

Tangence



# Moments autofictionnels dans l'oeuvre romanesque de Philippe Djian. Auto-biographèmes factuels et métadiscursifs

## Autofictional moments in the novels of Philippe Djian. Factual and metadiscursive biographemes

Hugo Chavarie

Number 97, Fall 2011

Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1009129ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1009129ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chavarie, H. (2011). Moments autofictionnels dans l'oeuvre romanesque de Philippe Djian. Auto-biographèmes factuels et métadiscursifs. *Tangence*, (97), 61–78. <https://doi.org/10.7202/1009129ar>

Article abstract

The genetic categorization of autofiction has undergone a number of reversals in the last thirty years. Since the concept extends beyond the field of literature, this article presents a linguistic definition of autofiction as an enunciative configuration and discursive strategy—in passing, intermittent and timely—that enables the discourse of self in any narrative or fictional statement. Supported by this theoretical reorientation, the author then focuses on the analysis of autofictional moments in the seventeen novels published to date by Philippe Djian. Based on a distinction between “auto-biographemes” (Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, 1980) that are factual (proper name, sociological data, lived experience) and those of a metadiscursive nature (poetics, ethics and aesthetics specific to the author), the search for clues allowing us to measure the author's presence in his novels demonstrates that the core of an autobiographical discourse can be woven into the fabric of an apparently fictional narrative, that is, somewhere other than in the facts recounted.

Tous droits réservés © Tangence, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Moments autofictionnels dans l'œuvre romanesque de Philippe Djian. Auto-biographèmes factuels et métadiscursifs

Hugo Chavarie,  
Université de Sherbrooke

La catégorisation générique de l'autofiction a connu maints revers depuis une trentaine d'années. Puisque le concept déborde à présent le domaine de la littérature, cet article présente une définition linguistique de l'autofiction comme configuration énonciative et stratégie discursive, au demeurant intermittente et ponctuelle, qui rend possible le discours du moi au sein de tout énoncé narratif ou fictionnel. S'appuyant sur cette réorientation théorique, l'auteur s'attache ensuite à l'analyse des moments autofictionnels dans le corpus que forment les dix-sept romans publiés à ce jour par Philippe Djian. Sur la base d'une distinction entre « auto-biographèmes » (Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, 1980) factuels (nom propre, données sociologiques, faits vécus) et métadiscursifs (poétique, éthique et esthétique propres à l'auteur), la recherche des indices qui permettent de mesurer la présence de l'auteur dans ses romans montre que le noyau central d'un discours de l'intime peut se cacher à même un récit apparemment fictionnel, c'est-à-dire ailleurs que dans les faits racontés.

La raison pour laquelle l'autofiction suscite un tel engouement critique, depuis une trentaine d'années, tient peut-être à ce qu'elle constituerait, pour reprendre une expression employée en sociologie structurale et en analyse de réseaux, un « trou structural<sup>1</sup> ». On dit du réseau d'un individu, par exemple, qu'il est riche en trous structuraux lorsque son carnet d'adresses est composé de personnes qu'il serait impossible, sans lui, de rassembler, de faire

---

1. Emmanuel Lazega, « Burt, Ronald S., *Structural holes: the social structure of competition* », *Revue française de sociologie*, vol. 36, n° 4, 1995, p. 779-781.

dialoguer. Sur le plan tout à fait abstrait des concepts de la critique littéraire, l'autofiction, quant à elle, se situe au carrefour de plusieurs mondes théoriques ; selon Jean-Louis Jeannelle, l'importance qu'elle a prise durant les trois dernières décennies s'explique par « la fécondité des interactions qu'elle favorise entre des instances qui s'ignorent d'ordinaire<sup>2</sup> ». Les tenants de toutes les approches critiques peuvent donc être tentés de tirer un bout de la couverture, diluant le concept dans la multitude des définitions personnelles possibles. Dès lors, plus il y a de chercheurs qui travaillent sur l'autofiction, moins il semble pertinent de s'acharner à la constituer en un genre littéraire homogène. Relatant les débats animés qui ont précédé le colloque de Nanterre en 1992 sur l'autofiction, Philippe Lejeune conclut d'ailleurs : « Tout se passe comme si le mot "autofiction" était un catalyseur[, o]u une particule traceuse [...]. Peut-être n'existe-t-il pas vraiment de "genre" qui corresponde à ce mot, mais dans le sillage de son passage nos problèmes s'éclairent, nos différences s'expriment<sup>3</sup>. »

Il est désormais évident que l'inclusion du matériau autobiographique, ou de ce que la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle des « auto-biographèmes<sup>4</sup> », dans le récit de fiction, constitue un enjeu critique de taille dans le champ de la théorie littéraire contemporaine. L'objectif de cet article est d'examiner, d'explorer cet enjeu au moyen d'une analyse et d'une réflexion menées sur un corpus relativement vaste mais bien circonscrit, soit les dix-sept titres qui composent à ce jour l'œuvre romanesque de Philippe Djian — corpus dont les relations avec la notion d'autofiction, parfois lointaines et parfois patentes, seront mises en lumière. De manière plus précise, après avoir fourni quelques repères définitionnels visant à clarifier la conception de l'autofiction ici privilégiée — trente ans de travaux en ont engendré une multitude —, il s'agira de voir si le caractère autofictionnel (qui varie d'un texte à l'autre) des romans de Djian ne doit pas davantage à la mise en fiction d'une vision du travail de l'écrivain et de la littérature (à une poétique, à une esthétique) qu'à une

- 
2. Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction? », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-sur-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 36.
  3. Philippe Lejeune, « Autofictions et Cie. Pièce en cinq actes », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *RITM (Autofictions et Cie)*, n° 6, 1993, p. 9.
  4. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, coll. « U, Linguistique », 4<sup>e</sup> éd., 1999, p. 196.

quelconque « teneur » en auto-biographèmes (nom propre, profil sociologique, faits vécus).

