

L'autofiction, un genre performatif

DOI 10.46522/S.2021.01.15

Eugénie PÉRON-DOUTÉ

Doctorante à l'EHIC

Chargée d'ateliers d'arts plastiques à l'Université Paris 8 (2019-2021)

Vacataire en Littérature à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle (2019-2021)

Visiting Independent Research Student at Guelph University (2021-2022)

eugenie.perondoute@yahoo.fr

Abstract: Autofiction, a Performative Genre

The purpose of this paper is to comment on the emergence of autofiction genre and its meaning. Beginning with a comparative analysis of this genre and the autobiographical one we will show the lack a stability of its definition since the 1970's until dawn of the 21st century. This neologism, created by Serge Doubrovsky in 1969 shall be rebuilt by the author himself in 1977. Doubrovsky shall hence define that concept for a period of twenty years without achieving to fix all the issues concerning that very word. Beyond the more or less accepted combination of deconstructed narration, split subject and links to the psychoanalysis, autofiction genre appears to contain a performative potential. We will question about how and in which way autofiction parts itself from autobiography, showing it is from the beginning intrinsically performative.

Key words: *autobiography; autofiction; Doubrovsky Serge; historicization; performative.*

Introduction

L'autofiction, terme apparu publiquement en 1977 sous la plume de Serge Doubrovsky dans son œuvre *Fils* (Doubrovsky 1977) a depuis divisé les chercheurs tentant de définir ce genre émergeant sur la scène littéraire. La polyvalence du terme lui vaut d'être diffusé, par contamination, à d'autres médias intellectuels que la littérature. En effet, le cinéma¹, les arts plastiques², le théâtre³ et la bande dessinée⁴ voient

¹ Cf. par exemple le réalisateur Rémi Lange avec son film *L'œuf dure* en 2019 et l'article paru dans *Le Monde* à son sujet (Mandelbaum, 2019).

² Le terme « autofiction » a aujourd'hui succédé au syntagme « mythologies personnelles » qui était en vogue en 2000-2005. Cf. notamment : Maison Rouge, 2004.



apparaître des créations autofictionnelles. Le concept (pour parler comme Doubrovsky) a un retentissement global : il se répand à la télévision, dans la presse, à la radio et sur internet bien qu'il ait mit une vingtaine d'années à entrer dans le vocabulaire journalistique (Gasparini 2008, 69). Il est donc d'usage aujourd'hui de recourir à l'autofiction bien qu'elle souffre toujours – plus de quarante ans après sa création – d'attaques remettant en cause sa légitimité⁵.

Nous reviendrons sur la généalogie doubrovskienne du terme afin de montrer pourquoi l'autofiction est un genre performatif.

Tout d'abord, nous partons de l'hypothèse que l'autofiction est le nom d'un genre (bien que cela fût controversé, notamment par Vincent Colonna⁶, mais défendu tout d'abord par Jacques Lecarme puis, entre autres, Philippe Gasparini) désignant en premier lieu des textes littéraires. Il semble pertinent de rappeler la définition attribuée par le créateur de ce néologisme. Dans son prière d'insérer au roman *Fils*, Douvrovsky révèle les caractères musicaux et psychanalytiques liés à l'écriture de l'exploration de soi. En ce sens, l'autofiction apparaît comme un genre plus libre et accessible que l'autobiographie. Les « Je » passé, présent et en devenir peuvent se rencontrer au fil d'une écriture narrative outrepassant un rapport au temps diachronique, chronologique et intemporel contribuant à l'idéalisation⁷ de ce genre.

Genèse

L'œuvre colossale *Monstre*, rédigée en 1969, non éditée à ce moment, sera publiée seulement en 2014. En effet, l'étude des feuillets, menée par l'équipe de recherche « Genèses d'autofictions » coordonnée par Isabelle Grell au sein de l'ITEM⁸, a montré que le néologisme émergea dès la rédaction tapuscrite de cet opuscule. Jusqu'à la réhabilitation des feuillets par ce groupe de recherche, l'invention du terme était datée de 1977 avec l'ouvrage *Fils*. Mais le passage où est forgé ce néologisme pour la première fois a été retrouvé et il montre que la paternité du terme est plus ancienne que son apparition publique :

³ Cf., entre autres : Fix et Toudoire-Surlapierre, 2011.

⁴ Cf., entre autres : Dürrenmatt, 2013.

⁵ Cf. la tribune contre l'autofiction intitulée « Pour dire notre époque monstrueuse, il faut des romans monstrueux » parue dans *Le Monde* (Anon 2018).

⁶ Cf. la thèse de Vincent Colonna, sous la direction de Gérard Genette, soutenue à l'EHESS (Colonna 1989).

⁷ Comme l'écrit Philippe Lejeune, « pour étudier un genre, il faut lutter contre l'illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l'idéalisation : à vrai dire, il n'est peut-être pas possible d'étudier un genre, à moins d'accepter d'en sortir. » (Lejeune 1975, 8).

⁸ Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS/ENS, dirigé jusqu'en 2014 par Pierre-Marc de Biasi puis jusqu'à maintenant par Paolo D'Iorio. Site officiel : <http://www.item.ens.fr>.



j'écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS
si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide
assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié en
direct j'écris recta ça tombe pile

° 1636

la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue
comme

RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos
de la main sur le volant suffit que

je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve
me volatilise j'y suis c'est réel si

j'écris dans ma voiture

mon autobiographie sera

mon AUTO – FICTION¹¹

Feuillet 1637 cité par Isabelle Grell au sein de son propre ouvrage (Grell 2014, 9)

Le terme était ainsi constitué par un trait d'union avant d'advenir en un seul mot⁹. Ce jeu de mots sera oublié de l'auteur lui-même avant de réapparaître quelques années plus tard en 1977 sous sa plume au sein du prière d'insérer de *Fils* :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. 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 langage¹⁰, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après

