

L'AUTO-FICTION

Un jour, au tournant des années 70, l'on se lassa de voir la littérature comme un ensemble de textes faits de fils tissés presque *malgré* leur auteur, étant issus d'ouvrages antérieurs, comme si un unique métier avait été l'oeuvre, variant couleurs et motifs, depuis Homère jusqu'à Guyotat. Un jour encore – ce fut à peu près le même –, l'on cessa de miser sur un dépassement collectif et de se représenter même sous la forme d'une communauté pour se redécouvrir une addition d'individus, répondant seuls de leur destinée.

La fusion de ces deux mouvements ne sauta pas aux yeux de tous, vies intellectuelle et sociale ayant leur rythme propre, mais ses effets sur la littérature furent assez vite sensibles. L'on se fatigua de renchérir sur les exigences formelles d'une avant-garde déjà vieille d'un siècle et, délaissant écoles et courants, redécouvrit le plaisir de raconter, sans règles ni contraintes. Les mailles de « l'hypertexte » en virent à se défaire ; remisés par le Nouveau

Roman puis la Nouvelle Critique au grenier des vieilleries balzaciennes, l'intrigue, le personnage, la psychologie et la ponctuation redevinrent des recours légitimes, d'autant plus intrigants, sinon désirables, qu'ils avaient été sévèrement refoulés. Défini par Barthes comme un simple agent sensible de la grande machine à tisser, l'écrivain céda la place, comme moteur de la création, à l'écrivain à la Duras ou la Thomas Bernhard, centre d'un univers très hautement personnel.

Une simple réflexion de Philippe Lejeune, dans *le Pacte Autobiographique* (1975), avait contribué à changer la donne : « Le héros d'un roman déclaré peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente... » Une assertion contestable, Proust, Céline et Genet ayant déjà mis en scène des narrateurs ayant leur nom ou leur prénom¹, mais qui poussa Serge Doubrovsky, plus connu alors pour ses études sur Corneille et Sartre que pour ses romans, à relever le défi. Rédigeant en 1977 *Fils*, un récit dont le héros porte son nom, Serge Doubrovsky définit ainsi son projet, en 4° de couverture : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut autofiction... », avant d'ajouter, avec une réelle lucidité

¹ Le Narrateur de *la Recherche* est prénommé – comme par accident, mais tout de même - Marcel dans *La Prisonnière*. Jean Genet est, sous son nom, le héros du *Journal d'un Voleur*, - moins une autobiographie qu'une « cosmogonie sacrée, au dire de Sartre -, et Céline celui de sa trilogie guerrière : *D'un Château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*.

anticipatrice : « Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir ». D'emblée célibataire, le genre était lancé.

Fils ne rencontra pas un écho important, l'année de sa sortie. Mais d'autres romans suivront où l'auteur, le narrateur et le personnage central, se confondant en Doubrovski, laisseront la part belle à la fiction, à rebours des règles tacites régissant l'autobiographie, afin de mettre en valeur le moi présidant à cette nouvelle trinité. Incorporant « l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte », *Fils* inaugurerait ainsi un ensemble de récits destinés à auto-engendrer en quelque sorte leur auteur. En s'analysant par écrit, Doubrovski l'analysé se libérait à la fois de son psy, d'une mère envahissante et d'une épouse dépressive, s'érigeant même en autobiographe, au travers les nécrologies et les curriculum vitae semi-fictifs dont il allait parsemer ses romans (*L'Après vivre, Un amour de soi, Le Livre brisé*) : dix ans après *Fils* encore², il reparlera d'un cadeau fait à soi-même, comme si les diverses personnalités s'affrontant en lui, le professeur, le névrosé, le « mauvais » fils et le romancier, s'étaient résolus à vivre en bonne entente - au détriment des autres, en quelque sorte.

Dès le milieu des années 70 - apogée de l'influence freudo-lacanienne - l'analyse avait imposé l'idée selon laquelle le moi repose sur des souvenirs suspects, les plus marquants ayant

² Dans un texte repris in *Autobiographies de Corneille à Sartre* (PUF, 1988).

été souvent refoulés au profit de souvenirs-écrans, bien plus acceptables mais fabriqués de toute pièce. *L'ère du soupçon* baptisée par Nathalie Sarraute avait alors changé d'objet : ce n'était plus le personnage de roman en qui l'on ne pouvait plus croire, c'était la personne réelle – vous et moi – qui devenait indécidable. Ce doute fondateur avait fait naître des textes tenant de l'essai, de l'autobiographie et de la fiction, Barthes écrivant même en préambule à son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». De là à l'auto-invention...

