



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a paper published in *Synergies Pays Scandinaves*.

Citation for the original published paper (version of record):

Leblanc, A. (2014)

Le Statut comparé de l'autofiction chez Benjamin Constant et Amélie Nothomb: une histoire de genre?.

Synergies Pays Scandinaves, (9): 37-48

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:du-19173>

Le statut comparé de l'autofiction chez Benjamin Constant et Amélie Nothomb: une histoire de genre?



André Leblanc

Högskolan Dalarna, Suède

all@du.se

Résumé

Le genre autobiographique, malgré une popularité qui ne se dément pas depuis deux siècles, ne bénéficie pas d'une définition claire. Cet article se propose de montrer que cela est sans doute dû à l'hybridité intrinsèque de ce genre qui se traduit aussi par un pacte autobiographique complexe. Plus précisément, en s'appuyant sur les cas de Constant et de Nothomb, sera démontré que la lecture qui est faite des écrits intimes détermine bien souvent le genre. En ce qui concerne en particulier ces deux auteurs, leur personnalité changeante, contradictoire voire affabulatoire repousse le genre autobiographique dans ses limites, illustrent l'adage selon lequel le roman est plus vrai que la réalité vécue.

Mots-clés : genre autobiographique, hybridité

Comparing Autofiction statuses in Benjamin Constant and Amélie Nothomb : a Question of Genre ?

Abstract

The autobiographical genre, despite its popularity since two centuries, does not have a clear definition. This article intends to show that this is probably due to the inherent hybridity of this genre which is also reflected by a complex autobiographical pact. Specifically, relying on the case of Constant and Nothomb, it will be demonstrated that the reading of the personal writings often determines the genre. As regards in particular these two authors, their changing personality, even contradictory and mythomaniac pushes the autobiographical genre to its limits, confirming the saying that the novel is more real than the reality.

Keywords: autobiography, hybridity

Depuis Rousseau, le genre autobiographique n'a cessé de prendre de l'importance, sans toutefois que les contours précis du genre ne soit donnés. La seule certitude, c'est qu'il englobe plusieurs catégories d'écrits intimes : les mémoires, le journal intime, l'autoportrait, le poème autobiographique, le roman personnel, le roman autobiographique, l'autofiction... Ces trois dernières catégories ont fait l'objet de

plusieurs tentatives de définitions, plus ou moins cohérentes, tant leurs contours semblaient flous. L'hybridité de ces écrits, où se chevauchent le roman et le récit autobiographique, la fiction et la réalité vécue, explique sans conteste ces problèmes de généricité. Toutefois, ces incertitudes théoriques n'ont pas empêché le genre de connaître un succès grandissant auprès du lectorat francophone depuis son apparition. Les relations que le public entretient avec ce type d'écrit sont ambiguës et complexes, oscillant entre l'adhésion, voire l'identification avec le narrateur-auteur et la méfiance envers ce qui est relaté si jamais des inexactitudes entre la réalité et le récit étaient décelées ou simplement soupçonnées. Cet enseignement donné par Lejeune apparaît ainsi particulièrement approprié au genre autobiographique :

En partant de la situation de lecteur (qui est la mienne, la seule que je connaisse bien), j'ai chance de saisir plus clairement le fonctionnement des textes (leurs différences de fonctionnement) puisqu'ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu'en les lisant, c'est nous qui les faisons fonctionner. (Lejeune, 1996 : 14).

Au duo incontournable entre l'auteur et le lecteur dans le processus d'actualisation (de *fonctionnement*) de l'œuvre littéraire s'ajoute donc un troisième élément: le genre. Il oriente notablement le sens de la lecture, qu'il soit inscrit nommément sur la page-titre ou qu'il soit intériorisé par le lecteur. Dans le cas des écrits autobiographiques, il tient pour ainsi dire lieu de contrat entre l'auteur et le lecteur, car selon qu'il s'agit de mémoires, de roman autobiographique ou d'autofiction, le lecteur s'investira différemment et modulera son jugement. La question se pose de savoir comment la perception du genre influe sur l'appréciation d'une œuvre autobiographique eu égard au type de contrat liant auteur et lecteur.

A ne considérer que les écrits personnels de deux auteurs se situant aux extrémités chronologiques du genre littéraire voué à l'introspection, ceux de Benjamin Constant (1767-1830) et d'Amélie Nothomb (1966-), la complexité des dispositifs régissant la réception de leurs écrits apparaît rapidement. Tantôt leurs œuvres ont été louées pour l'acuité de leurs analyses, leur sincérité et leur caractère universel, mais tout aussi bien ont-elles été parfois sévèrement jugées pour leur inexactitude et leur tendance à l'affabulation. Ces différences d'appréciation sont-elles redevables à l'hybridité de ces écrits introspectifs ? Ou bien faut-il aussi incriminer les manquements au pacte autobiographique ?

