

Autofiction : portrait en spirale

Philippe Mangerel

Number 171 (2), 2019

#selfies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90833ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

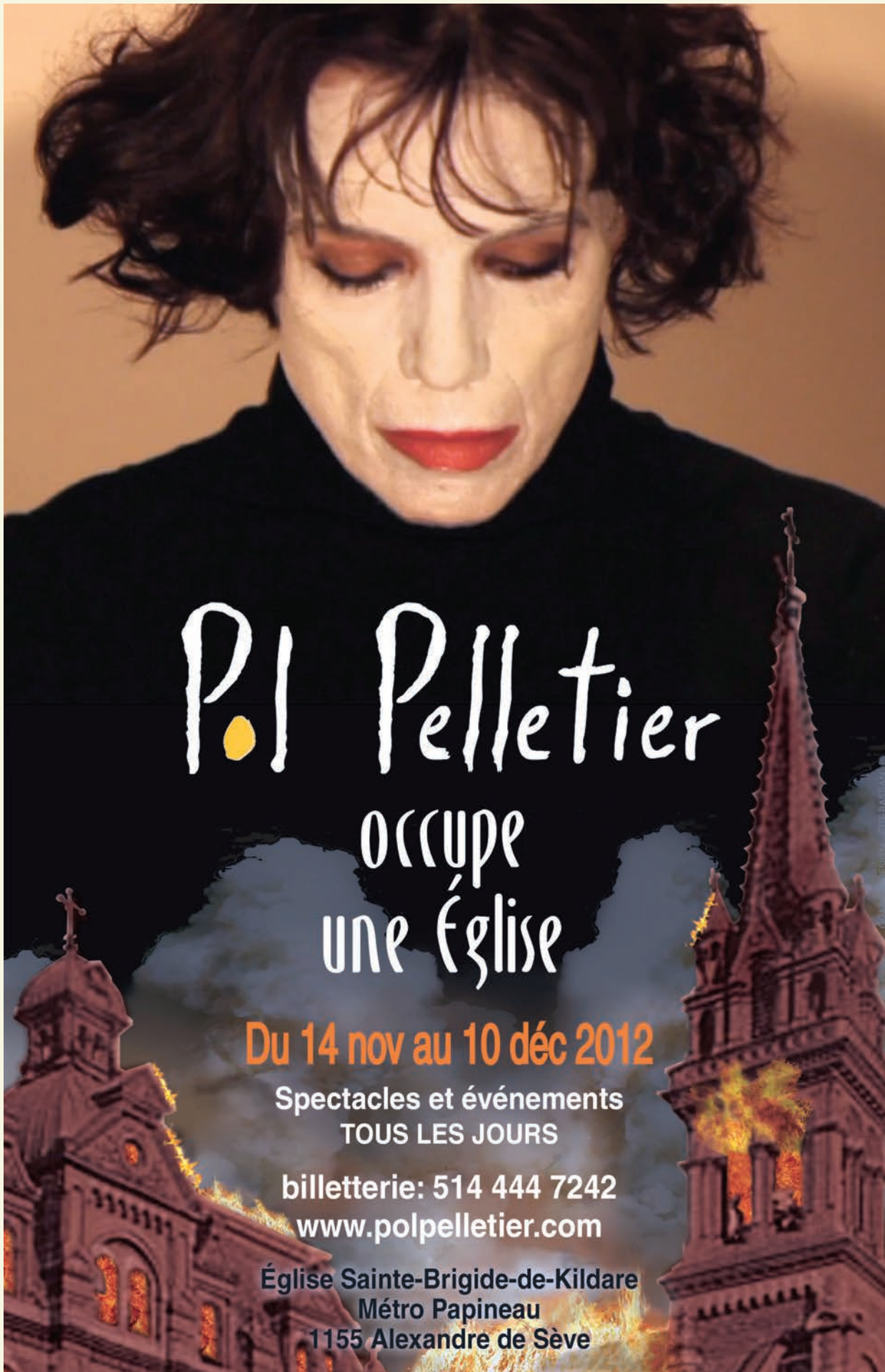
Mangerel, P. (2019). Autofiction : portrait en spirale. *Jeu*, (171), 14–19.



