Autobiographie / Roman / Autofiction

Philippe Lejeune et moi-même avons conçu, dès 1968, un goût décidé et maniaque pour l'autobiographie. Nous la défendions solitairement comme un genre littéraire majeur et nous exprimions une défiance pour le roman, «cet art sans avenir» dont parlait Maurice Blanchot. Nous distinguions surtout l'autobiographie et la fiction, récusant la notion molle de roman autobiographique. Qu'il pût y avoir un art poétique de la véracité, et que celui-ci ne tirât point ses ressources de la fiction, c'était une position qui parut et qui paraît encore naïve et intégriste. Mais la contradiction des pactes autobiographiques, impliqués dans les écritures du soi-propre, et des pactes fictionnels du *comme si*, inhérent à tout roman, «histoire feinte en prose», comme le dit Littré, cette contradiction demeure, et elle nous a paru longtemps comme une discrimination des deux pratiques. Les protestations sincères des écrivains devant le terme d'*autobiographie*, les ruses des éditeurs invoquant le titre générique *roman*, les discours sur la modernité prônant l'éclatement et la subversion des genres littéraires, ne nous ont pas ébranlés. Ils nous donnent tout de même un statut très minoritaire et quelque peu archaïque dans le champ universitaire, la vraie écriture se moquant des genres.

En 1977, la lecture éblouie de *Fils* de Serge Doubrovsky (précédée de *W* de Georges Perec, de *Livret de famille* de Patrick Modiano) m'a convaincu qu'il fallait théoriser, empiriquement, cet intervalle entre roman et autobiographie: un récit, sans être simplement indéterminé, pouvait relever des deux pactes opposés: des dispositifs complexes, jouant sur l'alternance, l'imbrication ou l'incertitude pouvaient surmonter cette contradiction. Serge Doubrovsky, dans son épitexte, donnait une définition claire et opératoire de l'autofiction: un récit affiché comme roman, et reposant sur la stricte homonymie de l'auteur, du narrateur, et du protagoniste. Et, fort assuré de sa démarche, il revendiquait à la fois la véracité de l'autobiographe et le pouvoir démiurgique du romancier. L'autofiction, comme la marche, se démontrait en marchant.

Dès 1981, à partir de l'entreprise doubrovskienne, j'ai tenté de légitimer et d'étendre le champ de cette autofiction. Une série d'articles, dont je re-

tiendrai la participation à *Autofictions & Cie*, en collaboration avec Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky (1993), et dont j'ai voulu donner une synthèse provisoire dans *L'Autobiographie* (1997), en collaboration avec Eliane Lecarme-Tabone. C'est une notion fort impopulaire dans nos milieux que j'ai cherché à préciser. J'ai voulu montrer que l'autofiction fonctionnait dans la littérature française bien avant que Serge Doubrovsky invente le terme et le conceptualise, chez Loti, Colette, Malraux, Maurice Sachs, Céline, mais aussi qu'il fallait, en fonction des critères du *nom propre de personne*, distinguer deux directions divergentes de l'autobiographie: l'une correspondant à la maquette doubrovskienne, dont le principe est une homonymie qui tend à l'autonymie solipsiste, soit une autofiction restreinte, et une autofiction généralisée, dont les dispositifs plus complexes impliquent un encodage-décodage du nom de l'auteur, et l'ambiguïté d'un double pacte autobiographique et fictionnel aux effets étrangement inquiétants. Les deux sous-familles, à les recenser, se sont montrées bien nombreuses dans l'espace francophone, mais aussi dans l'espace américain, et plus précisément new-yorkais. D'emblée, à la lecture, on sent que l'autofiction plus restreinte penche du côté de la simple autobiographie, dont elle est une variante violente et déchainée, alors que l'autofiction plus élargie tend vers la fiction selon une courbe asymptote.

