

LES ANNEES 80 ET L'EPANOUISSEMENT DE L'AUTOFICTION : ANNIE ERNAUX *ET ALII*

FRANCISCA ROMERAL

Grupo PAIDI HUM-160 Estudios de Filología Francesa

(Un. de Cadix, Espagne)

francisca.romeral@uca.es

Résumé : La progression et la diversité de nouvelles formes de l'autobiographique, notamment celle de l'autofiction, caractérisent la littérature des années 80. L'adoption d'attitudes individualistes et l'influence des médias favorisent l'apparition d'une génération de jeunes écrivains, dont Annie Ernaux, soucieux de la capitalisation de leur expérience de vie et du dialogue avec leur public-milieu et interlocuteur. Les productions littéraires actuelles semblent montrer que, loin d'être une mode passagère, l'autofiction s'est affirmée et a conquis d'autres domaines artistiques.

Mots-clés : années 80 – individualisme – autofiction - Annie Ernaux.

Abstract: The evolution and diversity of news forms of autobiography, especially that of autofiction or self-fiction, characterize 80's French literature. The adoption of individualistic attitudes and influence of media, promote the emergence of a generation of young writers, including Annie Ernaux, concerned about the capitalization of their life experience and dialogue with their audience and readers. Current literary productions seem to show that, far from being a temporary fad, autofiction asserted itself and conquered other arts.

Keywords: 80s . individualism - self-fiction - Annie Ernaux.

Dans le domaine littéraire, les années 80 symbolisent avant tout l'éclatement du sujet et l'avènement de l'écriture de l'intime dans toute sa prodigalité. Mais avant d'aborder cette période, reculons un peu dans le temps et jetons un rapide coup d'œil sur la décennie précédente où se trouvent les germes de ce phénomène qui recevra bientôt le nom d'*autofiction*.

Durant les années 70, les conventionnalismes se pulvérisent, les assises de la société s'ébranlent, et on assiste un peu partout à la revendication de droits sociaux, davantage individuels que collectifs. C'est peut-être dans ces années-là que devrait se situer le moment de plénitude de la société moderne du point de vue matériel, technique, interrelationnel, des droits sociaux, de l'épanouissement personnel et, surtout, de l'émancipation des femmes et des jeunes. Comme l'explique Bernadette Bawin-Legros, « dans les années 70, les mouvements de libération des femmes et des jeunes, avaient d'ailleurs quelque peu relégué la famille au rang d'objet suranné » (Bawin-Legros, 1996: 11). Et c'est dans ce contexte historique que va évoluer, entre autres, la production d'Annie Ernaux, notamment celle de ses premiers textes. Il existe alors un grand désir de se dire, de se manifester, de sortir de l'anonymat, et de franchir le fossé aussi bien entre générations qu'entre classes sociales.

Dans le domaine culturel, des formes d'expression écrite jusqu'alors considérées inférieures, telles que les égo-documents ou les journaux intimes, deviennent alors les objets d'étude de chercheurs du champ littéraire (souvenons-nous des travaux de Philippe Lejeune, en particulier de son recueil de témoignages sur le journal personnel, qui aboutissent en janvier 1990 à *Cher Cahier* et qui, plus tard, donneront naissance à la sa base de données *Autopacte*). Dans le domaine des arts plastiques, les artistes russes et américains poursuivent une recherche déjà initiée dans les années 60 consistant fondamentalement à adopter des formes d'expression simples pour manifester leurs inquiétudes esthétiques.

L'art conceptuel se renforce tandis que l'idée de la précarité de la vie donne lieu à des mouvements comme le Body Art – le corps comme support de l'œuvre – ou le Land Art – la terre changeante comme support de l'œuvre. On travaille pour ainsi dire

avec ce qui se trouve à portée de la main, il n'y a pas de déploiement de grands moyens matériels. On assiste à l'écllosion de mouvements artistiques revendicatifs, dont l'Arte Povera (Gênes, 1967), qui préconisent le rejet de ce qui a été transmis jusqu'alors par la culture traditionnelle à la fois que la subséquente redéfinition de l'œuvre d'art à partir du minimalisme et des pratiques performatives qui permettent d'établir une relation interactive avec le spectateur. La fonction de l'art sera celle de rendre possible et visible le caractère éphémère de la réalité, dans sa variété et ses mutations ; on utilisera des matériaux ou des supports non résistants au passage du temps¹ et on ne cherchera plus à produire des œuvres d'art immortelles. Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'artiste est un génie – idée qui perdurait depuis la Renaissance – est complètement abandonnée. Il existe, en quelque sorte, un désir de se dégager des connaissances transmises par la culture dominante et de revenir au naturel, de s'exprimer à partir de la personnalité constitutive du soi.

Et ces idées se poursuivent et s'intensifient durant les années 80. Dans une mise en correspondance des points d'intérêts des artistes minimalistes et de ceux affichés par Annie Ernaux, Warren Motte signale : « Like those artists, Ernaux intends to exploit minimalism's apparently paradoxical logic, the idea that extreme poverty of expression can in fact enrich the aesthetic experience »² (Motte, 1999: 55). En effet, les intentions littéraires de l'auteur de *Les Armoires vides* et de *Passion simple*, commencent à mûrir à une époque où les valeurs de référence dans tous les domaines sont remises en question, où les objets conçus par et pour une minorité sociale privilégiée, s'ils ne sont pas radicalement éliminés, sont vulgarisés ou convertis en objets anonymes recyclés à l'infini, et rendus ainsi accessibles à tout un chacun.

En 1988, Guy Debord, après avoir mené sa propre enquête sur les valeurs et les comportements de la société du moment, notait, sur un ton alarmé, dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* : « Renversant une formule de Hegel, je notais

¹ De nos jours, on assiste au renouveau de certains aspects de cette tendance dans l'œuvre de Damien Hirst, par exemple, en particulier dans les séries de têtes de vache attaquées et dévorées par des essaims de mouches dans des boîtes en verre, ou de requins et autres animaux dans du formol.

² Traduction : « Comme ces artistes-là, Ernaux a l'intention d'exploiter la logique, apparemment paradoxale, du minimalisme, ainsi que l'idée selon laquelle la pauvreté extrême de l'expression peut, de fait, enrichir l'expérience esthétique .»

déjà en 1967 que 'dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux'. Les années passées depuis lors ont montré le progrès de ce principe dans chaque domaine particulier, sans exception » (Debord, 1988: 55). Debord s'était attardé à analyser en particulier l'un des procédés d'appropriation les plus communs de cette société en croissance, qui consistait à falsifier, à copier ou à adapter ce qui était considéré comme des biens symboliques de la classe supérieure, parmi lesquels l'écriture, la lecture et la création littéraire:

Le faux forme le goût, et soutient le faux, en faisant sciemment disparaître la possibilité de référence à l'authentique. On *refait* même le vrai, dès que c'est possible, pour le faire ressembler au faux. Les Américains, étant les plus riches et les plus modernes, ont été les principales dupes de ce commerce du faux en art. (...) Le jugement de Feuerbach, sur le fait que son temps préférait « l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité », a été entièrement confirmé par le siècle du spectacle, et cela dans plusieurs domaines où le XIXe siècle avait voulu rester à l'écart de ce qui était déjà sa nature profonde: la production industrielle capitaliste. (Debord, 1988: 56)

Les années 80 évoquent l'apogée de la culture du moi, même si, au départ, l'écrivain n'aspire plus à être reconnu comme un génie des lettres et se contente de voir assouvi son droit et sa liberté d'expression et de création. Cet art de l'existence repose sur le principe de *souci de soi* (*epimeleia heautou*), notion que Michel Foucault emprunta à la philosophie de Platon et développa dans ses cours magistraux au Collège de France de 1981 à 1982, réunis et publiés en 2001 chez Gallimard sous le titre de *L'Herméneutique du sujet*.

