



Swansea University
Prifysgol Abertawe



Cronfa - Swansea University Open Access Repository

This is an author produced version of a paper published in:

L'Esprit Créateur

Cronfa URL for this paper:

<http://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa44882>

Paper:

Rodgers, C. (2019). Utilisations contrastées du discours autofictionnel : D'après une histoire vraie de Delphine de Vigan et Place Colette de Nathalie Rheims. *L'Esprit Créateur*, 59(3), 34-46.

<http://dx.doi.org/10.1353/esp.2019.0030>

Copyright © 2019 L'Esprit Créateur. This article first appeared in *L'Esprit Créateur*, Vol. 59, No. 3 (2019), pp. 34–46. Reprinted with permission by Johns Hopkins University Press.

This item is brought to you by Swansea University. Any person downloading material is agreeing to abide by the terms of the repository licence. Copies of full text items may be used or reproduced in any format or medium, without prior permission for personal research or study, educational or non-commercial purposes only. The copyright for any work remains with the original author unless otherwise specified. The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holder.

Permission for multiple reproductions should be obtained from the original author.

Authors are personally responsible for adhering to copyright and publisher restrictions when uploading content to the repository.

<http://www.swansea.ac.uk/library/researchsupport/ris-support/>

Utilisations contrastées du discours autofictionnel : *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan et *Place Colette* de Nathalie Rheims

Malgré l'existence de très nombreux articles sur l'écriture du moi, les autofictions écrites par des femmes ont, d'après Shirley Jordan¹, encore été peu étudiées. Deux livres clefs de 2015, *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan² et *Place Colette* de Nathalie Rheims³, font tous deux une utilisation réussie, mais contrastée, de l'autofiction. Après une prise de repères dans le discours théorique sur l'écriture du moi, nous analyserons comment ces auteures jouent des limites entre vie réelle et fiction pour nous encourager à réfléchir en tant que lectrices⁴ sur notre appétit pour le vrai ainsi que pour des textes qui s'aventurent dans des récits d'oppression et de pédophilie, soulevant ainsi la question de la dimension éthique de l'écriture autobiographique.

Le discours autofictionnel : un genre nébuleux

La publication au cours des quarante dernières années en France de nombreux textes autofictionnels s'est accompagnée de tout un discours théorique. Dans « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Philippe Gasparini tente de faire le point sur la profusion terminologique qui entoure l'écriture du moi. Après avoir passé en revue l'évolution du terme autofiction, de sa naissance dans *Fils* de Doubrovsky, à son prolongement avec Jacques Lecarme et sa réinterprétation par différents écrivains et critiques, en particulier Philippe Lejeune, Gérard Genette et Vincent Colonna, il conclut : « Un consensus semble se dessiner parmi les chercheurs pour adopter cette tripartition de l'espace autobiographique contemporain : autofabulation/autofiction/autobiographie (ou autonarration)⁵. » Encore faut-il essayer de distinguer ces trois termes. L'autobiographie a été définie par Philippe Lejeune dans son célèbre *Le Pacte autobiographique*, où il soulignait que dans l'autobiographie, il doit y avoir identité entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste et que l'auteur s'engage à dire la vérité⁶. L'autofabulation fait ici référence à la définition qu'a donnée Vincent Colonna de l'autofiction dans *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, soit « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) »⁷, ou comme le résume Gérard Genette dans *Fiction et diction* : « Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »⁸. L'autofiction a été définie à l'origine par Serge Doubrovsky dans *Fils* comme étant une : « 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 »⁹. Pour lui, l'autofiction ne doit pas être confondue avec l'autofabulation :

C'est un abus inadmissible que [d'assimiler l'autofiction], comme Vincent Colonna, à l'autofabulation, par laquelle un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire. Il ne faut pas non plus confondre l'autofiction avec le « roman autobiographique », où l'auteur utilise certains épisodes de sa vie, mais en se cachant derrière des personnages fictifs. Dans l'autofiction, *l'auteur paie de sa personne*, est à la fois le narrateur et le protagoniste, ce qui a une valeur de choc¹⁰.

Et plus récemment, dans *Le Monstre*, il a rapproché autobiographie et autofiction, expliquant que dans les deux cas il s'agissait de : « ressaisir sa vie et la raconter mais pas de la même manière »¹¹. En effet, l'autofiction peut être conçue comme un prolongement de l'autobiographie qui, après le passage de la psychanalyse, de la déconstruction du sujet, de la postmodernité en général, est devenue impossible. Il est maintenant acquis que toute narration de soi est nécessairement une fiction et le terme autofiction rend compte de ce fait. L'autofiction répond donc à un pacte hybride, associant fiction et lecture référentielle, mais pour Doubrovsky – et c'est le point de vue que je me propose d'explorer dans cet article – l'auteure d'une autofiction doit « [payer] de sa personne », elle doit s'engager à dire la vérité, autant que possible, tout en sachant que c'est une impossibilité. Nous allons maintenant voir que Vigan et Rheims se servent toutes les deux des miroitements du réel qu'offre le discours autofictionnel, mais à des fins différentes.

