

Québec français



Vincent Colonna

Alain Rathé

Number 138, Summer 2005

Le récit de vie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55453ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

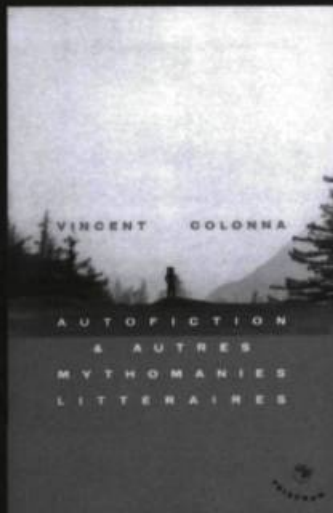
0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

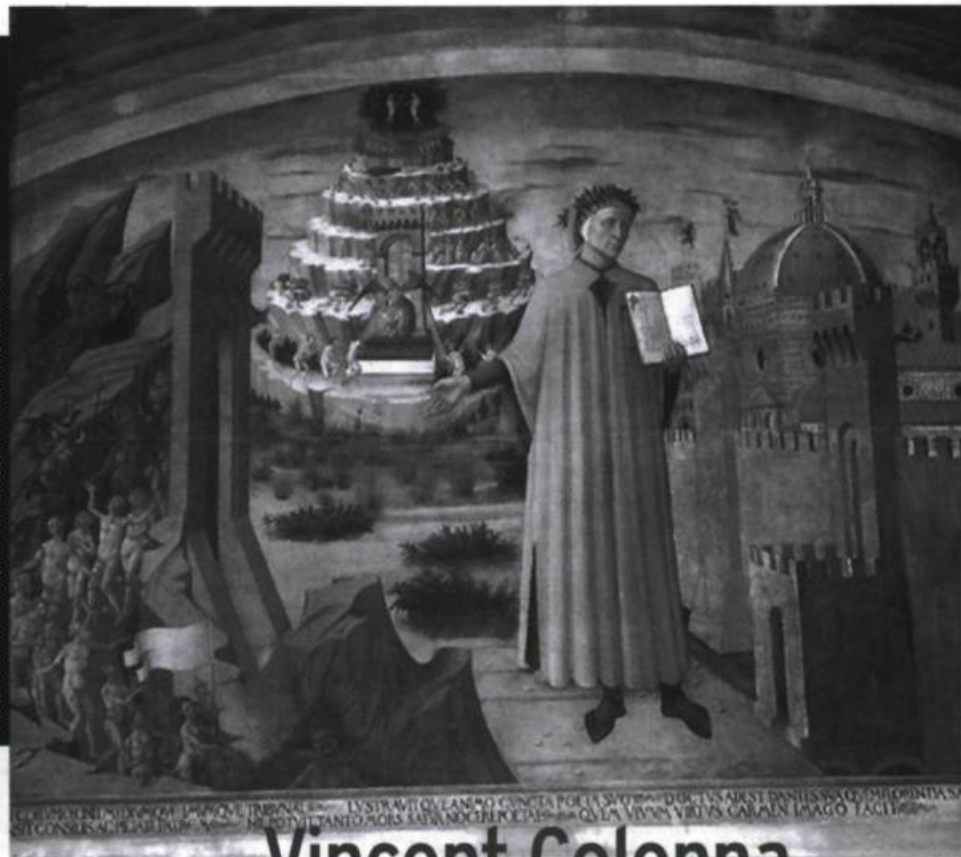
[Explore this journal](#)

Cite this article

Rathé, A. (2005). Vincent Colonna. *Québec français*, (138), 43–45.



DOMENICO MICHELINO, DANTE EXPLORANT LA DIVINE COMÉDIE.



Vincent Colonna

*Autofiction & autres mythomanies littéraires*¹

>>> ALAIN RATHÉ*

L'ouvrage de Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, publié aux éditions Tristram en 2004, est consacré dans son premier quart à un écrivain de l'Antiquité, Lucien de Samosate, présenté comme l'ancêtre prestigieux de l'autofiction. Ce que montre Colonna à partir de Lucien, c'est que l'autofiction, loin de se réduire à une définition univoque ou à une forme simple, est un phénomène complexe, mouvant, qui regroupe un ensemble de pratiques différentes. Il naît presque en même temps que la littérature, bien qu'il en soit un aspect méconnu. Il se développe et se déploie à l'ombre du grand genre romanesque, comme son double longtemps inavoué, critique, réflexif, parodique, ironique.

