

TEONA FARMATU

LA LIAISON DANGEREUSE ENTRE LE SOUS-GENRE AUTOFICTIONNEL ET L'IDENTITE DE GENRE EN ROUMANIE POST-COMMUNISTE : DES SON ORIGINE FRANÇAISE JUSQU'À LA NARRATION DE SOI *QUEER-* FEMINISTE DANS LE CADRE DE LA GLOBALISATION

Earlier in my life I read books about love and never thought about the gender of the writer. Eager to understand what we mean when we speak of love, I did not really consider the extent to which gender shaped a writer's perspective¹.

bell hooks, *All about love*

Fabriquer et imposer l'autofiction en Roumanie post-communiste

Il faut d'emblée établir une hypothèse : dès son origine poststructuraliste, l'autofiction est le sous-genre littéraire le plus conventionnel, c'est-à-dire le domaine où le pacte fictionnel marche le mieux et, notamment, de la façon la plus efficace, ce qui fait qu'une analyse du discours autofictionnel se prête au *degré de spéculation* que l'auteur ou l'autrice emploie et aux enjeux ou aux fonctions de la spéculation. Et sans doute c'est le sous-genre qui a interrogé le plus la question de l'éthique. Toutefois, ce qui est le plus important c'est qu'il ne s'agit pas justement d'une éthique particulière associée à un cas particulier, ni même d'une éthique générale selon un soi-disant bon sens collectif, mais finalement c'est la reproduction consensuelle d'un système libéral régénérant.

Un autre problème c'est que la valorisation de ce sous-genre s'est faite en Roumanie et ailleurs à travers l'exploitation d'une illusion, celle de la rupture du pacte connu sous sa dénomination théorique soit comme « pacte autobiographique » (Philippe Lejeune), soit et surtout comme « pacte autofictionnel »² (Jacques Lecarme). À vrai dire, n'importe quel genre de « pacte » soit instrumentalisé, la double mesure de l'autofiction suscite à la fois des problèmes narratologiques et surtout éthiques, qui font appel à une démarche

¹ bell hooks, *All about love. New visions*, New York, William Morrow & Company, 2018, p. xxiv.

² Jacques Lecarme, « L'autofiction, un mauvais genre ? », dans Philippe Lejeune (éd.), *Autofictions & cie*, Paris, RITM, 1993, pp. 227-249.

systémique, chronologique et sociologique afin d'expliquer les mécanismes du pouvoir et de légitimation des auteurs masculins selon eux, au carrefour des effets d'un changement social et politique (la transition du communisme vers le capitalisme en Roumanie) et de la problématique du genre identitaire bien intégré comme véhicule permettant l'authenticité, transposé en valeur esthétique.

Dans la mesure où en Roumanie le jugement théorique et critique de l'autofiction s'était surtout construit à partir d'une perspective formaliste au nom soit de l'authenticité discursive et de l'innovation littéraire (Florina Pîrjol³, Adina Dinițoiu⁴), soit d'une perspective socio-politique en termes de critique sociale véhémement, placée au niveau de l'individu généralement jeune et dérouté (Adriana Stan⁵), soit finalement du processus de détabouiser le discours littéraire (Sanda Cordoș⁶, Alex Goldiș⁷), il est nécessaire de reconsidérer l'évolution de ce sous-genre littéraire après 1989 au sein d'un système littéraire qui reproduit ces tropes hégémonique une fois qu'un sous-genre arrive à se figer ou à se renouveler.

Néanmoins, tout débat contourne le genre – entendu au sens anglo-saxon, comme *gender*, bien que l'autofiction soit considérablement reliée à l'identité de l'individu-auteur. En outre, la liaison entre *genre* comme forme littéraire et *genre* (angl. *gender*) comme *genre* identitaire d'une personne a été beaucoup moins discutée par la critique littéraire⁸. Les effets de cette association sont observables

³ Florina Pîrjol, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989* [Carte d'identités. Les mutations de l'autobiographie dans la prose roumaine d'après 1989], București, Cartea Românească, 2014.

⁴ Adina Dinițoiu, « Scriitori francezi la București. Interviuri » [« Les écrivains français à Bucarest. Interviews »], *Observator cultural*, 2014, 753, <https://www.observatorcultural.ro/articol/invitatii-la-autolecturi/>. Consulté le 20 novembre 2024.

⁵ Adriana Stan, « Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă » [« Authenticité et idéologies dans la littérature des années 2000 »], *Transilvania*, 2020, 7, p. 3 : « La typologie spécifique de la littérature des années 2000 en Roumanie est le jeune déboussolé, étant à la dérive, dont l'existence se déroule dans les zones misérables de la capitale ou dans les villes provinciales ». La traduction des citations nous appartient, sauf mention explicite du traducteur.

⁶ Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică* [Des mondes de mots. Représentations et identités dans la littérature roumaine d'après-guerre], București, Cartea Românească, 2012.

⁷ Alex Goldiș, « Ascensiunea 'autoficțiunii' » [« L'essor de l'autofiction »], *Cultura*, 2015, 518, <https://revistacultura.ro/nou/ascensiunea-autoficțiunii/>. Consulté le 20 novembre 2024.

⁸ Les premières prises de position en Roumanie en ce qui concerne la relation entre genre discursif et genre identitaire appartiennent aux femmes, en étant même assez récentes : l'écrivaine Medeea Iancu parle de la poésie de la confession associée aux femmes – genre poétique « ridiculisé » (comme le dit Medeea Iancu) ; la chercheuse en philosophie Veronica Lazăr développe une démarche critique centrée sur la relation autoritaire et patriarcale entre le domaine de la philosophie (i.e. les études supérieures en philosophie) et le genre masculin. À voir : Medeea Iancu (éd.), *Arta revendicării – Antologie de poezie feministă* [L'art de la revendication – Anthologie de la poésie féministe]. Préface par Medeea Iancu, București, frACTalia, 2019; Veronica Lazăr, « Femei în filosofie : filosofia între 'gender' și 'genre' » [« Les femmes en philosophie : la philosophie entre 'gender' et 'genre' »], *Vatra*, 2024, 5-6,

dans la production hiérarchisée locale d'autofiction selon une production globale déjà hiérarchisée. Autrement dit, la production occidentale – notamment française – de l'autofiction exerce beaucoup plus de pouvoir auprès d'un pays de l'Est comme la Roumanie que la production postcoloniale qui pourrait sembler au moins familière par rapport à notre emplacement socio-politique et historique à travers des problèmes comme la domination, l'exploitation ou l'exotisme. Cela explique la raison pour laquelle le concept même d'« autofiction », généré et théorisé par Serge Doubrovsky, est devenu en Roumanie plus populaire et même plus fonctionnel que d'autres termes comme celui d'« écriture de soi », de « narration de soi » ou de « *life writing* ». Alors, le discours autofictionnel qui a fait carrière en Roumanie au début des années 2000, étant considéré comme l'influence majeure parmi les prosateurs roumains est celui de Michel Houellebecq – « l'icône » de l'autofiction française. Il ne s'agit pas d'Annie Ernaux, de Marguerite Duras, de Camille Laurens, de Virginie Despentes ou de Marie Darrieusecq – des autrices par excellence d'« autofictions ».

Ainsi, même lorsque la critique littéraire choisit de discuter en particulier les autofictions écrites par des femmes en Roumanie, ce geste s'inscrit plutôt dans le phénomène de ségrégation des sexes que dans le phénomène local entier ou même global, étant donné l'influence occidentale et le capitalisme de plus en plus monopolisant. Cela ne fait qu'élargir l'écart et approfondir l'exclusion des autrices qui, si elles ne sont pas ignorées, sont souvent traitées selon une logique plutôt particulière et préférentielle que selon une logique systémique et intégrative, ce qui pourrait démontrer les mécanismes et les relations de pouvoir et de domination au sein du même champ littéraire que celui auquel elles appartiennent. Cette perspective ségrégationniste est partagée par la chercheuse roumaine Florina Pîrjol, l'autrice d'un essai sur l'autofiction roumaine⁹. Dans son article « Corporeality and Sexuality in Women's Autofictions: A Few Romanian Examples »¹⁰, Pîrjol arrive à une conclusion plutôt inattendue, mais qui malheureusement reste au niveau d'une interrogation tout simplement rhétorique. À sa démarche s'appuyant sur les exemples de quelques autrices roumaines écrivant des autofictions (Cecilia Ștefănescu, Claudia Golea) est liée un jugement critique positif : l'association entre l'autofiction et l'émancipation des femmes. Bref, selon Florina Pîrjol, c'est un sous-genre semblant être préféré et également façonné par les *écrivaines*, non par les *écrivains*. Et notamment elle achève son article en opérant avec une définition plutôt occidentale qui est loin d'être valable

<https://revistavatra.org/2024/04/04/veronica-lazar-femei-in-filosofie-filosofia-intre-gender-si-genre/>.

Consulté le 20 novembre 2024.

⁹ Pîrjol, *Carte de identități*.

¹⁰ Florina Pîrjol, « Corporeality and Sexuality in Women's Autofictions: A Few Romanian Examples », dans Andreea Zamfira, Christian de Montlibert, Daniela Radu (éds.), *Gender in Focus: Identities, Codes, Stereotypes and Politics*, Leverkusen, Verlag Barbara Budrich, 2018, pp. 145-159.

pour le système littéraire roumain, même si les autrices qu'elle discute peuvent s'intégrer légèrement dans cette récupération de la parole après beaucoup de temps de silence pour les femmes :

Assimilated to psychoanalysis and *often cautioned by female authors*, autofiction cannot be understood outside the cultural context which has articulated it in the form – hard to approximate, always changing – it has today: the revolution of morals, 'la prise de parole' around the crimes against humanity, May '68, the 'arrest' of the individual in front of the TV (as Baudrillard used to say), the shaping of the postmodern ideology, globalization etc. Posterity will decide, however, whether this type of literature has been a key moment in world literature or just the provisional mouthpiece through which female writers, reduces to silence for so long, could finally write about themselves¹¹.

D'après ces mots, l'autofiction semble être en Roumanie aussi le sous-genre par excellence pratiqué par des femmes afin de s'opposer à des formes oppressives ou moins conventionnelles, c'est-à-dire un sous-genre émancipatoire, possédant un caractère protestataire, spécifique aux engagements socio-politiques¹². Cependant, l'argument ne dispose pas de base fiable pour faire une comparaison fonctionnelle : d'une part, Pîrjol opère, pareil à son livre mentionné ci-dessus, avec une compréhension trop étendue du concept d'autofiction ; d'autre part, ce qui m'intéresse le plus, c'est le fait qu'elle utilise le contexte français (où des autrices comme Virginie Despentes, Annie Ernaux ou Camille Laurens écrivent) auquel elle superpose les deux autrices roumaines. Le chevauchement émergé de la démarche que Pîrjol entreprend prouve la linéarité perdante, qui ne fait qu'argumenter une fausse idée : la force émancipatoire qui a éclaté au début des années 2000 en Roumanie grâce aux autrices écrivant des autofictions centrées sur la sexualité féminine ou sur la condition des femmes au sein d'une société patriarcale. Ce n'est pas le cas, surtout que la critique littéraire a discuté et a imposé comme des autofictions « véritables » des narrations de soi écrites par des écrivains : *Pizdeț* (2000) d'Alexandru Vakulovski, *Luminița, mon amour* (2006) de Cezar-Paul Bădescu, *pe bune/pe invers [de vrai/à l'envers]* et *Soldații. Poveste din Ferentari [Soldats. Histoire de Ferentari]* d'Adrian Schiop, *Urbancolia* et *Nevoi speciale [Besoins particuliers]* de Dan Sociu. D'ailleurs, ce canon de l'autofiction roumaine, dirait-on, « orthodoxiste », a été lancé et établi¹³ par l'un des plus importants critiques littéraires post-communistes, Mihai Iovănel, qui a accumulé un capital symbolique considérable en tenant, avec d'autres membres de

¹¹ *Ibidem*, p. 158.

¹² Voir Larisa Prodan, « Aglaja Veteranyi – The Autofiction of a Nomadic Existence », *Dacoromania litteraria*, 2023, 10, pp. 86-102.