Deux textes apparemment référentiels

D'après une histoire vraie et *Place Colette* sont des récits à la première personne qui tablent sur l'attrait des textes autobiographiques auprès du public français, de son attente du « vrai », et tous deux jouent de l'identité entre narratrice, protagoniste et auteure. En début de texte, Vigan fait *presque* tout pour faire croire à la lectrice qu'un pacte autobiographique est passé, hormis le fait qu'elle ne met pas son nom dans le texte, seulement son prénom : Delphine est la narratrice du texte que nous lisons, ou du moins peut-on le penser, même si à la fin du livre, le doute est jeté sur cette certitude. Les « effets de vie »¹² sont multipliés : Delphine est une auteure qui vient de publier un livre sur sa mère dépressive et suicidaire, livre qui a connu un grand succès et qui fait qu'il lui est difficile de continuer à écrire. Or Vigan est

l'auteure d'un tel livre : *Rien ne s'oppose à la nuit*¹³, sorti en 2011, et elle n'a rien publié depuis. Delphine est la partenaire d'un critique littéraire connu — le mari de Vigan, François Busnel, est l'animateur de *La Grande Librairie* sur FR5. Toutes deux ont deux enfants. Des allusions sont faites à *Jours sans faim*, le premier livre tiré de la vie de Vigan, bien qu'elle l'ait écrit à la troisième personne, comme roman, et publié sous le pseudonyme de Lou Delvig¹⁴. Les descriptions de Delphine correspondent à celle de Vigan. Ayant (probablement) lu le texte très personnel qu'était *Rien ne s'oppose à la nuit*, la lectrice de *D'après une histoire vraie* est donc toute prête à croire qu'un pacte autobiographique lui est proposé.

Dans *Place Colette*, Rheims incorpore aussi de nombreuses références au réel. Les éléments qui caractérisent la biographie de la jeune fille sont celles de l'auteure : on reconnaît facilement Maurice Rheims dans le père qui brigue un fauteuil à L'Académie française, sa sœur Bettina, célèbre photographe, ainsi que son frère auquel elle consacra son premier livre, *L'Un pour l'autre*¹⁵. Le texte se situe principalement à Paris, à la Place Colette, au café Le Nemours ; il est aussi émaillé de noms de célébrités, tels Dalida ou Isabelle Adjani pour n'en citer que deux. Rheims fait miroiter son « prénom si commun, sorti d'une chanson de Gilbert Bécaud » (PC 117). L'histoire racontée dans *Place Colette* avait déjà été brièvement évoquée dans « l'autofiction canonique »¹⁶ qu'était *Journal intime* : « Premier baiser, l'année de mes quinze ans, échangé avec un homme de trente ans mon aîné, dans une loge de la Comédie-Française. Cette relation secrète dura trois ans »¹⁷. De nombreux éléments de *Place Colette* invitent donc à une lecture référentielle de ce texte.

Problématisation de la lecture référentielle

Malgré ces encouragements à une lecture référentielle, les deux auteures par ailleurs la problématissent, à la fois dans tout l'accompagnement médiatique qui a suivi la parution, et dans les textes mêmes. Vigan a eu tendance à désigner *D'après une histoire vraie* par le terme « roman ». Cependant, comme elle n'hésite pas à dire de *Jours sans faim* que c'est un roman et un texte autobiographique dans le même paragraphe,¹⁸ cette désignation ne semble donc pas concluante. Elle a évité toute réponse directe aux nombreuses questions sur la part de vérité que *D'après* contient, insistant au contraire sur l'impossibilité d'établir des distinctions nettes entre vérité et fiction :

ça m'ennuie assez toutes ces étiquettes, « est-ce que j'écris de l'autobiographie, de l'autofiction, de la fiction », j'ai fait tout ça. Pour moi cette frontière est bien plus poreuse, du coup l'étiquette m'intéresse assez peu et j'ai tellement le sentiment que tout

ça est imbriqué dans mon travail que j'invente une histoire qui soit totalement nourrie de choses vécues, ressenties, observées, ou que j'essaie de raconter une histoire vraie mais qu'au fond je ne peux pas éviter la fiction, pour moi ça revient au même.¹⁹

Dans le même entretien, elle reconnaît cependant que :

La question qui sous-tend le roman est celle du vrai. Ce livre a été écrit en réponse à la fascination extrême de notre société pour le vrai, 'vrai' à la télé, 'vrai' au cinéma, 'vrai' dans l'écriture. Je suis très perméable à cette tendance lourde et profonde.

Le titre souligne d'ailleurs ce rôle central de la question du vrai, mais c'est un avertissement ambigu : il signale à la fois que le texte s'inspire de faits qui se sont passés, mais aussi que ceux-ci ont pu être modifiés. Vigan, quand on lui pose la question de l'existence de L., entretient l'ambiguïté : « Oui, L. existe. Sous une forme ou sous une autre... » (« Une liaison dangereuse »). Et pourtant, c'est cette distinction entre le vrai et la fiction que Vigan refuse de reconnaître qui est le ressort de son texte.

