

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

Comité de rédaction

Céline Letawe (secrétaire), Grégory Corman, Björn-Olav Dozo, Stéphane Polis, Daria Tunca, Baudouin Stasse

Comité de lecture international

Anne Bayert-Geslin (Université de Limoges), Laurence Brogniez (Université Libre de Bruxelles), Bertrand Daunay (Université Lille 3), Pablo Decock (Université Catholique de Louvain), Édouard Delruelle (Université de Liège), Pascal Durand (Université de Liège), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg), Jean-Paul Thibaud (CNRS, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble), David Vrydaghs (Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur), Damien Zanone (Université Catholique de Louvain)

MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines

Methis est la revue du groupe *Intersection*, dont l'objectif est l'exposition et la discussion, dans un cadre interdisciplinaire, des recherches en cours des doctorants et jeunes docteurs en Philosophie et lettres et en Sciences humaines et sociales de l'Université de Liège. Un tel cadre interdisciplinaire exige, afin d'assurer un échange scientifique rigoureux, que les questions de méthode soient clairement posées et soumises à la perspicacité des regards croisés entre les différentes disciplines.

Courrier scientifique

Revue *MethIS*—Céline Letawe
Université de Liège—Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Courriel: cletawe@ulg.ac.be

Diffusion, vente au numéro et abonnement

Presses Universitaires de Liège
Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Tél.: +32 (0)366 50 22—Presses@ulg.ac.be—<http://www.presses.ulg.ac.be>

Page Web

La revue est intégralement disponible en Open Access à l'adresse suivante :
<http://popups.ulg.ac.be/MethIS>

© Intersection, septembre 2012
Avec le soutien du Conseil de la recherche et de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège

ISBN 978-2-87562-007-1—ISSN 2030-1464 — D/2012/12.839/8

MethIS

MÉTHODES ET INTERDISCIPLINARITÉ
EN SCIENCES HUMAINES

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

édité par
C. Letawe, E. Mouratidou & V. Stiénon

Volume 3 (2010)

Presses Universitaires de Liège

**AUTOFICTION ET MÉTAFICTION DANS LA LITTÉRATURE
HISPANIQUE CONTEMPORAINE :
À LA VITESSE DE LA LUMIÈRE DE JAVIER CERCAS**

Alizé Taormina

(Université de Liège)

Résumé. L'une des caractéristiques de la littérature postmoderne est la réflexivité, qui s'actualise notamment dans des formes narratives telles que l'autofiction et la métafiction. Partant du constat selon lequel, dans bien des cas, l'autofiction est aussi métafiction, il s'agit d'étudier la relation qui se noue entre ces deux configurations dans la littérature hispanique contemporaine, et plus particulièrement dans le dernier roman de l'écrivain espagnol Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière* (2006). Nous verrons ainsi comment certains procédés métafictionnels à l'œuvre dans ce roman — l'intertextualité et le « roman du roman » — alimentent l'ambiguïté générique qui caractérise le genre autofictionnel, renforçant d'une part l'effet de fiction et, d'autre part, l'effet de réalité qui se dégagent du texte.

Genre très en vogue dans le panorama littéraire contemporain, l'autofiction compte aussi des représentants de taille dans le domaine hispanique. Les plus connus dans le monde francophone sont sans doute Roberto Bolaño, César Aira, Javier Marías, Enrique Vila-Matas ou Javier Cercas. C'est sur le dernier de ces auteurs que nous proposons de nous pencher, et plus particulièrement sur son dernier roman, *À la vitesse de la lumière*, dont la traduction française est parue en 2006 aux éditions Actes Sud. Comme nous tenterons de le montrer, cette autofiction présente également un composant métafictionnel, ce qui lui confère un caractère doublement réflexif : elle donne à voir non seulement un *alter ego* de l'auteur au sein du roman, mais aussi une image du roman lui-même en train de se créer. Ainsi, dans un premier temps, nous rappellerons en quoi consiste le concept d'autofiction et verrons comment celui-ci s'actualise dans le roman de Javier Cercas. Nous nous attacherons ensuite à

l'élément métafictionnel du récit et aux effets de lecture qu'il produit lorsqu'il est conjugué à l'autofiction.