L'ouvrage de Colonna repose donc sur ces axiomes : l'autofiction existe depuis longtemps ; elle est transgression ; elle n'est ni une forme ni un genre ; elle n'est pas non plus limitée à un ensemble de traits formels qu'il suffirait de répertorier ; elle est une nébuleuse de pratiques. Colonna distingue, en outre, quatre types d'autofiction : l'autofiction fantastique, l'autofiction autobiographique, l'autofiction spéculaire, l'autofiction intrusive (auctoriale).

La première, l'autofiction fantastique, met en scène un écrivain, sous son propre nom, plongé ou lancé dans un univers ostensiblement fictif, soit qu'il est régi par d'autres lois que les nôtres, soit qu'on y vit ou subit des aventures invraisemblables. Il avait donné en première partie l'exemple de Lucien dans *Histoire véritable*, il poursuit avec Borges, qui dans *L'Aleph*, à travers un personnage qui porte son propre nom, met le lecteur en présence d'un étrange objet (un Aleph) contenant l'univers tout entier. Colonna voit dans ce type de récits une résurgence de l'antique chamanisme, dans lequel l'écrivain, devenu

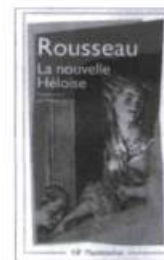
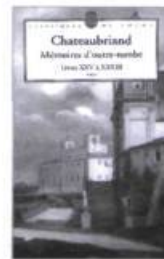


double nominal de lui-même, se lance dans une exploration d'un autre monde, au-delà ou en deçà de l'humain. L'essentiel de l'autofiction fantastique est de mettre en valeur, par divers procédés, le caractère totalement invraisemblable de l'histoire, invraisemblance d'autant plus déconcertante pour le lecteur que l'écrivain, encore une fois, s'y présente sous son propre nom, ou bien sous un substitut immédiatement reconnaissable. Il faut que le lecteur éprouve un sentiment très fort d'irréalité. Lucien et Apulée, durant l'Antiquité tardive, emploient le registre fantastique ou magique. Dante, lui, dans sa *Divine comédie*, utilise à cet égard le registre onirique, Gombrowicz également dans son roman *Ferdydurke*, paru en 1937. Colonna s'attarde ensuite fort longuement à l'œuvre de Michel Leiris dans le chapitre sur l'autofiction fantastique et dans une très longue note rejetée en fin de volume. Il tente de reconstituer l'évolution littéraire de cet écrivain, veut montrer comment son incapacité de construire une œuvre proprement romanesque l'a conduit vers la découverte de son génie personnel, et comment l'autofiction fantastique qu'il pratique à ses débuts d'écrivain l'a mené dans une impasse. Colonna s'occupe ensuite dans ce chapitre des récits de rêve, exploités par plusieurs écrivains, et où il voit une variété de la fiction de soi. Parfois aussi d'autres procédés du fantastique relèvent du grotesque, comme chez Gombrowicz, ou du tragique, par exemple dans *René* de Chateaubriand.

Quant au second type d'autofiction, le biographique, c'est sans doute à lui que l'on pense spontanément aujourd'hui lorsque l'on s'en tient à la littérature contemporaine. Colonna énumère dans une note en fin de volume la liste des écrivains qui de nos jours pratiquent ce type d'autofiction, et elle est impressionnante, même à se cantonner principalement dans le domaine français. Colonna cherche avec passion à différencier ces écrits du roman biographique et des mémoires qui seraient, eux, régis davantage par le principe de sincérité que par celui de la subjectivité. Le lecteur doit reconnaître dans l'autofiction biographique un « mentir-vrai » où l'auteur se sculpte, se modèle un double à son nom, mais avec une plus grande liberté. C'est une héroïsation de l'artiste, sa mutation dans un rôle fictif. L'écrivain construit sa propre légende, un peu comme le fait Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, qui n'ont pas le caractère de véricité, loin de là, qu'ont, par exemple, *Les Confessions* de Rousseau. Il a ainsi, cet écrivain, une posture équivoque, ambivalente, paradoxale, qu'illustre bien un Cocteau quand il écrit dans *Opéra* : « Je suis un mensonge qui dit la vérité », ou un Christopher Isherwood déclarant : « Tout ce que l'on invente sur soi-même fait partie de son mythe personnel et par conséquent est vrai ». En somme, ce n'est pas la vérité plate des faits qui compte, mais l'effet littéraire recherché, et atteint. C'est le cas de Louis-Ferdinand Céline, non dans ses premiers romans, mais dans son œuvre ultérieure, *D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*, où il prend beaucoup de liberté avec la réalité historique quand bien même il s'y présente sous son propre prénom, son nom d'état civil et son pseudonyme littéraire.

