

una chikun ga } cerf-volant
 una cometa }

L'aventure de l'autofiction

De Serge Doubrovsky, qui fut l'inventeur du concept en 1977, à Alain Robbe-Grillet et Eric Chevillard, les multiples avatars du roman autobiographique.

me'hamophone

par Jean-Maurice de Montremy

L'autofiction naît en 1977 sur la quatrième de couverture de *Fils*. Le narrateur de ce « roman » s'y confond au bout de quelques pages avec l'auteur : Serge Doubrovsky (né en 1928). Tirant les fils d'un « cerf-volant d'images » (la confusion fil/fils est bien sûr voulue), Serge Doubrovsky évoque une passion amoureuse. Celle-ci se confond à son enfance d'avant-guerre, au port de l'étoile jaune et aux angoisses de la clandestinité. Tout cela, vécu sous l'emprise d'une mère amoureuse et possessive.

Ce pourrait donc être une autobiographie, au sens du terme en ces années 1970. Il pourrait s'agir également de « mémoires ». Serge Doubrovsky refuse ces définitions. Alors connu pour ses travaux de critique littéraire (*Corneille et la dialectique du héros*, 1964), il s'inscrit dans la suite de Jean-Paul Sartre – *Les Mots* datent de 1964 – et, plus encore, dans la postérité de Proust dont on sait le jeu constant sur l'introuvable « Marcel » et l'omniprésent narrateur. A quoi s'ajoutent le rapport à la mère, la judéité, la souffrance amoureuse, la dégradation physique (sexuelle) – bien d'autres thèmes encore.

Peu auparavant, Doubrovsky avait introduit une bonne dose de freudisme dans *La Place de la madeleine* (1974), essai sur l'auteur de la *Recherche* où se profilent nombre de ses préoccupations. *Fils* marque néanmoins une rupture. Ce premier volume d'autofiction confie, selon Serge Doubrovsky, « le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Cassures de phrases, mélanges de genres, moulinaages de registres. Certains évoquent, aujourd'hui, une parenté avec un autre admirateur de Proust : Claude Simon. *La Bataille de Pharsale*, cette bataille de la phrase, date de 1969. Claude Simon, de surcroît, n'a jamais caché les rapports complexes, « photographiques », entretenus avec sa propre expérience. Stylistiquement, les deux auteurs se ressemblent peu.

Marcel, en ces années 1970, n'est pas seul à nour-

rir la réflexion. De James (Joyce) à Louis-Ferdinand (Céline) nombreux sont ceux que les écrivains revendiquent pour dépasser la narration traditionnelle. Lucide, Doubrovsky préfère se réclamer de New York, dont il est familier. Cette ville sera d'ailleurs au cœur d'*Un amour de soi* (1982), suite de l'odyssée passionnelle, que l'on retrouve avec *Le Livre brisé* (1989) et *L'Après-vivre* (1994). La critique évoquera donc, non sans raisons, Norman Mailer, Woody Allen ou Philip Roth.

Bientôt, Serge Doubrovsky prend pourtant ses distances avec le concept d'autofiction. Surprise. Car le mot est vite passé dans le langage littéraire commun. Toute une génération de jeunes écrivains le revendique. Par une sorte de malin retour, on verra même un neveu de Serge Doubrovsky, le critique Marc Weitzmann, poursuivre à sa manière l'entreprise, revenant dans un vrai-faux roman (*Chaos*, 1997), sur des épisodes véhéments de la saga Doubrovsky. L'oncle grogne alors contre le neveu. Une polémique familiale s'ensuit, où l'on retrouve les bons vieux problèmes de la biographie (c'est vrai, c'est faux, c'est abusif, c'est déformé, etc.) bien plus que les subtils écarts de l'autofiction.

« Mise en fiction de la vie personnelle », l'autofiction prend, chez beaucoup, le relais du « roman autobiographique », expression qui se voit condamnée à la même époque par Philippe Lejeune. Si le vocabulaire semble tranché entre l'autobiographie et l'autofiction, les frontières le sont moins. En poussant à bout, on pourrait dire que le roman autobiographique consiste à raconter des événements personnels sous le couvert de personnages imaginaires, tandis que l'autofiction ferait vivre des événements fictifs – ou pour le moins fantasmés – à des personnages « réels », même nom, même adresse.