Le premier à délaisser clairement la théorie pour la fiction fut Hervé Guibert. Tout ce qu'il imaginait vivre devenait tôt ou tard le sujet de nouvelles étranges ou l'objet de micro-romans inconfortables, hérissés de tessons de bouteille, faisant de lui le Saint-Sébastien de son sadisme retourné. Ces récits, pourtant, se ressentaient encore des années de disette narrative et du climat d'autoanalyse qui les avait accompagnés : toutes mettaient en scène des sortes de fantômes textuels hantés par la réalisation de leurs désirs, comme par leur incapacité à entrer dans la réalité. Le grand œuvre de Guibert, paradoxalement, pourrait bien être le moins autofictionnel de ses livres – sans doute parce que le plus longuement médité : par sa mélancolie indépassable, sa sincérité coupante et radicale, *le Mausolée des amants* s'imposera post-mortem comme un journal digne de Michel Leiris.

Venu cinq ans plus tard, en revendiquant haut et fort le modèle Guibert, Christophe Donner réussit plus nettement à renouer avec la puissance de la fiction. Pour mieux liquider les idéologies ayant nourri mais aussi stérilisé la période précédente, cet enragé s'en prit dans *l'Esprit de Vengeance* aux membres de sa famille – philosophes chrétiens, marxistes ou psychanalystes. Sans avoir les effets dévastateurs du *Livre brisé* de Doubrovsky, lequel fut accusé d'avoir précipité la mort de sa femme Ilse et tomba lui-même en dépression³, cette mise en cause de l'entourage valut à Donner un procès, qui l'encouragea à re-sonner la charge dans *L'empire de la morale*. Si ce climat de règlement de comptes allait marquer durablement le genre – Guibert avait commencé avec *Mes Parents*, il est vrai –, Donner sut élargir son univers, du Nicaragua de *Retour à Eden* au Mexique de *Ma vie tropicale*, pour construire une oeuvre ironique et crue, et mettre son esprit donquichottesque au service d'un constant renouvellement narratif : tout peut arriver dans les romans de cet amateur de turf.

Puis Marc Weitzmann vint. Loin de se réclamer de Doubrovsky, qui se trouve être son oncle⁴, il mit en avant un autre parrain littéraire, Philipp Roth, lequel aura mené sans le savoir le

³ Il s'en explique, avec beaucoup d'humanité, dans son entretien avec Philippe Vilain, dans l'ouvrage de ce dernier, *Défense de Narcisse*, Grasset, 2005, p. 220-223.

⁴ Weitzmann contestera même la paternité de son oncle sur le genre, pour mieux l'attribuer à Jerzy Kosinski, lequel donna une version fictive de son enfance polonaise sous l'Occupation dans *l'Oiseau bariolé*. Mais Kosinski semble n'avoir utilisé le terme que bien après Doubrovsky. Cf Philippe Vilain, *op.cit.*, p. 169 et suiv...

genre, tantôt sous son nom, tantôt en engendrant des doubles et des alter-ego, à son summum d'efficacité romanesque, avec un sens de la réalité sociale et une attention à l'Histoire incomparables. Porté par une grande énergie narrative, comme par sa familiarité avec la France, les Etats-Unis et Israël, Weitzmann pécha longtemps par la faiblesse de ses personnages féminins et ses plans brouillons, mais il sut aussitôt construire, avec *Chaos*, une fiction complexe impliquant dans son ironie toute une famille juive, comme il vient de livrer, avec *Fraternité*, un monologue rageur visant la France, sa famille et la bien-pensance - trois des cibles favorites du genre.

