

Les mécanismes mémoriels de l'autofiction dans *La loca de la casa de Rosa Montero*

MURIELLE BOREL

AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ, CAER

Murielle.borel@univ-amu.fr

1. Nous avons choisi de nous intéresser aux mécanismes mémoriels de l'autofiction dans *La loca de la casa* de Rosa Montero. Écrivaine et journaliste espagnole née en 1951 à Madrid, Rosa Montero s'est d'abord consacrée au journalisme dont elle a gardé, à notre sens, la vivacité d'écriture et la limpidité du propos. L'évidence de la fiction s'est rapidement imposée à elle puisqu'elle publie son premier roman, *Crónica del desamor*, en 1979. Le succès arrive quatre ans plus tard avec *Te trataré como a una reina* (1983) qui se place parmi les meilleures ventes de l'année. Elle accumule divers prix récompensant autant son activité de journaliste que celle d'écrivaine. Lorsqu'elle publie *La loca de la casa* en 2003, elle jouit de la reconnaissance du public et de la critique. Elle a en outre écrit de nombreuses biographies¹.
 2. La première phrase de l'œuvre donne le ton : « Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros². »
 3. *La loca de la casa* se présente comme un récit homodiégétique assumé par une narratrice sans identité précise. Bien que l'homonymat avec Rosa Montero tarde à s'établir, le lecteur soupçonne très vite qu'il est en train de lire les confessions de l'écrivaine. Il y sera donc question de souvenir, de littérature et d'écriture de soi. Pour définir l'œuvre, l'adjectif « autobiographique », brûle déjà les lèvres. Le paratexte de la quatrième de couverture écarte la formule « roman autobiographique », ignore le terme « autofiction » et propose celui d'« autobiographie romancée » sans doute plus
- 1 *La hija del caníbal*, récompensé par le Premio Primavera de Narrativa, s'est classé parmi les meilleures ventes de 1997 en Espagne. Au cours de 1995, paraît dans *El País Semanal* une série de récits biographiques réunis et complétés dans *Historia de mujeres* qui verra le jour en décembre 1995. Deux ans plus tard, *Pasiones* rassemble divers essais biographiques.
 - 2 « J'ai pris l'habitude d'organiser les souvenirs de ma vie à partir du décompte de mes petits-amis et de mes livres » (Montero, 2003 ; 9). (Toutes les traductions sont de nous).

lisible pour le lecteur courant et moins polémique, après les débats houleux auxquels l'autofiction a pu donner lieu au sein de la critique³. Le syntagme inscrit en outre l'œuvre dans la double tension autobiographie/roman alors que l'autofiction convoque peut-être davantage l'opposition réalité/fiction avec cette ambiguïté de taille autour de ce qu'implique la fiction, souvent confondue avec la fictionnalisation⁴. Si le fictionnel questionne l'authenticité des faits rapportés, la fictionnalisation aurait plutôt partie liée avec l'écriture. Entre autobiographie et autofiction, nous nous proposons donc d'examiner dans quelle mesure le genre influe sur la narration du souvenir et en conditionne aussi bien les contenus que leur mise en récit. Nous commencerons par nous intéresser aux contenus.

4. Cette approche convoque immédiatement la question du pacte qui se noue entre auteur et récepteur. S'il est courant, depuis les travaux de Lejeune de considérer que l'autobiographie implique une authenticité des faits rapportés et une pleine confiance dans la bonne foi de l'auteur, l'autofiction, comme l'a signalé Manuel Alberca (2010 ; 147-164), relève davantage d'un pacte de l'ambiguïté. Dans l'autofiction, la réalité se mêlant à la fiction, le factuel ne peut être pris pour argent comptant et n'est jamais admis sans réserve. Il doit ainsi franchir l'étape de la reconnaissance préalable et effective qui permettra d'installer la référentialité du texte.
5. Pour générer cette référentialité, l'auteur a généralement soin d'activer un mécanisme mémoriel collectif à travers un souvenir commun. Rosa Montero ne procède pas autrement lorsque la narration de son aventure avec un célèbre acteur, « M », dont elle préfère taire l'identité précise, la pousse à reconstruire le contexte des années 70 espagnoles, marquées par la fin du Franquisme, mais où subsiste la crainte de la Garde Civile dont on préfère se tenir loin même lorsqu'on est innocent : les exactions, les abus de pouvoir, l'impunité, l'arbitraire des réactions restent encore très présents dans les esprits (voir à ce propos : Baby, 2012). L'auteure convoque ainsi un « patrimoine collectif », un pan complet de l'histoire contemporaine. Certains lecteurs, victimes de ce traumatisme se projettent facilement ; d'autres, les plus jeunes, en auront entendu le récit et pourront tout autant

3 Voir à ce propos « Pour l'autofiction » de Claude Burgelin (2010) ou « L'autofiction à la Doubrovsky : mise au point » de Patrick Saveau, in *Autofiction(s)* (2010 ; 307-318).

