

Comité scientifique/Naučni odbor
Zorica Bečanović Nikolić, Université de Belgrade
Isabelle Grell, ITEM, Paris
Adrijana Marčetić, Université de Belgrade
Jovan Popov, Université de Belgrade

Recensions/Recenzenti
Claude Burgelin, Université Lyon-2
Zoran Milutinović, University College London,
Jelena Pilipović, Université de Belgrade

PENSER L'AUTOFICTION :
PERSPECTIVES COMPARATISTES

PREISPITIVANJA: AUTOFIKCIJA
U FOKUSU KOMPARATISTIKE

Sous la direction de / Priredile
Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić

Publié par la Faculté de Philologie, Université de Belgrade avec le soutien de
l'Agence universitaire de la francophonie (AUF) / Izdanje Filološkog fakulteta
Univerziteta u Beogradu uz podršku Univerzitetske agencije za frankofoniju



Beograd, 2014.

Vladimir ĐURIĆ*
Faculté de Philologie, Université de Belgrade

L'AUTOFICTION DANS LES *CONFESSIONS*
DE MILICA JANKOVIĆ : LE PACTE
AUTOBIOGRAPHIQUE, OXYMORIQUE ET/OU
GÉNÉRIQUE?

Cette communication se veut une analyse moderne des *Confessions* de Milica Janković visant à discerner la complexité de cette œuvre dans le contexte des études contemporaines portant sur l'autofiction. Il s'agit de sept récits que Milica Janković a rassemblés sous le titre significatif *Confessions* et publiés en 1913. Nous allons essayer de répondre à certaines questions capitales : qui s'y confesse en fait ? et devant qui ? qu'est-ce qui y est AUTO-fictionnel et est-ce qu'il existe un pacte qui irait à ce corpus des textes purement intimes ? Sur ce chemin, nous allons nous référer à certaines positions théoriques prises par Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Roland Barthes, Magdalena Koch et autres en vue d'éclairer le mieux possible ce qui serait *autobiographique* ou *autofictionnel* et finalement *générique* dans les *Confessions*. Cette communication ouvre une piste pour nouvelles (re)lectures et analyses de l'écriture féminine serbe.

Mots-clés : Milica Janković, autobiographie, autofiction, fiction, réalité, authenticité.

Introduction

En se référant aux théories littéraires modernes qui mettent en question le genre autobiographique et, en général, toute écriture de soi, nous allons examiner les possibilités d'une nouvelle lecture des contes de Milica Janković recueillis sous le titre significatif de *Confessions*. Le pacte autobiographique proposé par Philippe Lejeune y aurait fonctionné de façon double : « partiellement » (sur le plan formel) et presque « totalement » (sur la structure profonde). Tout de même, *Confessions* pourrait être interprété comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction », une confession personnelle menée par « l'aventure du langage », donc tout comme l'autofiction que Doubrovsky avait initialement conçue. Au lieu d'exprimer directement son propre moi, l'auteur se révèle par le biais des personnages littéraires (= fictifs, mais sans doute pris de la réalité). Ceux-ci rédigent des lettres, notes et

* djura986@gmail.com

journalaux comprenant les données factuelles, ce qui construit une illusion du réel (« fiction authentique »). Il s'y agirait du pacte oxymorique, selon l'expression d'Hélène Jaccomard. D'autre part, Magdalena Koch souligne, tout en la mettant en question, l'existence du pacte générique entre l'auteur et la critique littéraire ainsi qu'entre l'auteur et son lecteur, car l'écrivaine serbe ne pouvait être acceptée ni positivement jugée qu'à travers un *genre* intime, vu et affirmé comme *féminin*. Après avoir analysé en détail la réalisation de ces trois pactes dans les *Confessions* de Milica Janković, nous allons dégager au moins deux résultats pertinents : l'autofiction et ses théories comme un *outil herméneutique* bien pratique et l'écriture féminine serbe comme un corpus de *textes à ré-interpréter*.