C'est le critique et écrivain français Serge Doubrovsky qui est à l'origine du terme *autofiction*. Celui-ci est créé en 1977 pour répondre à un commentaire de Philippe Lejeune qui, deux ans plus tôt, dans *Le pacte autobiographique*, semblait ne pas concevoir l'existence d'un roman dont le narrateur-protagoniste aurait le même nom que l'auteur¹. Serge Doubrovsky rédige alors *Fils*, un récit sous-titré *roman* dont le narrateur s'appelle précisément Serge Doubrovsky. Pour désigner son texte, il crée ce néologisme, mot-valise évoquant la synthèse de l'autobiographie et de la fiction, qui lui vaudra d'être retenu par les histoires de la littérature². Après cet épisode fameux, dans le domaine français, les auteurs sont prompts à théoriser le nouveau concept, qui continue de générer aujourd'hui encore une littérature critique abondante — il suffit de penser aux travaux de Vincent Colonna ou Philippe Gasparini³. La définition souvent considérée comme canonique — probablement en raison de son caractère pratique et utilitaire, puisqu'elle repose sur deux critères simples — revient d'ailleurs au Français Jacques Lecarme qui, dans une étude consacrée à l'autobiographie, écrit : « l'autofiction est d'abord un dispositif très simple : soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale, et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman » (1997 : 268).

S'il a tardé à s'imposer dans le domaine hispanique — où on lui préférerait le syntagme, plus traditionnel, de *roman autobiographique* — le terme *autofiction* est aujourd'hui communément adopté par la critique espagnole, qui reconnaît elle aussi son spécialiste du genre. Ainsi Manuel Alberca, dans une vaste étude consacrée aux romans du *je* en langue espagnole, contribue à la définition de l'autofiction. S'il propose les mêmes critères que Lecarme — roman et identité entre auteur, narrateur et protagoniste — il met davantage l'accent sur

1 « Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche » (Lejeune 1975 : 31).

2 Sur la quatrième de couverture de *Fils*, Doubrovsky écrit, pour définir la nouvelle notion : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté » (1977).

3 Voir notamment V. Colonna (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, P. Gasparini (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil et (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.

un aspect qui avait été développé auparavant par Philippe Gasparini (2004) : l'ambiguïté générique caractéristique de l'autofiction. Celle-ci conjugue en effet deux pactes qui peuvent *a priori* paraître inconciliables : le pacte romanesque et le pacte autobiographique. Ceux-ci, selon Alberca, s'unissent dans l'autofiction pour former ce qu'il appelle le *pacte ambigu*. Ainsi l'autofiction se nourrit, dans des proportions variables, de ces deux pactes pour créer une ambiguïté qui a pour effet que le lecteur ne sait jamais distinguer avec certitude les éléments réels des éléments inventés (Alberca 2007 : 59-80).

Par ailleurs, puisque l'un des principes de l'autofiction est cette identité entre auteur, narrateur et protagoniste, le narrateur-personnage exercera donc logiquement la profession d'écrivain. En introduisant dans le roman un romancier, l'autofiction crée une mise en abyme de l'écrivain, voire du livre lui-même, lorsque cet écrivain donne à lire le roman dans son processus de création. Ainsi, elle se fait *métafiction* lorsqu'elle est le lieu de réflexions sur la fiction émanant de l'écrivain : ce dernier s'analyse et s'autocritique à mesure qu'il écrit son roman, proposant un questionnement sur son propre travail. De nombreux critiques se sont penchés sur le concept de métafiction, en proposant des définitions variées⁴. Toutefois, tous les auteurs s'accordent sur un point : le roman de métafiction est un roman qui expose délibérément la fictionnalité de la création romanesque, que ce soit en se référant à lui-même, à d'autres œuvres ou, de façon plus large, au genre romanesque lui-même. Ainsi selon Francisco Orejas, il s'agit d'

œuvres de fiction (principalement en prose, à caractère narratif), écrites à partir des années soixante (ce qui ne veut pas dire que la tendance soit apparue à cette époque), qui explorent les aspects formels du texte lui-même, questionnent les codes du réalisme narratif (en se servant parfois de ceux-ci) et, ce faisant, attirent l'attention du lecteur sur leur caractère d'œuvre fictive, en révélant les différentes stratégies dont se sert l'auteur dans le processus de la création littéraire (2003 : 113)⁵.

4 Voir, entre autres, P. Waugh (1984), *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Londres, New York, Methuen et M. Currie [éd.] (1995), *Metafiction*, Londres, New York, Longman.
5 « obras de ficción (fundamentalmente en prosa, de carácter narrativo) escritas a partir de los años sesenta (lo que no significa que la tendencia haya surgido en ese momento), que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo (en ocasiones, sirviéndose de ellos) y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor de [sic] sirve en el proceso de la creación literaria » (nous traduisons).