La mise en parallèle des termes du contrat liant respectivement Constant et Nothomb à leurs lecteurs illustrera les différences d'appréciation de leur public engendrées

par la spécificité du pacte conclu tout en montrant le rôle joué par la perception du genre, elle-même tributaire des conditions historiques. Ainsi, *Adolphe* a été reconnu à sa publication comme un roman et en particulier comme un roman personnel, ce qui montre peut-être que le public, du moins à l'époque de Constant, ne reconnaissait pas le genre autobiographique comme un genre à part, ce qui n'est pas le cas pour Nothomb qui publie à une époque où le genre autobiographique est reconnu et dominant dans l'espace francophone. Le but de cette contribution n'est pas de déterminer dans quelle mesure les écrits de Constant et de Nothomb sont autobiographiques, mais de montrer l'influence du statut du genre autobiographique sur le contrat de lecture. En d'autres termes, comment leurs liens avec leurs lecteurs influencent le genre, le confirme, le transgresse et le font évoluer.

1. Rappel théorique

Avant d'aborder l'étude comparative de l'actualisation du pacte autobiographique de Constant et Nothomb, un rappel théorique sur les différents genres de l'autobiographie s'impose. Selon Lejeune, l'autobiographie est 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. » (Lejeune, 1996 : 14). Pour qu'un texte soit qualifié d'autobiographique, deux conditions sine qua non doivent être remplies : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur ; identité du narrateur et du personnage principal. Le pacte autobiographique est alors scellé par l'affirmation dans l'œuvre de cette double identité qui renvoie, si jamais elle n'est pas exprimée dans le texte, au nom de l'auteur sur la couverture.

Cependant, il est apparu, dès le début du XIXe siècle, des récits à la fois personnels et fictifs (tels *René* ou *La Confession d'un enfant du siècle*) dont le statut était déjà hybride. C'est alors que la critique a forgé le concept de « roman autobiographique » dont, d'après Gasparini, les caractéristiques sont les suivantes en ce qui a trait à sa réception (voir Gasparini, 2004 : 13-15) :

1. Procédés de double affichage (à la fois roman et autobiographie)
2. Double réception (fictionnelle et référentielle)
3. Prescription de lectures contradictoires (à la fois à portée universaliste et centrée sur l'auteur comme individu singulier)

Le pacte autobiographique de ce genre se révèle assez flou, car l'identité onomastique auteur-narrateur-héros est facultative (souvent partielle, parfois complète) et l'identité contractuelle ou fictionnelle (la vraisemblance), ambiguë. De plus, l'histoire racontée est plus ou moins vraie alors qu'elle est présentée comme fictive.

Ce concept de « roman autobiographique » est assez rapidement apparu désuet car insuffisant pour définir une pratique littéraire largement répandue depuis les années soixante du siècle dernier : l'autofiction. Celle-ci est définie ainsi :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. (Gasparini, 2008 : 311).

Si dans l'autofiction, l'identité onomastique auteur-narrateur-héros est facultative, l'identité contractuelle ou fictionnelle est de l'ordre de la fiction alors que l'histoire se présente comme authentique. Cette définition colle davantage aux usages modernes de l'autobiographie, Gasparini admettant qu'« *Autofiction* ne signifiera ni plus ni moins que *roman autobiographique contemporain*. » (Gasparini, 2008 : 313).

Cela n'empêche pas qu'un pacte autobiographique ou romanesque est toujours conclu entre le lecteur et l'auteur, même pour les écrits auto-fictifs les plus récents. Les cas de figure présentés par Lejeune restent toujours valables :

1. Dans le cas où le nom du personnage n'est pas le nom de l'auteur : pas de pacte autobiographique, mais pacte romanesque. Pas d'autobiographie, car pas d'identité de l'auteur, du narrateur et du héros. (Voir Lejeune, 1996 : 28-29)
2. Dans les cas où le personnage n'a pas de nom : « Pacte romanesque (la nature de « fiction » du livre est indiquée sur la page de couverture) : le récit auto-diégétique est alors attribué à un narrateur fictif. » (Lejeune, 1996 : 29) Pacte = 0 : non seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur ne conclut aucun pacte, ni autobiographique, ni romanesque. (Voir Lejeune, 1996 : 29)
3. Dans le cas où le nom du personnage est le nom de l'auteur : « ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du *mensonge* (qui est une catégorie « autobiographique ») et non de la fiction. » (Lejeune, 1996 : 30) Deux cas de figure se présentent : Pacte = 0 : le lecteur constate l'identité auteur-narrateur-personnage quoiqu'elle ne fasse l'objet d'aucune déclaration solennelle; Pacte autobiographique : cas le plus fréquent : s'il ne figure pas dans le titre ou en tête du livre de façon solennelle, le pacte figure dispersé et répété tout au long du texte. (voir Lejeune, 1996 : 31)