Selon Foucault, l'écriture autobiographique, en général, et dans laquelle s'inscrit l'autofiction, est une pratique inhérente à la « culture de soi » (Foucault, 1984: 56-60), une culture où sont prioritaires et très valorisées les relations de soi à soi, de l'individu avec lui-même ; il s'agit, à proprement parler, d'une culture où l'individualisme tient une place prépondérante. Foucault définit ce comportement à partir de trois attitudes fondamentales : 1) la première repose sur la considération de la valeur absolue attribuée à l'individu dans sa singularité et dans son degré d'indépendance par rapport aux institutions ou au groupe auquel il appartient ; 2) la seconde consiste en une valorisation

de la vie privée, c'est à dire des relations dans le contexte proche (famille, amis intimes, activités diverses,...) ; 3) la troisième attitude propre à l'individualisme, se concrétise dans le rapport que l'individu entretient avec lui-même, c'est-à-dire, dans les actions qu'il entreprend pour lui-même dans le seul but de prendre soin de lui-même et de mieux se connaître. Foucault signale que, transposé dans le contexte contemporain – les années 80 –, le souci de soi serait l'équivalent d'une sorte de « dandysme moral », d'« affirmation-défi d'un stade esthétique et individuel indépassable », d'égoïsme et de repli sur soi-même. Il s'agit finalement de « trouver le plaisir en soi-même » et de « se rendre culte à soi-même » (Foucault, 1984 : 56-60).

Dans les discours littéraires égocentriques contemporains, dans l'autofiction tout particulièrement, ce souci de soi se double souvent d'un souci de plaire, de s'exhiber ou même de scandaliser, et finit souvent par s'adapter au moule que lui tend implicitement à travers les médias (entretiens en direct à la télévision ou à la radio, reportages dans la presse non spécialisée et des magazines divers, non seulement *Le Nouvel Observateur*, mais aussi *ELLE*, *Télé 7 Jours*, *Paris-Match*, etc.), un lectorat lui aussi médiatisé, de plus en plus friand de la vie de l'autre et de plus en plus impliqué dans la vie « culturelle » grâce à sa participation dans les sondages d'opinion, les tables rondes sur des plateaux à la télévision³ ou des rencontres avec les auteurs dans des Foires du Livre. Cet engouement pour le souci de soi – tourné vers soi mais aussi vers le spectateur/lecteur/consommateur – est, comme signale Gilles Lipovetsky, l'une des caractéristiques fondamentale de ce qu'il appelle « la culture à la mode média » (Lipovetsky, 1987: 242).

L'écrivain va apprendre à tirer profit de la capitalisation de sa propre expérience pour s'assurer une place favorable face au public-milieu (Goffman, 1971: 195) et auprès du public-interlocuteur, en même temps qu'il devient de plus en plus, et parfois à son insu, objet de consommation. Grand nombre d'écrivains des années 80, notamment Annie Ernaux, sont le reflet d'une société en lutte contre ses propres archaïsmes,

³ Exemple : l'édition d'*Apostrophes*, la fameuse émission de Bernard Pivot, qui allait avoir lieu 6 avril 1984 à 21h30 sous le titre de « Jeunesses », et au cours de laquelle Annie Ernaux allait intervenir pour évoquer sa propre jeunesse, s'annonçait spécialement en gros titres dans le numéro de *Télérama* du 28 mars 1984 et dans celui de *Télé 7 Jours* du 31 avril 1984.

désireuse de se réconcilier avec ses origines populistes et, à la fois, fascinée par les moyens de communication, les produits de la technologie et du luxe⁴, les signes de distinction de la modernité; société qui se laisse facilement séduire par les nouveaux pouvoirs qui imposent dans la douceur une « économie frivole tournée vers l'éphémère et le dernier cri » (Lipovetsky, 1987: 195), c'est-à-dire tournée vers la mode (dans tous les domaines, y compris celui de la littérature), société que Lipovetsky appelle « la colonne dorsale de la société de consommation » (*idem*: 201).

Quant aux écrivains eux-mêmes, ils se définissent en général par une démarche en quête identitaire, poursuivent la légitimation d'une écriture personnelle tout en cultivant minutieusement un souci de soi suffisamment puissant pour pouvoir générer une magistrale « territorialité égocentrique » (Goffman, 1971: 55): c'est l'*auto to auto*, soi même par soi-même qui dérive inévitablement vers la notion de personnage, de masque, de *figure*. Il s'agit d'un comportement élitiste qui, selon Jean Baudrillard, est caractéristique d'une culture « *culturalisée* » (Baudrillard, 1995: 21), et qui s'affirme, paradoxalement, en même temps que, face au public-milieu – comme c'est le cas d'Annie Ernaux – l'écrivain exhibe son attachement à un certain groupe social (les groupes défavorisés, les sans-papiers, les sans-abri, les personnes qui exercent la prostitution, celles touchées par des maladies qu'on venait de découvrir, l'Alzheimer ou le SIDA, etc.) ou à une certaine élite sociale, ne serait-ce que celle des écrivains. *Se perdre* d'Annie Ernaux, tout comme plus tard *Pourquoi le Brésil?* de Christine Angot, par exemple, montrent bien la concrétisation de cette « culture de soi » dans laquelle se trouve sous-jacent l'effort de l'écrivain pour se différencier du commun des mortels, les *hoi polloi* (Foucault, 1984: 16)⁵.

Dans *Se perdre*, Annie Ernaux qui était arrivée au moment de la publication du livre à un grade de notoriété important, écrivait pleine de lassitude : « Toute l'imbécillité de parler de littérature devant un public m'apparaît » (Ernaux, 2001: 121).

⁴ Voir les effets de cette tendance, en particulier dans *Passion simple* (1992) et *Se perdre* (2001) d'Annie Ernaux.

⁵ À la p. 16 de *Histoire de la Sexualité 3*, Foucault éclaircit dans la note en bas de page n° 4, le sens de l'expression *hoi polloi* : « Cette expression signifie littéralement les 'plusieurs' ou 'les nombreux', et désigne, depuis Platon, le grand nombre, opposé à l'élite compétente et savante ».