J'ai mis longtemps à m'aviser que la plupart de ces autofictions fondatrices venaient de l'horizon juif, français et new-yorkais, mais aussi maghrébin. Je n'y ai pas attaché d'importance, parce que dans ma génération et dans mon milieu on m'a appris à considérer comme obscène ou indécente la question de savoir si un être humain était juif ou non, croyant ou libre penseur, catholique ou protestant. S'interroger sur un patronyme pour débusquer une origine, c'était bon pour les rescapés pitoyables de l'Action française et du Régime de Vichy. Mon père avait eu Raymond Aron et Simone Weil comme condisciples à la Rue d'Ulm: jamais il n'a fait allusion à une origine particulière et à une identité autre qu'intellectuelle. Moi-même, j'ai pu côtoyer Georges Perec tout jeune homme: je ne l'ai jamais entendu faire allusion à un «être juif» ni chez lui ni chez un autre, et les héros de ses premiers récits jusqu'à *W* sont parfaitement indéterminés quant à leur origine. L'arbitraire du lieu de naissance ou des migrations nous avaient fait français, sans trop de patriotisme enraciné. C'était une question d'état-civil. Inversement, un historien de la littérature se déshonorait et témoignait de la pathologie maurrassienne quand il décrivait Montaigne et Proust comme des «demi-juifs», en général pour y voir quelque perversion du génie français. L'épidémie de l'antisémitisme avait infecté la plus grande partie de la littérature d'avant-guerre, mais elle nous semblait avoir été éradiquée. Pour les uns, c'était l'âge de l'indifférence, pour les autres celui de la discrétion ou de l'oubli, nul clivage entre nous tous, du moins jusqu'au

procès Eichmann et à la Guerre des six jours. Alors même un Raymond Aron, si attaché à effacer les traces d'une origine qu'il tenait pour quasi-fictionnelle, est bien obligé de formuler sa relation à une communauté, dès lors qu'elle lui semble injustement traitée.

Si on surmonte ses propres résistances à distinguer les juifs des non-juifs dans l'autobiographie de langue française, je distinguerai trois phases ou trois attitudes. Il y a d'abord les vagues des juifs de la république qui ont poussé si loin l'assimilation qu'ils ont atteint une quintessence inédite de la culture française. Volontiers agnostiques, clercs de l'universel, souvent tentés par le catholicisme, ils ne retrouvent une identité juive que dans les périodes de persécution. Un André Maurois, comme en témoignent ses *Mémoires*, va même éluder cette solidarité devant l'épreuve. Emmanuel Berl, l'une des plus belles intelligences du demi-siècle, prête une oreille complaisante à des discours hostiles à l'immigration juive, et revendique parfois le droit du juif à l'antisémitisme discret: n'ouvre-t-il pas *Marianne*, son journal, au regrettable *France-la-douce* de Paul Morand. Et le même Berl va inventer avec *Sylvia*, comme avec *Présence des morts*, une autobiographie négative, comme on parle de théologie négative. Julien Benda, avec *La jeunesse d'un clerc*, autobiographie visant à l'universel par hyper-abstraction de la vie individuelle, se montre lui aussi attaché à effacer la judaïté, quitte à l'assumer dans la polémique avec l'hitlerisme. Avec la deuxième guerre mondiale, apparaît l'autobiographie lyrique ou épique comme révélation de la souffrance juive: *O vous frères humains* d'Albert Cohen constitue la rémanence prodigieuse, en 1972, d'un traumatisme vécu par un enfant au début du siècle et renoue avec les testaments de Villon repris comme modèles de l'autobiographie pathétique. Et l'on retrouve alors le champ des autofictions comme troisième type d'attitude. L'identité juive est alors problématisée, alors qu'elle a été refoulée dans la première phase et proclamée dans la seconde. Il faut avouer que l'appartenance à la communauté et la définition de cette communauté sont, dans les faits, bien problématiques: selon les récits de Patrick Modiano, l'identité du protagoniste et même celle de l'auteur (dans son quatuor autofictionnel) sont variables et contradictoires. Si *La place de l'Étoile* inventait la perspective d'un juif collaborateur dans la génération des pères, *Dora Bruder* constitue un hommage au martyrologue à l'ombre du mémorial composé par Serge Klarsfeld. Patrick Modiano, lui-même, dans *Livret de famille*, raconte comment il a été baptisé, à Biarritz, sur une inspiration d'une amie de sa mère, vers 1952. La savante impassibilité du narrateur ne constitue pas ici une identité – qu'elle soit juive, catholique ou orthodoxe, mais la dissout. Tout appartenance est minée – sauf celle à la littérature, et plus précisément à l'écriture d'un soi étrange, inquiétant et foncièrement problématique.

Si l'autofiction a assurément un lien avec la problématique de l'identité juive (en particulier dans sa branche new-yorkaise), il n'est pas dans nos compétences de définir la nature d'un lien, qui est peut-être celle d'une simple concomitance. Nous avons cru naguère trouver un rendement autobiographique maximal dans la religion réformée, médiocre dans la religion catholique, faible dans l'islam maghrébin, très remarquable dans le judaïsme méditerranéen. Mais ceci relève de vues empiriques inspirées par la volonté de répertorier les exemples d'autobiographies (cf. Lejeune) ou d'autofictions (cf. Lecarme, *op. cit.*).