⁹ Lors d'un entretien avec Philippe Vilain en 2004, retranscrit au sein de l'ouvrage *Défense de Narcisse*, Doubrovsky s'étonne lui-même de cette découverte : « Comment ai-je été amené à inventer ce concept (car ce n'est pas seulement un mot, c'est un concept) ? Je me suis moi-même trompé sur son origine. On ne se connaît jamais entièrement. Je croyais l'avoir inventé en tant que journaliste, si je puis dire, en écrivant le prière d'insérer pour mon propre livre. Or, une équipe de l'ITEM spécialisée dans la critique génétique [...] m'a fait découvrir à ma grande stupéfaction que le mot "AUTO-FICTION", en capitales, a été généré par mon texte [...]. Le terme apparaît dans mon écriture et non pas du tout seulement dans le prière d'insérer, comme je le croyais. Je ne me rendais pas compte que le mot avait été créé par le mouvement même de mon texte. La distinction est importante, elle prouve son inscription profonde dans le travail d'écriture. » (Vilain 2005, 204).

¹⁰ Je n'analyserai pas la formule de Jean Ricardou que paraphrase Doubrovsky seize ans plus tard, déjà amplement commentée : « Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture ». (Ricardou 1961, 13-32 ; Ricardou 1978, 91-111).



littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Dobrovsky 1977

Il paraît évident que le concept d'autofiction n'aurait pu voir le jour sans l'ouvrage *Le Pacte autobiographique*¹¹ auquel Dobrovsky souhaita répondre. Pour l'écrivain, ce néologisme fut tout d'abord une réponse au tableau schématique du chercheur universitaire voulant combler la case restée vide¹² :

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Tableau publié dans Lejeune 1975, 28

Dobrovsky défendait la thèse selon laquelle un ouvrage pouvait répondre au pacte romanesque explicite avec pour homonymat l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Pour Lejeune :

¹¹ Il semble pertinent de rappeler que l'entreprise initiale de Lejeune à travers cet ouvrage était de différencier l'autobiographie et le roman autobiographique : « Toute mon analyse était partie d'une évidence : Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. » Ce qui induit que la différence se fait au niveau de la réception et du pacte de vérité, du contrat de lecture. (Lejeune 1975, 26).

¹² Dobrovsky écrit, dans une lettre qu'il adresse à Lejeune : « Je me souviens, en lisant dans Poétique votre étude parue alors, avoir coché le passage [...]. J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais 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, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité [...]. » (Lejeune 1986, 63).



Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.

Lejeune 1975, 31

Cette phrase retint donc l'attention de Doubrovsky. Lejeune définit l'autobiographie selon diverses approches relevant de l'étude historique et psychologique. Selon lui, elle « se présente d'abord comme un texte littéraire » (7) puisqu'elle est un « phénomène de langage » (10) et se définit comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (14)

Dés lors, l'autobiographie se manifeste par un triptyque identitaire : auteur = narrateur = personnage. Elle fait entendre ce que Gérard Genette a nommé la narration autodiégétique¹³, c'est-à-dire une narration marquée par l'emploi de la première personne. Doubrovsky vient donc bousculer le genre de l'autobiographie et son pacte que tentait de circonscrire Lejeune tout en remédiant au problème rencontré par celui-ci vis-à-vis de la classification concernant l'œuvre proustienne. Pour Lejeune, *À la recherche du temps perdu* ne repose pas tout à fait sur un pacte romanesque dont le nom du personnage semble indéterminé. En effet, le récit autodiégétique n'est clairement attribué ni à un narrateur-auteur ni à un narrateur indéterminé. Lejeune explique cette indécision selon deux raisons. Tout d'abord, la mention « roman » n'apparaît pas sur la couverture de l'ouvrage. En ce sens Proust pourrait tout aussi bien être ou ne pas être le narrateur. Deuxièmement, Lejeune remarque que le narrateur-personnage ne porte pas de nom à l'exception d'une seule et unique mention qui attribuerait le prénom de l'auteur à celui du narrateur¹⁴. De ce fait découle deux interprétations. Dans la première, l'auteur n'est pas le narrateur puisque seul un prénom est commun. Dans la seconde, l'auteur est le narrateur pour cette même raison. En ce sens, Lejeune constate une « bizarre intrusion d'auteur [qui] fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et [qui] installe le texte dans un espace ambigu. » (Lejeune 1975, 29). Il est ainsi important de comprendre que l'œuvre proustienne fut un pilier pour la naissance de l'autofiction et une faille dans le pacte autobiographique. Dès lors, Doubrovsky semble s'immiscer dans cette faille dans le but de l'élargir et de lui donner une consistance.

¹³ Cf., entre autres : Genette, 1972.

¹⁴ « Elle retrouvait la parole, elle disait : "Mon" ou "Mon chéri", suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel". » (Proust 1954, 75). L'occurrence de la page 157 n'est qu'une répétition. Remarquons que cet emploi du subjonctif plus-que-parfait exprime une incertitude, une action qui aurait pu être faite mais qui à priori ne l'est pas. On peut donc plutôt pencher pour l'idée selon laquelle l'identité du narrateur n'est pas celle de l'auteur.



De *Fils*, un manifeste pour l'autofiction...

Doubrovsky use d'une prétérition paralogique lorsqu'il introduit son concept : il définit l'autofiction en commençant par expliquer ce qu'elle n'est pas c'est-à-dire une autobiographie. En d'autres termes, si l'autobiographie est réservée, comme il l'indique, aux personnes importantes, Doubrovsky entend bien en renouveler le genre en le *déclassant*. En somme, bien qu'il semble assimiler l'autobiographie aux Mémoires, il entend écrire une autobiographie mais sous une autre appellation. Si nous nous référons au feuillet 1637, inséré en amont, il est évident que Doubrovsky entend développer une écriture au sein de laquelle « [son] autobiographie sera [son] AUTO-FICTION ». Alors que le genre autobiographique est mal vu tant par les critiques, les éditeurs que les auteurs, le nouveau terme (celui d'autofiction) vient en quelques sortes le camoufler et s'y substituer. L'autofiction semble subsumer l'autobiographie. Elle supprime les genres apparentés et datés tels que « roman autobiographique » et « roman personnel ». En effet, à cette période, le goût pour le roman est si fort que la simple appellation est devenue un véritable label engageant tout ouvrage dans la littérature. Rappelons que le terme « roman » engendre de la fiction. Ainsi, équation faite, nous obtenons littérature = roman = fiction. En promettant de ne relater que des « événements et [des] faits strictement réels » en deçà du « beau style », il fait de *Fils* (peut-être à ses dépens lors de sa publication en tout cas) un manifeste de l'autofiction.