Orejas distingue ensuite une série de procédés métafictionnels récurrents qui peuvent être utilisés seuls ou de façon combinée dans un même roman. Parmi ceux-ci, on retrouve le « roman du roman », les récits intercalés, les recours parodiques et hypertextuels ou encore la rupture des codes formels du genre (Orejas 2003 : 577-583) — procédés sur lesquels nous reviendrons.

Sachant cela, on est en mesure de s'attendre à ce que, conjugués à l'auto-fiction, les procédés de métafiction encouragent une lecture fictionnelle de celle-ci. C'est bien le cas chez l'auteur d'*À la vitesse de la lumière* : s'imposant entre l'expérience personnelle et le récit de celle-ci, la pratique métafictionnelle de l'intertextualité dévoile en effet une fictionnalisation de l'existence de Javier Cercas au sein de son roman. Toutefois, un autre procédé est également à l'œuvre dans le texte, procédé qui semble quant à lui encourager la lecture référentielle de celui-ci : le « roman du roman ». C'est en nous appuyant sur ces éléments que nous envisagerons le dernier roman de Javier Cercas, après avoir présenté brièvement l'auteur et son texte.

Né en 1962, Javier Cercas est titulaire d'un doctorat en philologie hispanique et enseigne, depuis 1989, la littérature espagnole à l'Université de Gérone. Il commence à écrire à la fin des années quatre-vingts et publie des romans, des nouvelles, des essais et des chroniques qui passent relativement inaperçues. C'est en 2001 qu'il rencontre le succès avec *Les soldats de Salamine*⁶, un roman qui traite de l'exécution manquée du fasciste Rafael Sánchez Mazas lors de la guerre civile espagnole. Découvert par Mario Vargas Llosa, ce roman séduit les lecteurs comme la critique et est porté au cinéma en 2003. C'est — entre autres — ce succès, que d'aucuns ont qualifié de « phénoménal » (Hueso Fibla 2008), que Javier Cercas fictionnalisera dans *À la vitesse de la lumière*, son dernier roman en date. Dans celui-ci, un narrateur anonyme revient sur une période de sa vie qui a commencé dix-sept ans auparavant. Alors jeune homme rêvant de devenir écrivain, il obtient un poste d'assistant à l'Université d'Illinois et se lie d'amitié avec son collègue de bureau, l'étrange Rodney Falk. Vétéran du Vietnam, ce dernier demeure traumatisé par la guerre, au cours de laquelle il a tué des femmes et des enfants. Rentré en Espagne, le narrateur essaye en vain de mettre par écrit la vie de Rodney. Il publie tout de même quelques livres, dont le dernier devient rapidement un best-seller. Le succès le rend orgueilleux et méprisant, ce dont il se rend compte lorsque sa femme et son

6 J. Cercas (2002), *Les soldats de Salamine*, tr. par E. Beyer et A. Grujicic, Arles, Actes Sud.

filis décèdent dans un accident de voiture. Alors qu'il tente de reconstruire sa vie, il se souvient de Rodney et retourne aux États-Unis. Là-bas, il apprend le suicide du vétéran et découvre une série d'éléments qui lui permettront de mener à bien son projet : il se dit désormais prêt à écrire un roman sur son ami.

Roman dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité, *À la vitesse de la lumière* est bien une autofiction. Car si le narrateur-protagoniste demeure anonyme, il peut pourtant être aisément assimilé à l'auteur, pour peu que l'on connaisse quelques éléments de sa biographie. Par exemple, tous deux sont originaires de Gérone, ont étudié la littérature à l'Université de Barcelone, ont travaillé à l'Université d'Illinois, sont auteurs d'un roman intitulé *À petites foulées*⁷ (Cercas 2006 : 157), ainsi que d'un autre « qui tourn[e] autour d'un épisode infime de la guerre civile » (Cercas 2006 : 142). Cependant, d'autres faits ne correspondent pas à la vie de l'auteur espagnol : ainsi, ce dernier affirme avoir vécu le succès de manière tranquille et sereine, loin de la descente aux enfers décrite dans son roman et, s'il a effectivement une femme et un jeune fils, ceux-ci ne disparaissent pas dans un accident. Comme le signale Gasparini,

ces divergences flagrantes marquent la volonté de l'auteur de couper court au processus de lecture qu'il a induit et de brouiller les pistes. On pourrait les comparer à des aiguillages qui, brusquement, modifient la trajectoire de l'interprétation référentielle pour l'orienter sur la voie fictionnelle (2004 : 52).

