

Comparative analysis of autofictional features in the works of Amélie Nothomb, Calixthe Beyala and Nina Bouraoui.

By Karen Aline Françoise FERREIRA-MEYERS

Under the supervision of

Prof. B. De Meyer
(Chair of French, University of KwaZulu-Natal,
Pietermaritzburg)

2011
Kwaluseni - SWAZILAND

**Submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of
Doctor in Philosophy (French) in the School of Language, Literature and
Linguistics of the Faculty of Humanities, Development and Social Sciences
in the University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.**

Table of Contents

DECLARATION	4
ABSTRACT	5
RÉSUMÉ	8
REMERCIEMENTS ET DÉDICACES	10
ABRÉVIATIONS	11
REMARQUES TERMINOLOGIQUES	13
THÉORIE DE L'AUTOFICTION	14
1.1. Introduction	14
1.2. La notion de l'autofiction	17
1.2.1. Le mot autofiction : définitions variées dans des domaines divers et vulgarisation subséquente	17
1.2.2. Parcours historique de la notion de l'autofiction	21
1.3. L'autofiction et la notion de « genre »	29
1.3.1. Faut-il parler de genres littéraires ?	29
1.3.2. L'autofiction: un genre littéraire à part ?	35
1.3.3. Le mélange de l'imaginaire et de la réalité : une spécificité de l'autofiction ?	42
1.3.4. L'autofiction : l'apanage des femmes ?	44
1.4. Les caractéristiques de l'autofiction	46
1.4.1. Les caractéristiques paratextuelles	54
1.4.2. Les caractéristiques intertextuelles	57
1.4.3. Les caractéristiques thématiques	59
1.4.4. Les caractéristiques stylistiques	69
1.4.5. Le pacte autofictionnel, le lectorat et la réception	71
1.5. La fiction, la fictionnalité et la littérature : comment départager l'autofiction de l'autobiographie	82
1.5.1. Vraisemblance	84
1.5.2. Vérité, véridicité et véracité : l'effet de réel	86
1.5.3. La marginalisation de la figure de l'auteur	92
1.6. Les critiques lancées à l'autofiction	96
1.7. Le choix du corpus et les limites de mon étude	97
1.8. Conclusion	99
AMELIE NOTHOMB	
2.1. Introduction	111
2.2. Les œuvres autofictionnelles de Nothomb : self in fabula	114
2.3. La spécificité autofictionnelle nothombienne	132
2.3.1. La nourriture, l'anorexie, la boulimie, et la faim comme métaphores du besoin d'absolu de Nothomb	133
2.3.2. L'autofiction et la psychanalyse	135
2.3.3. L'écriture et le langage verbal	138
2.3.4. L'onomastique nothombien	140
2.3.5. La quête ou le « tremblement identitaire »	143
2.3.6. La fascination de la mort : le suicide nothombien	144

2.3.7. Le mythe gémellaire et les dédoublements.....	146
2.3.8. Le jeu du « miroir déformant ».....	150
2.3.9. L’auto-réflexivité, le métadiscours, les citations, les dédicaces et l’intertextualité ou l’hypertextualité.....	152
2.3.10. Le rapport nothombien au corps humain.....	155
2.3.11. Le sexe et la sexualité dans l’univers nothombien.....	158
2.4. La spécificité stylistique nothombienne.....	159
2.4.1. Le carnavalesque, la satire et l’autodérision.....	159
2.4.2. L’alternance des voix : voix narrative et voix de l’auteure impliquée.....	162
2.4.3. La fictionnalisation des personnages, des lieux et du temps.....	163
2.5. L’invention médiatique et la construction identitaire.....	166
2.6. Le lectorat et la réception.....	175
2.7. Conclusion : « quand on est dans le jeu, on n’est pas dans le ‘je’ ».....	177
CALIXTHE BEYALA.....	181
3.1. Introduction.....	181
3.2. L’indomptable Beyala.....	186
3.3. L’œuvre beyalienne et la critique littéraire.....	189
3.4. L’autofiction et les indices autofictionnels chez Beyala.....	193
3.4.1. Le paratexte beyalien.....	194
3.4.2. Les spécificités thématiques de l’autofiction beyalienne.....	198
3.5. Les spécificités stylistiques et le langage beyalien.....	207
3.5.1. Le carnavalesque.....	207
3.5.2. Le langage beyalien.....	208
3.6. L’intertextualité et le plagiat : l’affaire Beyala.....	213
3.7. Le lectorat / la réception / la médiatisation.....	218
3.8. Conclusion.....	219
NINA BOURAOUI.....	224
4.1. Introduction.....	224
4.2. Présentation de l’auteure.....	227
4.2. Le paratexte chez Bouraoui.....	228
4.2.1. La titrologie.....	230
4.2.2. Les incipits.....	234
4.2.3. Fin des récits/du récit ou explicit.....	237
4.3. L’ « aventure du langage » : les procédés stylistiques.....	241
4.4. Structures et contenus : les textes autofictionnels de Bouraoui.....	244
4.4.1. L’enfance et l’échappatoire par l’écriture.....	246
4.4.2. L’écriture comme cure psychanalytique et comme quête identitaire.....	253
4.4.3. La construction mémorielle.....	257
4.4.4. La figure du « double ».....	259
4.4.5. La fascination de la mort.....	261
4.5. Questions de catégorisation des récits de Bouraoui.....	263
4.6. L’intertextualité.....	269
4.7. Feindre la réalité : vérité, sincérité et autres auto-fictivités.....	272
4.8. Le lecteur bouraouin et la réception littéraire.....	277
4.9. Conclusion.....	279
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	286

DECLARATION

I declare that this thesis is my own, unaided work. It is being submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg. It has not been submitted before for any degree or examination in any other University.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Karen', is positioned above the typed name.

Karen Ferreira-Meyers
18 August 2011

ABSTRACT

30 years after the coining of autofiction (Doubrovsky, 1977), there is still no general consensus about its exact meaning. This research set out to discover autofiction, whether there is a need for this term, why the public has taken such an interest in autofiction. Research questions were divided into two major categories:

1. What is autofiction? What is its origin? How has it evolved? Which differences are there, if any, between autobiography and autofiction? Is there a need for the separate genre of autofiction? Why/why not? What are its general characteristics?
2. Do the three analysed women authors – Nothomb, Beyala and Bouraoui – incorporate these elements in their writing? If so, how and why? Is autofictional writing a stage/posture in the personal writing development of an author? Is there any link between the writing of the own persona and the obsession with the public persona?

Concentrating on terminological and theoretical issues, extensive literature review was done in the first part of the research. Starting from main literary criticism regarding fiction and autobiography/autofiction, the theoretical side of my research dealt with narrative identity and the true/false dichotomy of fact/fiction. Together with qualitative research about intertextuality as applied by autofictional writers (difference plagiarism and intertextual borrowing) led to a functional definition of autofiction, the basis for the comparative study of the three authors. For the research into their public persona, extensive internet research and analysis of newspaper articles were undertaken to show:

1. how the authors portray themselves

2. how they are perceived by the media
3. how this possibly influences their writing style.

Autofiction requires analysis of:

1. why authors write
2. about what they write
3. how they incorporate the Self and the world in their writing.

Bouraoui compares writing to an almost sexual act of love, the most intimate possible. Writing was the only way she could deal with childhood memories and repressed homosexuality. Beyala writes to communicate with others, while N'Gothomb considers writing as a means to live more intensely, after anorexia. The specificities and distinctive characteristics of the texts and authors were discovered through narrative analysis (factual research into the authors' public persona + textual analysis of literary oeuvres). In Chapter 3 (Calixthe Beyala), feminine literary criticism as well as postcolonial theories guided my reading. Chapter 4 (Nina Bouraoui) allowed reflection on the links between memory, identity, truth and autofictional writing. All chapters included research on Doubrovsky's link between psychoanalysis and autofiction.

In conclusion, there is a strong indication that one should speak of autofictions in the plural. This research explains some of the differences between autobiography and autofiction while underlining the importance of the existence of this new, separate sub-genre. The researcher had an opportunity to reflect on human memory and re-interpretation of facts. Where does the dividing line between truth and falsehood fall when the author puts the reader deliberately on a false track by introducing his/her work

as « a novel »? Recent, post-modern writing has deliberately transgressed the fine dividing line between fact/fiction. The present research corroborates this view.

RÉSUMÉ

30 ans après l' « invention » du concept et du terme d'autofiction (Doubrovsky, 1977), il n'y a pas encore de consensus sur sa signification exacte. Cette recherche vise à découvrir l'autofiction, à déterminer la nécessité de ce terme, à vérifier pourquoi le public a pris un tel intérêt à l'autofiction.

Les questions de recherche peuvent être divisées en deux grandes catégories:

1. Qu'est-ce que l'autofiction ? Quelle est son origine ? Comment a-t-elle évolué ? Quelles sont les différences entre l'autobiographie et l'autofiction ? Est-il nécessaire d'avoir un genre distinct ? Pourquoi/pourquoi pas ? Quelles sont ses caractéristiques générales ?
2. Les trois auteures analysées – Nothomb, Beyala et Bouraoui – incorporent-elles ces éléments dans leur écriture ? Si oui, comment et pourquoi ? L'écriture autofictionnelle est-elle une étape/posture dans le développement de l'écriture personnelle d'un auteur ? Y a-t-il un lien entre l'écriture de la propre personnalité et de l'obsession du personnage public ?

Me concentrant sur les questions terminologiques et théoriques, une analyse documentaire approfondie a été faite dans la première partie de la recherche. À partir des principaux textes de critique littéraire concernant la fiction et l'autobiographie/autofiction, le côté théorique, ma recherche a porté sur l'identité narrative et la dichotomie vrai/faux, réalité/fiction. La recherche qualitative sur l'intertextualité telle qu'elle est appliquée par les autofictionnaires (différence entre plagiat et emprunt intertextuel) m'a conduit à une définition fonctionnelle de l'autofiction, la base de l'étude comparative des trois auteures. Pour la recherche dans leur personnage public, une recherche sur internet et des analyses approfondies des articles de journaux ont été menées pour montrer:

1. comment les auteures se présentent
2. comment elles sont perçues par les médias et le lectorat
3. comment ceci influence, éventuellement, leur style d'écriture.

L'autofiction exige une analyse de:

1. pourquoi les auteures écrivent
2. à propos de quoi elles écrivent
3. comment elles intègrent le Soi et le monde dans leur écriture.

Bouraoui compare l'écriture à un acte d'amour presque sexuel, le plus intime possible. L'écriture est la seule façon de faire face à des souvenirs d'enfance et à son homosexualité refoulée. Beyala écrit afin de communiquer avec les autres, tandis que Nothomb considère l'écriture comme un moyen de vivre plus intensément, à près l'anorexie. Les spécificités et les caractéristiques distinctives des textes et des auteures ont été découvertes grâce à l'analyse narrative (recherche factuelle de la personnalité publique des auteures + analyse textuelle de ses œuvres littéraires). Dans le chapitre 3 (Calixthe Beyala), la critique littéraire féminine ainsi que les théories postcoloniales ont

guidé ma lecture. Le chapitre 4 (Nina Bouraoui) a permis une réflexion sur les liens entre la mémoire, l'identité, la vérité et l'écriture autofictionnelle. Tous les chapitres comprennent la recherche sur le lien doubrovskien entre la psychanalyse et l'autofiction. En conclusion, il y a une forte indication que l'on devrait parler d'autofictions au pluriel. Cette recherche explique certaines différences entre l'autobiographie et l'autofiction, tout en soulignant l'importance de l'existence de ce nouveau sous-genre distinct. J'ai eu l'occasion de réfléchir à la mémoire humaine et à la réinterprétation des faits. Où tombe la ligne de démarcation entre la vérité et le mensonge lorsque l'auteur et le lecteur délibérément sur une fausse piste, en introduisant ses écrits comme romanesques ? L'écriture post-moderne récente a délibérément transgressé la ligne de démarcation entre la réalité et la fiction. La présente recherche corrobore ce point de vue.

REMERCIEMENTS ET DÉDICACES

Cette thèse est dédiée *in memoriam* à mon grand-père, le Dr René Reinquin, qui m'a très tôt dans la vie appris à lire de façon critique. De lui viennent ma curiosité intellectuelle et mon plaisir d'étudier.

Une mention spéciale et affectueuse à Jockey Ferreira, mon mari, et à Cher, Claudia et Sean Ferreira, nos enfants, pour leur patience, leur amour constant, leur enthousiasme pour mon projet de recherche et leurs encouragements pendant les moments les plus durs. *Thank you, Jockey, Sean, Claudia and Cher, for all your patience, love and understanding over the years. I really appreciate it all more than I can express.*

Un grand merci aussi à mes parents, Willem Meyers et Anne-Marie Reinquin, ainsi qu'à ma sœur, le Dr. Inge Meyers et son fils, Yann Mbarga. Un gentil clin d'œil appréciatif va aussi vers ma grand-mère, Elisabeth Gysermans. Sans eux, sans leur soutien moral, sans leurs fierté et encouragements, cette thèse n'aurait pas vu le jour.