Fils est soumis au cri poussé par Doubrovsky : « Autobiographie ? Non. » Pourtant, nous ne pouvons que constater qu'il en respecte les règles puisque l'identité auteur-héros-narrateur est honorée. L'ouvrage est écrit à la première personne du singulier qui n'est autre que Doubrovsky lui-même, enseignant la littérature française à l'Université de New York. Le pacte autobiographique, susmentionné, définit par Lejeune, est donc pleinement assumé. Doubrovsky traite de sa vie personnelle au sein de ces fils autobiographiques emmêlant sa vie amoureuse, sa relation à ses parents et sa vie professionnelle tout en s'interrogeant notamment sur son identité et la mort au travers d'une longue séance d'analyse. L'opuscule répond à une consigne que s'est fixé l'auteur : un seul et même cadre temporel (bien que des allers-retours, des digressions, des souvenirs soient convoqués), c'est-à-dire une seule journée structurant son récit afin de mettre en scène un processus d'anamnèse à priori autobiographique et non fictif. Par rapport aux Mémoires (dont Doubrovsky, comme nous l'avons mentionné, semble assimiler le genre avec celui de l'autobiographie), le style de *Fils* s'en démarque complètement. Son écriture syncopée le fait entrer dans une forme plus artistique et moins solennelle. L'auteur emmène effectivement son lecteur « hors sagesse et hors syntaxe » en créant des « rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances ». L'œuvre se rapproche par conséquent de la prose poétique tentant de saisir les flux de pensée¹⁵. La mise en forme du texte, son découpage, ses blancs, ses espaces, son absence de ponctuation, de majuscules lors d'un

¹⁵ Cf., entre autres : Danan, 1995.



nouveau chapitre, la mise en italique aussi bien que la mise en capitale de certaines expressions attestent du caractère plastique¹⁶ de l'œuvre. Le texte se démarque ainsi du registre seulement littéraire pour l'en faire côtoyer les arts plastiques interrogeant la forme esthétique de l'objet livre, renvoyant la création *in situ* à l'espace du livre lui-même. Un travail sur la typographie est ainsi mis en place, conférant à l'œuvre *Fils* une puissance d'intermédialité¹⁷ (c'est-à-dire appartenant à au moins deux médias, deux pratiques signifiantes que sont les arts et la littérature¹⁸). Si plusieurs critiques (notamment Lecarme 2004 ; Vilain 2009) ont trouvé problématique l'argument du style avancé par Doubrovsky comme critère déterminant pour savoir si un ouvrage relève ou non de l'autofiction, peut-être effectivement que celui de l'intermédialité serait à envisager¹⁹. Les jeux de mots se succèdent par analogie phonique afin d'en exploiter toute leur polysémie au travers d'un flux incessant de pensées où ces mots engendrent des souvenirs, et les images, ainsi constituées par ces jeux phonétiques, s'engendrent elles-mêmes, jouant sur la métaphore en imitant le fluide de la pensée libérée d'une réflexion purement logique, laissant place à un enchaînement arborescent.

La psychanalyse devient le cadre référent de l'ouvrage. Des dialogues en anglais entre Doubrovsky et son analyste sont introduits. L'autofiction est donc, tout du moins avec cet ouvrage, partie liée à la cure analytique. Ces associations de mots et d'images précédant la conscience répondent à la sollicitation du psychanalyste. Doubrovsky tente d'élaborer « non une écriture de l'inconscient (qui n'en a sans doute pas), mais pour l'inconscient (ce que s'efforce de faire, sans bien le savoir, l'écriture analytique elle-même, depuis qu'elle existe). » (Doubrovsky 1980) En somme, le dispositif d'écriture mime l'expérience analytique. Par l'écriture et la retranscription de la cure, Doubrovsky devient à la fois le patient et l'analyste puisqu'il couche ses pensées en tant que patient et peut les relire comme matériaux en tant que thérapeute. Comme le souligne très justement Philippe Gasparini, l'aveu exigé par le rituel psychanalytique répond de fait à celui du roman autobiographique²⁰. Cette authenticité est ainsi garantie à la fois par la psychanalyse et le texte lui-même. Doubrovsky effectue bien, selon ses propres termes, son auto-analyse à travers son autofiction. Il mime donc un flux mémoriel inconscient mis en scène par la séance de psy-

¹⁶ Exemple d'un extrait pris au hasard au sein de l'ouvrage *Fils* : « [...] sac tressaillant moi transi les miaulements piaulements désespérés déchirants l'oreille cris d'un geste bref le Père a lancé le paquet gigotant dans l'eau verdâtre à moustiques là-bas écœurante il a pris ma main au retour il l'a serrée sans un mot sans un regard en arrière ou entre nous mes doigts enfouis dans la paume calleuse A LA GUERRE COMME A [...] » (Doubrovsky 1977, 17).

¹⁷ Cf. un article du Professeur en sciences des médias Jurgen Ernst Müller (Müller 2006).

¹⁸ On pensera à Aragon dont la production artistique littéraire (par exemple les calligrammes) se situait également à mi-chemin entre les arts plastiques et la littérature. En ce sens, faire de l'art avec la littérature consiste à en interroger son dispositif, son agencement, le lien fond/forme, son esthétisation et sa mise en scène textuelle.

