

**Tangence**



## Autofiction vs autobiographie Autofiction vs autobiography

Philippe Gasparini

Number 97, Fall 2011

Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1009126ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1009126ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gasparini, P. (2011). Autofiction vs autobiographie. *Tangence*, (97), 11–24.  
<https://doi.org/10.7202/1009126ar>

Article abstract

Every definition of autofiction includes a critique of autobiography. Early on, Serge Doubrovsky justified his neologism by the need to surpass the Rousseauist model whose pragmatic specificity had recently been highlighted by Philippe Lejeune. Obsolete, sonorous and illusionistic, “classical” autobiography was disqualified by the discovery of the unconscious. The time had come for the subject to take note of his or her fictionality. Re-reading *Les mots* (*The Words*), the narrator of the *Livre brisé* (*Broken Book*) shows how the childhood narrative is “tainted” by the demonstration for which it is a pretext. Alain Robbe-Grillet, Raymond Federman and Philippe Forest would pursue this process in order to distinguish their memorial writing from the simple eyewitness account. And Vincent Colonna would claim to separate autofiction from its affiliation with autobiography. This policy of suspicion involves a certain ongoing self-critical vigilance exemplified by Doubrovsky. Conversely, it rekindles the debate on the function of literature by opening it to readers, journalists, judges, historians and sociologists. The issue is not only the legitimacy of autofictional writing, but also its capacity to hold a discourse on contemporary society.

Tous droits réservés © Tangence, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Autofiction vs autobiographie

Philippe Gasparini

Toute définition de l'autofiction passe par une critique de l'autobiographie. D'emblée, Serge Doubrovsky justifia son néologisme par la nécessité de dépasser le modèle rousseauiste dont Philippe Lejeune venait de cerner la spécificité pragmatique. Désuète, ronflante et illusionniste, l'autobiographie «classique» était disqualifiée par la découverte de l'inconscient. Il était temps que le sujet prenne acte de sa fictionalité. Relisant *Les mots*, le narrateur du *Livre brisé* montre comment le récit d'enfance est «adultéré» par la démonstration dont il est le prétexte. Alain Robbe-Grillet, Raymond Federman, Philippe Forest poursuivront ce procès afin de distinguer leur écriture mémorielle du simple témoignage. Et Vincent Colonna prétendra couper l'autofiction de son affiliation avec l'autobiographie. Cette politique du soupçon ne va pas sans une constante vigilance autocritique dont Doubrovsky a donné l'exemple. En sens inverse, elle relance le débat sur la fonction de la littérature, en l'ouvrant aux lecteurs, aux journalistes, aux juges, aux historiens, aux sociologues. L'enjeu n'est pas seulement la légitimité de l'écriture autofictionnelle, mais aussi sa capacité à tenir un discours sur la société contemporaine.

Sur quoi porte le discours critique développé par les écritures du moi ?

Il porte d'abord sur le moi. Soit positivement, pour le valoriser, et on est alors dans l'apologie de soi telle qu'elle apparaît, par exemple, dans quelques textes de l'Antiquité préchrétienne et dans la plupart des Mémoires. Soit négativement, pour recenser ses fautes ; on est alors dans le discours chrétien de l'aveu qui, comme l'a montré Michel Foucault, a imprégné profondément la culture occidentale. Soit, enfin, par-delà le bien et le mal, le récit autobiographique développe une réflexion critique sur la genèse du sujet, sur son identité, sur sa précarité, sur ses mutations. Mais l'écriture du moi ne se réduit pas à l'introspection. Elle peut aussi se tourner vers les autres, pour faire leur apologie, leur procès, ou simplement leur portrait, mais, la plupart du temps, dans une perspective axiologique.

Si on élargit encore la focale, l'écriture du moi dépasse le niveau interpersonnel pour s'intéresser aux rapports du sujet avec le monde. S'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturels, l'écriture prend alors valeur de témoignage.

Le moi, les autres, le monde, avons-nous fait le tour des champs critiques accessibles au « biographique » ? Non. Je crois que l'écriture du moi ne devient véritablement critique qu'à partir du moment où elle s'interroge, avec ténacité, sur elle-même. Ou, plus exactement, sur sa capacité à communiquer une expérience personnelle. L'autobiographie traditionnelle se pose parfois ce genre de question, ponctuellement, en guise d'avertissement ou de précaution oratoire ; après quoi la narration suit son cours mimétique comme si de rien n'était. Depuis les années 1970, l'écriture du moi se caractérise, au contraire, par un questionnement constant sur les limites de sa propre validité ; le métadiscours est devenu partie intégrante du récit. Et certains auteurs poursuivent cette réflexion autocritique jusqu'à contester, déconstruire ou récuser la plupart des procédés de représentation dont ils disposent.

