désigne pas destruction, mais plutôt renversement de pôle de force et déstabilisation de hiérarchie et de valorisation, et cela s'effectue suivant deux phases : la première phase est celle du renversement reposant sur la destruction du rapport de force au sein d'un couple a priori hiérarchisé. Dans ce premier temps, l'écriture doit donc primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc. La deuxième phase est celle de la neutralisation : on arrache le terme valorisé lors de la première phase à la logique binaire. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Cette phase donne naissance à l'androgynie, à la super-voix, à

l'archi-écriture. Le terme déconstruit devient donc indécidable (Hottois, 1998, p. 306). Or, saisir l'indécidable au sein d'un texte littéraire doit se faire suivant une série d'« opérations » textuelles tout en maintenant l'inséparation des cinq niveaux : lexicographique, grammatical, logique, hypertextuel, anagrammatique (Artous-Bouvet, 2006, paragraphe 12).

Le renversement dont parle Derrida est présent chez Delaume, car celle-ci privilégie la parole des morts sur celle des vivants, la force de l'écriture sur celle de l'arme, la force de la douleur sur celle du bonheur. Chloé explique les raisons qui font que la voix des morts triomphe sur celle des vivants : « Les morts, ils nous échappent, même quand on vit avec. Même quand on les comprend, surtout quand on est seul à entendre leur chant. Nous serons toujours victimes de leurs premiers secrets. » (2009, p. 128) Arcan suit également la même logique et considère que c'est la voix des morts suicidaires qui l'emporte sur celle des vivants : « [...] si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont le dernier mot. » (2004, p. 14) Nelly Arcan adhère aussi au principe de l'écriture de la déconstruction / reconstruction : « l'écriture permet une vraie reconstruction : elle redonne un sens à ce qui s'est effondré » (Arcan, citée par Navarro, 2001, paragraphe 7). Delaume rejoint le même avis en déclarant : « Je me suis faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à votre réalité. » (2009, p. 204). Chez Bachi, comme on l'a vu plus haut, le monde fictif est en force face au monde réel ; ses personnages fictifs deviennent plus réels que lui-même. Dans *Autoportrait avec Grenade*, la solitude l'emporte sur l'amour, la maladie est aussi au cœur du récit et la douleur accompagne le narrateur tout au long du texte, une sensation de malaise qui noircit tous les moments de bonheur.

Dans la phase de neutralisation, Delaume revient sur certaines vérités qu'elle n'a pas pu assumer au début de son récit : « la vie ou l'écriture, j'ai trop choisi la vie. Il me manquera toujours la force, les gens comme vous disent le talent » (2009, p.204). Delaume affirme que cette âme tourmentée au début de son récit n'existe plus : « L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos, il a hanté mon corps jusqu'à la bonne nouvelle qui va te faire plaisir. À partir de ce moment débutera l'agonie. Elle fut lente, douloureuse, une sorte de seconde mort pour cette âme abimée. Je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer. » (p. 205) *Dans ma maison sous terre* était alors pour l'auteur le temps d'une agonie pour qu'une nouvelle âme naisse : « Vous ne connaissez pas celle qui depuis neuf ans m'habite et me console [...]. Elle est moi, désormais, et elle s'appelle Chloé. Ou ce qui la précède doit être de mon crane évidé. » (p.205). Le récit de Bachi, semé de douleur, de souci et d'anxiété se clôt sur une sensation de bien-être, temporaire peut-être, mais plutôt agréable : « Vous vous sentez bien me demanda un vieil homme ? [...] plus bas, un légère brise troublait le miroir. Oui répondis-je, je vais bien. » (2005, p. 189) Toutefois, l'indécidable du déconstruit est noté dans les deux romans. Chez Bachi, on ne sait pas si la réponse « je vais bien » est une simple réponse de complaisance ou plutôt un état d'âme bien réel, et encore plus chez Delaume, quand la narratrice prétend connaître une nouvelle naissance mais ne pardonne pas, car elle conclut son récit ainsi : « Je ne vous souhaite rien et vous dis à jamais. » (2009, p. 205) Les opérations de renversement et de neutralisation ont également leur répercutions sur le textuel.

Les deux textes autofictionnels s'inscrivent ainsi parfaitement dans le spacieux de l'écriture différencielle et

déconstructive. Les concepts de Derrida semblent donc représenter des outils très appropriés à l'analyse des textes autofictionnels.

En définitive, l'autofiction se présente comme une manifestation et une surexposition d'un moi en émoi et en désarroi dans son universalité, en dépit des différences ethniques, socioculturelles et politiques, ou même du support (écriture, peinture, cinéma, photographie, sculpture, etc.). Elle est, comme le confirme son inventeur, une écriture existentielle : « Pour moi, la littérature est fondamentalement existentielle » (Doubrovsky, cité par Mahler, 2011) ; c'est une forme d'écriture de réconciliation avec soi-même et avec le monde. L'écriture autofictionnelle, dans ce sens, « n'est pas uniquement descriptive, elle est essentiellement constructive ; mais pas seulement constructive de l'identité personnelle, elle est prescriptive de ce que doit être la réalisation à soi-même. » (Lafitte, 1996, p. 10)

L'écriture autofictionnelle permet d'abord une déconstruction des différentes facettes du moi pour pouvoir par la suite mieux les reconstruire. Elle est un travail d'exploration des profondeurs de l'immensité intime, un affrontement avec la douleur, l'image de soi et celle reflétée dans les yeux de l'Autre. Doubrovsky voulait qu'elle soit « une forme de partage » et il explique ainsi son objectif : « je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. J'ai dit quelque part, je ne sais plus exactement où, que j'écris pour moins mourir. » (2013, paragraphe 3)