La découverte en France, durant les années 1980, des œuvres de Pessoa ne facilite pas les choses, puisqu'elle ajoute à cette subtile machinerie du « je » la vogue de l'*hétéronymie*. Un auteur confie à un ou plusieurs « autre(s) moi-même » des œuvres, éventuellement autobiographiques. Ces autobiographies se déployant alors au second ou troisième degré puisque leur auteur est fictif.

Les analystes avaient d'ailleurs déjà eu du grain à mouder lorsque Romain Gary s'appropriant la personnalité d'Emile Ajar, obtenait sous cette nouvelle identité le prix Goncourt pour *La Vie devant soi* (1975). Gag ou résurrection ? Gary avait déjà reçu le Goncourt sous son « vrai » nom (Gary est le pseudonyme de Kacew) en 1956 pour *Les Racines du ciel*. On s'y perd. Le rôle d'Ajar sera néanmoins tenu publiquement par le petit-cousin de Gary, Paul Pavlo-

solipsisme
seul
même

witch, pour qui le « jeu » – qui culmine avec *Pseudo* (1976) – devint d'ailleurs psychologiquement difficile. A titre posthume, Gary (qui meurt en 1980) tentera de mettre au clair ces dédoublements : *Vie et mort d'Emile Ajar* paraît en 1981. Ajar c'était Gary. Et Pavlowitch, dans tout ça ? Le pseudo-Ajar s'en débrouillera...

Déprécié, du moins dans la critique, le « roman autobiographique » se trouve détrôné. Voici maintenant vingt ans que l'autofiction s'affiche littérairement plus correcte. Du coup, le mot se trouve employé pour nombre d'œuvres considérables, remontant parfois aux années 1920, voire au-delà. Pourquoi l'*Oberman* de Senancour (1804), livre fondateur de ce qu'on nommera longtemps le « roman personnel », ne serait-il pas une autofiction ? Que dire de plusieurs romans de Thomas Bernhard ? Où placer les *Antimémoires* d'André Malraux, dont l'entreprise commence au milieu des années 1960 ? En s'inventant l'identité de *Monsieur Jadis* (1970), Antoine Blondin lui-même n'aurait-il pas anticipé Doubrovsky ? Avec *W, ou le souvenir d'enfance* (1975) Georges Perec ouvre-t-il la voie ?

Il semble donc plus sage de s'en tenir à l'histoire et faire exister l'autofiction à partir de 1977. Cela ne signifie pas que la littérature ait attendu cette date pour s'interroger. La question du sujet et la question de la narration ne datent pas de 1977. L'autofiction pose, au moins, franchement les problèmes : à quel « je » renvoie l'élément « auto » ? Pourquoi parler de « fiction » plutôt que de « roman » ?

On observe alors – pour s'en tenir à la France – une conjonction de romans, de récits ou d'essais qui confirment la tendance nouvelle. En cette même année 1977, Patrick Modiano ouvre avec *Livret de famille* une suite de récits où l'autobiographique et le fictif se distinguent difficilement l'un de l'autre. De la même veine seront *De si braves garçons* (1982), *Remise de peine* (1988) et *Fleurs de ruine* (1991). L'écrivain, n'ayant guère la fièvre conceptuelle, ne se prononce pas sur le genre littéraire. Si le mot « roman » manque en couverture de ces livres, aucun autre ne le remplace.

A cent lieues (stylistiques) de Modiano, Claude Simon (*Les Géorgiques* sont de 1981) affiche alors nettement le tour autobiographique de son entreprise. On en trouvait de larges pans dans les œuvres antérieures. Imperturbable le mot « roman » se trouve maintenu. Y compris jusqu'au récent *Tramway* (2001).