¹⁹ Regardons par exemple l'œuvre de Chloé Delaume répondant à cette caractéristique.

²⁰ Serge André, dans son ouvrage *L'Écriture commence où finit la psychanalyse*, fera, lui, allusion à la notion de « roman familial » développé par Freud.



chanalyse cadrant tout l'ouvrage dans lequel les va-et-vient de la pensée s'engendrent. À son origine, *Fils* portait donc la double ambition de renouveler le langage et d'écrire son analyse, afin de créer ce qu'il nomme une écriture consonnante.

À la suite de la publication de *Fils*, Doubrovsky reconnaît qu'il répond au pacte autobiographique décrit par Lejeune puisqu'il respecte l'homonymat auteur-héros-narrateur. Mais, par le fait que l'ouvrage est sous-titré « roman », cela lui confère un statut d'ambiguïté. En somme, il échappe à chacune des catégories tout en leur appartenant. Tandis que l'étiquette roman = un ouvrage de fiction et qu'un livre relevant du pacte autobiographique = une autobiographie, la combinaison des deux : roman + pacte autobiographique = un ouvrage portant l'ambiguïté dans son essence, une tératologie, pouvons-nous dire afin de faire référence au *Monstre* doubrovskien. Le texte est donc à la fois romanesque et autobiographique. Il n'est ni l'un ni l'autre mais relève de l'un et de l'autre. Ainsi, l'écriture de *Fils* relève à la fois d'une écriture référentielle (autobiographique) et poétique (fictionnelle) interrogeant par là-même cette référentialité. Doubrovsky pense créer à la fois un nouveau langage et une œuvre inédite par sa forme et sa contrainte qui mimerait l'écriture libre ainsi que l'écriture automatique révélant finalement une écriture à contraintes proche de l'Oulipo. En effet, Philippe Lejeune qualifiera *Fils* comme étant une « autobiographie sous contrainte » (Lejeune 1998, 114) tandis que Philippe Gasparini y verra une « technique laborieuse » (Gasparini 2008, 42). Mais Doubrovsky élabore finalement un véritable manifeste au but onaniste. Répondant à la psychanalyse par la psychanalyse, l'œuvre doit pouvoir « partager son plaisir » (Doubrovsky 1977), accomplir une fonction émancipatrice au travers d'une certaine jouissance de la langue. De plus, en situant son ouvrage par rapport au pacte autobiographique de Lejeune et en s'immisçant dans cette case vide, Doubrovsky s'assure la reconnaissance de son concept puisqu'il en devient légitimé par la référence à Lejeune, déjà, à l'époque, éminent spécialiste.

... à une définition instable de l'autofiction

La définition de l'autofiction donnée par Doubrovsky va évoluer. Après une première acception au sein de *Fils*, Doubrovsky va en fournir une seconde au sein de son article de 1980, « Autobiographie/vérité/psychanalyse » :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.

Doubrovsky 1980

Un premier glissement est opéré. Si jusque là l'autofiction était définie par plusieurs caractéristiques dont celle de l'écriture d'une auto-analyse, elle en est maintenant pleinement constituante. En 1980, la psychanalyse a donc un rôle central dans la compréhension de l'autofiction doubrovskienne. Un second glissement est opéré en



1984, lorsque, au sein de l'article « Un fils russe : l'autofiction d'Alain Bosquet » (Dobrovsky 1984a), l'auteur qualifie d'autofiction le premier texte, en dehors des siens. L'ouvrage *Une mère Russe* d'Alain Bosquet (1978) ne répond pourtant pas au thème de la psychanalyse. En quelques années, après avoir accordé à la psychanalyse une certaine place puis une place certaine dans la définition de l'autofiction, Dobrovsky l'en évince complètement. En qualifiant cet ouvrage d'autofiction, il indique par là même que ses critères définitoires ont changé. Et pour cause, *Une mère Russe* ne relève pas de la psychanalyse, n'est pas sous-titré « roman », le narrateur y reste anonyme bien qu'effectivement une ambiguïté auteur = narrateur soit présente et, pour finir, aucun pacte autobiographique n'est mentionné bien que l'ouvrage se lise comme une écriture référentielle. On est donc à même de se demander si finalement l'autofiction dobrovskyenne ne serait pas à entendre selon une interrogation portée sur l'identité minoritaire et personnelle²¹ : si elle ne prendrait pas un axe plus politique donnant la parole aux minorités (pour reprendre un terme deleuzien), à moins que l'autofiction ne se comprenne désormais au pluriel, des autofictions.

À partir de 1985, le terme autofiction ne désigne plus seulement l'œuvre de Dobrovsky mais devient par là même une catégorie générique. En une dizaine d'années, le terme, tout d'abord élaboré dans le but de désigner le style de son auteur, a connu un élargissement sémantique. On ne manquera pas de relever que le terme « autofiction » est absent de *La Vie l'Instant* (1984b) mais qu'il revient afin de qualifier *Le Livre brisé*²² (1989). Au sein de cet ouvrage, Dobrovsky semble y livrer une autre définition de l'autofiction. Une définition en creux, pouvons-nous dire, puisque le mot n'apparaît pas directement mais que celui d'autobiographie est mentionné à plusieurs reprises et à travers lui s'y comprend l'acception de l'autofiction. En effet, le chapitre « L'autobiographie de Tartempion » (311-345) comporte quelques pages révélatrices. Nous en avons sélectionné quelques bribes particulièrement éclairantes :

²¹ Le rapport à l'identité, à la marge et à l'intersectionnalité est ainsi interrogé. Il conviendrait alors d'élargir l'article de Molkou Elizabeth portant seulement sur l'identité juive comme paradigme de l'autofiction pour se demander si l'identité « tout court », en tant que mineure dans le sens deleuzien du terme (c'est-à-dire minoritaire) ne serait pas la substance de l'autofiction (Molkou 2005).