De ces diverses possibilités découlent quelques principes régissant l'étude du contrat de lecture des écrits autobiographiques. Puisque l'illusion de la vraisemblance est nécessaire au fonctionnement du genre, le contrat de lecture détermine la crédibilité du texte face au lecteur: si l'identité auteur-narrateur-héros n'est pas affirmée, le

lecteur cherchera malgré tout des ressemblances ; si elle est affirmée, le lecteur voudra chercher des différences entre la réalité et ce qui en est relaté. Lejeune remarque à ce propos que « c'est de là qu'est né le mythe du roman « plus vrai » que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur. » (Lejeune, 1996 :26) Ensuite, le contrat détermine le mode de lecture et engendre les effets qui semblent définir le genre autobiographique : « Si donc l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique. » (Lejeune, 1996 : 46) Cela implique que les circonstances de la publication d'un écrit déterminent tout autant les effets de lecture que le pacte liant le lecteur à l'auteur.

2. Constant, ou les « mois ».

Même si la plupart des écrits intimes de Constant n'a connu véritablement aucune diffusion de masse, les *Journaux intimes*, *Amélie et Germaine*, *Cécile*, *Ma Vie* n'ayant été publiés que tardivement et le plus souvent comme des écrits secondaires accompagnant *Adolphe*, le contrat de lecture peut tout de même être décelé.

Constant n'attachait pas une grande importance à son roman, espérant plutôt acquérir la célébrité par l'adaptation d'une tragédie de Schiller, *Wallstein*. Mais l'échec de la pièce conjugué à l'impossibilité à mener de bien d'autres projets romanesques comme *Cécile* l'ont détourné de s'investir dans les productions d'ordre esthétique. Malgré la diversité des genres auxquels Constant s'est adonné (essais philosophiques, politiques et religieux, pamphlets, articles de presse, roman, théâtre, écrits intimes...) de nombreux thèmes et préoccupations communs se retrouvent dans tous ses écrits: la faute et le remords, la responsabilité, la croyance en une puissance divine invisible mais présente, la perception du temps qui se modifie en fonction de certains états d'esprit. Il importe de relever combien chaque catégorie d'écrit, y compris les écrits autobiographiques, se fait l'écho des autres et joue pour ainsi dire le rôle de laboratoire d'idées et de style à des genres qui en principe n'ont rien de commun.

Du strict point de vue de la génétique textuelle, les écrits intimes jouent à plein leur rôle de laboratoire et de vivier des œuvres à vocation esthétique. Non seulement s'y retrouvent des allusions à des événements et des personnages qui se retrouvent dans la fiction, mais plusieurs fois se rencontrent des formulations quasi identiques. Encore plus intéressant est que des tentatives de fictions ont été faites à partir des journaux intimes au statut pour le moins improbable. C'est le cas d'*Amélie et Germaine* qui se présente comme un journal, mais qui constitue un premier passage de ce que l'on peut

tenir pour la réalité quotidienne vers la fiction car il est une projection des déboires sentimentaux de Constant avec Germaine de Staël face à l'éventualité d'un mariage avec une jeune Genevoise, Amélie Fabri. Il en va de même pour une esquisse d'autobiographie peut-être en partie romancée de sa jeunesse, *Ma vie* (aussi intitulé *Le Cahier Rouge*), et pour *Cécile* qui représente enfin un cas à part car ce récit tient à la fois de la chronique, puisqu'il s'agit d'un journal intime dont les entrées sont fort allongées, et de la fiction puisque les personnages, s'ils reprennent bien des événements que l'on retrouve dans les journaux intimes et la correspondance, sont présentés comme des personnages fictifs impliqués dans un semblant d'intrigue.