Le seul théoricien à avoir relié Djian à l'autofiction, et encore de manière fort expéditive, est Vincent Colonna, dans « l'inventaire » qu'il présente en annexe à son *Autofiction et autres mythomanies littéraires*<sup>5</sup>. Cette quasi-absence de Djian au sein de la réflexion théorique sur l'autofiction provient sans doute du fait que, d'une part, l'auteur est très peu commenté dans le milieu universitaire et, d'autre part, qu'il demeure avant tout un romancier, dans l'acception traditionnelle du terme, c'est-à-dire un créateur de fictions ; en effet, ses romans, à l'exception de *Zone érogène* (1984) et de *Maudit manège* (1986), ne sont pas pour la plupart autobiographiques à proprement parler, c'est-à-dire conformes à ce genre longuement décrit par Philippe Gasparini<sup>6</sup>. Il peut dès lors paraître saugrenu de consacrer une étude à l'autofiction en interrogeant l'œuvre d'un auteur qui n'en écrit pas. Pourtant, et abstraction faite du principe voulant qu'il est parfois utile de s'éloigner d'un objet pour pouvoir mieux s'en approcher, Djian, en tant qu'auteur, n'est jamais très loin derrière ses textes. Quels sont les signes permettant de saisir cette présence ? Se pourrait-il qu'on la perçoive de manière plus sensible au niveau des inflexions de la voix et du ton, de l'énonciation et de l'*ethos*, et spécialement lorsqu'il est question de littérature, plutôt que sur le plan des faits racontés ? De quelle(s) manière(s), en somme, Djian se livre-t-il à la « fictionnalisation de soi<sup>7</sup> » ?

### Quelques repères définitionnels

Nathalie Mauriac Dyer<sup>8</sup> a brillamment mis au jour l'erreur qu'a commise Gérard Genette dans sa longue analyse du chef-d'œuvre de Marcel Proust. L'éminent narratologue se serait servi, en effet, du résumé autographe que fait Proust de l'un des volets de la *Recherche* dans une lettre à M<sup>me</sup> Scheikévitch, résumé dans lequel

- 
5. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 195.
  6. Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
  7. Vincent Colonna, « L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature) », thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1989, 368 f.
  8. Nathalie Mauriac Dyer, « À la recherche du temps perdu, une autofiction ? », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, ouvr. cité, p. 69-87.

l'auteur emploie le « je » en retraçant les faits et gestes de son personnage principal, pour enfin sceller le pacte de lecture de la *Recherche*. Or, une telle manœuvre paraît illégitime, notamment parce qu'on ne saurait fonder sur un document épitextuel, privé de surcroît, un cadre énonciatif « valable pour l'ensemble des lecteurs<sup>9</sup> ». Un tel exemple nous place devant le désir du chercheur, pour reprendre les mots de Lejeune (lequel a, pour sa part, renoncé à un tel projet en ce qui concerne l'autofiction), de « déterminer la formule d'un genre<sup>10</sup> », désir semblable à celui qui fut à la source du fameux projet autofictionnel de Serge Doubrovsky : « remplir très profondément cette "case" que [l']analyse [de Lejeune] laissait vide<sup>11</sup> » dans *Le pacte autobiographique* paru en 1975.

Le choix de parler de « moments autofictionnels » chez Djian procède d'une volonté de garder à l'esprit la complexité de l'œuvre littéraire, qui peut être composée de moments dramatiques ou comiques aussi bien que tragicomiques, de la même façon que peuvent la traverser des moments purement référentiels ou fictionnels. Ainsi, les quelques occurrences du prénom « Marcel » ne suffisent pas à établir la formule d'une somme littéraire de plus de trois mille pages, surtout si l'on considère que Proust s'ingénie à brouiller les pistes, dans ces passages précis, en usant du conditionnel. Il semble plus juste, au contraire, de s'inspirer de ce même auteur pour affirmer que le dispositif énonciatif qu'est l'autofiction peut très bien prendre place dans un texte de manière *intermittente et ponctuelle* (sans pour cela être anodin ni innocent). Les linguistes Anscrombe et Ducrot définissent ainsi l'une des propriétés « naturelles » de toute énonciation : « L'énonciation est donc par essence historique, événementielle, et, comme telle, ne se reproduit jamais deux fois identique à elle-même<sup>12</sup>. » Autrement dit, non seulement l'autofiction ne peut être pratiquée de la même façon par deux auteurs différents, mais elle ne peut l'être davantage d'un texte à l'autre, fussent-ils du même auteur.

- 
9. Nathalie Mauriac Dyer, « À la recherche du temps perdu », art. cité, p. 72.
  10. Philippe Lejeune, « Georges Perec : autobiographie et fiction », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, ouvr. cité, p. 146.
  11. Serge Doubrovsky, « Lettre à Philippe Lejeune », dans Philippe Lejeune, « Autofictions et Cie », art. cité, p. 6.
  12. Jean-Claude Anscrombe et Oswald Ducrot, « L'argumentation dans la langue », *Langages*, n° 42, 1976, p. 18.

En ce sens, le mot « autofiction » ne désignera pas ici un genre littéraire, mais sera associé à ce que Colonna, qui a trouvé des traces de fabulation de soi datant du tout début de l'ère chrétienne, nomme une « pulsion "archaïque" du discours<sup>13</sup> », ou encore à ce que Gasparini identifie, bien qu'avec de légitimes réserves d'ordres historique et géoculturel, comme un « invariant de l'histoire universelle du conte<sup>14</sup> » ; en somme, le terme s'appliquera à une stratégie discursive, à une configuration énonciative qui aménage, à l'intérieur d'un énoncé narratif, un espace permettant au locuteur de parler de lui-même, ou d'une version possible de lui-même. L'autofiction se présente donc, et suivant de multiples voies, comme une mise en discours, ici littéraire, de soi, un procédé « dont l'exactitude et la précision ne sont plus les vertus théologiques<sup>15</sup> ».