Le pacte autobiographique renversé

Le pacte autobiographique tel que Philippe Lejeune l'a envisagé dans son étude¹ se montre d'emblée peu solide dans notre cas : même si le titre nous fait penser aux grandes *Confessions* de St. Augustin ou celles de Rousseau que Lejeune trouve paradigmatiques pour son pacte fondé sur l'identité du nom propre (auteur-narrateur-protagoniste), les *Confessions* de Milica Janković ne parlent pas explicitement d'elle ni de sa vie privée, à savoir qu'aucun personnage dans les sept contes-confessions ne s'appelle Milica et qu'on ne trouve des personnages nommés que dans un seul récit (*La jalousie*). Il paraît que l'auteure serbe fuit délibérément les noms propres probablement de peur qu'ils ne soient reconnus par les lecteurs. Le septième conte *Jamais* commence par « elle avait cinquante deux ans quand elle est morte. De crainte de relever son nom de l'oublie – on l'appellera simplement Elle »² (Јанковић 1922 : 195). D'autre part, dans *L'infirmière*, le protagoniste féminin, sans doute *fictif*, qui parle de sa vie à la première personne, sera nommé à deux reprises (par son amie – personnage *fictif*) « Lepasava, Lepa » ce qui était le pseudonyme³ sous lequel Milica Janković publiait ses premiers contes. Outre cela, la narration des *Confessions* n'est pas uniforme concernant les points de vue des personnes qui parlent et qui se confessent : la narration est le plus souvent à la première personne, mais dans les deux derniers récits apparaît l'auteur(e) omniscient(e), donc on passe à la troisième personne. Bien qu'elle n'apparaisse pas nominativement dans ses *Confessions*, à part le pseudonyme, il est évident que Milica Janković y enchâsse les faits de sa biographie. Ce sont les traces signifiantes

¹ Nous allons nous référer à la nouvelle édition augmentée : Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

² Toutes les traductions de Milica Janković en français sont les miennes.

³ Son pseudonyme était Lepasava Mihajlović, pris à la mémoire de son oncle Lazar Mihajlović, écrivain et peintre. Milica Janković a utilisé aussi la forme abrégée L. Mihajlović de sorte qu'on ne savait pas au début s'il s'agissait d'un écrivain ou d'une écrivaine.

de l'autofiction que nous allons analyser dans la troisième partie de notre communication.

Le pacte de la triple identité brisé, il s'y agirait plutôt d'un pacte romanesque (où l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) ou même fantasmagique que Lejeune place dans l'espace autobiographique parce que « disqualifié comme autobiographie, le récit gardera tout son intérêt comme fantasme, au niveau de son énoncé, et *la fausseté du pacte autobiographique*, comme conduite, restera pour nous révélatrice, au niveau de l'énonciation... », et puis, en parlant du contrat de lecture, il fait remarquer que « les lecteurs ont pris le goût de deviner la présence de l'auteur (de son inconscient) même derrière des productions qui n'ont pas l'air autobiographiques⁴, tant les pactes fantasmagiques ont créé de nouvelles habitudes de lecture » (Lejeune 1996 : 40–41, 45, italiques V. Đ.). Ce faux pacte, dans son état modifié et perverti, dans les *Confessions* de Milica Janković fonctionnerait de façon double :

- 1) sur *le plan formel*, dans cinq contes-confessions le narrateur (N) correspond au protagoniste principal (P) tant que l'auteur (A) reste apparemment révoqué : $A \neq N = P$; dans les deux derniers contes l'auteur est narrateur, mais celui-ci n'est pas protagoniste vu que l'écrivaine est passée à la troisième personne dans ces deux derniers récits : $A = N \neq P$, n'empêche qu'elle a gardé le narrateur (qui est une *narratrice*) fictif qui parle à la première personne et qui devient protagoniste : $N_f = P$.
- 2) Sur *la structure profonde*, l'auteure est toujours présente consciemment ou inconsciemment dans ses personnages qu'elle *écrit*, qu'elle met *en texte*, ce qui veut dire qu'elle *fictionnalise* les faits biographiques ($A \approx N \approx P$), à savoir les faits *de sa propre vie* : elle se fait *autofictionnaliser*.

Ceci dit, on s'est sérieusement approché de l'autofiction qui aurait rempli une case aveugle de Lejeune : « Le héros d'un roman⁵ déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister... » (Lejeune 1996 : 31). Dans son roman significatif *Fils*, Doubrovsky a bel et bien démontré que c'est possible et praticable. Le résultat était l'invention du terme de l'autofiction qui a produit de nombreuses théories et polémiques ces derniers trente ans. Dans notre analyse des *Confessions* de Milica Janković, nous allons essayer d'appliquer certains points de vue théoriques qui seront exposés dans la partie suivante. Ceci fait, nous nous permettons de penser que l'autofiction existait déjà longtemps avant que Doubrovsky ne l'ait articulée et qu'elle n'attendait qu'à être identifiée Elle est non seulement le nom d'un genre actuel, mais aussi

⁴ Les *Confessions* n'ont pas l'air autobiographique, n'empêche que les éléments de la biographie de Milica Janković y sont (fictionnellement) présentés.