Et, un peu plus loin : « Hier, pour la première fois, envie d'insulter les gens venus là, au Centre Culturel, pour m'écouter » (*idem*: 122). Cette réaction hostile pourrait trouver son explication dans les observations de Foucault à propos des attitudes qui différencient les individus privilégiés de la foule :

C'est que s'occuper de soi-même, ça aura pour effet – et ça a pour sens et pour but – de faire de l'individu qui s'occupe de soi-même quelqu'un d'autre par rapport à la foule, à cette majorité, à ces *hoi polloi* qui sont précisément les gens absorbés par la vie de tous les jours. (Foucault, 1984: 73)

Comme signale si justement Philippe Vilain, dans le cas d'Annie Ernaux, c'est le « narcissisme intellectuel » (Vilain, 2005: 17) qui conforme la personnalité de l'écrivain ; il s'agit d'une attitude « moins [rattachée] à l'image produite par l'autobiographe qu'à l'action même de produire cette image d'[elle]-même, moins au fait de se regarder en un[e] autre qu'au geste jubilatoire (...) de se regarder écrire et, donc, de se considérer sérieusement en *ego scriptor*» (*idem*: 20). Et Vilain ajoute : « Se regardant écrire et écrivant à travers le miroir qu'[elle] se tend, sa conscience spectatrice se double alors d'une conscience actrice » (*idem*: 21). Constatation : il semblerait qu'il n'y a pas d'issue possible et que l'autofiction annoncerait le retour d'une posture qu'on croyait désuète, celle de l'écrivain-génie.

Si nous nous penchons maintenant du côté du marketing éditorial, on remarque qu'aux alentours des années 80, la critique littéraire commence à s'éloigner peu à peu des grands dinosaures de la littérature, qui étaient toujours productifs et continuaient à obtenir d'importants succès de ventes, tels Philippe Sollers, qui publie *Femmes* (Gallimard, 1983), Françoise Sagan, qui publie *La femme fardée* (Ramsay, 1981), Jean d'Omersson qui sort *Mon dernier rêve sera pour vous : une biographie sentimentale de Chateaubriand* (LGF-Livre de Poche, 1983) ou Henri Troyat, le toujours prolifère expert en littérature russe, qui publie tout au long de la décennie plusieurs romans dont la *Suite romanesque* ou *Trilogie Viou*. Cette critique littéraire se tourne alors vers des écrivains plus jeunes nés dans les années 40-50. Parmi ces derniers, se trouvent Hervé

Guibert⁶, Patrick Besson⁷, Michel Braudeau⁸, Patrick Modiano⁹, Marie Didier¹⁰, Nadine Trintignant¹¹ et, bien sûr, Annie Ernaux¹², qui font leur apparition sur le marché éditorial vers la fin des années 70 ou le début des années 80 séduisant immédiatement un lectorat aux traits particuliers, moins intellectuel que celui des années précédentes, comme le soulignent les études sur la réception.

⁶ Hervé Guibert publiera en 1977 son premier livre, *La Mort propagande* (Ed. Régine Desformes, 1991 [1977]), dont le sujet central, l'homosexualité en tant qu'expérience de vie, se retrouvera dans toute son œuvre. Par ailleurs, son approche du SIDA lui fera connaître un grand succès aux États-Unis. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (Gallimard, 1990), il exposera les horreurs de cette maladie dont il souffrait lui-même et s'anticipera à sa propre mort. Voir <http://www.herveguibert.net/>.

⁷ Patrick Besson, chroniqueur dans plusieurs journaux, dont *Le Figaro* et *VSD*, remporte le Grand Prix de l'Académie Française en 1985 pour son roman *Dara* (Albin Michel, 1985), et le Prix Renaudot en 1995 pour *Les Braban* (Albin Michel, 1995), deux biographies imaginaires.

⁸ Michel Braudeau est d'abord conseiller littéraire chez Seuil et ensuite chez Gallimard. Il est aussi chroniqueur dans *Le Monde des Livres*, critique de cinéma et rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue Française* (depuis 1999). Bien qu'il publie son premier roman, *Amazone* (Seuil) en 1966, il devient connu à partir de *Naissance d'une passion* (Seuil, 1985; Gallimard, 2000), Prix Médicis 1985. Dans le courant de l'autofiction, il publie une autobiographie, *L'Objet perdu de l'amour* (Seuil, 1988), et la biographie de son père, *Mon ami Pierrot* (Éd. du Seuil, 1993).

⁹ L'œuvre de Patrick Modiano (1945, Boulogne-Billancourt) a été souvent abordée à partir d'une perspective autofictionnelle (voir, entre autres, l'étude de Dervila Cooke, *Present Past. Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005). Elle est caractérisée par la recherche de l'identité placée sous l'égide de la fuite du temps, l'évocation de souvenirs d'enfance, l'atmosphère mélancolique et mystérieuse. *Place de l'Étoile* (Gallimard, 1985 [1968]), Prix Roger Nimier 1968, récit autobiographique qui se déroule dans le Paris de l'occupation allemande, éveille immédiatement l'intérêt des lecteurs. Les romans autobiographiques se succèdent à partir d'alors, porteurs des mêmes signes d'appartenance à son auteur : *Livret de famille* (Gallimard, 1981 [1977]), *Rue des boutiques obscures* (Gallimard, 1982 [1978], Prix Goncourt 1978), *Une jeunesse* (Gallimard, 1981), *De si braves garçons* (Gallimard, 1982), *Dimanches d'août* (Gallimard, 1986), *Remise de peine* (Seuil, 1988), *Vestiaire de l'enfance* (Gallimard, 1989), *Un cirque passe* (Gallimard, 1992), *Dora Bruder* (Gallimard, 1997), *Un pedigree* (Gallimard, 2005), et ceci jusqu'au dernier en date, *L'Horizon* (Gallimard, 2010).

¹⁰ Marie Didier est née en Algérie en 1939. C'est là, dans des quartiers marginaux, qu'elle exerce d'abord la médecine, profession qu'elle continuera d'exercer à Toulouse. Ses romans contiennent de nombreuses connotations autobiographiques : *Contre-visite* (Gallimard, 1988), *Mise à l'écart* (Gallimard, 1992) – qui sort en librairie en même temps que *Passion simple* d'Annie Ernaux –, *La Bouilloire russe* (Séguier, 2002) et *Le Livre de Jeanne* (Gallimard, 2004).

¹¹ Nadine Trintignant, première épouse du cinéaste Jean-Louis Trintignant, partage sa vie professionnelle entre le cinéma et la littérature. Dans ses romans, elle aborde surtout des thèmes autobiographiques mais elle s'interroge également sur la condition de la femme. *Ton chapeau au vestiaire* (Fayard, 1997), est publié la même année que «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» d'Annie Ernaux, et aborde le même sujet que ce dernier, la maladie d'Alzheimer.

¹² En 1974, Annie Ernaux publie son premier livre, *Les Armoires vides*, chez Gallimard.

Ces changements se produisent souvent grâce à l'initiative d'éditeurs jeunes eux aussi, qui se proposent de renouveler le panorama littéraire en affichant des préférences très marquées par rapport aux grandes maisons d'édition ou à leurs prédécesseurs. Ces nouveaux éditeurs, qui se laissent guider par leur propre flair, lancent donc des auteurs inconnus, s'efforçant à la fois de se passer des comités de lecture et de préconiser « une politique d'auteurs » (Gazier, 1984: s/p)¹³, selon les propos d'Antoine Gallimard qui en 1984, et alors âgé de trente-sept ans, s'apprêtait à succéder à son père, Claude Gallimard. Dans un article publié dans *Télérama* en 1984, Antoine Gallimard exposait sa politique éditoriale en donnant comme exemple le cas d'Annie Ernaux :

Il faut savoir encourager un auteur qui vous donnera 4, 5, 6 textes de plus en plus réussis, mais qui n'obtiennent pas forcément un grand succès auprès des lecteurs. Un jour, ça finira par marcher. C'est le cas d'Annie Ernaux dont le dernier livre [*La Place*] est bien accueilli. C'est ça construire l'avenir. Mais souvent les auteurs sont les premiers à se décourager, ils ne progressent plus, ils n'y croient plus vraiment. Là, de la part de l'éditeur, c'est inutile d'insister. (Gazier, 1984: s/p)

D'autres maisons d'édition fortunées sont celles d'Anne Carrière qui lance Paulo Coelho avec *L'Alchimiste* (1988) dont le travail avait été rejeté par d'autres maisons d'édition, et la maison P.O.L., fondée en 1983 par Paul Otchakovsky-Laurens, qui propose de nouvelles orientations de lecture et lance des écrivains tels que Emmanuel Carrère, René Belletto, Camille Laurens, Renaud Camus, Mathieu Lindon et Valère Novarina, et, plus tard, Marie Darrieussecq et Guillaume Dustan.