Il conviendra de noter que ce procédé outrepassa déjà, depuis un certain nombre d'années, les frontières du récit narratif pour gagner désormais les domaines voisins du théâtre et de la poésie, et même les territoires plus lointains du cinéma, de la photographie, de la chanson, etc. Une telle expansion décourage de plus belle la revendication d'un « genre littéraire ». Force est d'admettre, avec Gasparini, que, du point de vue de la poétique des genres, et dès lors qu'une pléthore d'indices textuels permettent tout autant que le nom propre d'identifier un personnage à son auteur, l'autofiction (dans son sens « traditionnel », c'est-à-dire générique) ne se distingue pas du roman autobiographique des deux derniers siècles autrement que par sa contemporanéité.

Bien entendu, la question qui surgit aussitôt est : à quoi peut encore servir le concept d'autofiction s'il ne désigne pas un genre ? S'il faut en effet refuser à Serge Doubrovsky l'invention d'un nouveau genre littéraire, il importe néanmoins de lui concéder, en toute honnêteté, l'invention d'un terme riche et fécond qui a entraîné un engouement et un renouveau critique importants. En tant que configuration énonciative qui engendre des énoncés où la référentialité et la fictionnalité ont *également* leur place, l'autofiction renvoie, comme l'affirme Gasparini, au terme d'*Autofiction*, à une « tendance lourde de notre littérature et [...] de notre environnement

---

13. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, ouvr. cité, p. 63.

14. Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, ouvr. cité, p. 294.

15. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, ouvr. cité, p. 94.

culturel<sup>16</sup> ». La définition que j'adopte ici, qui relève davantage d'une linguistique de l'énonciation que de la poétique, facilite la saisie et la documentation d'un phénomène en expansion, permet de le découvrir, de le déceler là où il se trouve, c'est-à-dire, certes, dans la littérature romanesque, mais également ailleurs, au sein d'autres formes d'expression. Le rapprochement avec la linguistique se révèle propice, en outre, à un enrichissement de la réflexion sur l'autofiction par une prise en compte de problématiques propres à ce champ d'études, notamment celles qui sont reliées à l'*ethos* et, partant, aux implications morales de la communication littéraire. Ce dernier aspect, pour Gasparini, semble constitutif des discours de l'intime : « Qu'on le nomme autobiographie, autofiction, autonarration ou auto-essai, qu'on le sous-titre roman ou récit, le discours du moi sera toujours lu en fonction de l'engagement de l'auteur dans son énoncé, et la critique ne saurait faire abstraction de cette dimension éthique<sup>17</sup>. »

### L'énonciation autofictionnelle chez Philippe Djian

Comme j'en ai déjà formulé le projet, je voudrais montrer que cet « engagement de l'auteur dans son énoncé », ou en deux mots sa « réelle présence<sup>18</sup> », est perceptible à un autre niveau que celui des auto-biographèmes au sens strict. Djian n'a pas écrit dix-sept romans pour raconter sa vie, mais pour tenter d'honorer, par une sorte d'injonction venue d'en haut (romantisme oblige), une vision du métier d'écrivain (née d'une certaine expérience de la lecture) et, si possible au passage, pour tâcher de ne pas se couper de la vie. Sa visée, qui a pris pendant un temps l'apparence d'une nécessité, d'un combat, se trouve martelée du premier au dernier de ses livres publiés et constitue le noyau central de son « discours du moi ». Pour illustrer ce point de vue, je procéderai à une analyse en deux temps, en me penchant d'abord sur les auto-biographèmes factuels qui parsèment les romans (l'identification auteur/personnages, les faits vécus, etc.), puis sur les auto-biographèmes métadiscursifs (la poétique de la lecture propre à Djian, l'éthique de l'écriture et l'*ethos* qui en découlent).

16. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 318.

17. Philippe Gasparini, *Autofiction*, ouvr. cité, p. 318.

18. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. de l'anglais par M. R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1991.

## Deux constantes djianiennes

Dans tous les romans de Djian, sans exception<sup>19</sup>, se trouve au moins une figure d'écrivain fictif. Cela est vrai même lorsque le sous-genre investi, le roman policier par exemple, n'engage habituellement pas ce type de personnel. Dans *Ça, c'est un baiser* (2002), l'un des deux narrateurs est policier et écrivain débutant ; il a pour mentor un professeur de création littéraire à l'université. Dans *Bleu comme l'enfer* (1982), premier roman de Djian — un polar également —, se présente, à titre de personnage secondaire, un poète qui affirme d'emblée qu'il a « les veines du cul grosses comme [s]on petit doigt<sup>20</sup> ». Le fait que Djian ait été incommodé, à l'époque de l'écriture de ce roman, par des escarres formées, ou occasionnées, à force de demeurer assis à écrire n'a que peu de signification ici ; cette comparaison renvoie à la difficulté d'écrire, au combat de l'écrivain. Cet exemple montre la différence qualitative entre un auto-biographème factuel et un auto-biographème métadiscursif. En d'autres termes, l'omniprésence d'écrivains et de lecteurs fictifs, qu'ils soient héros-narrateurs ou simples personnages secondaires, induit un vaste métadiscours dans toute l'œuvre de Djian. Curieusement, l'auteur, assez tôt questionné sur ses personnages-écrivains, articule cette constante d'écriture, pulsion irrépressible selon lui, au discours du moi : « Je ne peux pas m'en passer... J'adore parler des écrivains. Mais, en fait, c'est parce que j'adore parler de moi<sup>21</sup>. » Derrière la boutade provocatrice, une vérité : les écrivains fictifs sont souvent les émissaires par lesquels Djian livre ses messages. Comme l'expliquait déjà Gasparini dans *Est-il je ?*, le fait que le protagoniste ait pour vocation d'écrire des romans augmente la probabilité de l'aveu autobiographique<sup>22</sup>.