⁵ Dans notre cas : d'un récit intime.

le nom actuel d'un genre (Gasparini⁶) qui demeurerait à la limite entre le pacte autobiographique et le pacte romanesque.

Le pacte oxymorique

Une autofiction renversée

Nous avons déjà envisagé que les *Confessions* de l'auteure serbe sont sept récits fort fictionnalisés, mais qui comprennent bien des éléments autobiographiques incorporés dans les genres quasi-documentaires tels la lettre, le journal, les notes etc., ce qui rend la narration plus complexe. La première définition assez large, donnée par Doubrovsky, y serait applicable : c'est en premier lieu « la fiction » qui est faite « d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction », une confession personnelle menée par « l'aventure du langage », donc tout comme l'autofiction que Doubrovsky a initialement conçue. En revanche, Doubrovsky a gardé pour son autofiction l'homonymat entre le nom propre de l'écrivain, du narrateur et celui du personnage tout comme Lejeune l'a fait pour son pacte : « c'est tout ou rien, il n'y a pas de solution intermédiaire... » (Doubrovsky⁷) et de ce point de vue, il ne s'agit pas d'une vraie autofiction, parce que Milica Janković, éloignée de cette pensée théorique, n'a pas l'intention préalable, comme Doubrovsky ou Barthes, de s'autofictionnaliser, pourtant elle le fait au niveau sous-jacent et malgré l'absence de l'homonymat. Donc, ce pacte nommé oxymorique de la triple identité de « soi » installée cette fois dans la fiction (Jacomard 1993 : 92) serait aussi bien renversée que celle de l'autobiographie. Apparemment, nous avons ici un cas intermédiaire qui s'oppose à une définition stable et cohérente.

Nous pourrions également inverser le pacte de lecture proposé par Philippe Gasparini qui dit : « moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont *je suis le héros* mais *qui ne m'est jamais arrivée* » et que Genette trouve applicable aux « vraies autofictions » dont, selon lui, le contenu narratif est *authentiquement fictionnel*. Le pacte oxymorique inverse qui vaudrait pour les confessions fictionnelles de Milica Janković serait : « moi, auteure, je vais vous raconter des histoires dont *je ne suis pas le héros*, mais *qui me sont arrivées* ou qui *auraient pu m'arriver* » et la nouvelle distinction « à la Genette » serait : la

⁶ V. Ph. Gasparini, *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.

⁷ Serge Doubrovsky, *Les points sur les « i »* disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>. *Genèse et Autofiction*, Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet avec la coll. d'Isabelle Grell, Bruxelles : Ed. Academia Bruylant, 2007.

vraie autofiction dont le contenu narratif strictement intime est *fictionnellement authentique*. C'est exactement le contenu purement intime et authentique qui rassemble ce recueil de sept contes-confessions alors que les traits formels restent diversifiés. Nous allons voir maintenant de quelle manière cette authenticité est tout d'abord un produit de la réalité extra-textuelle, et puis comment elle se renforce à travers la fictionnalisation textuelle, c'est-à-dire par l'*écriture* dans laquelle on trouve les éléments quasi-factuels telles les dates. Ce processus fait ressortir le phénomène de mirage, ce que Barthes a marqué comme l'*effet de réel* et Rifaterre comme l'*illusion référentielle*.

Fiction et réalité

Qui sont les personnes anonymes qui se confessent ? Selon toute évidence, à part Milica Janković qui, ça et là, prête sa voix à ses personnages fictifs qui parlent à la première personne, ce sont les gens qu'elle connaissait et qui sont, donc, pris du monde réel. En ce sens, l'écrivaine-même disait : « La réalité est toujours mon point de départ. Mais je ne sais pas combien *de vrais gens*, „copies d'après la nature”, y seraient réalisés. Tout vient *de moi* comme *une réalité nouvelle*. La vérité, c'est que cette réalité est passée par moi. » (Удовички 1967 : 124–125, italiques V. Đ.). Cette *nouvelle* réalité serait justement, d'après ses mots et nos positions théoriques, *la fiction* de gens et d'événements pris de la vie réelle et, puisqu'ils sont issus « *de moi* », c'est-à-dire passés par l'auteure-même et finement mêlés avec ses expériences réelles, on saurait y parler de l'*autofiction* de Milica Janković.