AUTOFICTION : PORTRAIT EN SPIRALE

Philippe Mangerel

De Rabelais à Pol Pelletier ou Robert Lepage, l'autofiction a connu de nombreuses définitions et variations dans son expression, mais s'est imposée comme un mouvement majeur en littérature comme sur la scène, depuis au moins trois décennies. Regard sur ses ambiguïtés et ses possibles.



Pol Pelletier

occupe
une Église

Du 14 nov au 10 déc 2012

Spectacles et événements
TOUS LES JOURS

billetterie: 514 444 7242
www.polpelletier.com

Église Sainte-Brigide-de-Kildare
Métro Papineau
1155 Alexandre de Sève

Affiche de *Je suis
une révolution!* Pol Pelletier
occupe une église.
Conception et réalisation :
Jefte Bastian.

Le terme a récemment été employé pour *Chroniques d'un cœur vintage* d'Émilie Bibeau et Sophie Cadieux, à la Petite Licorne, et pour *887* de Robert Lepage, au Théâtre du Nouveau Monde. L'autofiction, mode d'expression du moi, mot-valise pour certain-es, recèle de grandes contradictions. Ça ne lui retire en rien une efficacité performative qui la maintient et la renouvelle depuis plus de 30 ans. C'est particulièrement le cas dans les situations de complexité, où les disciplines s'entrecroisent et contribuent les unes aux autres, et où des voix singulières prennent la parole dans un monde fractionné, dans lequel l'individu s'interroge. On se cherche —ou plutôt, *je* se cherche.

RÉPONSE

Depuis son emploi en page couverture de *Fils* en 1977, l'autofiction est une réponse. Dans la définition qu'il donne de ce terme, Serge Doubrovsky explique combler un vide laissé par Philippe Lejeune dans sa définition de l'autobiographie.

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau¹.

On voit bien l'importance de l'indéterminé dans l'œuvre elle-même. Opposé au chemin déjà tracé de l'autobiographie, Doubrovsky définit l'autofiction comme le chemin en construction par le langage. À l'unicité et à la cohésion, l'autofiction préfère les contradictions propres à l'expérience réelle, les dislocations du moi.

Doubrovsky continue sa définition:

Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Il s'agit d'un récit de soi, ancré à la fois dans le réel et dans la fiction, où sont mises de l'avant «l'aventure du langage» et l'«autofriction», geste intime, masturbatoire, mais qui se veut partagé. Le geste de l'autofiction se situerait quelque part entre le travail du tisserand et celui de l'exhibitionniste. Il est question de fil, ou plutôt de fils de «mots, allitérations, assonances, dissonances» à enrouler ou à dérouler.

HYBRIDITÉ

Dans sa définition originelle, Doubrovsky fait référence à un autre médium: la musique concrète, développée par Pierre Schaeffer en 1948, puis par François Bayle dans les années 1970. Ce faisant, il établit un lien explicite entre l'écrit et l'autre—ici, une autre forme, expérimentale elle aussi, qui ne va pas de soi, afin de définir la sienne. L'organisation d'éléments sonores préexistants suppose un montage à partir de fragments, ce qui vient rejoindre ces «rencontres» évoquées par Doubrovsky, possibles grâce à la fiction.

Cette pluridisciplinarité, Marguerite Duras l'inscrit au cœur de son œuvre, réécrivant, passant d'un médium à l'autre, par exemple avec *L'Amante anglaise*, pièce de théâtre d'abord en 1949, puis roman en 1967, puis pièce de théâtre à nouveau l'année suivante. La démarche autofictionnelle, toujours double, appelle naturellement l'hybridité.

FLOU CONSTRUCTIF

L'autofiction se conçoit pour certains de façon très stricte, pour d'autres plus largement. Vincent Colonna la définit comme suit:

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction [...]².