¹³ Ses jugements critiques se trouvent dans son livre : Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane : 1990–2020 [Histoire de la littérature roumaine contemporaine : 1990–2020]*, Iași, Polirom, 2021.

sa génération, de s'opposer à une approche matérialiste à la vieille école de la critique littéraire soi-disant « expressionniste », tout en parvenant ainsi à jouir d'un prestige puissant dans le champ littéraire roumain.

Toutefois, comme d'autres adeptes d'un marxisme colonisant, ils se situent fondamentalement dans une logique du même système de domination masculine, ce qui minimise, selon la suprématie de l'argument économique, la matérialisation et la manifestation de l'identité de genre de l'individu par rapport à la société où il vit. Par conséquent, l'identité privilégiée reste celle masculine et la masculinité, sous quelque forme que ce soit, contribue à renforcer l'autofiction et à établir ce sous-genre *par et pour* cette identité. En plus, les écrivaines choisissaient souvent de ne pas écrire des « autofictions », selon la définition du terme importée du milieu français, en préférant par exemple ne pas utiliser leur vrai nom pour leur personnage, ce qui est une option sans doute prévue et significative. Il vaut mieux chercher et interpréter les stratégies des écrivaines – ainsi que les résultats littéraires – dans le domaine de la narration de soi que d'argumenter *a posteriori* leur appartenance à un sous-genre façonné selon le *male gaze*.

En tout cas, la problématique du genre identitaire dans le contexte de la naissance de l'autofiction en Roumanie est beaucoup plus complexe et entremêlée, en prenant en compte qu'elle existe dans un système fondé sur et grâce à la domination masculine, hérité et perpétué comme un *modus vivendi*.

La spéculation autofictionnelle : le cas consensuel de Luminița, mon amour ou l'autofiction contre elle

Cette partie attire l'attention sur le cas du roman *Luminița, mon amour* de Cezar Paul-Bădescu¹⁴, paru en 2006, en pleine crise fictionnelle et sociale dans une Roumanie post-communiste où la transition ébranlante semblait incessante. Étant donné que mon public cible est un public étranger, je préfère ne pas m'attarder sur le roman ne fût-ce que d'une manière expéditive, justement dans le but d'éclaircir les grandes lignes de cette narration qui a causé une controverse dans le monde littéraire roumain à ce moment-là. De cette manière, mon intervention concernant ce roman suppose en particulier sa réception et les mécanismes à travers lesquels il gagne un capital symbolique significatif notamment à travers *la spéculation (auto)fictionnelle*, caractérisée par la perversité et surtout soutenue par le consensus à l'intérieur du réseau littéraire. En plus, mon argument se sert notamment du critère socio-éthique par rapport à un système littéraire face au phénomène de globalisation et du capitalisme « sans rivages » où le profit et la notoriété désirable génèrent du contenu.

¹⁴ Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour*, Iași, Polirom, 2016.

Par conséquent je considère comme étant moins importants les binarismes figés de la théorie littéraire « *old school* » qui justifient la misogynie, le sexisme et la « violence symbolique »¹⁵ à travers la distinction entre ce qui est fictionnel et ce qui est réel. Ce type de jugement critique est inutile et même problématique pour autant qu'il fait partie d'un système littéraire renforcé parmi la spéculation du pacte esthétique en faveur d'une partie ou d'une autre selon la position de pouvoir de celui qui rend le jugement. De même, sur le fond de la transition vers le capitalisme stimulant la propriété privée, l'autofiction roumaine se propose comme un symptôme de ce phénomène bien accéléré d'individualisation du capital, aussi bien symbolique que financier. C'est-à-dire, la propriété littéraire – fictionnelle – se traduit par une conscience de soi exacerbée et valorisée à travers la spéculation de la réalité transposée, dirait-on, *telle quelle*. Pratiquement, l'autofiction se définit en tant qu'acte de sélection et dépend du degré de sélection d'indices que l'auteur effectue afin de fabriquer l'autofiction.

C'est également le cas de Cezar Paul-Bădescu dont les astuces et surtout les allusions biographiques concernant le personnage féminin¹⁶ qu'il dissémine habilement au fil des pages portent le rôle de la construction d'une narration « authentique ». Cependant, au-delà de cette intention soi-disant littéraire ou esthétique, le projet cache, contre l'auteur lui-même, un résultat précis : la construction de l'autofiction à travers *l'autre* – dans ce cas, à travers une femme dont l'image ressortissant du roman est au moins désagréable ; en plus, la protagoniste est sans doute objectivée et sexualisée jusqu'aux dernières conséquences. Il est moins important que le narrateur-personnage s'appelle Cezar, comme l'auteur qui signe le livre, que le fait que les détails concernant son ex-femme qui émaillent le roman sont attentivement et stratégiquement sélectionnées et transposées. Au-delà des intentions biographiques plus ou moins voilées de l'auteur, ce qui m'intéresse le plus c'est la stratégie narrative misogyne et méta-misogyne que l'auteur met en action pour proposer une autofiction soi-disant par excellence.

Bref, *Luminița, mon amour*, qui a fait carrière en Roumanie comme l'autofiction ou même un livre « révolutionnaire » est un geste immoral, de spéculation et d'exploitation du personnage féminin qui est soumis à la même double mesure d'autofiction, d'autant plus que, d'une manière détournée, la

¹⁵ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

¹⁶ Dans un essai dédié à ce roman, en reprenant la question éthique du roman, Vlad Lupescu fait la remarque suivante, en soulignant *la duplicité du roman* qui produit un *effet miroir* : « Ce sont toutes des raisons claires et suffisantes pour que le lecteur ait recours à une lecture biographique et, par conséquent, qu'il soit intrigué par la recherche de détails dans le texte à décoder et à 'traduire' en éléments réels. » – Vlad Lupescu, « *Luminița, mon amour: mai mult decât o vendetă literară* » [« *Luminița, mon amour* : plus qu'une simple vendetta littéraire »], *Vatra*, 2021, 10-11, <https://revistavatra.org/2022/01/18/starea-literaturii-romane-contemporane-in-scoala-v/>. Consulté le 20 novembre 2024.

protagoniste sert à maintenir l'« auto » de cette fausse « autofiction ». Généralement, peu importe la femme, ce qui compte c'est qu'il s'agisse d'une *femme*. Et encore, il s'agit d'une hiérarchie systémique, basée sur des formes d'oppression régulièrement reprises dans les discours artistiques (ici il s'agit de l'oppression des femmes), qui facilite la production autofictionnelle, sous-genre placé au carrefour d'un *local* instable, en train de se privatiser, et un *global* beaucoup plus capitaliste, en crise, mais fascinant pour la périphérie post-communiste.

Ce contexte ni ne justifie, ni ne déculpabilise les choix fictionnels de Cezar Paul-Bădescu, mais il peut expliquer les conditions de renforcement de ce sous-genre romanesque, en profitant d'une double complicité : systémique et fictionnelle (i.e. intra-textuelle). La première complicité serait discutée ci-dessous, tandis que la deuxième renvoie à ce que j'appelais au début de l'article le caractère *conventionnel* et par excellence « sournois » de l'autofiction : d'une part, l'enjeu est d'écrire comme vivre au nom de l'authenticité, donc représenter sans filtre ; d'autre part, toute auteur d'autofiction emploie d'une manière ou d'une autre de la spéculation et du pouvoir du « pacte autofictionnel ». Sinon, ils avaient écrit des journaux ou des mémoires (même dans ce cas les choses sont à discuter). Le problème survient lorsque cette double mesure est consciemment instrumentalisée et utilisée à travers la complicité systémique, en déculpabilisant l'auteur-homme pour préserver et reproduire la domination et le capital symbolique. Malgré des voix ayant plus ou moins condamné ou critiqué ce roman au moment de sa parution, sa réception critique et l'appui systémique l'ont statué comme un livre très important pour l'évolution du roman en Roumanie, en négligeant d'autres livres comme, par exemple, *Băgău* d'Ioana Bradea, paru deux ans avant, en 2004¹⁷ ; ce dernier a ses mérites et, en outre, ne se sert pas d'un portrait hostile d'une femme au nom de l'authenticité. De même, la masculinité déployée dans *Luminița, mon amour* convient davantage à un système où la misogynie et le sexisme sont des principes que la sexualité rebelle et également tragique de la protagoniste de *Băgău*¹⁸.

En survolant la réception de *Luminița, mon amour* et les effets qu'il a générés, la complicité systémique n'a fait qu'entretenir la visibilité du roman et renforcer sa valeur esthétique présumée, et cela même par les critiques littéraires qui s'opposaient au jugement strictement esthétique et qui normalement luttaient

¹⁷ Ioana Bradea, *Băgău*, București, Est, 2004.

¹⁸ En outre, la réception de *Băgău* a suscité un autre vague de sexisme plutôt grossier. À l'occasion d'une chronique littéraire, Alex Leo Șerban utilise un discours vraiment sexiste dans le but de se moquer du travail que la protagoniste effectue et implicitement de la manière exacerbée et sexuellement chargée dont l'autrice présente les faits. Voir Alex Leo Șerban, « Orale » [« Orales »], dans *Elle*, 2004, republié sur *Liternet*, 2005, <https://atelier.liternet.ro/articol/2623/Alex-Leo-Serban-Catalin-Sturza/Cronici-incrucisate-Bagau-de-Ioana-Bradea.html>. Consulté le 20 novembre 2024.

contre la suprématie d'un système fondé sur une conception mystique de la littérature¹⁹. En plus, cette complicité se fonde d'une manière efficace sur la relation indissociable entre l'individu-écrivain, obsédé par soi-même comme être charnel, au sein d'une vie précaire, même pénible, pas « de papier » au sens de Barthes, cultivé par les écrivains postmodernes, et le nouveau système libéral, bien différent par rapport à celui communiste, qui a stimulé les attitudes dominatrices (i.e. misogynes) selon la logique de la propriété privée qui donne une identité spécifique, unique à celui qui la possède. De cette façon, la complicité systémique est soutenue à travers deux types principaux d'agents contribuant à *la reproduction du pouvoir* : les maisons d'édition et la critique littéraire. Le roman a été publié en 2006 dans une collection déjà consacrée depuis quelques années, créée sous le nom d'« Égo prose » dans l'une des maisons d'édition les plus importantes après la chute du communisme en Roumanie : il s'agit de Polirom.

Concernant la critique, au-delà du fait que les voix dans ce domaine étaient à ce moment-là majoritairement masculines, l'autorité du narrateur du roman en cause est doublée par l'autorité de la critique qui juge le roman en termes stratégiques : Paul Cernat, l'auteur de la préface du roman (la première édition), semble excuser à l'avance l'auteur du roman, en anticipant la lecture biographique qui pourrait produire des accusations à l'adresse de Paul-Bădescu. À travers son rôle d'*auctoritas* Cernat ne fait qu'excuser – et implicitement accuser – le prosateur. En fait, Cernat fait appel à l'autonomie du littéraire²⁰, en ignorant tout autre dimension du roman. Ovidiu Șimonca emprunte au narrateur du roman l'attitude hostile et agaçante et il écrit une étude sur le livre de la même manière, en tirant du roman une leçon de vie, ce qui n'est pas le cas. De façon similaire, toujours audacieuse, Șimonca, même s'il s'appuie sur le personnage féminin, en reproduisant le portrait odieux que l'auteur en fait, arrive à se débarrasser du jugement moral que le roman engendre. Enfin, « tout le reste est littérature », suggère Ovidiu Șimonca. Au-delà de la moralité survenue autour de la question de la vie privée et d'une vengeance, *la protagoniste* de ce roman est à la fois odieusement représentée et caricaturée, *comme si elle servait une autofiction contre elle-même (i.e. la femme)*. Peu importe l'auteur-narrateur-personnage et ses intentions vilaines qui se cachent derrière ce projet soigneusement élaboré, il s'agit d'une typologie discursive autoritaire, propre au pamphlet, entraînant des tropes de la masculinité et du patriarcalisme, même lorsqu'ils font la preuve d'auto-ironie ou d'une attitude puérile contrefaite. Avant d'être une autofiction, comme se sont empressés de le promouvoir les critiques et les maisons d'éditions, ce roman est *une fiction pamphlétaire involontaire* dont on ignore le but, mais que l'on devine,

¹⁹ Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

²⁰ Paul Cernat, « Despre dragoste și alți demoni » [« De l'amour et autres démons »], dans Paul-Bădescu, *Luminița*, pp. 5-9.

d'autant plus que la cible n'est pas le couple, ni le protagoniste (*his story*²¹), mais *la femme*.

