

DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION : UNE GÉNÉALOGIE PARADOXALE

Thomas Régnier

Klincksieck | « *Revue de littérature comparée* »

2008/1 n° 325 | pages 33 à 36

ISSN 0035-1466

ISBN 9782252036570

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-33.htm>

!Pour citer cet article :

Thomas Régnier, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », *Revue de littérature comparée* 2008/1 (n° 325), p. 33-36.

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale

Thomas Régnier, mort le 30 août 2006, collaborait à de nombreuses revues littéraires, dont La Revue des Deux Mondes, Europe, Le Magazine littéraire en sus de ses critiques dans Le Nouvel Observateur. Petit-fils de Robert Antelme, né à Rio de Janeiro, il était spécialiste de Maurice Blanchot sur qui il avait écrit de nombreux textes, mais ses nombreux écrits s'étaient penchés sur des auteurs aussi divers que Marcel Schwob, Claude Lévi-Strauss ou Jorge Luis Borges. Plus généralement, Thomas Régnier était attentif à l'ensemble de la littérature contemporaine, pour laquelle il faisait preuve d'une curiosité et d'une exigence qui ne s'étaient jamais démenties.

Dans cet article, c'est la dynamique ayant conduit la littérature de l'autobiographie à l'autofiction que dessine Régnier : celui-ci fonde sa réflexion sur la figure matricielle de Rousseau, dont Les Confessions, autobiographie orthodoxe, échoue à « inventer un langage aussi nouveau que mon projet » à cause de son impossibilité à se détacher de la mimesis ; par opposition, Les Rêveries du promeneur solitaire signent l'aboutissement d'une nouvelle écriture qui nie l'authenticité et récuse la notion de mensonge. Ce faisant, Rousseau ouvre la voie à la modernité, puisque, comme le constate l'auteur, la littérature contemporaine a ostracisé le langage autobiographique pour lui préférer « une fiction triomphante ». Celle-ci, expulsant toute référence à une vérité rigide et sclérosante, revendiquant le rôle de l'imagination dans la représentation de la réalité, est seule capable de retracer toute la profondeur de l'expérience entendue comme « aventure » sans cesse renouvelée et perpétuellement mouvante, alors que la tyrannie de la vérité se heurte finalement à un inévitable appauvrissement. Certes, cette nouvelle perspective n'est pas sans danger : le sujet, en se détachant de toute adhésion à la réalité, ne risque-t-il pas la dilution ? Peut-on encore parler de confrontation avec le réel lorsque le fictif envahit le langage de l'intime ? Régnier, s'il voit dans l'autofiction le lieu d'une poétique en mouvement, par opposition à l'autobiographie, n'éluide pas le trouble que provoque et qui accompagne, et ce depuis ses débuts, le genre de l'autofiction.

Jérémie GRANGÉ

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 (r)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 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. À 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 à 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, Dorrit Cohn a attiré la notion de fiction au centre d'un essai interrogeant sa spécificité (*The distinction of fiction* (1999), 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.

Thomas RÉGNIER †
(avec l'aimable autorisation du *Magazine littéraire*)