L'autre constante à signaler d'entrée de jeu touche au processus créateur et, par voie de conséquence, au rapport qu'entretient Djian avec « ces “visiteurs du Moi” (Alain de Mijolla) que sont les personnages romanesques<sup>23</sup> ». Ne s'embarrassant ni de plans ni de

19. Cet article a été rédigé en mars 2011, soit trois mois avant la parution du dernier roman de Djian, *Vengeances* (Gallimard, 2011), où ne figure, c'est une première, aucun écrivain fictif.

20. Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* [1982], Paris, J'ai lu (éditions Bernard Barrault), 1986, p. 184.

21. Philippe Djian, « Djian : “J'ai écrit avec rage, maintenant c'est fini !” », propos recueillis par Yann Plougastel, *L'Événement du jeudi*, Paris, 22-28 avril 1993, p. 87.

22. Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, ouvr. cité, p. 56.

23. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, ouvr. cité, p. 85.

brouillons, le romancier, qui se veut styliste avant tout, ne s'intéresse guère à l'histoire (l'intrigue) qu'il met en place. En revanche, l'une de ses préoccupations majeures, hormis la « principale et vertigineuse occupation [qui] consiste à choisir un mot plutôt qu'un autre<sup>24</sup> », concerne la relation que les personnages entretiennent entre eux. Ignorant complètement où l'écriture va le mener, Djian s'en remet à ses personnages, auxquels il laisse les rênes du récit et avec lesquels il noue un rapport particulier. Loin d'être des romans à clefs comme ceux de Kerouac, par exemple, les livres de Djian donnent vie à des personnages totalement inventés. Or, c'est à travers eux que le créateur mène une quête pour ainsi dire philosophique, identitaire, formée de ce que l'on pourrait appeler des hypothèses, des possibles fictionnels qui rappellent le mot de Gide que s'approprie et cite Djian : « un écrivain doit se servir de toutes les vies qu'il n'a pas vécues<sup>25</sup> » ; c'est à ses personnages qu'il prête ses questionnements sur la dynamique familiale, sur les problèmes de communication, sur la solitude, etc., tant et si bien que chaque personnage devient une parcelle et une trace historique du moi de l'auteur. D'où une sorte de frustration angoissée conçue par certains romanciers, comme par exemple Flaubert qui prononça sur son lit de mort cette prémonition peu élégante : « Je meurs comme un chien et cette pute de Bovary va rester<sup>26</sup>. » Les créatures fictives diffèrent d'un roman à l'autre parce que l'auteur évolue, mais elles se ressemblent sur certains points, renvoyant à la question des « tics » et des obsessions d'écrivains, eux aussi porteurs d'indices autobiographiques.

### **Traces factuelles : noms, données sociologiques, faits vécus, règlements de comptes**

S'il existait une typologie des auto-biographèmes, elle serait sans doute bien utile, car la matière puisée à même l'expérience vécue de Djian se retrouve dans ses romans sous de multiples formes et fonctions. Disséminés avec parcimonie au gré d'épisodes par ailleurs authentiquement fictionnels, les fragments autoréférentiels suffisent parfois à créer une tension propre à l'énonciation autofictionnelle, tandis qu'à d'autres moments, ils demeurent

24. Philippe Djian, *Vers chez les blancs* [2000], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 129.

25. Philippe Djian, *Au plus près. Entretiens avec Catherine Moreau*, Paris, La passe du vent, 1999, p. 54.

26. Cité dans George Steiner et Ramin Jahanbegloo, *Entretiens*, Paris, éditions du Félin, coll. « Philosophie », 1992, p. 167.

inaperçus du plus grand nombre des lecteurs, se révélant nuls et non venus.

L'exemple d'auto-biographème le plus frappant reste, bien entendu, l'homonymat du héros écrivain de *Zone érogène* (1984). Fait intéressant, Djian fait ici de l'autofiction sans le savoir. Occupé à rénover des bergeries dans les Corbières-Maritimes à cette époque, il ne peut en aucune façon être au fait des propositions théoriques, encore confidentielles, de Serge Doubrovsky. Sans doute ne fait-il que pousser un peu plus loin la démarche autobiographique de ses modèles : Miller, Kerouac, Bukowski, Brautigan. Ainsi ne respecte-t-il aucunement l'une des trois règles doubrovskiennes<sup>27</sup> qui commande une fiction de « faits réels ». En effet, bien que le patronyme « Djian » soit réitéré à quatre ou cinq reprises en 347 pages et que le héros, tout comme l'auteur, occupe la position d'un écrivain confidentiel en passe « d'écrire le roman du siècle [...] [sans savoir s'il va] en sortir vivant<sup>28</sup> », les deux instances (auteur et héros) ne concordent pas ; leurs expériences respectives sont en effet difficiles à recouper. Par exemple, la demi-douzaine de partenaires sexuelles de « Djian » (célibataire) est un fait incompatible avec la situation de Djian à cette époque, qui est père de deux enfants et uni à la même femme depuis déjà une dizaine d'années sans, dit-il, l'avoir jamais trompée. Il y a donc Djian et « Djian », situés dans des mondes disjoints, de chaque côté d'une ligne tracée par l'écriture, c'est-à-dire par l'imagination et par le style. Si l'on se réfère à la catégorie de l'autofiction biographique établie par Colonna, l'auteur de *Zone érogène* appartient au groupe des écrivains qui « quittent la réalité phénoménale [...], mais restent plausibles, évitent le fantastique<sup>29</sup> ».

Ainsi, dans ses premiers romans où les héros sont plus près de la personne réelle de l'auteur, Djian s'applique à installer une distance qui l'en distingue ; dans les romans qu'il écrira ensuite, où les héros sont moins clairement « plaqués » sur l'expérience vécue, un ouvrier dans *Criminels* (1997), une policière dans *Ça, c'est un*

27. À savoir : 1. fiction de faits réels (matière) ; 2. identité auteur-narrateur-personnage ; 3. travail sur la langue (manière), et présupposé d'un « primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu », donc de la manière sur la matière ; voir Serge Doubrovsky, « Les points sur les I », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, ouvr. cité, p. 62.