Cette définition agrandit de beaucoup l'horizon et donne à relire les œuvres plus anciennes sous l'angle de la *fabulation de soi*, tradition littéraire que Colonna fait remonter jusqu'au 11^e siècle et qui inclut Rabelais, Borges ou Proust aussi bien que Philip Roth, Gombrowicz ou Céline. Colonna rejoint ainsi Philippe Gasparini (*Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, 2004), qui voit dans l'autofiction une nouvelle manifestation du roman autobiographique. Laurent Jenny, quant à lui, résume tout cela en une formule concise: «une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie³.»

L'exercice de définition relève d'une prise de position. Annie Ernaux, par exemple, refuse d'apposer l'étiquette à ses écrits alors que son nom est paradoxalement associé à ce phénomène depuis les années 1980. Chloé Delaume, elle, en fait la clé de voûte de son œuvre. D'autres, qui le considèrent trop galvaudé, hésitent à l'employer. Robert Lepage, dans une entrevue à *Voir* en 2016, déclare à propos de *887* que «l'autofiction, ça vient avec énormément de prétention, il est là le danger. [...] Faut que tu sois autocritique, faut que tu te moques de toi. Tu [...] dois absolument avoir de l'humilité⁴.»

APPROPRIATIONS

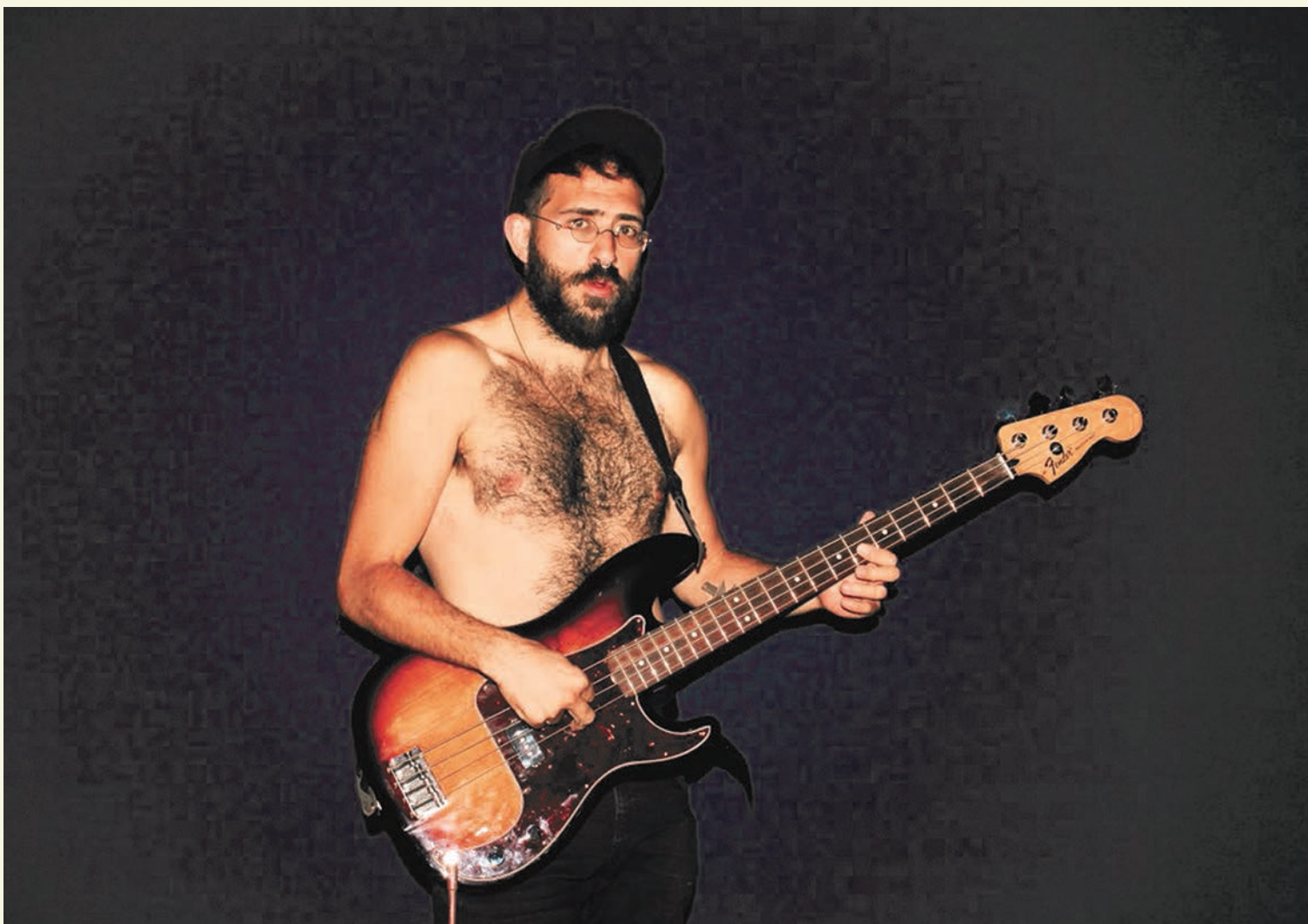
Virginie Despentes ne remet pas la notion en doute et livre, avec *King Kong théorie* (2006), un essai autofictionnel dans lequel elle part de son expérience personnelle pour remettre en question le modèle

2. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004, p. 70-71.

3. Laurent Jenny, «L'autofiction», dans *Méthodes et problèmes*, cours au département de français moderne, Université de Genève, 2003.

4. Jérémy Laniel, «887: je me souviens», dans *Voir*, 14 décembre 2016, en ligne.

1. Serge Doubrovsky, *Autobiographies de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 69.



Hof Bodies – Stand Up, performance musicale de Gérald Kurdian, présentée à l'Usine C lors du festival Actoral en octobre 2018.

patriarcal, le féminisme et le genre. Cette œuvre a d'ailleurs été adaptée au théâtre de nombreuses fois, l'année dernière encore au Théâtre de l'Atelier (Paris), dans une mise en scène de Vanessa Larré.

J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaissables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf [...] je ne m'excuse de rien, je ne viens pas me plaindre. Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Despentès me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire⁵.

Despentès souligne dès l'incipit l'importance du moi assumé et agissant. Pour elle, ce n'est pas l'esthétique de l'œuvre ou la démarche entreprise qui est en question, mais le réel.

5. Virginie Despentès, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 9.

Le flou quant à ce qu'est l'autofiction et ce qu'elle englobe provient de cette appropriation de la démarche autofictionnelle par l'artiste, de son origine même, et de l'instabilité de son sujet : le moi pluriel, difficile à saisir. Elle paraît néanmoins régie par quelques grands principes souples : prise de position depuis l'intime, pluralité de forme et volonté de recréer un chemin entre des éléments qui dépassent la création à travers un métadiscours. Il est aussi question de corps : touché, frictionné, donné à la vue dans sa vulnérabilité.

L'autofiction étant née de l'écrit, sa force réside dans sa capacité d'adaptation. Si elle est problématique à définir pour le lectorat ou l'auditoire, c'est l'artiste qui, le plus souvent, désigne son œuvre comme étant autofictionnelle, parfois sans employer le terme.

SINGULARITÉS

Christine Angot, écrivaine du *je* connue du public pour son roman *L'Inceste*, qui rejette la

notion d'autofiction comme mode dépassée, lui donne toutefois un sens fort pertinent :

L'objectif n'est pas d'exister ou de faire exister une histoire mais de la casser au contraire en tant que scénario pour faire exister le réel qui se trouve dévitalisé⁶.

Réinvestir le réel. Il s'agit d'une stratégie qui sert particulièrement les voix qui ne sont pas reflétées par le discours dominant. Geste politique, déclaration de différence, voix singulière définissant le langage de sa propre existence, l'œuvre qui en résulte est un *je* redéfini plus près de soi, non pas envahi par mais en dialogue avec l'autre. Se dire devient une manière de se construire et d'accéder au visible.

Dans un contexte de prise de parole des voix minorisées, l'autofiction est la forme souple

6. Nelly Kapriélian, « L'autofiction : un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant », dans *Les Inrockuptibles*, 4 septembre 2012, en ligne.