Publié pour la première fois en 1952 et placé en tête des *Journaux intimes*, *Amélie et Germaine* a été longtemps considéré comme partie intégrante de ces derniers. Cependant cet écrit n'a pas grand-chose à voir avec un journal intime : il se concentre uniquement sur la possible relation de l'auteur avec Amélie Fabri sur la période allant du 6 janvier au 10 avril 1803, en développant largement une trentaine d'entrées offrant des analyses fines sur son caractère et celui d'Amélie et Germaine. L'impression de lecture est que Constant s'est livré à une ébauche de roman dans lequel il s'est imaginé délivré de l'agitation incessante de Madame de Staël grâce à son mariage avec la docile Amélie Fabri. Simone Balayé émet à ce propos l'hypothèse qu'on a affaire à un « journal-roman-rêve » (Balayé, 1995 : 43), tandis que Michel Delon dira que ce texte « tend à la cohésion romanesque et établit une transition entre l'écriture diariste et la fiction. » (Delon, 1992 : 3)¹. Même si en fin de compte, la balance penche du côté du journal, il s'agit 'un journal dans lequel Constant « a éprouvé le besoin de privilégier sur le champ cette crise particulièrement aiguë définie dès le premier paragraphe : il se voit en effet à un moment de sa vie où il veut retrouver son indépendance en quittant Germaine à laquelle il s'estime trop assujetti. » (Balayé, 1995 : 41). C'est bien là, dans cet état de crise, que le contrat de lecture se manifeste : si ce journal n'avait pas vocation à être publié directement, il avait pour destinataire Constant lui-même qui a ressenti le besoin de faire le point sur sa vie qu'il entrevoyait comme un échec. Au-delà, il projetait les réactions de son entourage : son père, qui aurait été satisfait de voir son fils enfin marié, le reste de sa famille qui voyait d'un mauvais œil sa relation orageuse avec Germaine de Staël. A l'adresse de ces derniers, *Amélie et Germaine* sert de preuve de bonne volonté².

Ma Vie est un récit sans grande unité de composition et inachevé : plus des trois-quarts de cette œuvre sont consacrés à l'escapade du jeune Constant en Angleterre qui se termine par la relation d'un malaise avec son père, alors que l'auteur se proposait en entreprenant son ouvrage de raconter les vingt premières années de sa vie. Bien que tout pacte autobiographique soit absent, il répond tout de même aux exigences du genre et entretient lui aussi le même dialogue imaginaire évoqué pour le faux journal *Amélie et Germaine* entre lui-même et son père.

Abandonné pour des raisons qui restent assez obscures, *Cécile* offre une image plus nette que les autres écrits intimes jusqu'ici présentés sur les relations entre la fiction et la réalité. Ce récit, qui n'est autre qu'un roman autobiographique selon l'acception applicable au XIXe siècle - Constant n'a eu besoin que de changer le nom des protagonistes et d'adapter la chronologie -, montre l'attachement simultané du narrateur (alias Constant) pour deux amoureuses, Mme de Malbée (alias Germaine de Staël) et Cécile (alias Charlotte de Hardenberg), ainsi que l'hésitation entre elles qui le taraude. Le lecteur ressent un double embarras que l'état d'inachèvement du récit n'explique pas à lui seul : d'une part, l'absence de toute distance du narrateur avec le héros donne l'impression de lire un journal intime, donc de violer son intimité, mais d'autre part, le protagoniste est confronté à des épreuves qui l'obligent à porter sur lui-même des jugements moraux sans que le lecteur soit vraiment impliqué dans cette démarche. Ceci s'explique par le pacte autobiographique que l'auteur n'a pas signé avec le lecteur, mais avec Dieu lui-même. Sans cesse repoussé entre deux femmes, le narrateur s'accuse de les rendre toutes deux malheureuses et s'en remet au Ciel de l'inconstance de sa volonté. *Cécile* contient un appel à Dieu, symptôme d'une crise métaphysique et spirituelle bien plus puissante que dans *Adolphe*:

Ballotté par un orage de pensées contraires, je repassai dans ma mémoire la longue suite d'inconséquences dont je m'étais rendu coupable; je me reprochai le malheur de deux femmes qui, chacune à sa manière, m'aimaient sincèrement, et, réduit à choisir entre des maux inévitables, j'invoquai le Ciel pour me diriger. Tout ce que je souffrais n'avait eu d'autre cause que ma volonté. J'avais voulu me séparer de Mme de Malbée, j'avais voulu m'unir à Cécile, et j'avais marché par des voies souvent obliques à ce but que tant de circonstances rendaient si difficiles à atteindre. Je crus sentir que c'était de cette volonté rebelle à ses ordres que Dieu me punissait. (Constant, 1957 : 183).