28. Philippe Djian, *Zone érogène* [1984], Paris, J'ai lu (éditions Bernard Barrault), 1986, p. 25.

29. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, ouvr. cité, p. 93.

*baiser* (2002), un adolescent dans *Impuretés* (2005), Djian effectue l'opération inverse en leur prêtant des traits identitaires, psychologiques ou comportementaux tirés de la réalité. Toutes périodes confondues, le référentiel et le fictionnel coexistent de manière étroite, donnant lieu à des énoncés où, paradoxalement, le discours du moi se livre par le truchement d'une invention de fables et de personnages. Par ailleurs, le fait que l'œuvre romanesque de Djian soit une œuvre marquée par la subjectivité — trois titres seulement présentent une narration à la troisième personne, contre seize qui s'énoncent à la première personne — peut expliquer que l'auteur se soit senti aussi proche, pour avoir adopté leur regard et leur univers mental des mois durant, de ses personnages, bien qu'ils s'avèrent dissemblables du héros homonyme de *Zone érogène*.

Outre le nom, d'autres données autobiographiques s'insèrent dans la trame des romans, comme dans cet exemple tiré d'*Assassins* (1994) où le héros, Patrick Sheahan, qui a fait de l'athlétisme dans sa jeunesse, affirme avoir remporté « la coupe des Courses universitaires, le 3 juin 1971, pour l'anniversaire de [s]es vingt-deux ans<sup>30</sup> ». Il est possible d'avancer qu'en donnant à son personnage le même âge que lui, *au jour près*, Djian fait sienne toutes les préoccupations de Patrick sur le vieillissement, sur la quarantaine, etc., qui constituent l'un des thèmes importants de ce roman. Ce passage forme néanmoins un moment autofictionnel dans la mesure où le détail de la date d'anniversaire de Patrick, d'une précision assez inhabituelle chez Djian, donne à croire qu'à cet endroit, l'auteur communique quelque chose de lui-même, tout en laissant irrésolue la question de savoir si, oui ou non, il a bel et bien « pulvéris[é] le record des cinq mille mètres de [s]on école<sup>31</sup> » le jour de son vingt-deuxième anniversaire.

Djian met également à profit l'univers des petits métiers qu'il a longuement pratiqués avant de devenir écrivain. Le héros de *Zone érogène* est tour à tour manutentionnaire et livreur de meubles et celui de *37,2° le matin* (1985) et de *Maudit manège* (1986), plombier, employé dans l'entrepôt d'un supermarché, travailleur à domicile, etc. L'inclusion de ces données sociologiques participe déjà d'un trait caractéristique de la tradition littéraire dans laquelle Djian s'inscrit, celle des écrivains états-uniens qui, de Melville à Bukowski en passant par Miller et par Fante, ont largement puisé

30. Philippe Djian, *Assassins* [1994], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 31.

31. Philippe Djian, *Assassins*, ouvr. cité, p. 31.

dans le monde du travail la matière de leurs livres. Derrière cette posture se trouve un processus plus large de démocratisation de la littérature qui conduit à des romans dont les héros, ou les anti-héros, appartiennent au monde ordinaire. Nul doute que l'élévation de la quotidienneté et du travail au rang de sujets littéraires, donc nobles, a eu des incidences sur l'identification de centaines de milliers de lecteurs aux premiers romans de Djian. Bien qu'ils soient presque toujours écrivains, les narrateurs de Djian ne manquent jamais de se poser en hommes du commun, soumis aux mêmes vicissitudes que les autres, ce qui, comme l'indique Gasparini, « le[s] rapproche de la condition du lecteur : un homme ou une femme ordinaire<sup>32</sup> ». Valorisé par cette littérisation de sa condition, le lecteur ordinaire est en position de comprendre la colère à la source de certains énoncés et d'apprécier la forme que prend l'expression de cette colère, comme dans ce passage de *Zone érogène* où le héros, « Djian », doit interrompre la rédaction de son roman pour entrer dans ses fonctions de porteur de poutrelles d'acier : « À plus tard, mon petit roman chéri, j'ai fait avant de m'endormir, puisse le poing de mon talent défoncer le cul des mecs qui m'obligent à t'abandonner<sup>33</sup>. »

De tels fragments amorcent déjà un glissement des auto-biographèmes factuels vers les auto-biographèmes métadiscursifs sur lesquels j'aurai l'occasion de revenir. Il en va de même pour les deux dernières unités de sens à référent autobiographique que j'évoquerai maintenant qui, en rappelant deux moments forts du parcours d'écrivain de Djian, permettent à ce dernier de régler quelques comptes avec ses contempteurs. Le premier de ces deux « faits vécus » réside dans la citation et dans le commentaire, dans 37,2° *le matin*, de la réponse de Michel Tournier lors du refus du premier manuscrit de Djian chez Gallimard :

La réponse était non. Désolé, non. « J'aime bien vos idées, expliquait le type, mais votre style est insupportable. Vous vous placez délibérément en dehors de la littérature. » Je suis resté un moment à essayer de comprendre ce qu'il avait voulu dire et aussi de quelles idées il voulait parler, mais impossible de tirer ça au clair. J'ai remis la feuille dans l'enveloppe et j'ai décidé de me raser<sup>34</sup>.

32. Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, ouvr. cité, p. 246.