4 Pour définir le terme « autofiction », Claude Burgelin écrit : « Par ce qu'il contient de virtuellement contradictoire, entre respect de la vérité d'un témoignage ou d'un rapport sur soi et invention romanesque, le mot introduit un malaise intellectuel avec cette ambiguïté si affichée » (Burgelin, 2010 ; 7).

s'identifier même s'ils l'ont vécu par procuration, comme l'explique Maurice Halbwachs dans son célèbre ouvrage sur la mémoire collective (1950) Ce contexte renvoie à une époque ; de même que la Méhari rouge, les chemisiers transparents, le cannabis et les amours sans lendemain, autant de clichés qui convoquent la culture hippie. À travers sa confession, la narratrice lie le souvenir individuel à la mémoire collective et crée simultanément les conditions de l'illusion référentielle. La référentialité au sens plein s'appuie, pour sa part, sur des contenus aussi identifiables qu'un personnage historique tel que l'amiral Carrero Blanco (Montero, 2003 ; 36) ou que divers lieux emblématiques, comme La Tour de Madrid, érigée à la gloire du Franquisme, et assumée comme espace de mémoire historique.

6. Dans *La loca de la casa*, la littérature, omniprésente à travers les incessantes références faites à de multiples auteurs et à leurs œuvres, devient un marqueur supplémentaire de référentialité : l'intertextualité s'affirme alors comme une autre manifestation d'espace mémoriel collectif, et accrédite la véridicité de la narration. D'un point de vue narratif, l'impression d'authenticité se trouve renforcée par l'emploi du pronom personnel « je ». À la différence du roman autobiographique, l'autofiction, et c'est sans doute le seul critère sur lequel s'accordent unanimement les critiques, établit clairement le lien entre réalité et fiction à partir de l'équivalence onomastique entre auteur empirique et personnage principal, par ailleurs souvent en charge du récit. Dans *La loca de la casa*, le pronom personnel, longtemps anonyme, n'en est pas moins rapidement investi de l'éthos⁵, c'est-à-dire l'image de Rosa Montero, notamment par l'allusion au roman qui l'a rendue célèbre, *Te trataré como a una reina*. Il faut dire que vie et littérature sont pour elle indissociables : « Las diversas parejas que he tenido y las obras que he publicado son los mojones que marcan mi memoria, convirtiendo el informe barullo del tiempo en algo organizado⁶ ».
7. L'écrivaine puise donc dans sa bibliographie. Celle-ci devient un espace de mémoire lui fournissant les repères temporels nécessaires à la restitution des événements passés et à leur ordonnancement. Il est parfaite-

5 Nous empruntons la notion aux travaux de R. Amossy et D. Maingueneau. R. Amossy explique que le terme est repris des « rhétoriques antiques, qui appellent « ethos » l'image de soi que l'orateur construit dans son discours pour contribuer à l'efficacité de son dire » (Amossy, 2021 ; 71).

6 « Les différents partenaires que j'ai eus et les œuvres que j'ai publiées sont les bornes qui scandent ma mémoire, en transformant l'informe désordre du temps en quelque chose d'organisé » (Montero, 2003 ; 9).

ment envisageable que cet indice passe inaperçu chez le lecteur privé de l'Encyclopédie nécessaire à sa reconnaissance, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco (1985). Mais à l'heure d'Internet, l'identification du factuel ne pose aucune difficulté au récepteur curieux. L'assimilation avec Rosa Montero se renforce par les multiples allusions à sa condition d'écrivaine journaliste comme lorsqu'elle précise : « era una novelista veterana y una periodista con callos en los oídos de tanto escuchar a los entrevistados⁷. »