Systématiquement et sociologiquement parlant, je ne considère pas que c'est « beaucoup plus qu'une vendetta littéraire », comme Vlad Lupescu arrive à mentionner dans des conclusions présentées d'une manière conformiste et didactique, mais que c'est notamment « une vendetta », habillée de vêtements artistiques pour que la soi-disant « expérimentation narrative de manière radicale »²² puisse de toute façon bénéficier d'un encadrement solide et après tout rassurant, puisque plus les stratégies intra-textuelles²³ et de marketing littéraire sont prévues, plus le produit est fixé dans le système. S'il s'était agi d'une expérimentation, il n'aurait pas été publié par une maison d'éditions *mainstream*, et encore dans une collection déjà consacrée, bien pensée et rentable, et il n'aurait pas non plus été accompagné d'une préface, écrite par un chercheur en littérature, Paul Cernat. La seule « expérimentation » que ce livre puisse impliquer c'est la réaction du milieu littéraire à l'occasion de la parution du roman, qui a lamentablement échoué, parce que généralement la question socio-éthique de ce temps-là ne supposait que *le procès du communisme*, toute autre issue étant mineure comparable à celle-ci, et la liberté d'expression associée à la protection du « fait littéraire » était vigoureusement cultivée à tous les niveaux.

Les origines (post)structuralistes de l'autofiction et ses effets en Roumanie

S'agissant de l'identité (sexuelle, mais pas seulement), les deux premières décennies post-communistes en Roumanie s'avèrent hostiles et pas trop concernées par la discrimination de toute façon. Par conséquent, les attitudes féministes sont soit érotisées, soit démonisées, à moins qu'elles ne soient englouties par le contexte socio-politique assez pénible de la transition. Premièrement, le carrefour entre l'autofiction comme sous-genre romanesque et les politiques identitaires est trouvable dans le contexte français culturel poststructuraliste des années 60 ; deuxièmement, et à la suite du premier, il s'agit de la *French Theory* – le produit français exporté aux États-Unis. *Fils*, le roman-

²¹ Florina Pîrjol, « Pliciu de muște al autoficțiunilor » [« La tapette à mouches de l'autofiction »], *Observator cultural*, 2006, 347, <https://www-observatorcultural.ro/articol/pliciu-de-muste-al-autoficcionarilor-2/>. Consulté le 20 novembre 2024.

²² Mihai Iovănel, « Selfie fără filtru » [« Selfie sans filtre »], *Scena9*, 2017, <https://www.scena9.ro/-article/cronica-luminata-mon-amour-cezar-paul-badescu>. Consulté le 20 novembre 2024.

²³ L'auteur-narrateur choisit de placer stratégiquement à la fin du roman la réponse électronique du personnage féminin dans le but d'affranchir la misogynie du livre : « C'est une trouvaille grâce à laquelle l'atmosphère d'égoïsme accentué et de misogynie est diluée » – voir Grigore Chipere, « Proza între (auto)ficțiune și document » [« La prose entre (auto)fiction et document »], *Contrafort*, 2008, 1-2, <https://www.contrafort.md/old/2008/159-160/1379.html>. Consulté le 20 novembre 2024. Toutefois, ce n'est pas qu'un artifice qui justifie le contenu égotique et misogyne du discours narratif.

emblème de Serge Doubrovsky, a été publié au sein de l'émergence théorique du poststructuralisme. Au fond il s'agit de la naissance d'une forme littéraire en tant qu'effet du croisement entre la théorie poststructuraliste et la psychanalyse, mais c'est un produit culturel qui reste plutôt marginal à cause de sa nature paradoxale et, donc, il est généralement moins ancré dans le contexte théorique de l'époque. La restitution la plus pertinente concernant cette origine oubliée de l'autofiction appartient à Philippe Forest, dans le chapitre « De la vraie genèse de l'autofiction ». À l'occasion d'un décalogue qu'il esquisse concernant le sous-genre à multiples facettes, historiquement beaucoup interrogé, mais moins élucidé, Forest explique la fondation de l'autofiction en France :

Les livres par lesquels la question du Je fait ostensiblement retour sont portés par une telle vague de fond et nullement solidaire du reflex auquel nous fera assister la décennie suivante : *Fils* de Serge Doubrovsky, produit de l'existentialisme, de la psychanalyse, du questionnement initié par la nouvelle critique, *le Roman vécu* d'Alain Jouffroy, qui se déduit de la magnifique référence au surréalisme [...]. Et en amont, de ces deux textes, se situe bien entendu l'intervention majeure de Roland Barthes²⁴.

De même, le jeu qui s'installe en tant que convention littéraire – « l'homonymat des trois instances narratives »²⁵ – est une invention textuelle. Serge Doubrovsky lui-même explique son programme romanesque en adoptant la pan-textualité de Roland Barthes : « Pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe *avant* son texte ; mais la vie de son texte, c'est sa vie *dans* son texte »²⁶. Rétrospectivement, en plaçant le sous-genre en évolution, il n'en est pas moins évident le fait que Marguerite Duras – l'une des représentant(e)s du mouvement *Le Nouveau Roman français* – exerce le sous-genre de l'autofiction dans son roman *L'Amant* (1984) quelques années plus tard après *Fils*. Il est donc aisé de constater que le sous-genre de l'autofiction prend forme dans un climat favorisant les jeux identitaires et textuels, ainsi que l'illusion – ou, en utilisant un terme propre au poststructuralisme, le *simulacre* (Jean Baudrillard) – de l'authenticité, suite à une écriture à la première personne dont la fonction principale est de garantir pour *la vérité non-inventée*.

Cette tautologie permet de mieux expliquer la convention sous-jacente à l'autofiction. Comme Mounir Laoyen l'a bien observé, « le critère onomastique »

²⁴ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 194.

²⁵ Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans Marc Dambre, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 13-23.

²⁶ Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », dans *Parcours critique*, 1980, p. 188, apud Patrick Saveau, « L'autofiction à la Doubrovsky : mise au point », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roges-Yves Roche (éds.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pul.3699>. Consulté le 20 novembre 2024.

de l'autofiction avancé par Lecarme et suivi, sur ses traces, par les critiques littéraires roumains qui ont discuté l'autofiction surtout selon l'idée de l'identification, est systématiquement accompagné et même apprivoisé par « le critère péritextuel »²⁷. En tant qu'exemple, Laoyen prend le cas de Robbe-Grillet :

Pour Barthes et Doubrovsky, le pacte proposé est une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi, disons autofiction. Robbe-Grillet, ayant lu et admiré *Roland Barthes par Roland Barthes*, applique à son œuvre la même stratégie péritextuelle. Son triptyque autobiographique est, en effet, chapeauté d'un surtitre aussi surprenant que corrosif : « Romanesques ». [...] Si le critère péritextuel semble congédier tout horizon d'attente autobiographique, le critère onomastique, en revanche, nous oblige à emprunter le chemin inverse. Car chez Barthes comme chez Robbe-Grillet, l'auteur, le narrateur et personnage principal se confondent²⁸.

Au-delà d'une concurrence inhérente et tendue entre les deux critères, j'attire l'attention sur le deuxième qui suppose plus que le premier la spéculation dont je parlerai dans la partie suivante : d'une part, on peut spéculer l'homonymie auteur-narrateur-personnage, ainsi que le « vrai réel » existant dans le roman, d'autre part, on peut spéculer qu'il s'agit justement d'une convention littéraire et alors tout est fiction ou tout *doit être lu* comme une fiction. Le critère péritextuel pèse donc beaucoup plus que celui narratologique afin de configurer la spéculation du lecteur et, après tout, dans les termes de Lecarme, « le schéma structurel à double entrée », lancé par Philippe Lejeune à l'occasion de la parution du roman *Fils*²⁹. Quelles que soient les stratégies intratextuelles, paratextuelles ou tout simplement de marketing éditorial, il faut souligner que cette réflexion accompagnant la naissance de l'autofiction est profondément imprégnée par l'émergence du poststructuralisme caractérisé par la tautologie et les contradictions en raison de la maîtrise des dilemmes linguistiques, qui génère à son tour des formes et des structures littéraires tout aussi paradoxales et par excellence doublement situées.

En France, ainsi qu'en Roumanie, le modèle standard de l'autofiction et sa réception ne prennent pas en compte ce que la culture des États-Unis va extraire du produit français, exporté en tant que *French Theory* : la vision démocratique et inclusive, qui instrumentalise la théorie française dans le but de créer un catalyseur

²⁷ Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », *Fabula*, 2022, <https://doi.org/10.58282/colloques.7558>. Consulté le 20 novembre 2024.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Lecarme, « Origines et évolution » : « C'est le schéma structural à double entrée, figurant dans *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune qui a convaincu le rédacteur de *Fils* de choisir et de lancer la rubrique « autofiction ». Il ressentit en effet comme un défi la case aveugle que le poéticien avait figurée, celle d'un récit qui aurait été un roman, sous-titré tel, ou allégué tel dans le péritexte et l'épitéxte, et dont l'auteur, le narrateur, le protagoniste auraient été rassemblés en une seule personne, réduits à l'identité nominale. Philippe Lejeune y voyait un mode virtuel. Doubrovsky voulut l'accomplir en état et en gloire ».

dans l'affermissement des politiques identitaires et dans l'affaiblissement du pouvoir masculin de l'homme blanc :

Autrement dit, si Derrida ou Foucault ont bien déconstruit le concept d'objectivité, les Américains ne vont pas en tirer une réflexion sur le pouvoir figural de langage ou sur les formations discursives, mais une conclusion politique plus concrète : objectivité serait synonyme de « subjectivité du mal blanc » [...] la théorie française aurait donc un contenu, et il ne serait autre que l'identité minoritaire, la part du dominé, désormais menacées de mort par l'hydre réactionnaire³⁰.

Cette manière spécifique de subjectivation n'est prioritaire ni pour l'autofiction française ou dans sa réception, ni pour la forme que le genre prend dans une périphérie est-européenne. Par conséquent, il n'y a pas de base justificative pour comparer des écrivaines roumaines de fiction des années 2000 comme les deux écrivaines mentionnées ci-dessus, Cecilia Ștefănescu ou Ioana Bradea (qui pour de vrai attaquent des sujets traditionnellement associés aux femmes) avec des écrivaines françaises comme Marie Darrieussecq ou Camille Laurens qui de toute façon s'opposent à la compréhension normée de l'autofiction conçue en fonction des narrations de soi à prédominance masculine.

En Roumanie, la subjectivisation militante, bien orientée vers l'identité de l'individu, avec un volet de critique sociale, n'a été créée qu'après l'entrée de la Roumanie dans l'Union européenne en 2007 et de plus après « la deuxième transition »³¹ suite à la crise globale éclatée en 2007–2008. Cette période de renforcement du néolibéralisme capitaliste affûte en Roumanie les écarts entre les classes sociales. Les identités historiquement marginalisées et racisées deviennent des sujets intégrant la critique sociale. Selon cette logique, on peut distinguer trois romans à prendre en considération, étant de bons exemples à illustrer à la fois la liaison « dangereuse » entre l'identité de genre et l'autofiction et les formes que la critique sociale prend dans ses romans publiés dans un contexte déjà loin d'être considéré comme une étape de transition du communisme vers le capitalisme. Ils sont des produits spécifiques à une autre étape sociopolitique en Roumanie : une étape bien plus intégrée dans le système capitaliste, où la lutte des classes est absorbée et même invisibilisée par les relations favorisant la production du capital et l'exploitation des individus.

Les trois romans que je vais discuter sont : *Soldații. Poveste din Ferentari* de Adrian Schiop, où la relation homoérotique entre deux hommes est située dans le plus grand et le plus fameux « ghetto » de Roumanie – Ferentari ; l'analyse de ce

³⁰ François Cusset, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 143.