33. Philippe Djian, *Zone érogène*, ouvr. cité, p. 204.

34. Philippe Djian, 37,2° *le matin* [1985], Paris, J'ai lu (éditions Bernard Barrault), 1986, p. 100.

L'enjeu ici consiste non pas à rendre compte de la réaction réelle de l'auteur à la réception de cette lettre de refus, mais de tourner en ridicule la position de son adversaire, virtuel et empirique, en lui opposant l'attitude détachée, « étrangère » du héros. Dans sa dimension factuelle, ce moment autofictionnel montre un auteur créant du romanesque à partir d'un fait vécu et même, vraisemblablement, d'une émotion ressentie ; dans sa dimension métadiscursive, il met à profit un deuxième tranchant de l'énonciation, ce deuxième étage de la signification qui le fait entrer en dialogue, à même le discours romanesque, avec la littérature, et plus précisément avec le milieu parisien des lettres. Dans *Vers chez les blancs*, Djian fait en sorte que son héros écrivain confonde le critique présent sur le plateau avec Angelo Rinaldi afin d'exhumer une vieille histoire : « Sais-tu qu'un jour il a déclaré que j'étais de la merde dans un bas de soie ? Il est impayable, non<sup>35</sup> ? » Lors du passage de Djian au catalogue de Gallimard en 1993, passage qui a ébranlé plus d'un agent du champ littéraire, Rinaldi avait effectivement signé une critique dans *L'Express*, intitulée « Bas de soie », dans laquelle la couverture blanche était le bas de soie, et le roman, *Sotos*, ledit contenu. Bien qu'il soit possible d'inventer de pareilles fantaisies, cela se révèle inutile quand la réalité en fournit d'aussi savoureuses. Ici, le référent autobiographique demeure perceptible à même la voix et le ton, par l'impression de petite vengeance et de fausse candeur qui s'en dégagent, tant au niveau du personnage que de l'auteur, qui trahit là, en outre, son besoin toujours renouvelé de se positionner dans le champ littéraire.

### **Traces textuelles, métadiscursives : poétique de la lecture, éthique de l'écriture, *ethos***

On le voit, les moments autofictionnels peuvent s'inscrire dans des discours explicites, mais également passer, comme le disait Paul Ricœur au sujet des actes perlocutoires, « sur le mode énergétique<sup>36</sup> », par le grain de la voix et par la rhétorique. Certes, les auto-biographèmes factuels permettent de prendre la mesure de ce que l'auteur insère, dans son œuvre, de sa personne civile. Les auto-biographèmes métadiscursifs, d'un autre côté, renvoient à la présence de sa personne morale. Ceux-ci s'avèrent, chez

35. Philippe Djian, *Vers chez les blancs*, ouvr. cité, p. 390.

36. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 106.

Djian, plus importants que les premiers en quantité comme en qualité.

Djian a souvent répété que la lecture lui avait fait vivre les émotions les plus vives, les plus capitales, les plus fondatrices qu'il ait ressenties dans son existence. Elle l'a d'abord formé en tant qu'individu, puis, accessoirement, en tant qu'écrivain. Les auteurs qu'il admire le plus ont à voir non pas strictement avec sa vision de l'écriture, mais surtout « avec [s]a notion du bien et du mal, du haut et du bas<sup>37</sup> ». Sa poétique de la lecture, comprise comme la réponse de Djian aux questions *Que lit-on ? Comment lit-on ? Pourquoi lit-on ?*, est inscrite de manière tout à fait centrale dans son œuvre romanesque, par le truchement, entre autres, des figures de lecteurs.

Parmi les nombreuses composantes de cette poétique de la lecture, on compte une sensibilité particulière, chez Djian lecteur, à ce qu'il convient d'appeler l'*ethos* discursif grâce auquel, selon le linguiste Dominique Maingueneau, « l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un "corps énonçant" historiquement spécifié<sup>38</sup> », sensibilité qui correspond à « l'approche plus physique que mentale<sup>39</sup> » que Djian dit avoir d'un texte qu'il lit. Ce phénomène est très bien illustré dans les romans mêmes. Le héros de *Lent dehors* (1991), professeur de musique marié à une écrivaine (l'occasion rêvée d'émettre un nombre impressionnant de jugements sur la littérature), se rend en pèlerinage à Walden Pond, l'étang mythique de Thoreau, et se risque à allumer un feu, malgré l'interdiction, car les moustiques sont en train de le dévorer vif : « Moins d'une minute après, je payais cent cinquante dollars d'amende. Et braquant sa lampe sur mon visage, le type voulait savoir si je m'étais battu et qui m'avait mis dans cet état. Je lui ai répondu que c'était la lecture<sup>40</sup>. »

À l'appui de ce gag, et toujours selon Maingueneau, « [l]a problématique de l'*ethos* empêche de réduire la réception à un simple décodage ; quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue dans le processus de communication verbale<sup>41</sup> ». Dans son

37. Philippe Djian, *Ardoise*, Paris, Julliard, 2002, p. 108.

38. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 207.

39. Philippe Djian, *Ardoise*, ouvr. cité, p. 64.

40. Philippe Djian, *Lent dehors*, Paris, éditions Bernard Barrault, 1991, p. 187.

appréciation des *ethè* discursifs des écrivains qu'il estime, Djian est amené à porter une attention particulière à la manière dont un auteur traite son lecteur, à certaines « qualités humaines<sup>42</sup> » qu'il reconnaît à l'« être humain derrière les lignes<sup>43</sup> », et qui sont véhiculées à travers la force illocutoire du discours. En ce sens, Ricœur, dans un article où il vise à distinguer morale et éthique, commence par rappeler la racine du mot « éthique », qui vient du grec « ethos » et dont l'équivalent latin est « mores », d'où vient « morale » ; les deux mots renvoient à l'idée de mœurs<sup>44</sup>. Les questions éthiques sont donc étymologiquement liées à l'*ethos*. Pour Djian, la lecture et l'écriture sont des questions de morale.