Le trait qui définit manifestement la production littéraire de cette fin de siècle, c'est son absence de relation avec toute avant-garde. Il n'y a plus de *familles* d'écrivains, comme celle des écrivains du Nouveau Roman, par exemple. L'afflux de nouveautés éditoriales se disant ou étant cataloguées comme autofictionnelles n'ayant pas tari au début du XXI^{ème} siècle, Philippe Vilain réfléchit dans *Défense de Narcisse* (2005) sur le légat provenant des décennies précédentes, finissant par dresser, pour ainsi dire, un constat des lieux. Selon Vilain, les écrivains contemporains peuvent être rassemblés en deux grands groupes : ceux qui, au cours des dernières années ont

¹³ Propos d'Antoine Gallimard dans un article de *Télérama* (21/03/1984) signé Michel Gazier.

échappé à la médiatisation à grande échelle (comme par exemple François Bon et Louis-René des Forêts) et ceux qui ont été accaparés par une critique de la réception médiatisée, comme c'est le cas d'Annie Ernaux.

Avec, notamment, la création du néologisme 'actufiction' (récit dont la structure thématique exploite les événements ou les grands sujets de l'actualité), supposé résumer la tendance de la rentrée littéraire 2003, avec la création du Nouveau Nouveau Roman par Frédéric Beigbeder¹⁴, ou bien, avec celles de «l'école Minuit», ou des «Moins-que-rien» par la revue *N.R.F.*¹⁵ qui, on s'en souvient, tentait de regrouper sous une même bannière des auteurs comme Philippe Delerm ou Pierre Autin-Grenier, on a vu ces dernières années comment certains éditeurs ou certaines critiques essayaient, en inventant ou en réactualisant des tendances anciennes, de participer à la formation du champ littéraire contemporain, mais aussi et surtout, on a vu combien il demeurait délicat pour un auteur de se positionner dans un système sans école, sans chef de file, où d'autres instances légitimantes le positionnaient à son insu. (Vilain, 2005: 138s)

C'est en effet au début des années 80 que, dans le monde littéraire et le milieu médiatique, tout le monde se permet librement de participer de la formation du champ littéraire et pense avoir quelque idée à apporter. On cherche, comme affirme Philippe Vilain, à définir ce que l'on considère un nouveau genre qui, tout en gardant une certaine affinité avec l'autobiographie, s'en écarte de façon originale. Le terme qui ne va pas tarder à s'imposer est celui d'*autofiction*, créé comme l'on le sait en 1977 par Serge Doubrovsky.

Cependant, au fur et à mesure que le phénomène s'étend et se complexifie, et que l'on se retrouve dans le besoin de définir ces nouvelles productions étroitement liées à la culture du moi, face à l'ambiguïté du terme autofiction¹⁶ commencent à proliférer un peu partout et dans tous les milieux, les dénominations et les néologismes, dont nous

¹⁴ Beigbeder, Frédéric, « Pour un Nouveau Nouveau Roman », *La Règle du jeu*, oct. 2003, n° 23, pp. 18-22 (note de Philippe Vilain).

¹⁵ Sauvage, Bertrand, « L'école des Moins-que-rien », *La Nouvelle Revue Française*, janv. 1998, n° 540 (note de Philippe Vilain).

¹⁶ Voir le tableau des «Origines et évolution de la notion d'autofiction» contenu dans *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

citerons quelques-uns des plus fréquents: « *life-writing* » – le terme le plus généralisé dans le milieu anglo-saxon – « *surfiction* » (Raymond Federman), « *postmodern autobiography* » (Ronald Sukenik), « *global novel* » (Hong Kingston), « *nouvelle autobiographie* » (Alain Robbe-Grillet), « *biomythography* » (Audre Lorde), « *fiction autobiographique post-coloniale* » (Rachid Boudjedra), « *autobiographical fiction* » (Dervila Cooke), « *photobiographie* » (Pilles Mora et Claude Nori), « *autofiction biographique* » (Vincent Colonna), « A.G.M. » (« *autobiographie génétiquement modifiée* », Philippe Vilain), « *autophotobiographie* » (Sophie Calle).

En 1992, Jacques Lecarme écrivait ironiquement que l'autofiction était un « mauvais genre » (Lecarme, 1993: 227) tandis que Danièle Sallenave la défendait fermement, estimant qu'on ne pouvait pas reprocher aux romans français du moment d'être des autobiographies maquillées ou camouflées, car il avait toujours existé un contrat implicite et secret entre la vie et l'œuvre d'un écrivain¹⁷. Quelques années après, Marie Darrieusecq qualifiait l'autofiction de « genre pas sérieux » (Darrieusecq, 1996: 369-380) et, en 2003, Michel Contat écrivait dans un article du *Monde* qu'il s'agissait d'un « genre litigieux » (Contat, 2003: 29). Arnaud Schmitt, après avoir questionné la pertinence de la dénomination « roman autobiographique », suggérait le terme « autonarration » (Schmitt, 2000: 15-27) qui faisait le titre de son ouvrage *La perspective de l'autonarration*. Selon Schmitt, le terme « roman autobiographique » est inapproprié, car il oblige le lecteur à se demander en permanence si ce qu'il lit est un fait ou une fiction, ce qui l'éloigne du plaisir de lecture ; en désaccord avec Schmitt, Philippe Gasparini défendra la récurrence du terme en 2004 dans son ouvrage *Est-il je? Roman autobiographique et Autofiction*.

Philippe Lejeune, dont le nom était devenu une référence incontournable en ce qui concernait les études autobiographiques depuis la publication en 1975 de son fameux *Pacte autobiographique*, ne cessera de s'interroger sur le terme *autofiction* et présentera bien plus tard, en 2005, au cours d'une conférence inaugurale intitulée *Diaris i Diataris* (Université d'Alicante, 10 novembre 2005), le terme *antifiction* par lequel il tente alors de désigner, « par agacement devant 'autofiction' » (Lejeune, 2007: 3-14), les

¹⁷ Cf. l'article « Fiction et autobiographie », *Le Monde*, 24/07/1992.

productions écrites qui lui semblent troubles : « J'aime l'autobiographie », dit-il, « j'aime la fiction, j'aime moins leur mélange » (*idem*: 3). Lejeune, qui souligne la nécessité d'établir une séparation entre la vérité-sincérité et l'inventive, s'érige en défenseur de la pureté et l'homogénéité autobiographique du journal personnel, alors que, comme signale Paul Ricœur, « les actions organisées en récit présentent des traits qui ne peuvent être élaborés thématiquement que dans le cadre d'une éthique » (Ricœur, 1990: 137) et qu'« il n'y a pas de récit éthiquement neutre » (*idem*: 139). En définitive, une petite bataille, quoique de longue haleine, s'était déclarée dans le monde des lettres autour de l'autofiction.