Si le terme d'*autofiction* présente un intérêt, pour nous, aujourd'hui, c'est précisément parce qu'il nous permet de désigner l'espace générique dans lequel se noue cette nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et critique. Et cette vocation essentiellement critique de l'autofiction fut, d'emblée, inscrite dans le processus de son émergence :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau<sup>1</sup>.

Dès son apparition, en 1977, en quatrième de couverture d'un « roman » intitulé *Fils*, le concept d'autofiction s'est construit contre celui d'autobiographie, dans un rapport critique au genre que venait de définir Philippe Lejeune, deux ans auparavant, dans *Le pacte autobiographique*. Et ce n'est guère étonnant, car l'inventeur de ce concept, Serge Doubrovsky, était un critique. Et pas des moindres. Sa thèse sur Corneille, publiée en 1964, avait fait presque autant de bruit que le *Sur Racine* de Roland Barthes. Et son

---

1. Serge Doubrovsky, *Fils*, roman, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

deuxième essai, *Pourquoi la nouvelle critique?*, l'avait promu porte-parole de la critique française aux États-Unis où il enseignait.

Cependant, comme Barthes, ce critique avait l'ambition de devenir écrivain, c'est-à-dire romancier. Le héros et narrateur de ses « romans » s'appelle « Serge Doubrovsky » et relate des épisodes de la vie du véritable Serge Doubrovsky. Mais il ne voulait pas présenter *Fils* comme une autobiographie, car il n'aurait eu aucune chance de le publier. Il racontera par la suite (dans *Un amour de soi*) ses difficultés à trouver un éditeur pour ce « roman » de 3 000 pages qui s'intitulait *Le monstre*<sup>2</sup>. Galilée, la maison d'édition qui finit par l'accepter, lui fit modifier le titre et réduire le volume, puis demanda à Doubrovsky de rédiger le prière d'insérer, c'est-à-dire le texte de quatrième de couverture qui présente le livre et donne envie de le lire.

Doubrovsky utilisa cet espace pour inscrire son texte dans le bouillonnement théorique des années 1960 et 1970. Dans cette première définition de l'autofiction, il faisait ainsi référence, en quelques lignes, aux travaux de Philippe Lejeune, au Nouveau Roman et à la Nouvelle Critique, notamment Ricardou. Il s'appuyait également sur un nouvel emploi du mot « fiction » dans le sens de « narration littéraire ». Cette culture critique était mise au service d'une rhétorique de l'innovation. Il faut se souvenir qu'à cette époque la valeur des œuvres d'art était indexée sur leur capacité à révolutionner les modes d'expression. Dans ce contexte, Doubrovsky assignait à son prière d'insérer une fonction performative. Il devait notifier ce qui était radicalement inédit, inouï, dans son écriture. En postulant un nouveau type d'énoncé, l'autofiction, il bousculait les genres canoniques pour dégager un champ vierge, inexploré. À côté du roman « traditionnel », qu'avait fustigé Alain Robbe-Grillet, et du « Nouveau Roman », qui avait déjà vingt ans et peu de lecteurs, il prétendait inaugurer une troisième voie. Sous-titré « roman », *Fils* prétendait, à son tour, renouveler le genre.

En revanche, Doubrovsky récusait toute affiliation à l'autobiographie et ce, avec une certaine mauvaise foi. Car il connaissait parfaitement la définition qu'en avait donnée Philippe Lejeune, fondée sur l'engagement de l'auteur à être sincère. Il savait que les Mémoires, qui retracent la vie publique d'une personnalité emblématique, ne constituent qu'un type d'autobiographie. Mais il

---

2. Serge Doubrovsky, *Un amour de soi* [Paris, Hachette, 1982], rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 437-438.

alléguait cette acception restreinte, ce sous-genre particulier, « réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie, et dans un beau style », pour lui opposer sa propre pratique d'écrivain.

Sa critique de l'autobiographie, ou plutôt des Mémoires, était double. D'une part, dans le contexte politique des années 1970, un genre réservé aux « importants de ce monde » ne pouvait que soulever la réprobation. D'autre part, dans le contexte critique, un genre cultivant « le beau style » ne pouvait se justifier ni sur le plan esthétique, puisqu'il s'interdisait toute recherche formelle, ni sur le plan référentiel, puisque les conventions stylistiques et autres lieux communs excluent toute singularité.