Il faut tout de même actualiser nos vues sur l'autofiction, moins d'un point de vue théorique que d'un point de vue empirique, qui fait considérer l'usage du terme dans la critique et la multiplication de créations se réclamant de l'autofiction alors qu'elles reprennent les vieux habits du «roman autobiographique»: autrement dit, une écriture de la fiction qui induit une lecture autobiographique et référentielle par des signes de connivences, et une rhétorique de la séduction et de la suggestion, dans laquelle s'est beaucoup complu un Aragon sous l'enseigne confuse du «mentir-vrai». L'autofiction a toujours été un concept contradictoire, mais la littérature ne vaudrait pas une heure de peine si les contradictions logiques n'y trouvaient pas une solution et une résolution esthétiques par un certain exercice des propriétés du langage. Dans une note conjointe, nous avons comparé deux types d'autofictions, (mettant d'ailleurs l'une et l'autre en clair une problématique juive): *Laissé pour conte* de Serge Doubrovsky, *Chaos* de Marc Weitzmann. Pour aller au delà d'une polémique productive de beaux effets stylistiques, on dira que l'autofiction en version originale, c'est-à-dire doubrovskienne, ne cesse de se rapprocher d'une autobiographie, dont la marge de fiction véritable est à peu près exclue. Aucune place, dans le pseudo-roman de *Laissé pour conte*, à une fictionnalisation des événements et des personnes. On aura beau faire, on n'arrivera jamais à fictionnaliser son nom propre quand on le sacralise comme inaliénable. Et ce qui peut paraître, en un sens impropre, comme effets de la fiction, relève en fait du travail de l'écrivain sur le langage et le style narratif. En fait, ce travail tend à une véridicité sans réticences, et sera lu comme tel, puisque l'homonymie implique la responsabilité de l'auteur par rapport au récitant.

En somme, l'autofiction chez Doubrovsky (mais aussi chez Christophe Donner) devient une version «hard» de l'autobiographie, mais aussi une version moderniste, parce qu'elle délivre de ce vieux terme si agaçant pour presque tous les écrivains. Dans la version élargie de l'autofiction – pratiquée aussi bien par Robbe-Grillet dans sa trilogie que par Marc Weitzmann – on multiplie les instances narratives et les protagonistes-clones, on complique l'homonymie par la pseudonymie et l'hétéronymie limitée à une

ou deux lettres, on parcourt les labyrinthes du même et de l'autre. On se rapproche alors au plus près – mais pas toujours au même niveau stylistique – des grands modèles d'André Gide, de Nabokov, d'Albert Memmi (*Le scorpion*). Reste, pour différencier cette production, une sorte d'allusion référentielle ou d'illusion informative, qui pousse le lecteur à une lecture biographique, laquelle se révélera un leurre. La fabulation – cette grande fonction décrite par Bergson – devient alors un jeu subtil d'affabulation, au terme duquel l'écrivain plaidera l'irresponsabilité. C'est, pour aller vite, ce qui rend décevante la trilogie explicitement autofictionnelle d'Alain Robbe-Grillet. Selon nous, l'autofiction a été, dans les années 1975 à 1990, une conquête féconde du grand intervalle – un «no gender's land» entre roman et autobiographie. Aujourd'hui, la bipolarité des deux genres majeurs rétablit le vide de l'intervalle, et l'autofiction, victime de son succès, tend à se rabattre sur ces deux pôles et à s'abolir. En littérature, c'est ce qui peut arriver de mieux.

Note conjointe:

Jacques Lecarme: «L'autofiction comme arme de guerre. *Chaos* (Grasset, 1997) de Marc Weitzmann, *Laissé pour conte* (Grasset, 1999) de Serge Doubrovsky». Dans: *La Faute à Rousseau* 20 (1999), 53-54.

Il n'est pas courant que se succèdent chez un même éditeur deux «romans» qui évoquent les mêmes personnes désignées par des noms identiques et bien réels. On est dans la petite famille de l'autofiction mais aussi dans la grande famille Doubrovsky-Weitzmann. Marc Weitzmann, né en 1959, présente Serge Doubrovsky, né en 1928, comme un «cousin» de la génération de son père, autrement dit comme un oncle assez distant.