Rheims est revenue à plusieurs reprises sur la nature de *Place Colette* et sur le lien entre auteure, narratrice, et protagoniste, mais ses déclarations, qui reposent parfois sur des définitions idiosyncratiques et qui continuent d'évoluer, relancent la confusion plutôt qu'elles ne l'éclaircissent. Elle le range parmi ses écrits personnels : « Il faut savoir que j'ai deux veines d'écriture : une purement imaginaire [...] et une plus personnelle dans laquelle s'inscri[t] *Place Colette* »²⁰. Mais de quel genre d'écrit personnel s'agit-il ? D'après elle, ce n'est pas une autofiction : « Écrit à la première personne, il est pourtant aux antipodes de ce que l'on qualifie d'autofiction » (*PC* quatrième de couverture). Il faut dire que pour elle l'autofiction est « le mensonge enveloppé dans une rhétorique de vérité » (*Ibid.*), définition très personnelle qui se situe à l'opposé de celle de Doubrovsky et se rapproche davantage de celle de Colonna. Sur cette quatrième de couverture, Rheims souligne une recherche et un dévoilement de la vérité : « l'auteur se cherche et finit par faire tomber le masque ». En fait, ce serait un « roman-vrai » (*Ibid.*). L'appellation, qui mêle le fictionnel (roman) au référentiel (vrai), est ambiguë. Dans une interview, l'écrivaine s'est expliquée plus avant sur ce qu'elle entendait par ce terme : « Je distingue le roman vrai de l'autofiction. J'utilise des événements, des épisodes de ma vie à des fins romanesques »²¹. Elle le sépare aussi de l'autobiographie, avec laquelle il « n'a rien à voir », la différence tenant, selon elle, au rapport au réel et à

l'écriture : le roman vrai, lui, contrairement à l'autobiographie, peut prendre certaines libertés avec le réel et est *écrit* (au sens barthésien)²².

Si, pour démêler ces termes, on essaie d'explorer davantage, dans ses propos, la question de l'identité entre l'auteure et la narratrice, la même ambiguïté se retrouve. Par exemple, dans « L'adolescence particulière de Nathalie Rheims », elle affirme « la narratrice, c'est moi », même si elle ajoute « l'histoire passe par l'imaginaire, parce que je suis romancière et non biographe »²³. En revanche, dans « Nathalie Rheims passionnément théâtrale », elle se montre plus circonspecte :

la narratrice et la romancière sont étroitement liées. Mais à partir du moment où j'écris sous une forme romanesque, je ne peux pas vous dire : « Oui, c'est moi » sinon il serait mentionné que c'est une autobiographie ! Il s'agit de moi et en même temps, c'est un roman.

Même pour son dernier texte, intitulé *Ma vie sans moi, roman*²⁴, récit très personnel dans lequel l'auteure/narratrice/protagoniste se nomme Nathalie Rheims, elle a maintenu : « C'est Nathalie Rheims, c'est pas moi »²⁵. Il semble important qu'elle puisse se dissocier de la narratrice et c'est grâce à ce clivage, entre elle et son « double littéraire »²⁶, qu'elle peut écrire des secrets très personnels.

Ainsi, malgré l'insistance de Rheims à affirmer que *Place Colette* n'est pas une autofiction, recherche de vérité, effets d'écriture, forme romanesque et parenté entre auteure, narratrice et protagoniste n'en caractérisent pas moins cette œuvre, la rapprochant ainsi de l'autofiction au sens doubrovskien.

Utilisation semblable et contrastée des photographies

Les deux auteures utilisent des photographies, qui sont, beaucoup plus que le langage, « hanté[es] par l'illusion référentielle »²⁷, pour apparemment ancrer leur récit dans le monde réel, puisque toutes deux mettent en jaquette (Vigan) et sur un bandeau (Rheims) des photos censées les représenter. Comme Susan Sontag l'a expliqué dans son étude fondamentale, *On Photography*, « Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it »²⁸. Allant plus loin, elle note : « Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality » (2). L'accent dans ces citations devrait être sur « seem », car il n'en est rien comme elle le montre ensuite. Cependant les photographies continuent d'être utilisées comme

preuves, en particulier sur la carte d'identité. C'est de leur « presumption of veracity » (Sontag 4) que se servent Vigan et Rheims.

La jaquette de *D'après une histoire vraie* reproduit trois Photomaton en noir et blanc, donc d'une apparence datée, d'une jeune fille blonde, que l'on pourrait penser être Vigan jeune, d'autant plus que Delphine fait référence dans le texte à trois Photomaton d'elle-même (203) qu'elle a retrouvés. Mais Vigan nous a tendu un piège puisqu'il ne s'agit nullement d'elle sur la photographie, comme elle l'a révélé²⁹. Elle nous a manipulés, se servant de notre tendance à croire que les photos sont une preuve de réel et d'identité.

Rheims a inclus sa propre photographie à quatorze ans sur le bandeau. Certes, la lectrice ne sait pas *a priori* qui est cette jeune fille, mais outre la ressemblance avec l'auteure, à l'époque de l'internet, il est facile d'établir cette identité, par ailleurs précisée par l'auteure dans un entretien³⁰. Malgré la ressemblance apparente entre l'utilisation que Rheims et Vigan font des photographies, leurs fins sont opposées. Rheims s'en sert pour assoir la lecture référentielle, Vigan pour tromper la lectrice.

La question du vrai

Dans le texte même, alors que Rheims incorpore très peu de références à la relation que son texte entretient au réel, Vigan articule tout son récit sur la question du vrai. La narratrice de Rheims se contente de souligner au début de son récit la difficulté dans laquelle elle se trouve à départager le réel de la fiction : « À force de se bousculer dans mon esprit, les fictions et les romans vrais, tout a fini par se ressembler » (PC 9). Elle insiste sur le travail de l'écriture qui supplée les manquements de la mémoire, et qui permet à l'auteure de se découvrir au détour d'un personnage fictionnel.

