



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 12, n° 3, Mars 2011  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6211>

---

# Avatars du roman personnel romantique : de l'autobiographie à l'autofiction

**Sébastien Baudoin**

Véronique Dufief-Sanchez, *Philosophie du roman personnel de Chateaubriand à Fromentin — 1802-1863*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010, 416 p., EAN 9782600013260.

---



## **Pour citer cet article**

Sébastien Baudoin, « Avatars du roman personnel romantique : de l'autobiographie à l'autofiction », *Acta fabula*, vol. 12, n° 3, Notes de lecture, Mars 2011, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6211.php>, article mis en ligne le 06 Mars 2011, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.6211

---

# Avatars du roman personnel romantique : de l'autobiographie à l'autofiction

**Sébastien Baudoin**

---

« Romans-prénoms », « romans de l'intime », « écriture de l'intime », les qualificatifs abondent pour rendre compte du foisonnement des récits centrés sur l'examen d'une personnalité qui se multiplie à l'époque romantique. Symptômes d'un besoin de recentrer la littérature sur un être désormais en perpétuelle métamorphose, ces œuvres tentent toutes d'appréhender les insaisissables crises de l'insatisfaction permanente en tentant pour une bonne part de les résoudre, souvent sans succès.

L'ouvrage de Véronique Dufief-Sanchez déplace la perspective d'étude en prenant plus de hauteur : il y aurait une véritable « philosophie » commune à tous ces récits de l'ego mis en question et à la question, philosophie dont l'auteur cerne méthodiquement les contours dans un chapitre liminaire (« philosophie du roman personnel ») avant d'en percevoir l'application — de manière chronologique — *via* le parcours analytique du vaste corpus concerné (1802-1863, de *René* à *Dominique*). Les trois parties qui jalonnent cet itinéraire témoignent tout d'abord d'une naissance (Première partie – « Les initiateurs »), d'une lente mutation en marge de la littérature officielle (Deuxième partie – « Les épigones du second rayon ») et enfin de l'avènement du genre (Troisième partie – « La floraison du genre : des romans de l'écrivain »).

La « philosophie du roman personnel » examinée par l'auteur se place entre philosophie et littérature pour appréhender un « micro-genre du XIX<sup>e</sup> siècle : le roman personnel ». Mais quel « roman personnel » ? Revenant sur cet « objet suspect », V. Dufief-Sanchez en fait l'anatomie critique. Synonyme du « roman autobiographique », le roman personnel est souvent décrié pour le parasitage qu'il entraîne dans la relation entre lecteur et auteur, entre falsification des données réelles, recherche vaine des « clés », « exhibitionnisme des auteurs » ou « voyeurisme du public ». C'est dans cette « ambiguïté » que V. Dufief-Sanchez entend situer sa réflexion, prenant le roman personnel comme un « jalon » qui mène à l'autofiction. Ses origines expliquent la complexité de ce sous-genre : entre le double héritage du récit de *picaro* et du récit de formation, le roman personnel utilise tout à la fois le rythme picaresque, la notion d'anti-héros, la sensibilité

élective ou l'analyse psychologique pour nourrir ses intrigues. Mais c'est avec l'avènement du « roman à la première personne » que se construisent les éléments fondamentaux du roman personnel : « le roman devient entretien », « dialogue philosophique de salon », adjoignant « morale » et « critique sociale » comme chez Marivaux. Il est influencé par la littérature féminine, se tournant vers l'exploration d'une « condition individuelle », révélant le ressenti et le vécu tout en prenant position dans les conflits idéologiques de son temps comme Claire de Duras avec *Ourika*. Le « choix de la première personne » permet alors d'« universaliser une souffrance intime » devenue un « problème social » exposé au grand jour. Son lien étroit avec l'autobiographie fait ainsi du roman personnel « l'une des formules permettant d'expérimenter l'un des multiples agencements envisageables entre autobiographie et fiction ». Mais il demeure particulier dans le « lien » qu'il établit avec la « mélancolie », conséquence de « la projection de l'écrivain dans un ou plusieurs personnages ». Entre « quête de vérité » — penchant autobiographique — et « efficacité expérimentale de la fabulation dans une démarche de connaissance de soi » — penchant fictionnel —, le roman personnel « met [...] en scène, plus que d'autres œuvres, la démarche de connaissance qui est celle du sujet de l'écriture ».