Dès la première page de couverture, on sait que *Chaos* de Marc Weitzmann est un roman. Or, très vite, on tombe sur Serge Doubrovsky, Jacques Derogy, et Marc Weitzmann. Le procédé ordinaire de l'autofiction conforme au modèle Doubrovsky se complique: le nom de Marc Weitzmann est connu des très nombreux lecteurs des *Inrockuptibles*, magazine brillant et dans le vent. Le narrateur n'est pas Marc Weitzmann, mais son frère (dont le prénom n'est pas donné). Le Marc Weitzmann dont il est question dans le roman ne ressemble pas du tout au Marc Weitzmann journaliste connu. Enfant adulé dans une famille juive, où la gauche compte beaucoup plus que le judaïsme, il devient un marginal, presque un S.D.F., qui ne parvient à un semblant d'existence que dans la presse négationniste. Jamais présent dans l'histoire, il se voit identifié par le narrateur accablé, d'une part comme juif négationniste, d'autre part comme la figure du frère préféré, qui a mis tous ses efforts à décevoir les rêves parentaux: en somme

un traître absolu qui fait penser à certaines figures maléfiques de Maurice Sachs ou de Patrick Modiano.

Le narrateur n'aime pas l'autofiction, cette invention quasi-familiale, puisqu'elle est due à son cousin Serge Doubrovsky, mais, conscient d'être pris par le grand écrivain pour un rejeton de parents pauvres, il propose un contre-récit du drame conjugal relaté dans *Le Livre brisé*: c'est autofiction contre autofiction, ou plutôt autobiographie contre autobiographie, car les deux récits des cousins prétendent tous les deux à la vérité des énoncés visant des personnes réelles clairement désignées par leurs nom et prénom. De même Marc Weitzmann a des questions et des soupçons à formuler sur son grand-père patriarche, Henri Weitzmann, alors que Serge Doubrovsky, neveu de ce dernier, en a fait, dans *L'Après-vivre* un portrait héroïque en grand résistant. On a ainsi deux tableaux de la même famille de juifs russes parfaitement assimilés à la culture française: Doubrovsky peint en bleu, Weitzmann en noir. La différence de génération y est pour beaucoup. L'écart de notoriété entre le père du narrateur, acteur modeste, et l'illustre professeur-romancier franco-américain, explique aussi le ton du narrateur. Il proteste contre le tableau d'une famille imposé par un romancier qui ne change pas les noms propres, et qui fixe une hiérarchie entre vedettes médiatiques et obscurs parents pauvres. Serge Doubrovsky a souvent, dans ses romans, réglé ses comptes avec ses femmes successives. Marc Weitzmann règle les comptes de sa famille nucléaire avec un illustre «tonton» qu'il juge dédaigneux et envahissant. C'est de bonne guerre, et cela conduit à penser que l'autofiction est, par essence ou par accident, l'arme suprême dans la guerre des sexes et des familles.

Il y a bien des traits communs entre les cousins ennemis: le goût pour une écriture dure de la sexualité, avec des figures imposées comme celle de la sodomisation ou de la défaillance, une idolâtrie de l'acte d'écrire et de publier, mais surtout une attention fascinée pour la vie d'une famille juive sous l'Occupation. On peut s'étonner de cette similitude, car Serge Doubrovsky, né en 1928, était alors un adolescent tandis que Marc Weitzmann allait attendre l'an 1959 pour venir au monde. Mais il est suggéré par ce dernier un certain lien entre le problème de l'autofiction et celui du négationnisme. Le narrateur de *Chaos*, révolté par la dérive faurissonienne de son frère, remarque: «Le négationnisme commençait là: dans ce fantasme de reality-show, où la valeur et le sens de chaque existence dépendaient de la dose de souffrance susceptible d'être exhibée». Ces termes ne sont pas adéquats pour caractériser l'autofiction, mais il y a aussi chez celle-ci le plaisir esthétique de dire sa souffrance pour se proclamer victime et pour se nier persécuteur. Céline a-t-il fait autre chose avec ses geignardises de la trilogie allemande? A l'entendre (et à entendre les récits des épurés de 1944-1945), il est la victime exemplaire et exclusive de la seconde Guerre mondiale. L'autofiction, chez Céline, ne serait-elle pas une ruse pour

s'approprier l'irresponsabilité et la liberté du romancier, tout en énonçant, sur les autres désignés par leurs noms, des jugements très graves, que le lecteur prendra pour argent comptant. En somme un moyen de couper aux conséquences et aux limites de l'acte autobiographique, celui-ci exigeant une éthique de la responsabilité et un devoir de la sincérité.