Delphine, elle, ne questionne surtout pas la nature du texte que nous lisons, car pour qu'il fonctionne avec le plus d'impact possible, il faut que nous commençons par le lire de façon référentielle. Vigan, par contre, non seulement dramatise dans les dialogues entre L. et Delphine les arguments pour et contre les écritures fictionnelles ou référentielles, mais construit un texte qui amène la lectrice d'abord à questionner la vérité de ce qu'elle lit, puis – peut-être ? – à dépasser cette question pour finalement apprécier l'acte littéraire. L. est une écrivaine fantôme, spécialisée dans les autobiographies de célébrités. Championne de l'écriture référentielle, elle veut forcer Delphine à écrire dans la veine autobiographique de son dernier livre, alors que celle-ci défend son droit à retourner à une écriture fictionnelle. Vigan inclut ainsi dans son texte des dialogues qui reprennent les débats théoriques sur l'écriture de soi. Par exemple, Delphine contre la différence nette établie par L. entre

écritures autobiographique et fictionnelle, puisque « toute écriture de soi est un roman » (105) et elle ajoute que cette fictionalisation, de toute façon inévitable, est essentielle pour rendre le texte intéressant. De plus, selon Delphine, si le texte est réussi, le lecteur ne peut savoir ce qui ressort du réel et ce qui est inventé. C'est ce qu'affirme Marie Darrieussecq en ce qui concerne l'autofiction : « se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction » (« L'Autofiction, un genre pas sérieux », 377). Delphine ajoute même que le lecteur se moque d'être capable d'opérer cette distinction.

De plus, Vigan dramatise la question du vrai en littérature par la construction de son texte. Alors que celui-ci a, pour commencer, la solidité d'un texte autobiographique, et L. celle d'une personne, l'existence de L. va devenir de plus en plus problématique, et *D'après une histoire vraie* va se métamorphoser en texte fantastique à la Stephen King. L. surgit dans la vie de Delphine après une séance harassante de signatures, et elle peut être considérée comme l'« effet Larsen » (23) de la littérature. Cet effet est le feedback qui se produit lorsque l'émetteur (ici l'auteure) et le récepteur (le lectorat) d'un système audio sont en contact trop étroit (séance de signatures), ce qui peut à terme entraîner la destruction du matériel (la tentative de meurtre de L. sur Delphine). L. est l'incarnation d'un lectorat avide de vrai, mais elle est aussi le double de Delphine — L. comme Lou Delvig —, une partie d'elle-même, qui lui est renvoyée, amplifiée³¹. Il est possible que Vigan ait ainsi dramatisé les deux grandes tendances présentes dans sa propre écriture puisque, comme Rheims, certains de ses textes tirent vers l'écriture autobiographique, comme *Jours sans faim*, ou *Rien ne s'oppose à la nuit*, alors que d'autres sont visiblement des romans, comme *Les Loyautés*.³² Le double est aussi, comme l'a noté Todorov, un des thèmes récurrents de la littérature fantastique avant de devenir un des objets de la psychanalyse³³, et à la fin du texte — celui-ci ayant glissé dans la catégorie de l'étrange — L. n'est peut-être plus que le produit du cerveau surmené d'une Delphine dépressive, ou même, Delphine pourrait n'être qu'une création de L., puisque le mot FIN est suivi d'un astérisque, ce qui est la marque de finition de L.

Vers la fin du texte, Vigan confirme implicitement à la lectrice qu'elle a été trompée : « Nous [...] pouvons tous être totalement dupes d'un livre qui se donnerait à lire comme *la vérité* et ne serait qu'invention, travestissement, imagination. [...] n'importe quel auteur un peu habile peut faire ça. Multiplier les effets du réel » (448). Une fois qu'elle a admis qu'elle a été manipulée, la lectrice peut dépasser la question du vrai, et apprécier le livre en tant que création, ce qui était certainement le but de Vigan. En effet, elle a expliqué que l'enjeu pour

elle était de « faire un petit pied de nez » au désir de la lectrice de lire du vrai³⁴, mais surtout son but était de prouver que la lectrice pouvait être tout aussi prise par une fiction que par un récit référentiel.³⁵ Si *D'après une histoire vraie* répond à « une démarche contraire [à celle de son] roman précédent [*Rien ne s'oppose*] », il n'en est pas moins, d'après Vigan « le roman le plus personnel [qu'elle a] écrit à ce jour, comme si la fiction [lui avait] permis de [se] livrer d'avantage » (cité par Petrowski).

D'après mélange le vrai et le faux, se présente comme une autofiction, mais est mis au service de la fiction. En tout cas Vigan souhaite nous faire dépasser la question du vrai, alors que la position de Rheims est plus ambiguë. Ainsi, bien qu'elle affirme, comme Delphine, « si le livre est réussi, le lecteur se fiche de savoir exactement ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, non ? » (« Rheims : passionnément » 49), elle a aussi admis : « Si, au moment de refermer *Place Colette*, le lecteur croit dur comme fer que la narratrice et moi ne sommes qu'une seule et même personne, que tout ce qui est raconté relève du vécu, alors, j'aurai réussi mon entreprise... » (« Rheims : Mémoires »).