Cette tentative de discréditer l'autobiographie feignait d'ignorer ce qu'avaient de novateur, d'aventurier, de littéraire, les textes de Rousseau, Stendhal, Vallès, Gide, Céline, Violette Leduc, Genet, Leiris, Perec, Claude Simon et bien d'autres, dont « le » *Roland Barthes par Roland Barthes* paru deux ans plus tôt. Sans doute l'exercice du prière d'insérer, qui se doit d'être aussi bref et prégnant qu'un message publicitaire, n'autorisait-il pas de nuances dans l'argumentation. Les nuances, les rectifications, les développements viendront par la suite.

Doubrovsky va en effet publier coup sur coup, dans des revues universitaires, plusieurs articles consacrés à son propre roman, *Fils*. Dans le premier, intitulé « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », le mot « autofiction » n'apparaît pas. La fonction qui est assignée à *Fils* n'est plus d'inaugurer un nouveau genre mais de renouveler l'ancien, l'autobiographie, en tirant les leçons à la fois de la « Nouvelle Critique » et de la psychanalyse :

Pour n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe (s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie « trace » indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle. Par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine<sup>3</sup>.

Pour la poétique formaliste, qui dominait la scène critique, l'écriture n'avait pas pour fonction de représenter une réalité existante, ou ayant existé, mais de créer une forme purement langagière.

---

3. Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse » [*Cahiers Confrontation*, n° 1, février 1979], rééd. dans *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980, p. 188.

Doubrovsky étend cette exigence à l'écriture autobiographique qu'il conçoit comme un processus d'invention de ce personnage particulier qu'est l'auteur lui-même. D'un autre côté, l'expérience de l'analyse lui a montré que les mots ne révèlent la vérité du sujet qu'à son insu, lorsque les défenses conscientes se relâchent. C'est pourquoi, suivant le précepte de Mallarmé, il a laissé « l'initiative aux mots », qui s'appellent et s'engendrent les uns les autres, en fonction de leur sonorité et de leur polysémie. Cette méthode d'écriture, qu'il nomme « consonantique », désarticule la syntaxe du « beau style » afin de faire remonter le non-dit des profondeurs du moi. Cette émancipation langagière est étroitement encadrée par la structure du récit. C'est ainsi que *Fils* retrace, heure par heure, une journée du « professeur Doubrovsky » à New York, une journée au cours de laquelle le passé, à tout moment, fait retour. L'autofiction se distingue donc de l'autobiographie traditionnelle sur deux plans : davantage de liberté au niveau de l'énonciation, davantage de contrainte en ce qui concerne la structure temporelle.

Quel est le but de cette double stratégie ? Découvrir, exprimer, construire une vérité autre que celle qui était accessible à l'autobiographie traditionnelle. Dans son second article d'autocritique intitulé « Autobiographie/vérité/psychanalyse <sup>4</sup> », Doubrovsky affirme que « l'autobiographie classique » est « discréditée sur le plan aléthique », c'est-à-dire sur le plan de la vérité. « Dieu sait, argue-t-il, si l'on a dénombré les erreurs et les mensonges de Rousseau ou de Chateaubriand <sup>5</sup>. » L'autofiction, quant à elle, ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un « roman » qui « démultiplie » les récits possibles de soi. D'abord en altérant « la solitude romantique du “moi seul” de Rousseau <sup>6</sup> ». Dans le récit de cure (Doubrovsky se réfère à *Fils* mais aussi à *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal), c'est le personnage du psychanalyste qui conteste le discours de l'auteur et qui donne une autre version des faits. Cette recherche d'altérité, qui décentre le héros, est effectivement devenue une des tendances les plus intéressantes de l'écriture

---

4. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », communication au colloque de Cerisy consacré à « La psychanalyse des textes littéraires » en 1980 sous le titre « *Fils* : à retordre », publié la même année dans *L'esprit créateur*, rééd. dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 61-79.

5. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 72.

6. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 73.

7. Exemples : l'ex-conjoint dans *Sujet Angot*, *Chien* de Paul Nizon, *Le livre brisé*, *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie, *Contre son cœur* de Hanif

du moi<sup>7</sup>. La démultiplication du récit s'obtient ensuite par le travail de construction, d'invention narrative que Doubrovsky nomme « fiction ». « En ce sens, [écrit-il], une autobiographie postanalytique, par rapport à l'autobiographie classique, ne saurait être plus "vraie" que d'être plus riche. Au sens où l'on dit que l'uranium a été par *traitement*, lui aussi, *enrichi*<sup>8</sup>. » Dès lors, l'auto-fiction ne se constitue plus *versus*, *contre* l'autobiographie. Elle la problématise, elle la dialectise, elle développe ses potentialités. Elle creuse le même sillon, le même *versus*.

