L'autofiction russophone en exil : de l'identité fluide à l'expansion générique

LARISSA MURAVEVA

L'autofiction est un genre apparu relativement récemment dans le champ littéraire russophone, mais est déjà devenu l'un des phénomènes les plus marquants de la scène littéraire. Son essor rapide, amorcé à la fin des années 2010 et traversant l'époque de la Covid, s'est ensuite inextricablement lié aux bouleversements politiques : la guerre en Ukraine, l'émigration massive, le renforcement de la répression et de la censure en Russie.

D'une part, le besoin de pratiques autofictionnelles s'explique par la logique interne du développement de la littérature russophone : il s'agissait d'un symptôme de la modernisation et de la démocratisation du champ littéraire, répondant à une demande d'authenticité et à un intérêt croissant pour la dimension documentaire. D'autre part, des causes externes ont stimulé l'essor de l'autofiction : le genre ne se contente pas de repenser la contemporanéité et de l'introduire dans la littérature, mais répond à une nécessité de réflexion culturelle sur la catastrophe politique et historique en cours. L'ensemble de ces processus détermine non seulement le choix des thématiques, mais aussi la construction d'une sensibilité éthique et politique particulière, fondée sur la mise à nu et la révélation de l'expérience personnelle. Cette sensibilité se manifeste également au niveau des pratiques narratives auxquelles recourent les auteurs et autrices.

Slavica Occitania, Toulouse, 63, 2026, p. 227-262.

À l'automne 2025, on peut affirmer que le développement rapide du genre et les transformations dynamiques du champ littéraire ont mis en lumière un processus de stratification des textes autofictionnels : non seulement selon leur forme et leurs modes d'écriture, mais aussi selon le critère du lieu physique où se trouve l'auteur. Cependant, la dichotomie entre « ceux qui sont partis » et « ceux qui sont restés » s'avère problématique : d'une part, en raison de la forte sensibilité socioculturelle qu'un tel clivage implique[1], et d'autre part, en raison de la porosité même de cette frontière dans le fonctionnement de l'espace littéraire. Ainsi, certains auteurs et autrices en exil publient dans le « nouveau tamizdat[2] », tandis que d'autres continuent de collaborer avec des maisons d'édition russes. Les livres publiés en Russie restent accessibles à l'étranger, et ceux du « nouveau tamizdat » trouvent également leur lectorat à l'intérieur du pays – bien que leur diffusion soit devenue plus difficile depuis « l'affaire des éditeurs[3] » et les amendements à la loi sur les « agents étrangers » entrés en vigueur en septembre 2025. On entend de plus en plus d'appels, notamment dans le discours public, à dépasser toute pensée fondée sur les frontières. Divers efforts, culturels, politiques ou technologiques, visent à maintenir l'unité de l'espace littéraire russophone. Ainsi, certaines maisons d'édition de l'émigration privilégient les formats numériques, permettant la vente d'ouvrages en ligne en Russie, tandis que le prix littéraire très médiatisé et controversé « Dar[4] » se définit comme une distinction

1. Sur la nécessité de dépasser cette fracture, voir, par exemple, Mixail Jampol'skij, « Nerešitel'nost' kak nravstvennyj vybor » [L'indécision comme choix moral], *Republic*, 29 juin 2025. URL [consultée le 9 octobre 2025] : https://republic.ru/posts/116004

2. Aglaé Achechova, « Le "nouveau tamizdat" contre la censure et la guerre : l'effervescence de l'édition russophone hors frontières depuis le 24 février 2022 », *Connexe : les espaces postcommunistes en question(s)*, 10, 2024, p. 129-144.

3. Le 14 mai 2025, les forces de sécurité ont arrêté une dizaine d'employés des maisons d'édition Individuum et Popkorn. Les responsables des maisons ont été placés en résidence surveillée et ils sont accusés de diffuser de la littérature queer. Cette affaire, qui constitue l'acte de persécution le plus sévère dans l'industrie de l'édition depuis 2022, a pris le nom d'« affaire des éditeurs ». Ses conséquences ont été un choc pour le monde du livre et ont conduit à un renforcement de la censure.

4. Le scandale connu qui s'est développé autour du prix « Dar » en 2025 et qui a reçu le nom de « cas Rymbu et Beznosov » touche une zone politiquement sensible, liée au positionnement du prix comme dispositif de promotion de livres

destinée à « des auteurs écrivant en russe, indépendamment de leur lieu de résidence ou de leur nationalité[5] ». En dépit des difficultés, qu'elles soient commerciales ou politiques, le champ littéraire russophone conserve un espace d'écriture et de lecture où les textes circulent de façon fluide. Parmi les genres les plus visibles du « nouveau tamizdat », l'autofiction occupe une place centrale, et la question de la crise identitaire en exil en devient le thème majeur.

Décrire la littérature contemporaine, pour reprendre la métaphore de Jan Plamper, revient à « photographier une fusée au moment de son accélération après le lancement[6] ». Cet article ne prétend pas de fait à l'exhaustivité empirique du matériau abordé. L'autofiction, en tant que genre littéraire en plein essor, se trouve dans un état de renouvellement permanent ; ce texte ne constitue donc pas une synthèse définitive des observations sur son développement, mais une tentative d'analyse synchronique de la situation à l'aube de l'automne 2025. Dans cette étude, je me concentre sur l'autofiction russophone en exil. J'entends par là les textes autofictionnels dont les auteurs et autrices vivent en émigration et réfléchissent dans leur écriture à l'expérience même de l'exil, tout en publiant leurs œuvres aussi bien dans le « nouveau tamizdat » qu'en Russie. La plupart de ces textes se caractérisent par la représentation d'une crise identitaire, intégrée sur les plans thématique, discursif et symbolique à une écriture de l'expérience du départ et des tentatives d'intégration dans un ou plusieurs nouveaux espaces. Au début de ce travail, deux questions guidaient ma réflexion. Premièrement, à quelles stratégies les autrices et auteurs recourent-ils pour représenter leur expérience de l'exil ? Deuxièmement, comment la crise identitaire se manifeste-t-elle dans ces textes[7] ? Cependant, l'étude du corpus ainsi que ma propre expérience d'écriture m'ont

---

en langue russe, y compris publiés en Russie, et à la pertinence d'une telle promotion dans le contexte politique actuel.

5. Voir la formulation sur le site web du prix, URL [consultée le 9 octobre 2025] : https://darprize.com/

6. Jan Plamper, *The History of Emotions. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2015, cité d'après la traduction de K. Levinson, M., NLO, 2018, p. 15. (T.d.A.)

7. Je traite des stratégies de représentation de la crise identitaire dans l'autofiction au chapitre 3, « Autofiction, Crisis, and Narrative Identity », de ma monographie : Larissa Muraveva, *Autofiction: Narrating the Sensitive*, Berlin, De Gruyter, 2026.

conduite à reformuler l'hypothèse initiale. Elle consiste désormais à considérer que, dans l'autofiction russophone en exil, se construit une identité fluide, y compris sur le plan symbolique, grâce aux qualités performatives de l'autofiction en tant que pratique narrative. Il en résulte un élargissement des frontières du genre : écrivains et écrivaines expérimentent activement des formes transgénériques, reproduisant ainsi la fluidité, à la fois au niveau narratif et au niveau formel.

Le présent article se compose de trois parties. Dans la première, j'analyse les caractéristiques génériques de l'autofiction russophone ainsi que les stratégies éditoriales qui lui sont associées, en explicitant le contexte littéraire, socioculturel et institutionnel de l'autofiction en exil. Dans la deuxième partie, je propose une réflexion sur l'autofiction en tant que genre dans lequel l'identité fluide se construit à travers les stratégies du « je » performatif. Enfin, dans la troisième partie, j'examine *Les Sibylles, ou Le Livre des merveilleuses métamorphoses*[8] de Polina Barskova (2025)[9] comme exemple de prose d'émigration témoignant de l'élargissement des traits génériques de l'autofiction.

1. L'autofiction russophone : caractéristiques génériques et stratégies éditoriales

L'émergence, l'essor et la diffusion de l'autofiction russophone

L'autofiction est généralement comprise comme un genre qui transgresse les lois du « pacte autobiographique[10] » et mêle des événements réels et imaginaires racontés à la première personne. Selon Claudia Gronemann, « un texte autofictionnel prétend être à la fois fictionnel et autobiographique, et représente ainsi un paradoxe dans la conception traditionnelle du genre[11] ». Ce type de définition se retrouve dans un large éventail d'ouvrages de référence – dictionnaires, encyclopédies et manuels de littérature. Toutefois, ces définitions se révèlent peu adéquates pour décrire l'état contemporain de l'autofiction, en particulier certaines de ses variantes « nationales »,

8. Toutes les traductions de titres, de citations, d'extraits sont de l'autrice.

9. Polina Barskova, *Sibylly, ili Kniga o čudesnyx prevraščenijax* [Les Sibylles, ou Le Livre des merveilleuses métamorphoses], SPb., Ivan Limbax, 2025.

10. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

11. Claudia Gronemann, « Autofiction » in Martina Wagner-Egelhaaf (éd.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Berlin, Walter de Gruyter, 2019, p. 241. (T.d.A.)

dont la version russophone. À côté d'une acception restreinte du terme « autofiction », il en existe également une acception large : dans ce cas, l'autofiction est envisagée comme un terme générique englobant diverses formes d'écriture expérimentale de soi et se rapprochant, de manière quasi synonyme, du concept de *life writing*[12].

La pluralité de sens d'un concept aussi répandu que celui d'« autofiction » n'a rien d'exceptionnel ; elle s'explique d'autant mieux que l'autofiction se forme et se développe dans des contextes littéraires extrêmement variés – culturels, historiques, sociaux et politiques. Comme le remarque Hywel Dix, « il n'existe pas de définition unique de l'autofiction, ni en anglais ni en français[13] », et cette observation s'applique tout autant à la littérature russophone. Ce qui s'avère plus intéressant encore, c'est le mouvement rapide – et parfois difficile à saisir pour le regard critique – d'élargissement des pratiques autofictionnelles, leur souplesse et leur capacité d'adaptation à différents contextes sociaux, ainsi que leurs fonctions politiques nettement affirmées. Le caractère transgressif[14] de ces pratiques, qui se manifeste moins dans la simple hybridation des genres que dans la tentative de représenter les sphères liminaires de l'expérience, suscite, d'un côté, un rejet virulent de la part des critiques conservateurs et, de l'autre, une tendance théoriciste à vouloir enfermer l'autofiction dans une définition générique rigide. Sam Ferguson évoque des paradoxes similaires, en soulignant que les études sur l'autofiction oscillent entre deux extrêmes : « les critiques littéraires sont confrontés à deux problèmes opposés : une focalisation trop étroite sur une définition formelle conduit à une "sur-théorisation" du concept et risque de le détacher

12. Hywel Dix, *Autofiction and Cultural Memory*, Londres – New York, Routledge, 2023 ; Alexandra Effe & Hannie Lawlor (éd.), *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, Cham, Springer International Publishing, Palgrave Studies in Life Writing, 2022 ; Zuzana Fonioková & Jarmila Mildorf, « Performing Selves in the 21st Century: Introduction », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 23, n° 2, 2025, p. 191-201.