Tous mes remerciements reconnaissants vont au Prof. Bernard De Meyer, professeur à l'Université du KwaZulu-Natal, mon directeur de recherche, pour sa rigueur intellectuelle, les heures consacrées à lire, relire et commenter les brouillons et les épreuves de ce travail.

J'ai eu la grande chance d'être soutenue par tant de personnes qu'il me semble malaisé d'en établir une liste exhaustive. Que celles que j'aurais malheureusement oubliées veuillent me pardonner par avance. Je remercie ici Mme Corinne Raynal, Mme Isabel Pieters, le Dr. Hendrik Kockaert, le Dr. Matthieu Sergier et tous les collègues de l'AFSSA (Association of French Studies in Southern Africa) pour leurs lectures assidues de plusieurs versions de cette étude, pour leurs commentaires et suggestions.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude envers l'Ecole Doctorale Régionale de l'AUF, sous la direction du Prof. J.-M. Delaplace. La bourse, obtenue dans les derniers mois de ces études, m'a permis de rencontrer d'autres doctorants et d'entrer dans un dialogue convivial et intellectuellement stimulant avec des professeurs et enseignants de la région de l'Afrique australe.

All my gratitude and thanks must go to the University of Swaziland, my present employer, for allowing me to undertake this research while being employed on a full-time basis.

Kwaluseni, le 13 novembre 2011

ABRÉVIATIONS

Les ouvrages qui m'ont permis d'analyser certains thèmes et de bien appréhender l'écriture d'Amélie Nothomb, de Calixthe Beyala et de Nina Bouraoui sont inclus dans la bibliographie. Afin d'éviter la répétition des titres de certains ouvrages dans la thèse et dans les notes, j'ai utilisé les abréviations suivantes :

AMÉLIE NOTHOMB

<i>Hygiène de l'assassin</i>	HA
<i>Le Sabotage amoureux</i>	SA
<i>Les Combustibles</i>	CO
<i>Les Catilinaires</i>	CA
<i>Péplum</i>	P
<i>Attentat</i>	A
<i>Mercurie</i>	M
<i>Stupeur et tremblements</i>	ST
<i>Métaphysique des tubes</i>	MT
<i>Cosmétique de l'ennemi</i>	CE
<i>Robert des noms propres</i>	RNP
<i>Antéchrista</i>	AC
<i>Biographie de la faim</i>	BF
<i>Acide sulfurique</i>	ASU
<i>Journal d'Hirondelle</i>	JH
<i>Ni d'Ève ni d'Adam</i>	NENA
<i>Une forme de vie</i>	FV

CALIXTHE BEYALA

<i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>	CSMB
<i>Tu t'appelleras Tanga</i>	TTT
<i>Seul le Diable le savait; réédité sous le titre <i>La Négrresse rousse</i></i>	SLD
<i>Le Petit Prince de Belleville</i>	PPB
<i>Maman a un amant</i>	MA
<i>Assèze l'Africaine</i>	AA
<i>Les Honneurs perdus</i>	HP
<i>La Petite Fille du réverbère</i>	PFR
<i>Les Arbres en parlent encore...</i>	APE
<i>Femme nue, femme noire</i>	FN
<i>La Plantation</i>	LP
<i>L'Homme qui m'offrait le ciel</i>	HOC

NINA BOURAOUI

<i>La Voyeuse interdite</i>	VI
<i>Poing mort</i>	PM

Le Bal des murènes
L'Âge blessé
Le Jour du séisme
Garçon manqué
La Vie heureuse
Poupée Bella
Mes Mauvaises pensées
Avant les hommes
Appelez-moi par mon prénom

BM
AB
JS
GM
VH
PB
MMP
AH
AMMP

REMARQUES TERMINOLOGIQUES

Alors que l'apartenance de concepts et vocabules liés à mon domaine de recherche, l'autofiction, seront définis et explorés à l'intérieur de cette étude, il reste, préalablement, nécessaire de cerner quelques différences terminologiques primordiales.

Il s'agit de s'adjectifs « autofictif » et « autofictionnel », ainsi que de substantifs « autofictionniste », « autofictionnaire » et « autofictionneur ».

L'adjectif « autofictionnel » fait référence à ce qui est relatif à l'autofiction, genre littéraire réunissant le roman et les mémoires, biographie romancée. La combinaison de « auto » (« soi ») et de « fictionnel » (du verbe « fictionnaliser ») rend bien l'esprit de la chose : le fictionneur écrit sa vie en la fictionnalisant. En revanche, je choisis de ne pas utiliser « autofictif » qui, à mon avis, penche trop du côté « imaginaire », « imaginé », « falsifié », « faux ». En aucun cas, une autofiction peut, dans mon opinion, de venir « fausse », elle est subjective, oui, mais elle représente toujours la vérité de son auteur.

L'utilisation d'« autofictionnaire » et « autofictionneur » semble la plus répandue. Je ne vois, néanmoins, aucun inconvénient à l'utilisation d'« autofictionniste ».

En ce qui concerne les adjectifs dérivés des noms propres des auteurs de mon corpus, j'emploie nothombien, bouraouin et beyalien. Les deux premiers adjectifs sont les adjectifs usuellement attribués ; en ce qui concerne Beyala, il existe beyalais et beyalien. L'adjectif le plus fréquemment utilisé est beyalien, d'où mon choix, qui est aussi basé sur l'élégance de sa prononciation.

THÉORIE DE L'AUTOFICTION

« What Coetzee writes there cannot be trusted, not as a factual record – not because he was a liar but because he was a fictioneer. In his letter he is making up a fiction of himself for his correspondents; in his diaries he is doing much the same for his own eyes, or perhaps for his posterity. » (Coetzee, *Summertime*, 2010: 225)

1.1. Introduction

Non plus *terra incognita* comme elle l'était lors de l'étude de Vincent Colonna en 1989, l'autofiction est aujourd'hui bien présente dans les habitudes de lecture et dans le discours métalittéraire¹. En revanche, sa signification n'est ni stable ni sans équivoques. Le néologisme autofiction n'a ainsi pas de définition homogène dans les dictionnaires : le Larousse et Le Robert² en fournissent de ux acceptions contradictoires. En outre, les synonymes³ que les critiques et les universitaires donnent au concept de l'autofiction sont innombrables, il suffit de penser à l'auto-mythobiographie (Claude-Louis Combet), l'autobiographe (Hubert Lucot), la circonfession (Jacques Derrida), le curriculum vitae (Michel Butor), l'épistolittérature (Philippe Forest), la nouvelle autobiographie (Robbe-Grillet), l'oulipographie (Roubaud), « roman faux » (Jean-Pierre Boulé à propos d'Hervé Guibert), « récit indécidable » (Bruno Blanckeman), « autographie » (Vouilloux à propos de Julien Gracq), la biautographie (Bellemin-Noël), « récit transpersonnel » ou « autosociobiographie »⁴ (Annie Ernaux), etc⁵. Les variations définitionnelles existantes

¹ Voir dans la bibliographie une liste de mémoire de maîtrise et de thèses de doctorat à propos de l'autofiction.

² Le Larousse donne une définition restreinte de l'autofiction qui fait qu'elle se confond avec le roman autobiographique tandis que Le Robert propose une définition qu'on pourrait qualifier de trop élastique puisque l'autofiction devient là « une sorte de *mana* pour distinguer tous les alliages incompréhensibles de la fiction et de l'écriture de soi » (cité par Colonna, 2004 : 15).

³ Ces expressions ne sont pas toujours tout à fait synonymiques, mais recourent une partie de ce qui est proposé par le terme autofiction.

⁴ Qualification qu'utilise Annie Ernaux pour caractériser ses récits à partir de *La Place* (1984).

ainsi que l'évolution historique du concept d'autofiction (en comparaison ou en opposition au concept d'autobiographie) seront utilisées pour arriver au questionnement essentiel du besoin et de l'utilité d'une telle notion et pour répondre à la question posée par Gasparini en 2009 : « l'autofiction est-elle le nom actuel d'un genre ou le nom d'un genre actuel ? »⁶ L'une des questions qui se pose aujourd'hui en théorie des genres est de savoir comment cerner de nouvelles pratiques littéraires, telles que l'autofiction, alors que les catégories génériques traditionnelles n'opèrent que partiellement sur elles. Ou, s'agirait-il plutôt d'un phénomène comparable à l'intertextualité⁷, la *mimèsis* ou la narration (Colonna, 2004 : 166) qui ont toutes, à la différence de l'autofiction, fait l'objet de nombreux travaux d'orientation cognitive et herméneutique ?

En guise de conclusion de ce chapitre théorique deux critères d'appartenance à l'ensemble dit autofiction se distingueront : d'une part, l'allégation de fiction, marquée en général par le sous-titre « roman »⁸, et, de l'autre, l'unicité du nom propre pour l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Le premier trait fictionnel est générique et péritextuel alors que le second est plutôt onomastique. Rien n'est alors dit du point de vue stylistique : peut-on décrire un style de l'autofiction que l'on distinguerait de celui du roman ou de l'autobiographie ? Voilà une question à laquelle je tâcherai également de répondre dans cette étude. Une autre qui mérite mon attention est celle des particularités thématiques de l'autofiction⁹. Enfin, il s'agira aussi de découvrir pour quoi, malgré les dispositifs anti-autobiographiques hérités par les autofictionnaires, le lecteur ne parvient-il pas à lire ces textes comme des fictions pures ?

Le mot autofiction désigne selon les auteurs et les critiques des réalités bien différentes. Chacun (voir plus loin) semble utiliser le vocable de sa propre façon. Certains auteurs,

⁵ Quand il ne s'agit pas nécessairement de textes du Moi, des termes comme « biographies fictionnelles » (Cohn, 1997), « fiction biographiques » (Schabert, 1982, 1991 ; Madélnat, 2000) et « biographies fictives » (Dion, 2001) sont utilisés.

⁶ <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.

⁷ Le terme d'intertexte ou d'intertextualité a été forgé par Julia Kristeva pour rendre compte des travaux de Bakhtine à propos du dialogue entre les textes : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 146).

⁸ Selon Lajeune (1975 : 27), dans la terminologie actuelle, « roman » implique pacte romanesque et « récit » est plus indéterminé et compatible avec un pacte autobiographique.

⁹ J'essaierai d'identifier quelques thématiques autofictionnelles féminines communes, gardant toujours à l'esprit que, comme il n'y a pas de « thèmes constitutivement littéraires » (Compagnon, 1998 : 40), il n'y en a probablement pas qui soient constitutivement autofictionnelles.

comme par exemple Nina Bouraoui, se l'appliquent peu, par crainte d'être pris dans un mode ou par désir de se donner une marge de manœuvre plus grande, de n'être engagé par aucune étiquette. D'autres auteurs et critiques ont, tout au long de l'histoire du néologisme, tenté d'imposer leur définition sans parfois s'interroger sur l'existence de définitions concurrentes. Colonna (2004 : 15) résume ce phénomène de la manière suivante :

Comme il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une *forme complexe*, personne n'a tout à fait tort : chacun a saisi un « bout » de l'autofiction, une boucle du grand tourbillon qui l'inspire.

Chaque partie présente de la littérature contemporaine ayant ainsi saisi un bout de l'autofiction, la notion de l'autofiction se retrouve dans plusieurs critiques, analyses et réflexions sur la littérature contemporaine et est, de la sorte, devenue une notion importante au sein de celle-ci. Je travaillerai tout au long de ce chapitre avec la définition de Wikipédia comme définition de base, d'abord parce que c'est une définition assez neutre (par rapport aux définitions proposées par les critiques et théoriciens littéraires) ce qui m'évite de prendre position avant même d'entamer mes recherches, et, ensuite, parce qu'elle inclut plusieurs éléments clés de la notion : l'autofiction est un genre littéraire qui se définit par un « pacte oxymoronique » ou contradictoire associant deux types de narrations opposés : c'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture...). Cette définition se verra critiquée et modifiée et, à la fin de ce chapitre, une nouvelle définition opératoire sera proposée.

Afin de démontrer l'importance de la notion de l'autofiction, je propose d'abord une vue d'ensemble sommaire et historique du concept après un bref aperçu lexical du terme de l'autofiction. La naissance et l'évolution théorique (Vilain (2010 : 463) parle d'une « surthéorisation » qui « paraît jouer en sa défaveur ») et pratique de ce concept introduiront les problèmes clés pour lesquels cette étude se propose de trouver une solution, notamment la problématique d'un genre littéraire proche de l'autobiographie, et néanmoins très distinct de celle-ci, et les difficultés que peut avoir le lecteur à différencier entre l'autobiographie et l'autofiction.

L'écriture et la critique postmodernes¹⁰, enclines à se concentrer sur le *je* littéraire, offrent un point de départ idéal pour l'analyse de l'écriture autofictionnelle.