### Contre le récit d'enfance

La critique de l'autobiographie va néanmoins reparaitre dans un « roman » de 1989, *Le livre brisé*, en s'appliquant, cette fois, à un texte précis, *Les mots* de Jean-Paul Sartre. C'est avec un mélange d'admiration et d'irritation que le narrateur relit *Les mots* pour préparer un cours. Qu'est-ce qu'il reproche à ce texte ? D'être aussi fascinant, captivant et définitif qu'un roman réaliste du siècle précédent, dont les personnages vérifient [valident ?] nécessairement les schémas explicatifs qui les gouvernent :

Avec Marx et Freud à la rescousse, tout est net. À condition d'ajouter un concept fondamental qui leur manque : *La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie : elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté*. Voilà, le tour, le retour sur soi, est joué. L'homme est à lui-même transparent, son destin devient diaphane. Le sens d'une vie est l'évidence même. La véritable autobiographie est comme l'idée cartésienne : claire et distincte. Pourvu, bien sûr, qu'on possède le bon instrument critique, qu'on applique la bonne grille<sup>9</sup>.

En tant que critique, Serge Doubrovsky comprend fort bien que l'écriture autobiographique est affaire de reconstruction selon une vision du monde, une idéologie, un système de valeurs. Quels que soient les souvenirs, et leur fiabilité, ils sont triés, élucidés, organisés en fonction des outils critiques dont dispose l'auteur. « Il suffit

---

Kureishi, *Vies minuscules* de Pierre Michon, *Romanesques* de Robbe-Grillet, le narrataire dans les livres de Raymond Federman, l'ordinateur dans ceux de Henry Roth, « Zuckerman » dans *Les faits* de Philip Roth, « tu » et « Nelly » dans *Trame d'enfance* de Christa Wolf, *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère.

8. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 78.

9. Serge Doubrovsky, *Le livre brisé* [Paris, Grasset, 1989], rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 148. C'est Doubrovsky qui souligne.

de construire le bon système, écrit-il : une vie, ça rentre dedans. » Et le récit d'enfance est le plus exposé à ce travail de concaténation :

*Les mots* sont un récit d'enfance. Le malheur, un récit d'enfance est impossible. Il est toujours fait par un adulte. Ça l'adultère. Du tout au tout. Du simple fait que l'adulte écrit ce que l'enfant vit. [...] Il vole à Poulou sa parole, il lui reconstruit son être. Mais, du coup, ce n'est pas l'image de Poulou qu'on nous renvoie : c'est celle de Sartre. [...] En train d'écrire. Un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant, il s'est perdu en cours de route, il est mort<sup>10</sup>.

Doubrovsky, pour sa part, n'évoquera jamais son enfance que par bribes. Et il ajoutera bientôt aux critères définitoires de l'autofiction la proximité du temps de l'histoire et du moment de l'écriture, proximité accentuée par l'emploi systématique du présent de narration :

Dans mes romans, mon enfance n'est pas présente. Elle est présentable. En l'écrivant, je la déguste avec plaisir. Mais comment l'ai-je vécue ? Cela m'échappe. Complètement. À tout jamais. D'emblée, mon autobiographie doit dire adieu à mon enfance : Tartempion est un adulte désespéré, face à un enfant introuvable<sup>11</sup>.

Si l'enfant est « introuvable », comment l'adulte, « désespéré », va-t-il retracer cette « histoire de sa personnalité » qui est constitutive du projet autobiographique selon Philippe Lejeune ? Le genre qu'ont inauguré les *Confessions* postulait déjà que « l'enfant est le père de l'homme<sup>12</sup> ». En prétendant parler de sa vie sans passer par le récit de son enfance, Doubrovsky rompt avec les modèles rousseauiste et sartrien. Son concept d'autofiction est fondé sur la critique de l'autobiographie en tant que discours fallacieusement référentiel. Mais, à partir de là, il développe deux types de récit. L'enfance, il renonce à la raconter chronologiquement, au nom d'une éthique plus exigeante que celle de ses prédécesseurs ; mais il l'évoque, par bribes, par flashes, dans tous ses livres. Son itinéraire d'adulte, au contraire, il le développe en longues séquences

10. Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, ouvr. cité, p. 153-154.

11. Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, ouvr. cité, p. 401.

12. Dans son poème « The Rainbow », Wordsworth écrit : « The Child is father of Man/And I could wish my days to be/Bound each to each by natural piety. » William Wordsworth, *The Poetical Work of William Wordsworth* [Londres, 1826], Boston, Philipps, Sampson, and Company, 1856, p. 537.

narratives qu'il s'autorise à fictionnaliser au nom d'une poétique délibérément ambiguë.

On a là les deux grandes tendances qui se partagent le champ des écritures du moi contemporaines. La critique portant sur l'exactitude du récit autobiographique n'est pas propre à Doubrovsky. Elle court tout au long de l'histoire des écritures du moi, on la trouve chez Rousseau et elle fait aujourd'hui l'unanimité. Toute narration autobiographique tend à se développer comme un roman. À partir de cet axiome, deux attitudes sont possibles. Les uns vont se garder, autant que possible, de tomber dans le récit. C'est le cas de Michel Leiris, de Georges Perec, d'Annie Ernaux ou de Paul Nizon, par exemple ; et c'est celui de Serge Doubrovsky lorsqu'il évoque son enfance. Les autres vont assumer et amplifier la compulsion fictionnelle du récit de soi, pratiquant ce qu'on peut appeler l'autofiction.

### Contre l'autobiographie

Je voudrais évoquer maintenant quatre écrivains de la même génération que Doubrovsky qui ont, eux aussi, fondé leur pratique et leur théorie de l'écriture du moi sur une critique de l'autobiographie. Bien entendu, il s'agissait pour eux de valoriser leurs propres textes autobiographiques en écartant une étiquette générique qu'ils jugeaient dévalorisante. Mais, quelles qu'aient été leurs arrière-pensées autojustificatives, ils ont contribué à rouvrir, sur de nouvelles bases, le débat sur les rapports entre la littérature et la vérité.

D'abord Paul Nizon. Après s'être qualifié, dès 1983, de « fictionnaire autobiographique », Paul Nizon s'est défini comme un « écrivain autofictionnaire ». Ce glissement traduit son désir de s'affranchir de la tradition autobiographique :

Je suis un écrivain égotiste, mais suis-je pour autant un autobiographe ? Ce concept d'autobiographie permet de classer sous la même rubrique les productions les plus hétérogènes : des mémoires de toute provenance ainsi qu'*Anton Reiser*, *Poésie et Vérité* ou *Simplicissimus*, Blaise Cendrars, tout Henry Miller, tout Thomas Wolfe, Constantin Paoustovski, Isaac Babel, en particulier sa *Cavalerie rouge*, Elias Canetti avec *La langue sauvée*, tout Robert Walser... Je donne juste ces quelques exemples pour mettre en évidence combien ce domaine est vaste, combien ce concept peut être extensible. Le mieux est de ne pas y toucher, je me contenterais de constater à ce propos que MES

LIVRES TOURNENT AUTOUR DE MA PERSONNE ET  
FOUILLENT DANS MA VIE. JE POURRAIS AUSSI DIRE  
QU'ILS SONT À LA RECHERCHE DE MA VIE<sup>13</sup>.

On observe que les références de Nizon dans ce domaine sont plus riches et plus variées que celles de Doubrovsky. Mais, raisonnant en écrivain plus qu'en critique, il refuse d'entrer dans un débat théorique. Plus tard, il abandonnera le terme d'autofiction mais deviendra plus tranchant :

L'autobiographie est une reconstruction du passé, ce qui ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est que le moi est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée<sup>14</sup>.

En d'autres termes, la fonction de son écriture n'est pas tant rétrospective qu'exploratoire. Elle ne vise pas à faire connaître celui qu'il était mais à faire surgir un aspect de lui-même qu'il ignore. Paul Nizon révère trop les grands écrivains du moi pour critiquer leur démarche. Il reconnaît sa dette envers Robert Walser et Henry Miller qui l'ont initié au « débloqué » de l'écriture qu'il nomme « action prose ». Mais, de fait, sa poétique est fondée sur une nouvelle conception du moi, « fluide, insaisissable, inconnu », qui relègue les reconstitutions autobiographiques dans une époque révolue, préfreudienne et, si je puis dire, prépostmoderne.