13. Hywel Dix, « Introduction: Autofiction in English: The Story so Far » in *Id.* (éd.), *Autofiction in English*, Cham, Springer International Publishing, 2025, p. 2. (T.d.A.)

14. Larisa Murav'eva, « Avtofikšn – transgressivnyj žanr ? » [L'autofiction est-elle un genre transgressif ?], *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 3 (193), 2025, p. 197-211.

des œuvres littéraires elles-mêmes, tandis qu'une conception trop large lui fait perdre son utilité en tant qu'outil critique[15] ».

La définition hybride, ou restreinte, de l'autofiction naît dans la théorie française et remonte à la lecture littérale du néologisme ambivalent de Serge Doubrovsky : « auto + fiction ». Au cours des dernières décennies, de nombreuses tentatives ont été faites pour conceptualiser l'autofiction, en formuler une définition exhaustive et la différencier des formes littéraires voisines[16]. Les chercheurs ont notamment cherché à la distinguer de l'autobiographie – contre laquelle l'autofiction affirme en grande partie sa spécificité –, mais aussi du roman postmoderne, dont elle emprunte certaines stratégies narratives, ainsi que d'autres genres hybrides, tels que la biofiction, l'exofiction ou l'autothéorie. Parallèlement, plusieurs tentatives ont visé à reconstruire la généalogie historique de l'autofiction : depuis sa projection dans la tradition de la littérature antique – Vincent Colonna en situe les premiers exemples chez Lucien de Samosate – jusqu'à son interprétation comme un phénomène de la modernité expérimentale. Cependant, à mesure que le nombre de textes autofictionnels et de leurs variantes nationales s'est accru, le champ d'application du terme s'est lui aussi élargi. Cet élargissement est particulièrement visible dans le contexte anglophone : les critiques littéraires se sont progressivement détournés de la recherche d'une définition univoque de « l'autofiction » pour se concentrer sur l'identification d'un large spectre de traits « autofictionnels ». Ainsi, dans la préface du volume collectif *The Autofictional* (2022), Alexandra Effe et Hannie Lawlor

15. Sam Ferguson, « Autofiction: Writing Lives » in Adam Watt (éd.), *The Cambridge History of the Novel in French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 686. (T.d.A.)

16. Voir, par exemple : Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de « Introduction à l'architexte », Paris, Seuil, 2004 ; Vincent Colonna, *L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1989 ; Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Ed. Tristram, 2004 ; Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, vol. 27, 1996, p. 367-380 ; Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d'autofiction » in Marc Dambre, Aline Mura-Brunel & Bruno Blanckeman (éd.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23 ; *Id.*, « L'autofiction: un mauvais genre ? » in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme & Philippe Lejeune (éd.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993, p. 227-249.

proposent de substituer au substantif *autofiction* l'adjectif *autofictional*, afin de conférer au terme une plus grande souplesse et de lui permettre d'englober les sous-genres, les pratiques médiatiques et les différentes formes expérimentales d'autofiction qui échappent à toute définition stricte[17].

Le concept d'autofiction est entré dans la littérature russophone par le biais du contexte anglophone et s'est donc d'emblée imposé dans son acception large, comme synonyme de *life writing*. L'apparition et la rapide diffusion du genre dans la littérature russe tiennent à plusieurs facteurs. Tout d'abord, elles sont liées à la publication d'une série de traductions de textes autofictionnels, associée avant tout à l'activité de la célèbre maison d'édition indépendante No Kidding Press, ainsi qu'à celle d'Ad Marginem. Au cours de ces dernières années, ces maisons ont publié les traductions d'Olivia Laing, Chris Kraus, Annie Ernaux, Amy Liptrot, Rachel Cusk, Audre Lorde, Sheila Heti, Maggie Nelson et d'autres, constituant ainsi un « canon traduit » de l'autofiction pour le lectorat russophone. Rétrospectivement, ce canon s'est élargi pour inclure des textes publiés sporadiquement en traduction russe depuis les années 2000, sans être explicitement associés à l'autofiction (alors qu'ils en relevaient souvent). Ainsi, depuis 2011, Kolonna Publications a édité des traductions d'Hervé Guibert[18] ; depuis 2013, la maison Corpus publie Joan Didion – *Blue Nights* en 2013, puis *The Year of Magical Thinking* en 2021. En 2008, Èksmo a publié la traduction des *Années* d'Annie Ernaux, et en 2019, Sindbad a commencé la traduction russe de Karl Ove Knausgård. La politique éditoriale adoptée présente un aspect particulièrement intéressant : les grandes maisons privilégient des étiquettes génériques traditionnelles et commercialement rentables. Ainsi, après l'attribution du prix Nobel à Annie Ernaux, Èksmo[19] a réédité en 2023 *Passion*

17. Alexandra Effe & Hannie Lawlor (éd.), *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, Cham, Springer International Publishing, Palgrave Studies in Life Writing, 2022, p. 3.

18. La première traduction en russe d'Hervé Guibert – *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* – est parue en 1991 dans la revue *Inostrannaja literatura* (*Littérature étrangère*), mais elle est passée presque inaperçue.

19. Sur le marché éditorial russe contemporain, le groupe Èksmo-AST occupe une position dominante – quasi monopolistique – et contrôle une part considérable des secteurs de l'édition et de la distribution. Après sa fusion avec la

simple et *La honte* sous la mention « romans » dans la collection « Classique culte ». De son côté, Ad Marginem classe les textes autofictionnels (de Kyo Maclear, Olivia Laing, Amy Liptrot, Rachel Cusk, entre autres) comme « romans » ou « littérature artistique » (*xudožestvennaja literatura*), tout en les accompagnant du hashtag « *avtofikšn* ». Le mot « *avtofikšn* » ne commence à apparaître de manière autonome dans les notices éditoriales que récemment (par exemple dans les traductions de Kyo Maclear et de Christian Kracht), tandis que les notices plus anciennes l'utilisent avec prudence. Ainsi, *The Outrun* d'Amy Liptrot est présenté sous l'appellation, théoriquement discutable, de « roman autofictionnnel », alors que *Crudo* d'Olivia Laing est publié sans aucune référence à l'autofiction et classé simplement comme « roman ». No Kidding Press, devenu un véritable bastion de l'autofiction dans l'espace russophone, a également diffusé le terme avec prudence – une prudence liée moins à la réserve commerciale qu'à la conscience de la complexité et de la polysémie du concept. Dans les notices accompagnant les traductions d'Annie Ernaux, on trouve ainsi l'expression « méthode autosociobiographique », qui reflète la conception de l'écrivaine elle-même et son refus de s'identifier à l'autofiction[20].

Parallèlement à son positionnement éditorial, le concept d'« autofiction » gagne en popularité dans les milieux critiques et sur les réseaux de blogueurs. En 2021, lors du salon du livre *Non-fiction*, s'est tenue une table ronde consacrée à l'autofiction, à laquelle participait Mikhaïl Kotomine, directeur général d'Ad Marginem[21] ; l'autofiction y était présentée comme un symptôme de la « postlittérature » ou comme une voie alternative du roman. Le terme commence alors à circuler dans l'espace public et la blogosphère, suscitant l'intérêt de critiques littéraires de tous bords, aussi bien conservateurs

maison d'édition AST en 2012, Èksmo est devenu l'acteur principal du marché du livre en Russie.

20. Voir la quatrième de couverture de *La Place* d'Annie Ernaux : « Le roman *La Place*, pour lequel Annie Ernaux a reçu le prix Renaudot en 1984, inaugure *la méthode autosociobiographique de l'autrice* : une écriture concise et épurée, qui met au jour les interférences entre le personnel et le social, et qui vaudra à Ernaux une reconnaissance internationale » (je souligne – L.M.).

21. Sof'ja Savčenko, « Avtofikšn i smert' romana » [L'autofiction et la mort du roman], Ad Marginem, 1er juillet 2021, URL [consultée le 9 octobre 2025] : https://admarginem.ru/2021/07/01/avtofikshn-i-smert-romana-diskussiya-ad-marginem-o-postliterature/

que progressistes. Contrairement au contexte français, où le terme « autofiction » naît dans le milieu universitaire et dont l'évolution sémantique peut être retracée à travers une généalogie de travaux théoriques allant de la fin des années 1970 aux années 2010, le concept russophone d'« *avtofikšn* » apparaît dans la sphère critique et journalistique comme un phénomène spontané, qui entre presque immédiatement dans l'usage courant sans véritable réflexion théorique. À la fin des années 2010, on ne trouve en russe, à de rares exceptions près, presque aucune étude consacrée à l'autofiction. On peut citer l'article de synthèse de Macha Levina-Parker, « Introduction à *samosočinenie :* autofiction », paru dans la revue *Novoe Literaturnoe Obozrenie* (2010), ou celui de Veronika Altachina, « *Avtovymysel* dans la littérature française contemporaine : un lego d'ego » (2014) ainsi que deux travaux centrés sur la littérature française dans les *Izvestija* de l'Université fédérale du Sud. Les tentatives de traduction du mot *autofiction* proposées dans ces articles – *samosočinenie* ("auto-écriture" ou "auto-invention") chez M. Levina-Parker et *avtovymysel* ("auto-invention") chez V. Altachina – témoignaient de la non-assimilation du terme dans le contexte russophone[22].

Le deuxième facteur du développement du genre réside dans la croissance des écoles d'écriture créative, qui ont instrumentalisé la notion d'autofiction. L'École des pratiques littéraires (*Škola Literaturnyx Praktik*) fondée au sein de la Chaninka (Université de sciences sociales et économiques de Moscou), a joué un rôle particulièrement important. Parmi ses enseignants et enseignantes figuraient notamment Oksana Vasyakina, Olessia Atrochtchenko et Evguénia Nekrassova. Cette école se distinguait par son orientation vers les tendances mondiales, son intérêt pour l'écriture féminine (*F-pis'mo*), son refus de la reproduction culturelle de modèles génériques et son engagement en faveur du développement d'une culture du *creative writing*, en collaboration étroite avec des projets à vocation socioculturelle. « Nous existons au sein de la Chaninka, à la faculté de conception et de ges-

22. Veronika Altašina, « Autofiction v sovremennoj francuzskoj literature: lego iz ègo » [L'autofiction dans la littérature française contemporaine : un lego d'ego], *Izvestija Južnogo federal'nogo universiteta. Filologičeskie nauki,* 3, 2014, p. 12-22 ; Maša Levina-Parker, « Vvedenie v samosochinenie: Autofiction » [Introduction à l'autofiction], *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 103, 2010, p. 12-40. Par la suite, Macha Levina-Parker adapte la théorie de l'autofiction à l'analyse de la poétique d'Andreï Biély.

tion socioculturelle – autrement dit, nous faisons en réalité du management culturel », déclare Evguénia Nekrassova dans une interview accordée à *Polka*[23]. Les enseignants et enseignantes de l'École des pratiques littéraires ont publié un manifeste prônant la modernisation de la prose russophone contemporaine par l'intégration aux tendances littéraires « mondiales » :

> La littérature russe contemporaine n'occupe pas une place significative dans le processus littéraire mondial, elle ne fixe pas de tendances et n'exerce aucune influence sur la vie de la société en Russie. Dans la prose russe actuelle, la recherche d'un nouveau héros reste peu fructueuse, les nouveaux territoires sont rarement explorés et les thèmes contemporains ne sont que rarement développés. La réalité souffre du fait qu'elle n'est pas pleinement, précisément et artistiquement pensée. Et, avec elle, nous souffrons tous. L'objectif de l'École des pratiques littéraires est de contribuer à la création d'une nouvelle génération d'auteurs et d'autrices capables de parler du monde contemporain et de l'expérience individuelle ou collective dans une langue originale et en adéquation avec la réalité[24].