1.2. La notion de l'autofiction

L'aperçu historique et notionnel du concept de l'autofiction se décline en trois parties. La première partie introduira la variété définitionnelle et le champ d'application. J'y parlerai aussi du parcours historique qui a suivi le concept d'autofiction. Ensuite, dans la deuxième partie, je poserais la question de la nécessité et de la légitimité d'un genre littéraire tel que l'autofiction, puis je comparerai l'autobiographie et l'autofiction pour délimiter ces deux notions. Enfin, dans la troisième partie, je ferai le tour de caractéristiques de l'autofiction identifiées par divers critiques littéraires et théoriciens du concept afin de dresser une liste de caractéristiques opérationnelles pour mon étude. Puisqu'il n'y a, jusqu'à présent, pas vraiment de consensus sur ce qui est autofictionnel et ce qui ne l'est pas, une telle liste d'éléments, formels et non-formels, va pouvoir m'aider à décider si tel texte est essentiellement autofictionnel ou ne l'est pas.

1.2.1. Le mot autofiction : définitions variées dans des domaines divers et vulgarisation subséquente

La plupart des chercheurs sont aujourd'hui d'accord pour attribuer la création du terme de l'autofiction à Serge Doubrovsky. Philippe Gasparini, « le conteur-archiviste » (Burgelin, 2010 : 21) de l'autofiction, explique en détails l'attribution fautive à Jerzy Kosinski¹¹ pour conclure que la première occurrence du mot « autofiction » se trouve dans le brouillon du roman *Fils*, intitulé *Le Monstre*, de Doubrovsky. En effet, Isabelle Grell (2007 : 46), spécialiste de l'autofiction, note l'apparition du mot « auto-fiction » sur le

¹⁰ Afin de clarifier la différence entre le postmodernisme et la postmodernité, je propose de suivre la distinction entre les deux faite par Hutcheon et Brooker. Peter Brooker (1992 : 2) définit le postmodernisme comme étant un « ensemble de particularités artistiques, philosophiques et culturelles adaptées à la période historique de la postmodernité », qui se caractérise, à son tour, par un nouvel ordre social, économique et politique, tandis que Linda Hutcheon (2002 : 23) souligne le fait que les notions de postmodernisme et de postmodernité doivent être envisagées en fonction de deux significations très différentes : « Beaucoup de confusions autour de l'utilisation du terme postmodernisme viennent de la confusion de la notion culturelle de postmodernisme (et sa relation inhérente avec le modernisme) et la postmodernité n'est que la désignation d'une période sociale ou politique ou d'une « condition » ».

¹¹ Voir aussi Lepape (1998).

feuillet 1637 au cours d'une analyse de rêve inscrite dans le texte même du roman. Je reprends ici la citation entière pour pouvoir montrer le double jeu de mots ainsi que l'apparente « innocence » de l'invention du concept. Le narrateur, Serge Doubrovsky, est dans sa voiture après une séance avec son psychanalyste, nommé Akeret dans le roman; il imagine que les rêves qu'il doit noter dans son petit carnet pourraient devenir la matière d'un livre fictif, une *fiction* qu'il écrirait au volant de son *auto*. Voici le texte du feuillet :

j'écris un TEXTE EN MIROIR un TEXTE EN REFLETS

si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide

assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié
en direct j'écris recta ça tombe pile

la scène paraît être la répétition de la même scène directement
vécue comme RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis
là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit que je mette
le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve me
volatilise j'y suis c'est réel si j'écris dans ma voiture

mon autobiographie

sera mon AUTO-FICTION.

Le glissement de l'autobiographie vers l'autofiction s'est fait sans que le narrateur Doubrovsky ne se rende compte des conséquences de ce passage. En outre, Doubrovsky écartera le passage de l'édition de *Fils* qui verra le jour en 1977. Néanmoins le lecteur retrouve le mot « autofiction » (en un seul mot, sans trait d'union, en italiques) sur la quatrième de couverture de *Fils*. Et Doubrovsky se souviendra du mot plus tard, lorsqu'il

essaiera, en tant qu'auteur et critique littéraire, de remplir la case laissée vide par Philippe Lejeune en 1975¹².

A partir de 1977, le terme autofiction a été repris par différents domaines artistiques. Il s'est galvaudé, en littérature et même en dehors de ce domaine, et a fini par s'appliquer à toutes sortes de confessions, de récits autobiographiques – alors qu'il désignait, initialement, selon Serge Doubrovsky, des textes dont le matériau relève de l'expérience vécue par l'auteur, plus ou moins transposée, mais dont la forme et la fonction sont spécifiquement romanesques. En littérature, par exemple, Joël Jegouzo intitule son article à propos du nouveau roman de Lydia Salvayre *BW*¹³ : « Rentrée littéraire : BW, L'autofiction décadrée ... », il poursuit en décrivant l'autofiction de Salvayre comme « un deuil littéraire au fond, triste, triste, malgré sa drôlerie, dans ce rapport confus du livre à la vie, ou l'inverse plutôt, la vie l'emportant aujourd'hui plus confusément encore que la victoire du texte sur elle, naguère ».

Au théâtre aussi la vignette est utilisée, là où, vraisemblablement, ceci semble assez paradoxal. Autant la littérature intime a investi pratiquement toutes les formes narratives, autant elle est restée étrangement absente du théâtre. Il n'existerait, selon Colonna (1989: 209), aucune écriture de soi dramatique, à cause de l'impossibilité d'exprimer une vérité subjective dans un discours dramatique. Hernstein Smith (1978) et Warning (1979) (tous deux cités par Colonna, *idem*) voient dans le théâtre « l'exemple par excellence d'une situation où le rapport du langage au monde est court-circuité, où l'acte de référer à des événements, des personnes, des lieux ou des choses, est un acte simulé ». Il apparaît donc d'autant plus intéressant qu'un critique littéraire utilise le vocable d'autofiction pour décrire une pièce de théâtre : « Des Lear au Théâtre des Quatre Saisons: une autofiction

¹² En 1975, Philippe Lejeune publie son *Pacte autobiographique*. Il y propose une typologie des formes de l'autobiographie et y identifie deux cas aveugles, c'est-à-dire deux cas pour lesquels il n'avait pas trouvé d'exemples littéraires. La case où le héros aurait le même nom que l'auteur retient l'attention de Doubrovsky qui prit conscience de l'originalité fondamentale de sa pratique narrative par le biais de cette case. Dans la lettre du 17 octobre 1977 (citée par Lejeune dans *Moi aussi*, par Doubrovsky, Lecarme et Lejeune dans *Autofictions et Cie* et par Doubrovsky dans *Le Magazine Littéraire* de mars 2005, Doubrovsky s'explique de la façon suivante : « Je me souviens, en lisant dans *Poétique* votre étude parue alors, avoir coché le passage (...) [le passage où il fait référence à la case aveugle]. J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais j'ai voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité (...) ».

¹³ Sur son blog littéraire du 8 septembre 2009 : <http://joel.jegouzo.over-blog.com/article-35825375.html>.

signée Vincent Nadal »¹⁴. La forme dialoguée impliquerait, toujours selon Colonna (1989: 209), organiquement la fiction et pour prouver ceci il se base sur deux raisons, des raisons historiques (Platon reprochait, dans la *République*, au mode dramatique d'être un mode de représentations mensonger et illusoire et cette condamnation a eu de nombreuses conséquences à travers l'histoire littéraire) et des raisons fonctionnelles (par le nombre de moyens textuels peu élevés au théâtre, surtout si on compare ces moyens à ceux présents dans le mode narratif, le théâtre serait « peu propre à la représentation de l'expérience humaine dans toute sa complexité » (idem)).

Dans l'attente du lecteur ou du spectateur, la simple traduction scénique d'états de choses ou de personnages revient pratiquement à affirmer leur nature fictive: pour l'autofiction ceci a l'avantage d'enlever la nécessité de mettre en place la caractéristique de la fictionnalité¹⁵ par l'auteur.

Colonna souligne l'importance de la diversité des situations et des modes d'énonciation au sein de l'autofiction. Ainsi, « si le mode narratif mixte semble nettement dominant, on trouve des autofictions au théâtre comme le montrent *L'église* de Céline ou *La Grotte* d'Anouilh; des autofictions dans la poésie comme l'illustre l'élégie érotique romaine » (1989: 31), *L'Impromptu de Versailles*, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Histoire* de Gombrowicz, *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux et *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (210) sont parmi les quelques exemples ayant pu être identifiés. Puisqu'il ne s'agit que rarement d'une fiction du moi, la figure auctoriale est au plus un personnage dans les pièces de théâtre. Certains auteurs ont commencé, à la suite de Roland Barthes, à retranscrire cette notion dans les arts plastiques en parlant d'autofiction visuelle. La pratique d'Hervé Guibert, romancier et photographe, constitue sans aucun doute un des chapitres de cette histoire, celle de l'individu se racontant par l'écrit et l'image.

¹⁴ <http://www.aqui.fr/cultures/des-lear-au-theatre-des-quatre-saisons-une-autofiction-signe-vincent-nadal,1548.html>.

¹⁵ La fictionnalité fait référence au caractère fictionnel ou non d'un texte. D'après la critique phénoménologique (école de Genève), la fictionnalité tend à s'identifier à la subjectivité de l'écrivain. Les théories de la réception ont récupéré cette notion de fictionnalité et ont souligné qu'elle est le résultat d'une relation intersubjective puisqu'il est dévolu au lecteur d'actualiser des objets et sujets virtuels et indéterminés, écrits dans les textes littéraires, en les référant au monde sans oublier, bien sûr, que l'évaluation de la fictionnalité du texte relève aussi d'un décodage des « directives » intentionnelles de l'auteur.

Tout s'est donc passé comme si le mot autofiction arrivait, à point nommé, pour traduire et cristalliser les nombreux doutes que soulevaient, depuis le début du XX^e siècle, les notions de sujet, d'identité, de vérité, de sincérité, d'écriture du moi. Savoir si le nouveau concept n'était pas seulement destiné à remplir la case vide du pacte autobiographique, mais s'il postulait aussi la péremption de l'autobiographie en tant que promesse de récit véridique, sa relégation dans un passé révolu, son remplacement par un nouveau genre, devient donc l'étape suivante de mon étude.

1.2.2. Parcours historique de la notion de l'autofiction

Dans cette section je retracerai les débuts de l'acte de nomination de la notion d'autofiction. Dans son aperçu de la structure du roman et de l'autobiographie, Philippe Lejeune déclare en 1975 à propos de la célèbre « case vide » déjà mentionnée qu'il ne voyait aucun cas où le héros d'un roman déclaré tel aurait eu le même nom que l'auteur, mais il précise immédiatement après que rien n'empêcherait la chose d'exister, surtout qu'il y avait là, selon lui, une contradiction interne dont on pouvait tirer de effets intéressants (Lejeune 1975 : 31). C'est à partir de cette constatation que les critiques littéraires ont essayé de trouver des exemples qui pourraient remplir cette case vide identifiée par Lejeune. Serge Doubrovsky, inventeur du terme de l'autofiction, se penche en particulier sur l'autofiction parce que son projet autobiographique échoue: pour lui, l'autofiction « autorise la construction du mythe personnel: exister à plusieurs, à plusieurs niveaux, dans le rêve et la réalité, quelle qu'elle soit » (Grell 2007: 45). Critique littéraire et auteur prolifique, Doubrovsky définit ce terme nouvellement inventé: l'autofiction est

un rêve à la place je mets QUOI *a book* bien sûr substitut c'est pas le produit d'origine c'est pas du vrai c'est de l'ersatz [...] mais un livre c'est jamais RÉEL c'est comme un rêve m'inscrire en livre c'est m'inscrire EN FAUX même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction [...] ON Y CROIT ça dit VRAI mais EN FABLE
(Doubrovsky 1977 p1645).

Pour Doubrovsky, l'autofiction est un récit dont la matière est strictement autobiographique, ainsi que l'atteste en théorie l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage, mais dont la manière, c'est-à-dire l'organisation narrative et le travail du style, est de nature romanesque. La matière est autobiographique parce que cet auteur se met en scène, le personnage réel de Serge Doubrovsky se retrouve dans tous les romans,

c'est son sujet de prédilection. Alors que l'autobiographie traditionnelle essaie de décrire un personnage ayant réellement existé de la manière la plus réaliste et réelle possible, l'autofiction fictionnalise un personnage ayant véritablement vécu. Voilà le point de vue pragmatique en ce qui concerne l'autofiction de Doubrovsky en 1977. Dans son métadiscours, le critique, en notant l'enrichissement qu'offre l'identité nominale à une œuvre, il la complexifie aussi. Voyons ce qu'il observe à propos de Proust :

l'« auteur du livre » (dont le nom est imprimé en toutes lettres sur la couverture : Marcel Proust) ne peut pas, par principe, être le « narrateur » puisque l'un a un référent réel, l'autre n'a de référence que symbolique. A la rigueur, ils peuvent être homonymes (on peut aussi appeler un chat ou un oiseau : Marcel), ils ne sauraient être identiques, donc identifiables, dans leur être. Ce qui explique, d'ailleurs, que l'« auteur » puisse être « l'écrivain » du livre « écrit », le « narrateur », celui de livre « à écrire », la séparation des instances permettant cette disjonction temporelle. (Comme leurs « auteurs », les deux « livres » peuvent être homologues : ils ne peuvent pas être analogues).