³¹ Cornel Ban, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc [Dépendance et développement. L'économie politique du capitalisme roumain]*. Traduit par Ciprian Șiulea, Cluj-Napoca, Tact, 2014, p. 208.

premier roman sera suivie de l'examen d'un cas d'une « fausse autofiction », écrite par une femme qui met à mal la forme de l'autofiction telle qu'elle est conçue selon les deux critères déjà mentionnés, onomastique et péritextuel – il s'agit de *Interior zero* [*Intérieur zéro*] de Lavinia Braniște, où le sujet narratif, Cristina, est une jeune femme vulnérable et vulnérabilisée par le milieu corporatiste et une société roumaine assez hostile aux femmes; finalement, la dernière partie de l'article sera dédiée à la première autofiction queer-féministe de la littérature roumaine, parue en 2022 sous le titre de *Dezrădăcinare* [*Déracinement*] et signée par Sașa Zare, où on assiste, entre autres, à la déconstruction militante de l'autofiction comme genre associé plutôt au sujet masculin – même dans le cas d'une histoire homoérotique – qui se préoccupe beaucoup de son « moi ».

Dans tous les trois cas, l'identité sexuelle des individus est un facteur prioritaire dans le jugement et dans la critique de l'ordre social. En ce qui concerne le genre romanesque de l'autofiction, la formule littéraire est clairement investie de différentes fonctions sociales et esthétiques, mais ce qui est sûr c'est la liaison entre l'identité sexuelle et le discours narratif critiquant l'ordre social et l'institution qui s'est créée comme « autofiction ».

Pour Schiop, Braniște et Zare l'autofiction est une *convention* – à suivre ou, par contre, à critiquer et à déconstruire –, mais pas un *but*. La relation des pouvoirs dont l'autofiction se renvoie en Roumanie selon principalement le modèle français décèle après 2007–2008 les relations de pouvoirs entre le ou la dominant(e) et le ou la dominé(e). Indépendamment de l'identité sexuelle des protagonistes et de leurs relations amoureuses, qu'ils soient homosexuels ou hétérosexuels, les trois récits traitent d'une relation de pouvoir générique, qui dépend de plusieurs facteurs – social, économique, professionnel, identitaire, ethnique – et qui prend une forme spécifique selon le contexte où l'on déroule.

En effet l'« autofiction » roumaine ne s'intéresse plus à l'égalité entre les instances narratives ou à la réalité non-filtrée dans le processus d'écrire. D'une part, la perspective évolutive pourrait inscrire l'autofiction dans une trajectoire dynamique, vivante, éventuellement jugée selon la théorie des formes littéraires développée par Franco Moretti qui explique la mort d'une formule ou d'un sous-genre à cause de la naissance d'une autre ou d'un autre qui correspond mieux aux réalités sociaux³². Il peut se montrer valable de même dans le cas de l'autofiction. Par ailleurs, l'autofiction « traditionnelle », inscrite dans le contexte des années 2000 en Roumanie, semble être, sinon une formule ingrate, du moins une formule narrative demandant un *refresh*. C'est une production des écrivains, pas d'écrivaines, c'est la « narration de soi » principalement d'un homme, ce qui a des conséquences au niveau à la fois du genre littéraire et de la critique sociale.

³² Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for Literary History*, London–New York, Verso, 2007.

Faisons un exercice de sociologie littéraire : pourquoi les écrivaines ont-elles favorisé d'autres formules de narration de soi, et pas nécessairement l'« autofiction » ? Pourquoi la narration fondatrice de l'autofiction roumaine a comme base l'immoralité d'un homme écrivain qui exploite l'image d'une femme afin d'écrire un texte soi-disant « non-inventé »³³, possédant donc la garantie de vérité ? Pourquoi une autofiction féministe n'est-elle possible en Roumanie qu'en déconstruisant le sous-genre lui-même ? Ce sont des questions qu'il faut se poser pour mieux comprendre et situer la généalogie et l'évolution d'un sous-genre littéraire par rapport au système qui le recèle.

L'« autofiction » versus l'« écriture de soi » : l'engagement politique d'une polémique

En raison, d'une part, de l'émergence des politiques identitaires en Roumanie post-communiste et du croisement controversé du féminisme néolibéral avec le féminisme gauchiste (socialiste et anticapitaliste), l'autofiction prend le profil d'un sous-genre et également arrive à changer sa forme de base, en attaquant beaucoup plus évident des thèmes sociopolitiques, ainsi qu'en articulant le discours biographique à l'aide de l'identité sexuelle non-privilegiée – l'identité *queer* –, respectivement du sujet féminin historiquement vulnérabilisé et violenté.

D'autre part, surtout dans le contexte de l'événement politique ayant lieu en 2007 – l'entrée de Roumanie dans l'Union européenne –, les thématiques de la prose roumaine traitent de nouvelles problématiques comme la migration des Roumains vers l'Occident afin de trouver un travail mieux payé ou la fonctionnalisation fictionnelle du communisme de la part des femmes. Du plus, le réalisme littéraire assume d'autres fonctions. Dans ce contexte, le sous-genre de l'autofiction, dont le déclin est loin d'être amorcé, atteint un autre âge par rapport à sa première forme, théorisée en France et implantée dans une Roumanie post-communiste où l'authenticité infusée d'individualisme s'était consacrée comme la formule romanesque par excellence destinée à critiquer par ricochet la transition³⁴.

À la suite d'une adaptation inégale et discontinue au marché néolibéral, l'individualité d'une personne n'est pas affaiblie par la libéralisation après 1989, mais elle devient un instrument pour critiquer le système et ses mécanismes censés renforcer les inégalités notamment après 2007–2008. Par conséquent, ce type

³³ C'est le principe annoncé dès le début de *Luminița mon amour*, où le narrateur promulgue la clé du roman à travers une confession qu'il fait par un e-mail envoyé à son ex-femme.

³⁴ Stan, « Autenticitate și ideologii », p. 2 : « Cependant, le chemin étroit du soi-même reste pour l'instant la seule variante par laquelle les écrivains des années 2000 tentent de questionner, en toute innocence et avec une certaine véhémence, les déséquilibres survenus après la chute du communisme, peu avant que le nouveau cinéma roumain ne donne au paysage social de la transition un reflet quasi-stéréotypé pour le circuit festif de l'Occident ».

d'autofiction enchaîne des problématiques comme le racisme et les formes de discrimination envers des communautés vulnérables (les personnes *queer* ou les roms), la marginalisation multiple, la misogynie, le sexisme, le couple lesbien ou gay, le capitalisme lié au patriarcat. Ce qui est important ce n'est pas qu'aucun de ces thèmes ne soit plus urgent que les autres, puisque la pensée sociale hiérarchisée crée à son tour des hiérarchies discriminatoires et racisées. Par ailleurs, après l'enjeu de statuer l'illusion de l'authenticité centrée sur le degré de vérité de l'expérience que le sujet a vécue, le tournant se passe dans la mesure où l'autofiction dans la Roumanie d'après la transition proprement dite rompt avec le modèle français contenant le paradoxe bien connu et habilement instrumentalisé, défini comme suit par Marjorie Worthington dans le contexte actuel de la « post-vérité » : « Autofictions *consciously* play with readerly expectations about memoir and fiction, thwarting both, thereby simultaneously calling into question, and making a case for, the importance of distinguishing between *fact* and *fiction* »³⁵ (c'est moi qui souligne).

Bref, on pourrait articuler que l'autofiction soi-disant d'origine se sert de ce paradoxe, tandis que les formes d'autofictions les plus engagées se servent de leur engagement socio-politique, car, sinon, à l'ère de la post-vérité, la distinction entre *fiction* et *fait* ne marche plus ou elle a perdu sa pertinence. Autrement dit, il est moins important de distinguer entre ces deux que d'observer les enjeux socio-politiques que ce nouveau discours autofictionnel engage.

Concernant l'autofiction en Roumanie, elle est principalement développée par le forçage de diminuer ou même d'annuler la distance entre « *fact* » et « *fiction* », donc ce chevauchement presque total caractérise l'autofiction roumaine dans les années 2000, ce qui est complémentaire à la résurrection de l'authenticité³⁶ devenant la marque distinctive de la génération émergente de l'époque. Cette génération s'est particulièrement opposée à la génération précédente, celle des années 80, formée pendant la dernière décennie du communisme, lorsque la métafiction et les expériences textualistes étaient les principales formules littéraires, considérées comme artificielles et inappropriées vis-à-vis des nouvelles réalités sociales en Roumanie de la part de la génération suivante.

De même, le climat essentiellement masculin des années 2000³⁷ en Roumanie, l'impact de l'écriture de Michel Houellebecq – écrivain occidental disposant d'un

³⁵ Marjorie Worthington, « Fiction in the 'Post-Truth' Era : The Ironic Effects of Autofiction », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, 58, 2017, 5, <https://doi.org/10.1080/00111619.2017.1331999>. Consulté le 20 novembre 2024.

³⁶ Adriana Stan, « Literatura autenticistă » [« La littérature authenticiste »], dans Corin Braga (éd.), *Enciclopedia imaginariilor din România [Encyclopédie de l'imaginaire roumain]*, vol. I : *Imaginar literar [Imaginaire littéraire]*, Iași, Polirom, 2020, pp. 271-288.

³⁷ Iancu (éd.), *Arta revendicării*, p. 30 : « En dépit de *détabouiser* le langage (terme utilisé par plusieurs critiques littéraires des années 2000), pendant la formation de la génération des années 2000, en dépit de

grand capital symbolique –, le féminisme qui prenait forme dans le milieu académique roumain, mais qui n'était pas vu nécessairement comme une urgence sociale, tout cela est propice au sujet masculin, libéré, c'est-à-dire *empowered*, et plus encore suite au libéralisme déboussolé d'après 1989.

On doit encore préciser une différence terminologique circulant en France, une différence précisément politisée, parce que la notion d'« autofiction » est associée aux hommes et au sujet masculin, qui se renforce soi-même à travers une écriture qui consiste surtout à inciter et à se construire. En plus, le caractère postmoderne³⁸ de l'« autofiction » ne répond pas au besoin d'authenticité, de réel, de ce qui a été vraiment vécu, pas construit ou même contrefait. Il devient alors évident ou explicable pourquoi les autrices soient plutôt intéressées par une écriture personnelle, à travers laquelle elles puissent envisager et s'approprier leur corporalité, leur sexualité, les expériences d'être *femme* après tant d'instrumentalisation des femmes par les hommes-artistes.

Camille Laurens, écrivaine française, propose donc à l'occasion d'un entretien la notion d'« écriture de soi »³⁹ au lieu de celle d'autofiction⁴⁰. Son choix semble mieux assimiler l'expérience vécue, souvent traumatique, endommageant à travers l'exploration de la flexibilité de la forme littéraire et surtout de l'hybridité entre autobiographie et fiction. En tout cas les procès juridiques que Camille Laurens traverse (une fois elle-même condamnée par son ex-mari en raison du dévoilement de sa vie privée dans le livre *L'Amour, roman*⁴¹, même si l'autrice se confesse surtout sur ses incertitudes de quitter ou non son mari ; deuxièmement, Laurens accuse Marie Darrieussecq d'un « plagiat psychique »⁴² après la parution de *Tom est mort* de Darrieussecq) se montrent symptomatiques pour le fait que l'« autofiction » d'origine est un artefact, une notion bien théorisée afin de défendre à l'avance la condition autonome de la littérature, tandis que les

mettre à jour l'imaginaire poétique et malgré le contact minimal avec les réalités sociales, la poésie écrite par des poètes a été vue comme indécente, insuffisante, périphérique, insignifiante ».

³⁸ Saveau, « L'autofiction » : « L'autofiction façon Doubrovsky ne serait-elle alors qu'une 'variante "postmoderne" de l'autobiographie' ainsi que l'affirme l'auteur dans les entretiens qu'il a donnés depuis la parution de *Laissé pour conte* ? Rien ne semble pouvoir contester une telle conception de cet avatar de l'autobiographie qu'est devenue l'autofiction » ; Pîrjol, « Pliciul de muște » : « Je pense que ce sous-genre postmoderne [...] suppose une certaine distance ou un certain détachement et un esprit ludique [...] qui peut le protéger de toute tentative de rapprochement avec le thésisme ou de la présomption de non-littérature ».