Il est possible que l'époque soit dominée par l'obsession de la Shoah et des responsabilités qui lui sont liées. Serge Doubrovsky, dans *Fils* (1977), *Un amour de soi* (1982), faisait une place exiguë à son identité juive, alors que *Laissé pour conte* (1999) focalise le récit sur l'expérience d'un juif qui a dû porter l'étoile jaune et se séquestrer, et qui a vécu sa carrière et ses passions dans la communauté juive nord-américaine. Inversement on peut s'étonner que Marc Weitzmann prête à son triste héros une pensée «négationniste» qui n'a été articulée en France que par un Faurisson ou un Garaudy, autrement dit par deux moins que rien.

Evidemment, on ne peut pas donner raison à Weitzmann quand il cherche à démontrer l'analogie de l'autofiction et du négationnisme. Mais ne pose-t-il pas quand même le problème central de l'autofiction quand il dit: «C'était cela, la part de la fiction dans l'auto: une structure mensongère construite pour donner un sens au chaos. Une entreprise de survie basée sur la mystification qui n'altérerait pas seulement les faits, mais l'identité de celui qui les énonçait» (*Chaos*, p.207). Mais c'est précisément ce qu'il fait, à visage découvert, dans *Chaos*: il pratique bien mieux cette autofabulation que le cousin Serge.

On pourrait imaginer un jeu d'échecs savamment mené par nos deux autofictionneurs, et aboutissant probablement à un match nul. Serge Doubrovsky a vivement réagi à la publication de *Chaos*, mais pouvait-il renier ses propres formules sur lui-même, dès lors que se les appropriait textuellement un narrateur hostile? En fait, c'est le changement d'énonciateur qui révolte l'autofictionneur, lui qui a créé un espace textuel où il est seul maître à bord, capitaine courageux d'un vaisseau fantôme. En revanche, dans *Laissé pour conte*, aucune allusion n'est faite au cousin Weitzmann, mais un réquisitoire homicide est dressé contre le docteur Akeret qui a prétendu écrire le cas clinique «autofictif» – ravages de la contagion! – de son illustre patient. A la décharge de ce praticien, ici sauvagement piétiné, il faut signaler qu'il n'a pas utilisé le nom de Serge Doubrovsky (alors qu'il avait été nominalement enrôlé dans *Fils*, pour une part histoire d'une psychothérapie) et qu'il a, le pauvre, joué le jeu de l'autofiction, ou plutôt de l'hétérofiction. Mais on voit bien là le paradoxe de Doubrovsky. S'il intervient sans cesse pour rétablir la vérité sur lui-même et sur les autres, c'est qu'il élimine de plus en plus la fiction de l'autofiction: ce n'est plus qu'une autobiographie qui s'autorise toutes les transgressions déontologiques parce qu'elle s'intitule, par commodité, roman. Le maintien des identités nominales (à peu près intégral dans *Laissé pour conte*) et les autres marqueurs de

véridicité, combinés avec la médiatisation de la vie de l'auteur, nous empêchent de croire un seul instant que nous lisons une fiction. D'ailleurs c'est souvent dans ce dernier livre la même histoire qui nous a été racontée dans les livres précédents sur les mêmes femmes: de la vie personnelle, il n'y a qu'une version ressassée, mais inaltérée. Quoi qu'il en ait, Serge Doubrovsky est le héros de l'autobiographie permanente, et sa personnalité, loin d'être disjointe et dispersée, a une force quasi-héroïque de résistance et de permanence. Au contraire, Marc Weitzmann introduit, dans son autofiction (inavouée), la fiction capitale dans l'énonciation même, puisque le narrateur et le protagoniste sont séparés et reliés par le lien de fraternité. Qui dit fiction dit fabulation; et la logique du genre peut bien aboutir à un fictif Marc Weitzmann rallié au négationnisme! La fabulation avouée s'entrechoque avec les noms propres publics et notoires, et cet enjeu-là n'est pas mince: peut-on fictionnaliser les noms propres, ces désignateurs rigides, sans briser l'effet de roman? Bien entendu, au-delà des fabulations avouées comme telles, Marc Weitzmann ne désespère pas de dire obliquement quelque chose de vrai. On pensera à ce texte d'Aragon, fameux fabulateur, qui, tout de même, dans la fiction intitulée «Le mentir vrai», en a dit beaucoup plus sur lui-même et sur certains autres ... Et on prendra soin, avec Bergson, de bien distinguer de l'affabulation cette belle fonction de l'esprit humain: La fabulation.