²² « Avec *Le Livre brisé*, Serge Dobrovsky poursuit le cycle d'autofiction entamé avec *Fils*. On retrouve ce travail si particulier de la mémoire, où les souvenirs se bousculent dans des phrases heurtées ; l'écrivain invente sa propre syntaxe avec des phrases sans ponctuation, des blancs qu'il revendique comme les « silences de sa partition ». Pour lui, un « véritable érotisme », une « jouissance du langage ». Dans ce livre, l'autofiction franchit un pas aussi décisif que tragique. En convoquant la vie pour écrire son roman, l'écrivain se retrouve dominé par elle, pris au piège dans son œuvre. » Éditions Grasset, Paris, 2012, p.9. Notons, la volonté de l'éditeur, dans cette préface à la réédition de 2012, de redonner à Dobrovsky et à l'autofiction sa définition originelle présente au sein de *Fils*, créant par là même une œuvre en diptyque où *Le Livre brisé* est à lire à l'aune de *Fils*.



Mon roman, c'est ma vie. Ça marche dans les deux sens : ma vie est le support de mon roman, mon roman est le soutien de ma vie. [...] Je laisse tomber mon roman. Écrire AUTRE CHOSE. Quoi. Je ne sais pas. Quelque chose de moins léger, de moins aérien. Soudain, me frappe, ça y est. Je veux DU SOLIDE. J'ai toujours soif, mais de RÉEL. [...] Le roman, bien joli, bien agréable, mais il ne produit que des songes, il ne crée que des vapeurs. [...] Mais une vie romancée, même la sienne, devient une vie imaginaire. Ça ne veut pas dire qu'elle soit fausse : elle n'existe que dans l'imagination. [...] Je veux exister COMME MOI. Ressaisir enfin ma VRAIE vie. Au lieu de m'halluciner en personnage, ressusciter ma VRAIE personne. [...] Il n'y a qu'un seul livre de comptes : UNE AUTOBIOGRAPHIE. Voilà, tout simple, il faut que je me mette à la mienne. [...] Mais un roman fait l'opération inverse : avec un être réel, il fabrique un être fictif. Et moi, je suis devenu tellement fictif : je souffre d'évanouissements incessants. [...] L'autobiographie n'est pas un genre littéraire, c'est un remède métaphysique. [...] Le roman est ouvert à tous, n'importe qui peut s'y essayer. Les chances sont égales. L'autobiographie n'est pas un genre démocratique : une chasse gardée, un club fermé, un privilège jaloux. Réservé aux importants de ce monde, grands écrivains, capitaines d'armée, d'industrie. [...]

Dobrovsky 1989, 313-317

Nous retrouvons l'idée déjà défendue au sein de *Fils* explicitant la reproduction d'une correspondance entre les genres littéraires et la classe sociale. À ce titre, Dobrovsky persiste à dire que l'autobiographie est réservée aux personnes connues. En continuant son argumentation au sein du *Livre brisé*, l'écrivain livre un passage qui nous intéresse pour plus d'une raison :

L'autobiographie, ce panthéon des pompes funèbres, l'accès m'en est interdit. D'accord. Mais je puis m'y introduire en fraude. Resquiller, à la faveur de la fiction, sous le couvert du roman. Puisque j'ai commencé par là. Le fictif cautionnera, chapeonnera le réel. Telle est l'astuce. Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j'ai réussi un peu, rien qu'un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne. Si je suis arrivé un tantinet à l'épater, à l'appâter, il mordra à l'hameçon. En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie.

Dobrovsky 1989, 317-318

En creux se comprend donc la définition de l'autofiction. Si le roman est mieux reçu que l'autobiographie auprès du public et si l'autobiographie ne peut être écrite que par une certaine classe sociale, alors celle-ci doit faire intervenir de la fiction tant pour en assurer sa réception auprès d'un large public que pour en favoriser son écriture par le plus grand nombre. Dès lors, Dobrovsky construit l'autofiction comme un cheval de Troie. L'autofiction dobrovskyenne doit donc s'entendre comme une autobiographie contemporaine qui en renouvelle le genre et en permet son accessibilité par son élargissement aussi bien au niveau de sa réception que de sa production.



Dès 1992, lors du premier colloque consacré à l'autofiction qui se déroula à l'Université de Nanterre²³, Doubrovsky avait pris ses distances avec son concept (Doubrovsky 1993). Distances qui ne cessèrent puisqu'au sein de *L'Après-vivre* (Doubrovsky 1994), l'idée déjà avancée dans *Le Livre brisé* comme quoi l'autofiction était une « astuce », était toujours présente mais dénuée de son enthousiasme. Comme si Doubrovsky était lui-même désillusionné de son propre concept :

C'est vrai, je ne suis pas sûr pourquoi, j'ai pris l'habitude, depuis des années, de mettre ma vie en récits. D'en faire par tranches, des sortes de romans. J'ai appelé ça, faute de mieux, mon « autofiction ». De l'autobiographie toute chaude, à vif, qui saigne, mais recomposée selon les normes propres de l'écriture. Ma vie, mais pour aboutir à des livres. Qui se lisent comme une œuvre romanesque.

Doubrovsky 1994, 20

Le « faute de mieux » dénote une déception et/ou une remise en question du terme. Cinq ans plus tard, la confiance en ce concept revient. Il est même exhibé comme un étendard révolutionnaire, comme un mot quasi-rebelle, interpellant et ne pouvant laisser indifférent puisque le bandeau rouge des Éditions Grasset entourant l'ouvrage *Laissé pour conte* (Doubrovsky 1999) arbore en lettres capitales le terme « AUTOFICTION ». C'est un peu comme une mise en garde, quelque chose de contestataire se décalant de la norme pour crier son originalité, tout en laissant supposer que cet ouvrage peut être la manifeste de ce nouveau genre à l'aube de ce nouveau siècle. Le terme « conte », présent dans le jeu de mots du titre, celui de « roman » et enfin celui d'« autofiction » indiquent par là même trois formes de fictionnalités différentes. Cela suppose qu'une vingtaine d'années après avoir formulé le concept, Doubrovsky n'en a toujours pas fixé sa définition. Il écrit :

[...] de livre en livre j'ai refabriqué ma vie, j'en ai fait de vrais romans qui sont aussi des romans vrais, marque de fabrique, j'ai appelé ce produit l'autofiction, le mot, d'abord rejeté, à présent on l'adopte, il désigne au-delà de mes écrits toute une série d'œuvres de ce temps, l'entreprise autofictive prospère [...].