Par la suite, ce manifeste a commencé à être associé aux débuts de l'autofiction dans la prose russophone. Le critique Maksim Mamlyga évoque les « valeurs »[25] de l'École des pratiques littéraires, parmi lesquelles il cite « l'appui sur l'expérience personnelle, l'attention portée à la contemporanéité, la représentation, la recherche d'une langue adéquate au sujet, l'étude prioritaire des méthodes de la prose des poètes et de l'écriture féminine, la transversalité générique[26] » ; il définit ainsi

23. Lev Oborin, « Feministskij zador u nas na pervom meste » [L'ardeur féministe est notre priorité], *Polka*, 19 janvier 2021. URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://polka.academy/materials/751

24. *Ibid.* : « Современная русская литература не занимает значимого места в мировом литературном процессе, не задает тенденций и никак не влияет на жизнь общества в России. В современной русской прозе малоуспешно ведется поиск нового героя, редко исследуются новые территории и редко прорабатываются актуальные темы. Реальность мается от того, что не подвергается полноценному, подробному, художественному осмыслению. А вместе с ней маемся все мы. Цель Школы литературных практик – способствовать созданию нового поколения авторов, которые смогут рассказать о современности и о частном / коллективном опыте оригинальным и адекватным реальности языком. » (T.d.A.)

25. *Zona umolčanija: sbornik rasskazov* [Zone de silence : recueil de nouvelles], éd. de Maksim Mamlyga, SPb., Polyandria NoAge, 2025.

26. *Ibid.*, p. 60.

l'autofiction comme « la conséquence d'une écriture fondée sur ces valeurs[27] ».

Il convient toutefois de préciser que la formation de telles « valeurs » dans le champ littéraire ne saurait être l'œuvre de cette seule initiative éducative ; il s'agissait plutôt d'une demande culturelle multiforme pour un nouveau type de littérature, qui s'est incarné dans l'autofiction. L'instrumentalisation de l'autofiction se poursuit dans des initiatives similaires : les cours consacrés à l'autofiction figurent parmi les plus demandés dans des écoles d'écriture, telles que Creative Writing School, Write Like a Grrrl (WLAG) ou *Mne est' čto skazat'* (« J'ai quelque chose à dire »), bien que les approches de sa définition et de sa compréhension demeurent largement contradictoires.

Le troisième facteur est l'essor de l'autofiction russophone, elle se caractérise non seulement par sa spécificité générique, mais aussi par une forte tendance à la formation de communautés d'écrivaines et écrivains. L'autofiction russophone est communément associée à la figure d'Oksana Vasyakina, autrice de la célèbre trilogie (*Rana* [2021], *Step'* [2022], *Roza* [2023][28]), devenue un véritable événement sur la scène littéraire. Le phénomène Vasyakina a attiré l'attention notamment parce qu'il représentait un exemple marquant d'autopositionnement : pour la première fois, le concept d'autofiction a été clairement articulé et relié à une pratique d'écriture spécifique. Bien qu'un certain nombre d'œuvres antérieures puissent être rétrospectivement considérées comme de l'autofiction avant la lettre, par exemple, les textes d'Anna Starobinets, Maria Stepanova, Polina

27. Il convient de noter que Maksim Mamlyga contextualise les « valeurs » à la fois comme celles d'un nouveau genre et d'une nouvelle conception de la littérature, non sans équivoques. Il écrit notamment : « pour beaucoup, dans le champ littéraire russophone, les valeurs de l'école paraissent encore, sinon étranges, du moins discutables. Il suffit de prendre le phénomène de l'autofiction qui, […] à peine apparu, a suscité les critiques non seulement de l'aile conservatrice, appelant à cesser de "ruminer les traumatismes", mais aussi de la critique dite "libérale"… » (*ibid.*, p. 60). Ce type de rhétorique peut être qualifié de conformiste, voire d'autocensuré : d'un côté, un tel discours semble chercher à ménager le lectorat conservateur ; de l'autre, il permet, quoique de manière détournée, de faire connaître l'autofiction au public russe.

28. Oksana Vasjakina, *Rana* [Blessure], M., NLO, 2021 ; *Ead.*, *Step'* [Steppe], M., NLO, 2022 ; *Ead.*, *Roza* [Rose], M., NLO, 2023 ; Oksana Vasyakina, *Blessure*, trad. de Raphaëlle Pache, Paris, Robert Laffont, 2023.

Barskova, Natalia Mechtchaninova et d'autres, c'est dans les années 2020 que l'autofiction devient une véritable tendance, les écrivains et écrivaines se définissant désormais comme des auteurs et autrices autofictionnels. Un élément essentiel de ce développement spontané réside dans la formation de communautés d'écrivaines et écrivains où l'autofiction sert d'outil d'accès à la littérature pour les auteurs et autrices débutants et dépourvus de capital symbolique sur la scène littéraire. Oksana Vasyakina enseigne activement dans des écoles de creative writing et a même lancé la « Série d'Oksana Vasyakina », chez No Kidding Press, destinée à révéler de nouveaux talents russophones ; dans cette série est paru *Les mains des femmes de ma famille n'étaient pas faites pour écrire* [*Ruki ženščin moej sem'i byli ne dlja pis'ma*] d'Égana Djabbarova. Dans son sillage, toute une génération de jeunes auteurs et autrices se réclame de l'autofiction : Maria Nyrkova, Marina Kotchan, Égana Djabbarova, Sveta Loukyanova, Ania Fedorova, Dacha Mitiakina, Macha Gavrilova, entre autres.

En 2022, l'autofiction s'est solidement implantée dans l'espace culturel russophone. Ses principaux traits sont la mise en récit d'une expérience traumatique, individuelle ou collective, la thématique familiale, l'attention portée aux questions sociales, la recherche d'une identité (ethnique, sexuelle, de genre), le travail sur la mémoire et l'exploration de l'héritage postsoviétique[29]. L'un des critères essentiels du genre réside dans l'orientation vers l'authenticité : l'autofiction russophone tend moins vers l'hybridité et le jeu délibéré avec les conventions génériques que vers une représentation véridique de l'expérience vécue à travers l'écriture. Cette spécificité – qui distingue l'autofiction russophone de la poétique « postmoderniste » (ou ludique) du genre, tout en lui conférant une fonction testimoniale et une dimension politique – est directement liée au contexte de sa formation et de sa réception dans la littérature russe. Au moment où le terme « *avtofikšn* » commence à circuler dans le champ russophone, plusieurs textes traduits (souvent choisis de manière assez arbitraire) constituent un « canon traduit » de l'autofiction. La figure centrale de ce corpus est Annie Ernaux, perçue par le lectorat russe comme l'emblème du

29. J'examine plus en détail les spécificités de l'autofiction russophone et les thématiques qu'elle met en jeu dans l'article suivant : Larissa Muraveva, « Russian-Language Autofiction and Cultural Trauma(s) », *European Journal of Life Writing,* vol. 14*,* 2025, p. 152-184.

genre. Oksana Vasyakina revendique d'ailleurs une filiation directe avec la poétique d'A. Ernaux et se définit comme sa « voix russe ». En un sens, cela est justifié : O. Vasyakina emprunte beaucoup à A. Ernaux, allant jusqu'à prêter sa voix à la version audio russe de ses ouvrages. Toutefois, certaines de leurs stratégies d'écriture divergent fondamentalement : l'apolitisme affiché de O. Vasyakina contraste avec l'engagement explicite de son aînée française[30]. Néanmoins, la poétique d'Annie Ernaux, marquée par l'absence de composante fictionnelle, l'attention portée aux problématiques sociales, l'intérêt pour le phénomène du « transfuge de classe », le recours au journal intime et à la photographie, entre autres, a exercé une influence décisive sur la formation des caractéristiques génériques de l'autofiction russophone.

La seconde source de la réception de l'autofiction est liée à la redécouverte du canon de la prose mémorielle et au retour, dans le champ littéraire, de noms oubliés, et avant tout, féminins. Comme le souligne Oksana Vasyakina, ce n'est pas la tradition occidentale qui lui importe le plus, mais bien la prose mémorielle russe des XIXe et XXe siècles : « Pour moi, l'expérience des écrivains étrangers n'est pas première – ce sont les mémoires des XIXe et XXe siècles qui sont plus importants. Et c'est sur ce socle déjà compacté que vient se poser l'autofiction mondiale[31]. » On ne peut toutefois souscrire que partiellement à cette affirmation : le concept même d'autofiction dans l'espace public russe s'est formé sous l'influence de la littérature traduite, tandis que le recours à des figures du passé – pas toujours féminines d'ailleurs (ainsi, Maria Nyrkova, dans *La baie de la patience* [*Zaliv terpenija*], dialogue avec l'héritage de Dmitri Likhatchov) – relève plutôt d'une stratégie d'écriture individuelle. Parallèlement, une autre impulsion importante provient de la constitution d'un « nouveau canon » de la prose féminine, incluant des autrices telles qu'Anna Bounina, Elena Schwartz, Evdokia Rostoptchina, Marina Paleï, Elena Gouro, Lidia

30. Voir Oksana Vasjakina, « Moja zadača – delat' literaturu, a ne zanimat'sja propovedjami: razgovor s pisatel'nicej Oksanoj Vasyakinoj – ob avtofikšene, sobakax i Kaliningrade » [« Ma tâche est de faire de la littérature, pas des sermons » : entretien avec l'écrivaine Oksana Vasyakina sur l'autofiction, les chiens et Kaliningrad], *Kinopoisk. Stat'i*, 21 juillet 2025. URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://www.kinopoisk.ru/media/article/4011508/

31. Oksana Vasjakina, « Moja zadača – delat' literaturu… », art. cit.

Ginzburg, Ludmila Petrouchevskaïa – un véritable *matrimoine*, c'est-à-dire un héritage littéraire des femmes (selon la définition de Sylvia Chassaing[32]). Le retour de ces noms vise à rétablir une tradition interrompue de l'écriture féminine, à rendre leur visibilité aux écrivaines, ainsi qu'à créer les conditions institutionnelles et symboliques nécessaires à l'existence d'une prose féminine autonome et légitime. Il arrive que, dans l'espace public, l'autofiction soit associée à un « genre féminin » ; ce n'est pas tout à fait exact. Bien que l'autofiction soit, sur le plan « génétique », liée à F-pis'mo et à la *fem-poésie* (comme dans le cas d'Oksana Vasyakina), l'élargissement du genre, la diversification des méthodes d'écriture, l'élargissement des thématiques, la politisation du genre – au-delà des seules perspectives féministes ou genrées – ainsi que l'intérêt porté à l'autofiction par plusieurs écrivains (Ilya Mamaïev-Nails, Gricha Prorokov, Vassili Zorki, entre autres) ont contribué à faire sortir l'autofiction russophone des limites de la seule prose féminine.