³⁹ Saveau, « L'autofiction » : « Ainsi Camille Laurens exprime sa réserve face à ce terme dans un entretien : ' Je préfère parler d'*écriture de soi*, ça me paraît plus juste en tout cas, moins décrié que le mot *autofiction* ' ».

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Camille Laurens, *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L., 2003.

⁴² Soizic Cadio, « Les procès littéraires #2 : *L'Amour, roman* de Camille Laurens », *Balises*, 2021, <https://balises.bpi.fr/lamour-roman-camille-laurens/>. Consulté le 20 novembre 2024.

nouvelles formes autofictionnelles suscitent des risques vis-à-vis du dévoilement de la vie privée des personnes autres que le narrateur ou la narratrice.

Par ailleurs, ces procès dont les femmes font l'objet à « juger » exposent à nouveau *les femmes*, même quand elles décident de pratiquer peut-être ce que Hélène Cixous appelait d'une manière émancipatoire l'« écriture féminine »⁴³. La notion d'écriture de soi que Laurens utilise d'une manière polémique à l'adresse de l'« autofiction » renvoie implicitement au concept de Cixous pour autant que les deux portent sur l'appropriation par les femmes de leur propre expérience à travers la fiction. L'enjeu est bien changé : premièrement, les écrivaines ne se servent pas de mises en scène – comme chez Michel Houellebecq, par exemple⁴⁴ –, c'est-à-dire de fabriques de soi, mais elles cherchent à ne pas fabriquer le soi afin d'exposer des situations et des expériences vécues de la part de ce « soi non-fabriqué ». La différence consiste au niveau de l'accentuation : en ce qui concerne l'autofiction l'accent est mis sur la construction, la méthode de produire un discours fictionnel, tandis que l'écriture de soi par contre porte sur le caractère évolutif, mobile, propre à un processus qui n'a pas de structure prévue ou au moins bien formée. Deuxièmement, l'autofiction s'est constituée comme une forme fictionnelle, tandis que l'« écriture de soi », à défaut d'une théorie permettant de la renforcer, a moins de potentiel d'être exporté comme concept théorique, mais elle est la plus susceptible d'être politisée et d'être investie d'une fonction polémique par rapport à une forme traditionnelle et conformiste, théoriquement délimitée par les agents puissants du champ littéraire. Les autrices attribuent à l'écriture de soi plus d'agentivité.

En revenant, dans la Roumanie post-1989, l'autofiction a été reçue à travers son origine poststructuraliste, à l'âge postmoderne du relativisme, d'où son *alibi* bien conservé, qui va étayer la production des romans centrés sur l'égo selon le titre de la première collection éditoriale roumaine à lancer ce type de narration. Il s'agit d'« Égo prose », une collection fondée dans le cadre des éditions Polirom. C'est vrai que la fiction roumaine se dynamise, en acquérant un caractère plus réactif à la réalité sociale, surtout que le discours narratif rompt avec la métafiction et les écritures trop livresques spécifique à la génération précédente (la génération des années 80^s, connue comme la génération postmoderniste). Même si l'objet de sa recherche est la poésie de cette époque, l'observation de Mihnea Bâlici reste valable également pour le phénomène de la prose. À l'aide de la sociologie littéraire à la Pierre Bourdieu, il explique la dynamique des tensions entre les deux

⁴³ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse : Manifeste de 1975*, Paris, Gallimard, 2024.

⁴⁴ À propos de *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq – voir Anne Chamayou, « *La Carte et le Territoire* : du potin à l'autofiction », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, 2014, 7, p. 7 : « Ce principe de la contamination s'exerce sur les éléments de l'autofiction elle-même. Bien loin de se centrer sur Michel Houellebecq, les éléments autofictionnels et leur potentiel cancanier se dispersent sur d'autres personnages qui sont à la fois des doubles de l'écrivain et de nouveaux réservoirs de rumeur ».

génération arrivant à disputer le capital à la fois symbolique et financier après la chute du communisme :

La deuxième opposition caractérisant le champ littéraire porte sur les mouvements littéraires d'avant-gardes et l'avant-garde consacrée. Concernant le cas roumain, ces oppositions sont représentées, d'une part, par le fracturisme des années 2000 et, d'autre part, par la génération des années 80. En dépit du fait que le premier mouvement s'est montré comme un courant insurgé et non-conformiste dans le champ littéraire des années 80, en promouvant le principe de « la poésie dans la rue » [i.e. la démocratisation et la matérialisation du discours poétique] et en déconstruisant également le programme néo-moderniste de la littérature à thématique métaphasique, les membres de cette génération ont constitué après 1989 une enclave d'élites, institutionnalisée, hostile à l'égard de nouveaux auteurs arrivant dans le champ littéraire. [...] La réaction contre les auteurs des années 80 de la part des auteurs fracturistes [i.e. des années 2000] est d'autant plus vigoureuse que la génération précédente, postmoderniste des années 80 aurait dû représenter, au moins théoriquement, la littérature de l'authenticité et de la libéralisation⁴⁵.

Il est évident que l'autofiction produit ce qu'on pourrait appeler une *émancipation formelle* ce qui sous-entend deux aspects qui se rejoignent : 1) la rupture programmée avec les expérimentations fictionnelles postmodernes de la génération précédente, trop livresques et donc très éloignés de la réalité sociale ; 2) la résurrection du *réalisme social*, souvent péjorativement traité de minimalisme grâce aux narrations plus ou moins personnelles qui renvoient à l'immédiat ou à un quotidien souvent pénible à vivre.

Par ailleurs, l'émancipation formelle ne sous-entend pas automatiquement une émancipation de la vision ou de la perspective concernant les relations du pouvoir qui s'installent, plus ou moins d'une manière mimétique, après la chute du communisme en Roumanie. Suite à l'ivresse de la liberté après 1989, tout semble possible au sein du capitalisme débridé et le sujet humain le ressent pleinement, d'où le phénomène que Sanda Cordoș définit par le verbe « détabouiser »⁴⁶. De cette manière, la détabouisation se reflète dans l'autofiction « classique » de la part d'un « *male gaze* », ce qui a comme effet l'institutionnalisation et donc la canonisation de ce sous-genre en fonction d'un fondement normatif et masculin. Cet aspect structurel est soutenu également par une préconception misogyne : l'idée que les genres littéraires centrés sur le soi sont plus faibles et appartiennent par excellence aux femmes, donc aux autrices. La poésie de la confession et la narration autofictionnelle (j'utilise ici le mot *autofictionnel* au sens large), supposant le moi comme centre de l'univers fictionnel, sont souvent considérées comme les genres privilégiés par des autrices selon le principe que les vrais

⁴⁵ Mihnea Bălici, « Fracturismul în câmpul literar românesc » [« Le fracturisme dans le champ littéraire roumain »], *Transilvania*, 2021, 5, p. 9.

⁴⁶ Cordoș, *Lumi din cuvinte*, pp. 131-134.

auteurs créent, c'est-à-dire *inventent*, tandis que les femmes ne possèdent pas cette capacité ou de toute façon elles s'exercent dans des genres littéraires plus faciles, qui ne nécessitent pas trop d'invention. Autrement dit, les écrivaines sont associées aux genres faibles, tandis que les écrivains sont associés aux genres lourds de la littérature, soi-disant les genres attaquant des sujets « universels », les « grands sujets ». Alors, la position de l'autofiction en Roumanie reprend cette relation de pouvoir, apparemment paradoxale, parce que le fait d'y importer l'autofiction se passe notamment à travers sa dimension masculine, associée à l'autorité sous-entendue – même lorsqu'elle est faite pour s'effacer – du discours centré sur le moi, dont les origines se trouvent dans *la vigilance* de la méthode (post)structuraliste, dans les jeux textuels et les paradoxes propre à ce mouvement critique, et également dans la psychanalyse qui ne fait qu'approfondir ces contraintes. Visant à lier le (post)structuralisme français, l'autofiction française et sa fonction en Roumanie, la réception du (post)structuralisme dans la Roumanie communiste est radicalement opposée à l'origine de cette école théorique.

En réalité, comme le démontre Adriana Stan, cette méthode a renforcé l'esthétique et la centralité de la littérature dans la culture roumaine, qui perdure bien après les années 2000, y compris le phénomène autofictionnel local :

À mon avis, le structuralisme n'a pas sapé la centralité de la littérature de la culture roumaine après la Deuxième Guerre mondiale, mais au contraire il l'a renforcée. En dépit du fait qu'au milieu des années 60, cette théorie ne convenait pas aux goûts ni aux besoins de la critique littéraire roumaine, ses outils pourraient, au fil du temps, être modelés sur les mêmes objectifs de valider et de renforcer l'esthétique. Par conséquent, bien que Nicolae Manolescu ait raison de situer le structuralisme dans un ensemble de théories idéologiquement chargées, il en identifie mal le sens. Car si le proletkultisme, le protochronisme et le domaine des études culturelles avaient comme but de décortiquer et de décomposer le canon littéraire en fonction de certains objectifs politiques, le structuralisme a fini par le reconsolider grâce à ces outils d'analyse méticuleux. Je pense que ce sens conservateur, radicalement distinct du sens subversif qu'il avait dans le climat français marxisé, désigne un comportement partagé par la Roumanie avec d'autres pays voisins du bloc totalitaire⁴⁷.

Alors, l'autofiction en Roumanie profite simultanément de deux aspects opposés : d'une part, il s'agit du besoin d'une prose réaliste, reflétant de la façon la plus authentique possible les milieux sociaux et les conditions pénibles de vie ; d'autre part, cette authenticité assumée et valorisée à la fois par les écrivains et par la critique est captée, même apprivoisée, par l'ensemble du cadre d'appropriation de l'autofiction et par l'héritage poststructuraliste des mécanismes de penser la littérature.

⁴⁷ Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [*Le bastion linguistique. Une histoire comparative du structuralisme en Roumanie*]. Préface de Mircea Martin, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017, p. 17.

Je prends comme exemples deux romans publiés dans le même climat des années 2000, à distance de deux ans : *Băgău* d'Ioana Bradea (2004) et *Luminița, mon amour* de Cezar Paul-Bădescu (2006). Ces romans illustrent la polémique autofiction-écriture de soi. Premièrement, le livre de Paul-Bădescu s'inscrit dans la tradition ouverte par Serge Doubrovsky avec *Fils* : le filon psychanalytique, le narrateur masculin, Cezar, en train de traverser des crises intérieures, la fabrication de l'identité parfaite auteur-narrateur-personnage, à travers ce que Patrick Saveau définit comme « processus d'identification captatrice »⁴⁸, renvoient au roman français de Doubrovsky. Sauf qu'ironiquement l'auteur-narrateur roumain profite justement du personnage féminin – le titre est dans ce sens très éloquent, ainsi que le grand volume de pages consacré à la femme, esquissée d'une manière très misogyne – afin de créer une *autofiction* en se servant, donc, de *l'autre*, ce qui ne fait que confirmer le profil revanchard de la narration et, plus largement, de légitimer la domination masculine du système littéraire dont ce livre est issu. Il ne s'agit pas d'« tenter » un procès littéraire à ce livre, mais plus encore de le mettre dans un contexte local et global où l'autofiction est un produit qui reflète et internalise d'une manière plus ou moins évidente, mais certainement *différente* notamment à travers *le genre d'individu*, les rapports de force à l'intérieur d'un système. Ce n'est pas du hasard que les écrivaines françaises attaquent l'autofiction, en proposant d'autres formules et en reliant aux formes d'écriture de soi des thématiques pénibles, incommodes, considérées comme trop intimes, marquées par le manque de pudeur que les femmes ne sont pas « autorisées » à afficher⁴⁹.

⁴⁸ Saveau, « L'autofiction » : « Afin que l'autofiction puisse faire partager son plaisir, il fallait que Doubrovsky entraîne ses lecteurs avec lui, entreprise plus complexe, mais qui allait se révéler bien plus bénéfique. D'où la mise en place d'un processus d'identification captatrice mentionné dans sa deuxième autothéorisation, 'Autobiographie/Vérité/Psychanalyse'. Au fond, que désire-t-il ? Une captation de son lecteur qui permettrait de lui refiler certains aspects lourds à porter de sa personne et de sa vie ? Non, il cherche 'un partage' avec autrui, autrui étant 'essentiel dans [son] œuvre'. Il ne s'agit pas simplement pour lui d'infuser son venin au lecteur, de lui refiler sa personne ».