Doubrovsky 1999, 117

L'autofiction est ici employée pour caractériser l'alliance contemporaine du roman et la mise en écriture de ses expériences personnelles. Mais plus loin dans l'ouvrage, nous lisons :

Les mots sont les mots, et s'ils désignent les choses, c'est sans jamais se confondre avec elles, en leur absence précisément. De même l'auteur est par définition absent de son texte, au bout, au loin, à l'horizon, mais jamais dedans. [...] c'est [...] cette découverte jubilatoire qui m'a fait basculer d'une autobiographie, qui, dans mon cas,

²³ *Autofictions & Cie*, colloque des 20 et 21 novembre 1992 à l'Université de Nanterre.



n'eût eu aucun intérêt, à l'autofiction, réinvention de l'existence dans le registre strict du langage, confiant, comme je l'ai dit jadis, « le langage d'une aventure à l'aventure du langage ». Que ma vie soit, pour qu'un texte en naisse, qui a sa vie à lui, grâce au lecteur. Mais ma propre vie n'en est nullement annihilée, plutôt redoublée (et multipliée par toutes les lectures possibles).

Doubrovsky 1999, 199

À la première lecture, nous pensons : retour donc à la définition initialement présente dans *Fils*. Mais, il nous semble que l'autofiction doubrovskyenne, telle que définie à l'orée des années 2000, soit complétée par un nouvel apport lorsque l'auteur exprime que sa vie est « redoublée » par l'écriture. Dès lors, l'autofiction, se traduisant par la co-construction du romanesque et de l'autobiographique à travers un style d'écriture contemporain, apparaît comme étant performative. Le concept relativement contemporain de la « performativité » était sûrement ce que présentait Doubrovsky dès la formulation de son concept de l'autofiction sans toutefois réussir à le formuler. En d'autres termes, il nous semble que ce qui distingue l'autofiction de l'autobiographie, du roman ainsi que du roman autobiographique, serait son intrinsèque potentiel performatif. Depuis John Langshaw Austin jusqu'à Judith Butler, la performativité a connu un véritable déploiement universitaire. Délogée tout d'abord de son champ originaire, la linguistique, elle s'est étendue à divers domaines de recherche (notamment les études de genre), ainsi, sa compréhension conceptuelle et son champ théorique sont aujourd'hui balisés.

Continuons de suivre notre ligne chronologique afin de mieux cerner cette définition instable de Doubrovsky. En 2003, le court texte « Pourquoi l'autofiction ? » est publié dans *Le Monde*. Doubrovsky semble stabiliser sa définition. Les années y sont pour quelque chose. L'idiolecte qu'il a forgé est devenu un nom commun. Au sein de cet article, l'écrivain insiste sur l'inscription temporelle de l'autofiction et en fait un genre du XXe siècle :

[...] je me suis rendu compte [...] que l'autofiction traversait tout le XXe siècle. [...] l'autofiction est bien un genre, si l'on admet avec Tzvetan Todorov qu'il « convient d'appeler genre les seules classes de textes qui ont été reconnues par l'histoire ». L'histoire ici ne laisse aucun doute. Je dirais pour mon compte qu'il s'agit d'une variante postmoderne de l'autobiographie. [...] Influence décisive de la psychanalyse, questionnant radicalement la « sincérité » et la « lucidité » illusoire de l'autobiographie classique. Impossibilité d'une saisie totalisante de soi, logique et chronologique, comme dans les grands textes fondateurs (Rousseau, Chateaubriand, Goethe). Déconstruction du sujet traditionnel, pluralité de récits fragmentaires, épisodiques. Identité qui ne peut s'atteindre que dans cette « ligne de fiction », dont parlait Jacques Lacan, mais aussi sans doute, mort des idéologies collectives sécurisantes, qui laisse l'écrivain face à une situation incertaine d'elle-même. Écrire (et lire) pour essayer de faire quelque sens de soi. [...] L'autobiographie naît au XVIIIe siècle de l'avènement individualiste avec Rousseau. L'autofiction en est l'avatar et l'aventure du XXe siècle.

Doubrovsky 2003



L'autofiction devient donc le genre du XXe siècle, une forme postmoderne de l'autobiographie, en d'autres termes, la forme actualisée de l'autobiographie. La manière de s'écrire au XXe siècle se doit d'être en accord avec son temps. L'influence de Freud, de Lacan et de la psychanalyse en générale sur la manière de se penser en tant que sujet a permis par là même l'expansion de la philosophie postmoderne (représentée notamment par Deleuze & Guattari, Lyotard, Derrida, Foucault). Celle-ci a mis au centre de ses théories et pratiques le concept de « déconstruction », faisant du sujet non un grand tout homogène mais des fragments hétérogènes (introduisant le pluriel, au détriment du singulier employé, jusque là, comme norme universitaire, afin de penser le monde). Dès lors, il a été nécessaire d'inventer et de renouveler les façons de se dire et de s'écrire. En ce sens, l'autofiction ne serait que le continuum de l'autobiographie, son évolution entraînée par les transformations sociétales afin de mettre en mots un sujet clivé, fragmenté.