La haute idée de la littérature qu'entretient Djian est donc à la mesure des bienfaits que la lecture lui a apportés. Elle constitue l'exigence morale à la base de toute sa démarche d'écriture et sature l'œuvre de manière tant implicite qu'explicite. Cette poétique de la lecture occupe de multiples fonctions dans l'œuvre : motivation de l'écriture (rendre ce qui a été donné), génération de l'écriture (la lecture comme moteur de l'action, de l'histoire) et légitimation de l'écriture (par la foi entretenue envers un panthéon mental par lequel l'écrivain se pose en seul juge de sa production). La poétique de la lecture nourrit l'œuvre d'une inventivité rhétorique, comme le montre l'exemple des moustiques de Walden Pond, et fournit une aide, un accompagnement aux personnages, dans les bons comme dans les mauvais moments, comme lorsque l'un de ceux-ci se donne un tour de reins par exemple : « Fante avec son diabète, Hem avec son foie malade, Miller avec ses jambes déglinguées. [...] C'était si douloureux que j'en ai ri, le front planté dans la moquette. Oh John, oh Ernest, oh Henry<sup>45</sup>... !! »

De plus, la ferveur qu'inspire cette vision de la littérature peut, en elle-même, tisser le nœud du drame mis en place dans les romans. Ce sont les échecs successifs essayés par Betty, héroïne de *37,2° le matin*, dans son espoir romantique de voir son amoureux promu au rang de « plus grand écrivain de sa génération<sup>46</sup> », qui vont l'entraîner

41. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, ouvr. cité, p. 221.

42. Philippe Djian, *Ardoise*, ouvr. cité, p. 66.

43. Philippe Djian, *Échine* [1988], Paris, J'ai lu (éditions Bernard Barrault), 1989, p. 300 ; l'auteur souligne.

44. Paul Ricœur, « Éthique et morale », *Revue de l'Institut catholique de Paris*, n<sup>os</sup> 3-4, 1991, p. 131-142.

45. Philippe Djian, *Échine*, ouvr. cité, p. 376-377.

46. Philippe Djian, *37,2° le matin*, ouvr. cité, p. 54.

dans le naufrage et dans la fin tragique que l'on sait. La suite de ce roman, *Maudit manège*, montre le héros devenu un écrivain reconnu aux prises avec un critique présenté dans un moment autofictionnel assez fort : « Appelons-le Machin dans la mesure où un procès est si vite arrivé<sup>47</sup> » ; or, la guerre de tranchée tôt déclarée entre les deux écrivains finit par avoir raison des liens qui unissent le héros et ses amis les plus chers, les tournant les uns contre les autres.

En somme, c'est dire trop peu que d'affirmer la présence d'une sincérité palpable dans les romans de Djian en ce qui a trait aux expériences de lecture des personnages. Car ces auto-biographies, qui ont certes un référent de type factuel (l'auteur a lu telle œuvre à tel moment de sa vie), sont dotés d'une portée et d'une signification impressionnantes, d'ordre spirituel et moral. En effet, lorsqu'ils font état de leurs lectures, les personnages ne le font pas seulement à titre informatif, ils communiquent également l'émotion qui les a saisis et les diverses répercussions qui ont bouleversé leur cheminement existentiel. Les moments autobiographiques les plus nombreux<sup>48</sup> et les plus significatifs de l'œuvre romanesque de Djian se rattachent donc à des expériences de lecture, en même temps qu'ils prennent place dans des épisodes fictionnels.

La fréquentation prolongée des *ethè* et des qualités éthiques de ses écrivains fétiches a conduit Djian à se forger, au terme d'un long processus de « ruminantion<sup>49</sup> », sa propre éthique de l'écriture. Celle-ci est d'abord composée des qualités que lui-même juge indispensables à tout écrivain : « la générosité, la colère et le sens de la dérision<sup>50</sup> ». L'écriture de Djian les fait parfois s'imbriquer de manière très étroite au sein d'une seule et même phrase, insufflant à certains passages une dynamique émotionnelle et une énergie communicative caractéristiques de sa prose : « Ce n'était pas le moindre paradoxe de ce monde dégoûtant que de pouvoir s'illuminer par moments et c'est fait pour ça un écrivain, c'est fait pour ramasser tout ce qui brille<sup>51</sup>. » Qu'est-ce donc qui l'emporte ici ? Le sens de la dérision (la capacité à déceler les « paradoxe[s] »), la colère (devant ce « monde dégoûtant ») ou la générosité (« ramasser tout ce qui brille » pour mieux le redistribuer) ? Aucune de ces

47. Philippe Djian, *Maudit manège*, Paris, éditions Bernard Barrault, 1986, p. 144.

48. Le seul *Lent dehors* contient 86 références littéraires.

49. Philippe Djian, *Au plus près. Entretien avec Catherine Moreau*, ouvr. cité, p. 23.

50. Philippe Djian, *Vers chez les blancs*, ouvr. cité, p. 293.

51. Philippe Djian, *Maudit manège*, ouvr. cité, p. 56.

réponses, bien entendu ; ce qui sourd d'un tel extrait, comme le croit Catherine Moreau, c'est « la présence entêtante de l'écrivain dans la narration, à travers le style<sup>52</sup> », surtout lorsqu'il suspend le cours du récit pour se lancer dans ce type de « réflexion généralisante à valeur moraliste<sup>53</sup> », délaissant l'énonciation au passé composé et à l'imparfait, temporalités privilégiées par Djian à l'époque de *Maudit manège*, pour embrayer, à l'intérieur même de la phrase, sur le mode itératif au présent. Au moyen de ces courtes digressions, Djian ne se contente pas d'exposer son éthique d'écrivain, mais également son esthétique de l'ellipse et du non-dit, comme dans cet autre exemple :

Écoutez, j'ai dit, je me sens pas investi d'une mission sacrée. Et je suis plus à l'école. Il y a des types qui sont capables de vous faire suivre pendant quatre ou cinq cents pages le lent cheminement d'une âme et qui vous retournent une baraque de fond en comble sans rien laisser au hasard mais j'ai rien à voir avec ça, je m'embarasse pas avec les détails. Je suis plutôt le genre à tirer dans les projecteurs, à tout ramener dans l'ombre. J'essaie toujours de ravalier mon vomi. [...] Je suis le seul écrivain qui demande à ses lecteurs de garder les yeux bandés<sup>54</sup>.