L'itinéraire d'Alain Robbe-Grillet est tout à fait différent. On se souvient que la parution, en 1985, du premier volume de la série des *Romanesques*, intitulé *Le miroir qui revient*, lui a permis de revenir sur le devant de la scène littéraire. Or il s'agissait d'un texte apparemment autobiographique, ce qui ne manqua pas de surprendre de la part d'un tenant de l'autotélisme littéraire. Il s'en est expliqué dans une conférence intitulée « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi<sup>15</sup> ». Sa défense contre le soupçon de palinodie

13. Paul Nizon, *Am Schreiben gehen* [Francfort, 1985], trad. fr. de J.-C. Rambach, *Marcher à l'écriture* [Arles, Actes Sud, 1991], rééd. dans Paul Nizon, *Œuvres autofictionnaires*, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 1997, p. 999.

14. Paul Nizon, *La république Nizon. Rencontre avec Philippe Derivière*, Paris, Les Flohic Éditeur, 2000, p. 128.

15. Alain Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », transcription par Michel Contat d'une conférence donnée en juin 1986, publiée dans Philippe Lejeune et Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit* [Paris, Presses universitaires de France, 1991], rééd. dans Alain Robbe-Grillet, *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 247-258 (rééd. Paris, Seuil, coll.

consistait à nier qu'il y ait la moindre différence entre autobiographie et roman. D'une part, « un roman est toujours autobiographique » (*LV*, p. 254) et, en ce qui le concerne, il a toujours « alimenté fortement [ses] œuvres avec de l'expérience vécue » (*LV*, p. 251). D'autre part, « il y a dans la relation autobiographique à soi-même quelque chose d'impossible et qui nécessite d'être truqué » (*LV*, p. 256), d'où le caractère inévitablement fictionnel des textes qui prétendent respecter un pacte de vérité :

Il y a des livres remarquablement truqués qui disent « je » et « je signe » : les *Mémoires d'outre-tombe*, par exemple, qui est pour moi un très grand livre, qui signe en effet le pacte, fait semblant de le respecter, pour devenir bientôt quand même un tissu de mensonges invraisemblables, ce qu'il est facile de démontrer (sur ses relations avec le jeune Charles X, par exemple) (*LV*, p. 256).

Dès lors, il se demandait pourquoi *Le voyeur* ou *La jalousie* n'avaient pas créé le même « effet de proximité » avec les lecteurs que *Le miroir qui revient* alors que, dans tous ses livres, il parle de lui de manière truquée. Il reconnaissait sa responsabilité dans cette méprise : il n'avait pas sous-titré « roman » *Le miroir qui revient* et la quatrième de couverture suggérait, interrogativement, qu'il pourrait s'agir d'une autobiographie. Certains s'étaient donc imaginés qu'il instituait un pacte autobiographique. Bien entendu, en ce qui le concernait, il ne faisait « pas une confiance plus naïve à l'auteur quand il dit “je” que quand il dit “il”, même s'il a en outre écrit “mémoires” ou “souvenirs” sur la couverture » (*LV*, p. 256). Mais il sera bien obligé de constater que les lecteurs, « les lecteurs populaires en particulier », sont extrêmement sensibles à tout « effet autobiographique » (*LV*, p. 253).

Ce qu'il récuse, ce n'est pas l'effet autobiographique, qu'il avait calculé, c'est la réception référentielle du texte. Ce qu'il critique, c'est la naïveté et l'ignorance des lecteurs auxquels il fait une leçon de poésie : « Ce qu'on attend d'un écrivain n'est pas du tout une relation historique entièrement authentifiée par des instances extralittéraires, c'est au contraire quelque chose qui n'a en fin de compte d'existence que littéraire » (*LV*, p. 257). Robbe-Grillet devra admettre que cette conception autotélique du texte n'était pas encore la chose du monde la mieux partagée. Il faudra

---

« Points », 2003). Désormais les références à cet article seront indiquées par le sigle *LV*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

que l'horizon d'attente évolue pour que se développe la « nouvelle autobiographie » : que les lecteurs apprennent à fixer leur « attention sur le travail même, opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire » (LV, p. 258).

Pour Raymond Federman, l'autobiographie est, par nature, « banale, ennuyeuse, dérisoire, dépourvue d'intérêt<sup>16</sup> ». C'est en dénonçant inlassablement ses conventions que les auteurs d'aujourd'hui transforment leur témoignage en « surfiction » :

De nombreux écrivains contemporains utilisent des éléments de leur propre vie pour créer leur fiction, mais en même temps, ils en sapent la crédibilité par le recours à l'ironie, l'auto-réflexion, les interventions de l'auteur, les digressions et les contradictions délibérées ; ce faisant, ils estompent la ligne qui sépare les faits de la fiction, le passé du présent et de l'avenir<sup>17</sup>.