D'une autre part, le pacte de lecture s'est montré le plus ferme et le plus fécond pour les analyses du genre autobiographique (et confessionnel) qui est avant tout un genre *contractuel*, dit Lejeune et conclut avec toute justesse que l'autobiographie, « c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un *effet contractuel historiquement variable* » (Lejeune 1996 : 45, texte en gras V. Đ.) C'est cette variabilité historique, nationale et culturelle qui a engendré tant de différentes réinterprétations de l'autofiction et qui nous a partant permis de l'employer à cette occasion sur l'exemple d'une écrivaine moderne serbe.

Revenons au processus de la transformation des faits réels en (auto)fiction. Nous avons montré que Milica Janković met intentionnellement en fiction le contenu autobiographique⁸ et celui des expériences des autres, elle les confie à « l'aventure du langage » tout en gardant leur authenticité (v. le graphique 1 ci-dessous). Cet impact de la véracité se manifeste d'une part par le fait que, entre autres, les deux sœurs de l'écrivaine se sont profondément reconnues dans ces récits (dont elles ne connaissaient pas l'auteur vu que Milica Janković utilisait le pseudonyme) et d'autre part sur le plan formel : l'écrivaine insère

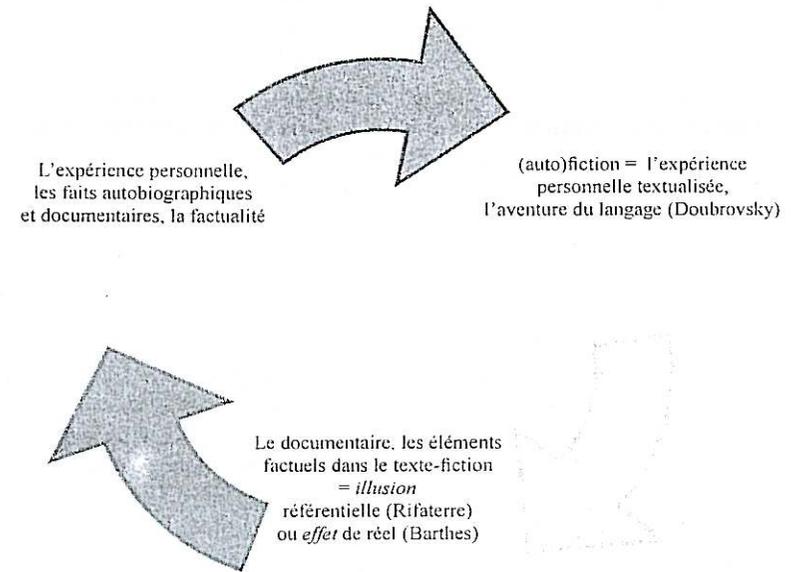
⁸ Dans le chapitre suivant nous allons revenir sur ce qui est AUTOfictionnel dans ses *Confessions*.

des lettres, des journaux, des notes, donc des marques documentaires, mais qui viennent des personnages fictifs si bien que nous avons l'impression de l'apparence d'authenticité, un paraître baroque *par excellence*. Ainsi le protagoniste fictif, l'infirmière – éponyme du cinquième conte-confession – déclare-t-elle vouloir écrire « un petit roman » fondé sur *les faits réels* de sa vie et que la critique appréciera.

Exemple représentatif : au début du sixième conte-confession (*Jalousie*) c'est le narrateur omniscient qui intervient à la troisième personne (les cinq précédents sont à la première personne) et introduit deux personnages principaux – Danica et Desanka. De cette façon, l'auteure a cerné le cadre objectif de l'illusion référentielle dont la narration suit à la première personne et même ce passage porte sa marque authentique : « *Voilà* cette lettre. »⁹ Nous lisons une longue lettre de Danica qui raconte à son amie les malheurs qui ont engendré leur séparation. Le récit finit par la fin de cette lettre qui comprend la signature de « Danica. », ce qui produit, dans la conscience du lecteur, l'effet d'une lettre authentique. La deuxième transgression narrative commence quand Danica *déchire* deux-trois feuilles de son journal de jeune fille pour les envoyer à Desanka : chaque « feuille » est datée à l'en-tête (*le 2 mars 190...*, *le 25 mars, encore huit jours jusqu'au mariage, demain*) sans l'année précise 190... Ainsi la fiction littéraire enrichie par les faits *quasi*-documentaires a-t-elle réussi à faire la factualité plus factuelle et la vérité plus vraie qu'elles ne le sont en réalité quotidienne – extra-textuelle. Comme disait Mauriac (1953 : 14) : « Seule la fiction ne ment pas. » Finalement, nous pouvons conclure qu'il s'agit ici d'un amalgame narratif exceptionnel où le discours fort subjectif, comprenant les *fragments* épistolaires avec les *extraits* du journal intime adroitement intégrés, se voit encadré par le discours objectif de façon que tous les deux tiennent à l'authenticité humaine, à ce que les réalistes désignaient comme « tranchée de vie ».