Il n'y a pas à s'y tromper : c'est bien Djian qui s'exprime à travers de telles prises de position. Dans les milliers de pages que totalise aujourd'hui l'œuvre romanesque de Djian, ces faits de discours sont innombrables. Outre la narrativisation d'une vocation, l'investissement d'un *ethos* qui renvoie directement à une manière d'être volontiers marginale et singulière (à l'image des modèles états-uniens) commande également à Djian un travail sur la vocalité, sur la voix. Cette nouvelle visée se trouve à la fois performée par la forme du texte (l'abandon de la double négation) et promue comme objet même du discours par l'énonciateur autofictionnel djianien, dans cette boutade ironique (Djian est sourd d'une oreille) tirée de *37,2° le matin* : « Quelque chose que j'ai écrit, je l'oublie jamais. C'est à ça qu'on reconnaît les écrivains qui ont un peu d'oreille<sup>55</sup>. » Ainsi l'*ethos* articule oralité et morale ; il peut être considéré comme la voix des mœurs d'un auteur.

Enfin, les multiples avatars de l'écrivain fictif, eux-mêmes doublés de lecteurs djianiens intransigeants, semblent eux aussi

52. Catherine Moreau, *Plans rapprochés. Un essai sur Philippe Djian*, Paris, Flohic éditeurs, 2000, p. 165.

53. Catherine Moreau, *Plans rapprochés*, ouvr. cité, p. 169-170.

54. Philippe Djian, *Zone érogène*, ouvr. cité, p. 315-316.

55. Philippe Djian, *37,2° le matin*, ouvr. cité, p. 235.

confesser certaine vérité au sujet de l'auteur. En trente ans d'écriture romanesque, cette figure omniprésente a connu une évolution qui retrace, de façon somme toute assez touchante, les hésitations, les changements de cap, les démissions et les tâtonnements d'une identité créatrice en constante recherche d'une marche à (pour) suivre, en perpétuel renouvellement, en dialogue aussi avec le monde extérieur, contemporain, auquel Djian voue toute son œuvre. Les écrivains fiévreux et arrogants des premiers romans, prompts à célébrer « l'incroyable pureté de [leur] style<sup>56</sup> », font place nette dès le cinquième roman, *Échine* (1988), au profit de la figure de l'écrivain humble, conscient de ses limites et en proie au doute, revenu de ses « emportements gamins<sup>57</sup> » ou carrément fini et recyclé en scénariste pour la télé ou pour le cinéma : c'est le cas de Dan dans *Échine*, d'Édith dans *Lent dehors* (1991), de Bob dans *Sotos* (1993), de Luc Paradis dans *Sainte-Bob* (1998), de Francis dans *Vers chez les blancs* (2000), de Nathan dans *Ça, c'est un baiser* (2002), de Richard dans *Impuretés* (2005), de Francis dans *Impardonnables* (2009) et de Marc dans *Incidences* (2010), qui n'a jamais osé se mettre à la tâche. La liste est encore ouverte...

Tout bien considéré, l'énonciation autofictionnelle chez Djian met en fiction non pas tant des faits vécus qu'une conception de la littérature, elle-même également transmise par la forme, par le style des romans. La surabondance du métadiscours fait paraître plutôt discret l'ancrage des auto-biographèmes factuels et signalétiques comme l'usage des noms, des données sociologiques, des faits réellement advenus dans le passé du sujet empirique nommé Philippe Djian. En guise d'échelle de valeurs, il serait possible de comparer ces auto-biographèmes factuels aux débris et aux sédiments qui flottent, voguent au long du fleuve de l'énonciation romanesque de Djian, alors que le métadiscours, relevant tout autant de la sphère intime de l'auteur, décide du sens et de la vitesse du courant, des crues, des débâcles et des sécheresses. En effet, si les énoncés autofictionnels passent davantage par cette couche textuelle que par l'autre, c'est qu'il y a une différence importante entre les deux types d'auto-biographèmes. L'évocation fictionnelle d'une expérience de lecture véridique<sup>58</sup>, dans le cas précis de Djian, mobilise une quantité infiniment plus grande

56. Philippe Djian, *Maudit manège*, ouvr. cité, p. 56.

57. Pierre Lepape, « Le défi de Philippe Djian », *Le Monde*, 5 avril 1991, p. 17.

58. Il est difficile d'imaginer un auteur prêter à un personnage des lectures qu'il n'aurait pas faites lui-même.

d'affects (qui l'interpellent sur le plan émotif, littéraire, existentiel, moral, spirituel) que le souvenir de son vingt-deuxième anniversaire de naissance, par exemple. La présence même de ces rares auto-biographèmes factuels s'explique par un trait de Djian-lecteur : l'un des fondements de son admiration pour ses mentors états-uniens vient de ce que ceux-ci semblent « ne pas permettre ce genre de charcutage<sup>59</sup> » entre l'œuvre et la biographie.

Cependant, une autre distinction de taille, voire une hiérarchisation, qui intéresse cette fois la critique et qui sépare les auto-biographèmes factuels des auto-biographèmes métadiscursifs, a été maintenue tout au long de cet article. Abordés en début d'analyse, les premiers ne sont repérables (et l'énonciation autofictionnelle n'a lieu que si la réception est en mesure de réussir ce repérage) qu'avec le secours de sources extérieures, de connaissances biographiques, tandis que les seconds peuvent être découverts au prix d'une lecture attentive, studieuse, qui en retrace la cohérence dans la continuité à l'intérieur de l'univers clos des textes (dont l'auteur ne saurait jamais plus être banni, au contraire). Le seul discours sur la lecture, chez Djian, suffit à montrer à quel point un auteur peut se trouver personnellement engagé dans des romans dont la diégèse se révèle par ailleurs plus fictionnelle qu'autobiographique. A-t-on vraiment besoin, dès lors, que le nom du personnage coïncide avec celui de la couverture pour avoir affaire à une fictionnalisation de soi ?

---

59. Catherine Flohic et Philippe Djian, *Philippe Djian revisité. Rencontre avec Catherine Flohic*, Paris, Les Flohic éditeurs, coll. « Les singuliers. Littérature », 2000, p. 69.