Utilisation contrastée de l'intertextualité

L'intertextualité peut être mise au service de l'écriture autobiographique, en révélant les lectures de l'auteure³⁶, ou elle peut être conçue comme l'opposé de l'écriture référentielle, puisqu'au lieu de renvoyer au monde réel, elle renvoie à d'autres textes³⁷. Les textes de Vigan et Rheims ont tous deux recours à une vaste intertextualité, avec des effets mitigés. Ici encore Vigan nous tend un piège. En effet, L. se met à raconter des épisodes de sa vie, or à la fin du livre *Delphine* (et nous) découvrons que L. ne lui a pas livré son vécu, mais lui a servi en fait des extraits de romans qu'elle, Delphine, avait lus et aimés et que L. s'était appropriés. Delphine s'est laissé prendre — croyant saisir la réalité de L. dans un texte biographique, Delphine ne faisait que plagier ses propres livres favoris — nous avons été pris par Vigan puisque nous pensions lire des épisodes originaux alors qu'il s'agissait de réécriture.

Ce n'est pas qu'à travers le « plagiat » de Delphine que Vigan joue d'intertextualité, son histoire fait écho à plusieurs textes³⁸, en particulier deux de Stephen King, dont elle met des extraits en exergue. L'un d'eux est *Misery*³⁹ : on reconnaît le schéma de l'écrivain forcé à écrire par une lectrice fanatique, dérangée et violente, qui le contraint par l'immobilisation physique, l'administration de drogues et la terreur émotionnelle. L'autre est *The Dark Half*⁴⁰ : histoire de double maléfique d'un auteur, qui reflète le fait que Stephen King a publié des histoires plus sombres sous le pseudonyme Richard Bachman.

Rheims construit aussi son texte à partir de références littéraires, et ceci dès le titre qui nous renvoie à l'auteure Colette mais aussi à la Comédie française et donc à tous les grands classiques. De nombreux textes sont présents dans *Place Colette*⁴¹ non seulement parce que la jeune fille les a lus pendant son immobilisation forcée dans son enfance, qu'elle les joue en tant que comédienne, mais parce qu'ils l'aident à comprendre le monde, et que toute sa vie en est imprégnée. Rheims s'en sert pour donner forme à son récit, tissant son propre texte de réparties empruntées aux grands classiques. L'identité de certains textes est révélée, d'autres nous attendent au détour d'une phrase, à peine soulignés. L'autre apport est bien sûr les *Claudine* de Colette, la jeune fille partageant de nombreuses caractéristiques avec Claudine, surtout celle des deux premiers volumes⁴².

Place Colette et *D'après une histoire vraie* font tous deux appel à une intertextualité étendue. Ils révèlent le terreau littéraire de leurs auteures, mais alors que Vigan se sert essentiellement de cette intertextualité pour nous faire graduellement prendre conscience de la fictionnalité de son texte, Rheims s'en sert pour nous révéler la genèse de sa personnalité, et au-delà de son amour du théâtre, sa passion pour les textes et l'écriture.

Écriture de l'Autre dans les deux œuvres

Les deux récits racontent des histoires dérangeantes, mettant en scène des expériences traumatiques. Cette écriture du traumatisme par des femmes est un phénomène de l'extrême contemporain comme le note Barbara Havercroft dans « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel »⁴³. Delphine raconte une histoire de manipulation psychologique, d'usurpation de personnalité, d'oppression mentale et physique, qui se termine par la disparition d'une des protagonistes ; la narratrice de *Place Colette* raconte la relation qu'elle a eue à 13 ans avec un homme de 43 ans. Ce n'est pas cependant sous l'angle du traumatisme personnel que sont écrits ces textes, pour les raisons que nous allons voir, mais tous deux posent la question de la responsabilité de l'écrivain qui écrit sur des personnes réelles, question éthique posée de façon magistrale par *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky, où la compagne du narrateur-auteur meurt d'avoir lu le texte qu'il a écrit sur elle. Vigan soulève ce problème par l'intermédiaire des lettres anonymes que reçoit Delphine, comme celle-ci : « Tu crois pouvoir t'en tirer comme ça, parce que ton livre est soi-disant un roman et que tu as changé quelques prénoms. [...] Tu as semé la haine, tu récolteras ton dû. [...] Tu as posé une bombe, à toi de compter les débris » (44-5). Ces lettres sont-elles l'incarnation de la culpabilité de la narratrice au sujet de l'écriture de son livre sur la bipolarité et le suicide de sa mère ? On ne découvre jamais qui

est l'auteur de ces lettres, bien que Delphine finisse par le savoir, mais ne nous le dise pas. En est-elle l'auteure ? Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, où Vigan « tente avant tout de raconter la vie de [sa] mère »⁴⁴, elle réfléchit souvent à la dimension éthique de son geste d'écriture, et sur les affres que cette écriture lui cause. Dans l'entretien avec Adèle Bréau, elle explique qu'elle se demandait : « jusqu'où pouvais-je aller ? », et comment elle a pris des précautions auprès de ses proches avant de le publier. Dans *D'après une histoire vraie*, ce questionnement demeure finalement limité car au fur et à mesure que la lectrice glisse vers une lecture fictionnelle, l'urgence des dimensions éthiques de l'écriture référentielle s'estompe.