Il faut y rajouter les techniques narratives de la septième et dernière confession sous le titre *Jamais* : le personnage principal reste impersonnel (c'est Elle avec un « E » majuscule) ainsi que son bien-aimé. On n'aurait jamais su pour leur amour singulier si un jour la locataire d'Elle n'avait pas sorti d'un tiroir les papiers où Elle en a écrit la vérité (l'illusion du documentaire) que cette fille aurait ensuite racontée sans révéler leurs noms... La narration est rétrospective à la troisième personne (auteure omnisciente), entrecoupée par une petite correspondance et les dialogues ardents entre deux amants, ce qui renforce encore une fois l'objectivité et l'authenticité de ce discours purement fictionnel.

⁹ Le mot déictique *voilà* donne encore plus l'impression que cette lettre soit vraie et authentique comme si l'auteur disait « voilà cette lettre, elle est là, devant vous, ici et maintenant, *hic et nunc*, vous pouvez la lire comme toute autre que vous recevez dans vos boîtes à lettre. » Tel est le pouvoir de l'illusion littéraire.

Graphique 1. *Le cercle (auto)fictionnel.*

Vers une AUTOfiction

Ce qui rapproche en quelque sorte l'autofiction des *Confessions* de la conception dobrovskienne, c'est justement cette fragmentation que Milica Janković exerce sur le plan formel et que nous venons d'aborder sur l'exemple de la *Jalousie*. Voici les titres et les sous-titres de sept contes-confessions :

- I *Le petit cœur (tiré des notes d'un homme malheureux)*;¹⁰
- II *Les feuilles déchirées du journal d'une fille*¹¹
- III *Une lettre non-envoyée*
- IV *Le chant de la vie*
- V *L'infirmière*
- VI *La jalousie*
- VII *Jamais*

¹⁰ Cette confession attire notre attention aussi par le fait que c'est *un homme* qui confesse son malheur et la douleur de regarder sa femme et puis après sa tout petite fille mourir dans d'atroces souffrances.

¹¹ Là, on trouve cinq « parties-feuilles » intitulées : *Moi et l'entourage, L'excursion, Une perle dans la boue, L'exploit, Est-ce que ?...*

Tout à coup, ce dispositif formel soutient largement une réflexion de Doubrovsky faite à propos de son *Fils* : « ce que l'écrivain invente, c'est la *reconfiguration de fragments d'existence* qu'il réinscrit dans un texte. Il y a *primat absolu du texte* et de l'écriture sur le vécu » (Doubrovsky, *Les points sur les « i »*). De surcroît, on y trouve les indicateurs d'autofictionnalité détectés par Gasparini (2008 : 311) – « oralité, innovation formelle, complexité narrative, fragmentation, tendance à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience... » Mais, il faut le dire, cette fragmentation chez Milica Janković se limite aux traits formels, donc à une technique narrative, tandis que l'écriture reste assez canonique et cohérente au niveau de la signification. Sa thématique reste homogène : c'est l'amour qui inspire l'effusion des sentiments et des passions violentes, à savoir les états d'âmes propres aux écrivains romantiques (le désespoir heureux, la beauté de la nature : pieux œillets, tendres jasmins, tristes réséda, acacia du miel, le chant du rossignol, l'imagination féconde, le frémissement du cœur, l'exaltation spirituelle etc). S'y ajoute qu'elle emploie une écriture éclatée que Doubrovsky propage dans son *Livre brisé* : « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des *fragments épars*, des niveaux d'existence *brisés*, des phases *disjointes*, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive », ou encore : « Je crois que le projet de s'écrire change aussi la syntaxe d'une langue. Il y a *des trous, des blancs, des béances*, comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées » (Doubrovsky, *Les points sur les « i »*). Tout de même, cet enchaînement de pensées qui nous passent par la tête sans règle ni ordre, se trouve en vigueur dans *L'infirmière* : elle commence sa confession à l'âge de trente ans, son âge actuel, rétrospectivement elle remonte à l'enfance puis à la jeunesse en relatant chronologiquement ses expériences (que l'on croit) successives jusqu'à l'âge de vingt-quatre, mais là, tout d'un coup, elle rentre avec une digression au présent (trente ans) pour revenir ensuite à l'âge de vingt-huit, vingt-six et même dix ans ! Que la mémoire est déroutante et imprévisible ! En dehors de telle écriture fragmentée et renversée, continuons sur ce point à envisager les autres traces, indicateurs d'une *autofiction* implicite de Milica Janković.