À peine apparu dans l'espace public, le concept d'autofiction s'est heurté à un rejet virulent de la part des critiques, qu'ils soient conservateurs ou, plus modérément, libéraux. Ceux-ci qualifient l'autofiction de genre qui « prive la littérature de son intellectualisme » et comparent les textes autofictionnels à des « posts Facebook publiés sous une même couverture[33] ». Tout en reprochant à l'autofiction ses prétendues « faibles qualités esthétiques », les critiques reconnaissent sa popularité inquiétante, la comparant à un virus à forte « virulence », dont la diffusion risquerait d'entraîner la « mort de la littérature[34] ». Ces attaques contre l'autofiction s'inscrivent dans un agenda conservateur assez classique où le conflit idéologique se dissimule derrière des re-

32. Sylvia Chassaing, « Du matrimoine à la sororité : Articuler traduction, édition et enseignement de l'écriture créative dans la Russie des années 2010 et 2020 », *ILCEA,* 60, 2025, URL [consultée le 15 novembre 2025] : https:// journals.openedition.org/ilcea/23686

33. Boris Kuprijanov, « Počemu avtofikšn ne nužen » [Pourquoi nous n'avons pas besoin d'autofiction], *Gor'kij*, 17 février 2022, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://gorky.media/context/pochemu-avtofikshn-ne-nuzhen/

34. Pavel Basinskij, « Total'naja pobeda žanra avtofikšn budet označat' smert' literatury » [La victoire totale du genre de l'autofiction sera la mort de la littérature], *Rossijskaja gazeta*, 20 février 2022, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://rg.ru/2022/02/20/basinskij-totalnaia-pobeda-zhanra-avtofikshn-budet-oznachat-smert-literatury.html

proches d'ordre formel[35]. Cette réaction critique se déploie dans un contexte d'intensification de la censure dans l'édition russe : amendes pour « propagande LGBTQ+ », retraits de tirages des librairies, censure puis interdiction de livres publiés par des « agents étrangers », ou encore « l'affaire des éditeurs » de mai 2025. Bien qu'aucune poursuite administrative ou pénale ne vise directement l'autofiction, le genre s'adapte à la matérialité d'un champ littéraire où il devient de plus en plus difficile de publier des récits fondés sur l'expérience personnelle. Cela se reflète inévitablement dans la poétique de l'autofiction qui continue de paraître en Russie, notamment dans les stratégies narratives adoptées par les autrices et auteurs.

L'autofiction en exil

Avec le début de la guerre en Ukraine, l'autofiction dans la littérature russophone a connu un essor remarquable et acquis de nouvelles fonctions. Alors qu'elle s'associait auparavant principalement à l'exploration de l'expérience personnelle, de l'identité et de la mémoire, elle devient désormais un espace d'expression pour la « littérature de l'expérience de la résistance[36] » – une manière de parler de la guerre, du traumatisme, de l'exil et du désaccord politique en contournant la censure officielle. L'autofiction attire non seulement des écrivaines et écrivains et des poètes, mais aussi des journalistes contraints à l'exil : les livres d'Elena Kostioutchenko (*Russie, mon pays bien-aimé* [*Moja ljubimaja strana*]) et de Katerina Gordeïeva (*Ôte-moi ma peine* [*Unesi ty moë gore*]) mêlent dimension documentaire, témoignage et réflexion personnelle. Le champ médiatique reconnaît ce tournant : en décembre 2023, le média indépendant *Meduza* a désigné l'autofiction comme le principal genre littéraire de l'année[37]. En 2023, la maison

35. Plus de détails à ce sujet dans l'article : Larissa Murav'eva, « Avtofikšn v nadežde na èmpatiju » [L'autofiction dans l'espoir de l'empathie], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2025, 5 (195), p. 250-271.

36. Dar'ja Serenko. « Avtofikšn kak opyt soprotivlenija » [L'autofiction comme expérience de résistance], 73 minutes, chaîne YouTube « Free University », conférence en ligne, 15 mai 2024, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://www.youtube.com/watch?v=1X8ccrqU2kU

37. « Avtofikšn – glavnyj literaturnyj žanr 2023 goda v Rossii » [L'autofiction, principal genre littéraire en Russie en 2023], *Meduza*, 15 décembre 2023, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://meduza.io/slides/avtofikshen-glavnyy-literaturnyy-zhanr-2023-goda-v-rossii

d'édition Meduza publie les textes d'E. Kostioutchenko et de Gordeïeva, et en 2024 paraît l'autofiction de l'Ukrainienne Jenia Berejnaïa, *(Pas) sur la guerre* (*[Ne] o vojne*), consacrée à l'expérience de l'émigration.

En même temps, une nouvelle infrastructure éditoriale se met en place : le « nouveau tamizdat », apparu après le rétablissement de la censure en Russie en 2022. À l'instar de son prédécesseur soviétique, il s'oppose au contrôle étatique de la parole, mais en recourant à d'autres moyens : technologies numériques, réseaux internationaux d'auteurs et d'éditeurs, modèles de financement flexibles. Comme le remarque Aglaé Achechova, « la principale différence entre l'"ancien" et le "nouveau" tamizdat réside, bien entendu, dans les améliorations techniques apportées au processus d'édition[38] ». Les nouvelles maisons d'édition russophones – Fresh Verlag (Allemagne), Freedom Letters (Royaume-Uni), Vidim Books (Slovaquie), les Éditions Tourgueneff (France), Papier-Mâché (Géorgie), shell(f) (Serbie) – misent sur une littérature fondée sur l'expérience personnelle, les sources documentaires et les formes de témoignage. Comme le souligne le média d'émigration *Slova vne sebja*, « la littérature qui réfléchit à l'expérience de la guerre, à la vie en relocalisation ou en exil, au quotidien de la résistance à la dictature russe… est inévitablement fortement documentaire : on y trouve une grande part de journaux, de notes, de souvenirs et les formes les plus diverses d'autofiction. Ce sont des témoignages d'une importance cruciale sur notre époque et sur la manière dont l'individu s'y perçoit[39] ». Dans cette logique, l'équation implicite entre « journaux, notes, souvenirs et autofiction » souligne la fusion du genre avec la forme du témoignage documentaire, le renforcement de ses fonctions politiques et le haut degré d'engagement de ses autrices et auteurs.

---

38. Aglaé Achechova, « Le "nouveau tamizdat" contre la censure et la guerre… », art.cit., p. 134.

39. Ul'jana Jakovleva, « Tjuremnye koty, znamenitye pisateli i ne tol'ko avtofikšn: knigi tamizdata i pisatelej russkojazyčnogo zarubež'ja: pervaja polovina 2025 goda » [Chats de prison, écrivains célèbres et pas seulement de l'autofiction : les livres du tamizdat et des auteurs russophones à l'étranger, première moitié de 2025], *Slova vne sebja*, 21 juillet 2025, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://slova-vne.com/article/tyuremnye-koty-znamenitye-pisateli-i-ne-tolko-avtofikshn

L'autofiction publiée dans ces maisons d'édition reflète, à des degrés divers, l'expérience de l'exil et la perte existentielle de l'ancienne version de soi sur fond de guerre. C'est le cas de *Rien que le cœur* [*Ničto krome serdca*] de Gricha Prorokov (Papier-Mâché), de *La roue du diable* [*Čertovo koleso*] de Vassili Zorki[40] (Vidim Books), ou encore des pièces d'Ester Bol/Assia Volochina – *Crime* et *Mon heure* [*Moj čas*], parues chez Babel Tel-Aviv. Plusieurs textes se concentrent sur l'expérience physique, psychologique et géographique de l'émigration envisagée comme un voyage – une fuite du pays natal et une quête de soi, d'un nouvel entourage et d'un nouveau foyer dans un contexte culturel et linguistique différent : ainsi *(Pas) sur la guerre* (*[Ne] o vojne*) de Jenia Berejnaïa (Meduza) ou *Hiver sans neige* (*Zima bez snega*) d'Alexey Voïnov (Éditions Du bout de la ville pour la traduction française). Les textes autofictionnels russophones paraissent non seulement dans le tamizdat russe, mais aussi dans l'édition biélorusse indépendante installée en Pologne Miane Niama : on peut citer notamment *Eurydice, vérifie si tu as éteint le gaz* [*Èvridika, prover' vykliučila li ty gaz*] de Tatiana Zamirovskaïa – une réflexion sur la crise identitaire et l'expérience de l'exil, issue du blog personnel de l'autrice.

Si, au départ, les textes autofictionnels ne constituaient qu'une partie des catalogues du « nouveau tamizdat », à la fin de l'année 2024 est apparue une maison d'édition consacrée entièrement à ce genre. En septembre 2023, Ira Iouriéva et Laïma Anderson ont ouvert à Belgrade la bibliothèque communale shell(f), où elles animaient des ateliers d'écriture. De ces initiatives est née l'idée de fonder leur propre maison d'édition, dédiée aux textes autofictionnels écrits en russe. Les deux éditrices disposaient déjà d'une solide expérience professionnelle, acquise au fil de leurs années de travail chez Ad Marginem, Individuum et No Kidding Press, ce qui leur a permis de lancer en décembre 2024 leur maison shell(f). La conception éditoriale, présentée sur le site, aborde plusieurs dimensions de l'autofiction : éthique (l'attention portée à l'expérience de la vulnérabilité), théorique et ontologique :

> Nous publions des romans, des nouvelles, des essais, des textes autofictionnels et transgénériques écrits en russe. Notre objectif est de faire découvrir aux lecteur et lectrices des œuvres et auteurs et autrices

40. Vassili Zorki, *La roue du diable*, trad. de Paul Lequesne et Valéry Kislov, Paris, Liana Levi, 2025.

> contemporaines qui explorent une expérience humaine universelle : le développement, l'émigration (métaphorique ou réelle), la perte, la vulnérabilité, ainsi que les dimensions professionnelle et réflexive[41].