En se penchant plus précisément sur la « définition du genre et du corpus » à examiner, V. Dufief-Sanchez envisage tout d'abord l'importance déterminante de Sainte-Beuve dans l'éclosion du roman personnel. A la fois romancier et critique, il se situe idéalement des deux côtés de la création, en amont et en aval : en créant un véritable « dialogue » entre le roman et la critique, il contribue à la création de cet « objet littéraire inédit ». Les œuvres retenues dans le cadre de l'analyse proposée mettent toutes au jour un conflit permanent entre la « *libido sciendi* », la « *libido sentiendi* » et « l'*hybris* des personnages ». Le roman personnel, genre « limité dans le temps », « éminemment romantique », « bref » et proche de l'« épure », retrace une « crise » à la première personne sous la forme d'une « autobiographie fictive » : il est donc avant tout un « sous-ensemble du roman autobiographique ». Permettant la rencontre de l'auteur et du lecteur dans une relation « interpersonnelle », il met « en abyme » l'activité narrative dans un « dialogue de soi avec soi ». L'écrivain multiplie les images du « moi » et s'y confronte, aussi les romans personnels sont-ils souvent des « roman[s] de l'écrivain ». Ils s'illustrent ainsi à travers les trois catégories dessinées par l'ouvrage. Les « initiateurs » associent, dans leurs œuvres, « curiosité » et « souffrance » ; les « épigones du second rayon » créent des romans idéologiques, « d'exploration psychique », roman d'aventures intergénérationnel, voyage burlesque antiromantique ou récit de « l'avidité intellectuelle » et du « désir d'évasion » ; enfin, les « romans de l'écrivain » témoignent de la « floraison du genre » : le héros y devient porte-parole de sa génération et de ses souffrances. Les auteurs de ces œuvres prennent une « distance réflexive » sur leur production en actes : ils

présentent « dans le mouvement même de la fiction une réflexion philosophique sur la fiction ».

La première partie — consacrée aux « Initiateurs » — obéit à la structure chronologique de l'ouvrage en considérant tout d'abord *René* de Chateaubriand : récit du « tabou », il met en scène le « rapport vertigineux avec la limite, avec l'interdit », « dont l'inceste n'est qu'un symptôme ». En proie à la « force obscure du désir », le héros, qui cherche « l'intensité » par-dessus tout, fait de son récit une *catharsis* soigneusement bornée par l'auteur, opposant la « sagesse » à la « folie des excès narrés ». C'est aussi la sagesse qui est le maître mot d'*Oberman*, second ouvrage envisagé dans cette partie, objet d'une « quête » du personnage voulant mettre fin à la « mobilité de ses affects ». Le primat de la morale dans cette œuvre serait la caractéristique de l'« homme des hauteurs », chez qui l'aristocratie de l'esprit vise à atteindre « la perfection d'un modèle ». Aiguillonné par le « désir de savoir », il s'oriente avec « prédilection » vers l'analyse du cœur et des sentiments mais ses questions restent vaines au point que l'on puisse douter qu'il y ait un véritable « dialogue philosophique » qui s'engage au sein de l'œuvre. Si sa rêverie explore la « tension harmonieusement réussie entre des motions contradictoires », *Oberman* se heurte pourtant sans cesse au « taraudant problème de l'ambivalence » : seule l'esthétique semble salvatrice, constituant « l'une des voies de la sagesse ». De même qu'*Oberman* pouvait laisser paraître les pensées philosophiques de Senancour, *Adolphe* de Benjamin Constant relève de la « fiction » personnelle qui « sait dire le vrai ». Histoire d'une « rupture impossible », ce roman demeure celui de la velléité et du « non-dit », où la « dissimulation » devient « mode de relation par excellence » entre les amants. La timidité du héros le paralyse et n'a d'égale que sa « lucidité » face au drame qui est le sien, celui de « l'aveu impossible ». Dans ses débuts, le roman personnel est donc présenté par V. Dufief-Sanchez en lien étroit avec l'expression des affects aussi n'est-il pas étonnant que *Volupté* de Sainte-Beuve se présente comme un récit aux « vertus cathartiques », pris dans un basculement permanent autour du savoir entre « *libido sciendi* » et « *libido sentiendi* ». Amaury, le héros, animé d'un « goût pour le spirituel », est en proie à des pulsions contradictoires et la « référence spirituelle » n'est qu'un moyen de masquer un autre désir. Dans ce jeu de voilements, le désir de savoir « finit par informer la *libido sentiendi* ». La religion chrétienne devient alors « une grille de lecture », un « langage codifié ». Ces « initiateurs » ouvrent ainsi la voie aux « épigones du second rayon » étudiés par Véronique Dufief-Sanchez dans la deuxième partie de son essai.