8. Ou encore : « Como también soy periodista, escribo muchas otras cosas [...]. Pero el periodismo pertenece a mi ser social, al contrario de la narrativa, que es una actividad íntima y esencial⁸. »
 9. Une représentation collective pousse le lecteur à imaginer ce que serait la vie d'un écrivain. Il lit, écrit, réfléchit, rencontre son éditeur, est confronté à divers problèmes d'écriture, les résout ; il fréquente des confrères, participe à des campagnes de promotion etc. Cette image stéréotypée devient une autre forme de mémoire commune à laquelle l'autrice recourt abondamment. En multipliant ces anecdotes, Rosa Montero convie aussi son public à rejoindre les coulisses de la création littéraire. Ses souvenirs, ancrés dans l'expérience, authentifient le discours, lui donnent, du moins, l'apparence du vrai. Elle cultive donc simultanément la référentialité et l'autoréférentialité, tout en renforçant son éthos préalable d'écrivaine⁹. L'une des caractéristiques de l'autofiction réside précisément dans ce discours critique métatextuel qui brouille les frontières entre réalité et univers textuel et contribue à l'installation de la véridicité¹⁰. Contrairement à l'autobiographie qui privilégie davantage le vécu, l'autofiction intègre donc bien le réel mais par des moyens plus complexes.
 10. Par ailleurs, si l'autobiographique se donne comme une écriture a posteriori, marquée par la scission entre les temporalités du protagoniste et du
- 7 « J'étais une romancière expérimentée et une journaliste avec des cors aux oreilles à force d'écouter les interviewés » (Montero, 2003 ; 42).
- 8 « Comme je suis aussi journaliste, j'écris beaucoup d'autres choses [...]. Mais le journalisme relève de mon être social, à la différence du roman, qui correspond à une activité intime et essentielle » (Montero, 2003 ; 45).
- 9 R. Amosy définit l'éthos préalable comme « la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social » (Amosy, 2010 ; 73).
- 10 Comme le rappelle Arnaud Schmitt, il s'agit de l'un des trois critères retenus par Doubrovsky (« correspondance onomastique, forme littéraire et accent placé sur le processus analytique ») pour définir le genre autofictionnel (Schmitt, 2010 ; 425).

narrateur, même lorsque l'instance narrative est autodiégétique, l'autofiction opte souvent pour la voie de la simultanéité. En principe, tout récit implique une disjonction temporelle plus ou moins forte entre l'événement produit et le moment du récit. La disjonction est perceptible dans l'emploi des temps du passé qui installent une double temporalité, celle de la narration d'une part, et de la diégèse d'autre part. Les journaux intimes ou bien certains romans tels que *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute où l'autobiographique est largement présent, peuvent limiter ce dédoublement généré par la scission temporelle, spatiale, narrative et identitaire, en recourant à la valeur actualisante du présent. Dans ces productions, le ici et maintenant s'oppose souvent au là-bas et autrefois, ou tout simplement à l'ailleurs et avant, puisque tout avant implique un ailleurs selon le chronotope bakhtinien. Qu'en est-il de l'autofiction ? Si le discours métatextuel au présent apporte toujours un surcroît d'actualisation, il permet parfois aux deux lignes temporelles de parfaitement se superposer. Une assertion telle que « cuando estás escribiendo una novela presentes que, si te esfuerzas y estiras los dedos, vas a poder rozar el éxtasis de la obra perfecta¹¹ » est très proche du présent gnomique, mais ne soude pas autant les deux lignes temporelles qu'une affirmation du type : « Ser novelista consiste exactamente en esto. No creo que pueda ser capaz de explicarlo mejor¹². »

11. Dans le premier exemple, Rosa Montero investit d'abord son rôle de narratrice et instaure entre elle et le lecteur la distance du temps d'écriture, alors que dans le deuxième exemple, cette distance semble gommée parce que le personnage-narrateur donne l'impression d'agir dans l'instant. L'autrice crée alors véritablement les conditions de l'œuvre « in process » : ce ne sont pas seulement les frontières spatiales entre réalité et fiction qui s'en trouvent brouillées, mais également les limites temporelles : le temps est purement aboli.

12. L'autofiction, on le sait, est un entre-deux. Factuel et invention se mêlent et s'emmêlent. Chez Rosa Montero ils sont indissociables. De même que la réalité s'inscrit dans la fiction, le fictif peut en venir à sortir de son cadre pour se propager au factuel à travers ce qu'elle nomme les « coïncidences », comme si l'écrit agissait sur le vécu et rendait les deux univers

11 « quand tu écris un roman, tu sens que si tu fais l'effort de tendre les doigts, tu vas pouvoir frôler l'extase de l'œuvre parfaite » (Montero, 2003 ; 12).