⁴⁹ Brigitte Leguen fait l'analyse du phénomène des narrations de soi écrites par des femmes en France, ayant comme point de départ la différence entre « autofiction » et « écriture de soi ». La deuxième notion est appropriée par des autrices dont les narrations explorent la vie sexuelle des femmes, ce qui est symptomatique d'un point de vue féministe pour la reprise de possession du propre corps et de sa sexualité, donc narrer l'identité d'une manière ou d'une autre est tout d'un coup un geste politique. Voir Brigitte Leguen, « Autofiction versus écriture de soi chez les écrivaines françaises contemporaines », *Feminismo/s*, 2019, 34, p. 130 : « En quoi consistera l'engagement dans ce type d'écriture ? Comme chez Despentès, comme chez Millet, de nouveau comme chez Ernaux et aussi chez Leduc, Angot provoque le public et l'oblige à prendre parti en le situant face à ce qu'il évite de savoir ou de voir. Elle emboîte le pas à d'autres qui, comme elle, sont allés jusqu'au bout du dire s'insérant dans une 'culture de la confession' selon les termes de Robert Dion avec cependant un interdit de plus à surmonter : le fait d'être née femme, ici et maintenant, dans une société où l'impudeur des femmes n'est pas reçue exactement de la même manière que celle des hommes ».

Parallèlement, le deuxième livre que j'aborde est *Băgău* d'Ioana Bradea. Le roman n'est pas une autofiction au moins au sens traditionnel de la notion, mais je choisis de le juger selon cette logique, puisqu'il reprend un schéma autofictionnel, bien qu'en même temps, l'auteurice n'ait pas comme objectif de produire une autofiction. L'option d'Ioana Bradea est de faire un personnage – Andreea – indépendant à l'auteurice en défaveur du critère onomastique. Cette jeune femme fait un travail jusqu'à nos jours considéré comme déplorable : elle est travailleuse du sexe au téléphone rose. La narration se déroule à la première personne, étant très intimiste et viscérale vu le contenu sexuel du livre, d'où les considérations critiques selon lesquelles ce ne serait pas un roman, mais de la « pornographie »⁵⁰ ou un « anti-roman érotique »⁵¹.

Ces efforts conceptuels de placer ce livre dans une catégorie distincte ne font qu'indiquer, d'une part, l'incapacité du public – spécialisé ou non-spécialiste – à appréhender un discours narratif extrêmement personnel, appartenant à une femme travaillant dans un domaine démonisé, portant sur de nombreux préjugés tels que : les travailleuses du sexe sont des putes, des femmes déplorables, des sous-femmes etc. D'autre part, il s'agit d'un aspect formel : quel serait le sous-genre convenable à ce type de roman ? Le discours narratif dispose d'une structure diaristique à travers laquelle le lecteur suit dès vendredi soir jusqu'au jeudi suivant les expériences d'Andreea comme travailleuse du sexe. L'écriture est dotée de fluidité et d'oralité, manquant de ponctuation et de majuscules au début de la phrase. L'enjeu de cette technique s'appuie sur un but plutôt sociologique, de sorte que l'intention est clairement la radiographie de ce métier comprenant à la fois les femmes travailleuses du sexe et leurs clients – les hommes. Cependant l'aspect sociologisant ne compromet pas le contenu soi-disant littéraire du livre. On assiste à une écriture de soi qui suspend dès le début toute hypothèse concernant le caractère autofictionnel. Il est moins important si Andreea est un alter-ego d'Ioana Bradea ou si l'auteurice elle-même a travaillé dans la branche – de telles interrogations tiennent plutôt de la curiosité « d'un public accro à l'exhibitionnisme des tabloïdes ou de la rhétorique intrusive et déconspiratrice des *reality-shows* »⁵², infusé également d'une « mentalité voyeuriste »⁵³ spécifique à la nouvelle réalité capitaliste. Par contre, ce qui compte, c'est la nature du discours, la vision très intimiste et énergisée d'une même voix qui raconte, tantôt

⁵⁰ Oana Cătălina Ninu signe une chronique littéraire sur *Băgău*, publiée sur son blog, où elle juge le roman en termes de « pornographie brute » – Voir Oana Cătălina Ninu, « 'Sunt o doamnă, ce p**a mea' » [« 'Je suis un dame, ma b**e' »], 2007, <https://oananinu.wordpress.com/2007/07/18/ioana-bradea-bagau-cronica-aparuta-in-egophobia-si-in-versus-versum/>. Consulté le 20 novembre 2024.

⁵¹ Corina Moisei-Dabija, « *Băgău* de Ioana Bradea – anti-roman erotic și vâscos » [« *Băgău* d'Ioana Bradea – anti-roman érotique et visqueux »], *filmecărți*, 2020, <https://filme-carti.ro/carti/bagau-de-ioana-bradea-anti-roman-erotic-si-vascos-84134/>. Consulté le 20 novembre 2024.

⁵² Chipur « Proza ».

⁵³ *Ibidem*.

télégraphique, tantôt plus poétique, ce qui lui arrive pendant une semaine de travail. Bradea simule *da capo al fine* un journal intime, sans qu'il y ait de trous métafictionnels à trahir la narration personnelle et l'unicité de la voix narrative.

Alors, en suivant ces deux romans exposés ci-dessus, une conclusion à tirer est la suivante : un auteur s'en sert consciemment d'un sous-genre déjà consacré à la fois en France et en Roumanie, où le contenu est assez conventionnel, s'inscrivant dans une tradition roumaine des hommes auteurs qui pratiquent un discours misogynne⁵⁴. De toute façon, il a forcé les limites éthiques et il a profité de ce système littéraire afin de se consacrer dans une logique bien mise au point, en suivant la recette autofictionnelle sur les traces de Serge Doubrovsky et non moins de Michel Houellebecq. C'est clair que le sous-genre précède ce livre et l'autofiction devient un espace rassurant cette fois grâce à tous ses paradoxes et à sa conventionalité acceptée d'une manière consensuelle. D'autre côté, Ioana Bradea préfère un discours hybride et fluide également, difficile à encadrer dans un sous-genre, qui se situe implicitement, sinon contre, du moins à distance de l'appropriation de l'autofiction en vogue à l'époque. De plus, Bradea a publié son roman chez un éditeur moins visible – Est – et disposant d'un capital financier considérablement inférieure par rapport à Polirom. Il vaut mieux discuter le roman d'Ioana Bradea dans les termes de l'écriture de soi autour de laquelle Camille Laurens construisait sa position d'une manière visiblement contraire à l'autofiction.

À peine après 2007–2008, l'autofiction roumaine devient un sous-genre à interroger, de sorte qu'*écrire sur soi* n'est plus un enjeu, comme il était tout à fait légitime de se passer depuis l'institutionnalisation de ce sous-genre, grâce aux éditions Polirom. En plus, l'agentivité de la « nouvelle autofiction » porte sur les individus marginaux, ce qui renvoie bien sûr aux communautés marginales, et sur l'individu vulnérabilisé, opprimé ou exploité.

Les écrivaines contre l'« autofiction » : Interior zero de Lavinia Braniște et Dezrădăcinare de Sașa Zare

Accablée par l'impératif masculin selon son visage français et puis considéré comme un sous-genre désuet en Roumanie, l'autofiction devient questionnable plus ou moins de façon explicite en particulier par les autrices. En fait, la caution d'authenticité que l'autofiction classique a enchâssée est abandonnée sous sa forme principale de but unique. En revanche, l'autofiction n'est plus une

⁵⁴ Un tel auteur est le célèbre romancier moderne Camil Petrescu à l'époque de l'entre-deux-guerres, avec qui Grigore Chiper compare Cezar Paul-Bădescu. La comparaison peut se montrer injuste, mais en fait elle sous-entend la tradition autoritaire et patriarcale de la littérature roumaine, où les hommes auteurs reproduisent les perspectives misogynes à travers le « male gaze ».

autofiction au sens traditionnel et les enjeux de nouveaux « récits personnels »⁵⁵ se déplacent politiquement vers les personnes historiquement vulnérabilisées et discriminées : les femmes, hétérosexuelles et lesbiennes, les hommes homosexuels, les personnes roms. L'accent de l'autofiction étant le « moi », l'individu est mis, d'une manière implicite, sur une *communauté* et sur des *milieux marginalisés*. En revanche, la production des narrations personnelles passe d'un sujet se reflétant soi-même, où les relations du pouvoir sont, sinon ignorées, du moins situées comme prétextes, d'où la critique seulement *implicite* de la société roumaine post-communiste que les autofictions des années 2000 sous-entendent, tandis que la critique directe, même acharnée, politiquement chargée, centrée vers le capitalisme monopolisant, l'écart croissant entre les classes sociales, la misogynie et le racisme structurels se relèvent à peine dans la production littéraire de ce type après la crise économique de 2007–2008.

Il y a trois livres sur lesquels j'aimerais me pencher pour saisir les changements que l'autofiction suppose : *Soldații. Poveste din Ferentari* d'Adrian Schiop, *Interior zero* de Lavinia Braniște et *Dezrădăcinare* de Sașa Zare.

Avant de m'attarder plus en détail sur les deux derniers romans mentionnés, écrits par des autrices, je reviendrais sur l'autofiction de Schiop. Bref, l'auteur, qui était déjà consacré depuis son roman paru en 2004 et intitulé *pe bune/pe invers*, suivi par *Zero grade Kelvin* [Zéro degré Kelvin] (2009), les deux publiés aux éditions Polirom, et considéré comme un auteur emblématique pour la génération insurgée des années 2000 qui font entrer la réalité atroce dans la fiction, publie en 2013 *Soldații*⁵⁶ – une autofiction par excellence, mais qui déplace la focalisation de l'homonymie auteur-narrateur-personnage (Adi, l'abréviation d'Adrian) vers l'individu multiple marginalisé et, en fin de compte, vers une communauté et un espace surtout racialisés et discriminés. Ce personnage s'appelle Alberto, étant un homme rom et homosexuel avec qui Adi arrive à nouer une relation amoureuse.

Le roman arrive rapidement à représenter un succès éditorial, même une écriture antisystème étant donné tous les ingrédients dont la narration dispose : c'est une autofiction assumée et déclarée, à dimension documentaire, de sorte que l'auteur a fait une recherche sur les « *manele* » en vivant dans ce ghetto de Bucarest appelé *Ferentari* pendant une certaine période de temps. Alors, tout conduit vers une véritable autofiction, qui entreprend une enquête passionnante et réaliste (authentique) sur ce qui n'est pas intégré au système, étant inférieur par le centre pour de multiples raisons individuelles et systémiques. Sauf que l'auteur est bien intégré dans le système littéraire roumain, en faisant partie du « canon » contemporain, et discréditer le féminisme et les féministes roumaines n'est pas

⁵⁵ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

⁵⁶ Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari* [Soldats. Histoire de Ferentari], Iași, Polirom, 2013.

rare chez lui dans l'espace en ligne. Même si la narration attaque des sujets comme l'identité *queer*, l'ethnie rome, la violence contre un homme vulnérabilisé, la ghettoïsation d'une communauté entière, la classe sociale défavorisée, et comporte une certaine critique sociale, le roman est bien situé dans une logique systémique, en lui convenant selon le principe du système hégémonique avalant même les discours qui lui s'opposent du moins apparemment.

En fait, Adrian Schiop s'inscrit dans la tradition de l'autofiction à impératif masculin, employant un discours sexualisant et autoritaire⁵⁷, mais cette fois-ci il s'agit d'hommes, d'où la fonctionnalisation de la domination et, en fin de compte, son usage dans la mise en scène de l'autorité discursive qui n'est pas très loin du discours de Cezar Paul-Bădescu.

Quelques années plus tard, en 2016, l'autrice Lavinia Braniște fait son entrée romanesque avec *Interior zero*⁵⁸ : une histoire contemporaine, reflétant le travail dans une multinationale à Bucarest, dont la protagoniste est Cristina – une jeune femme à 30 ans, timide et vulnérabilisée par des expériences comme la domination de sa directrice, la façon humiliante dont ses collègues de travail la traitent, la perte de la grossesse et les expériences douloureuses avec les hommes. D'un point de vue extratextuel, le roman est publié dans la même collection de Polirom, vendu comme *l'autofiction*, sur les traces de laquelle certains critiques ont labellisé le roman⁵⁹.