Écrit à la suite d'une profonde crise religieuse, *Cécile* n'a plus comme uniques destinataires l'auteur lui-même et un hypothétique lecteur, mais avant tout Dieu auquel le narrateur offre la démission de sa volonté pour échapper à la souffrance que son hésitation lui cause. D'où le sentiment d'exclusion du lecteur. Plus généralement, la brève étude des termes des contrats de lecture dans les écrits intimes de Constant a montré l'inconstance du narrateur dans la mesure où les prescriptions de lecture induites par les dispositifs interlocutoires entre destinataire et destinataires varient d'un écrit à l'autre³.

Cette variation, fort curieusement, se retrouve même avec les *Journaux intimes*, alors que ce genre autobiographique aurait dû laisser apparaître l'unité de la personnalité de Constant. Ce postulat témoigne d'une grande méconnaissance de sa psyché: on lit par exemple, en date du 11 avril 1804 :

Ce que j'ai, plus encore que de la force, c'est de la mobilité. J'ai des qualités excellentes, de la fierté, de la générosité, du dévouement : mais je ne suis pas tout à fait un être réel. Il y a en moi deux personnes, dont une, observatrice de l'autre, et sachant bien que ses mouvements convulsifs doivent passer. Je suis très triste: si je voulais, je serais, non pas consolé, mais tellement distrait de ma peine qu'elle serait comme nulle. (Constant, 1957 : 256-257).

Comment dès lors accorder du crédit à ce qui est rapporté dans ce journal et dans les autres écrits intimes si l'auteur lui-même avoue qu'il a une double personnalité ? Seulement double ? La longue, mais passionnante confession suivante révèle à quoi il faut s'en tenir sur sa conception de la sincérité :

Ne sachant que faire le soir, j'ai relu ce journal et il m'a passablement amusé. Si ceux dont je parle le lisaient, aucun ne serait content. Cependant aucun n'écrirait autrement sur ses amis s'il écrivait pour lui-même. En le commençant, je me suis fait une loi d'écrire tout ce que j'éprouverais. Je l'ai observée, cette loi, du mieux que j'ai pu, et cependant telle est l'influence de l'habitude de parler pour la galerie que quelquefois je ne l'ai pas complètement observée. Bizarre espèce humaine! qui ne peut jamais être complètement indépendante! Les autres sont les autres, on ne fera jamais qu'ils soient soi. Ce journal, cette espèce de secret ignoré de tout le monde, cet auditeur si discret que je suis sûr de retrouver tous les soirs, est devenu pour moi une sensation dont j'ai une sorte de besoin; je ne lui confie toutefois pas tout, mais j'y écris assez pour y retrouver mes impressions et pour me les retracer quand je n'ai rien de mieux à faire. Les autres sont-ils ce que je suis? Je l'ignore. Certainement, si je me montrais à eux ce que je suis, ils me croiraient fou. Mais s'ils se montraient à moi ce qu'ils sont, peut-être les croirais-je fous aussi? Il y a entre nous et ce qui n'est pas nous une barrière insurmontable. On met un caractère, comme on met un habit, pour recevoir. (Constant, 1957 : 394)

Bien qu'un journal intime soit normalement dépourvu de tout contrat de lecture, celui qui est exposé dans celui de Constant révèle une conception de la vérité en littérature qui a des incidences considérables sur l'interprétation des écrits intimes. Il apparaît d'abord que Constant ne croit pas à la capacité des mots à refléter parfaitement la réalité, y compris dans un genre aussi autoréférentiel que le journal intime. Ensuite, le dédoublement de sa personnalité, pour ne pas dire sa multiplicité, entre d'un côté une sensibilité extrême à la douleur d'autrui et de l'autre une propension à l'auto-ironie, pousse à relativiser les rapports que l'autobiographie entretient avec la réalité. On peut le soupçonner de maquiller dans ses écrits intimes la réalité quotidienne selon ses humeurs et ses intérêts. Dès lors, le roman ou la fiction pure seront plus à même d'offrir au lecteur une image de lui plus authentique et plus profonde.