En accord avec le *Magazine Littéraire*, on ne peut parler d'autofiction proprement dite avant l'invention du mot, en 1977, par Doubrovsky. Avant cette date, il s'agirait de prémices ; Lecarme (1997) parle, quant à lui, de « préhistoire » de l'autofiction. Pour Jean-Maurice de Montremy (2002 : 63),

[i]l semble donc plus sage de s'en tenir à l'histoire et faire exister l'autofiction à partir de 1977. Cela ne signifie pas que la littérature ait attendu cette date pour s'interroger. La question du sujet et la question de la narration ne datent pas de 1977.

La reconnaissance de l'autofiction par la critique et les théoriciens littéraires commence quelques années plus tard. L'insertion de la notion d'autofiction en 1982 dans *La littérature en France de puis 1968* (Vercier & Lecarme 1982) sera suivie par un lent processus de reconnaissance du genre, souvent encore mal compris et mal admis, dont Jacques Lecarme a été l'un des plus ardens défenseurs. Le concept sera inséré dans l'encyclopédie *Universalis* en 1984, dans sa conception originale, c'est-à-dire celle de Doubrovsky.

Ce n'est qu'en 1989 qu'une première grande déviation de l'interprétation doubrovskienne voit le jour quand Colonna analyse le terme d'autofiction dans sa thèse doctorale (publiée en 2004). Selon Colonna, le terme d'autofiction englobe l'ensemble des procédés de fictionnalisation de soi, l'autre caractéristique principale du processus autofictionnel dans la mesure où l'auteur fabule sa propre existence, se projette en des personnages

imaginaires¹⁶ qui sont des prolongements plus ou moins proches de lui, et ce, dans un but purement salvateur. Pour lui, c'est l'exploration de l'imaginaire littéraire qui se trouve valorisée et le seul critère d'identification retenu est que l'écrivain se prend lui-même pour personnage de son histoire, en ayant recours à la première personne ou même en se désignant de manière plus indirecte – à condition que l'identification reste toujours évidente aux yeux du lecteur. Michineau, dans sa thèse de 2007, situe l'autofiction ainsi :

En définitive, l'on pourrait dire, si l'on voulait schématiser la situation, que Gasparini et Colonna thésard, placent le roman autobiographique entre l'autofiction et l'autobiographie suivant la gradation « roman, autofiction, roman autobiographique, autobiographie ». Colonna romancier, dans son dernier livre, franchit le pas puisqu'un certain type d'autofictions sont à placer au nombre des romans autobiographiques nominaux, les autofictions biographiques. Au contraire de Doubrovsky ainsi que de Darrieussecq qui placent l'autofiction plus près de l'autobiographie et le roman autobiographique à proximité du roman selon le classement suivant : « roman, roman autobiographique, autofiction, autobiographie ». (Michineau, 2007 : 22)

La définition de Colonna ainsi que celle proposée par Doubrovsky auparavant rendent alors possible l'analyse contemporaine de Laurent Jenny qui distingue deux variantes d'autofiction: une autofiction 'stylistique' et une autofiction référentielle¹⁷. La distinction proposée par Jenny se rapproche fortement de celle faite par Genette, Lecarme et autres en ce qui concerne la littérarité constitutionnelle et la littérarité conditionnelle. L'autofiction stylistique serait alors un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit, alors que l'autofiction référentielle associerait le vécu à l'imaginaire.

En 1991, Genette contribue à la discussion en définissant l'autofiction comme un contenu narratif authentiquement fictionnel basé sur le 'protocole nominal' de la triple identité, c'est-à-dire que l'auteur est narrateur et protagoniste en même temps. D'abord forme romanesque, l'autofiction genettienne « s'encanaille », selon Schmitt (2010 : 426), « au contact de l'autobiographie sans pour autant se corrompre ». La position de Genette se

¹⁶ Selon Jeanette den Toonder (1999) : « la notion d'imaginaire ne doit pas être confondue avec un terme comme "imagination" qui renvoie à la faculté d'inventer et entraîne tout une connotation de fantasmes et de mensonge. [...] l'imaginaire est réel, peut-être plus réel, car plus décisif dans nos agissements, que la réalité objective ».

¹⁷ En 2003, Jenny notait : « Dans tous les cas, l'autofiction apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie. Mais selon un premier type de définition, stylistique, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets d'écoulement du type de langage employé. Selon un second type de définition, référentielle, l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité ».

résume par cette phrase de lui : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (Genette, 1991 : 32 ; rééd. 2004 : 161). Cette définition mène alors à la distinction entre les vraies autofictions – les textes « authentiquement fictionnels » – des fausses autofictions ou fictions « honteuses » (idem: 87) étant des textes portant sur des événements réels. Genette introduit aussi une distinction qui sera suivie presque à la lettre par Marie Darrieussecq, notamment celle de littérarité constitutive et littérarité conditionnelle¹⁸. Beaucoup de prises de position discutées ci-dessus seront répétées et clarifiées lors du premier colloque consacré à la notion d'autofiction, organisé en 1992 à Nanterre. Les actes du colloque ont été édités par Doubrovsky, Lecarme et Lejeune en 1993 et ont paru sous le titre d'*Autofictions et Cie*, la valeur principale de ce document étant qu'il offre au chercheur un survol des premières discussions scientifiques à propos du concept de l'autofiction.

Quelques années plus tard, en 1996, Marie Darrieussecq attribue l'autofiction, par le fait qu'elle requiert un double pacte de lecture (factuel et fictionnel), au domaine des écrits constitutivement littéraires. Selon elle, une autofiction acquiert automatiquement une valeur que les autobiographies n'ont normalement pas (les récits autobiographiques obtiennent difficilement le statut d'écrit littéraire parce qu'ils visent le réel plus que la fiction). L'article de Darrieussecq, tiré de sa thèse sur l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Herve Guibert, Michel Leiris et Georges Pérec, trouvera un écho chez d'autres chercheurs qui élargissent la notion pour l'appliquer à Patrick Modiano (Laurent, 1995) et la régulariser (Aulagne, 1998).

Pour Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, les autofictions¹⁹ sont nées d'une double volonté de l'écrivain moderne: d'une part, une dérive généralisée vers la première personne et vers l'autobiographie et, d'autre part, une interrogation théorique sur les

¹⁸ La littérarité, terme forgé en 1919 par le formaliste Roman Jakobson, renvoie à « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson, 1973 : 15) ou « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (Jakobson, 1963 : 210). C'est donc le caractère spécifique d'un texte considéré comme littéraire. Terme vague, ayant suscité beaucoup de controverses, il a donné naissance à deux types de littérarité. Selon Genette (*Diction et Fiction*, 1991), la fiction définie par le caractère imaginaire de ses objets est toujours littéraire. La fiction, par contre, peut être soit constitutivement littéraire (par exemple, un poème est toujours littéraire) soit conditionnellement littéraire (un texte en prose non fictionnelle, ce qui selon Genette dans *Fiction et Diction* inclut l'autobiographie et l'essai et, selon Marie-Laure Acquier (2008) la littérature économique, éthique et politique, les mémoires, le manifeste esthétique, l'essai, l'écriture des camps et la prose culinaire, est littéraire pour celui qui le juge tel).

¹⁹ Notez le -s final de ce pluriel, il ne s'agit plus ici d'un genre littéraire, l'autofiction, comparé à un autre genre littéraire, l'autobiographie, mais plutôt d'un sous-genre qui s'insère dans le genre de l'autobiographie.

rappports entre de ux domaines jusqu'alors bien distincts, ceux de la fiction et de l'autobiographie.

Il est de plus en plus clair que le terme d'autofiction est souvent utilisé sans signification précise ou délimitée. Ou encore, certains critiques littéraires parlent d'autofiction sans la nommer explicitement. Ainsi, Philippe Forest publie en 2001 *Le Roman, le je* et un ouvrage collectif codirigé avec Claude Gauvain intitulé *Les Romans du je*. Dans ses ouvrages, Forest essaie de délimiter l'autofiction et l'autobiographie en exclamant que « l'autofiction, c'est tout simplement l'autobiographie soumise au soupçon ». Pour Forest, chaque récit, même le plus intime, est obligatoirement fictionnel car chaque épisode vécu se configure spontanément selon les règles de la littérature. Ainsi, de son point de vue, le moi n'existe que comme fiction dans le roman du je. La même année voit la parution d'*Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi* où Jean-Pierre Boulé applique la notion du faux roman à un type de roman ne respectant pas le pacte romanesque. Il ne veut pas utiliser le terme d'autofiction pour nommer cette situation littéraire. D'autres critiques littéraires tels que Ralph Sarkonak (1997, 2000) et Bruno Blanckeman (2000) sont néanmoins d'accord pour identifier la littérature guibertienne comme autofictionnelle.

L'effort de désambiguïsation notionnelle de Philippe Gasparini en 2004 n'aboutit en rien puisqu'il fait de l'autofiction une catégorie contiguë au roman autobiographique, mais d'extension plus restreinte. L'autofiction, selon lui, est un récit reposant sur l'homonymie de l'auteur, du narrateur et du héros²⁰ mais présentant un « développement projectif dans des situations imaginaires ». L'imagination prend donc une part plus importante dans la construction littéraire que l'apport autobiographique. C'est cette dernière partie de sa définition, l'imagination, qui ajoute le côté fictionnel et qui aurait pu avoir eu le mérite de faire le partage entre l'autobiographique et l'autofictionnel si Gasparini avait été plus précis dans sa formulation. Jeannelle (2007: 26) en tire la conclusion suivante: « dès lors, la seule différence entre les deux modèles concurrents [l'autobiographie et l'autofiction] tenait à ce que, dans le cas de l'autofiction, l'identité du sujet mis en scène est clairement fictive alors qu'elle reste ambiguë dans le cas du roman autobiographique ». En d'autres termes, il est donc clair – à nouveau – que Gasparini et Colonna font de l'autofiction un

²⁰ L'auteur est à la lisière du texte celui qui fait profession d'écrire, le narrateur est le sujet de l'énonciation, chargé par l'auteur de raconter l'histoire, et le héros ou le personnage est le sujet de l'énoncé, créature fictive, « être de papier » chargé d'assumer une ou plusieurs fonctions dans le récit.

type particulier de roman, à l'opposé de Doubrovsky et plusieurs autres écrivains qui certifient la validité référentielle et autobiographique de leur récit. En 2007, Doubrovsky réaffirme que l'autofiction est pour lui la forme postmoderne de l'autobiographie :

On ne sent plus sa vie comme jadis [...]. Voilà la raison pour laquelle le mot d' « autofiction » m'a semblé intéressant : il permet de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique. (Doubrovsky, 2007 : 64-65)

Ainsi, plusieurs acceptions de la notion d'autofiction entrent aujourd'hui en concurrence, selon qu'elle est entendue de façon restrictive (une définition par le moins, qui en fait un simple déplacement de l'écriture autobiographique vers l'inconscient) ou extensive (une définition par le plus, qui l'associe à l'invention romanesque d'une existence et d'une personnalité substitutives). Pour certains, l'autofiction constitue ou bien une simple modélisation du pacte autobiographique (Lejeune) à inflexion psychanalytique marquée (Doubrovsky), ou bien la forme la plus récente du roman autobiographique (Gasparini), pour d'autres encore, une pratique intergénérique déjà ancienne (Lecarme) que l'on peut tenir pour un archi-genre incluant, parmi d'autres, la forme du roman autobiographique, mais à titre de possibilité non exclusive. Partant de l'œuvre de Lucien de Samosate²¹, Colonna décrit en ces sens différentes catégories sous-génériques de l'autofiction : l'autofiction fantastique, transfigurant l'existence et l'identité de l'écrivain « dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance » (Colonna, 2004 : 75 ; par exemple, *Histoire véritable* de Lucien de Samosate ou *L'Aleph* de Jorge Luis Borges) ; l'autofiction biographique, dans laquelle l'auteur « fabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective » (Colonna, 2004 : 93 ; par exemple, Serge Doubrovsky ou Christine Angot) ; l'autofiction spéculaire, dans laquelle l'œuvre réfléchit la présence de l'écrivain comme dans un miroir, et l'autofiction intrusive auctoriale, exigeant un texte à la troisième personne avec un auteur-narrateur en marge de l'intrigue. La vie est considérée

²¹ Le fait de remonter dans l'histoire à la recherche d'autres « autofictionnaires » n'est pas, en soi, fautive. En revanche, il me semble difficile de parler d'autofiction et de l'appliquer à des œuvres littéraires écrites avant même l'invention du terme. N'est-ce pas anachronique de donner le label générique d'autofiction aux romans de Cendrars, Céline, Colette, Proust ou Malraux ? Il semble néanmoins que plusieurs critiques le font aujourd'hui sans problème herméneutique : ainsi Thomas Carrier-Lafleur (2010) publie un excellent ouvrage où *A la recherche du temps perdu* de Proust est accepté en tant qu'autofiction.

comme un matériau brut auquel il convient de conférer une forme spécifique: ce travail de soi, sur soi consiste à s'inventer par le biais d'exercices de subjectivation.