C'est également l'époque où Philippe Sollers fait sa contre-révolution romanesque, renouant avec l'écriture traditionnelle. S'installant à la place du héros, il remporte avec *Femmes* (1983) son premier grand succès. Bien d'autres pourraient être cités dont Jacques Roubaud (*Le Grand incendie de Londres*, 1989) mais le poète rejette en bloc toutes les autos, qu'elles soient graphiques ou fictions. Quant à Hervé

Guibert, il s'écrit et se filme lui-même, à partir de 1982 (*Les Chiens*) jusque dans la maladie et dans la mort, qui survient en 1991. Peut-on encore parler d'autofiction ?

Chassez l'auto-analyse, elle revient au galop. Une cohorte de livres découpent leur tranche de vie et kaléidoscopent avec délices les facettes du « moi ». A ce point, on se sait plus très bien à quoi, à qui, renvoie l'« auto » d'autofiction. La tentation sera forte, ces années-là, de dire que l'œuvre ne raconte plus qu'elle-même, narrant les conditions de sa propre élaboration, affichant sa propre dissection. Ce solipsisme, pas très excitant, fait songer au titre d'un essai, jadis rédigé par le chef et unique membre de l'école « solipsiste » russe : Fiodor Sologoub (1863-1927) : *Moi. Livre d'auto-affirmation totale* (1906).

Il est intéressant de noter l'impasse dans laquelle semble se placer Roland Barthes lorsqu'il publie en 1975 un retentissant *Roland Barthes par Roland Barthes*. Au lieu de synthétiser ses travaux et de perfectionner ses outils d'analyse, le maître raconte sa propre histoire, faisant de la critique un récit-de-soi, comme s'il devenait désormais impossible au pionnier des *Éléments de sémiologie* (1964) d'offrir un appareil théorique. Quelques années, plus tard, en 1987, l'historien Pierre Nora trouvera une heureuse formule pour désigner cette projection de soi dans un travail relevant en principe des sciences humaines – où l'on attend une mise à distance. Il parlera d'*ego-histoire*.

Un visiteur inattendu se réclame toutefois ouvertement du genre : Alain Robbe-Grillet. Le théoricien rusé du Nouveau Roman publie de 1985 à 1994 les trois volumes des *Romanesques* (*Le Miroir qui revient*, *Angélique*, *Les Derniers jours de Corinthe*). Couronnement de son œuvre, dont elle réemploie tous les thèmes, cette vraie-fausse autobiographie en dit beaucoup sur son auteur mais laisse à la fiction tous ses droits. C'est sûrement le chef-d'œuvre de l'autofiction – et peut-être la seule véritable autofiction, parallèlement à celle de Serge Doubrovsky.

Cette réussite couronne une crise du « je » narratif, ouverte (ou réouverte) depuis *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute (1956) et l'article fameux d'Alain Robbe-Grillet lui-même : *Sur quelques notions périmées : le personnage* (1957). Car il ne s'agissait plus, pour lui, dans *Romanesques*, de contester les formes traditionnelles du roman. Le Nouveau Roman l'avait fait depuis longtemps. Robbe-Grillet, qui était le principal propagandiste, l'avait de surcroît autodissous dès le début des années 1970.

Dans *Romanesques*, l'écrivain repense deux pôles essentiels du roman. Le premier pôle – le sujet (qui parle ?) – était à l'époque durement mis à mal par les chantages de la déconstruction. Le second pôle

Une cohorte de livres kaléidoscopent avec délices les facettes du moi.

doctrine selon laquelle le moi individuel n'existerait seul, la nature et les autres hommes n'ayant pas de réalité.

– l'intrigue – se trouvait non moins censuré par un puritanisme de la forme, qui se réclamait abusivement de la linguistique alors florissante.

Si dans le couple du « roman autobiographique », l'autobiographique avait paru l'emporter sur le roman, l'autofiction est apparue à temps. Elle a redonné au roman la priorité, c'est-à-dire une force d'invention dans l'écriture et dans l'élaboration d'un « mythe personnel ». Car on reprend volontiers cette heureuse formule de « mythe personnel » au critique Charles Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1963) – étant entendu que le « mythe personnel » dépasse l'enfermement narcissique dans les jeux de miroirs et de l'ego.