12 « Être romancier c'est exactement cela. Je ne pense pas être capable de mieux l'expliquer » (Montero, 2003 ; 29).

perméables l'un à l'autre¹³. S'il s'avère alors complexe de dissocier le vrai du faux sans se lancer, à la manière du détective, dans une quête stérile entre le véridique et l'inventé dont seul l'écrivain dispose finalement des clés, en revanche, la mise en récit des souvenirs laisse apparaître par moments cette tension immanente. Dans l'autofiction, l'auteur, qui se confond avec le personnage et/ou le narrateur est souvent saisi comme objet autant que sujet. Il n'est pas rare que le récit homodiégétique verse soudain dans le récit hétérodiégétique, au gré d'un dédoublement de l'instance narrative, comme lorsque l'autrice imagine sa propre nécrologie : « Esta madrugada, mientras dormía, ha muerto la escritora Rosa Montero¹⁴. »

13. Le pronom « je » qui reliait encore l'univers fictionnel à l'espace réel du lecteur, vient de se dissoudre, et défait apparemment l'ambiguïté pour finalement mieux retomber dans la confrontation réalité /fiction. Car à cet instant, la narratrice est pour la première fois clairement identifiée comme Rosa Montero et réaffirme sa dualité (voire sa dualité au carré !). Ce jeu fait écho à la nature profonde de l'écrivain postulée par la romancière : tout écrivain, selon elle, est par essence schizophrène, simultanément lui-même et un autre, réel et imaginaire :

[...] todos los narradores [...] tenemos en algún momento esa sensación, la inquietante percepción, casi la certidumbre, de que la novela te la está inventando otro, te la está dictando otra [...] Y ese otro o esa otra es tu imagen reflejada en el espejo de Alicia, es el revés de ti mismo, es tu otra dimensión. Estoy convencida de que por las noches, cuando nos dormimos y empezamos a soñar, entramos en realidad en otra vida, en una existencia paralela¹⁵.

14. Cette fictionnalisation du moi découle aussi de l'ordonnement des éléments biographiques. Alors que l'autobiographie prétend imiter la vie en organisant son propos de façon chronologique, on observe dans l'autofiction une tendance à déconstruire cet effet de réel par le choix d'une temporalité diffractée. C'est exactement la manière de procéder de Rosa Montero. Pour commencer, elle ne sélectionne que quelques anecdotes apparemment extraites de son vécu ; car l'essentiel du récit se nourrit finalement de ses

13 Voir les exemples donnés p. 65, notamment.

14 « Ce matin, l'écrivaine Rosa Montero est morte dans son sommeil » (Montero, 2003 ; 152).

15 « [...] nous les narrateurs [...] avons tous à un moment ou un autre cette impression, cette inquiétante sensation, cette quasi certitude, que notre roman est inventé par un autre, qu'il est dicté par un autre [...]. Et cet autre est ton image reflétée par le miroir d'Alice, c'est ton moi inversé, ton autre dimension. Je suis persuadée que le soir, quand nous nous endormons et que nous commençons à rêver, nous entrons en fait dans une autre vie, dans une existence parallèle » (Montero, 2003 ; 110).

réflexions sur la littérature, le travail d'écriture, les écrivains eux-mêmes etc. En aucun cas, elle ne nous offre l'histoire complète ni même détaillée de son existence. En aucun cas elle n'opte pour un déroulé chronologique de son histoire. Sa mémoire s'inscrit plutôt dans l'arbitraire. La narratrice passe sans transition d'une thématique à une autre. Cette organisation installe une sensation de chaos, de dérive. On sait bien qu'en cela les écrivains du souvenir illustrent non seulement le fonctionnement de la mémoire, aléatoire, mais aussi la complexité de l'existence et l'impossibilité de la saisir dans une rigoureuse logique. Les mémoires de Rosa Montero souffrent de pointillisme, de fragmentation, se construisent donc principalement autour des blancs, de l'absence, du non-dit. Si elle mime la vie, elle ne recherche en aucun cas l'effet de vie. Ce serait même tout le contraire. Pour s'en convaincre, il suffit de revenir à l'anecdote qui relate comment en compagnie de sa sœur Martina, elle se perd en plein Boston : l'idyllique promenade printanière tourne au cauchemar. Il existe des dizaines de manières de relater une aventure de cet ordre, mais l'autrice opte clairement pour un traitement fictionnel : l'utilisation subtile des répétitions, des métaphores, l'exploitation ciselée du point de vue, le déploiement du suspense, sont autant de procédés qui concourent à la montée en puissance de la tension. Rosa Montero est alors prise en flagrant délit de fictionnalisation. Infraction qu'elle pratique avec délice chaque fois qu'elle recourt à l'outrance, à l'hyperbole, comme lorsqu'à l'heure d'évoquer des écrivains célèbres, elle sélectionne les détails biographiques les plus saugrenus voire invraisemblables. Ainsi mettra-t-elle en avant la violence démesurée de Melville qui provoquera le suicide de son fils ; relatera-t-elle cette impensable anecdote au sujet des jumeaux Twain qui pourrait bien changer l'histoire de la littérature : « nunca se supo quién de los dos había muerto, si Bill o yo¹⁶. »

15. Reste évidemment la possibilité que tout ne soit qu'une invention de Mark Twain...

16. 21. Comme le soulignait Doubrovsky, l'autofiction serait surtout une affaire de mise en récit :

Si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction (Doubrovsky, 1988 ; 69).