Il n'en est pas de même dans *Place Colette*. Rheims y enfreint le code du silence qui pesait lourdement sur elle, injonction transmise par le père, mais plus généralement par sa famille et qu'elle avait explorée dans *Les Fleurs du silence*⁴⁵. Dans *Place Colette*, elle caricature ses proches et un certain milieu mondain, parisien, intellectuel, libertin et décadent. Elle invoque l'autodéfense : « je me sers de mon stylo comme d'une arme. Si on me blesse, je tire⁴⁶ », et justifie son acte en expliquant qu'elle n'applique des considérations éthiques qu'aux personnes qu'elle aime : « je ne suis capable d'écrire que sur des gens morts. À la différence d'une Christine Angot, il m'est très difficile d'écrire sur les vivants. Les gens qui m'ont fait du mal, pour moi, ils sont déjà morts, je n'en ai rien à foutre » (« Rheims : Mémoires »). Certes elle change ou tait les noms des personnes critiquées, mais les circonstances de la vie de l'auteure sont suffisamment connues pour que ces masques tombent.

Elle relève aussi le défi que constituait l'écriture d'actes sexuels, chose qu'elle n'avait encore jamais faite, car pour elle : « Niveau intrigue, deux sujets ont longtemps été tabou pour moi : la mère et le sexe » (« Rheims : Mémoires »). Avec *Laissez les cendres s'envoler* elle avait bravé le premier de ses interdits : l'écriture sur sa mère. Avec *Place Colette*, elle franchit le second : non seulement elle inscrit des scènes sexuelles, mais celles-ci sont explicites et se déroulent entre son double âgé de 13 ans et son amant bien plus âgé. Le contenu est donc potentiellement doublement choquant. Certes les scènes de fellation et sodomie entre cette toute jeune fille et ce Sociétaire de la Comédie française se déroulaient dans une société bien plus permissive que la France actuelle puisqu'il s'agissait de la France des années 70, mais publier un tel texte en 2015 allait inévitablement soulever la question de la pédophilie. L'article le plus virulent contre *Place Colette* est celui de Jean-Marc Proust : « Ne lisez surtout pas *Place Colette*, atroce roman de pédophilie badine »⁴⁷, mais plusieurs articles, comme celui de Bénédicte de Loriol, « *Place Colette*, un livre de Nathalie Rheims

(Éditions Léo Scheer)⁴⁸ », mentionnent un malaise ou le présentent, positivement, comme scandaleux et transgressif. D'ailleurs Rheims parle de « bombe à défragmentation » (« Rheims : Mémoires ») pour décrire ce genre de relation. Consciente de la gravité de la situation, et que son attitude « va à l'encontre du discours bien-pensant, de la morale » (« Rheims : Mémoires »), elle dit s'être « longtemps tue pour *protéger* [son amant] » (« Nathalie Rheims 'À 13 ans' », je souligne). Elle décrit les actes sexuels presque cliniquement. Certaines scènes sont difficilement supportables, comme quand Pierre la congédie froidement après l'avoir sodomisée ou quand saisie d'un haut le cœur quand il éjacule dans sa bouche, elle « [essuie] furtivement une petite larme » (289). Rheims reconnaît dans une interview que Pierre l'utilisait « tel un sextoy » (« Nathalie Rheims 'À 13 ans' »).

Pourtant Rheims (et sa narratrice) n'accusent en rien Pierre.⁴⁹ Au contraire, elle insiste pour le présenter sous une lumière positive dans ses interviews, ce qui a soulevé pour Lorient la question du syndrome de Stockholm. Rheims est-elle, de par son éducation, dans l'incapacité de dénoncer le comportement de Pierre, de la même façon qu'enfant souffrant l'enfer dans son carcan de plâtre, elle avait appris à ne jamais se plaindre (PC 36) ? Même, elle tient à se dire reconnaissante envers cet homme parce qu'il a eu un rôle fondateur dans sa vie, que cette « relation [l'a] construite » (« Nathalie Rheims 'À 13 ans' »). Tout au long de *Place Colette*, à l'encontre de toute attente, la narratrice se construit comme la prédatrice (179), c'est elle qui mène la danse (196), le conquiert (275), le capture dans ses filets (141) ; elle s'arme – maquillage, costume sexy – pour le séduire (157, 178) sa proie (170), sa victime (179).

Cependant, vers la fin du texte, une faille apparaît dans ce discours. Elle doit tenir le rôle de Columba dans *Volpone* et donc subir une tentative de viol sur scène par Jean Le Poulain. Pour être plus à même de bien jouer son rôle, elle pense à Pierre et « à l'attitude qui aurait pu être la mienne, si je n'avais pas été consentante. Devant une telle situation, mes larmes se mirent à couler, *comme si une brèche s'était ouverte dans mes certitudes* » (282, je souligne). Cette brèche, la possibilité de la reconnaissance du traumatisme subi, elle ne l'explore pas plus avant, ni dans le texte, ni à mes connaissances, dans ses entretiens, mais pour la lectrice attentive, elle est ouverte.