Enfin, il nous est impossible de savoir si le personnage de Rodney, le vétéran du Vietnam, existe réellement ou s'il s'agit d'une création de Javier Cercas. Comme le signale Alberca, la conjugaison de ces trois types de données — éléments biographiques, qui peuvent se vérifier hors du texte, éléments sans aucun doute fictionnels et enfin éléments dont le caractère réel ou fictionnel est impossible à définir par le lecteur — est un important facteur d'ambiguïté générique (2007 : 177-8). Le protagoniste est en effet « tantôt identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque » (Gasparini 2004 : 13). Javier Cercas crée ainsi les conditions nécessaires pour que l'on s'interroge sur le statut de l'histoire qu'il raconte. De nombreux lecteurs sont d'ailleurs tombés dans le piège de l'ambiguïté qu'il développe, à commencer par ses étudiants

⁷ Javier Cercas est effectivement l'auteur d'un roman intitulé *El inquilino*, dont la traduction française, *À petites foulées*, est parue en 2004 aux éditions Actes Sud.

de l'université qui, éplorés, lui ont présenté leurs condoléances pour la mort de sa famille. Cependant, comme nous allons le voir, une lecture au second degré permet de montrer qu'il fictionnalise pourtant bien sa trajectoire. De cette manière, Javier Cercas cherche à se créer une identité d'auteur légitime en se mettant en scène, à travers son alter ego fictionnel, dans des situations qui ne manquent pas de rappeler quelques grands topiques de la tradition littéraire. Nous en évoquerons principalement deux ici, qui ont directement trait à l'image que Javier Cercas se construit de lui-même en tant qu'écrivain : le mythe de l'artiste bohème et celui de l'écrivain maudit.

S'agissant du stéréotype de l'artiste bohème (Popovic 2001 : 62-63), remarquons que Cercas ouvre son roman avec le portrait parfait d'une *scène de la vie de bohème* : les premières pages de *À la vitesse de la lumière* se construisent en effet autour d'un nombre réduit d'éléments, largement répandus dans l'imaginaire collectif (Amossy 1991 ; Amossy et Herschberg Pierrot 2007) se rapportant à ce mode de vie que le narrateur affirme avoir vécu avec l'un de ses amis après ses études. Tout d'abord, les deux jeunes amis aspirent à être artistes : « Depuis toujours, Marcos voulait être peintre ; moi non ; je voulais être écrivain » (2006 : 11). Débutants, inconnus, ils sont également pauvres — le narrateur insiste à plusieurs reprises sur leur situation précaire et les difficultés matérielles qu'ils rencontrent :

nous avions tous deux fait des études inutiles et étions sans travail et fauchés, si bien que Marcos ne peignait pas et que moi je n'écrivais pas ou, si nous le faisons, ce n'était que lors de rares moments que nous laissait la tâche presque exclusive de survivre (2006 : 12)

et, solidaires, ils exercent toutes sortes de petits boulots très éloignés de leurs aspirations, allant de la proposition de noms pour une compagnie aérienne jusqu'au classement des archives d'un hôpital (2006 : 12). Cette vie de bohème ne pouvant être menée qu'à la ville, c'est Barcelone qui, comme Madrid pour les écrivains bohèmes espagnols du XIX^e siècle, devient le terrain des excès des deux jeunes provinciaux de Gérone :

Pour le reste, quand nous ne travaillions pas, ni n'écrivions, ni ne peignions, nous nous consacrons à arpenter la ville, à fumer des pétards, à boire de la bière et à discuter des chefs-d'œuvre par lesquels nous nous vengerions un jour de ce monde (2006 : 12).

Quant à l'idéal que caressent les deux jeunes gens, il est énoncé ainsi : « Nous étions brutalement ambitieux. Nous aspirions à échouer. Mais pas à échouer simplement ou n'importe comment : nous aspirions à l'échec total, radical et absolu. C'était notre manière d'aspirer au succès » (2006 : 13). Manque de reconnaissance, pauvreté, amitié, excès en tout genre et *art pour l'art* sont autant de lieux communs liés au mythe de la bohème qui se trouvent évoqués avec une nostalgie évidente par le narrateur dans les premières pages du roman. « Peut-être aimions-nous nous imaginer que nous vivions en bohèmes à une époque où les bohèmes n'existaient plus » (2006 : 12), avouera-t-il.