Dans son roman *Du Hérisson*, paru début 2002, Eric Chevillard prétend répondre à d'hypothétiques détracteurs. « Ecris-donc un roman qui se vende », clament-ils. « Parle de toi, mets tes tripes à l'air ! » Accédant à cette demande pressante d'un public toujours plus avide d'autobiographie, le narrateur se lance aussitôt dans la rédaction d'un livre où il dira tout : *Vacuum extractor*. Malheureusement, un hérisson se trouve sur la table d'Eric Chevillard. Ce hérisson prend vite toute la place. Il entraîne le narrateur à de superbes et parfois hilarantes digressions – qui sont une forme d'autofiction et d'art poétique.

Vacuum extractor ne verra pas le jour. En revanche le hérisson s'affiche non sans ironie comme la métaphore obsédante d'Eric Chevillard, son mythe personnel roulé en boule, timide, n'aimant guère la confiance. Il devient prétexte à d'extraordinaires aventures verbales. Peut-être le roman entre-t-il ainsi dans un nouvel âge, qui requerra des échinologues : celui de l'hériciofiction. □

Bibliographie

- Serge Doubrovsky : *Fils* (Folio-Gallimard), *Un amour de soi* (Folio-Gallimard), *Le Livre brisé* (Grasset), *L'Après-vivre* (Grasset), *Place de la madeleine* (Ellug), *Autobiographiques. De Corneille à Sartre* (PUF).
- Romain Gary (Émile Ajar) : *Les Œuvres complètes d'Émile Ajar* (Mercure de France).
- Roland Barthes : *Roland Barthes par Roland Barthes* (Seuil).
- Alain Robbe-Grillet : *Romanesques*, 3 volumes (Minuit).
- Eric Chevillard, *Du Hérisson* (Minuit).
- Claude Simon : *Histoire, Les Géorgiques, L'Acacia, Le Jardin des Plantes* (Minuit).
- Hervé Guibert : *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Le Protocole compassionnel, L'Homme au chapeau rouge* (Folio-Gallimard).
- Patrick Modiano : *Livret de famille* (Folio-Gallimard), *De si braves garçons* (Le Rocher), *Remise de peine* (Points-Seuil), *Fleurs de ruine* (Seuil).
- Charles Mauron : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (Corti).

DE L'AUTOBIOGRAPHIE À

PAR THOMAS REGNIER

Loin d'être un épiphénomène de la littérature postmoderne, l'autofiction participe à sa manière du destin mouvementé de l'autobiographie. Par quels tours et détours de la sensibilité créatrice en est-elle venue, d'un jeu de mots de Serge Doubrovsky, à passer dans le langage courant ?

En 1957 paraissait *La Transparence et l'obstacle* de Jean Starobinski. Ouvrage-fleuve sur Rousseau, laboratoire d'une réflexion qui devait conduire le critique, en 1970, à développer une théorie de l'interprétation, plus spécifiquement du rapport entre l'œuvre et l'interprète. Dans *La Relation critique*, Starobinski s'interroge pour la première fois explicitement sur le style de l'autobiographie. Deux conceptions sont retenues ici. Au style entendu comme « forme ajoutée à un fond » et qui « sera jugé en fonction de son inévitable infidélité à une réalité passée » s'oppose « le style comme écart, [lequel], en revanche, apparaît surtout dans une relation de fidélité à une réalité présente. Dans ce cas (...) l'expression procède de l'expérience, sans discontinuité aucune, comme la fleur résulte de la poussée de la sève ou du jet de la tige » (*La Relation critique*, p. 87).