Le nom d'Annie Ernaux se trouve très tôt incorporé par la critique au nouveau courant. Cependant, l'écrivaine cherchera toujours à s'en détacher et à soutenir que depuis ses débuts, son projet a été de situer son écriture entre « l'autobiographie, l'ethnologie et l'histoire, quelque chose à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire » (Thumerel, 2004: 80), comme en témoignent ses nombreuses déclarations publiques. Dans un ample reportage intitulé « Autofiction : confessions d'enfants du siècle » réalisé par Marion Rousset pour la revue *Regards*, parue en février 2005, se trouve un entretien avec Annie Ernaux, intitulé « Saisir ce qui passe à travers moi », au cours duquel Rousset pose à l'auteur de *La Place* la question incontournable : « Vous reconnaissez-vous dans la vague actuelle d'autofictions ? » La réponse d'Annie Ernaux est catégoriquement négative : l'écrivaine déclare, pour la énième fois, qu'elle ne s'identifie absolument pas avec ce qu'elle considère une mode qui n'a produit que des livres sans intérêt :

Beaucoup de livres d'autofiction ne m'intéressent pas. Ils ressemblent à une variante d'un très vieux genre qui est le roman psychologique. Le plus dramatique, c'est qu'on a souvent l'impression d'avoir lu ça cent fois. Sauf avec Christine Angot. La vague actuelle est une mode qui n'aura qu'un temps. Le terme lui-même créé par Serge Doubrovsky, est surtout valable pour lui. D'ailleurs ce écrivain continue dans cette veine avec beaucoup de persévérance : d'une certaine façon tous ses livres sont semblables. Dans les années 80, le mot « autobiographie » était devenu infâmant, il valait mieux donc parler d'autofiction. Cela faisait plus chic. Le débat autour de l'autofiction

ne me passionne pas. Je ne comprends pas cette espèce de fureur actuelle. (Ernaux, 2005: <http://www.regards.fr/culture/annie-ernaux-saisir-ce-qui-passe-a>).

Dans *L'Atelier noir*, publié en 2011, qui offre un recueil de notes de ses journaux intimes, Annie Ernaux fait de nouveau référence à la « fausseté de l'autofiction ». Il va sans dire que l'indifférence d'Annie Ernaux, quant à la portée et la validité de l'autofiction, tout comme celle affichée par d'autres écrivains contemporains, n'a point empêché la critique littéraire, devant l'envergure croissante du genre, d'y voir un sujet sérieux de réflexion, comme le suggère, entre autres études, le livre de Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre Verdaguer, *Regards sur la France des années 80 : le roman*, publié en 1994, et dans lequel Annie Ernaux, à son corps défendant, tient une place non négligeable.

Dans les années 80, chaque écrivain travaille donc en solitaire, s'occupant d'exhiber à la connaissance du monde les particularités de sa propre existence et s'appliquant à façonner sa propre griffe : il n'y a pas d'uniformité esthétique. Il s'ensuit une prodigalité formelle et thématique dans laquelle, cependant, ressortent certaines constantes. Tout d'abord, la mise en scène d'un sujet narratif – ou personnage, dans certains cas – en situation de crise, décrit à travers sa relation à un monde réel difficilement supportable et avec lequel il entretient des connexions rares et problématiques; ensuite, la déconstruction de la vie particulière du sujet, présentée en épisodes discontinus ; finalement, la passion compulsive pour l'autoportrait biographique.

Dans une certaine branche, pour ainsi dire, de l'autofiction, l'un des thèmes les plus récurrents est le déploiement de la vie supposée intime du sujet concentrée principalement autour d'expériences érotiques, amoureuses ou sexuelles. Dans ce courant, Renaud Camus semblerait être l'initiateur de cette littérature de « mise-à-nu » ou de *streep-tease*. Dans son roman le plus connu – et le plus traduit –, *Tricks*¹⁸ (1979),

¹⁸ Camus, Renaud *Tricks*, Paris, Éd. Mazarine, 1979 (Première édition) ; Éd. Persona, 1982 (Deuxième édition) ; P.O.L., 1988 (Édition définitive réunissant quarante-cinq récits). Dans *La Salle de pierres: Journal 1995* (Fayard, 2000), Renaud Camus raconte son été 1995 au Brésil et sa rencontre avec Robbe-Grillet à Rio de Janeiro où s'inaugurait une grande exposition de l'œuvre plastique de Roland Barthes. Robbe-Grillet et Camus sont les auteurs du texte du catalogue de l'exposition.

un ensemble de quarante-cinq textes autobiographiques, Renaud Camus expose, sans aucune métaphore, ses brèves rencontres sexuelles. Dans la préface du livre, Roland Barthes loue la simplicité du texte, l'absence d'ornements rhétoriques :

Les scènes érotiques doivent être décrites avec économie. L'économie, ici, est celle de la phrase. Le bon écrivain est celui qui travaille la syntaxe de façon à entraîner plusieurs actions dans l'espace du langage le plus court (il y a, chez Sade, tout un art des subordonnées) ; la phrase a pour fonction, en quelque sorte, de dégraisser l'opération charnelle de ses longueurs et de ses efforts, de ses bruits et de ses pensées adventices. (Camus, 1982: 15)

Dans la continuité de Renaud Camus, se situent Catherine Breillat¹⁹, France Huser²⁰ et Alina Reyes²¹ qui publient leur premier roman érotique dans les années 80. Les écrivaines qui commencent à s'orienter vers une littérature d'aventures amoureuses ou érotico-pornographiques se maintiennent cependant dans le domaine du roman. Il faudra attendre la publication de *Passion simple* (Gallimard, 1992) d'Annie Ernaux pour être en mesure d'apprécier tout à fait le succès foudroyant de l'application d'une recette paradigmatique qui fait grand remue-ménage et qui consiste en un mélange savant de trois ingrédients fondamentaux : femme issue d'un milieu modeste mais devenue importante (de préférence écrivaine ou évoluant dans le milieu artistique, journalistique ou intellectuel) et se livrant à la première personne ; narration s'affichant, dès la deuxième de couverture, comme étant ouvertement autobiographique et chargée

¹⁹ Parmi les travaux les plus importants de Catherine Breillat – écrivaine, directrice théâtrale, cinéaste et scénariste – se trouvent : *L'Homme facile* (J'ai lu, coll. « Littérature Générale », 2000 [1968]), *Le Soupirlail* (Guy Authier, 1974) et *Une vraie jeune fille* (Denoël, 2003 [1975]), qui fera l'objet de deux adaptations cinématographiques, l'une pornographique en 1975, en plein essor du cinéma X, et l'autre comique, cette dernière reprise en 2000 avec assez de succès. Plus tard, seront publiés *Romance* (Cahiers du Cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 1999), *Le Livre du plaisir* (Lgf, coll. « Poche », 2001), *À ma sœur !* (Cahiers du Cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2001). En 2004, Catherine Breillat publie *Pornocratie* (Denoël, 2004). En collaboration avec Germaine Tillion, Laure Adler et Gisèle Alimi, elle publie un livre de photographies, *Femmes des rues-Paris* (Descartes et Cie, coll. « Hors Collection », 2004). *Le Machisme à l'écran* (Cinémaction, 2001), publié sous la direction de Françoise Puaux et préfacé par Gisèle Halimi, recueille un entretien avec Breillat.