Ce n'est sans doute pas de manière fortuite que Cercas commence son roman en faisant allusion à cette image mythique de l'artiste bohème. On peut voir là une manière stratégique pour le romancier de se présenter, dès les premières pages de son récit, comme un artiste, comme un créateur. En effet, pour reprendre la notion théorisée par Dominique Maingueneau, la bohème est une situation qui relève de la *paratopie*, à entendre comme une « localité paradoxale, [...] une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (2004 : 52-3). Selon le linguiste français, l'existence sociale de la littérature repose sur une double impossibilité : d'un côté, celle de se fermer sur soi-même et, de l'autre, celle de se confondre totalement avec la société ordinaire. Cette situation problématique implique donc que le véritable artiste s'identifie avec toutes les communautés qui paraissent échapper aux lignes de partage de la société, parmi lesquelles se distinguent précisément les groupes de la bohème. Les premières pages du roman de Cercas pourraient donc dénoter une volonté de l'écrivain de créer, par le biais de la fiction, la paratopie que sa vie réelle ne lui donne pas — le Javier Cercas de chair et d'os étant ce que l'on pourrait appeler un homme normal, écrivain mais aussi professeur à l'université et père de famille⁸.

Cette recherche de la paratopie est également visible dans un autre passage du roman. Après l'image de l'artiste bohème, on peut en voir se dessiner une autre, tout aussi paratopique : celle de l'artiste maudit. Cette image de l'écrivain en proie à la souffrance, détruit par l'alcool, la drogue et sujet aux tendances suicidaires, est souvent associée, dans l'imaginaire collectif, à la figure

⁸ Image qu'il ne cherche d'ailleurs pas à démentir : ainsi lui arrive-t-il d'écourter ses interviews car, dit-il, son fils l'attend à la sortie de l'école.

de l'auteur véritable, car seule cette « mystique de la souffrance » (Brissette 2005 : 24) donnerait accès au génie créateur. Ainsi comme nous l'avons vu, après le succès phénoménal de l'un de ses romans, le narrateur d'*À la vitesse de la lumière* devient méprisant, imbu de lui-même, et recherche les flatteries dans les cocktails et autres remises de prix organisées en son honneur. La mort accidentelle de sa famille achève de l'entraîner dans une longue descente aux enfers : cloîtré dans son appartement, il boit, fume et exprime ses tendances suicidaires en jouant dangereusement avec un pistolet qu'il s'est procuré. On retrouvera d'ailleurs dans ces pages décrivant la souffrance un intertexte baudelairien qui n'est pas sans rappeler l'une des figures archétypiques du poète maudit — intertexte scellé par une allusion explicite au prologue des *Fleurs du mal*, « Au lecteur » : évoquant son ami américain et leur proximité dans la culpabilité, le narrateur dira « Rodney, mon semblable, mon frère » (2006 : 206).

Ainsi, grâce au dispositif autofictionnel qui lui permet de mêler habilement les registres fictionnel et factuel, Javier Cercas manipule le référent réel et réécrit certains épisodes de sa vie pour se créer un personnage d'écrivain dans la lignée de figures littéraires mythiques. De cette façon, il s'octroie, par le biais de la fiction, une certaine légitimité en s'inscrivant dans des situations paratopiques qui ne sont pas celles de sa vie réelle. Mais ce faisant, il éloigne son récit de l'axe référentiel pour le rapprocher de la fiction. En effet, comme le signale Orejas, en prenant comme référence d'autres œuvres littéraires — ou ici des mythes littéraires, des lieux communs de la littérature —, le récit hypertextuel attire l'attention sur sa condition de fiction, car il met en évidence sa construction à partir d'un collage de citations (2003 : 60). C'est bien l'effet produit ici par le recours à des topiques liés à la figure de l'écrivain : Javier Cercas met ainsi l'accent sur la fictionnalité de son histoire. Pour se créer une image littéraire de lui-même, il manipule des épisodes de sa vie et éloigne inmanquablement l'expérience personnelle de son référent réel. On voit donc que l'intertextualité rompt l'impression de véracité qui se dégage de prime abord du roman : une lecture au second degré permet de nous rendre compte que Javier Cercas lève partiellement l'ambiguïté en réécrivant sa vie conformément à des topiques littéraires.