16 « On n'a jamais su lequel des deux était mort : si c'était Bill ou moi » (Montero, 2003 ; 94).

17. Peu importe alors que les événements soient vrais ou faux. La primauté revient à la façon de raconter. C'est ainsi que naît, sinon la fiction, du moins l'effet de fiction¹⁷. Le factuel serait dès lors un faux problème. On ne peut d'ailleurs que s'en féliciter ! Car quiconque se sera intéressé de près à la biographie de Rosa Montero, aura tôt fait de déceler les impostures émaillant le texte. De nombreux éléments sortent tout droit de l'imagination féconde de l'écrivaine.

18. Après avoir gratifié son lecteur d'émouvantes anecdotes sur sa sœur Martina, cette jumelle, cet autre soi un jour disparu, jetant la famille dans le plus grand désarroi, Rosa Montero avouera dans diverses interviews qu'elle n'a jamais eu de sœur, que cette terrible anecdote n'est que pure invention¹⁸. L'écrivaine ne se souvient jamais si bien que lorsqu'elle ment ! Voilà pourquoi elle avait tant insisté sur la netteté du souvenir (« Estábamos enfadadas, me acuerdo muy bien », « Lo recuerdo todo con precisión » (Montero, 2003 ; 98) pris tant de soin à glisser dans la description de la scène ces menus détails, en apparence trop anodins pour ne pas être vrais (les bouchons de bouteille qui jonchent le sol, son père installé devant sa bière, la glace dégustée lentement, etc) mais dont l'insignifiance se mettait justement au service de l'accréditation du faux. Que le lecteur piégé se rassure, même le grand Vargas Llosa a succombé à l'illusion comme l'avoue la malicieuse Rosa Montero¹⁹. Le souvenir feint, garantit la véridicité du discours, pour mieux tromper le lecteur. Il s'agit là d'un procédé finalement assez classique.

19. Mais pourquoi s'en étonner ? Elle nous avait bien prévenus, elle qui explique dès le départ que mémoire et vérité ne font pas bon ménage :

Para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos [...]. De manera que nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos

17 Nous nous inscrivons dans l'approche stylistique que signale Laurent Jenny lorsqu'il écrit qu'« indépendamment de la véracité des faits racontés certains caractères stylistiques du discours suffisent à créer ce qu'on pourrait appeler un effet de fiction ». (Jenny, 2003).

18 Voir par exemple « Entrevista con la escritora española Rosa Montero », 7/09/2003, Clarin.com.

19 « Vargas Llosa, que es un gran lector, escribió un artículo muy generoso en el diario El País de Madrid sobre este libro, pero allí se deduce que se creyó que tengo una hermana melliza, que es una mentira, y sin embargo no se creyó la historia que cuento acerca de esta imagen », « Entrevista con la escritora española Rosa Montero », 07/09/2003, Clarin.com. L'article, « Debilidad por los enanos », est reproduit en annexe de *La loca de la casa*.

inventamos a nosotros mismos, porque nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía²⁰.

20. À la suite des thèses de Paul Ricoeur (2000) qu'elle ne manque pas de citer, elle révèle les inévitables impostures de la mémoire, qu'elles soient volontaires ou non. Elle dénonce notamment les falsifications auxquelles se livrent parfois sans vergogne les auteurs : « Estos autores suelen adornar sus propias biografías con hechos portentosos, todos falsos, convirtiéndose a sí mismos en los más elaborados personajes salidos de su fantasía²¹. »

21. Et illustre son propos à travers les exemples de Goethe (Montero, 2003 ; 60, 108), Malraux ou Hemingway, fort prompts à trahir les faits pour enjoliver leurs Mémoires et passer à la postérité sous un meilleur jour :

Malraux se inventó su propia vida; por ejemplo falseó su currículo escolar y dijo que sabía griego y sánscrito [...]. Además, se fabricó una reputación de magnífico luchador de la Resistencia francesa, cuando en realidad se unió a ella casi a finales de la guerra. Todo lo adornaba Malraux; a todo le añadía brillo y épica. Lo mismo hacía Hemingway, que era un mítomano fanfarrón y desagradable²².

22. La mémoire, au départ liée à l'intime, prend alors une dimension collective, car à travers le travestissement de soi, l'auteur et ses petits arrangements avec la vérité, propage de lui-même une image que le public recevra comme exacte tant que l'usurpation n'aura pas été dévoilé²³.