²⁰ France Huser, *La Maison du désir*, Paris, Seuil, 1982.

²¹ Alina Reyes débute dans la littérature érotique avec *Le Boucher* (Seuil, 1988) où elle raconte à la première personne ses amours avec un boucher. Le livre connaît un grand succès de ventes l'été même de sa publication.

d'intimité et d'érotisme ; écriture dépouillée, « écriture plate », économie à la fois du langage et du texte.

L'un des grands mérites de l'autofiction est d'avoir fait une place dans la littérature à toute une génération d'écrivains, et en particulier de femmes écrivains désireuses de faire valoir leur vie intime. Dans un article paru en 2001 dans *Virgin Megapresse* et intitulé « L'Éros sur le divan: longtemps, la littérature érotique a été écrite par des hommes pour des hommes »²², il est question de cette petite révolution dans le domaine des lettres et du tournant spectaculaire pris par les tendances éditoriales, favorables aux micro-récits évoluant dans un érotisme latent depuis les années 80 : « Un mur du ghetto est donc en train de s'écrouler grâce à toute une création romanesque essentiellement féminine ». Le critique Christian Authier parvient lui aussi à la même constatation : quand il s'agit d'avoir du succès, « il faut être femme et parler vrai » (Authier, 2002: 229). Annie Ernaux fut la première à montrer un chemin, un peu plus sophistiqué que ses prédécesseurs et que suivraient d'autres écrivaines parmi lesquelles Christine Angot²³, Catherine Millet²⁴ ou Virginie Despentes que Benjamin

²² « L'Éros sur le divan », s/a, *Virgin Megapresse*, mars 2001.

²³ Toute l'œuvre romanesque et théâtrale de Christine Angot (Châteauroux, 1959) tourne autour de la vie de l'écrivaine. Elle fait son entrée dans le monde littéraire avec *Vu du ciel* (Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1990) où elle raconte l'histoire du viol et de l'assassinat d'un jeune enfant. Chez Fayard, elle publie *Interview* (1997), après avoir été refusé par Gallimard. Suit *L'Usage de la vie* (Fayard, 1998) où sont réunis quatre textes théâtraux, deux desquels, *L'Usage de la vie* et *Même si* ont comme personnage principal Christine Angot. Le premier des deux autres textes (publiés en 1993 par Comp'act), *Corps plongés dans le liquide et Nouvelle Vague*, met en scène deux personnages qui préfèrent parler d'eux-mêmes que communiquer avec autrui, et le deuxième présente le monologue d'un seul personnage sur lui-même. Dans *Sujet Angot* (Fayard, 1998), un lecteur passionné ne tarit pas en éloges envers son écrivaine préférée appelée Angot. *L'Inceste* (Stock, 1999), récit de la relation incestueuse que l'écrivaine entretient avec son père, à la fois qu'elle a une relation homosexuelle avec une partenaire, défraie la chronique littéraire. Dans *Pourquoi le Brésil?* (Stock, 2002), la narratrice parvient à sortir de son état dépressif grâce à sa rencontre Pierre-Louis Rozynès, rédacteur-chef de *Livres Hebdo*. *Les Désaxés* (Stock, 2004) présente un couple en voie de séparation – Sylvie une maniaco-dépressive en traitement psychiatrique et François, un dépressif à court d'inspiration. Les protestations de deux amis d'Angot qui se reconnurent dans ces personnages, fait resurgir la polémique sur ce qui pouvait être considéré éthiquement valide dans l'autofiction. *Rendez-vous* (Flammarion, 2006, Prix Flore 2006) raconte l'histoire d'amour entre l'écrivaine et un acteur qui souhaitait depuis cinq ans la rencontrer. En 2008, Christine Angot doit dédommager économiquement Élise Bidoit qui s'était explicitement reconnue dans la description des circonstances personnelles du personnage de Christine, dans le *Marché des amants* (Seuil, 2008) et qui accusera de nouveau Christine Angot, et cela pour les mêmes raisons, à la publication de *Les Petits* (Flammarion, 2011). En même temps, Angot collabore dans plusieurs projets de théâtre. En 1997, elle crée, en collaboration avec Mathilde Monnier, le spectacle *Arrêtez, arrêtons, arrête*, qui

Berton inclut dans le groupe des « faiseurs ou marchands de spectacle, les uns écrivent avec les pieds, les autres avec la bite » (Berton, 2002: 165). En 1997, Despentès réussira à vendre 40.000 exemplaires de *Baise-moi*²⁵. Plus tard, toujours dans cette tendance, Alice Sebold²⁶ ou Justine Lévy²⁷ connaîtront également un grand succès.

Annie Ernaux s'inscrit très tôt, et bien malgré elle comme nous l'avons vu, dans ce que Warren Motte appelle « the hybrid domain of the autofiction » (Motte, 1995: 55)²⁸. Nous partageons l'avis Motte quand elle affirme qu'Annie Ernaux est « one of the first women writers in contemporary France to stake a strong claim for the personal » (*idem*: 54)²⁹ et l'une des premières aussi à mettre en pratique « the specificity of autobiography and fiction » (*ibidem*)³⁰. Annie Ernaux a fréquemment fait des déclarations telles que « je ne me sens jamais écrivain » (Ernaux, 2003: 19) ou bien « il n'y a pas de vraie mémoire de soi » (Ernaux, 1999: 39), et reconnu dans divers entretiens l'influence exercée dans son travail par la pensée Bourdieu ; ce qui apparaît clairement dans son premier texte, *Les Armoires vides* (1974).

En effet, en 1972, Ernaux lit deux livres qui la conduiront vers ce que l'écrivaine elle-même appellera « auto-socio-biographie » (Ernaux, 2003: 21), un genre d'écriture où « toute fictionnalisation des événements est écartée » (*ibidem*) : *Les Héritiers: les*

aboutira ensuite à un texte théâtral, *Normalement* (Stock, coll. « Le Livre de Poche », 2003), qui sera repris dans une mise en scène de Christine Angot et Michel Didym au Théâtre National de la Colline en 2002, et en 2006 par Thomas Quillardet. En 1999, Hubert Colas met en scène *Nouvelle Vague* (Salle Agitakt, Paris). En 2005, Angot travaille à nouveau avec Monnier dans un spectacle dramatique intitulé *La Place du singe*.

²⁴ Catherine Millet est actuellement directrice de la rédaction à *Art Press*, critique d'art (parmi ses publications : *L'Art contemporain en France*, Flammarion, 1992 ; *L'Art contemporain: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, 1998; *Dali et moi*, Gallimard, 2005). Elle est l'auteure du fameux *best-seller*, *La Vie sexuelle de Catherine M.* (Seuil, 2001), vendu à plus de 350.000 exemplaires en France.

²⁵ Dans *Baise-moi* (Florent Massot, 1997; Grasset, 1999 ; J'ai lu, 2000), Virginie Despentès raconte la vie trépidante et marginale mais cependant heureuse de deux jeunes filles attirées par le danger.

²⁶ Alice Sebold raconte dans *Lucky* (Éd. Nil, 2005) comment elle réussit à se reconstruire, à affronter le regard de l'autre et à aimer de nouveau après avoir été victime d'un viol sur le campus universitaire à l'âge de dix-neuf ans.