Dans ses propres romans, cette ironie métadiscursive intervient constamment pour dénoncer le leurre de la *mimésis* autobiographique. Ainsi, dans *Chut*, paru en 2008, un an avant sa mort :

*Fais gaffe, Federman. Si tu continues comme ça, tu vas chavirer dans le naturalisme misérabiliste à la Zola.*

*Je m'en fous. Faut bien que je dise la vérité, même si la vérité fait mal. D'accord, les lecteurs diront : C'est pas du roman que tu fais là, Federman, c'est de l'autobiographie, ou, pire encore, de l'auto-fiction.*

*Eh bien moi je leur dirai, vous vous gourez, c'est de la fiction pure que je vous raconte, parce que toute mon enfance, je l'ai complètement oubliée. Elle a été bloquée en moi. Donc tout ce que je vous dis, c'est inventé, c'est de la reconstruction. Et puisque tout ce qui s'écrit est fictif, comme l'a dit Mallarmé, ce que je suis en train d'écrire, c'est de la fiction<sup>18</sup>.*

Federman et Robbe-Grillet ne récusent pas l'autobiographie en tant que récit d'expériences personnelles, mais l'hypothèse d'un pacte autobiographique qui garantirait la vérité de ce récit. Le

16. Raymond Federman, « Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction] » [1992], *Surfiction* (Albany, State University of New York Press, 1993), trad. fr. de Nicole Mallet, Marseille, *Le mot et le reste*, coll. « Formes », 2006, p. 138.

17. Raymond Federman, « Federman sur Federman », art. cité, p. 141.

18. Raymond Federman, *Chut : histoire d'une enfance*, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 23, souligné dans le texte.

lecteur se trouve ainsi pris en otage par un système de double contrainte. L'auteur lui raconte assez conventionnellement, mais avec talent, certains des événements qui ont marqué sa vie d'homme et d'écrivain ; à ces confidences, il prête une oreille polie, compréhensive ou passionnée. Et, soudain, voilà que ce narrateur se met à lui reprocher d'être tombé dans le piège grossier du pacte autobiographique, d'être un grand naïf, indigne de la littérature qu'on lui sert !

Je ne crois pas que ce double discours résulte d'une stratégie délibérément, ou compulsivement, perverse. Il traduit plutôt la contradiction dans laquelle se trouvent ces auteurs, leur difficulté à concilier leur théorie de la littérature et leur pratique de l'écriture. Le critique, en eux, reste attaché à la conception autotélique du texte, tandis que l'écrivain ressent la nécessité de dépasser cette aporie. Contradiction aussi inconfortable pour le lecteur que pour l'auteur, mais féconde sur le plan de la réflexion critique. J'en veux pour preuve le séminaire de Roland Barthes de 1973-1974, dont les notes viennent d'être publiées sous le titre *Le lexique de l'auteur*. On aurait pu intituler ce texte : *Fragments d'un discours autobiographique*. Le théoricien de la « mort de l'auteur » y prend en effet pour objet d'étude la genèse problématique de *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui paraîtra en 1975. Deux formules, explique-t-il, le tentaient. Soit critiquer ses propres ouvrages de critique, quitte à s'autoparodier ; soit céder à « la libération romanesque » en laissant écrire la première personne :

Série de fragments plus ou moins biographiques ; auto-analyses : ce que moi seul je sais, les restes de l'œuvre (# l'essentiel écrit), le non encore dit. Esprit de la biographématique, de la biographie heureuse. Retour de l'auteur, mais « à la moderne », non pas retour du Passé : ce sont les souvenirs qui font vieillir ; je ne veux pas que le passé me pousse, m'expulse. Non pas m'exprimer mais *m'écrire*. Effet : heureux pour ceux avec qui je suis déjà en complicité<sup>19</sup>.

Longtemps, raconte-t-il, il fut « bloqué » par cette alternative, par l'impossibilité de « choisir, c'est-à-dire de sacrifier une solution à l'autre<sup>20</sup> ». Comme il ajoute, en passant, qu'il craignait de tomber dans l'« infatuation », « la Faute narcissique, le miroir triomphant<sup>21</sup> »,

19. Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*, Paris, Seuil, 2010, p. 100.

20. Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur*, ouvr. cité, p. 100.

21. Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur*, ouvr. cité, p. 82.

on ne peut s'empêcher d'imputer ses tergiversations génériques à un sentiment de culpabilité. Chez lui, comme chez Doubrovsky, Federman ou Robbe-Grillet, le discours critique et l'écriture du moi entretenaient une relation complexe de proximité et d'antagonisme. Il ne put résoudre ces contradictions qu'en alléguant le caractère fictionnel, ou romanesque, de ses confidences : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman<sup>22</sup>. » Ainsi le texte était-il légitimé du double point de vue de l'éthique et de la poétique.

Bien que les écritures du moi aient, depuis Barthes, conquis une certaine légitimité littéraire, cette norme anti-autobiographique resurgit dès qu'il s'agit de définir des critères de littérarité. Elle permet de séparer, jusque dans le champ de l'« autofiction », le bon grain littéraire de l'ivraie référentielle. Ainsi, pour Vincent Colonna, l'autofiction doubrovskienne et courante relève d'une « littérature personnelle » et « manufacturière » dénuée de créativité<sup>23</sup>. Le nouveau concept n'a de pertinence, à ses yeux, que s'il désigne un processus de projection de l'auteur dans des situations imaginaires.

Philippe Forest, pour sa part, assigne à l'écrivain du moi la tâche de « répondre [...] à l'appel que le réel lui adresse<sup>24</sup> » sans tomber dans le « naturalisme anachronique qui domine désormais le champ littéraire<sup>25</sup> ». Aussi oppose-t-il sa pratique du « roman vrai », « dans la confrontation perpétuelle avec l'horizon du négatif, de l'impossible », à « l'égolittérature<sup>26</sup> » dans laquelle « le Je se présente comme une réalité [...] antérieure à toute mise en forme par l'écriture<sup>27</sup> ». Instrumentalisée par l'idéologie hédoniste de la post-histoire, cette mauvaise autofiction offre un « miroir consolateur dans lequel auteur et lecteur cherchent à contempler une image retrouvée d'eux-mêmes à la faveur de rassurants récits intimes et familiaux ressuscitant narcissiquement la fiction d'un monde stable et inquestionné<sup>28</sup> ». Le type d'autofiction qu'il appelle de ses

22. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 5.

23. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 116-117.

24. Philippe Forest, *Le roman, le réel*, Nantes, Pleins feux, 1999, p. 55.

25. Philippe Forest, *Le roman, le réel*, ouvr. cité, p. 31.

26. Philippe Forest, « Le retour du Je dans la littérature française », dans Philippe Forest et Claude Gaugain (dir.), *Les romans du Je*, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 48.

27. Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 37.

28. Philippe Forest, *Le roman, le je*, ouvr. cité, p. 37.

vœux devrait au contraire, dans le sillage des modernes, remettre sans cesse le « je » en question à travers une déconstruction textuelle du sujet.

Dans son dernier essai, Philippe Vilain trace la même ligne de partage, quoique dans une optique moins normative :

L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la recréation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire). La première ne présente pas plus de crédit que la seconde, ni la seconde plus que la première, mais ces deux écoles évoquent deux manières radicalement opposées de concevoir la vérité du « moi », deux tendances inconciliables de l'autofiction qui confinent toujours à une saisissante irréductibilité des points de vue. De plus en plus, je rejoins la position *fictionnalisante* de Vincent Colonna que j'avais rejetée dans un premier temps<sup>29</sup>.

Nous ne sommes plus dans un schéma binaire fondé sur l'exclusion. Non seulement l'option autobiographique est-elle aussi légitime que l'option fictionnelle, mais on peut passer de l'une à l'autre. Toutefois, Vilain ne manque pas de justifier son choix en créditant la « recréation romanesque » d'une plus grande sincérité, puisqu'elle prend en considération « l'impossibilité de se décrire<sup>30</sup> ».

Ces quelques exemples de métadiscours montrent que l'autofiction ne peut se définir qu'à travers une critique de l'autobiographie. Elle se constitue comme genre littéraire en s'opposant au genre dont elle dérive et avec lequel on risque de la confondre. Et, pour s'en distinguer, elle le construit comme un mauvais objet, immoral et prosaïque, dont elle doit éviter la contamination. Quelles que soient leurs visées autojustificatives, ces réflexions théoriques méritent d'être analysées, poursuivies et débattues par la critique dite « savante ». C'est en engageant le dialogue avec les auteurs que nous pourrions avancer dans la compréhension de ce phénomène littéraire radicalement nouveau.

---

29. Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009, p. 73.

30. Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, ouvr. cité, p. 73.