Mais celui-ci est au moins autant féminin, comme l'a prouvé Annie Ernaux, qui s'en explique volontiers⁵, quand elle n'est pas occupée à ériger un mausolée à son père, ouvrier devenu commerçant (*La place*), sa mère, que le premier pensa tuer (*La honte*), ou ses amours (*Passion simple*, *L'Occupation*). Aux antipodes sensibles, Christine Angot et Camille Laurens ont toutes deux marqué l'autofiction, l'une passant en force jusqu'à intituler un livre *Sujet : Angot*, l'autre s'imposant tout en finesse, à mi-chemin des *shorts cuts* autobiographiques (*Dans ces bras-là*) et du roman à clefs (*Ni toi ni moi*), rendant l'intime avec une exactitude souvent crue mais s'éloignant du genre par son sens du plaisir et de l'amour - son goût des mots

⁵ Voir son intervention, « Vers un je transpersonnel », in *Autofictions & Cie*, colloque tenu à Nanterre en 1992, dirigé par Serge Doubrovski, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM n°6.

avivant celui des corps.

Mais comment fixer des frontières à un genre attrape-tout ? Où classer Nina Bouraoui et Laurette Nobécourt, qui contribuèrent assez tôt à lui donner une dimension lyrique, sinon mystique ? Leur manière de faire pourrait sembler détonner dans une littérature foncièrement « brut de décoffrage » - Ernaux elle-même se situe « au-dessous de la littérature » -, mais elle faisait déjà plus qu'affleurer chez la dernière Duras, un des marraines les plus constamment citée d'un genre qui prouve, en l'occurrence, qu'il ne vit pas que de ressentiment, mais aussi d'une intuition cosmique du monde.

Je ne pourrai de toute façon prétendre faire une analyse objective, étant aussi auteur de fictions et sujet à ce titre à de forts tropismes. Il m'est impossible ainsi de parler de Christine Angot : l'antipathie qu'engendrent ses livres est trop complète, et leur auteure bien trop soucieuse de défendre son intimité, en attaquant tous ceux qui prétendirent s'en approcher, pour que je le fasse : on ne parle pas volontiers sous la menace. J'aimerais juste avancer quelques hypothèses sur ce qui, faute d'être organisé systématiquement, s'impose comme le premier courant littéraire significatif apparu depuis le Nouveau Roman - un courant assez fort pour avoir poussé Robbe-Grillet, après tant de charges contre la subjectivité narrative, à rédiger lui-même une trilogie autobiographique, *Romanesques* (1985-94).

Peu d'autofictionneur(e)s ont tenu à théoriser leur pratique : Donner s'est déclaré

Contre *l'Imagination*, une façon polémique de creuser l'écart avec le roman classique – qualification absurde au demeurant –, et revendiquer sa lecture *au laser* de la réalité ; après avoir autofictionné sa relation avec Annie Ernaux, Philippe Vilain aura analysé de façon quasi-barthésienne le roman que celle-ci en avait aussi tiré, avant de tenter une analyse du genre et d'assumer les reproches qu'ils lui sont faits dans sa subtile *Défense de Narcisse*. Pour le reste, chacun se débrouille *individuellement*...

On peut néanmoins dire en quoi l'autofiction a déjà modifié la donne littéraire. Il était admis, depuis Proust⁶, que le moi qui écrit n'est pas celui qui se produit dans l'existence : devenu parole d'Évangile pour les partisans du texte-tissu, ce point de doctrine a fini par voler en éclats : l'autofictionneur met toute son énergie persuasive à ce qu'aucune différence ne soit faite entre le sujet qui écrit ses livres et le soi qui s'y manifeste : il est littéralement *lui-même*, pourrait-on dire, quasi-tautologique.

Ce pacte d'absolue sincérité est probablement un symptôme d'époque – l'exigence de transparence se retrouvant dans l'architecture, le design, la politique. Il relève en même temps du contrat autobiographique classique : comme Rousseau, l'autofictionneur s'engage implicitement à dire toute la vérité sur soi, quoi qu'il en coûte pour ses proches – comme on le fait sur le divan –, jusqu'à ce que

⁶ Lequel avait tout intérêt, alors que tous les personnages ou presque de *la Recherche* se révèlent homosexuels et que le Narrateur reste seul « normal » pour finir, à ce qu'on ne vienne pas s'intéresser à sa vie privée.

lecteur se retrouve dans ce miroir, ou cède à la force médusante de cette exhibition.