4. Nothomb la mythomane

Celle qu'il faut bien qualifier de graphomane (elle a publié vingt-trois ouvrages et plusieurs nouvelles depuis 1992), a pris l'habitude d'émailler sa production d'ouvrages à teneur autobiographique. Elle en a publié six à ce jour: *Le Sabotage amoureux*, *Stupeur et Tremblements*, *Métaphysique des tubes*, *Biographie de la faim*, *Ni d'Eve ni d'Adam*, *La Nostalgie heureuse*. Hormis la triade qui se présente dans l'ordre chronologique de la biographie de l'auteur (*Métaphysique des Tubes* -0 à 3 ans-, *Le Sabotage amoureux* -3 à 7 ans-, *Biographie de la faim* -7 à 20 ans-), les récits autobiographiques se limitent à des périodes précises et assez brèves de son existence. De plus, même dans les ouvrages de la triade dont le champ d'action s'étale sur plusieurs années, l'auteur a procédé à un choix sélectif des biographèmes, même si leur point commun est le Japon où l'auteur a passé son enfance. Que ce soit dans ses œuvres dites de pure fiction comme dans ses œuvres autobiographiques, Nothomb se démarque par le recours à l'hyperbole, à une dialectique implacable, au dialogisme, à des raisonnements pertinents servis par un humour féroce, y compris envers elle-même. Elle n'hésite pas à recourir à l'autodérision quitte à se rendre ridicule aux yeux du lecteur, ce qui a été sans doute le gage de son succès. Son lectorat, en général assez jeune, y voit sans doute une preuve de sa sincérité.

Si sans contredit ses écrits autobiographiques sont auto-diégétiques, s'ils constituent des récits rétrospectifs et malgré la foule de faits biographiques vérifiables, Nothomb n'a jamais accepté d'apposer un autre genre à ces ouvrages que celui de « roman ». La notion « d'autofiction » n'a pas officiellement prise sur elle, bien que ces écrits correspondent parfaitement aux critères édictés par Gasparini. Ce qui compte pour elle est la vérité de l'écriture, ce qui équivaut à une écriture romanesque⁴. Le pacte autobiographique se noue malgré cette tendance à romancer autour des affirmations de l'auteur suivant lesquelles le « je » narratif lui correspond alors que plusieurs ouvrages n'attribuent pas de prénom à la narratrice. A y regarder de plus près pourtant, les modalités d'application du pacte autobiographique laisse entrevoir certaines failles. En l'espace de quelques lignes, le lecteur de *Métaphysique des tubes* peut lire :

(...) depuis février 1970, je me souviens de tout (...) -une affirmation aussi énorme - je me souviens de tout- n'a aucune chance d'être crue par quiconque. Cela n'a pas d'importance. S'agissant d'un énoncé aussi invérifiable, je vois moins que jamais l'intérêt d'être crédible (Nothomb, 2003 : 35)

Invérifiable, crédible : ces termes essentiels du pacte autobiographique sont ici tournés en dérision et devraient rendre le lecteur méfiant. Mais beaucoup se sont laissé consciemment charmer par le côté à la fois provocateur et ludique des propos de Nothomb - après tout, est-ce si important que tout ce qu'elle raconte soit vrai si

le lecteur est captivé ? - et voit dans la fable qui « devient principe d'écriture dans une dialectique du masque et du dévoilement (...) la marque d'un genre inédit : le conte autobiographique » (Jacomard, 2002 : 45)⁵. A contrario, et tout comme pour Constant et nombre d'auteurs ayant pratiqué le genre autobiographique, il est possible de lire les « vrais » romans de Nothomb comme des récits en partie autobiographiques exprimant des vérités très profondes sur la personnalité de l'auteur⁶. N'a-t-elle pas déclaré, à propos du protagoniste d'*Hygiène de l'assassin* : « pour être bien claire, Tach, c'est moi. Je suis déguisée en mon contraire, en vieux bonhomme obèse, très célèbre et mourant, pour dire tout ce que je pensais. » (cité par Jacomard, 2002 : 46) ? Romans et autobiographies, vérités et mensonges, humour et hyperboles : tous ces traits se mélangent pour polariser l'attention du lecteur sur quelques aspects de la biographie nothombienne alors que bien d'autres sont laissés sciemment dans l'ombre, au mépris des règles régissant l'autobiographie. On lit ainsi à la fin de *Stupeurs et Tremblements* :

Ces pages pourraient donner à croire que je n'avais aucune vie en dehors de Yumimoto. Ce n'est pas exact. J'avais, en dehors de la compagnie, une existence qui était loin d'être vide ou insignifiante. J'ai cependant décidé de n'en pas parler ici. D'abord parce que ce serait hors sujet. Ensuite parce que, vu mes horaires de travail, cette vie privée était pour le moins limitée dans le temps. (Nothomb, 1999 : 159).