Cette idée se poursuit en 2005 au sein de l'entretien qu'accorde Doubrovsky à Philippe Vilain dans l'ouvrage *Défense de Narcisse*. Il dit :

[...] toute autobiographie est une forme d'autofiction et toute autofiction une variante de l'autobiographie. Il n'y a pas de séparation absolue. L'autofiction est la forme romanesque dans laquelle se racontent les écrivains dès le milieu du XXe siècle jusqu'au début du XXIe siècle. [...] [L'autofiction] est une variante « postmoderne » de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se fait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire. [...] On ne peut plus concevoir le sujet humain à la fin du XXe siècle et au début du XXIe de cette façon historique, généalogique... le sujet moderne est clivé...

Vilain 2005, 211-214

Pour l'auteur, le processus de fictionnalisation réside dans l'acte d'écrire. Il dit que « ce qui fait la fiction c'est l'écriture » (214). En ce sens, la retranscription, tant écrite qu'orale, d'éléments réels, vécus, passés, ne peut se faire sans un processus narratif et donc de fictionnalisation. Au-delà de cette mise en récit accordée à l'écriture, Doubrovsky y perçoit un processus d'autonomie. Il explique – en révélant que l'équipe de l'ITEM., dirigée par Isabelle Grell, lui a fait découvrir sa première occurrence du terme – : « à ma grande stupéfaction le mot "AUTO-FICTION", en capitales, a été généré par mon texte [...]. [...] le mot avait été créé par le mouvement même de mon texte. » (204) Dès lors, l'écriture deviendrait première à la pensée, engendrant le texte qui, autonome, engendrerait ses propres structures. Cette pensée structuraliste, exprime l'idée que la structure est prépondérante par rapport aux entités composant la structure. Le texte lui-même s'écrit tout seul finalement. En somme, cette première occurrence de l'autofiction peut se lire comme une épanode qui, par la suite, structurera tous les ouvrages de Doubrovsky puisque le concept d'autofiction y sera développé, interrogé, mis en avant. En ce sens, l'œuvre doubrovskienne peut se lire comme une structure épanodique. De plus, lorsque Doubrovsky dit « je ne crois pas que l'autofiction soit une



distorsion de la vérité référentielle, mais un autre mode d'expression que le discours historico-chronologique » (218), il montre que l'autofiction est un médium pour penser la mise en place d'autres structures narratives dépourvues de l'ordonnement dominant, qu'il soit historique et/ou chronologique. Pour l'auteur, l'autofiction vise donc la mise en avant des événements au bon moment, c'est-à-dire au moment où ils s'inséreront le mieux dans le récit. En ce sens, les procédés d'analepse et de prolepse participent de l'autofiction. Enfin, ces idées sont renforcées lorsqu'il exprime que « la performance de l'écriture est fondamentale » (215). Cette phrase nous interpelle par la polysémie du terme « performance », polysémie tant française qu'intra-langagière (français/anglais) – rappelons que Doubrovsky effectuait des allers-retours Paris-New York puisqu'il enseignait la littérature à New York University, dès lors il naviguait entre deux cultures définissant différemment la performance.

Si le terme anglais renvoie à une action, le terme français, outre son acception de rendement ou d'exploit, se limite à ce qu'on nomme « la performance » (c'est-à-dire en anglais *performance art*). La compréhension du terme est donc différente pour les cultures anglophone et francophone. Par conséquent la différence d'usage est problématique mais en même temps stimulante, d'autant plus dans la situation de Doubrovsky qui fut directement confronté à ce problème d'acception durant ses années d'enseignements transatlantiques. Pour plus de clarté, Patrice Pavis²⁴ distingue « trois sens de la notion anglaise de performance, beaucoup plus large que le terme français, et dont on voit bien les correspondances en français et dans d'autres langues : 1)²⁵ l'action accomplie [...], 2)²⁶ l'art de la performance depuis les années 1960, 3)²⁷ la notion, en linguistique et en philosophie, de performance/performativité. » (Pavis 2014, 367) Nous constatons à quel point *performance* et *performativité* ont une relation d'imbrication. Il nous faut donc comprendre la phrase de Doubrovsky comme une invitation à penser conjointement performance et performativité, comme c'est le cas dans la recherche anglo-saxonne. Ainsi, le génitif « *performance* » indique à la fois le caractère de performance appartenant à

²⁴ Suite à l'atelier de recherche sur les nouvelles formes de performativité avec Patrice Pavis (du 11 au 17 novembre 2019 à l'Université des Arts de Târgu-Mureș) il nous a semblé pertinent de faire dialoguer Pavis et Doubrovsky dans la mesure où les deux universitaires ont effectué des va-et-vient entre des universités françaises et anglophones. Patrice Pavis s'étant penché sur la question de la performance et de la performativité en est devenu un éminent spécialiste. Référons-nous notamment à deux de ses ouvrages : *The Intercultural Performance Reader* (Pavis 1996) ainsi que le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (Pavis 2014).

²⁵ La performance est donc l'événement qui résulte d'une action ou d'un texte.

²⁶ L'art de la performance vient du milieu des arts plastiques. Pour Clément Greenberg, la peinture est une action physique. Il en est ainsi dans *l'action painting*. Elle peut également être un flux. Tel est le cas chez Fluxus. Ou encore évoquer le désir de sortir du genre. Telle est la tendance du *body art*.

²⁷ Quant à la performativité, elle s'inscrit dans la théorie des performatifs de J.L. Austin.



l'écriture, la performance comme étant l'acte d'écrire et la performativité de l'écriture. Dès lors, nous défendons la thèse que l'autofiction est, dès ses débuts, performative.