Au début de cette communication, nous avons déjà signalé l'absence de l'homonymat auteur-narrateur-protagoniste, mais aussi la présence du pseudonyme indicatif « Lepasava » pris par l'auteure-même et prononcé par un personnage fictif dans *L'infirmière* justement. Cette infirmière-narratrice, comme nous avons vu, a trente ans au moment de la narration et c'est exactement l'âge de Milica Janković au moment où elle écrit et publie ses *Confessions* ; à la recherche de son talent, l'infirmière fréquente une école de peinture tout comme Milica Janković qui est partie à Munich pour s'y perfectionner ; elles lisent les mêmes écrivains : Tchernychevski, Tolstoï, Dickens, Maupassant ; les deux sont grièvement malades : l'inflammation des poumons et la tuberculose

des os. Excepté l'amour, la maladie est le second grand thème des *Confessions* qui enlève sans pitié ses victimes et qui achèvera la vie de l'auteure-même. Dans le premier conte-confession *Le petit cœur*, l'épouse de l'homme qui confesse son chagrin (N = P) accepte d'aller à la mer pour guérir et c'est Milica Janković qui partait souvent au bord de la mer Adriatique afin de soigner sa maladie mortelle.

Tout compte fait, on se demande bien : Qui est cette femme ou cette infirmière qui intègrent les faits biographiques de Milica Janković ? Qui sont d'ailleurs les autres protagonistes féminins qui confessent leurs rêves romantiques, leurs vies minables et cruelles, leurs amours et leurs déceptions ? A coup sûr, ce sont les personnes *écrites* et par conséquent fictives. En revanche, Milica Janković était une personne réelle qui est née, qui a écrit et qui est morte mais qui a ressuscité dans son écriture par le biais de la toute-puissante fiction littéraire qui fait la factualité plus réelle (en fait *l'effet* réel) qu'elle ne l'est en réalité quotidienne. Ce sont ces éléments de sa biographie adroitement incorporés et disséminés dans les *Confessions* que nous appellerions l'autofiction de Milica Janković. Si nous reprenons une formule de Barthes (1973 : 88–89), nous pourrions dire qu'il s'agit ici d'une forme de l'autobiographie indirecte, c'est-à-dire d'une *figuration* où l'auteur apparaît, émerge de son œuvre qui n'est pas strictement une autobiographie. De même que Pierre Loti est *dans* son roman *Azyadé* parce qu'elle (la créature fictive) l'appelle : « Regarde, Loti, et dis-moi... » de même Milica Janković alias Lepasava Mihajlović est dans son *Infirmière* parce qu'une amie l'appelle : « Lepasava, ma chère... » Toutefois, cette identité reste imaginaire vu que Milica Janković, qui a écrit non seulement les *Confessions* mais bien d'autres livres, une « Milica extérieure », ne peut coïncider entièrement avec son héroïne infirmière « Lepasava intérieure » qui est fictionnalisée dans le texte. Et pour reprendre encore une fois Barthes : ce n'est pas le pseudonyme qui est intéressant, c'est l'autre Milica Janković, celle qui est et n'est pas son personnage, celle qui est et n'est pas l'auteure du livre (Barthes 1972 : 171).