23. L'auteur, entre mythomanie et mégalomanie s'invente une vie, s'érige en personnage. La fictionnalisation de soi, au double sens du terme, à savoir comme mensonge et comme récit de fiction est alors sciemment

20 « Pour exister, nous devons nous raconter, et dans ce récit de nous-mêmes il y a énormément de fiction : nous nous mentons à nous-mêmes, nous nous inventons, nous trichons avec nous-mêmes. [...] Si bien que nous inventons nos souvenirs, ce qui revient à dire que nous nous inventons nous-mêmes, parce que notre identité se trouve dans la mémoire, dans le récit de notre biographie » (Montero, 2003 ; 10).

21 « Ces auteurs enjolivent fréquemment leurs propres biographies par des faits extraordinaires, tous faux, et deviennent ainsi les personnages issus de leur imagination les plus aboutis » (Montero, 2003 ; 174).

22 « Malraux a inventé sa vie ; il a par exemple falsifié son cursus scolaire et prétendu qu'il connaissait le grec et le sanscrit [...]. Il s'est en outre fabriqué une réputation de magnifique combattant dans la Résistance française, alors qu'il ne l'avait en fait rejointe qu'à la fin de la guerre. Malraux enjolivait tout ; tout était revêtu d'éclat et d'héroïsme. Hemingway, qui était un mythomane prétentieux et déplaisant, faisait la même chose » (Montero, 2003 ; 174).

23 Rosa Montero fait allusion à Olivier Todd et à son ouvrage *André Malraux : Une vie*, qui pointe diverses falsifications.

orchestrée. Mais il n'en est pas toujours ainsi. L'invention peut aussi s'avérer circonstancielle.

24. Avec humour, Rosa Montero établit deux profils d'écrivains : ceux qui se caractérisent par une capacité remémorative prodigieuse et ceux chez qui elle ferait plutôt défaut. Elle se range parmi les étourdis, avoue qu'elle oublie très vite et très bien : « Yo también soy una amnésica perdida [...] mi memoria es catastrófica²⁴. »
25. L'imagination s'érigerait dès lors chez elle, en parade pour contrecarrer cette mémoire défaillante. On sait par ailleurs que la mémoire est sélective et engendre des souvenirs inexacts, bien sûr altérés par le passage du temps, mais déformés également par la perception et l'état psychologique de l'individu, aussi bien au moment où le souvenir se fixe qu'à l'instant où il est convoqué. Sans parler des brouillages opérés par d'inconscientes mythologies susceptibles d'influencer le souvenir. Ainsi, Rosa Montero s'étonne-t-elle que bon nombre d'écrivains russes relatent une enfance curieusement semblable, alors qu'au sein d'une même famille, pourtant liée par une expérience commune, les récits coïncident rarement. Elle l'exprime à travers un ironique paradoxe : bien qu'élevées par les mêmes parents, sous le même toit, l'écrivaine et sa sœur pourraient bien n'avoir rien partagé : « Sus padres se llamaban como los míos y habitaban en una calle con idéntico nombre, pero eran indudablemente otras personas²⁵. »
26. Tout est donc affaire de perception. Le souvenir n'est pas figé, nombre de contraintes pesant sur lui ont été résumées par Doubrovsky lorsqu'il concluait à Cerisy : « De toute façon on se réinvente sa vie quand on se la remémore » (Doubrovsky, 2010 ; 393).
27. À travers son texte, Rosa Montero ne cesse finalement d'appuyer la thèse d'Arnaud Schmitt qui dénombre trois écarts parasitant les récits de soi : « l'erroné, le fabulé et le mensonger²⁶ ». Il conviendrait d'en ajouter un quatrième : le jeu²⁷.

24 « Je suis moi aussi une amnésique irrécupérable [...]. Ma mémoire est catastrophique » (Montero, 2003 ; 205).

25 « Ses parents s'appelaient comme les miens et vivaient dans une rue du même nom, mais étaient indubitablement d'autres personnes » (Montero, 2003 ; 10).

26 Il ajoute que « le premier écart est la conséquence d'un déficit d'information de la part du locuteur, le second le fruit de son imagination [...]. Le mensonger a pour finalité de tromper le récepteur pour divers motifs, et placer le locuteur à son avantage » (Schmitt, 2010 ; 436).