Ce dont il est question dans ces lignes, c'est d'une nouvelle entente du réel et de ce que celle-ci induit ou engendre : une « poétique » d'un type nouveau. Une sorte de révolution donc, en dépit des apparences. Retenir (définir, préférer) le style comme « écart » revenait, rappelons-le, pour le Starobinski de *La Transparence et l'obstacle*, à situer la modernité littéraire (du moins son ébauche) dans l'œuvre autobiographique de Jean-Jacques Rousseau. On se souvient de l'exclamation (orgueil ? effroi ?) de l'auteur des *Confessions* : « Il faudrait, pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet. » Peu importe en effet que la révolution soit effective ou simplement postulée. Ce qui est décisif ici n'est pas tant l'invention improbable d'un nouveau langage que la rupture avec l'ancien – le canon traditionnel de l'autobiographie –, qui conduira *in fine* Rousseau à écrire ses *Rêveries*. L'« écart » désigne précisément cette transgression spontanée, non-préméditée (Blanchot parlera de « saut ») du code, de la norme ; la littérature moderne adviendrait ainsi à partir d'une brisure initiale de l'idéal autobiographique – la fidélité des mots aux choses vécues.

Cette (ré)évolution cependant ne s'est pas faite sans heurts. Les *Rêveries* – livre où Rousseau développe la théorie de sa propre écriture en train de se faire – s'en font discrètement l'écho. Un premier pas est franchi avec la revendication d'une vérité subjective, d'une sincérité préférée à la froide vérité factuelle. Mais un second pas, véritablement décisif, s'accomplit au moment où Rousseau déclare se désintéresser à présent de tout destinataire : « ... je n'écris mes rêveries que pour moi ». On retrouve ici – de manière négative, comme on parle d'un négatif photographique – la définition même de l'authenticité. Dans un conflit d'une intensité

L'AUTOFICTION : UNE GÉNÉALOGIE PARADOXALE

inouïe, Rousseau s'oppose à nouveau à Jean-Jacques. La figure du philosophe, cet homme de la mauvaise conscience qui se casse la tête à distinguer la fiction du mensonge, s'oppose à celle de l'écrivain qui ne reconnaît quant à lui que « le plaisir d'écrire ».

Un siècle plus tard, les termes de ce conflit sont comme oubliés. Rien ne semble rester de cette expérience vécue, de ce « chaos incompréhensible » que Rousseau dit avoir traversé. La mauvaise conscience qui est encore la sienne – tenant à l'ambiguïté de la fiction : coupable et (ou) innocente – n'inquiète plus Nerval. Loin de cela, c'est bien à l'auteur des *Filles du feu* et d'*Aurélia* que semble remonter ce privilège de la fiction – Michel Collot parle d'une « dévotion à l'imaginaire » – qui prévaudra assez largement au *xx^e* siècle. Si l'on est tenté de voir en Nerval le précurseur de ce que la théorie critique baptisera plus tard du terme d'autofiction, c'est cependant Rousseau, en termes d'histoire littéraire, qui avait commencé de rendre la chose possible ou plausible. Mais il faut se rappeler que ce dernier ne l'avait pas fait tout à fait à dessein. Rousseau nous apparaît en effet après coup moins révolutionnaire par ce qu'il dit (« peindre l'homme dans toute la vérité de sa nature » : cela, Montaigne l'avait fait avant lui) que par ce qu'il fait : tracer le chemin de la poétique moderne. C'est à son corps défendant, non sans répugnance – révolté presque contre lui-même – qu'il ouvre la voie aux futures valeurs du romantisme. Plutôt que de la limiter au *fiat* d'un artiste conscient de ce qu'il fait, il semble ainsi légitime de redéfinir l'autofiction à sa source, lorsqu'elle est à peine encore elle-même. Une généalogie, comme on voit, paradoxale, à partir d'une crise de l'idéal autobiographique, vers une nouvelle éthique de l'écriture que Rousseau lui-même n'aurait pas autorisée.