Cette maison d'édition présente un intérêt particulier pour l'autofiction russophone, non seulement parce qu'elle connaît un démarrage prometteur (sept livres publiés durant les sept premiers mois de 2025, et sept autres annoncés pour l'automne 2025 et le printemps 2026)[42], mais aussi parce qu'elle propose une conception éditoriale clairement formulée. Dans un entretien accordé à *Slova vne sebja*, Laïma Anderson et Ira Iouriéva présentent une sorte de manifeste reposant sur l'idée de produire de la « bonne autofiction en langue russe » :

> [Laïma Anderson] : – Comme on peut le constater, la majorité de ce que nous avons déjà publié, et de ce que nous prévoyons de publier prochainement, relève de l'autofiction. […] On aimerait pouvoir dire que cela s'est fait naturellement, mais non, pas vraiment. Au moment de notre lancement, la niche de l'autofiction était ouverte. L'autofiction n'est qu'une partie des catalogues, qu'une des lignes suivies par les autres maisons. Mais nous, pour le dire simplement, nous avons rassemblé toute cette autofiction "misérable" et "qui ennuie tout le monde", et nous nous spécialisons avant tout dans ce domaine. La description de l'expérience personnelle et de l'expérience de la vulnérabilité nous intéresse, or, le plus souvent, cette description passe par l'autofiction. […]. Depuis l'origine, nous ne nous cherchons pas à gagner de l'argent. C'est peut-être une idée un peu naïve, mais il nous importait de nous lancer avec de bons textes.
>
> [Ira Iouriéva] : – Évidemment, nous ne publions pas n'importe quels textes autofictionnels. Les textes sont divers, et nous avons notre propre idée de ce qui constitue un bon texte, par notre expérience et nos goûts personnels. Un éditeur ne peut pas avoir une position objective. J'espère que des initiatives comme la création de mai-

41. « Мы публикуем романы, рассказы, эссе, автофикциональные и кроссжанровые тексты, написанные на русском языке. Наша цель – познакомить читател:ьниц с современными автор:ками и произведениями, осмысляющими универсальный для человека опыт: взросления, эмиграции (метафорической и фактической), утраты, уязвимости, а также – профессиональный и исследовательский. » (T.d.A.) Voir l'URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://shellf-publishing.com/

42. Informations en date du début octobre 2025.

> sons d'édition mettront cette question en lumière et inviteront à réfléchir sur la nature de ces textes et sur les raisons de leur apparition[43].

Le manifeste de L. Anderson et d'I. Iouriéva constitue sans doute la première prise de position sérieuse sur l'autofiction dans le champ éditorial russophone. Il est d'autant plus intéressant que la maison d'édition s'intéresse à l'autofiction non seulement sous l'angle du marketing, mais aussi dans une perspective théorique. Avant la création de la maison, Ira Iouriéva avait suivi des cours en ligne – notamment le séminaire « Autofiction at the Crossroads of Experience and Writing » dans le cadre du projet « Smolny Beyond Borders[44] » – et elle établit une continuité entre son activité éditoriale et la réflexion théorique sur le développement et le fonctionnement du genre que nous menions dans le cadre de notre projet éducatif :

> [Ira Iouriéva] : – J'ai aussi un intérêt personnel qui est survenu par ma formation théorique et mon expérience de recherche, parce que j'ai récemment suivi plusieurs cours dans le cadre de « Smolny Beyond

43. Olja Prodan, « Ne ždat' odobrenija, ne stučat'sja v raznye zakrytye dveri, esli možno otkryt' svoju: interv'ju s izdatelnicami shell(f) » [Ne pas attendre l'approbation, ne pas frapper à des portes closes quand on peut ouvrir la sienne : entretien avec les éditrices de shell(f)], *Slova vne sebja*, 5 août 2025, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://slova-vne.com/interview : « Лайма Андерсон: "Как можно увидеть, большая часть того, что мы уже издали – и что планируем издать в ближайшее время, – это автофикшн. […] Хочется сказать, что так само собой сложилось, но нет, пожалуй, не само. Ниша автофикшна была открыта на момент нашего запуска. Автофикшн – лишь часть других портфелей, лишь одно из направлений, которым занимаются остальные издательства. А мы, скажем так, собрали весь этот "бедный", "надоевший всем" автофикшн и пока специализируемся в первую очередь на нём. Нас интересует описание личного опыта и опыта уязвимости, а чаще всего это описывается через автофикшн. [...] Мы немножко не про бизнес изначально. Может это какое-то наивное представление, но нам было важно запуститься с хорошими текстами."
Ира Юрьева: "Естественно, мы издаём не всё подряд автофикциональные тексты. Тексты разные, и у нас есть свои представления о хороших – это наш опыт и наши вкусы в том числе. У издателя не может быть объективной позиции. Надеюсь, что такие шаги, как создание издательства, подсветят эту проблему и заставят задуматься, что это за тексты и почему они появляются. » (T.d.A.)

44. « Smolny Beyond Borders: A Liberal Arts Initiative » est un projet éducatif fondé en 2022 par des enseignants et enseignantes de l'ancien Département des arts libéraux et des sciences de l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, contraintes à l'exil. Voir l'URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://smolny.org/

> Borders », dont un consacré à l'autofiction et un autre, parallèlement, au modernisme français. Cela m'a permis de percevoir une certaine cohérence d'ensemble dans les interconnexions du processus littéraire. Certains formats et certains genres apparaissent, en règle générale, comme une réponse à l'absence de représentation d'une expérience donnée. […] Le manque de savoir théorique chez les personnes qui critiquent l'autofiction suscite en moi une profonde indignation[45].

Outre son engagement en faveur de la publication d'une autofiction de qualité, la maison d'édition se concentre sur l'expérience de l'émigration, devenue un des thèmes principaux de la littérature russophone contemporaine. Chez shell(f) paraissent ainsi plusieurs textes portant sur cette expérience : *La rive paire de la rivière Fontanka* [*Naberežnaja reki Fontanki, čëtnaja storona*] de Laïma Anderson, *Traumagotchi* [*Travmagoči*] de Dinara Rasuleva (à ce jour, le seul texte de la maison que l'on puisse difficilement qualifier d'autofiction), *Écrit à Berlin-Ouest* [*Napisano v Zapadnom Berline*] de Larissa Muraveva et *Jour après jour* [*Den' za dnëm*] d'Anna Fishman.

Le terme « autofiction de l'exil » n'est pas encore stabilisé. En l'employant dans cet article, je ne souhaite pas le restreindre exclusivement aux textes parus au cours des deux ou trois dernières années dans le « nouveau tamizdat ». L'autofiction consacrée à l'expérience de l'émigration continue également de paraître en Russie, notamment dans le cadre d'initiatives éditoriales qui parviennent encore à privilégier une littérature fondée sur l'expérience personnelle. L'un de ces projets est la collection commune de NoAge – Iést' smysl (Il y a un sens), issue à l'origine de la maison d'édition pour enfants Polyandria. En 2022, la branche « adulte » de Polyandria NoAge s'associe au projet caritatif Iest' smysl pour lancer une série de textes parmi lesquels figurent les autofictions de Maria Nyrkova, Marina Kotchan, Ilya Mamaïev-Nails, Tania Kovriïka, Svetlana Olontseva, Evguénia Ne-

45. Olja Prodan, « Ne ždat' odobrenija… », art. cit. : « Ира Юрьева: "У меня есть ещё свой интерес, возникший из теоретической, исследовательской экспертизы, потому что я недавно закончила несколько курсов в Smolny Beyond Borders, в том числе один, посвящённый автофикшну, и ещё попутно другой – посвящённый французскому модернизму. И это позволило мне увидеть некую общую картину взаимосвязей в развитии литературного процесса. Некоторые форматы и жанры являются, как правило, ответом на отсутствие репрезентации определённого опыта. [...] Отсутствие теоретического знания у людей, которые ругают автофикшн, вызывает негодование." » (T.d.A.)

krassova et d'autres. Ce projet éditorial est, par sa genèse, étroitement lié à des initiatives caritatives, ce qui se reflète dans la thématique des ouvrages. Le communiqué de presse de NoAge – Iést' smysl précise que « le thème commun [à ces livres] est celui du dépassement de la fracture générationnelle et idéologique, du mutisme et de l'incompréhension au sein de la société, qui nous ont conduits à la catastrophe de 2022[46] ». À travers leurs histoires personnelles, les autrices et auteurs tentent d'aborder les traumatismes tus du passé soviétique et postsoviétique, la contemporanéité, les stigmates sociaux et l'expérience irreprésentable. En 2025, NoAge – Iést' smysl publie l'autofiction d'Evguénia Zakhartchouk, *Trois histoires pour mes funérailles* [*Tri istorii na moix pominkax*] – le récit d'une femme émigrée retournant en Russie à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de sa mère, pour annoncer à ses grands-parents qu'elle ne reviendra plus. Le récit de voyage se transforme en une quête introspective fondée sur la recherche d'un langage entre « celles et ceux qui sont partis » et « celles et ceux qui sont restés », sur l'expérience du franchissement de la frontière – physique et symbolique – et sur la tentative de comprendre les ruptures dans la communication entre les générations.

Outre Polyandria NoAge – Iést' smysl, l'autofiction de l'exil continue de paraître, de manière ponctuelle, dans d'autres maisons d'édition russes. En 2024 a été publié *Fokus* [Focus, *L'Art de disparaître* en traduction française] de Maria Stepanova, que la critique a décrit comme une tentative de « fixer un nouvel état de détachement et d'étrangeté à l'égard de sa propre culture, de penser l'expérience de l'exil forcé et de surmonter l'impossibilité de parler sa langue maternelle[47] », ainsi qu'une « réflexion sérieuse et profonde sur la place de l'écrivain russe dans le monde après 2022[48] ». *Fokus* de M. Stepanova apparaît non seulement comme un exemple de littérature de l'expérience personnelle écrite en temps de guerre, mais aussi comme

46. Voir l'URL [consultée le 11 octobre 2025] https://polyandria.ru/noage/novosti/est_smysl_polyandria_noage/

47. Anna Nuždina, « Putešestvie so zverem v karmane » [Voyage avec une bête dans la poche], *Gorky*, 2024, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://gorky.media/reviews/puteshestvie-so-zverem-v-karmane/

48. Nikolaj Aleksandrov, « Jazyk zverja » [La langue de la bête], *Novaya Gazeta Europe*, 25 août 2024, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://novayagazeta.eu/articles/2024/08/25/iazyk-zveria

une exploration littéraire de la crise identitaire – nationale, ethnique et professionnelle – à laquelle l'autrice est confrontée et qu'elle cherche à dépasser par un travail d'auto-analyse[49]. L'histoire éditoriale de ce livre est particulièrement révélatrice : il a été publié simultanément en tamizdat (proekt 24) et en Russie par la maison « Novoe izdatel'stvo », où une partie du texte a été censurée.

Au printemps 2025, Polina Barskova a publié son texte en prose *Les Sibylles, ou Le Livre des merveilleuses métamorphoses* [*Sibilly, ili Kniga o čudesnyx prevraščenijax*][50] aux éditions Ivan Limbakh ; il s'agit d'un texte hybride sur la quête d'identité en exil, à la frontière de l'autofiction et de la biofiction[51]. À l'automne 2025, Égana Djabbarova fait paraître la troisième partie de sa trilogie autofictionnelle, *Terra Nullius*, aux éditions NLO. Il semble que le choix du lieu de publication soit influencé par les relations établies entre l'autrice et la maison d'édition (P. Barskova et É. Djabbarova ayant déjà publié respectivement chez Limbakh et NLO), ainsi que par le capital symbolique de l'éditeur et le fait qu'il soit ouvert (ou non) à la collaboration.

C'est dans cette situation institutionnelle et politique hétérogène que se forme l'autofiction de l'exil. Il serait tentant d'en décrire la poétique à travers la corrélation entre la position géographique de l'autrice ou auteur et le lieu de publication du texte. À première vue, il semble évident que l'autofiction publiée dans le « nouveau tamizdat » jouit d'une plus grande liberté, tandis que les textes édités en Russie doivent composer avec les contraintes de la censure. Cela se reflète dans les

49. Voir l'analyse détaillée de *Fokus* de Maria Stepanova dans la monographie de Larissa Muraveva, *Autofiction: Narrating the Sensitive, op. cit.*, chapitre 3.3, « Narrative Identity in *Focus* by Maria Stepanova ».