27 Il s'agit d'ailleurs d'un aspect souligné par Arnaud Genon : « Là encore, nous retrouvons

28. Rosa Montero a reconnu avoir pris grand plaisir à manipuler le factuel lors de l'écriture de *La loca de la casa*. Mais pour que l'écriture ne devienne pas onanisme narcissique pour reprendre la formule de Doubrovsky, le récepteur, celui à qui s'adresse *in fine* le texte dès lors qu'il est publié, doit être en mesure de déceler les impostures. Dans une interview reproduite à la fin de l'œuvre, la romancière explique qu'elle a glissé dans son récit différentes clés à l'intention de son lecteur. Ces clés restent subtiles et peuvent facilement passer inaperçues, comme lorsque la narratrice se souvient « con un extraño distanciamiento » (Montero, 2003 ; 98), entre dans des contradictions à propos de sa sœur : Martina apparaît tour à tour comme sa jumelle ou sa simple sœur. L'information varie : « Mi hermana Martina, por fortuna, está muy viva, y no somos gemelas²⁸. »
29. À peine quelques pages plus loin, elle précisera que toutes deux avaient le même âge²⁹. La narratrice émet finalement la furtive hypothèse que cette sœur n'existe peut-être pas. Indice qui a échappé à de nombreux lecteurs, comme le démontrent divers échanges entre la romancière et ses admirateurs³⁰.
30. En revanche, lorsqu'elle évoque la présence d'un frère virtuel dans l'autre monde, celui du miroir d'Alice au pays des merveilles, il convient de prendre en compte que la narratrice s'exprime depuis l'espace de la fiction : « yo sé que en el mundo de mis novelas y mis sueños tengo un hermano varón que se llama Pascual, aunque en esta vida real no tenga más hermana que Martina³¹. »
31. Si elle postule dans le texte fictionnel supposé réel, l'existence d'un frère en face, alors cet espace devient le réel. Et en effet, si Rosa Montero n'a jamais eu de sœur, en revanche, ce frère supposé fictif, existe lui bel et bien : « No tengo ninguna hermana, ni gemela ni no gemela. Sólo tengo un

par l'intermédiaire de ce jeu revendiqué entre fiction et vérité, entre fictionnel et factuel, une des caractéristiques de l'autofiction » (Genon, 2010 ; 187).

28 « Ma sœur Martina, est heureusement bien vivante, et nous ne sommes pas jumelles » (Montero, 2003 ; 94).

29 « Martina y yo teníamos ocho años cuando un día mi hermana desapareció » (« Martina et moi avions huit ans lorsqu'un jour ma sœur disparut » (Montero, 2003 ; 98).

30 Voir par exemple l'échange reproduit sur <http://bookclubexpats.blogspot.com>

31 « je sais que dans le monde réel de mes romans et de mes rêves j'ai un frère qui s'appelle Pascual, même si dans cette vie réelle je n'ai pas d'autre sœur que Martina » (Montero, 2003 ; 110).

hermano, Pascual (que en el libro digo que es un hermano imaginario con el que sueño...)³² ».

32. Ce jeu fait évidemment vaciller toutes les bases de la certitude, de la confiance entre auteur et lecteur. Rosa Montero montre qu'il n'existe aucun pacte. Quoi que...
33. La narratrice n'a en effet cessé de clamer que l'écrivain n'est pas fiable. Elle adore inventer, son imagination s'envole au moindre souffle, s'emballe même, au point de transformer une inoffensive vieille dame en braqueuse de banque. Au point, aussi, de livrer trois versions distinctes d'un même événement, celui de sa rencontre avec le mystérieux « M ». Si le lecteur n'a aucune raison de douter de la bonne foi de la narratrice lors du premier récit, dès la deuxième version, il peut se sentir troublé par une anecdote aux contenus totalement distincts. La narratrice souligne à deux reprises la parenté de cet épisode avec la fiction, brouillant apparemment un peu plus les pistes alors qu'en fait elle oriente son lecteur dans la voie de l'inventé, d'abord en précisant que : « hubo una situación especialmente absurda sacada de una mala novela de enredos y equívocos³³. » Puis en faisant référence à « la estrambótica historia de aquel encuentro [que] me parecía un sainete, algo que me habían contado, no algo que de verdad me hubiera ocurrido³⁴. »
34. Elle inscrit dans son texte ce mode dramatique que V. Colonna identifie comme un marqueur essentiel de la fictionalité (Colonna, 1989 ; 208-212) et elle achève finalement son travail de sape avec la troisième version. À travers l'instabilité de l'épisode, elle confronte directement son lecteur à l'impossible fiabilité du narrateur ainsi qu'à la vanité de prétendre démêler le vrai du faux, et inscrit, volontairement ou non, son récit dans la pure lignée de l'autofiction. Gasparini écrit en effet que l'autofiction « ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un « roman » qui « démultiplie » les récits possibles de so » (Gasparini, 2011 ; 15).

32 « Je n'ai pas de sœur, jumelle ou pas. Je n'ai qu'un frère, Pascual (dont je dis dans le livre qu'il est un frère imaginaire dont je rêve...) », <http://bookclubexpats.blogspot.com>.