En somme, trois grandes approches peuvent être distinguées aujourd'hui. En premier lieu, l'approche prônée par Doubrovsky pour qui un texte est autofictionnel lorsqu'il répond aux trois critères de base définis par lui : la correspondance onomastique, la forme littéraire et l'accent placé sur le processus (psych)analytique. Ce qui revient à dire que pour Doubrovsky l'autofiction est la réponse à l'autobiographie classique faite par un monde littéraire essayant de régler l'instabilité ontologique de l'ère postmoderne²². En deuxième lieu, il y a l'approche hybride de Gasparini, aussi adoptée par Ouellette-Michalska (elle parle d'une *autofiction de flux*) et Régine Robin, selon qui l'autofiction est « un espace frontière, celui où prennent corps et écriture, les fantasmes, les illusions, les aspirations, les imageries culturelles enracinées de l'écrivain » (Robin, 1997 : 47). Selon cette approche, il est impossible de dire si l'autofiction est plus fiction qu'autobiographie ou l'inverse. Pour ne pas devoir trancher cette question générique, pour pouvoir englober la majorité de la production de textes contemporains dont il est difficile de dire qu'ils sont autobiographiques, autofictionnels ou romanesques, pour rendre compte du dynamisme de cette catégorie littéraire, Gasparini propose l'hybridité comme dénominateur commun. La troisième, et dernière à ce jour, approche fait pencher la balance du côté de l'autobiographie. Dans cette optique, qui implique un contrat de lecture ouvertement référentiel, il s'agit de ce que Arnaud Schmitt appelle « l'autonarration » (2010 : 430).

De mon point de vue, l'autofiction ne peut exister comme catégorie littéraire indépendante que si elle est exemplaire de l'hybridité. Si je l'analyse selon la première ou la troisième approche, elle n'a aucune raison de survie. Dans le premier cas, le texte sera un roman, un roman autobiographique. Dans le dernier cas, on parlera d'autobiographie ou d'autobiographie romanesque. Que faire alors de cette masse de textes à l'intérieur desquels leurs auteurs semblent vouloir démontrer le caractère hybride, instable,

²²Alors que la thèse de Doubrovsky selon laquelle l'autofiction est une nouvelle forme de l'autobiographie est celle qu'il défend toujours, il brouille en quelques sortes ses propres pistes en disant qu'au fond il n'y a pas d'opposition entre autobiographie et roman, quand il reprend en 2010 les mots de Philippe Lejeune (1998 [1971] : 52) : « Aussi l'histoire de l'autobiographie ne peut-elle se concevoir qu'en relation avec l'histoire générale des formes du récit, du roman, dont elle n'est en fin de compte qu'un cas particulier » (Doubrovsky, 2010 : 391).

imprévisible, fragmentaire et éparpillé de la vie, de la mémoire et de la reconstruction textuelle du quotidien ? Vilain note que 'à la base du « régime de mitigation, ou mi-référentiel » se trouve un auteur dans une position dégradante puisque, d'un côté, il est contraint à prouver ses sources, à combler par des déclarations péri-textuelles les lacunes référentielles du texte et, de l'autre, il doit sans cesse se défendre, se justifier, retoucher des interprétations erronées, ajuster son texte à sa vie. J'émet l'hypothèse que, même si certains autofictionnaires voient cette position comme « humiliante », la plupart d'entre eux, et surtout les trois écrivaines de mon corpus, adorent cette position et la jouent comme bien leur semble.

Gasparini (2010 : 209) a dressé une liste des critères que Doubrovsky avait relevés afin d'identifier les textes autofictionnels :

- 1- l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
- 2- le sous-titre : « roman » ;
- 3- le primat du récit ;
- 4- la recherche d'une forme originale ;
- 5- une écriture visant la « verbalisation immédiate » ;
- 6- la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
- 7- un large emploi du présent de narration ;
- 8- un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ;
- 9- la pulsion de « se révéler dans sa vérité », et
- 10- une stratégie d'emprise du lecteur.

Cette liste est utile en tant que description des similitudes de l'écriture autofictionnelle, bien plus qu'en tant que définition normative d'un genre. Néanmoins, prenant en considération l'approche des écrivaines de mon corpus, cette liste manque de rigueur puisqu'elle ne prend pas en compte d'autres aspects tels que l'intertextualité, les similitudes thématiques et/ou stylistiques. Chacune des écrivaines ci-étudiées perturbe la tradition littéraire au lieu de souscrire à des méthodes d'écriture prescrites. Vilain (2010 : 465) reproche aussi à cette liste de faire trop « d'impositions [qui] rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut *entièrement* répondre ». En plus, il est entendu

que définir consiste à, comme le stipule le Robert, « déterminer par une formule précise l'ensemble de ses caractères qui appartiennent à un concept ». L'ensemble proposé par Gasparini propose davantage une synthèse des possibilités de l'autofiction et concerne, en conséquence, moins de ses caractères que de possibles - possibles que l'on retrouve effectivement dans certains textes de nature autofictionnelle, mais pas dans tous. Définir un concept par ses possibles revient à le définir par défaut, moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il peut ou pourrait être.

Les auteures que j'ai choisies d'étudier font partie de celles qui pratiquent ce mélange de fiction-réel où il est difficile – voire inutile – de trancher si la fiction est primordiale ou si c'est le réel, non pas nécessairement la réalité mais plutôt le réel qui relève de l'expérience intérieure, qui l'emporte.

1.3. L'autofiction et la notion de « genre »

Selon Forest (2010 : 137), l'autofiction est née en réaction à deux formes symétriques de la doxa littéraire : la première étant « l'impératif de représenter la réalité » et la seconde l'impossibilité de le faire puisque « toute fiction doit, d'une manière ou d'une autre, répondre du réel afin de se trouver gagée sur lui ».

Dans cette section je me penche sur deux questions primordiales : est-il nécessaire de parler de genres littéraires ? et si oui, l'autofiction est-elle un genre autonome ?

1.3.1. Faut-il parler de genres littéraires ?

Floue et poreuse, la notion de genre littéraire soulève de nombreuses polémiques théoriques et pratiques jusqu'à la perception de son inutilité de la part d'Ernstpeter Ruhe (1992, cité par Garcia, 2009 : 151) car elle conduirait au « *ninisme* : ni ceci ni cela ». Selon Colonna (2010: 399), « [l]a quasi-totalité des bonnes appellations de genres sont imprécises, ambiguës ou polysémiques, voire malformées, et néanmoins surtout ils génériques efficaces et populaires ». Alors que le genre, comme taxinomie, permet au professionnel, au critique, au chercheur universitaire, de classer les œuvres, le but du concept de genre littéraire, sa pertinence théorique en quelque sorte, est essentiellement

d'apporter un guide de décodage d'un texte littéraire au lecteur, de « fonctionner comme un schéma de réception, une compétence du lecteur, confirmée et/ou contestée par tout texte nouveau dans un processus dynamique » (Compagnon, 1998 : 185). C'est une notion de type catégoriel qui permet de classer des productions littéraires en prenant compte des aspects de forme (ainsi on peut distinguer la poésie, le récit, le théâtre), de contenu (on peut alors parler d'un roman d'aventure ou d'un journal intime), d'effet (comparons le roman fantastique au roman d'horreur ou au roman comique), de style, etc. Selon Compagnon (1998 : 185), le genre est « le principe le plus évident de généralisation, entre les œuvres individuelles et les universaux de la littérature ». Rappelons que les théories de genres varient entre la triade classique de l'épique, du lyrique et du dramatique, une prolifération interminable en genres, sous-genres, sous-sous-genres, etc., et, ce qui est méthodologiquement impardonnable, une multiplication de textes 'inclassables'.

Le genre est une convention discursive revenue sur la scène des études littéraires, par plusieurs biais, après un refus catégorique de la part de la théorie littéraire formaliste qui a dominé le XXe siècle, du formalisme russe au structuralisme, pour laquelle le genre littéraire n'avait pas de pertinence puisque seuls comptaient le texte et la littérarité. La littérarité est caractéristique d'un déplacement, d'une perturbation d'automatismes de perception, d'interprétation, de lecture. Ainsi, Compagnon (1998 : 185) prend le genre comme un modèle de lecture. Aujourd'hui, l'esthétique de la réception a déplacé l'accent de la théorie depuis le texte vers la lecture. Je reviendrai sur la notion de réception, notion clé pour la compréhension de l'essor de l'autofiction aux XXe et XXIe siècles à mon avis. Il suffit ici de se rappeler que le genre devient, par le biais de la réception, une catégorie de lecture qui s'apparente à ce que Jauss (1978) nomme un horizon d'attente, cet ensemble d'hypothèses partagées que l'on peut attribuer à une génération de lecteurs. Annie Ernaux en répondant à une question de la journaliste du *Monde* Raphaëlle Rérole souligne l'importance de la réception :

Plus qu'une "fiction d'événements et de faits strictement réels", définition donnée par Serge Doubrovsky, je pense que l'autofiction est la suite du roman autobiographique, mais transposé à notre époque, donc différent, notamment parce que la réception a changé.

Le genre est lié au contexte, lui-même constitué d'un ensemble de facteurs allant des mots voisins jusqu'au milieu historique, en passant par les traditions et conventions sur lesquelles l'auteur et le lecteur s'appuient, leurs usages linguistiques et culturels entre autres.

En général, le lecteur fait une hypothèse sur le genre d'un texte en le lisant. Cette hypothèse guide sa lecture ; il la corrige si le texte la contredit ; dans son esprit la suite de pensées pourrait être la suivante: non, ceci n'est pas un texte non fictionnel, non, ce n'est pas une autobiographie, etc. Pour pouvoir classer une œuvre, il faut la lire en faisant des hypothèses sur son appartenance générique et en révisant ces hypothèses au fur et à mesure de sa lecture. Ces hypothèses ne peuvent être vérifiées et ensuite acceptées ou rejetées que quand le lecteur connaît les indices textuels (intra-, extra-, para-) d'un genre particulier et est, tel un détective ou un chasseur²³, à l'affût de ces indices. La lecture se présente dès lors comme une résolution d'énigmes, conformément à ce Barthes appelait le « code herméneutique ». Le genre aide à interpréter ce code, puisqu'il est une instance assurant la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu.

La question théorique que je voudrais soulever pose en fait le problème de l'extension relative que l'on souhaite donner aux concepts opératoires que sont le « genre » et la « généricité ». On ne peut se demander, par exemple, si le concept dynamique de « généricité » (qui tend à s'implanter, dans l'analyse textuelle, la question de l'identification du genre propre à un texte donné) peut être utilisé quand le type de relation qu'entretient le texte avec des régularités au sein de l'inter-discours ne met pas en jeu de véritables « genres », attestés par des « appellations génériques » instituées ? Il me semble que cette extension du concept varie beaucoup entre les différents chercheurs : chez Compagnon (2000) (mais également chez Bakhtine), le genre désigne une forme de connaissance abstraite, de généralité intermédiaire, qui est à peu près semblable à la notion de « préjugé » chez Gadamer (1976), d'« horizon de lecture » (Genette, 2004 :

²³ Par contre, Wolfgang Iser (1978) a plutôt recours à la métaphore du voyageur. Compagnon (1998 : 179) résume la thèse d'Iser ainsi : « La lecture, comme attente et modification de l'attente par les rencontres imprévues faites en chemin, ressemble à un voyage au long du texte. Le lecteur, dit Iser, a un point de vue mobile, errant, sur le texte. Tout le texte n'est jamais simultanément présent à son attention : comme un voyageur dans une voiture, le lecteur ne perçoit à chaque instant qu'un aspect du texte, mais il combine tout ce qu'il a vu grâce à sa mémoire, et il établit un schéma de cohérence dont la nature et la fiabilité dépendent de son degré d'attention ».

143), de « répertoire » chez Iser (1978) ou d'« horizon d'attente » chez Jauss (1975) ; en revanche, dans les travaux d'Umberto Eco (1979) (comme dans ceux de Dufays, 1994), les genres se rattachent à une sous-catégorie spécifique de « scénarios intertextuels », qui se distinguent eux-mêmes des « scénarios communs », c'est-à-dire des « règles pour l'action pratique » (Eco, 1985 : 104). Ces « scénarios intertextuels », qui vont du « scénario maximal », qui recouvre globalement la notion « classique » de genre, aux simples « topoï rhétoriques », en passant par les « scénarios motifs » (qui déterminent certains acteurs, certaines séquences et certains décors) et les « scénarios situationnels » (qui imposent des contraintes au développement d'une seule portion de l'histoire) doivent selon Eco (cité par Baroni²⁴) être hiérarchisés. En soi, le concept de « scénario » englobe n'importe quel type d'invariances textuelles ou actionnelles, il ne s'agit que d'une « forme culturelle » relativement stabilisée et homogène qui sert à produire des discours compréhensibles. On peut donc dire que dès que la critique, les écrivains ou même les lecteurs comprennent une série d'invariances textuelles et « décident », consciemment ou inconsciemment, de les traiter en tant que genre, le nouveau genre est né. Ce que propose Baroni (2009) en expliquant la différence entre « genre » et « généricité » est – et il cite Heidmann et Adam à ce propos – le suivant :

L'étiquette « genre » et les noms de genre [...] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La « généricité » est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. [...] Un texte n'appartient pas en soi à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres (Heidmann et Adam, 2004 : 62)

Du côté du lectorat, Baroni explique que « dans le cadre de la réception-interprétation, les scénarios servent à participer adéquatement à l'interaction discursive en cours, à comprendre et à anticiper son développement, et par conséquent, ce concept oscille, suivant son extension, entre le simple « script²⁵ » (inter)actionnel d'extension indéfinie, le « motif » ou le « topos » et le « genre » proprement dit ». Voilà comment Eco exprime la même pensée :

²⁴ Analysé par Raphaël Baroni dans son article « Généricité ou stéréotypie ? », paru dans *Cahiers de Narratologie*, N°17, mis en ligne le 22 décembre 2009, <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1090>.