Qu'en est-il d'ailleurs de sa « protection » de Pierre ? Rheims a attendu 10 ans après sa mort pour publier ce texte, évitant donc certains problèmes légaux. De nombreuses auteures ont en effet été assignées en justice par des proches blessés par leurs écrits autofictionnels, comme Christine Angot ou Camille Laurence. De plus, de son vivant, Pierre aurait vraisemblablement été accusé de pédophilie. Mais si elle tait son nom, elle donne

suffisamment de détails, comme elle l'a expliqué⁵⁰, pour que toute lectrice le souhaitant puisse remonter à l'homme réel. Son intention est donc que nous puissions découvrir l'identité réelle de Pierre : Jacques Toja⁵¹. Dans *Journal intime*, s'adressant à son amant d'alors, elle s'arrêtait au bord de la révélation, consciente de son pouvoir : « Une phrase peut détruire une vie. Il suffirait, là, que je te livre, que, cessant de te protéger, je te dévoile » (89). Dans *Place Colette*, elle saute (presque) le pas. Il est impossible qu'elle ne soit pas consciente que peu de lectrices éprouveront de la sympathie pour cet amant pédophile et goujat. Cette demi-révélation fait partie du discours ambivalent de Rheims, et est peut-être aussi une reconnaissance que le comportement de Toja l'a « blessée », qu'elle a « tiré », même si elle ne l'a pas fait franchement. Alors que l'épître excuse Toja, *Place Colette* l'incrimine, les faits décrits dans le texte parlant d'eux-mêmes.

D'après une histoire vraie et *Place Colette*, bien qu'ils utilisent tous les deux les formes de l'autofiction et qu'ils offrent des récits d'événements dérangeants, divergent finalement fondamentalement par le pacte offert à la lectrice. Vigan nous offre une brillante expérience de manipulation, dont nous faisons les frais pour notre plus grand plaisir, mais aussi pour notre instruction, puisque son livre nous amène à réfléchir sur nos attentes de lecture, sur nos relations aux écritures référentielle et fictionnelle. Rheims « [paye] de sa personne » et nous entraîne dans une expérience beaucoup plus trouble, où les limites entre réalité et fiction sont ambiguës, mais surtout où nous devenons, comme lectrices, témoins d'un récit de pédophilie qui est à la fois présenté positivement et incriminé par le texte, où l'identité du pédophile est révélée sans l'être.

Finalement, c'est peut-être dans l'expérience de lecture, le pur plaisir intellectuel versus le malaise ressenti, que se distinguent fondamentalement ces deux autofictions.

¹ Shirley Jordan, « Autofiction in the feminine », *French Studies*, vol. 67, n° 1 (1.1.2013) : 76–84. On peut juger de la richesse du débat théorique en consultant l'étude d'Isabelle Grell, *L'Autofiction* (Paris : Armand Colin, 2014) et le site <http://www.autofiction.org/> [14.7.2018] dédié à l'autofiction.

² (Paris : JC Lattès, 2015), abrégé à HV.

³ (Paris : éditions Léo Scheer, 2015), abrégé à PL.

⁴ Le féminin sera privilégié dans cet article, comme geste féministe et aussi parce qu'une femme, L., « elle », représente le lectorat en général dans le texte de Vigan.

⁵ <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> [9.7.2018].

⁶ (Paris : Seuil, 1975), 15 et 36.

⁷ 1989, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> [14.7.2018].

⁸ (Paris : Seuil, 1991), 86.

⁹ (Paris : Galilée, 1977, 4^e de couverture).

¹⁰ « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine Littéraire*, n° 440, mars 2005 : 28, mon emphase.

¹¹ (Paris : Grasset, 2014), 22.

¹² Expression créée par Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107 (9.1996) : 370.

¹³ (Paris : Jean-Claude Lattès, 2011).

¹⁴ *Jours sans faim* (Paris : Grasset, 2001). Dans une interview avec Isabelle Maradan « Les 20 ans de Delphine de Vigan », Vigan reconnaît la nature autobiographique de son premier « roman » (26.7.2012), <https://www.letudiant.fr/metiers/metiers---portraits-de-pros/les-20-ans-de-delphine-de-vigan-19003.html> [30.7.2018].

¹⁵ (Paris : Galilée, 1999).

¹⁶ C'est ainsi qu'Yves Baudelle décrit à juste titre *Journal Intime* (Yves Baudelle, « *Journal intime*, roman : une autofiction de Nathalie Rheims », <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.02/605> [30.7.2018].

¹⁷ (Paris : Léo Scheer, 2007), 122-3.

¹⁸ « Delphine de Vigan, Une liaison dangereuse », entretien avec Benjamin Locoge, <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Une-liaison-dangereuse-Delphine-de-Vigan-816007> [30.7.2018].

¹⁹ Jan Le Bris de Kerne, « Entretien avec Delphine De Vigan : *D'après d'une histoire vraie* » (31.10.2017) <https://diacritik.com/2017/10/31/entretien-avec-delphine-de-vigan-dapres-dune-histoire-vraie/> [30.7.2018].

²⁰ « Nathalie Rheims passionnément théâtrale », interview de Nathalie Rheims par *Fémitude* (9-11.2015) : 48 et 50. <http://leoscheer.com/IMG/pdf/Femitude-septembre-a-novembre-2015-NR.pdf> [30.7.2018].