Vecteurs de la lutte féministe, de nombreux récits de femmes partent de l'intime occupé par l'autre phallogocentrique, dominant, afin d'accéder à la parole et d'opérer une réappropriation de l'expérience subie.

dans laquelle s'exprime la complexité du *je*, sa subjectivité fondamentale, sa différence originelle et expérientielle. Ainsi, les éléments du quotidien, investis de la subjectivité de l'auteur, tendent à se charger de sens et à dépasser l'expérience individuelle.

AFFIRMATIONS

Vecteurs de la lutte féministe, de nombreux récits de femmes partent de l'intime occupé par l'autre phallogocentrique, dominant, afin d'accéder à la parole et d'opérer une réappropriation de l'expérience subie. Annie Ernaux écrit son expérience traumatique de l'avortement comme un *Événement* (une pièce tirée de son roman sera mise en scène en 2011 au festival d'Avignon). Nelly Arcan parle d'une « burqa de chair » pour décrire la femme aliénée, réduite à son apparence et à son sexe⁷.

Au théâtre, Pol Pelletier favorise le solo comme lieu de manifestation de l'identité et de son inscription dans l'espace et dans le temps. Sa performance ne s'arrête pas aux frontières d'un espace scénique: elle se veut action sur le réel par l'invocation de forces chthoniennes, fondamentales. Pelletier en fera une démonstration éloquente en occupant une église désacralisée de Montréal durant un mois en 2012 lors de l'événement "*Je suis une révolution!*" — Pol Pelletier occupe une église.

La forme même des solos de Pelletier reflète ce conflit, ce paradoxe entre la volonté d'abolir un cadre trop rigide pour trouver sa place (et auquel le corps de l'artiste s'emploie), et la nécessité, voire l'urgence, de prendre la parole, de s'inscrire dans un cadre symbolique et de se soumettre à ses lois⁸.

RECONSTRUCTIONS

Les voix issues de la différence sexuelle et de genre voient dans l'autofiction l'accès à la parole contre l'effacement et la mort, omniprésente dans les années 1980-1990. Hervé Guibert rendra compte de son expérience du sida à travers de nombreux romans. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* rompt le silence qui avait menacé de disparition une génération entière d'homosexuels dans l'indifférence quasi générale. Guillaume Dustan évoquera le lien entre son expérience personnelle et le discours politique, autant dans ses « autopornographies » (1996-1998) que dans *Nicolas Pages* (1999), dans lesquels il donne voix et corps aux transgressions sexuelles (sodomasochisme, pratiques *bare-back*). Réinvestie, la parole sexuée passe de la honte tue à la libération jubilatoire.

À travers sa collection « Le Rayon gay » chez Balland (1999-2003), Dustan dirigera la publication d'une cinquantaine d'œuvres, la plupart autofictionnelles, provenant de la diversité sexuelle et de genre. En son hommage, Paul B. Preciado, écrivain transgenre, publiera *Testo Junkie* en 2008, essai autofictionnel dans lequel il fait le récit de sa transition. On a d'ailleurs retrouvé son *Manifeste contra-sexuel* en octobre 2018 à la Chapelle, intégré à la performance *Hot Bodies - Stand-Up* de Gérald Kurdian.

Dans cette affirmation de la parole individuelle, le *je* (re)construit, fictionnalisé, parfois fuyant, menteur ou à jamais brisé, s'expose à l'autre, à son regard et à son jugement. Au-delà du récit, le commentaire du *je* sur lui-même est l'espace où s'affirme la parole singulière, dotée de son propre récit, de son propre langage démultiplié. Une parole qui se déconstruit en vue de se construire un espace pour se dire, dans un infini jeu de miroirs. •



Philippe Mangerel est écrivain de l'hybride. Lauréat 2009 du prix de la nouvelle Marcel F. Raymond, il adapte et met en scène *Hamlet-machine* de Müller (Paris, 2005), écrit et interprète *L'Archange* (Montréal, 2010) et danse pour différents projets. Ses sujets d'étude: cruauté, identité, monstres, cordes.

7. Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 201.

8. Edwige Perrot, *Le solo ou la construction de l'identité comme reflet d'une époque dans les spectacles de Pol Pelletier et de Robert Lepage*, Université du Québec à Montréal, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, 2007, p. 50.