La vérité n'est pourtant jamais un critère tangible, en littérature plus qu'ailleurs; ni le lecteur, et encore moins l'auteur(e), lequel sait depuis longtemps qu'elle n'existe pas au singulier, ne peuvent en prendre l'exacte mesure; Doubrovsky prétend ne dire qu'elle, mais assure en même temps « fictionner ». J'aurais tendance à penser que certains textes produisent de forts effets de vérité – j'ai ceux de Camille Laurens en tête, et pas seulement parce qu'ils lui valurent des poursuites, mais il faudrait citer aussi *l'Agrume* ou *Mon grand-père* de Valérie Mréjen, d'une réelle acuité détailliste -, et d'autres déjà moins. Mais ce distinguo dépend tout entier de notre subjectivité, et en l'occurrence de mon expérience propre : à chaque lecteur de déterminer la sincérité de l'auteur(e), et donc la véracité de ses propos. Emmanuel Adely a-t-il vraiment été abandonné par sa mère (*Jeanne, Jeanne, Jeanne*), et Christine Angot violée par son père (*L'Inceste*) ? Grégoire Bouillet exagère sans doute, sinon invente : son *Rapport sur moi* m'apparaît pourtant d'une grande sincérité.

Le genre tire sa force de cette ambiguïté fondatrice : comme Diderot se demande, au sujet de son bienfaiteur trop rusé, *Est-il bon est-il méchant ?*, on ne sait jamais si l'autofictionneur(e), dit vrai ou faux. Aucun indice ne peut en effet confirmer *absolument* ce qu'énonce un roman, même s'il s'offre textuellement comme un témoignage véridique,

excepté peut-être en cas de procès – et encore... Rousseau s'en trouve cette fois totalement dépassé, lui qui assimilait le roman au mensonge et le théâtre au vice. La frontière entre documentaire et fiction s'estompe, et le réel littéraire s'en voit tout entier contaminé ; c'est une sorte de Véri-fiction qui s'impose ici - les Anglo-saxons parlent de *faction*, un néologisme mêlant faits (« facts ») et fiction.

Ce jeu entre le vrai et le faux est sans doute l'apport le plus intéressant du genre : il témoigne avec éclat du statut chaque plus incertain d'une réalité « produite », en temps réel et sans répit, par des millions d'écrans aux objectifs déformants. C'est logiquement que, pour exister dans ce monde en abîme, le sujet espère en retour une reproduction à l'infini de soi - même si, victime d'un surinvestissement narcissique, il devient de plus en plus flou à ses propres yeux⁷. N'échappant à sa hantise d'être insignifiant - « en toc » dit Doubrovsky, « ma nullité, mon rien, mon minimum d'être humain », précise Angot -, qu'en se donnant le sentiment grisant d'être fictif, il en vient à produire une littérature où il n'aurait qu'à se raconter *littéralement* pour produire de la fiction.

Le problème vient de l'autopromotion de la souffrance qui s'opère régulièrement ici. Souvent élevé(e) par des parents libéraux-libertaires, Narcisse donne l'impression, en évoquant les viols et les incestes dont il aurait

⁷ La certitude océanique d'être la France, l'Algérie, et le tremblement qui les sépare encore, dont témoigne Nina Bouraoui dans *Garçon manqué* (Stock), dit bien cette absence de limite dont se nourrit l'autofictionneur(e).

tant souffert, de vouloir encore bénéficier du profit symbolique que tirait Œdipe, son prédécesseur, en se révoltant contre les excès de l'autorité qu'il/elle subissait. Recyclant tous les clichés de la vulgate psy qui imprègne désormais jusqu'au réel lui-même, il/elle recycle les procédés d'aveux publics que les médias centraux orchestrent sans répit : comment départager dès lors ceux qui ont souffert *pour de vrai*, et ceux qui ne briguent que le statut, si valorisant désormais, de victime-née ? La question de la vérité tend cette fois à se retourner contre l'autofictionneur(e).

L'évocation récurrente de drames familiaux outranciers me donnent, pour ma part, une sensation insidieuse de combats truqués : les autofictionneurs dénoncent avant d'être dénoncés, frappent et reçoivent en retour des coups, mais ils semblent déjà prêts, à peine relevés, à « balancer » un nouveau proche – géniteur ou compagne, fan ou éditeur... – où à la frapper sous la ceinture, comme au catch. Le petit écran digère en boa ce type quasi pornographique d'aveux, mais leur littéralité sature l'espace romanesque : dans l'immense braderie de l'intime inaugurée voici deux décennies, quelques centaines de sujets auront choisi de solder leur *moi* par l'écrit plus que par l'image, mais il n'est pas sûr que la littérature y ait beaucoup gagné⁸.