²⁵ Baroni, R. (2002), «Le Rôle des scripts dans le récit», *Poétique*, n° 129, p. 105-126.

Cette énumération [des différents types de scénarios intertextuels] est encore fatalement incomplète. En effet, quel type de scénario prescrit que, dans le roman policier, le coupable « ne » doit « pas » être le détective ? Quoi qu'il en soit, on voit que le concept de scénario intertextuel encore inévitablement empirique, est plus vaste que le concept de motif, plus semblable à une règle de genre, et qu'il prescrit une série de « cas », à savoir l'ensemble des acteurs, les instruments, les types d'action, les propos. Le concept de scénario intertextuel est encore un concept trop vaste mais il est utile dans ces phases de la recherche où il sert encore à désigner ce que Wittgenstein appelait *family resemblances*, qui restent à approfondir par des taxonomies plus articulées. (Eco cité par Baroni)

Eco exprimera son vœu de peaufiner sa théorie plus tard, lorsqu'il écrit *Lector in fabula* en 1979 parce que, selon lui, une articulation plus fine est indispensable, le concept de scénario intertextuel étant encore trop vaste. Malheureusement, cette partie de sa recherche semble être restée, dans une large mesure, lettre morte. Selon Baroni, « la question de l'extension relative du concept de généricité reste encore trop souvent implicite ou impensée dans les travaux de spécialistes qui s'en servent ». Il conclut qu'afin d'éclaircir le champ d'application du concept de la généricité, il est nécessaire de tenir compte d'autres critères (traits pragmatiques, taxinomiques, socio-historiques, etc.). Un genre se réfère au texte dans l'« unité » qu'il constitue, pour définir sa « parenté », ou son « air de famille », avec d'autres unités-textes (ici contribue aussi la notion d'intertextualité, dont je reparlerai ci-dessous). C'est à ce niveau qu'intervient la notion genettienne d'« architexte », notion qui, selon Gérard Genette, renvoie à l'ensemble des modes dont le texte relève (genres littéraires, types de discours, etc.) aussi. Baroni parle de stéréotypie comme synonyme d'architexte. Il explique que,

pour autant qu'on débarrasse le terme « stéréotype » de sa connotation péjorative, il permet de définir un concept d'une très grande extension et d'une grande souplesse d'usage, particulièrement pratique pour analyser les questions liées aux régularités instituées au sein de l'inter-discours, dans toutes les formes ces dernières peuvent prendre. Dans ce contexte, le *genre* apparaît alors comme une forme particulière de « stéréotypie » : c'est un « stéréotype générique ».

Il faudrait aussi s'appeler, sur un plan pragmatique, que le « genre » permet non seulement de produire et d'interpréter des faits de langue, mais qu'il permet aussi de les « classer », c'est-à-dire de les situer réciproquement au sein du « champ » de l'inter-discours : le genre n'est donc pas seulement une régularité isolée, mais une régularité qui s'intègre à un « champ » des genres et aux « tensions » spécifiques qui le traversent en fonction de la situation qu'il occupe. Il y a donc une dimension de « systématisme » dans le genre, il appartient à un « système des genres ». Et ce système des genres peut aussi

être considéré comme un « champ hiérarchisé », ainsi que l'a montré Pierre Bourdieu. Donc, attribuer un genre – un répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés – à un texte, ou, au contraire, affirmer qu'une « œuvre » se situe « au-dessus de tout classement générique », cela sert également à lui attribuer une « valeur » spécifique au sein du champ de production de discours. L'étiquette genre a tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes, alors que la généricité est la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et/ou la reconnaissance d'effets de généricité, inséparables de l'effet de textualité. La généricité est une nécessité socio-cognitive reliant tout texte à l'interdiscours social puisqu'un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais est mis, à la production comme à la réception, en relation à un ou plusieurs genres. Ce sont Ducrot et Schaeffer (1999 : 524) qui soulignent qu'« [...] une œuvre peut toujours être appréhendée sur différents niveaux, de sorte que son identité générique est toujours relative au(x) niveau(x) qu'on retient comme pertinent(s)... ». D'où l'importance de prendre en compte la réception de la part du lecteur d'une œuvre littéraire. Colonna résumait la découverte de Schaeffer ainsi: les genres au sens de matrice textuelle, matrice de productivité ou de compétence n'existent pas; il y a seulement « des noms génériques autoréférentiels, ayant la propriété utile de suggérer un texte idéal, auquel les œuvres empiriques faisaient écho de façon plus ou moins lointaine » (2010: 400). Fish, allant un peu plus loin sur le chemin entamé par Schaeffer, a établi qu'aucune marque distinctive ne fait une communauté interprétative²⁶ mais qu'en revanche ce sont les communautés interprétatives qui fondent la légitimité des critères formels:

les genres ne sont pas des objets que le poéticien trouve grâce à des opérations mentales délicates (méthode, rigueur, etc.): ce sont des artefacts constitués par des stratégies interprétatives, incluant un système d'intelligibilité délicat, que l'usage et le public parfois fabriquent spontanément (le roman policier), d'autres fois reconnaissent et vulgarisent à près coup (la correspondance, d'origine lettrées). (Colonna, 2010: 401)

Lorsqu'on aborde la question plus générale de régularités instituées au sein de l'interdiscours, quelles que soient les formes que prennent ces dernières, qu'elles soient

²⁶ Une communauté interprétative est « un ensemble d'individus qui ont intériorisé des normes, des attentes, des visées, des méthodes, des réflexes, des « recettes de cuisine » » (Yves Citton, 2007 : 20). Cette notion englobante désigne les systèmes et institutions d'autorité engendrant à la fois des textes et des lecteurs.

nommées ou innommées, conscientes ou inconscientes, isolées ou systématiques, locales ou extensives, peut-être serait-il préférable de s'en tenir aux notions plus générales de « stéréotype » (Dufays), d'« horizon d'attente » (Jauss), d'« architexte » (Genette) ou de « préjugé » (Gadamer), afin d'éviter de confondre le phénomène global de généralités intermédiaires qui nous permettent de vivre en société avec la notion plus étroite – mais aussi plus précise et plus efficace pour interpréter certains effets littéraires – de « genre ». En guise de conclusion, l'importance des notions de réception, d'interprétation et du lecteur sont à noter quand on parle de « genre littéraire », qui ne peut être vu comme une essence fixe, mais plutôt, comme l'indique Lejeune (2005 : 116), en tant que « combinaison précaire ». Je les aborderai au sein de ce chapitre, ainsi que dans les chapitres d'application qui suivent.

1.3.2. L'autofiction: un genre littéraire à part ?

Il est maintenant, après ce survol rapide du genre et de la genericité, nécessaire de poser la question si l'autofiction est un genre littéraire à part ou bien un sous-genre de l'autobiographie. Plusieurs théoriciens s'accordent à penser que l'autofiction n'est pas, et ne peut pas être un genre. Ils fondent souvent leur opinion sur les difficultés théoriques que la notion soulève plutôt que sur la cohérence même du modèle littéraire qu'elle propose. Ainsi, Garcia (2009 : 157) indique qu'il est impossible de faire de l'autofiction un *genre empirique* au sens donné par Genette (2002 : 40-41), c'est-à-dire « attesté par une tradition historique et plus ou moins consciente d'elle-même ». En revanche, selon lui, la critique et le lecteur actuels pourraient qualifier l'autofiction de *genre analogique*, « c'est-à-dire construit par voie théorique et permettant de désigner de manière intemporelle une entité thématique comme « l'épopée-en-général » » (Garcia, 2009 : 157).

Plusieurs termes utilisés dans le débat sur l'autofiction posent des problèmes référentiels litigieux: Jeannelle (2007: 27-29) les identifie comme l'ambiguïté et l'hybridité. En ce qui concerne l'ambiguïté, l'absence soit d'indication sur le nom du personnage (ce qui se voit souvent dans des textes littéraires) soit de pacte explicite peut faire passer un texte dans l'une ou l'autre des catégories génériques – l'autobiographie ou le roman. Dans le domaine littéraire, l'hybridité se produit lorsque deux ou plusieurs discours se disputent

l'autorité de l'énonciation. Depuis le romantisme allemand, époque à laquelle on a vu apparaître un franc éclatement des genres, la littérature de fiction présente un caractère hybride de plus en plus prononcé qui rend caduque la notion même de genre littéraire. Faut-il en déduire une altération progressive du genre ou bien au contraire une richesse dans la transgression ?

Il reste que toute réflexion sur l'autofiction en tant que genre repose sur une question plus basique, notamment celle de la définition de la fiction. Je m'y attarderai brièvement dans cette étude.

Le genre est avant tout une convention qui donne un cadre plus ou moins précis à une écriture. C'est souvent un premier échange entre l'auteur et le lecteur qui se précise par le paratexte, comme je montrerai dans les sections consacrées au lectorat, à la réception de texte et aux indices paratextuels. La question de la classification du genre est une question qui n'aura probablement jamais de réponse finale²⁷, surtout si on croit les paroles de Pages (1997 ; cité par Garcia, 2009 : 154) comme quoi le discours « autocritique » (métatextualité, intertextualité, paratextualité) « déstabilise[rait] l'édifice de genres ». Décider de l'inclusion générique et de la littérarité de narrations non-fictionnelles telles que l'autobiographie, et, en partie, l'autofiction, serait de l'ordre d'un « jugement de Solomon » (Genette, 1991 : 93). Et, de toute façon, on peut toujours suivre l'échappatoire proposé par Genette dans *Fiction et Diction*, notamment qu'il y a des textes singuliers « que leur extrême singularité empêche d'adhérer à quelque genre que ce soit » (2004 : 105). Ceci est sûrement encore plus vrai encore pour la notion d'autofiction.

Jusqu'à présent la critique littéraire semble avoir du mal à faire le partage entre l'autofiction genre unique et les autofictions sous-genres de l'autobiographie.

Il est utile d'examiner la notion d'autofiction dans l'optique du genre parce que c'est exactement l'insertion d'une œuvre dans un genre déterminé qui aide à susciter des attentes plus ou moins précises chez le lecteur. Selon la façon dont une œuvre est

²⁷ Pour lire différents compte-rendus de la question du genre, voici à titre d'exemple: Aristote, 1980, *La Poétique*. Paris : Le Seuil; Bakhtine, M., 1984. « Les genres du discours », in : *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard; Bessière, J. & Philippe, G. (éds.), 1999, *Problématique des genres, problèmes du roman*. Paris : Honoré Champion; Combe, D., 1992, *Les genres littéraires*, Paris : Hachette; Narvaez, M., 2001, *À la découverte des genres littéraires*, Paris : Ellipses, 2001; Stalloni, Y., 2001, *Les genres littéraires*, Paris : Nathan; Todorov, T., 1987, *L'origine des genres. La notion de littérature et autres essais*, Paris : Le Seuil.

présentée par l'auteur ou par l'éditeur (roman, autobiographie, autofiction, théâtre, poésie, etc.), le lecteur s'en fera une vision plus ou moins stéréotypée, mais qui pourra être remise en question lors de la lecture (voir le pacte autobiographique comme préconisé par Lejeune). Là où, au début de l'ère autofictionnelle, les auteurs n'identifiaient pas nécessairement leurs écrits comme autofictionnels, il semble aujourd'hui que plusieurs auteurs revendiquent cette appellation (« non-contrôlée » jusqu'à présent). Les trois écrivaines choisies pour mon étude sont parmi celles qui, directement ou indirectement, acceptent que la vignette autofiction s'accrole à leurs écrits: Amélie Nothomb, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui. Le roman *L'homme qui m'offrait le ciel* de Calixthe Beyala est décrit comme une autofiction (Lebdaï, 2007) et l'auteur elle-même précise dans une entrevue à propos de ce roman que « l'autofiction existe. L'auteur y met des parcelles de son histoire, de ses pensées, tout en conservant une part d'inspiration » (propos recueillis par Seymour 2007). Nothomb a toujours revendiqué l'étiquette d'autofiction pour ses quatre romans centrés sur elle-même: *Le Sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000) et *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007) et *Une Forme de Vie* (2010). En revanche, Nina Bouraoui ne semble pas trop aimer l'étiquette « autofiction »: « C'est un mot qui me révolte un peu, car je ne le comprends pas. » (Journet, 2011). Sa « révolte » peut être expliquée: les premières réflexions théoriques sur l'autofiction émanant de ses écrivains (Dobrovsky, Darricuescq, etc.), la plupart de ses écrivains refusent toutefois cette étiquette, surtout sa théorisation. Néanmoins, les lecteurs et les critiques de Bouraoui n'hésitent pas à identifier sa façon d'écrire et de s'impliquer dans son texte comme autofictionnel.