50. Ici et par la suite, *Les Sibylles*.

51. La biofiction est généralement le récit imaginaire de la vie d'une figure historique ou du moins attestée, mais elle peut également prendre la forme d'une pseudo-biographie d'un personnage imaginaire. Le genre tend aussi à raconter la vie des « petites gens » dans le cadre du paradigme de l'éthique du *care*. Cette orientation du genre vers des fonctions éthiques et politiques est qualifiée par Alexandre Gefen d'« utopie égalitaire ». Voir Alexandre Gefen, « The Glory of the Tiny. The Egalitarian Utopia of Biofiction », *a/b: Auto/Biography Studies,* vol. 40, n° 1, 2 janvier 2025, p. 15-26, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://doi.org/10.1080/08989575.2025.2478339 ; Alexandre Gefen, « French Biofiction in the Twenty-First Century », *The Routledge Companion to Biofiction,* Londres – New York, Routledge, 2025.

stratégies auctoriales, perceptibles dans les formes de censure et d'autocensure. Cependant, la réalité s'avère bien plus complexe. Contrairement à ce qu'avance Daria Serenko, citée plus haut, l'autofiction ne peut être réduite à une simple « littérature de l'expérience de la résistance » : les stratégies individuelles des autrices et des auteurs englobent un large éventail d'interprétations du principe selon lequel « le personnel est politique ». Cela vaut également pour l'autofiction de l'exil. À côté des œuvres qui rendent compte de l'expérience migratoire dans un mode de « parole directe », apparaissent des textes qui entretiennent un rapport expérimental avec les conventions génériques établies. Dans ceux-ci, la recherche et la construction d'une identité fluide deviennent l'impulsion d'expérimentations narratives et formelles. Les deux stratégies coexistent ; cependant, dans cet article, je souhaiterais m'arrêter plus en détail sur la seconde.

2. Autour de l'identité fluide : le moi performatif dans l'autofiction de l'exil

L'autofiction de l'exil émerge sur fond d'une vague déjà constituée de textes ayant consolidé des conventions génériques stables. Dans ce contexte, elle élabore de nouveaux principes et crée une forme particulière de sensibilité, qui non seulement repense, mais élargit aussi les frontières du genre. Parmi les traits distinctifs de l'autofiction de l'exil – bien qu'elle soit encore en phase de formation – on peut déjà citer : 1. la représentation et la réflexion sur la fluidité de l'identité, et 2. la construction d'un « moi » performatif.

Dans le contexte de la nouvelle vague d'émigration postérieure à 2022 se forme un espace spécifique d'élaboration, d'expérience et de représentation de la crise identitaire au sein des pratiques culturelles et littéraires. Cette crise ne se laisse plus enfermer dans les schémas binaires habituels : le « soi » et « l'autre », la « maison » et l'« étranger », etc. Elle exige un autre langage pour être décrite. Les métaphores de la fluidité et de la multiplicité s'avèrent ici particulièrement fécondes.

L'un des concepts clés permettant de décrire l'expérience de la nouvelle émigration est celui d'identité fluide, élaboré dans le champ des *migration studies* et en lien, notamment, avec l'idée de « liquidité » développée par Zygmunt Bauman[52]. Alors que, dans les modèles clas-

52. Zygmunt Bauman, « From pilgrim to tourist – or a short history of identity » in Stuart Hall (éd.), *Questions of Cultural Identity*, Thousand Oaks, Sage

siques de l'émigration, l'identité était conçue comme une entité cohérente, perdue à la suite d'une rupture forcée avec la patrie, elle est aujourd'hui envisagée comme une structure mobile et stratifiée, en constante reconfiguration dans l'espace transnational.

Dès 1995, Roger Rouse évoquait le passage de modèles bipolaires et localisés à une conception d'affiliations multilocales, où le migrant existe simultanément « ici » et « là-bas », en maintenant des liens sociaux et culturels des deux côtés de la frontière[53]. Poursuivant cette réflexion, Stephen Vertovec développe la notion de *transnationalism* – « souvent associée à la fluidité des styles construits, des institutions sociales et des pratiques quotidiennes[54] » – et souligne la disparition de l'idée d'identité comme catégorie liée à des frontières territoriales fixes[55]. Dans le monde globalisé, l'identité comme appartenance cède la place à une identité comprise comme l'impossibilité d'appartenir à une seule communauté.

Dans ces conditions, l'idée même d'émigration subit une sorte d'inflation. La société globale contemporaine, que Stephen Vertovec qualifie de *superdiversity*, évolue dans un contexte de percée médiatechnologique et de connectivité numérique. La notion d'exil apparaît aujourd'hui problématique : elle semble trop chargée historiquement pour décrire les formes de mobilité propres à l'ère des communications numériques, des technologies rapides, des communautés en réseau (*cybercommunities*) et de l'engagement en ligne permanent – et ce, malgré les restrictions politiques[56]. La réalité mondialisée efface les frontières entre migrations « traumatiques » et « positives » : le départ forcé et la mobilité volontaire s'entrelacent, engendrant de nouvelles formes d'identités hybrides. L'émigration postérieure à 2022 se mesure inévitablement aux effets de la « migration positive » globale et se voit

---

Publications, Inc., 1996, p. 18-36 ; *Id.*, *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden, Polity Press, 2000.

53. Rouse, Roger, « Questions of identity: personhood and collectivity in transnational migration to the United States », *Critique of Anthropology*, 15(4), 1995, p. 355.

54. Steven Vertovec, *Transnationalism*. Londres – New York, Routledge, 2009, p. 7.

55. *Ibid.*, p. 86-90.

56. Steven Vertovec, *Transnationalism*, *op. cit.* ; Steven Vertovec & Robin Cohen (éd.), *Migration, diasporas, and transnationalism*, Cheltenham, Northampton, Edward Elgar, 1999.

contrainte d'entrer en dialogue avec elle. Il ne s'agit pas ici de proposer une analyse sociologique, économique ou anthropologique du phénomène de l'émigration contemporaine, mais simplement de souligner que l'ensemble de ces facteurs influence directement la représentation, la performance et l'expérience vécue de la crise identitaire dans l'autofiction en exil.

Malgré la riche tradition de la littérature d'émigration des premières vagues, l'autofiction russophone contemporaine ne s'y réfère guère pour trouver des modèles intertextuels ou génériques. « Je suis ce texte que Nabokov n'a jamais écrit, parce que tout cela est d'une affreuse vulgarité[57] », remarque ironiquement la narratrice de Tatiana Zamirovskaïa. La littérature de la première vague d'émigration – avec ses clichés et stéréotypes nostalgiques (les anciens princes devenus chauffeurs de taxi à Paris, ou les princesses couturières) – ne propose pas de modèles adéquats pour appréhender la crise identitaire dans la nouvelle réalité. La nostalgie du « foyer perdu », qui se transforme souvent en nostalgie de la « ville perdue » (le plus souvent Saint-Pétersbourg ou Moscou), ne conduit pas les écrivaines et écrivains à travailler avec le canon littéraire, mais s'incarne dans des stratégies narratives et génériques hybrides : le recours à une figure historique méconnue dans *Les Sibylles* de Polina Barskova, ou encore les expérimentations typographiques et intermédiales autour des citations et de la mise en page dans le récit de Laïma Anderson *La rive paire de la rivière Fontanka* [*Naberežnaja reki Fontanki, čëtnaja storona*]. La recherche de nouvelles façons de vivre l'expérience de l'exil, lorsqu'elle se tourne vers la littérature antérieure, le fait avec une conscience aiguë de la distance entre ces différents types d'expériences. L'autofiction de l'exil se trouve dans une quête individuelle, voire intuitive, qui la conduit vers un élargissement des frontières du genre.

Le motif de « l'identité perdue » se manifeste à différents registres : littéraire (Maria Stepanova, Polina Barskova), professionnel (musicologique ou littéraire) (Tatiana Zamirovskaïa, Vassili Zorki, Larissa Muraveva), national ou ethnique (Égana Djabbarova). Pourtant, tous ces cas convergent dans le refus de concevoir l'identité comme un noyau stable. Ce qui passe au premier plan, c'est le « moi » performa-

57. Tat'jana Zamirovskaja, « Èvridika, prover', vyključila li ty gaz » [Eurydice, vérifie si tu as éteint le gaz], Varsovie, Miane Niama, 2024, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://mnnm.store/product/evridika/

tif, qui s'accomplit dans le processus même de l'écriture, dans la réécriture de sa propre vie. Dans ce contexte, l'autofiction apparaît comme un instrument d'auto-analyse et une manière de « performer » l'identité, en maintenant la tension entre l'impossibilité de dire l'expérience traumatique et le besoin d'en parler.

Dans la théorie de l'autofiction, l'idée du caractère performatif du genre n'est pas nouvelle. Ainsi, Eugénie Péron-Douté, dans son article « L'autofiction, un genre performatif », s'appuie sur les théories de Serge Doubrovsky et affirme que la spécificité de l'autofiction réside dans le fait que « l'écriture est associée à l'événement mis en narration[58] ». En 2025 est paru le numéro spécial *Performing Selves in the 21st Century*, dirigé par Zuzana Fonioková et Jarmila Mildorf, où une attention particulière est accordée, entre autres, à la dimension performative de l'autofiction. Dans leur introduction, Z. Fonioková et J. Mildorf soulignent, d'une part, la demande d'authenticité qui traverse les pratiques culturelles contemporaines et, d'autre part, l'influence des médias et technologies numériques sur la construction d'un « moi » performatif, qui se manifeste à travers diverses stratégies d'autoprésentation et d'auto-invention (*self-invention*)[59]. Cependant, ce besoin d'un « moi » performatif devient particulièrement crucial dans l'autofiction, qui réfléchit aux modalités d'expérience de la crise identitaire en exil.

Les concepts du « moi » performatif remontent aux idées de Judith Butler, développées dans le cadre des études de genre[60]. Ces idées supposent que le « je » n'est plus pensé comme une entité référentielle que l'on restitue mimétiquement dans le texte, mais comme un processus dynamique de formation et d'exploration de soi. La théorie performative du sujet (genré) proposée par Judith Butler a exercé une influence considérable sur les recherches consacrées à l'écriture autobiographique et autofictionnelle. Le « je » n'y est pas conçu comme une essence préexistante en attente d'expression discursive, mais comme une entité produite par le geste autobiographique.

---

58. Eugénie Péron-Douté, « L'autofiction, un genre performatif », *Symbolon*, vol. 22, 1 (40), 2021, p. 181.

59. Zuzana Fonioková & Jarmila Mildorf, « Performing Selves in the 21st Century: Introduction », art. cit.

60. Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. de Cynthia Kraus, Paris, Éd. la Découverte, 2005.

L'identité fluide dans l'autofiction de l'exil peut ainsi être comprise non seulement comme la conséquence d'une perte de cohérence, mais aussi comme une manière de vivre le traumatisme de l'émigration à travers une interaction active avec sa propre expérience et sa mémoire dans le processus d'écriture. Dans ce contexte, la fonction principale de l'autofiction de l'exil devient performative : l'autofiction ne *reproduit* pas l'expérience vécue, mais la *produit* comme signifiante – notamment dans l'interaction intersubjective avec le lecteur.