Bibliographie

- ANGOT, Christine. (1989), *Sujet Angot*, Paris, Fayard.
- . (1999), *L'Usage de la vie*, Paris, Mille et une nuit.
- ARCAN, Nelly. (2004), *Folle*, Paris, Seuil.
- ARTOUS-BOUVET, Guillaume. (2006), « *L'Autre Texte : Derrida lecteur du littéraire* », février, <<http://www.fabula.org/lht/1/Artous-Bouvet.html>>.
- BACHI, Salim. (2001), *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard.
- (2003), *La Kahéna*, Paris, Gallimard.
- . (2005), *Autoportrait avec Grenade*, Monaco, Éditions du Rocher.
- BARTHES R. et al.. (1968), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.
- CHEMIN, Anne. (2013), « *Fils, père de l'autofiction* », juillet, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html>.
- COLONNA, Vincent. (1989), *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette, <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>.
- DARRIEUSECQ, Marie. (1996), « *L'Autofiction, un genre pas sérieux* », *Poétique*, n° 107, septembre, p. 369-380.

- [DELAIN, Pierre. \(2005\), « Les mots de Jacques Derrida », août, <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>>.](#)
- DELAUME, Chloé. (2009), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques. (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- . (1968), « La différance », *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 62, n° 3, juillet-septembre, p. 73-101.
- . (1972a), *La Dissémination*, Paris, Seuil.
- . (1972b), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- . (1980), « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, automne, p. 87-97.
- . (1985), *La Vie l'instant*, Paris, Balland.
- . (1989), *Le Livre brisé*, Paris, Grasset.
- . (2013), « Les points sur les "i" », juin, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=578883>>.
- GASPARINI, Philippe. (2004), *Est-il je?*, Paris, Seuil.
- . (2008), *Autofiction, une aventure de langage*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil
- GENON, Arnaud. (2010), « De l'autofiction à l'autonarration », décembre, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>>

- HOTTOIS, Gilbert. (1997), *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, De Boeck.
- JACCOMARD, Hélène. (1993), *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz.
- JENNY, Laurent. (2003), *L'autofiction*, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afsommar>>.
- KAPRIËLIAN, Nelly. (2012), « L'autofiction : un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant », <<http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/lautofiction-un-genre-passe-de-mode-mais-toujours-aussi-percutant-11292150/>>.
- LAFITTE Jean-Paul et Jacqueline LAFITTE. (1996), « Réflexion sur le thème de l'écriture de soi », cité dans *L'Écriture de soi, Prépas scientifiques*, Paris, Librairie Vuibert.
- LAOUYEN, Mounir. (2000), « L'autofiction : une réception problématique », *Frontières de la fiction*, Fabula, <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>>.
- LECARME, Jacques. (1993), « L'autofiction : un mauvais genre? », dans *Autofictions et Cie, Cahiers RITM*, n° 6, p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe. (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- . (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MAHLER, Thomas. (février 2011), « Serges Doubrovsky : “Écrire sur soi c’est écrire sur les autres” », <http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php>.
- NAVARRO, Pascale. (2001), « Nelly Arcan, journal intime », septembre, <<http://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcan-journal-intime/>>.
- PROUST, Marcel. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Éditions de Fallois.
- SARTRE, Jean-Paul. (1964), *Situations X*, Paris, Gallimard.
- SCHMITT, Arnaud. (2007), « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février, p. 15-29.
- . (2010), *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles ».
- VILAIN, Philippe. (2009), *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence.
- VITALI, Ilaria. (2009), « Shéhérazade ne s'arrête jamais », entretien avec Salim Bachi, décembre, <<http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/>>.

Résumé

Les écritures du moi assistent à une vraie remise en question de leur intentionnalité depuis les progrès qu'ont connus les différentes sciences, notamment la psychanalyse. L'autofiction prend alors le devant de la scène littéraire en tant que phénomène novateur et concept insaisissable qui ne cesse d'épuiser les réflexions des théoriciens et des chercheurs. Ce néologisme, considéré par son inventeur comme une « autobiographie postanalytique », est-il une nécessité contemporaine ? Et instaure-t-il un nouveau rapport de l'individu avec lui-même et avec l'Autre ? La présente étude tente d'appréhender l'écriture autofictionnelle sous l'angle de la conception de Jacques Derrida, notamment de trois concepts : le spacieux, la différance et la déconstruction. L'écriture autofictionnelle, en tant qu'écriture fragmentée et fluctuante, suit effectivement l'itinéraire d'une permanente construction / déconstruction de ses différentes dimensions. Notre corpus est constitué de deux œuvres autofictionnelles : *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (2009) et *Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi (2005) ; l'exploration de ces deux œuvres nous permettra de saisir la logique de la machinerie autofictionnelle à travers différents espaces et différentes cultures.

Abstract

The writings of mine attend a real challenge concerning their intentionality since the progress of the different sciences, including psychoanalysis. The autofiction takes then the front of the literary scene as an innovative phenomenon and elusive concept that continues to deplete the reflections of theorists and researchers. This neologism considered by its inventor as

« autobiography Post analytical » is it a contemporary necessity? And does he establish a new individual's relation with himself and with the other? This study attempts to understand the autofictional writing according to the terms of Jacques Derrida, that includes three concepts: the spacious, differance and deconstruction. The autofictionnelle writing as fragmented and fluctuating writing actually follows the route of a permanent construction / deconstruction of its different dimensions. Our corpus consists of two autofictional works: *Dans ma maison sous terre* of Chloé Delaume (2009) and *Autoportrait avec Grenade* of Salim Bachi (2005), the exploration of these two works allows us to grasp the logic of the machinery through different autofictional areas and various cultures.