Toutefois, un autre procédé métafictionnel également à l'œuvre dans le roman semble provoquer l'effet inverse et encourager une lecture référentielle

du récit. Il s'agit de ce que Steven Kellman appelle *self-begetting novel*, littéralement « roman qui s'auto-engendre », et que Francisco Orejas rebaptise *novela de la novela* (« roman du roman »). Ce procédé, récurrent dans la littérature à tendance métafictionnelle, se caractérise par un récit, habituellement écrit à la première personne, sur l'évolution d'un personnage jusqu'au moment où il est capable de prendre sa plume et de composer le roman que le lecteur vient de finir de lire (Kellman cité par Orejas 2003 : 39-40). Ainsi tout au long du roman qui nous occupe, le narrateur déclare vouloir écrire un roman sur son ami Rodney et, n'y parvenant pas, fait part au lecteur de ses doutes, recherches et tentatives diverses. Ce n'est qu'à l'extrême fin du récit qu'il affirme être enfin capable de rédiger son livre. Il explique alors à son ami Marcos ce que contiendra ce futur récit et, ce faisant, il fournit un véritable résumé du roman qui a été lu. Quand Marcos lui demande comment se terminera ce roman, il répond — et ce sont les derniers mots du livre — « Il finit comme ça » (Cercas 2006 : 286). Avec cette phrase, Javier Cercas parvient à fusionner parfaitement deux mondes qu'il s'était efforcé de mélanger de façon ambiguë dans son récit : le monde réel, dans lequel vivent le vrai Cercas et le lecteur, et celui de la fiction. Le lecteur comprend alors que le roman que le narrateur va commencer et qui, dans la fiction, n'est pas encore écrit, est celui qu'il tient entre les mains et vient de terminer. La fin du roman concorde donc exactement avec la fin de sa rédaction : on assiste à une « coïncidence parfaite entre la diégèse et l'écriture [...] : le pronom démonstratif [« ça »] prend ici une valeur déictique pour le lecteur puisqu'il désigne la chute réelle du livre que nous lisons » (Pluvinet 2009 : 225). Le recours à ce procédé semble alors abolir la distance entre l'œuvre — et donc aussi l'histoire qu'elle contient — et le réel. Le narrateur acquiert une consistance réelle qui tend à le rapprocher de la référentialité, à l'éloigner de la fiction⁹.

Ainsi l'autofiction est un genre ambigu du point de vue de la réception, qui par le dispositif qu'elle met en place tend tantôt vers une lecture référentielle, tantôt vers une lecture fictionnelle. Souvent — mais pas dans tous les cas —, dans la mesure où le personnage central est un écrivain, l'autofiction est un lieu propice à une série de réflexions et d'éléments métafictionnels. Dans le cas du roman de Javier Cercas, le recours à ces procédés a des effets divers : appuyant l'une et l'autre lectures, ces procédés alimentent l'ambiguïté qui

9 Voir aussi l'intéressante analyse de ce passage proposée par Charline Pluvinet (2009 : 224-5).

caractérise l'autofiction. *À la vitesse de la lumière* propose en effet un dispositif réflexif double : biaisée par le prisme du dispositif autofictionnel, la réalité se reflète dans la fiction qui, prenant alors pour objet sa propre création, revient à son tour sur elle-même. Si le premier mouvement tend à opacifier le lien qui se noue entre réalité et fiction, le second, bien qu'il rende transparent le processus créatif, permet paradoxalement de renforcer l'effet de réel en faisant se confondre l'œuvre et la réalité.

Bibliographie

- M. ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo : de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- R. AMOSSY (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- R. AMOSSY et A. HERSCHBERG PIERROT (2007 [1997]), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin.
- P. BRISSETTE (2005), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- J. CERCAS (2006), *À la vitesse de la lumière*, tr. par E. BEYER et A. GRUJICIC, Arles, Actes Sud [J. CERCAS (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelone, Tusquets Editores].
- S. DOUBROVSKY (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- P. GASPARINI (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- S. HUESO FIBLA (2008), « Las estrategias paraliterarias en *Soldados de Salamina* », dans *Liquids : revista d'estudis literaris ibèrics*, 2.
- J. LECARME et E. LECARME-TABONE (1997), *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin/Masson.
- P. LEJEUNE (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- D. MAINGUENEAU (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- F. OREJAS (2003), *La metaficción en la novela contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco Libros.
- C. PLUVINET (2009), *L'auteur déplacé dans la fiction. Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Rennes, thèse de doctorat consultable sur <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451032/fr>.
- P. POPOVIC (2001), « Bohème », dans P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 62-63.