J'analyse dans la section suivante certains des modes de construction de l'identité fluide à travers les stratégies du *moi* performatif.

3. Identité fluide et moi performatif dans *Les Sibylles…* de Polina Barskova (2025)

Au printemps 2025, Polina Barskova publie aux éditions Ivan Limbakh son livre *Les Sibylles, ou Le Livre des merveilleuses métamorphoses*. À l'instar de Maria Stepanova, autrice de *Fokus*, P. Barskova appartient à une génération d'écrivaines reconnues, parties de Russie depuis longtemps et ne connaissant pas la précarité à laquelle sont confrontés les exilées et exilés de la dernière vague. Cependant, les événements de 2022 ont constitué pour elle une rupture traumatique, suscitant une réflexion douloureuse à la fois sur sa propre condition d'écrivaine en exil et sur les questions existentielles liées à l'émigration en général.

« Ce livre est fait avec ruse. C'est un texte très proche du centon. Il est composé de milliers de fragments soudés ensemble[61] », reconnaît l'autrice. Le livre de P. Barskova est en effet particulièrement stratifié : en l'absence presque totale d'intrigue centrale, plusieurs récits s'y déploient, se reflétant les uns dans les autres selon le principe de la *mise en abyme*. À première vue, on pourrait penser que l'ouvrage de P. Barskova n'est pas une autofiction, mais un autre genre hybride – une *biofiction* ou une *exofiction*[62]. Dans l'analyse qui suit, je m'efforcerai

61. Polina Barskova, « On Metamorphoses and Relocations: A Talk with Polina Barskova », 80 minutes, chaîne YouTube « Pushkin House », 21 juin 2025, URL [consultée le 11 octobre 2025] : https://www.youtube.com/live/wczwZ5P9T9I

62. Le terme a été forgé par Philippe Vasset en opposition à l'autofiction. Comme le définit le *Larousse*, l'exofiction est une « fiction romanesque évoquant, par libre invention, des moments et des aspects non documentés, inconnaissables ou énigmatiques, de la vie d'un personnage réel différent de l'auteur ; biographie romancée ». À l'heure actuelle, les chercheurs s'emploient activement

de montrer qu'il n'en est rien et que *Les Sibylles*… constituent un exemple d'autofiction performative.

La première histoire repose sur l'expérience personnelle de l'autrice et se compose d'épisodes liés à sa vie d'émigrée : ses débuts aux États-Unis dans les années 1990, la naissance de sa fille, la mort de sa mère, la construction de son identité de poétesse. La deuxième histoire est celle de Dorothea Gsell, une artiste venue à Saint-Pétersbourg à l'invitation de Pierre Ier, devenue la mentor de la première génération d'aquarellistes russes et la conservatrice de la Kunstkamera. Dorothea, personnage historique bien réel, attire la narratrice par son « invisibilité », son exclusion de l'histoire : on sait bien davantage de choses sur sa mère, la peintre, entomologiste et voyageuse Sibylla Merian, qui découvrit et étudia le processus de transformation de la chenille en papillon. Cette métamorphose devient la métaphore centrale du livre de P. Barskova. La transformation de la larve en insecte y est décrite à la fois comme une métamorphose de l'émigration – le passage d'une langue à une autre, d'une identité à une autre – et comme une métaphore de la vie et de la mort :

> Pour Merian, le défunt est semblable à l'état de la larve ou de la chrysalide, tandis que l'apparition du papillon aux ailes éclatantes symbolise la résurrection, le commencement d'une véritable vie au-delà de la tombe[63].

Dans ce processus, il n'y a ni disparition totale ni incarnation à partir du néant : le passage d'une identité préémigratoire à une nouvelle identité exige une « digestion de soi », une forme particulière de transformation au cours de laquelle certains éléments se fondent et se transforment en d'autres :

à établir les frontières entre autofiction, exofiction et biofiction. Voir Cornelia Ruhe, « L'"exofiction" entre non-fiction, contrainte et exemplarité » in Alexandre Gefen (éd.), *Territoires de la non-fiction*, Leyde, Brill, 2020, p. 82-106 ; Annabel L. Kim, « Exofiction as Autofiction: Contemporary French Fiction's Identity Crisis », *New Literary History*, vol. 55, 2, 2024, p. 175-194 ; Laurent Demanze, « Exofiction: A Genre between Mediatic and Literary Practices », *The Routledge Companion to Biofiction*, Londres – New York, Routledge, 2025, p. 94-110.

63. Ci-après, les citations sont tirées de la version électronique du livre, sans indication des numéros de page. « Умерший человек для Мериан подобен состоянию лярвы, куколки, в то время как явление яркокрылой бабочки – символ воскресения, начало истинной жизни за гробом. » (T.d.A.)

> Pour devenir papillon, la chenille commence par se digérer elle-même. Mais certains groupes de cellules survivent et transforment cette soupe en des yeux, des ailes, des antennes, en d'autres structures adultes[64].

Chez P. Barskova, l'identité n'est pas donnée comme quelque chose de délimité et d'unifié ni comme un passage linéaire d'un état A à un état B. L'identité est un processus de transformations permanentes, au cours desquelles se mêlent le mort et le vivant, le visible et l'invisible, le propre et l'étranger :

> Nos morts s'insinuent en nous après leur décès et commencent une forme d'existence tout à fait particulière[65].

Cette idée de fusion et d'hybridation chez P. Barskova se manifeste à différents niveaux du texte : dans le choix de la personne grammaticale, dans le système des personnages, dans les relations intertextuelles. Ainsi, en introduisant Dorothea Gsell dans le récit, la narratrice mêle délibérément les première et troisième personnes grammaticales. Le passage de « elle » à « je » devient un acte d'*incarnation* dans l'héroïne, une tentative de fusion avec son expérience – expérience inaccessible autrement que par le langage :

> Je suis la peintre Gsell, Dorothea Maria Henriette Gsell, fille de Maria Sibylla Merian. Quand j'écris je trace je fais surgir de moi cette phrase, mon être s'alourdit et s'éclaire, se remplissant de la substance d'un autre être. Ainsi, d'une manière étrange, je trouve la paix[66].

> La première chose qu'elle comprit de cette ville, c'est à quel point elle était encore vide. À quel point elle n'était pas encore une ville. La

64. « Чтобы стать бабочкой, гусеница сначала переваривает саму себя. Но определенные группы клеток выживают, превращая суп в глаза, крылья, усики и другие взрослые структуры. » (T.d.A.)

65. « Наши мертвые проникают в нас после смерти и начинают совершенно особый вид существования. » (T.d.A.)

66. « Я – малярша Гзелиха, Доротея Мария Хенрике Гзель, дочь Мериан Сибиллы Сибелан. Когда я пишу вывожу выделяю из себя это предложение, мое существо тяжелеет и проясняется, наполняясь содержанием другого существа. Так, странным образом, я успокаиваюсь. » (T.d.A.)

> première chose que j'ai comprise de cette ville : à quel point elle était encore vide[67].

Le récit d'un personnage historique réel suppose deux stratégies opposées. D'une part, l'autrice peut créer une illusion de totalité en complétant par l'imagination les motivations ou les événements manquants, ce qui est la stratégie propre, par exemple, au roman historique ou à la biographie classique. D'autre part, elle peut s'abstenir de tout travail imaginatif, construisant ainsi un espace éthique qui refuse l'appropriation de l'expérience de l'Autre. Cette seconde approche, liée aux philosophies du *care*, caractérise les genres hybrides contemporains tels que la biofiction et l'exofiction[68]. Chez P. Barskova, l'alternance entre la première et la troisième personne s'accompagne souvent d'un geste autoréflexif de refus de choisir entre ces deux stratégies : la première est impossible, car on ne sait presque rien de Dorothea ; la seconde ne convient pas à l'écrivaine, car elle impose une distance et empêche toute véritable incarnation du personnage.

L'autoréflexion de P. Barskova fait partie intégrante de sa méthode, qui lui permet de créer un effet de défamiliarisation vis-à-vis de l'histoire racontée et en même temps d'établir une distance éthique. La question de la responsabilité éthique est l'un des thèmes centraux qui préoccupent P. Barskova, à la fois en tant que chercheuse et en tant qu'écrivaine. Travaillant sur des sources et des archives (notamment celles des écrivains et poètes du siège de Leningrad), P. Barskova cherche une forme qui permette à la fois de redonner vie aux voix du passé sans se les approprier. On peut le voir dans ses textes antérieurs (*Tableaux vivants* [*Živye kartiny*], *La septième lessive* [*Sed'maja ščëloč*], *Section des liens* [*Otdelenie svjazi*] et d'autres).

---

67. « Первое, что она поняла про этот город, какой он еще был пустой. Какой он был еще не город. Первое что я поняла про этот город: какой он еще был пустой. » (T.d.A.)

68. Voir Alexandre Gefen, « The Glory of the Tiny. The Egalitarian Utopia of Biofiction », art. cit. ; Dorothy Hale, *The Novel and the New Ethics*, Stanford, Stanford University Press, 2020 ; Annabel L. Kim, « Exofiction as Autofiction: Contemporary French Fiction's Identity Crisis », *New Literary History*, Vol. 55, 2, 2024, p. 175-194 ; Larissa Muraveva, « Otkaz ot reprezentacii: èkzofikšn Mari Dar'esek i Kamij Lorans » [Le refus de la représentation : l'exofiction de Marie Darrieussecq et Camille Laurens], *Praktiki i interpretacii: žurnal filologičeskix, obrazovatel'nyx i kul´turnyx issledovanij,* vol. 7, n° 2, 2022, p. 134-149.

Le glissement des pronoms personnels dans *Les Sibylles* constitue l'un des moyens d'éviter le choix entre les deux stratégies évoquées : elle lui permet de combiner recherche et écriture littéraire, de fondre ensemble expérience propre et expérience d'autrui. On sait extrêmement peu de choses sur la vie de Dorothea (P. Barskova parle de son « invisibilité ») : le personnage est construit à partir de témoignages indirects allant du carnet de notes de sa mère, Sibylla Merian, jusqu'à l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, qui emprunta certains récits de voyages à Sibylla. Le travail sur les textes d'autrui devient ainsi un procédé récurrent qui soutient l'idée même d'hybridation :

> Ce texte a avalé absorbé appris une multitude d'autres mots et d'autres textes pour devenir lui-même ; ils vivent en lui d'une manière chaotique, souvent indistincte, se disputent, bruissent et scintillent. La tâche de cette parole est de créer un espace où tous ces mots étrangers et dispersés vivent une trêve, et plus encore : s'entraident pour trouver un nouveau sens[69].

La liste complète des textes utilisés par P. Barskova pour l'écriture de son autofiction figure à la fin du livre sous forme de bibliographie. La création d'un espace où se mêlent expérience propre et expérience d'autrui, « je » et « elle », textes personnels et textes étrangers, devient pour elle un moyen de travailler la blessure. Le choix du personnage de Dorothea n'est pas fortuit : son histoire – celle d'une autre émigrée – est liée à une ville aimée, puis perdue. La perte de Saint-Pétersbourg et le désir de s'en rapprocher par l'écriture constituent la troisième histoire intégrée au texte des *Sibylles*. Lors de la présentation du livre, P. Barskova a expliqué que le déclencheur de l'écriture fut la prise de conscience de l'impossibilité de retourner à Saint-Pétersbourg après février 2022 :

> Ce petit livre, il parle de ce que je ne peux pas monter dans le premier trolleybus et partir… là où s'ouvre la perspective Nevski[70].