*Émile*, d'*Émile* de Girardin, entre modèle héroïque rousseauiste et chateaubrianesque, est un roman qui reprend le prénom de son auteur ou plutôt un « ensemble de 'fragments' » qui relatent un « problème social » et « un drame

autobiographique, celui des enfants naturels ». La voie romanesque permet à Girardin d'accéder à l'autobiographique : le problème de « l'enfance illégitime » est traité de manière idéologique au moyen de l'itinéraire du personnage pour qui les études comblent un manque. Son activité d'écriture est « mise au service de la vie », redoublant l'activité de l'auteur. *Émile* est ainsi un roman charnière, « maillon intermédiaire », pour V. Dufief-Sanchez, entre « les romans personnels de la première génération » et « des textes comme *Le Dernier jour d'un condamné* » : la question sociale et la question personnelle s'y confondent. Avec *Aloys d'Astolphe* de Custine, les problématiques individuelles reparaissent au premier plan : le héros, en proie à une « fascination de l'androgynie » et éprouvant une « jalousie œdipienne », se révèle par son « caméléonisme moral ». Pratiquant « l'art de mentir sans tromper », il met au premier plan le « motif » du secret tout en ménageant l'inscription de « l'intrigue dans l'Histoire ». *In fine* s'exprime la « philosophie paradoxale » de l'écrivain qui consiste à rechercher la vérité par l'écriture tout en l'utilisant comme un moyen de « contourner les risques et repousser les limites d'une introspection directe ». Les récits personnels se nourrissent ainsi de l'ambivalence et de la médiatisation ; aussi le roman étudié ensuite — *Arthur* d'Eugène Sue — est-il qualifié de « roman du doute » par Jean-Louis Bory. Excédant les limites assignées au roman personnel, il prend la forme d'un roman-feuilleton dans la filiation de la « catégorie du roman maritime », la curiosité du personnage l'apparentant parfois à un « roman d'espionnage ». Entre « narcissisme » et « désir de savoir », le héros d'Eugène Sue est victime de l'héritage du comportement paternel, condamné à « l'impuissance affective ». L'écriture du romancier fournit de multiples variations sur les motifs littéraires : les situations où se trouve le héros n'ont de cesse que de mettre en valeur son « besoin d'être caché », dans la crainte perpétuelle du regard et du jugement d'autrui. Le goût pour la « vie matérielle » devient un moyen de se rassurer, de même que l'écriture se fait « recueillement », mettant en abyme l'activité de l'auteur. Plus plaisant dans le *Voyage autour de mon jardin* d'Alphonse Karr, le recueillement cède la place à la conversation entre l'auteur et le lecteur : dénonçant les savants et les poètes, Karr pointe leur « pédantisme » pour mieux favoriser les « vertus de l'ignorance ». C'est que le regard ne semble pouvoir s'éduquer que par l'éveil au monde et la contemplation du « voyageur immobile », volontiers rêveur. Son « ignorance positive » fait de l'existence un voyage prenant la forme d'un récit viatique travesti qui opère, par la même occasion, le « retournement burlesque » du roman personnel. Il évolue d'ailleurs vers l'autobiographie avec *Mémoires d'un Suicidé* de Maxime du Camp qui apparente l'auteur au personnage principal. Comme Arthur d'Eugène Sue, le héros de du Camp — Jean-Marc — traumatisé par la figure paternelle, se livre à une « fascination morbide » qui mine les élans positifs de la rêverie, devenant « dispersion ». Le héros se plaît à imaginer sa vie sans contraintes, nourrie par son