²⁷ Justine Lévy dans *Rien de grave* (éd. Stock, 2005) accuse Carla Bruni de lui avoir « piqué » son mari.

²⁸ Traduction : « Le domaine hybride de l'autofiction ».

²⁹ Traduction : « [Annie Ernaux] est l'une des premières écrivaines de la France contemporaine à avoir introduit [dans l'univers littéraire] une solide revendication de la sphère intime et personnelle ».

³⁰ Traduction : « La spécificité de l'autobiographie et de la fiction ».

étudiants et la culture (1964) et *La Reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement* (1970) que Pierre Bourdieu écrit en collaboration avec Jean-Claude Passeron. Pour Ernaux, ces deux lectures représentent le « déclencheur » (Charpentier, 2005a: 160) qui l'aideraient à comprendre, écrit Isabelle Charpentier, « la position qu'elle occupe dans le monde social, et plus précisément (...) l'ensemble des positions qu'elle y a successivement occupé, pour devenir 'l'ethnologue de soi-même' » (Ernaux, 1997: 40) (Charpentier, 2005b: 114) : « J'ai gardé longtemps les petites feuilles de notes que j'avais prises sur ces deux ouvrages, trois fois rien en fait, par rapport à l'impact assez extraordinaire et bouleversant que ces livres ont eu pour moi » (Charpentier, 2005a: 161).

À plusieurs occasions, Annie Ernaux a rendu hommage à la mémoire de Jean Genet, de qui elle s'est sentie toujours très proche par le fait d'avoir, comme lui, « conquis le savoir intellectuel par effraction » (Ernaux, 2003: 34), de s'être approprié la « langue de l'ennemi », celle des gens cultivés, pour écrire sur le monde dont elle est issue, celui du prolétariat : « En 1982, j'ai mené une réflexion difficile, qui a duré six mois environ, sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la 'langue de l'ennemi', qui utilise le savoir-écrire 'volé' aux dominants » (*idem*: 33). En même temps, Annie Ernaux a tenu à souligner tout au long de son parcours, la dimension sociale de son travail, soutenant que sa vie personnelle, en tant que thème central de son écriture, l'intéresse uniquement dans la mesure où elle est connectée à celle des autres, où elle est un reflet de celle des autres :

Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. (Ernaux, 2003: 44s)

Cependant, bien que fidèle à ces convictions – que l'on retrouve aussi bien dans son œuvre que dans le péri-texte éditorial – on pourrait affirmer qu'Annie Ernaux se trouve dans le groupe des « écrivains monstres de l'égo » auquel l'écrivain irlandais

John Banville³¹ avoue appartenir. En effet, l'œuvre d'Annie Ernaux repose sur la « représentation de [sa] vie intime » (Vilain, 2005: 35), sur la réécriture – que Michèle Bacholle appelle *réorientation* (Bacholle, 2000: 67-70) – de quelques épisodes des quatre grandes étapes de son existence – enfance / jeunesse/ maturité / présent – où est constamment actualisé, comme le signale Siobhán McIlvanney, « an emphasis on gender and female sexuality » (McIlvanney, 2001: 49), et, tout particulièrement, « the stigma » (Buckeye, 1999: 175) des « barrières humiliantes de [sa] condition » (Ernaux, 1997: 49). La fracture sociale, la paradoxale appartenance à deux mondes, celui des « dominés » et celui des « dominants », génère chez Ernaux un état constant de *double bind*³² qui se traduit par un tiraillement entre deux positions, des inquiétudes et des intérêts de différentes origines, qui est, en fin de compte, l'une des particularités des jeunes écrivains de cette décennie prodigieuse des années 80.

Aujourd'hui, plus de trente ans après, qu'en est-il de cette force *in-tranquille* des années 80? Ce qui est indéniable, – et nous reprenons ici à notre compte les propos que soutenait Jacques Lecarme en 2002 – c'est que « le terme d'autofiction, pendant vingt ans ponctuel, pointu et impopulaire, est devenu extensif, vague et séduisant chez les auteurs et chez les critiques. Cette évolution a été notée par Philippe Lejeune dans son entretien récent du *Magazine Littéraire* [de mai 2002] : autofiction désignerait tout l'intervalle, assez mal défini, entre roman et autobiographie, il en viendrait même à fournir un euphémisme séduisant au mot bien ingrat d'autobiographie, parce qu'il rajoute l'idée de création et d'imaginaire » (Lecarme, 2004: 18).

Aujourd'hui, l'autofiction continue à être bien présente, envahissant d'autres domaines de la création. Citons, par exemple Gilles Rochier, qui a remporté le Prix Révélation 2012 à Angoulême pour son album de BD *Ta mère la pute* (Éditions 6 pieds sous terre), une chronique sur son enfance et sa jeunesse dans une cité de la banlieue parisienne : « *Ta mère est une pute*, c'est une autofiction qui parle de l'enfance, du fait

³¹ Voir l'article « Los escritores somos monstruos del ego, afirma John Banville », *El País*, 15/09/2006.

³² L'hypothèse du *double bind* (trad. : « double lien » ou « double dépendance ») est développée à partir de 1956 par Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley et John Weakland dans une tentative de définition de la schizophrénie. Voir à ce sujet, Sluzki, Carlos & Ronald Ransom (eds.) *Double Bind : the Foundations of the Communicational Approach to the Family*, New-York, Grune & Stratton, 1976 [1960] et, en particulier, l'article « Toward a Theory of Schizophrenia », pp. 3-22.

de s'approcher de l'âge adulte, d'avoir des problèmes de grands » (Rochier, 2012: <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20120203.AFP6529/gilles-rochier-chroniqueur-de-la-banlieue-revelation-d-angouleme.html>)³³. Édouard Dutour signait en 2006 un article dans la revue *ELLE* intitulé « Ces écrivains voleurs de vie »³⁴, où il exposait de façon amusante les petits scandales ayant nourri des œuvres d'autofiction à la limite du moralement acceptable qui faisaient dériver l'auto-récit vers des confidences sur la vie de personnes appartenant au cercle intime de l'auteur. Cette tendance dans l'autofiction n'a cessé de croître. Citons, par exemple, pour son rapport à l'actualité médiatique, le livre de Tristane Banon, *Le Bal des hypocrites* (Éditions Au Diable Vauvert, 2011) où l'écrivaine et journaliste rapporte les circonstances qui l'ont menée à déposer une plainte contre *DSK*, Dominique Strauss-Kahn, pour agression sexuelle.

La publication de Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie : suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune* (Éditions de la Transparence, 2009) et de nombreux articles³⁵ critiques récents viennent prouver la sédimentation du terme autofiction, l'actualité du débat autour de la notion et la continuation de la production du genre qu'est venu reconfirmer et couronner en 2010 le dernier livre de Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*³⁶, où l'inventeur de l'autofiction, âgé de plus de quatre-vingts ans, revient sur sa vie intime, sur son passé aux États-Unis, sur son obsession pour l'écriture de soi, et nous livre finalement une nouvelle définition de l'autofiction : « scénarisation romanesque de sa propre vie ».

Malgré leur caractère éphémère, les productions autofictionnelles auraient-elles une chance de survivre? Sans nul doute oui. C'est l'avis exprimé récemment par l'écrivain espagnol Antonio Muñoz Molina pour qui tous les menus écrits sont

³³ Cf. « Gilles Rochier, chroniqueur de la banlieue, révélation d'Angoulême », *Le Nouvel Observateur*, 03/02/2012.