Si Doubrovsky peut dire : « écrire sur soi, c'est inévitablement écrire aussi sur les autres » ou bien « en me racontant, je raconte aussi la vie de beaucoup d'amis » (Doubrovsky, *L'autofiction dans le collimateur*), Milica Janković pourrait dire l'inverse : « écrire sur les autres, c'est inévitablement écrire sur soi aussi » et « en racontant la vie de beaucoup d'amis (de mes proches), *je me raconte*. » Jovan Skerlić, premier critique littéraire à l'époque, écrit dans son *Histoire de la nouvelle littérature serbe* à propos des textes de Milica Janković et Isidora Sekulić que ces deux écrivaines ont le même « défaut » de *ne parler que d'elles-mêmes* comme si elles n'étaient pas capables de sortir de leur peau (Скерлић 2006 : 407). Un autre critique serbe déclare que Milica Janković, « *en parlant des autres, parle d'elle-même*, de ses douleurs, de ses langueurs

étouffées, de ses transports et ses chutes. »¹² (Георгијевић 1929 : 779). Inattendument et anachroniquement, ces deux jugements de valeur parlent aussi au profit de l'autofiction.

Un vrai pacte générique et beaucoup plus que cela

Le pacte qui a l'air le plus solide dans les *Confessions* de Milica Janković serait le pacte générique mis en relief par Magdalena Koch (Kox 2012 : 127-143). Il s'agit du pacte qui aurait fonctionné entre l'auteure et dominante critique littéraire ainsi qu'entre l'auteure et son public des lecteurs, c'est-à-dire que les écrivaines serbes à l'époque devaient écrire *ce qu'on attendait* d'elles : une poésie intimiste. Selon le canon officiel, les genres intimistes comme l'autobiographie, le journal, la confession, la lettre, la note etc. étaient perçus et affirmés comme *féminins*¹³, comme une prose « pour les filles » et c'est par le biais de ce pacte que les *Confessions* de Milica Janković pouvaient être acceptées et positivement jugées. En outre, c'est Jovan Skerlić qui a choisi justement ce titre entre ceux que Milica Janković avait proposés et qui s'est affirmativement exprimé à propos de ce recueil relatant les « calmes et claires vérités du cœur » (Скерлић 2006 : 407). À part cela, les héros y sont installés dans un milieu urbain et pas rural : souvent c'est Belgrade où la plupart des jeunes de province venaient étudier. Cette *urbanophilie* était aussi un trait distinctif de la prose féminine parce que « pour elles (les écrivaines), la ville était un lieu d'habitation sous-entendu » (Јерков 1994 : 674).

Bien qu'il soit évident que les *Confessions* répondent à un tel pacte, elles ne peuvent pas être réduites à une écriture typiquement féminine, comme le remarque Magdalena Koch qui met ce pacte assez étrié en question (Kox 2012 : 142-143). Sous ce cadre générique qui était *conditio sine qua non* pour les jeunes écrivaines, nous avons découvert une richesse de techniques narratives et des traits formels avant-gardistes, voire postmodernes, telle la poésie du fragment ou la structure hybride libre. Notre article sur l'autofiction qui est, elle aussi, une invention postmoderne, prétend à contribuer à une nouvelle lecture et contextualisation des *Confessions* dites « féminines » ou « canoniques » de Milica Janković. En ce sens, Magdalena Koch (2012 : 189-190) confirme que dans la plupart des textes de Milica Janković il s'agit d'une « fiction autobiographisée » qui vise à « supprimer les frontières entre l'autobiographie et la fiction littéraire ». Cette constatation réfère encore une fois à l'existence sous-jacente d'une autofiction particulière. À l'aide de l'autofiction, comme une tendance pertinente et contemporaine dans la pensée théorique sur l'écriture de soi, nous avons réussi en même temps à (ré)interpréter les *Confessions* de

¹² Toutes les traductions des critiques sont les miennes.

¹³ De là provient le pacte générique : *genre* intimiste = *genre* féminin.