goût pour le voyage. Ce miroir heureux de la « vocation inaboutie » de Maxime du Camp révèle son héros en double de lui-même par lequel il cherche à la fois à « s'exhiber pour mieux se dérober à l'inquisition du lecteur ». Dans cette entreprise de « séduction », « le romanesque joue désormais à plein » : la voie est donc ouverte à la « Floraison du genre » illustrée par les « romans de l'écrivain », objet de la troisième et dernière partie de l'ouvrage de V. Dufief-Sanchez.

La présence « obsédante » des livres dans le roman personnel apparaît, aux yeux de la critique, comme une de leurs caractéristiques essentielles : la « démarche de connaissance » y est « toujours érotisée », conduisant à « une confusion tragique entre les domaines amoureux et philosophiques ». Le rapport entretenu avec le « savoir » et la « sagesse » par Octave, le héros de Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle*, est celui du « haut-le-cœur », se traduisant par une mise en relief des « effets pervers de l'imagination ». L'absence de philosophie le laisse en proie à un « mal » difficile à mesurer, symptôme d'une « névrose » qui le réduit au statut de « victime » et le prive d'horizon salvateur. Il se trouve confronté à un « idéalisme » qui le pousse au désir de « tout embrasser sans discernement ». Face à une « sublimation manquée par les livres », Octave se détourne du savoir et se heurte à l'impasse de l'« élan juvénile » ambivalent entre « aspiration à la pureté » et « fascination pour le gouffre des voluptés ». Face à la répétition de l'échec, Musset interroge son propre « destin d'écrivain ». Balzac préfère pour sa part le « récit d'enfance difficile » qu'il donne à lire dans *Le Lys dans la Vallée*. Félix, son héros, partage le mysticisme d'Aloys d'Astolphe de Custine mais son prénom révèle par antiphrase sa sombre destinée. Indifférent à la vie sociale, il vit ses rapports au savoir comme « des rapports de force », conséquences d'une difficile mue amoureuse rendue par le double visage des femmes aimées : Henriette serait l'enfance heureuse tout comme une « figure maternelle », reproduisant avec Félix le « complexe de Pygmalion ». Entre eux, l'interdit amoureux se traduit en termes de « relations fraternelles ». Face à un « univers si féminin », pris entre Henriette, Arabelle et Natalie, Félix se trouve autant confronté au lectorat de Balzac mis en abyme qu'à un « contentieux » à « liquider » avec la « gent féminine ». Ce roman de la fleur, image de l'amour comme de la « création artistique », tend cependant vers un idéalisme harmonieux dans la « sublimation de l'amour par la création poétique ». Le « lyrisme balzacien » retrace une « démarche de connaissance de soi » qui fait du « talent littéraire » une « lutte contre la fatalité » tout autant qu'une « victoire sur les expériences précoces de la souffrance ». C'est à une autre enfance que se consacre Flaubert dans *Mémoires d'un Fou*, enfance de l'écriture où le « désir de savoir », nourri par l'influence de Goethe, se heurte à un texte « miné par le vide » matérialisé par la prolifération des points de suspension. Le modèle conjugué de la « vanitas » et du « doute cartésien » innerve une écriture qui se fait critique de la « sottise humaine » comme du lecteur. Le personnage du « fou » permet