Le problème se pose comme suit : est-ce que ce roman est vraiment une autofiction ? Et, si la réponse était négative, comment l'autofiction canonisée est-elle réinventée dans ce cas et, plus important encore, quels en sont les enjeux ? Premièrement, le critère onomastique n'est pas respecté en dépit de la narration à la première personne et aux mêmes indices biographiques qu'on pourrait identifier entre Lavinia – l'autrice – et Cristina – le personnage central. Cette identification biographique ne compte pas, puisque les informations sont justement des repères d'une biographie d'un personnage et également des éléments à représenter une réalité immédiate. Deuxièmement, le titre du roman – *Intérieur zéro* – souligne et signale dès le début l'inexistence d'une identité, ce qui est symptomatique de la façon dont le milieu des entreprises capitalistes affecte négativement le rapport entre l'individu et son propre « moi », d'où l'obsession émergeant du roman pour le vide « existentiel » et les trous identitaires – la perte de la grossesse, l'absence d'affection, la solitude, la féminité que la société impose à une femme comme validation. L'identité de cette femme est déformée et altérée d'où sa perception de soi-même assez faible, sinon complètement défavorable. Il y a une relation peu

⁵⁷ Voir Anastasia Fuiuogă, "Gender Performativity and Unstable Identity in Contemporary Queer Romanian Prose", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 10, 2024, 1, p. 156.

⁵⁸ Lavinia Braniște, *Interior zero [Intérieur zéro]*, Iași, Polirom, 2016.

⁵⁹ Cosmin Borza, « Realism capitalist » [« Réalisme capitaliste »], *Cultura*, XI, 2016, 7, p. 21 ; Ștefan Baghiu, « Specialistă în introspecție » [« Spécialiste de l'introspection »], *Cultura*, XI, 2016, 13, p. 20.

visible que Braniște établit entre le contexte néolibéral en Roumanie, au cours de se globaliser à travers les grandes compagnies et les investisseurs étrangers, où l'état est décentré, et l'individu jeune, de classe plus ou moins moyenne, qui est accaparé par et soumis aux institutions de plus en plus privatisées et reproduisant la profitabilité, l'efficacité, la concurrence en raison de la domination et du profit. Dans ce contexte, Cristina essaye de s'adapter à sa propre vie. Lavinia Braniște ne s'intéresse pas à créer une autofiction, mais au contraire de se débarrasser de tout pacte ou paradoxe que l'autofiction sous-entend au niveau de l'identité, ce qui laisse de la place aux rapports du pouvoir et aux expériences désagréables et traumatiques qu'une femme, notamment si elle n'est pas engagée dans une relation amoureuse, est très susceptible de traverser dans la société roumaine. L'autrice pratique une écriture de soi personnalisante par rapport à elle-même, en favorisant, tel que Ioana Bradea, la création d'un personnage, qui sert plutôt à mobiliser un contexte entier où la domination n'est pas que masculine, mais aussi féminine. Outre les relations problématiques que Cristina entretient avec des hommes, le féminisme du roman soulève surtout la question de la domination des femmes auprès d'autres femmes et la manière dont les femmes héritent cette attitude à laquelle elles se soumettent aux systèmes et reproduisent les hiérarchies. L'identité n'est que le nœud du roman, et non l'enjeu comme dans le cas de l'autofiction.

Alors, en dépit du fait qu'*Intérieur zéro* peut correspondre au schéma de l'autofiction, c'est plutôt *une fiction identitaire*, basée sur une écriture intimiste et personnelle d'une jeune femme exploitée au travail, vulnérabilisée et en route de se retrouver. Par conséquent, l'autrice met l'accent sur les dissonances et l'impact des mécanismes du contrôle suite à la pluralité des institutions auprès de l'individu, tandis que celui-ci, *volens nolens*, a besoin de ces institutions au sein d'un capitalisme agressif.

Le dernier roman sur lequel je m'appuierai pour clore ma démarche sur l'évolution du sous-genre autofictionnel en Roumanie selon la problématique identitaire est la première narration *queer*-féministe et décolonisatrice récemment parue dans la littérature roumaine : *Dezrădăcinare* de Sașa Zare⁶⁰. Avant tout, il est très important de souligner que le roman est publié à une maison d'édition féministe, marxiste et antifasciste – frACTalia, en dehors du *mainstream* dominant, souvent conservateur et incommode par les engagements militants qui détruisent les hiérarchies esthétiques, patriarcales et exploitatrices. En revenant au roman, la narration fait la preuve de la pratique accompagnée par l'éthique de *l'écriture féministe*, dont l'enjeu, entre autres, est la décentralisation du pouvoir de la forme littéraire et le sous-genre légitimés, conservé d'une certaine manière dans le champ littéraire roumain. La point le plus révélateur de ce récit est la manière dont l'autrice déconstruit de façon polémique, radicale et enrichissante

⁶⁰ Sașa Zare, *Dezrădăcinare* [Déracinement], București, frACTalia, 2022.

l'autofiction comme sous-genre accaparé – y compris colonisé – par la masculinité dominatrice, misogynne et sexiste. Du point de vue structurel, l'autrice, écrivain sous un pseudonyme, met en scène *la mise en abyme de l'autofiction*.

Une des questions majeures que le roman impose c'est la suivante : comment en tant qu'écrivain ou artiste pourrais-je écrire ou créer dans une forme ou à l'aide d'une forme qui, par sa tradition, m'a indirectement fait souffrir, m'a objectivée et m'a exploitée ? En outre, l'autrice fait appel également à la métafiction à signaler une convention qui ne marche plus alors que son vieil enjeu était de créer une illusion et de s'en servir.

De même, l'autofiction s'était particulièrement consacrée comme étant associée à l'individualité, tandis que Saşa Zare détourne l'impératif egocentrique de l'autofiction, d'où le degré élevé de *réflexivité*, et cela même dans les passages les plus militants, ce qui comprend une *forme de libération créatrice*, en prenant soin de ses lectrices et lecteurs potentiels, en dehors d'un moi individualisé – c'est-à-dire comme un produit strictement social. Cela s'oppose à une stabilité même normative que la protagoniste de Lavinia Branişte cherche afin de se servir de refuge à une femme toute seule, vulnérable et peu confiante en elle-même face au monde des entreprises et du capitalisme, où la plupart des gens cherchent à obtenir du profit selon le principe de la assurance individuelle. Incorporant, comme Raluca Nagy l'écrit sur la quatrième de couverture, à la fois « Saşa le personnage » et « Saşa l'autrice », Saşa change de perspective, en proposant, au sein d'un milieu hyper-capitaliste et aliénant, un mode d'existence décentré, déraciné, à la fois rassurant, doux, critique et, le plus important, insoumis et libérateur. En fait, le roman propose une autofiction du type « *work in progress* », mélangée avec de la métafiction, mais il est moins important de noter si l'autrice avait comme enjeu d'ouvrir une polémique par rapport à l'autofiction *per se*.

Il est essentiel de souligner l'enjeu polémique et (auto)libérateur de cette narration de soi où la protagoniste est une jeune femme lesbienne, dont la vie est plutôt marquée par des abus, et qui, originaire de la République de Moldavie, déménage en Roumanie, à Cluj-Napoca. Au-delà de toute douleur que cette narration performative explore et explique, la voix de cette femme est à la fois douce, précise, réflexive et rassurante, qui, malgré le côté militant, féministe et socialiste du texte, ne cherche pas à punir ou à blesser, mais à créer un espace flexible, une possibilité de vivre comme « chez toi » à travers la création qui n'a plus de but. Je m'attarde donc sur la dimension de « *work in progress* » du roman, car le public assiste à un travail créatif qui pose quelques problèmes très importants concernant non pas justement le choix de la perspective narrative et les réflexions sur l'écriture personnelle, mais également le rapport entre le moi qui écrit et qui crée une histoire sur ce moi et sur d'autres « moi » aussi et le texte impliquant d'une manière ou d'une autre des relations de pouvoir. Saşa Zare démonte ces relations en réfléchissant à la manière dont le genre modèle la narration et à la façon dont elle crée dans une société basée sur *l'autorité*.

L'autofiction conçue d'une manière si autoritaire dans la tradition littéraire roumaine est aussi remise en question implicitement :

Je pense que j'ai commencé à écrire un roman. Ou une nouvelle. Ou une prose courte. J'écris à la troisième personne. Il est possible que la troisième personne soit la distance adéquate entre moi et la Moldavie maintenant, une distance à embrasser une coupure durant neuf ans, une distance-coagulant⁶¹.

À l'occasion d'une chronique dédiée à ce roman, Alexandru Adam parle en particulier d'une écriture autofictionnelle, pas dans le sens traditionnel, mais dans un sens de l'exploration de création d'une manière *queer*, les deux portant sur un enjeu à la fois politique et intime. Il ne s'agit pas que du *statement* féministe « le personnel est politique », mais le roman suscite un autre type de relation – l'intime transformé à travers un processus thérapeutique en parlant d'une manière engagée d'un moi blessé et en questionnant de toute force les relations de pouvoir dans la famille, à l'école, dans les cercles littéraires, dans la relation d'amour etc. :

Il y a beaucoup de choses dans ce livre sur la façon de s'écrire. S'écrire soi-même attentivement, s'écrire avec amour, avec soin, de manière responsable, être un curateur de toi-même de manière éthique, sans parti pris, s'écrire soi-même de manière *queer*. Écrire les autres de la même façon, aussi *queer* que possible. Ce « mode » traverse si imperceptiblement le livre qu'il n'en est pas vraiment un. *Queer* est la production même. Tout est *queer* ici. Saşa Zare n'écrit pas seulement sur les choses, mais aussi sur un milieu qu'elle construit, qu'elle saisit de partout et qu'elle crée, en rassemblant davantage que des espaces, des époques et des histoires et en produisant un milieu en soi. Combien de finesse, de soin et d'attention dans ce processus de curation *queer* ! Dès que j'ai lu *Déracinement*, j'ai vraiment ressenti ce qu'Iulia Militaru entendait par l'éthique féministe des assemblages⁶².

Conclusion

La liaison entre genre entendu au sens identitaire et genre comme *genre* ou *sous-genre littéraire* que j'ai fonctionnalisée dans ma démarche critique exprime, d'une part, l'urgence d'intégrer cette relation dans les jugements du système littéraire local au sein duquel la production des œuvres littéraires est réalisée, notamment en reproduisant et justement parfois en critiquant la réglementation oppressive qui pèse sur un sous-genre ou sur une formule littéraire, de sorte qu'il ou elle doit être décolonisé(e). D'autre part, mon but est aussi d'illustrer le cas de l'*autofiction* –

⁶¹ Zare, *Dezrădăcinare*, p. 23 : « Cred că am început să scriu un roman. Sau o nuvelă. Sau o proză scurtă. O/îl scriu la persoana a III-a. Poate persoana a III-a e distanța potrivită dintre mine și Moldova acum, o distanță să cuprindă (în brațe) o tăietură de nouă ani, o distanță-coagulant ».

⁶² Alexandru Adam, « *Dezrădăcinare* de Saşa Zare », *Literatură și feminism*, 2022, <https://literatura-sifeminism.wordpress.com/2022/06/28/dezradacinare-de-sasa-zare-minirecenzie-de-alexandru-adam/>.