Dire que l'autofiction est performative consiste à penser que l'écriture est associée à l'événement mis en narration. La performativité intrinsèque à l'autofiction doubrovskienne participe de sa propre mise en abyme puisqu'elle construit le récit autofictionnel au cœur de sa pratique littéraire. Écrire c'est performer le « Je » quand bien même il est en partie fictionnel. Dès lors, et dans le sillage de John Austin (1991), nous pensons que le langage est « illocutoire » et a des effets « perlocutoires » ; pensons à la mort d'Ilse dont Doubrovsky était le compagnon et à cette « phrase horrible²⁸ » et prophétique qu'il écrivit : « je tue une femme par livre²⁹ ». Nous nous sommes demandée comment lire la performativité de l'autofiction en relisant *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Ainsi, nous analysons dans l'autofiction le fait que l'auteur se crée lui-même à travers son écriture (ce qui est différent dans le roman et l'autobiographie), et nous nous demandons, dans le cas de l'autofiction, si on ne s'attend pas à ce qu'elle fonctionne comme une caractéristique intérieure qui pourrait se révéler au lecteur, une attente qui finit donc par produire le phénomène attendu. Selon nous, la performativité de l'autofiction se configure grâce à deux aspects : la métalepse et la répétition qui produit un effet de naturalisation. Le récit est par conséquent proche d'un rituel³⁰. Et, si l'autofiction est performative, elle constitue l'identité qu'elle est censée exprimer ou révéler. Dès lors, l'autofiction ne peut être ni vraie ni fausse. Ainsi, faire performance en littérature signifie se servir de dispositifs performatifs.

L'autofiction doubrovskienne est donc à comprendre comme la version moderne et postmoderne, en d'autres termes contemporaine (propre aux XX^e et XXI^e siècles), de l'autobiographie. En ce sens, l'homonymat auteur, narrateur, héros est respecté à travers un pacte autobiographique associé à un pacte romanesque. Elle est écrite au présent et de manière non chronologique, reprenant les flux de mémoires tels ceux engendrés par une analyse afin de narrer le sujet contemporain ontologiquement fragmenté et fragmentaire. S'ajoute à la pratique de l'autofiction une dimension intrinsèquement performative.

BIBLIOGRAPHIE

- Anon, 2018. « Pour dire notre époque monstrueuse, il faut des romans monstrueux », tribune, *Le Monde*, 3 novembre 2018.
- AUSTIN, John Langshaw, 1991. *Quand dire c'est faire*, Paris : Le Seuil.

²⁸ Dans un entretien avec Vilain, Doubrovsky écrit : « Quelle phrase horrible ! Or, elle s'appliquait sans que je le sache complètement au *Livre brisé* aussi. [...] C'est écrit en 1985. Le livre présente la chronique d'une mort annoncée. » (Vilain 2005, 222).

²⁹ Phrase répétitive au sein de *Fils*.

³⁰ Pour Judith Butler, « l'idée de dimension rituelle de la performativité rejoint en partie la notion d'habitus dans le travail de Pierre Bourdieu [...] ». (Butler 2005, 36).



- BUTLER, Judith, 2005. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte.
- COLONNA, Vincent, 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette soutenue à l'EHESS.
- COLONNA, Vincent, 2004. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram.
- DANAN, Joseph, 1995. *Le théâtre de la pensée*, Rouen : Médiannes.
- DOUBROVSKY, Serge, 1977. *Fils*, Paris : Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge, 1980. « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n°3, p. 87-97, en ligne en suivant ce lien : <https://www.jstor.org/stable/26283821?seq=1>
- DOUBROVSKY, Serge, 1984a. « Un fils russe : l'autofiction d'Alain Bosquet », *Sud*, n°53-54, p. 75-92.
- DOUBROVSKY, Serge, 1984b. *La Vie l'Instant*, Paris : Balland.
- DOUBROVSKY, Serge, 1989. *Le Livre brisé*, Paris : Grasset.
- DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques et LEJEUNE, Philippe, 1993. « Textes en main », *Autofictions & Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre*, revue RITM, n°6.
- DOUBROVSKY, Serge, 1994. *L'Après-vivre*, Paris : Grasset.
- DOUBROVSKY, Serge, 1999. *Laissez pour conte*, Paris : Grasset.
- DOUBROVSKY, Serge, 2003. « Pourquoi l'autofiction ? », *Le Monde*, 28 avril 2003.
- DÜRRENMATT, Jacques, 2013. *Bande dessinée et littérature*, Paris : Garnier.
- FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, 2011. *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon : Presses Universitaires de Dijon.
- GASPARINI, Philippe, 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Le Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*, Paris : Le Seuil.
- GRELL, Isabelle, 2014. *L'autofiction*, Paris : Armand Colin.
- LANGÉ, Rémi, 2019. *L'Œuf dure*, France : Les films de L'ange.
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane, 2004. *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe, 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil.
- LEJEUNE, Philippe, 1986. *Moi aussi*, Paris : Le Seuil.
- LEJEUNE, Philippe, 1998. *Les Brouillons de soi*, Paris : Le Seuil.
- MAISON ROUGE de, Isabelle, 2004. *Mythologies personnelles : l'art contemporain intime*, Paris : Scala.
- MANDELBAUM, Jacques, 2019. « L'œuf dure, de Rémi Lange : trop brouillé, trop brouillon », *Le Monde*, 28 août 2019.
- MOLKOU, Élisabeth, 2005. « L'identité en question : autofiction et judéité », *Dalhousie French Studies*, vol. 70, p. 83-97, en ligne en suivant ce lien : <https://www.jstor.org/stable/40799348?seq=1>



- MÜLLER, Jurgen Ernst, 2006. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/?sequence=1>
- PAVIS, Patrice, 1996. *The Intercultural Performance Reader*, Routledge.
- PAVIS, Patrice, 2014. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin.
- PROUST, Marcel, 1954. *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris : Gallimard.
- RICARDOU, Jean, 1967. *Problème du nouveau roman*, Paris : Le Seuil.
- RICARDOU, Jean, 1961. « Aspects de la description créatrice », *Médiations*, n°3, p. 13-32.
- RICARDOU, Jean, 1978. *Nouveaux problèmes du roman*, Paris : Le Seuil.
- VILAIN, Philippe, 2005. « L'autofiction selon Doubrovsky », *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset.
- VILAIN, Philippe, 2009. *L'autofiction en théorie*, Chatou : La Transparence.