Elle refoule de manière élégante le questionnement existentiel habituel de l'autobiographie dans le hors sujet. Ses textes doivent être lus pour eux-mêmes sans que le lecteur se sente obligé de connaître absolument tous les tenants et aboutissants des événements. Jusqu'ici, ce stratagème a fonctionné : les lecteurs dans leur immense majorité ont adhéré aux fables racontées par Nothomb, mais qu'advient-il du pacte autobiographique lorsque les véritables biographèmes de l'auteur seront connus de tous ? Il est maintenant de notoriété publique que contrairement à ce qu'elle a déclaré à maintes reprises, Amélie Nothomb n'est pas née le 13 août 1967 à Shukugawa, mais le 9 juillet 1966 à Etterbeck, en banlieue bruxelloise⁷. Il était jusqu'ici très confortable pour elle de se servir du fait d'être née au Japon comme d'un argument d'autorité pour émettre sur son supposé pays natal toute une foule d'assertions (dont tous les connaisseurs un peu sérieux du Japon s'aperçoivent bien vite de la fausseté). Mais il n'a pas été nécessaire d'attendre les révélations de Hiramatsu Ireland pour s'apercevoir de la falsification de la réalité opérée par Nothomb dans ce qui reste aujourd'hui son plus grand succès, *Stupeur et Tremblements*. Les Japonais ont naturellement été les premiers à démontrer la mise en scène des stéréotypes et idées reçues :

Pour qu'Amélie amène ses lecteurs à croire que les expériences d'humiliation totale, qu'elle décrit dans son récit, sont causées par les caractéristiques propres au Japon, il est nécessaire qu'elle construise la scénographique « société japonaise » que les lecteurs peuvent dégager des expressions stéréotypées liées au Japon et dispersées dans le texte. (Koma, 2009 : 75-76).

On a affaire ici avec un pacte de lecture dispersé tout au long de l'œuvre car une bonne partie des idées préconçues rejoignent le savoir partagé du lecteur, le confirmant dans son opinion personnelle et irréductible que le Japon est un pays étrange dont une native confirme les traits bizarres. Le contrat de lecture ainsi conclu se rapproche bien plus de l'exotisme littéraire que du document ethnographique scientifique. Selon toute apparence, l'auteur savait pertinemment que ce stratagème narratif ne pouvait pas fonctionner au Japon ; c'est pourquoi elle établit, pour le public japonais, un pacte autobiographique qui lui est destiné. On peut lire dans la préface de la traduction japonaise :

Ce livre est un roman. Ne pensez pas que ce livre relate mes expériences telles que je les ai vécues. Mon intention était de décrire la vérité du "kaisya" (l'entreprise), en me basant sur mes expériences dans une grande société commerciale japonaise. L'entreprise possède effectivement une partie malade. Ce n'est pas seulement l'entreprise japonaise qui est la possède. (...) J'ajouterais enfin pour éviter tout malentendu: ce que j'ai décrit de façon critique n'est ni le Japon, ni une entreprise ou des individus déterminés, mais le système de l'entreprise. (Cité par Koma, 2009 : 81).

Pourquoi Nothomb tient-elle un discours différent en Occident et au Japon sur la généricité de l'œuvre ? D'un côté un roman à portée universelle sur l'oppression dans le monde du travail, de l'autre, l'affirmation qu'il s'agit d'une autobiographie à peine romancée ?

Nothomb ne fait que réinventer sa vie à l'instar de Constant. Celui-ci avouait qu'il avait une double personnalité et que ses écrits intimes ne reflétaient pas nécessairement la réalité. Voire : son roman est peut-être plus vrai et plus profond que les écrits comme *Ma Vie* et *Cécile*. Il en va sans doute de même avec Nothomb qui s'invente une vie en partie mythifiée. A ce titre, Constant et Nothomb sont représentatifs de la transgression du pacte autobiographique.

Bibliographie

- Balayé, S. 1982. « Les Degrés de l'autobiographie chez Benjamin Constant: une écriture de la crise ». In : *Benjamin Constant, Madame de Staël et le Groupe de Coppet, Actes du Deuxième congrès de Lausanne et du Troisième colloque de Coppet, 15-19 juillet 1980*. Oxford/Lausanne : The Voltaire Foundation/Institut Benjamin Constant.
- Balayé, S. 1995. Introduction à *Amélie et Germaine*. In : *Œuvres complètes de Benjamin Constant*. T. 3-1. Tübingen : Max Niemeyer Verlag.
- Constant, B. 1957. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Delon, M. 1992. « Constant et le possible d'après son journal intime ». *Il Confronto letterario*, n° 17, p. 3-14.
- Gasparini, P. 2004. *Est-il Je ?* Paris : Le Seuil.
- Gasparini, P. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Le Seuil.
- Hiramatsu Ireland, B. 2012. «Amélie Nothomb's Distorted Truths: Birth, Identity, and *Stupeur et tremblements*». *New Zealand journal of French studies*, vol. 33, p. 135-156.
- Hubert, J. 2001. Introduction . In : *Le Sabotage amoureux*. Paris : Magonard.