Il est sûr qu'au long de son parcours d'insertion dans la terminologie littéraire la notion de l'autofiction a connu, et encore, un grand nombre d'adversaires critiques. Citons l'exemple pertinent où Moussellard s'en prend à l'autofiction de façon sarcastique. Le *Manifeste des 44 « Pour une littérature-monde en français »* publié en 2007 serait, selon lui, un manifeste à double lame: la première annonçant la mort de la francophonie dans sa forme actuelle et la seconde s'en prenant « aux maîtres-penseurs de la littérature et de l'édition, ces inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, qui se regarde écrire. Traduisez: les héritiers du nouveau-roman, du structuralisme ou de la déconstruction, qui s'égarerait aujourd'hui dans le formalisme et l'autofiction » (je

souligne; Moussellard 2007). La connotation du verbe *s'égarer* est assez explicite pour y voir un refus complet de l'autofiction en tant que courant littéraire.

Lecarme, après avoir analysé les pour et les contre d'une sous-catégorie littéraire telle que l'autofiction, propose de conclure que, à côté de quatre grands genres romanesques – l'autobiographie, la sous-catégorie l'autobiographie hétérodiégétique, le récit historique et la fiction homodiégétique – la notion d'autofiction a un avantage important, celui de mettre en question la relation d'identité ou d'altérité entre l'auteur et le narrateur surtout quand on les écrit sous le même nom.

Quelle définition utiliser dès lors ? Il y a un danger à s'approprier la définition – pas très précise – de Genette qui définit une autofiction comme « [u]n récit où l'auteur se met lui-même en scène, plus ou moins nettement et plus ou moins nommément, dans des situations qu'il présente en même temps, plus ou moins fermement, comme imaginaires ou fictives » (Genette 1987: 32). Si l'on relâche, comme le fait Gasparini (2004: 26), l'exigence de stricte assomption identitaire et qu'on admette en même temps l'équivalence d'un faisceau d'indices, on voit mal alors ce qui distingue l'autofiction du roman autobiographique²⁸, ce qui a amené certains, tels Lejeune, à dire que le roman autobiographique relève de l'autofiction, mais que la part d'invention y est plus restreinte que dans l'autofiction pure. Il vaut mieux alors ne pas relâcher cette distinction, la garder, et analyser l'autobiographie en tant qu'autobiographie et l'autofiction en tant qu'autofiction.

L'autofiction n'est pas vraiment une nouveauté, plutôt un moyen « qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité unique et revendiquer sa fracture » (Genon 2007: 2). L'autobiographie de notre époque, conclut Genon, « sera alors autofiction ou ne sera pas... ». La littérature contemporaine le prouve : même si la critique, à chaque rentrée littéraire (elle l'avait déjà fait en 2007), évoque le déclin ou même la mort de l'autofiction, force est de constater que le *je* se dit de plus en plus et le « moi » s'expose sans pudeur dans les romans qui paraissent aujourd'hui. Un exemple bien clair est celui d'Amélie Nohomb, qui, à près plusieurs

²⁸ Philippe Lejeune (1971, rééd. 2003 : 17) avait déjà indiqué qu'il n'y avait aucune différence entre l'autobiographie et le roman autobiographique sur le plan de l'analyse interne du texte : « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et l'a souvent fait. ».

romans où elle ne revendiquait plus le caractère autofictionnel de son écriture, affirme dans sa quatrième de couverture un lien étroit avec ses œuvres d'autofiction antérieures quand elle écrit en 2007 : « *Stupeur et tremblements* pourrait donner l'impression qu'au Japon, à l'âge adulte, j'ai seulement été la plus désastreuse des employées. *Ni d'Eve ni d'Adam* révélera qu'à la même époque et dans le même lieu, j'ai aussi été la fiancée d'un Tokyoïte très singulier » (Nothomb, 2007 : 4^{ème} couv.).

Comme je l'ai souligné tout au long de ce chapitre, très peu permettent d'affirmer que l'autofiction fait figure d'exception théorique et/ou pratique. Sa distinction de l'autobiographie n'est pas aussi facile qu'on ne le croit, même si plusieurs tentatives ont déjà été faites²⁹. Néanmoins, l'autofiction n'est pas sans présenter les signes d'une certaine singularité en ce qu'elle concilie, par le prisme d'une même voix narrative, deux vecteurs *a priori* antagoniques — le référentiel et le fictif — et en ce qu'elle élabore un dispositif autobiographico-romanesque original, qui la relègue en marge des genres établis, mais grâce auquel, par tout un jeu de réversibilité référentielle, le fictif devient référentiel et le référentiel se *fictionnalise*.

Pour affiner ou complexifier ce rapport incestueux à la fiction, Doubrovsky suggère que deux impératifs doivent valider l'autofiction : le *générique* (une autofiction doit également s'appeler « roman »), qui l'éloigne du récit autobiographique, et le *nominal*, qui la distingue clairement du roman autobiographique (dans une autofiction, il faut s'appeler soi-même par son nom et non se léguer à un personnage d'emprunt, martèle Doubrovsky). Sans doute l'ambiguïté du double statut générique de l'autofiction favorise-t-elle les incompréhensions et la possibilité d'une synonymie ennuyeuse avec l'autobiographie pour la raison que, généralisant le domaine « autobiographique », elle ôte à l'autofiction ses propriétés fictionnalisantes (si on classe l'autofiction au sein de l'autobiographie le lecteur prendra le texte au pied de la lettre et n'y verra que des faits référentiels, aucune part de fiction ne sera acceptable à ses yeux) et son autonomie

²⁹ Diverses propositions de différenciation sont résumées dans cette étude. J'en retiens deux ici, à la suite de l'analyse de Carrier-Lafleur (2010) : là où l'autobiographie ne repose que sur des instants privilégiés (du moins pour les autobiographies classiques), l'autofiction accepte et travaille l'instant quelconque, la contingente banalité de notre vie. L'autofiction travaille notre identité par montage, alors que l'autobiographie se contente d'une simple image, d'un cliché, d'un *ça-a-été* (Barthes) plutôt que d'un *ça-devient* - mouvement perpétuel de l'autofiction.

théorique ; ou, à l'inverse, le lecteur interprétera un texte autobiographique comme de la fiction, un texte vrai serait falsifié en devenant soi-disant romanesque par le seul fait qu'autobiographie et autofiction seraient acceptées comme synonymiques.

Pour moi, l'autofiction semble avoir un avantage clair par rapport à l'autobiographie : la partie fictionnelle de l'autofiction permet de « protéger » (Ernaux, 1993 : 219) l'auteur en ce qu'il permet de gloser sur soi et surtout de se confesser sans confesser les autres. C'est un bénéfice dont ont profité les trois auteures analysées dans cette étude. En incrustant l'autobiographie dans une autre structure générique – l'autofiction – les écrivaines affirment une écriture de la mixité « où les droits de l'imaginaire sont au moins aussi forts que ceux du témoignage, où la fonction poétique submerge, travaille, transforme et révèle la fonction testimoniale » (Chalet-Achour, 1998 : 116).

L'autofiction est, dès à présent, définie comme le pacte d'écriture (et de lecture) liant l'allégation romanesque du péri-texte³⁰ – roman ou fiction – au critère onomastique de la triple identité auteur-narrateur-personnage (principal ou secondaire). Il faut, bien sûr, se demander s'il est possible de s'en fier aux affirmations péri-textuelles d'un auteur pour déterminer la nature de son texte, lorsqu'il s'agit de le classer dans le registre autobiographique, dans l'autofiction ?

Selon diverses définitions proposées, le trait primordial du récit autofictionnel, à côté de l'homonymie de l'auteur, du narrateur et du protagoniste³¹, est celui de la fiction et du mélange de l'imaginaire et de réalité. La section suivante m'aidera à voir combien ce ballet de « matière strictement autobiographique et [de] manière strictement fictionnelle » (Abdelmoumen, 2011 : 31) est important dans l'autofiction. Avant de procéder à ce questionnement, rappelons aussi l'importance de l'instance narrative ou de l'énonciation. Quelles instances narratives rapprochent certains textes d'une autofiction ? La forme la plus utilisée dans les autofictions – et celle qu'utilisent les auteures analysées dans cette étude – est la forme autodiégétique, c'est-à-dire un récit à la première personne où le narrateur n'est autre que le héros de l'histoire.

³⁰ Le péri-texte est, selon Genette (2002 : 10), « tout ce qui se trouve autour du texte, dans l'espace même du volume, comme les titres de chapitres ou certaines notes ».

³¹ L'homonymie parfaite étant rare (la discussion des autofictions de mon étude le montreront en core), Colonna a toutefois identifié trois types d'homonymie : par transformation, par substitution et par chiffrage.

C'est de cette même structure dont jouissent, à l'évidence, les textes qui se rapprochent le plus d'une autobiographie, mais aussi ceux qui s'en éloignent par leur contenu. Les écrivaines en usent de la sorte pour la plupart de leurs textes, ce qui favorise un rapprochement dans l'esprit du lecteur entre l'héroïne et l'auteure.

1.3.3. Le mélange de l'imaginaire et de la réalité : une spécificité de l'autofiction ?

Souvent le mélange de l'imaginaire et de la réalité, cette « fragile intersection »³² entre le récit de fiction et l'autobiographie, a été mis en avant comme spécificité autofictionnelle. Baudelle (2007 : 66) souligne néanmoins que « [l]oin d'être une spécificité de l'autofiction ou du roman autobiographique, le mélange d'imagination et de réalité se retrouve dans la plupart des genres, suivant des modalités diverses qu'il appartient à la poétique de décrire ». Je proposerai d'autres éléments – textuels, paratextuels, péri-textuels (liés au pacte de lecture établi entre l'auteur et le lecteur) ou encore plus généralement dans la manière de lire du lecteur – afin de peaufiner la notion d'autofiction. Ce dernier point – le lectorat, la réception d'une œuvre littéraire et son interprétation – est un élément de recherche assez récent.

Rappelons qu'un genre n'existe vraiment que par la conscience de son existence. Celle-ci peut être textuelle (la mise en place d'un intertexte autofictionnel signalé par la répétition de certains éléments, les variations, les allusions à d'autres livres, les parodies, les pastiches, etc.). Cette conscience est aussi sociale : production et réception perçues comme autonomes, différentes des autres genres, par les auteurs, les éditeurs, les critiques et les lecteurs; nomination et codification du genre.

Beaucoup de critiques littéraires, qui se sont attardés à faire des recherches sur l'origine de l'autofiction et sa définition, n'ont pas pu dépasser la recherche des sources. Ainsi Colonna ira très loin en remontant à Lucien de Samosate (né vers 120 avant notre ère) la première occurrence d'un récit qui combine la réalité autobiographique et la fiction. La classification en quatre autofictions, notamment l'autofiction fantastique, l'autofiction biographique, l'autofiction spéculaire et l'autofiction intrusive ou autoriale³³, proposée

³² J'emprunte cette expression à la quatrième de couverture de *Wou le souvenir d'enfance* de Georges Perec.

³³ Colonna (2004 : 75) définit l'autofiction fantastique comme la situation où « [l]'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance. Il introduit l'autofiction biographique de la façon suivante : « L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crée des textes d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage (2004 : 93). L'autofiction spéculaire est cette « orientation de la fabulation de soi » qui se repose « sur un effet de l'auteur ou du livre dans le livre » et qui n'est « pas sans rappeler la métaphore du miroir » (2004 : 119).

par Colonna d'abord dans sa thèse et ensuite dans l'ouvrage intitulé *Autofictions et autres mythomanies*³⁴ littéraires, est surtout intéressante au niveau théorique ; certains points seront repris lors de la discussion de sauteurs choisis. L'intérêt qu'il y porte pour l'autofiction fantastique et la fabulation se retrouve chez d'autres auteurs³⁵ auxquels je ferai référence *infra*.

Il semblerait néanmoins que la recherche des sources tient plus à une volonté de valoriser le genre par de « grands » auteurs qu'à une quelconque réalité. Il s'agit souvent d'éléments isolés – parfois très généraux – fonctionnant dans d'autres structures, sans conscience de la dimension autofictionnelle proprement dite. Cela n'empêche nullement de constater la présence de composantes autofictionnelles ou de fragments qui annoncent, *a posteriori*, ce qui sera réuni et utilisé de façon spécifique dans l'autofiction.