l'« objectivation de soi » de l'autobiographique au « mythographique » par l'usage des pronoms de l'interlocution ou de la non-personne. Le héros incertain favorise la « mise à distance du romantisme » où ironie et philosophie vont de pair. L'amour favorise alors le dépassement de soi et le dialogue révèle « l'altérité » contenue en sa propre personne. C'est que le sujet flaubertien y paraît double, révélé par « l'expérience artistique » et la « méditation » qui en découle. Entre l'écolier facétieux et le mage hiératique, le héros incarne, selon la belle définition de V. Dufief-Sanchez, « la folie d'un philosophe que l'énigme irreprésentable du monde contraint à déraisonner ». Il rejoint la « folie d'exister » où la « folie créatrice » constitue « une raison d'être ». Dans *Novembre*, c'est le lien entre « apprentissage d'écrivain » et « apprentissage de soi » qui est mis en lumière. Il passe par un texte évidé par les négations et les interrogations. La mélancolie se trouve mise en miroir avec « l'économie libidinale propre à la complexion d'artiste », procédant à une « érotisation de la vie intellectuelle ». L'écriture participe à la relation amoureuse et dépeint un univers constitué de la triade flaubertienne « amertume, synthèse, ironie », donnant accès au « moi » par le détour de la fiction. Dès lors, le processus d'enchâssement du récit met à distance le personnage et conduit sur la voie de l'écriture impersonnelle : le « moi » n'est ainsi saisissable dans les premières œuvres de Flaubert que sous l'angle d'un « moi d'écrivain en tant que tel ». *Raphaël* de Lamartine s'écrit également entre les lignes de l'autobiographie et de la fiction. La femme y incarne le mystère par excellence et l'amour s'y fait entendre entre « idéalisme » et « platonisme » comme « une expérience d'ouverture sur l'au-delà ». La poésie trouve ainsi son champ d'expression privilégié pour dire la volupté « imperceptible » du héros, étrange « sphinx modeste ». La « double intrigue, intellectuelle et sentimentale » qui fonde le roman de Lamartine fait de « l'idéalisme amoureux » « un sensualisme poétique » qui éveille la curiosité au surnaturel plus qu'à la dimension érotique de l'amour où « ascèse mystique » et « expérience poétique » se rejoignent. C'est davantage la philosophie qui constitue le fondement du *Dominique* de Fromentin. Pris dans un « jeu avec la vérité » qui fonde son itinéraire, le héros intellectualise l'affect et utilise son « *alter ego* » Olivier pour parvenir à des « découvertes fondamentales » alors que Madeline, la femme aimée, représente la « vitalité » de la « *libido sciendi* ». S'observant de manière critique à distance de lui-même, Dominique trouve son « exutoire naturel » dans l'écriture, mettant l'accent sur « la faculté visionnaire de l'imagination ». Mais l'activité scripturale est surtout chez lui une « inquiétude » et c'est dans les livres qu'il trouve la consolation à son amour perdu pour Madeleine. Si l'amour était pour lui de l'ordre de la « révélation », l'étude devient « ascèse » et « voie de salut » : l'œuvre transmet alors la « vertu », clarté et lien tout à la fois qui unit le héros à ses semblables. Entre « être » et « vouloir être », roman de « l'accompli » par la voie

paradoxale de « l'inaccompli », *Dominique* de Fromentin est surtout un « roman fraternel » dont la « vertu consolatrice » est inscrite dans la profondeur du texte.

En conclusion de sa riche étude, Véronique Dufief-Sanchez revient sur la question de la « mélancolie » en s'interrogeant sur son rapport avec la fiction : le lien « entre roman personnel et mélancolie » n'est pas, à ses yeux, « circonstanciel ». Débordant le simple cadre du « Je qui l'exprime », le « moi » y tisse la philosophie qui est la sienne dans cette intervalle ténue qui consiste, pour celui qui dit « je », à « être à la fois un personnage expérimental et un Je dans sa subjectivité ». Dessinant une perspective qui mène à l'autofiction, V. Dufief-Sanchez y voit le lieu d'inscription de « l'entrée de la fiction en général dans l'ère du soupçon ». Mais la « désintégration » de « l'antique vulnérable de l'écriture » a eu raison de la « mystique de l'écrivain » telle que la développent les romans personnels « qui croyait encore au salut par l'art ». Par cette étude complète, approfondie et substantielle, la littérature romanesque et autofictionnelle la plus contemporaine se trouve ainsi renvoyée à ses origines complexes. Le « moi » et son expression dans la forme du roman personnel au xix<sup>e</sup> siècle devient, dans cette perspective, un objet d'intérêt de tout premier plan.



## PLAN

---

## AUTEUR

---

Sébastien Baudoin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [sebastienbaudoin@hotmail.com](mailto:sebastienbaudoin@hotmail.com)