Force est de constater aujourd'hui, sur le plan d'une axiologie littéraire, la supériorité de la fiction sur le compte-rendu factuel. Ceux parmi les écrivains qui s'en tiennent à la véracité sont souvent taxés de naïfs ou de minimalistes. Ceux qui défendent les mérites de la fiction, qui vantent son excellence notamment dans la quête de la vérité, sont considérés en revanche, à tort ou à raison, comme les vrais artistes. Au seuil des années 1990, Gérard Genette note « un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel (...) en modèle de tout récit » (*Fiction et diction*, p. 65). Il ne manquait plus au tableau qu'une défense et illustration de la fiction. C'est à Jorge Semprun qu'il reviendra d'assumer explicitement cette responsabilité, et ce dans un contexte auquel on s'attendait a priori le moins, puisqu'il concerne l'expérience concentrationnaire et la Shoah. On se souvient que certains déportés, à peine revenus des camps, évoquaient l'impossibilité physique de témoigner, l'incommensurabilité des mots et de l'expérience vécue. Une chose alors est de réaffirmer « l'impossibilité d'écrire le camp au présent » (*L'écriture ou la vie*, p. 218). Une autre est de revendiquer un droit à la fiction en

reconnaissant que « seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage » (*L'écriture ou la vie*, p. 26). Comment expliquer, à partir mais aussi au-delà de ce cas limite, ce renversement des valeurs, qui fait que l'on passe subrepticement d'une fiction honteuse et suspecte à une fiction triomphante ?

Jean Starobinski ici nous aide. A un langage de représentation, nécessairement infidèle, le critique opposait, on l'a vu, un langage de présentation, caractérisé par « une relation de *fidélité à une réalité présente* ». Si différentes soient leurs approches, Starobinski et Semprun se rejoignent, semble-t-il, dans une même critique de la mimésis et de ses limites. Que l'on mette l'accent sur la singularité d'une expérience historique, chez Semprun, ou sur celle d'une expérience langagière, chez Starobinski, c'est bien en effet à chaque fois l'épreuve de l'altérité faite par le sujet dont il est question, et de la crise touchant la notion d'autorité qu'elle implique. L'idée d'aventure, mettant l'accent sur la rencontre entre une intériorité et une extériorité, court dans le langage critique du *xx^e* siècle, de Schwob à Barthes (« l'aventure d'une écriture ») en passant par le surréalisme et le nouveau roman. Quant au mot de fiction, il semble bien que ce soit la conception qu'en a Ricœur – insistant pour sa part sur l'aspect d'une configuration du temps – qui prévaut aujourd'hui. Où l'on voit que l'accent est mis désormais sur l'aspect dynamique de la fiction plutôt que sur un aspect statique. Dans *Temps et récit*, Ricœur défend l'idée d'une fiction qui nous permettrait de participer de l'expérience dans son étendue comme dans sa profondeur.

Qu'en est-il de l'autofiction aujourd'hui ? Entendue au sens large – celui d'une mise en fiction de la vie personnelle –, elle retient de plus en plus l'attention des poéticiens. Emboîtant le pas à Genette, Dorit Cohn a récemment attiré la notion de fiction au centre d'un essai interrogeant sa spécificité (*The distinction of fiction*, en français *Le propre de la fiction*, 2001). Mais la théorie ne fait que suivre ici l'évolution de la pratique artistique. Il semble par exemple que l'autofiction ait la faveur de la toute dernière génération d'écrivains français (Chloé Delaume, Laurent Gaudé...), quand bien même ces derniers ne s'en réclament pas ouvertement. Il y a dans l'autofiction l'idée que l'être ne pourra atteindre à sa vérité tant qu'il ne se sera pas élargi, mis en question par la fiction. On mesure ici la séduction de l'autofiction, comme les risques qu'elle comporte. Le danger, semble-t-il, est double. L'écueil du tout-fictionnel : où le réel, au lieu d'être affronté, se dilue dans la fiction. L'écueil du tout-autobiographique : où la fiction sert d'alibi au déballage pur et simple de l'intime. Il n'empêche, l'autofiction, quand elle semble contester l'autobiographie, la mettre en question dans son principe – celui de la fidélité à la vérité –, est peut-être aujourd'hui la seule à en retrouver l'esprit : la tension, l'ambiguïté essentielle, la force mais aussi la fragilité constitutive.

□ 131