³⁴ *ELLE*, 22/05/2006.

³⁵ Pour ne citer que des articles parus dans *Le Magazine Littéraire* : Bernart Comment, « De la pensée comme autofiction » (*Le Magazine Littéraire – Dossier*, n° 482, 01/2009) ; Aliette Armel, « Au feu de l'autofiction » (*Le Magazine Littéraire – Le Cahier critique*, n° 490, 10/2009) ; Nelly Kapriélian, « Sans mentir » (*Le Magazine Littéraire – Dossier*, n° 500, 09/2010) ; Victor Pouchet, « L'Art du contresens de Vincent Eggericx » (*Le Magazine Littéraire* n° 201011, 11/2010) ; Vincent Colonna, « *Un homme de passage* de Serge Doubrovsky » (*Le Magazine Littéraire* n° 201104, 04/2011).

³⁶ Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2010.

finalement utiles à la confection de portraits complets d'individus plus ou moins célèbres, utiles à un genre qui, lui, n'a rien perdu de sa solidité même s'il court le risque de sombrer parfois dans l'autofiction – dans le sens de fiction de l'autre, quand le livre n'a pas été écrit par le sujet lui-même : la biographie³⁷.

Bibliographie :

AUTOPACTE <URL: <http://worldserver.oleane.com/autopact>> [consulté le 10/II/2012]

AUTHIER, Christian (2002). *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris: Bartillat.

BACHOLLE, Michèle S. (2000). *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

BAUDRILLARD, Jean (1996). *La Société de consommation*, Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

BAWIN-LEGROS, Bernadette & STASSEN, Jean-François (1996). *Sociologie de la famille : le lien familial sous questions*, Paris: De Boeck Université.

BERTON, Benjamin (2002). « Des plans sur la comète : Panorama prospectif du roman français moderne », *La Nouvelle Revue Française*, n° 561, pp. 160-168.

BLANCKEMAN, Bruno, DAMBRE, Marc & MURA-BRUNEL, Aline (2004). *Le Roman français au tournant du XXI^{ème} siècle* [Actes du colloque « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 », Paris: Université de Paris Sorbonne, 23-25 mai 2002, organisé par le CERACC]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

BRAMI, Joseph, COTTENET-HAGE, Madeleine & VERDAGUER, Pierre (1994). *Regards sur la France des années 80: le roman*, Stanford: ANMA LIBRI.

³⁷« Inevitablemente, a lo largo de los años unas biografías se van alimentando de las que las han precedido, las que estuvieron más cerca al tiempo vivido y a los testimonios de los coetáneos, a los materiales frágiles que se dispersan o se destruyen. La tierra fértil sobre la que se sustenta una tradición biográfica son las cartas, los recuerdos orales, los diarios, todo lo que es cotidiano y desaparece, lo que difícilmente se preserva si no hay una cierta actitud de civilizada consideración hacia el pasado, por no hablar de un discurrir público sin muchas calamidades ni sobresaltos. » (Antonio Muñoz Molina, *El País*, 07/04/2012) http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/04/actualidad/1333535500_395133.html.

Traduction : « Tout au long des années, et de façon inévitable, les biographies de nourrissent de celles qui les ont précédées, qui ont été plus proches du temps vécu et des témoignages laissés par les contemporains, plus proches des matériaux fragiles qui se dispersent ou se détruisent. La terre fertile sur laquelle s'appuie une tradition biographique, sont les lettres, les souvenirs transmis oralement, les journaux intimes, tout ce qui est quotidien et disparaît et se préserve difficilement à moins qu'il n'y ait une certaine attitude de respect civilisé envers le passé, ou encore une vie publique sans trop de malaises ni de soubresauts .»

BUCKEYE, Robert (1999). « Review of *Shame*, by Annie Ernaux », *Review of Contemporary Fiction* 19, n° 1, pp. 175-176.

CAMUS, Renaud (1982). *Tricks*, Paris: Persona.

CHARPENTIER, Isabelle (2005a). « La littérature est une arme de combat... Entretien avec Annie Ernaux », *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Gérard Mauger (dir), Broissieux: Éditions du Croquant, pp. 159-175.

CHARPENTIER, Isabelle (2005b). « Produire une 'littérature d'effraction' pour 'faire exploser le refoulé social' – Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Collomb, Michel (dir). Montpellier, Centre d'Études du XX^{ème} siècle, Université Paul Valéry-Montpellier III, pp. 111-131.

CONTAT, Michel (2003). « L'autofiction, un genre litigieux », *Le Monde* (05/04/2003), p. 29.

DARRIEUSSECQ, Marie (1996). « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, pp. 369-380.

DEBORD, Guy (1992 [1988]). *Commentaires sur la société du spectacle, suivi de Préface à la quatrième édition italienne de La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard.

ERNAUX, Annie & JEANNET, Frédéric-Yves (2003). *L'Écriture comme un couteau*, Paris: Stock.

ERNAUX, Annie (1999 [1997]). *La Honte*, Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

ERNAUX, Annie (2001). *Se perdre*, Paris: Gallimard, coll. « Blanche ».

FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité 3*, Paris: Gallimard.

FOUCAULT, Michel (2001). *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris: Seuil/Gallimard.

GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Seuil, coll. « Poétique ».

GAZIER, Michel (1984). « Entretien avec Antoine Gallimard », *Télérama* (21/03/1984), s/p.

GOFFMAN, Erving (1979 [1971]). *Relaciones en público. Microestudios de Orden Público*, Madrid: Alianza Editorial, trad. esp.

LECARME, Jacques (2004). « Origines et évolution de la notion d'autofiction », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle* [Actes du colloque «Vers une cartographie du roman français depuis 1980 », Paris, Université de Paris Sorbonne, 23-25 mai 2002, organisé par le CERACC]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 13-23.

LECARME, Jacques (1993). « L'Autofiction: un mauvais genre? », *Autofictions & Cie* (Actes du colloque de Nanterre, 1992), *RITM*, n° 6, pp. 227-249.

LEJEUNE, Philippe (2007). «Le journal comme antifiction», *Poétique*, n° 149, pp. 3-14.

LIPOVETSKY, Gilles (1987). *L'Empire de l'éphémère. La Mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

McILVANNEY, Siobhán (2001). *Annie Ernaux : The Return to Origins*, Liverpool: Liverpool University Press.

MOTTE, Warren (1999). « Annie Ernaux's Understatement », *Small words : Minimalism in the French Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 54-69.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2012). « Toda la vida », *El País* (07/04/2012), <URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/04/actualidad/1333535500_395133.html> [consulté le 07/IV/2012].

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

ROUSSET, Marion (2005). « Autofiction : confessions d'enfants du siècle – Annie Ernaux : Saisir ce qui passe à travers moi » (Entretien avec Annie Ernaux), *Regards*, <URL: <http://www.regards.fr/culture/annie-ernaux-saisir-ce-qui-passe-a>> [consulté le 2/II/2012].

SCHMITT, Arnaud (2000). « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, pp. 15-27.

THUMEREL, Fabrice (2004). *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Arras: Artois Presses Université.

VILAIN, Philippe (2005). *Défense de Narcisse*, Paris: Grasset.