Cette avalanche d'accusations familiales

⁸ Pour la première fois, même, on a l'impression qu'une partie de la littérature est co-produite par la télévision : on retrouve des figures familières aux télé-dépendants, dans les livres d'Angot ou d'autres – stars du cinéma, présentateurs de l'écran, etc....

marque, là encore, une rupture avec le rejet des schémas oedipiens qui domina les années 70. « Le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle », affirmait Deleuze, en s'élevant déjà contre cette littérature du « petit secret »⁹ si répandue ici, pour mieux l'opposer à l'expansionnisme romanesque anglo-saxon - lequel ne s'accompagne pas forcément d'anonymat. Ce courant présente en effet une nette spécificité française : ni l'Angleterre, ni l'Espagne, ni l'Italie ne sont le siège d'une telle inflation moïque - et Roth l'Américain, on l'a vu, a l'ego bien plus inventif. Ainsi, malgré la haine de soi nationale, se perpétue cette vieille tradition inaugurée par Montaigne et poursuivie par Rousseau, Chateaubriand, Gide, Céline, Jouhandeau et Leiris - génétiquement modifiée par l'intrusion d'un bacille délateur. Le genre serait-il aussi un symptôme de la maladie nationale ? De même que ce pays souffre de ne plus être au centre du monde, tout en le restant désespérément à ses propres yeux, l'autofictionneur(e) se vit comme le centre d'un univers qu'il ne parvient à faire tenir que par un surcroît d'agressivité ou de paranoïa - le repli sur soi encourageant le remâchage d'herbes amères.

Un moi solide mais rentré, dans le roman autobiographique, engendrait des personnages fictifs pour mieux s'exprimer de biais, dans un récit souvent écrit au passé. Un moi fragile et omniprésent cannibalise des personnages réellement existants, dans l'autofiction, pour

⁹ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, pp. 60-61.

tenter de se donner un semblant de réalité, dans un récit situé dans une sorte d'hyper-présent - seul temps désormais compréhensible. Il ne s'agit plus de construire un immeuble pour des personnages, comme dans *La vie mode d'emploi* de Perec, mais un palais pour un ego menacé en permanence par sa propre ambition. En voulant jouer tous les rôles - narrateur, personnage, analyste, romancier de soi - l'autofictionneur(e) explose et cherche en même temps à se trouver : ce mouvement à deux temps fonde sa machinerie narrative, à la façon d'un moteur à explosion.

Il est évidemment trop tôt pour faire le bilan d'un courant si prolifique, mais c'est indéniablement lui qui, par son énergie, marque ici le début du millénaire, si proche encore d'une fin-de-siècle. Souvent perçue comme nihiliste, désengagée et narcissique à l'étranger, la fiction française ne se résume portant pas qu'à cette « variante postmoderne de l'autobiographie », comme Vincent Colonna la définit¹⁰ ; je lui opposerais volontiers une autre famille, encore plus désunie, celle des écrivains *hétérofictionneurs*, sensible à l'inverse aux altérations que le moi peut subir, héritière d'une tradition plus internationale aussi, celle des Cervantès et des Sterne, des Diderot et des Pessoa. Capables de *s'autruifier*, comme le disait ce dernier, ces écrivains-là sont à même de devenir un grandiose assassin de banlieue, tel Jack-Alain Léger dans *Ali le Magnifique*¹¹, un chamane sibérien ou une rescapée du Goulag,

¹⁰ *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Ed. Tristram, 2004.

¹¹ Sous le pseudonyme de Paul Smäil.

comme Antoine Volodine dans *Des Anges Mineurs*, toute la clientèle se succédant sur un divan, telle Leslie Kaplan dans *Le Psychanalyste*, ou même Michael Jackson, comme Jean-Hubert Gaillot dans *Bambi Frankenstein*. Ils ne témoignent pas d'un grand *quant-à-soi*, sans doute parce qu'ils ne sont pas réductibles à leur personne, celle-ci les renvoyant, à travers ses composantes, à une humanité déjà plus large. Débordant d'eux-mêmes, ils savent changer de pays ou de genre, se faire animal ou élément. Avides de métamorphoses, ils traversent les consciences et les corps jusqu'à rendre insaisissable la frontière entre soi et autrui, et désirable – parfois – leur union. C'est dans ce territoire pluriel que je me sens le mieux, personnellement.

Claude

ARNAUD