Consulté le 20 novembre 2024.

son évolution en Roumanie selon le modèle français, ses formes et ses enjeux – puisque c'est le cas le plus frappant de la littérature roumaine post-communiste où la domination et l'autorité du sujet masculin – soit qu'il est auteur, narrateur ou personnage – créent une institution en soi. La plupart des discussions concernant l'autofiction étaient plutôt centrées sur la nature paradoxale ou tautologique de ce sous-genre, ce qui ne fait que suspendre tout jugement politique et éthique, même si cette formule a été évaluée comme étant assez « révolutionnaire » et chargée d'un contenu socio-politique dans la prose roumaine d'après le communisme.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Alexandru, « Dezrădăcinare de Sașa Zare », *Literatură și feminism*, 2022, <https://literaturasi-feminism.wordpress.com/2022/06/28/dezradacinare-de-sasa-zare-minirecenzie-de-alexandru-adam/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- BAGHIU, Ștefan, « Specialistă în introspecție » [« Spécialiste de l'introspection »], *Cultura*, XI, 2016, 13, p. 20.
- BĂLICI, Mihnea, « Fracturismul în câmpul literar românesc » [« Le fracturisme dans le champ littéraire roumain »], *Transilvania*, 2021, 5, pp. 1-18.
- BAN, Cornel, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc [Dépendance et développement. L'économie politique du capitalisme roumain]*. Traduit par Ciprian Șiulea, Cluj-Napoca, Tact, 2014.
- BELL HOOKS, *All about love. New visions*, New York, William Morrow & Company, 2018.
- BORZA, Cosmin, « Realism capitalist » [« Réalisme capitaliste »], *Cultura*, XI, 2016, 7, p. 21.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- BRADEA, Ioana, *Băgău*, București, Est, 2004.
- BRANIȘTE, Lavinia, *Interior zero [Intérieur zéro]*, Iași, Polirom, 2016.
- CERNAT, Paul, « Despre dragoste și alți demoni » [« De l'amour et autres démons »], dans Cezar Paul-Bădescu, *Luminița*, pp. 5-9.
- CHAMAYOU, Anne, « La Carte et le Territoire : du potin à l'autofiction », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, 2014, 7, pp. 1-11.
- CHIPER, Grigore, « Proza între (auto)ficțiune și document » [« La prose entre (auto)fiction et document »], *Contrafort*, 2008, 1-2, <https://www.contrafort.md/old/2008/159-160/1379.html>. Consulté le 20 novembre 2024.
- CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse : Manifeste de 1975*, Paris, Gallimard, 2024.
- CORDOȘ, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică [Des mondes de mots. Représentations et identités dans la littérature roumaine d'après-guerre]*, București, Cartea Românească, 2012.
- CUSSET, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.
- DINIȚOIU, Adina, « Scriitori francezi la București. Interviu » [« Les écrivains français à Bucarest. Interviews »], *Observator cultural*, 2014, 753, <https://www.observatorcultural.ro/articol/intervi-tatii-la-autolecturi/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.

- FUIOAGĂ, Anastasia, "Gender Performativity and Unstable Identity in Contemporary Queer Romanian Prose", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 10, 2024, 1, pp. 140-164.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- GOLDIȘ, Alex, « Ascensiunea 'autoficțiunii' » [« L'essor de l' 'autofiction' »], *Cultura*, 2015, 518, <https://revistacultura.ro/nou/ascensiunea-autoficțiunii/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- IANCU, Medeea (dir.), (éd.), *Arta revendicării – Antologie de poezie feministă [L'art de la revendication – Anthologie de la poésie féministe]*. Préface par Medeea Iancu, București, frACTalia, 2019.
- IOVĂNEL, Mihai, « Selfie fără filtru » [« Selfie sans filtre »], *Scena9*, 2017, <https://www.scena9.ro/-article/cronica-luminita-mon-amour-cezar-paul-badescu>. Consulté le 20 novembre 2024.
- IOVĂNEL, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane : 1990–2020 [Histoire de la littérature roumaine contemporaine : 1990–2020]*, Iași, Polirom, 2021.
- LAOUYEN, Mounir, « L'autofiction : une réception problématique », *Fabula*, 2022, <https://doi.org-/10.58282/colloques.7558>. Consulté le 20 novembre 2024.
- LAURENS, Camille, *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L., 2003.
- LAZĂR, Veronica, Veronica Lazăr, « Femei în filosofie : filosofia între ' gender ' și ' genre ' » [« Les femmes en philosophie : la philosophie entre ' gender ' et ' genre ' »], *Vatra*, 2024, 5-6, <https://revistavatra.org/2024/04/04/veronica-lazar-femei-in-filosofie-filosofia-intre-gender-si-genre/>. Consulté le 20 novembre 2024..
- LECARME, Jacques, « L'autofiction, un mauvais genre ? », dans Philippe Lejeune (éd.), *Autofictions & cie*, Paris, RITM, 1993, pp. 227-249.
- LECARME, Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans Marc Dambre, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 13-23.
- LEGUEN, Brigitte, « Autofiction versus écriture de soi chez les écrivaines françaises contemporaines », *Feminismo/s*, 2019, 34, pp. 121-141.
- LUPESCU, Vlad, « Luminița, mon amour: mai mult decât o vendetă literară » [« Luminița, mon amour : plus qu'une simple vendetta littéraire »], *Vatra*, 2021, 10-11, <https://revistavatra.org/-2022/01/18/starea-literaturii-romane-contemporane-in-scoala-v/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- MOISEI-DABIJA, Corina, « Băgău de Ioana Bradea – anti-roman erotic și vâscos » [« Băgău d'Ioana Bradea – anti-roman érotique et visqueux »], *filmecărți*, 2020, <https://filme-carti.ro/carti/bagau-de-ioana-bradea-anti-roman-erotic-si-vascos-84134/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- NINU, Oana Cătălina, « ' Sunt o doamnă, ce p**a mea ' » [« ' Je suis un dame, ma b**e ' »], 2007, <https://oananinu.wordpress.com/2007/07/18/ioana-bradea-bagau-cronica-aparuta-in-egophobia-si-in-versus-versum/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- PAUL-BĂDESCU, Cezar, *Luminița, mon amour*, Iași, Polirom, 2017.
- PÎRJOL, Florina, « Corporeality and Sexuality in Women's Autofictions : A Few Romanian Examples », dans Andreea Zamfira, Christian de Montlibert, Daniela Radu (éds.), *Gender in Focus : Identities, Codes, Stereotypes and Politics*, Leverkusen, Verlag Barbara Budrich, 2018, pp. 145-159.
- PÎRJOL, Florina, « Pliciul de muște al autoficțiunilor » [« La tapette à mouches de l'autofiction »], *Observator cultural*, 2006, 347, <https://www.-observatorcultural.ro/articol/pliciul-de-muste-al-autofictionarilor-2/>. Consulté le 20 novembre 2024.
- PÎRJOL, Florina, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989 [Carte d'identités. Les mutations de l'autobiographie dans la prose roumaine d'après 1989]*, București, Cartea Românească, 2014.
- PRODAN, Larisa, « Aglaja Veteranyi – The Autofiction of a Nomadic Existence », *Dacoromania litteraria*, 2023, 10, pp. 86-102.

- SAVEAU, Patrick, « L'autofiction à la Doubrovsky : mise au point », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roges-Yves Roche (éds.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pul.3699>. Consulté le 20 novembre 2024.
- SCHIOP, Adrian, *Soldații. Poveste din Ferentari* [*Soldats. Histoire de Ferentari*], Iași, Polirom, 2013.
- STAN, Adriana, [« La littérature authenticiste »], dans Corin Braga (éd.), *Enciclopedia imaginariilor din România* [*Encyclopédie de l'imaginaire roumain*], vol. I : *Imaginar literar* [*Imaginaire littéraire*], Iași, Polirom, 2020, pp. 271-288.
- STAN, Adriana, « Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă » [« Authenticité et idéologies dans la littérature des années 2000 »], *Transilvania*, 2020, 7, pp. 1-6.
- STAN, Adriana, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [*Le bastion linguistique. Une histoire comparative du structuralisme en Roumanie*]. Préface de Mircea Martin, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.
- ȘERBAN, Alex Leo « Orale » [« Orales »], *Liternet*, 2005, <https://atelier.liternet.ro/articol/2623/Alex-Leo-Serban-Catalin-Sturza/Cronici-incruc-isate-Bagau-de-Ioana-Bradea.html>. Consulté le 20 novembre 2024.
- WORTHINGTON, Marjorie, « Fiction in the 'Post-Truth' Era : The Ironic Effects of Autofiction », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, 58, 2017, 5, <https://doi.org/10.1080/00111619.2017.1331999>. Consulté le 20 novembre 2024.
- ZARE, Sașa, *Dezrădăcinare* [*Déracinement*], București, frACTalia, 2022.

DANGEROUS LIAISONS BETWEEN THE AUTOFICTIONAL SUBGENRE
AND GENDER IDENTITY IN POST-COMMUNIST ROMANIA: FROM THE
FRENCH ORIGINS OF AUTOFICTION TO QUEER-FEMINIST SELF-
NARRATION IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

(Abstract)

Considering the conventional and supposedly objective perspective that gender's authors do not influence writing or that "literature has no gender", my paper seeks to challenge this preconception. The aim of my study is to explore how the subgenre of autofiction is intricately influenced by gender. Deeply intertwined with themes of identity and individuality, Romanian autofiction, which has been significantly shaped by its French counterpart, has developed within a framework of masculine and patriarchal thought and expression. My primary argument is that the pervasive "masculine dominance" (as Pierre Bourdieu called it) within the Romanian literary landscape has both supported and generated self-fictional narratives that reflect misogyny and sexism from various angles, thereby contributing to the emergence, and establishment of autofiction. Additionally, the ethical implications of self-fiction – which have sparked controversies in both France and Romania – extend beyond the obsolete relationship between facts and fiction; particularly in Romania, it is highlighted how male authors have crafted autofiction while perpetuating dominance and authority, often in regard to women. Beginning with the import of autofiction in post-communist Romania, I critically explore how this subgenre has been received, showing up the paradoxes and limitations of local theoretical discourse on autofiction, which tends to overlook the poststructuralist origins of what seems to be an emancipatory form. Subsequently, I delve into the traditional core of Romanian autofiction by examining its development and the reasons why female authors ultimately dismiss and critique this regulated subgenre, by involving in which could be conceptualise as "self-writing". Finally, I examine the first Romanian queer-feminist self-writing – *Dezrădăcinare* [*Uprooting*] by Sașa Zare.

Keywords: autofiction, post-communist Romania, queer, feminism, misogyny.

LEGĂTURA PERICULOASĂ DINTRE SUBGENUL AUTOFICTIONAL ȘI
IDENTITATEA DE GEN ÎN ROMÂNIA POST-COMUNISTĂ: DE LA
ORIGINILE FRANCEZE ALE AUTOFICTIONII LA AUTO-NARAȚIUNEA
QUEER-FEMINISTĂ ÎN CONTEXTUL GLOBALIZĂRII
(*Rezumat*)

Având în vedere perspectiva convențională și presupus obiectivă conform căreia genul autorului nu influențează scrisul sau că „literatura nu are gen”, articolul meu își propune să conteste această prejudecată. Scopul major al studiului este de a explora modul în care subgenul autoficțiunii este influențat în mod complex de genul autorului. Având ca teme principale identitatea și individualitatea, autoficțiunea românească, care a fost semnificativ influențată de autoficțiunea franceză, s-a dezvoltat într-un cadru de gândire/expresie masculină și patriarhală. Argumentul meu principal este că „dominanța masculină” (cum a numit-o Pierre Bourdieu) în peisajul literar românesc a susținut și a generat narațiuni auto-ficționale care reflectă misoginia și sexismul din diverse unghiuri, contribuind astfel la instituționalizarea acestui subgen în România. În plus, implicațiile etice ale autoficțiunii – care au stârnit controverse atât în Franța, cât și în România – se extind dincolo de relația dintre faptele concrete și ficțiune; în special în România, modul în care autorii bărbați au produs autoficțiuni este indiscutabil legat de perpetuarea dominației și a autorității simbolice, discursive, adesea în raport cu femeile. Începând cu momentul importului autoficțiunii în România post-comunistă, explorez critic modul în care a fost receptat acest subgen, evidențiind paradoxurile și limitările discursului teoretic local despre autoficțiune, care tinde să treacă cu vederea originile poststructuraliste a ceea ce a fost considerat drept o formă literară emancipatoare. Ulterior, discut canonul autoficțiunii românești, examinând dezvoltarea acestuia și motivele pentru care autoarele resping și critică în cele din urmă acest subgen reglementat. În final, într-o logică evolutivă, discut prima scriere autoficțională *queer-feministă* din România – *Dezrădăcinare* de Sașa Zare.

Cuvinte-cheie: autoficțiune, România post-comunistă, *queer*, feminism, misoginie.