- Jacomard, H. 2002. « Le Fabuleux destin d'Amélie Nothomb ». *L'Esprit créateur*, Vol. 42, N° 4, p. 45-57.
- Koma, K. 2009. « L'Univers «Japon» romanesque en tant que scénographie dans *Stupeur et tremblement* d'Amélie Nothomb ». *Literatura*, N° 51 (4), p. 73-83.
- Lejeune, P. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil.
- Lejeune, P. 2013. « S'occuper d'Amélie ». *Annales Benjamin Constant*, n°. 38, p. 9-34.
- Nothomb, A. 1999. « Stupeur et Tremblements », Paris : Albin Michel.
- Nothomb, A. 2000. *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel.
- Omacini, L. 2012. « Entre vérité et fiction. » *Annales Benjamin Constant*, n°. 37, p. 13-22.

Notes

1. Voir encore (Lejeune, 201 : 9) : « D'abord intitulée *Amélie, ou que ferai-je*, puis *Amélie et Germaine*, l'oeuvre hésite entre deux genres. Est-ce un journal ? Oui, puisqu'elle est faite de 31 entrées datées, et que l'étude du manuscrit donne à penser qu'elles ont bien été écrites aux dates indiquées. Non, puisqu'à la différence des autres journaux qu'il a tenus par la suite, le rythme n'est pas quotidien, et que les entrées sont numérotées comme les chapitres d'un roman. D'autre part, loin de refléter tous les aspects de la vie du diariste, ce journal n'en suit qu'un seul fil. Du 6 janvier au 10 avril 1803, Constant semble avoir passé trois mois à sculpter sa vie comme un roman. »
2. Voir à ce propos ce que dit Simone Balayé : (Balayé, 1982 :350) : « Constant a-t-il imaginé des destinataires autres que lui-même? A-t-il en tête un public d'amis, ou même d'inconnus? C'est bien improbable, même si le souci de l'écriture l'a conduit à trouver une forme littéraire neuve pour mieux s'exprimer. Il ne destine pas cet écrit à d'autres; il n'en fera aucune lecture dans des salons ou à des intimes; il le garde au secret absolu comme son journal intime. Mais il y a toujours des destinataires, il y a toujours d'une manière de dire, de s'adresser à quelqu'un sans le dire, certes pas à Amélie, mais à Germaine et à ses amis, de l'opinion desquels il est tellement soucieux, et de leur crier sa détresse dans le silence. Ils sont tous là et lui est seul avec son cahier et sa plume, devant leur tribunal imaginaire. »
3. « *Adolphe* est virtuellement inscrit dans les différents niveaux de fabulation qui caractérisent le discours de mémoire. De même, le récit autobiographique, qu'il s'agisse d'une brève parenthèse à l'intérieur du journal intime ou d'un texte séparé comme *Ma vie* ou *Cécile* inscrit sur le papier un «je» narrant qui change en fonction de ses destinataires et des circonstances de rédaction. » (Omacini, 2012 : 21).
4. Voir ce qu'elle déclare à un journaliste : « Le Sabotage amoureux est d'abord une écriture, donc un roman » (cité par Hubert, 2001 p. 6).
5. A l'appui de cette hypothèse, Jaccomard avance que les parents dans les récits autobiographiques de Nothomb sont la plupart du temps presque absents, du moins indifférenciés et parlent d'une seule voix (Voir Jaccomard, 2002, p. 50 et suivantes).
6. Voir la déclaration suivante : « Je pense que je me révèle avec beaucoup plus de vérocité dans mes romans non-autobiographiques que dans mes romans autobiographiques, ce qui ne signifie pas nécessairement que je mens. (...) Personnellement, je ne fais pas tellement de différence entre les deux genres, roman autobiographique ou roman non-autobiographique. Après tout, le thème est toujours le même: le thème de l'humain: qu'est-ce qu'un être humain? » (cité dans Hiramatsu Ireland, 2012 :150).
7. Voir Hiramatsu Ireland (2002:135): «Documents indicate instead that Nothomb was born in Etterbeck, Belgium, on the 9th of July 1966.» La plupart des pages Wikipedia consacrées à Amélie Nothomb dans les différentes langues ont pris maintenant acte de ce fait.