---

69. « Этот текст п(р)оглотил сожрал впитал выучил, чтобы стать собой, множество других слов и текстов – они живут в нем хаотически, не всегда различимо, ссорятся, шумят и мерцают. Задача этого высказывания – создать пространство, в котором все эти разрозненные чужеродные слова находятся в перемирии, и более того: помогают друг другу найти новый смысл. » (T.d.A.)

70. Polina Barskova, vidéo cit. : « Эта книжечка – она о том, как я не могу сесть в первый троллейбус и выехать... там, где Невский открывается. » (T.d.A.)

Les images de la ville occupent une place considérable dans le livre, mais elles sont données de manière indirecte, par un « détour ». Pour revoir Saint-Pétersbourg, P. Barskova choisit l'histoire d'une autre émigrée dont le rapport à la ville est en miroir du sien. Tandis que P. Barskova est contrainte de quitter Saint-Pétersbourg, Dorothea est, elle, condamnée à y vivre ; le Saint-Pétersbourg de P. Barskova est spectral et inaccessible, celui de Dorothea, en train de naître. Dorothea devient une héroïne-prisme à travers laquelle l'écrivaine cherche à atteindre, par médiation, la ville qu'elle a laissée derrière elle. Cette stratégie relève d'une forme de travail du deuil traumatique, où la fiction devient nécessaire pour dire l'indicible. Ces idées remontent aux travaux de Cathy Caruth, qui fut l'une des premières à proposer de comprendre la fiction comme une stratégie d'expression de l'expérience traumatique[71]. De nombreux travaux ultérieurs sur les théories littéraires du traumatisme – de Michael Rothberg à Anne Whitehead[72] – développent cette hypothèse : la fiction est une « déviation » par rapport à la forme narrative conventionnelle, capable de transmettre l'événement traumatique. Selon Marjorie Worthington, la fiction agit comme une sorte de « membrane » entre l'auteur et le personnage autofictionnel, qui permet de maintenir l'authenticité tout en ménageant une distance protectrice entre l'expérience et l'écriture[73]. P. Barskova adopte une stratégie comparable : pour elle, raconter Saint-Pétersbourg à travers le personnage de Dorothea revient à « surmonter la douleur » ou à « refermer la plaie » :

> Je remplace par un autre être le vide la perte l'absence de beaucoup de ce qui me paraissait être moi, de ce qui constituait le sens de mon moi, ma différence d'avec tous les autres. Je comble le vide et je recouvre la plaie (mais la plaie, nous n'en parlerons ici qu'indirectement, aujourd'hui ce n'est pas à nous de parler de la plaie, ce sera surtout une histoire de dépassement de la douleur, de com-

71. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

72. Michael Rothberg, *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000 ; Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2004.

73. Marjorie Worthington, « Trauma Autofiction, Dissociation, and the Authenticity of "Real" Experience » in *Ead.*, *The Story of « Me »*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2018, p. 127, URL [consultée le 11 octobre 2025] : http://www.jstor.org/stable/j.ctv7fmfvx.8

ment la plaie se referme ou fait semblant d'être refermée, de comment la cicatrice se tait)[74].

Enfin, la quatrième histoire est liée à la figure du critique littéraire Iouri Tynianov. Ce personnage semble d'abord étranger au système des figures féminines – l'écrivaine émigrée et Dorothea – qui composent le récit. Pourtant, son apparition obéit à la même logique d'écriture que celle qui fit naître Dorothea : le désir d'apaiser la douleur liée à l'impossibilité de revenir dans la ville aimée. Tynianov apparaît comme l'écrivain préféré de la narratrice, parce qu'il est non seulement intimement lié à Saint-Pétersbourg, mais également fasciné par le passé de cette ville. Comme la narratrice, prisonnière de son exil, et comme la chenille dans son cocon, il est contraint par les circonstances (la maladie) mais demeure libre dans sa quête intellectuelle. Selon l'aveu même de P. Barskova, « son sens réside dans une synthèse incroyable, dans la combinaison et la révélation de différentes impossibilités – un théoricien qui ne dédaigna pas la pratique, mais les [la théorie et la pratique] utilisa pour se renforcer et se renouveler mutuellement, un homme libre qui non seulement ne s'enfuit pas du siècle soviétique, mais sut, en pleine conscience de ce qui se passait, tirer parti de ses grâces[75]… ».

Toutes ces histoires ne transforment pas l'autofiction en biofiction ; le centre de gravité du texte demeure le « je » performatif de la narratrice qui, à travers un ensemble de métaphores productives, tente d'une part d'écrire sa propre blessure, et d'autre part de réaliser dans l'écriture le concept d'identité fluide. « L'émigration est une maladie et

74. « Я заменяю другим существом пустоту утрату отсутствие многого из того, что представлялось мне мной, составляло смысл меня, отличие от всех других. Заполняю пустоту и заклеиваю рану (но о ране мы здесь станем говорить лишь опосредованно – о ране говорить сегодня не нам, в основном это будет история о преодолении боли, о том, как рана затягивается или притворяется затянутой, о том, как молчит шрам). » (T.d.A.)

75. Polina Barskova. « On vsegda spešil i okazalsja prav » [Il était toujours pressé – et il avait raison], *Polka*, 17 octobre 2024, « Его смысл в невероятном синтезе, в сочетании и выявлении разных невозможностей – теоретик, который не побрезговал практикой, но использовал их для взаимного усиления и обновления, свободный человек, который не только не бежал советского века, но, при полном осознании происходящего, умудрился воспользоваться его милостями… » (T.d.A.)

une guérison, et encore. Elle avance par vagues[76] », écrit P. Barskova – et cette image du mouvement ondulatoire évoque bien la quête du je performatif dans l'acte d'écrire.

Dans un article consacré à l'étude de soi comme performance à travers le roman de l'écrivain tchèque Jan Němec, *Ways of Writing about Love* [*Možnosti milostného románu*], la chercheuse Zuzana Fonioková distingue plusieurs manières de construire la nature performative de la présentation de soi : « commenter le processus d'auto-narration, d'auto-invention ; mettre en scène une identité fragmentaire à travers l'insertion d'autres textes et de touches ludiques dans le récit[77] ». S'appuyant sur les idées de Judith Butler relues à la lumière de la théorie autobiographique, Z. Fonioková souligne les marques du processus d'écriture qui signalent un refus de représenter un « moi » référentiel. En adaptant et en prolongeant sa démarche analytique au cas de l'autofiction de Polina Barskova, on peut observer que le « je » performatif dans *Les Sibylles...* se construit à plusieurs niveaux :

1. **La mise en scène du processus d'écriture.** Dans *Les Sibylles...*, P. Barskova recourt abondamment à des commentaires autoréflexifs illustrant le processus même de l'écriture, avec ses ruptures et ses difficultés (« J'écris ce livre », « Ce texte… », etc.). De cette manière, le processus d'écriture devient ontologiquement plus visible que ce qu'il décrit – que ce soit la ville, Dorothea, Tynianov ou la narratrice elle-même.
2. **Les métaphores perceptives.** L'un des réseaux métaphoriques les plus importants du livre est constitué par les verbes et substantifs liés à l'acte de « regarder » (« regarder la ville en train de naître », « regarder l'absence », « la mère savait regarder un objet ou un être vivant en dehors de l'événement », etc.). Lors de la présentation du livre, P. Barskova expliquait que « ce petit livre parle du regard, de la création d'une nouvelle situation du regard dans la situation follement étrange où nous nous trou-

76. *Ibid.* : « Эмиграция это болезнь и выздоровление, и опять. Она идет волнами. » (Т.d.A.)

77. Zuzana Fonioková, « The Changing Ways of Writing and Reading *Autobiography and Autofiction: Self as Performance in Jan Němec's Ways of Writing about Love* », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 23, n° 2, 2025, p. 251.

vons[78]… ». Il semble que la stratégie affective de l'écrivaine vise à performer l'écriture comme un moyen de voir l'invisible, le perdu ou l'absent, et en même temps, de recréer cette situation phénoménologique dans l'expérience du lecteur.

3. **Le travail stylistique sur le texte imitant la difficulté de parler.** Cette particularité, caractéristique en général de la « prose de poète » de P. Barskova, se manifeste dans *Les Sibylles*… notamment par l'usage de séries énumératives qui imitent la recherche orale du mot juste dans la phrase: « j'écris je trace j'extrais de moi cette phrase » (*ja pišu vyvožu vydeljaju iz sebja èto predloženie*), « des façons confuses grandiloquentes tronquées mensongères hautaines presbytes myopes… » (*sbivčivye velerečivye kucye lživye nadmennye dal'nozorkie blizorukie sposoby*…), etc.
4. **Le glissement entre les pronoms personnels.** En racontant l'expérience de Dorothea à la première personne – « Je me transforme en une autre personne » – la narratrice met en scène, au sein même du récit, le processus de métamorphose et de transformation propre à l'acte d'écrire.

Ces caractéristiques du texte illustrent la nature performative de l'écriture de Polina Barskova. Il importe de souligner que la construction d'une identité fluide s'opère non seulement par l'originalité thématique – le recours à la figure de Dorothea Gsell à travers la métaphore productive de la chenille-chrysalide se transformant en papillon, tout comme l'émigré devient un autre être –, mais aussi par des particularités narratives et génériques.

Cet article ne prétend pas à l'exhaustivité pour plusieurs raisons : l'absence de distance historique, la rapidité vertigineuse du développement de l'autofiction, ou ma propre subjectivité de chercheuse, liée au fait que je ne suis pas seulement une observatrice impliquée, mais aussi une participante du processus littéraire. Néanmoins, j'ai tenté de dégager certaines tendances de l'autofiction russophone en exil à l'automne 2025.

Premièrement, il n'existe pas de frontières étanches entre l'autofiction des « partis » et celle des « restés », ce qui complique toute

78. Polina Barskova, vidéo cit.

tentative de délimitation du phénomène. Deuxièmement, l'autofiction reste étroitement liée aux stratégies éditoriales et à la logique du marché du livre. Troisièmement, la thématique de l'émigration et l'expérience de la crise identitaire deviennent des facteurs structurants du genre. Cela se reflète dans la construction d'une identité fluide, qui entraîne des expérimentations autour du « je » performatif et un élargissement des frontières génériques de l'autofiction (sur le fond du modèle déjà consolidé des années 2020). Cet élargissement s'effectue à travers un mouvement vers d'autres genres hybrides (biofiction, exofiction) ainsi que des expérimentations stylistiques et médiatiques. Il convient de noter que la performativité n'est pas une caractéristique propre à l'autofiction de l'exil, mais un trait constitutif du genre dans son ensemble ; toutefois, ce qui distingue les textes de l'émigration, c'est que les stratégies performatives y deviennent un moyen de réflexion sur une identité fluide.

UMR 5316 Litt&Arts
Université Grenoble Alpes