33 « il se produisit une situation particulièrement absurde tout droit sortie d'un mauvais roman plein de rebondissements et de quiproquos » (Montero, 2003 ; 118).

34 « l'histoire loufoque de cette rencontre me faisait penser à un sketch, à quelque chose que l'on m'aurait raconté, pas à quelque chose qui m'était réellement arrivé » (Montero, 2003 ; 130).

35. Il semble difficile de mieux illustrer ce propos. Mais au-delà des considérations génériques, cette démultiplication a surtout pour conséquence de déréaliser l'énoncé³⁵ et de remettre en question la véracité de l'intégralité du récit.
36. La facétieuse autographe se comporte comme ces auteurs amnésiques voire atteints de démence auxquels elle consacre d'ailleurs divers chapitres de son livre. Selon elle, il s'agirait d'une pathologie fréquente chez les écrivains. La thématique fait évidemment écho au titre même de son récit : *La loca de la casa* (La folle du logis) et met l'accent sur la frontière ténue qui sépare imagination et folie.
37. À travers l'excuse du souvenir, Rosa Montero inscrit dans son texte tout à la fois, cette auto-dérision, cette capacité à rire de soi et des autres, une ironie qui fait voler en éclats certains mythes bien ancrés, comme celui de l'auteur sincère et digne de confiance postulé par le pacte autobiographique. Dans la lignée de Doubrovsky mais à travers des voies distinctes, elle se livre simultanément à une désacralisation de l'écrivain dont elle met à nu les failles, les faiblesses, les impostures, voire les bassesses. L'autofiction, contrairement à l'autobiographie, assume cette part sombre et mensongère. Pour paraphraser Arnaud Schmitt : « une autobiographie qui ment débouche sur une autofiction » (Schmitt, 2010 ; 420).
38. Or, Rosa Montero admet sans détour dans le post-scriptum du récit que l'essentiel du contenu autobiographique relève de l'imposture :
- Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica, como decía Barthes³⁶.
39. *La loca de la casa* revendiquée comme « biographie romancée » s'affirme donc aussi comme une autofiction dont elle reproduit les mécanismes

35 P. Lejeune explique qu'afin que « le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà » (Lejeune, 1986); 65. Cité par Colonna, 1989 ; 213).

36 « Tout ce que je raconte dans ce livre sur d'autres livres ou d'autres personnes est vrai, c'est-à-dire que cela correspond à une vérité officielle basée sur des documents vérifiables. Mais je crains de ne pouvoir en dire autant pour tout ce qui touche à ma vie. En effet, toute autobiographie est fictive et toute fiction est autobiographique, comme le disait Barthes », *Post scriptum*, Montero, (2003) ; hors pagination).

mémoriels. On y retrouve cette ambiguïté du souvenir qui oscille entre mémoire individuelle et collective, véridicité et mensonge, fictionnalisation du vrai et authentification du faux, ainsi que ce rapport au temps si particulier qui associe, certes passé et présent, comme dans toute écriture de soi, mais aussi l'instantanéité du discours critique métafictionnel ainsi que la discontinuité discursive et temporelle pour mieux exprimer la fragmentation de l'être et s'inscrire dans l'air du temps postmoderne.

Bibliographie

ALBERCA Manuel, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole », *Autofiction(s)*, BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 147-164.

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2021.

BABY Sophie, *Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BURGELIN Claude, « Pour l'autofiction », *Autofiction(s)*, BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 5-21. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/3570>>.

COLONNA Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse, Linguistique, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989.

DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 61-79.

_____, « Le dernier moi », *Autofiction(s)*, BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 383-393.

GASPARINI Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, *Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines*, DION Robert et AUGER Manon (dir.), automne 2011, p. 11–24.

GENON Arnaud, « Hervé Guibert : Fracture autobiographique et écriture du sida », *Autofiction(s)*, BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 187-206.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.

HERNÁNDEZ MARZAL Belén, « Rosa Montero o la libertad conquistada », *HispanismeS*, n°10, *Liberté(s) dans le monde ibérique et latino-américain*, FISBACH Erich et RABATE Philippe (éd.), 2017, p. 322-325.

JENNY Laurent, « L'autofiction, Méthodes et problèmes », *Genève*, 2003.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>

LEJEUNE Philippe, « Le pacte autobiographique (bis) », *Moi aussi*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris Seuil, 2000.

ZUFFEREY Joël, « Qu'est-ce que l'autofiction ? », Avant-propos de *L'autofiction : variations génériques et discursives*, ZUFFEREY Joël (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia L'Harmattan, 2012, p. 5-14.