²¹ « Nathalie Rheims : Mémoires d'une jeune fille dérangée », interview de Thomas Durand (11.8.2015), http://www.gala.fr/1_actu/news_de_stars/nathalie_rheims_memoires_d_une_jeune_fille_dera_ngee_348108 [30.7.2018].

-
- ²² « Alka interview Nathalie Rheims à propos de son roman », <https://www.youtube.com/watch?v=ef54sC8Iq-s> [22.03.2018, n'est plus disponible].
- ²³ <http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-mans-72000/ladolescence-particuliere-de-nathalie-rheims-3775634> (16.10.2015) [14.7.2018].
- ²⁴ (Paris : Éditions Léo Scheer, 2017).
- ²⁵ « Nathalie Rheims fait sa Première Heure », <https://www.rtl.fr/culture/musique/nathalie-rheims-fait-sa-premiere-heure-7789909726> [30.7.2018].
- ²⁶ Interview de Rheims par Odile Morain, <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/biographie-memoire/place-colette-de-nathalie-rheims-c-est-mon-premier-livre-charnel-226199> [30.7.2018].
- ²⁷ Serge Goffard, « Lire la photographie », *Argos*, n°46 : 78, <http://www.educ-revues.fr/ARGOS/AffichageDocument.aspx?iddoc=39198> [30.7.2018].
- ²⁸ 1973, https://archive.org/stream/PHOTSusanSontagOnPhotography/PHOT%20Susan%20Sontag%20On%20Photography_djvu.txt [30.7.2018] : 3.
- ²⁹ Nathalie Petrowski, « Delphine de Vigan : l'obsession du vrai », <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201510/13/01-4909163-delphine-de-vigan-lobsession-du-vrai.php> [30.7.2018].
- ³⁰ « À 13 ans j'ai aimé un comédien de 43 ans », interview d'Amélie Cordonnier, *Femme actuelle* (25.9.2015), <http://www.femmeactuelle.fr/culture/news-culture/nathalie-rheims-pour-place-colette-24028> [30.7.2018].
- ³¹ Déjà dans *Jours sans faim*, la narratrice, qui tentait de se guérir de l'anorexie, se dédoublait en une Laura maléfique qui la tirait vers la rechute.
- ³² (Paris : JC Lattès, 2018).
- ³³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970), 168-9.
- ³⁴ « Delphine de Vigan, dans le vrai », *C à vous*, (4.9.2015), https://www.youtube.com/watch?v=mLi_BFV1p14 [30.7.2018].
- ³⁵ Thème qui revient dans de nombreuses interviews, en particulier celle avec Fabrice Gaignault, <https://www.marieclaire.fr/rencontre-exclusive-avec-delphine-de-vigan-pour-d-apres-une-histoire-vraie,754427.asp> [30.7.2018].
- ³⁶ Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* (Paris : Droz, 2000), 347.
- ³⁷ Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (Paris, Seuil, 2017), 150.

³⁸ Il faudrait aussi mentionner Philip Roth, *Operation Shemlock: A confession* (Londres : Jonathan Cape, 1993) and Bret Easton Ellis, *Lunar Park* (Londres : Knopf, 2005).

³⁹ (New York: Viking Press, 1987).

⁴⁰ (New York: Viking Press, 1989).

⁴¹ En particulier *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Festin de Pierre*, *La Dispute*, *Volpone*, *Phèdre*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour*, *La Folle de Chaillot*, *La Mante polaire*, et bien sûr *Lolita*.

⁴² Colette, *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902), *Claudine s'en va* (1903), *La Retraite sentimentale* (1907).

⁴³ Cahiers du CERACC (Centre d'étude du roman des années cinquante au contemporain), avril 2012,

http://www.academia.edu/7584272/Questions_%C3%A9thiques_dans_la_litt%C3%A9rature_de_l'extr%C3%Aame_contemporain_les_formes_discursives_du_trauma_personnel

[30.7.2018]

⁴⁴ Interview de Delphine de Vigan par Adèle Bréau pour Terrafemina (25.8.2011),

<http://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/6163-rentree-litteraire-delphine-de-vigan-l-rien-ne-soppose-a-la-nuit-r.html> [30.7.2018]

⁴⁵ (Paris : Flammarion, 2001).

⁴⁶ Pierre Vavasseur, « Nos premiers coups de cœur de la rentrée. 'Si on me blesse je tire' », *Le Parisien* (27.8.2015) : 28.

⁴⁷ <http://www.slate.fr/story/106317/place-colette-nathalie-reims-viol-pedophilie> [30.07.2018].

⁴⁸ <http://publikart.net/place-colette-un-livre-de-nathalie-rheims/> [30.07.2018].

⁴⁹ Il faut préciser que la publication de *Place Colette* a précédé de deux ans la vague de dénonciations de comportements sexistes telle qu'on peut la voir en France sur #BalanceTonPorc.

⁵⁰ « Les écrivains se confient », <http://leoscheer.com/IMG/pdf/livresurlaplace-com-29-aout-2015-NR.pdf> [30.07.2018].

⁵¹ Un extrait de film le montrant a d'ailleurs été diffusé lors de l'interview de Rheims par Odile Morain et sur la page Wikipedia de cet acteur, il est suggéré qu'il était le Pierre de *Place Colette*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Toja [30.07.2018].