Ce qui distinguerait l'autofiction contemporaine serait le nom propre de l'auteur dans le récit, et parfois aussi les noms d'autres personnes réelles, mais Colonna allègue que ce procédé existait déjà chez Céline, Henry Miller, Romain Gary, David Rousset, Genet, Cendrars, et même avant eux, chez Colette, Breton, Aragon, Hesse, Loti, Nerval, Restif, Viau, Pisan, Dante. De nos jours, selon lui, on survalorise ce procédé, et il s'insère dans cette tendance lourde de notre époque vers un dévoilement de l'intime.

Colonna brosse une brève histoire du roman autobiographique, à partir de *Julie ou la nouvelle Héloïse*, paru en 1761, mais ce qui l'intéresse surtout, c'est le fait que le public était persuadé de lire une histoire réellement arrivée, et que l'auteur lui-même en était le héros, le modèle. Il montre comment Rousseau joua de cette ambiguïté et les stratégies qu'il mit au point pour l'alimenter. Colonna voit là *une première fois*, que reprendront, avec le même ambigu de sincérité et de mauvaise foi, Goethe, en 1774, Chateaubriand en 1802, Byron en 1812. C'est donc, sur le plan historique, le moment où l'autofiction personnelle moderne s'élabore, avec différentes appellations : « roman intime », « roman personnel », « roman autobiographique ». Il s'agit en tout cas d'une tendance forte de la littérature française : *Oberman*, *Corinne*, *Adolphe*, *Volupté*, *Dominique*, *Le grand Meaulnes*, *Le diable au corps*.





Tout se passe cependant comme si cette littérature, reléguée dans les limbes du regard, du mièvre, du désuet par les théories (esthétique impersonnelle, « l'autre moi » de l'écrivain) et les écrivains à la mode (Flaubert, Proust, Valéry), mais néanmoins fort appréciée du public, ait eu besoin du néologisme « autofiction » pour recouvrer quelque lettre de noblesse. Colonna la défend contre ses détracteurs, exalte les beaux moments de lecture qu'elle lui a procurés, soutient que l'illusion biographique est un procédé au même titre que le style. Il n'en souligne pas moins la grande faiblesse de cette littérature : la monotonie. *Tout cela finit par s'envaser dans un moi inlassablement ressassé.*

Colonna relève une troisième forme d'autofiction, la spéculaire. En conformité avec sa référence au miroir, elle repose « sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre », sans que l'auteur cependant se trouve au centre du livre, comme dans l'autofiction autobiographique. Cela se passe un peu à la façon des peintres qui plaçaient dans un coin de leur tableau un miroir où on les voyait en train de peindre. Pour en revenir à la littérature, dans *Huckleberry Finn*, par exemple, le narrateur-personnage désignait Mark Twain comme l'auteur un peu affabulateur des *Aventures de Tom Sawyer*.

Cette forme d'autofiction remonterait elle aussi à Lucien dans un bref écrit, *Le pêcheur et les ressuscités*. Le procédé se retrouve dans *À la recherche du temps perdu*, lorsque, fort loin dans l'œuvre, après des centaines de pages pendant lesquelles le narrateur esquivait toute manière d'avoir à donner son prénom, soudain se fait appeler Marcel à deux reprises, et dans des contextes un peu bizarres ; se retrouve aussi chez Rabelais, où le double anagrammatique de l'auteur voyage dans la bouche de son personnage et y explore d'étrange contrées ; et chez Cervantès, dont la deuxième partie du *Quichotte*, publiée dix ans après la première, nous montre un Quichotte indigné des mensonges que l'auteur Cervantès raconte à son propos. Ce procédé s'appelle métalepse dans la théorie de Genette, mentor de Colonna, et est très proche d'un autre bien connu, la mise en abyme : le premier refléterait surtout l'auteur, et le second l'œuvre, comme dans *Les faux-monnayeurs* de Gide.


La quatrième forme d'autofiction selon Colonna est l'intrusive. Il s'agit ici tout simplement, dans une narration à la troisième personne, d'une intrusion de l'auteur qui interrompt le récit pour se manifester. Ces intrusions étaient beaucoup plus fréquentes jadis, avant que Flaubert n'impose un narrateur impersonnel : chez Scarron et Furetière, au XVII^e siècle, elles avaient un caractère enjoué, parodique. Balzac la pratique beaucoup, de façon plus philosophique ou sociologique.

Voilà donc la typologie de Colonna, dont il ne prétend rien, sinon la passion et l'enthousiasme qu'il a mis à écrire son livre.

* Professeur de littérature, Cégep Limoilou

Note

1 Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004, 250 p.



Roman en format poche

Yann Martel

L'histoire de Pi

Le plus grand succès international québécois de tous les temps : quatre millions d'exemplaires vendus dans le monde !

360 p. • 16 \$