Milica Janković ainsi qu'à tracer au moins une piste pour la nouvelle esthétique de réception de l'écriture féminine serbe.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes 1972 : R. Barthes, Pierre Loti : Azyadé, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, 170-187.
- Barthes 1973 : R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Doubrovsky 1977 : S. Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée.
- Doubrovsky 1989 : S. Doubrovsky, *Le livre brisé*, Paris : Grasset.
- Doubrovsky, S. *L'autofiction dans le collimateur*, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>>. 20.11.2013.
- Doubrovsky, S. *Les points sur les « i »*, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>>. 20.11.2013.
- Genèse et Autofiction*, Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet avec la coll. d'Isabelle Grell, Bruxelles, Ed. Academia Bruylant, 2007.
- Gasparini 2008 : Ph. Gasparini, *Autofiction*, Paris : Seuil.
- Gasparini, Ph. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. 20.11.2013.
- Георгијевић 1929 : К. Георгијевић, М. Јанковић, Плави доброћудни вали, *Венац*, књига XIV, св. 9 и 10.
- Grell, I. *Roman autobiographique et autofiction – Autofiction versus roman autobiographique* <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>>. 20.11.2013.
- Jacomard 1993 : H. Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève : Droz.
- Јанковић 1922 : М. Јанковић, *Исповести*, Београд-Сарајево : Издање И. Ђ. Ђурђевића.
- Јерков 1994 : А. Јерков, Одбрана и последњи дани, *Антологија београдске приче I, 2*, Београд : Време књиге, 653-684.
- Кох 2012 : М. Кох, ...када сазремо као култура..., *Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века*, Београд : Службени гласник.
- Lejeune 1996 : Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.
- Mauriac 1953 : F. Mauriac, *Commencements d'une vie, Écrits intimes*, Genève-Paris : La Palatine.
- Скерлић 2006 : Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд : Завод за уџбенике.
- Удовички 1967 : И. Удовички, Необјављени текст Бранимира Ћосића о Милицы Јанковић, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 33, св. 1-2, Београд, 121-127.

Vladimir Đurić
Filološki fakultet, Beograd

AUTOFIKCIJA U *ISPOVESTIMA* MILICE JANKOVIĆ : AUTOBIOGRAFSKI,
OKSIMORONSKI I/ILI GENOLOŠKI PAKT?

Rezime

Pozivajući se na moderne književno-teorijske pozicije koje, preko kovanice Serža Dubrovskog, problematizuju autobiografski žanr i uopšte svako pisanje o sebi, rad ispituje mogućnosti novog čitanja i tumačenja prve zbirke pripovedaka (sa indikativnim naslovom *Ispovesti*) srpske modernistkinje Milice Janković. Iako ni na jednom mestu ne istupa eksplicitno, autorka sasvim izvesno pozajmljuje glas svojim fiktivnim likovima koji pripovedaju u prvom licu. Tako bi Leženov pakt funkcionisao dvostruko : na formalnom planu, u prvih pet ispovesti narator je i glavni protagonista, a autor je prividno ukinut ($A \neq N = P$) dok je u poslednje dve autor narator, ali ne i glavni junak, jer autorka prelazi i na treće lice u pripovedanju ($A = N \neq P$); na planu dubinske strukture, autorka je svesno ili nesvesno uvek prisutna u svojim likovima kroz koje tekstualizuje, a to automatski znači i da (*auto*)fiktionalizuje biografske činjenice ($A \approx N \approx P$). Otuda se i ove pripovetke Milice Janković mogu posmatrati kao „fikcija satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica”, lična ispovest poverena „avanturi govora”, kao autofikcija kakvu je prvobitno zamislio Dubrovski. Umesto pretencioznog pisanja o sebi, autorka se razotkriva stvarajući književne, dakle fiktionalne likove (svakako pozajmljene iz stvarnosti) koji za sobom ostavljaju pisma, beležnice i dnevnike sa faktografskim podacima, stvarajući tako iluziju stvarnog iskustva („autentična fikcija”). S druge strane, Magdalena Koh ističe da se *Ispovesti* mogu čitati i kao proizvod genološkog pakta autorke kako sa vladajućom književnom kritikom tako i sa širom čitalačkom publikom, jer je srpska književnica samo u okviru nekog intimističkog, potvrđenog ženskog žanra mogla biti prihvaćena i pozitivno ocenjena.

Ključne reči : Milica Janković, autobiografija, autofikcija, fikcija, stvarnost, autentičnost.

PENSER L'AUTOFICTION : PERSPECTIVES COMPARATISTES
PREISPITIVANJA: AUTOFIKCIJA U FOKUSU KOMPARATISTIKE

Lecture française/Lektura na francuskom
Željka Janković

Lecture serbe/Lektura na srpskom
Ljubica Marjanović

Fotografija i dizajn korica / Photo et design de couverture
Isidora Marčetić

Priprema i štampa / Réalisé et imprimé par

Čigoja
STAMPARNA

e-mail: office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs

Tiraž
350 primeraka

ISBN 978-86-6153-194-1