L'opinion de Dominique Noguez (2000 : 89) que l'autofiction est un « pseudo-genre » n'apporte pas grand-chose, ni la suivante, bien répandue et ludique, comparant la fiction à la chimie :

n'a en effet que l'inconvénient d'obscurcir une distinction très claire. On est dans la fiction ou on n'y est pas. De même qu'en chimie il suffit d'une goutte d'acide chlorhydrique dans une éprouvette remplie d'eau colorée au tournesol sensible pour que ce liquide violette violette immédiatement au rouge, de même, il suffit d'une goutte de fiction, que dis-je ? d'un atome de fiction dans un texte par ailleurs véridique pour que tout texte vive. *Une goutte de fiction, tout devient fictif*. Il n'y a pas d'intermédiaire, pas de degrés, entre la fiction et la vérité. Il y a une différence de nature, radicale, ontologique, béante.

Cette fois-ci, « [l]e réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre [...] ; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qu'il réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir » (ibid.). L'autofiction intrusive ou autoriale en fin de compte de cette forme textuelle où « la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un « narrateur-auteur » en marge de l'intrigue » (2004 : 135).

³⁴ Cette « mythomanie » évoque la « mythologie personnelle » de laquelle parle Abdelmoumen (2011 : 33), la construction de sa personne au point d'en faire une mythologie individuelle fait partie de la stratégie des autofictionneurs (par les médias entre autres).

³⁵ Dans le premier article de son ouvrage intitulé *The Practice of Fiction* (1996), « The Novelist Today », David Lodge suggère quelques caractéristiques de la fiction anglophone contemporaine. Il explique qu'au début des années 1990, la plupart des romans continuent à être écrits au « mode discursif traditionnel réaliste, employant ou bien des personnages-narrateurs à la première personne ou bien des narrateurs auctoriaux « cachés » pour créer l'illusion de la réalité d'une histoire qui n'est pas fondamentalement défiée ou mise en question par et dans le texte » (10). Il fait la distinction entre le mode traditionnel réaliste et d'autres types de fiction : « fabulation » incluant les romans de fantaisie dans lesquels les limites de la mimesis réaliste sont librement ignorées, la « fiction non-fictionnelle » (aussi connue sous le nom de « faction ») dans laquelle le fait empirique est mélangé avec des éléments fictionnels, et la « métafiction » dans laquelle le lecteur est placé devant la nature problématique de toute écriture de fiction.

Il a été souligné que l'indétermination d'une œuvre littéraire était le préalable à la promotion du lecteur. Un genre comme l'autofiction où l'indétermination volontaire est prônée devient dès lors le lieu idéal du lien auteur-lecteur-genre si l'on résume ce lien de la façon suivante :

Dis-moi comment on doit te lire, comment on peut te lire, comment aussi on a pu te lire, et je te dirai qui tu es. (Piégay-Gros, 2002 : 14)

1.3.4. L'autofiction : l'apanage des femmes ?

Alors que, selon certains, l'autofiction semble avoir été l'apanage de l'écrivain-homme³⁶, même avant la lettre, jusqu'à présent, il est nécessaire de vérifier si les femmes aussi s'y retrouvent. En général, les écrivaines d'aujourd'hui ne voient plus en la fiction le véhicule de la dissémination des informations et des idées ou même le lieu idéal de la construction du sens, mais plutôt comme l'endroit d'où une exploration du soi en tant que 'autre' et du soi en tant qu'identité perceptible et intime devient possible. Ainsi, beaucoup des écrits contemporains de femmes ne trouvent leur place que dans une distinction stricte entre l'autobiographique et la fiction, même si l'on accepte que l'autobiographie contient toujours des aspects fictionnels et que la fiction émane de la vie de l'auteur, à un degré plus ou moins variable.

La position contemporaine des femmes trouve évidemment sa source dans l'histoire littéraire. Ainsi, certaines des expériences les plus radicales et osées dans le domaine de l'écriture de roman ont été entreprises dans les années 1950 et 1960 par un groupe d'écrivains rassemblés sous le nom de « nouveau roman ». Les figures de proue de ce genre littéraire étaient Michel Butor, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras et Samuel Beckett. Pour ces écrivains, la distinction entre forme et contenu n'avait aucun sens puisque la forme est aussi et en même temps contenu.

³⁶ Sarah Crown, dans son blog intitulé *Is auto-fiction strictly a boys' game ?*, apparu sur le site du Guardian anglais (<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2010/sep/24/auto-fiction>), identifie plusieurs autofictionnaires mâles (Jonathan Coe, Damon Galgut, Geoff Dyer, Will Self, Michel Houellebecq, Alberto Manguel) avant de conclure qu'il y a un manque de femmes utilisant le genre de l'autofiction pour parler d'elles-mêmes. D'autres ouvrages autofictionnels écrits par des hommes incluent *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans et *Lunar Park* de Bret Easton Ellis (<http://www.aubonroman.com/2010/08/une-forme-de-vie-par-amelie-nothomb.html>).

Dans les années 1970 les critiques littéraires féministes montraient le manque d'horizons littéraires pour les écrivaines parce que les hommes dominaient la Littérature. Ce ne sont que les auteures qui commencent à publier dans les années 1990 qui profitent d'un héritage littéraire féminin. Rye et Worton (2002 : 5) soulignent que ce n'est qu'à partir des années 1970 que les domaines, jusqu'alors catégorisés comme personnels et privés, tels que les corps féminins, les voix féminines, les expériences des femmes et leurs relations, tous vus d'un point de vue féminin, sont entrés d'abord dans une écriture hautement politisée³⁷. La recherche d'une identité littéraire féminine, comme si celle-ci était unifiée et indivisible, sous l'égide de ce que la critique littéraire anglophone a nommé « essentialism », a longtemps rendu difficile l'expression de l'individualité d'une femme écrivaine.

Certainement, le contexte historique dans lequel la psychanalyse lacanienne et l'attention portée sur le lien entre le langage et le symbolisme florissaient, ont d'abord eu le résultat d'introduire l'expression de ce que l'on pensait inexprimable, notamment la sexualité féminine (cet aspect sera discuté dans le chapitre consacré à Calixthe Beyala), exploitée, entre autres, par Marie Darrieussecq, Régine Detambel, Clotilde Escalle, Leïla Sebbar, Catherine Millet et Christine Angot.³⁸

Au courant des années 1980 les auteurs féminins jouent de plus en plus un rôle principal sur la scène littéraire. Ceci est attesté par le succès commercial et littéraire de certaines, telles Marguerite Duras et Annie Ernaux, et par la reconnaissance sous forme de l'obtention de prix littéraires variés. « L'expression complète de ses voix individuelles » (Julia Kristeva utilise cette expression en 1990) féminines se voit manifestée ouvertement dès la fin du 20^{ème} mais surtout dès le début du 21^{ème} siècle. Toutes les œuvres littéraires décrites dans les chapitres suivants attestent de cela.

Force est de constater qu'« autofiction » est maintenant le nom de toutes sortes de textes à la première personne. Fonctionnant parfois comme un « archi-genre³⁹ », l'autofiction

³⁷ Voir Hélène Cixous et son *écriture féminine*. Les écrits de Marie Cardinal, Annie Ernaux, Benoîte Groult, Annie Leclerc et Hélène Cixous entrent dans cette catégorie.

³⁸ Le dossier du *Nouvel Observateur* intitulé « Quand les femmes disent tout » (*Le Nouvel Observateur*, 1907, 24-30 mai 2001, pp. 4-12) est consacré à plusieurs romancières francophones qui osent parler de leurs corps, entre autres Catherine Millet et son roman *La Vie sexuelle de Catherine M.* qui a fait scandale lors de sa publication en France.

³⁹ D'après Genette, l'archi-genre est ce type de genre à l'intérieur duquel on trouve plusieurs genres empiriques, « une poussière de petites formes ». Hubier (2003 : 9) se posait la question de savoir « si l'on

subsume tout « l'espace autobiographique » : passé et contemporain, narratif et discursif ; avec ou sans contrat de vérité. Victime ou bénéficiaire de cette confusion, il commence à être employé pour valoriser ou dévaloriser non seulement des livres de tous genres, mais aussi des albums de bande dessinée, des films, des spectacles, des œuvres d'art contemporain.⁴⁰

1.4. Les caractéristiques de l'autofiction

Tout ce qui a été dit à propos du genre semble n'avoir aucune pertinence si nous ne pouvons pas identifier un genre spécifique à partir d'indices typiques de ce genre. Il est clair que ce qui fait un sonnet n'est pas la même chose que ce qui fait un roman, ou ce qui fait une autobiographie ne fait pas nécessairement ce qui fait une autofiction. Pour l'un, il y a des règles, qui existent, qui sont explicites ; pour l'autre, un air de famille : on reconnaît une autofiction, comme on reconnaît un frère et une sœur, même si on ne sait pas dire pour quoi. Genette (2004) a analysé plusieurs indices textuels – l'ordre, la

peut, de manière cohérente, considérer les œuvres dans lesquelles le *je* est dominant comme relevant d'un vaste genre, d'une manière « d'archigène ».

⁴⁰ (<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>). L'existence de toute une série de formes extra-littéraires témoigne de son caractère composite. Au même titre que l'autoportrait, l'autofiction ne semble pas, selon Colonna en premier lieu (1989: 30) « pouvoir être limitée à la littérature »; on la retrouve dans d'autres domaines de l'art: « voyez le *Christ outragé* de Dürer, *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard ou l'œuvre photographique de Gilbert et George ». Dans les arts plastiques, le mot « autofiction » peut désigner, à la différence des simples autoportraits, ou des photos se contentant de fixer la trace d'une performance, toutes ces œuvres où l'artiste s'est servi de sa propre image comme matériau – mais en la déformant, en la travestissant, en la métamorphosant, en la picturalisant, ou en la projetant dans un univers fictionnel (narratif, poétique, ou purement imaginaire). À l'heure actuelle, de nombreux artistes continuent de perpétuer la tradition de l'autoportrait à travers le médium vidéo, utilisant l'autofiction, l'autodérision ou la narration autobiographique, comme autant d'outils affichés d'une profonde quête identitaire. L'autofiction apparaît comme un territoire artistique privilégié : puisqu'il s'agit, tout à la fois, de « faire de son corps, une œuvre d'art », selon un principe d'immanence, d'immédiateté, et de propulser cette immanence, paradoxalement, dans un régime d'allusions culturelles, de détournement des codes et de jeu avec leurs connotations., comme dans les œuvres photographiques de Larry Clarke, Nan Goldin, Cindy Sherman, Sophie Calle et Mariko Mori, l'œuvre graphique de Robert Crumb, Joe Sacco, Art Spiegelman, Marjan Satrapi et Lewis Trondheim, l'œuvre cinématographique de Jean-Luc Godard, Nanni Moretti, Federico Fellini ou Atom Egoyan. Garcia (2009 : 148) inclut, en plus des photographies de Sophie Calle, les installations de Boltanski, les métamorphoses vestimentaires de Madonna et corporelles de Michael Jackson, les sosies de Claude François et la télé-réalité comme manifestation artistique et médiatique autofictionnelles. D'autres artistes autofictionnels sont Christophe Atabekian, Joël Bartolomeo, Adèle Bontoux, Pierrick Sorin, Cécile Wesolowski et Yves Klein. Colonna (1989: 213) relève un exemple d'autofiction cinématographique dans le film *Trans-Europ Express* d'Alain Robbe-Grillet. Le principe de la fictionnalisation de soi telle qu'elle est à l'œuvre dans l'autofiction dépasse largement le cadre de la littérature pour se manifester dans des arts figuratifs comme le théâtre, la peinture, le cinéma, la photographie et même la bande dessinée.

vitesse, la fréquence, le mode, la voix et les emprunts et échanges – afin de voir s’il y aurait des différences significatives entre le récit factuel et le récit fictionnel, indices qui, s’ils sont significatifs, pourraient éclairer les lecteurs. En ce qui concerne l’ordre chronologique et la vitesse, Genette conclut que le récit fictionnel et le récit factuel ne se distinguent ni par leur usage des anachronismes ni par la manière dont ils les signalent. De la même façon, il n’est pas possible de faire une distinction notable entre les accélérations, les ellipses, les ralentissements ou les arrêts du texte fictionnel et du texte factuel. En revanche, Genette (2004 : 149) est d’accord avec Hamburger pour noter que « la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement, et de descriptions étendues » est un indice de fictionnalité. La fréquence pourrait être un indice capable de différencier le fictionnel du factuel, ou plus intéressant encore dans le cas de l’autofiction, « le recours massif à l’itératif » pourrait être considéré

comme une marque d’imitation des allures caractéristiques de l’autobiographie, c’est-à-dire comme un emprunt de type fictionnel au type factuel – ou, peut-être, plus précisément, d’un type fictionnel (le roman pseudo-autobiographique) à un type factuel (l’autobiographie authentique) (Genette, 2004 : 150).

Ceci devient intéressant dans la mesure où un texte purement fictionnel contient beaucoup d’itératifs, un texte purement factuel n’en contient aucun ou presque aucun et un texte autofictionnel en contient plusieurs. Afin d’avoir accès à la subjectivité de ses personnages, les indices de fictionnalité qui sont les verbes de sentiment et de pensée attribués doivent être présents. Ici, il s’agit du monologue intérieur référant « insidieusement à la conscience du personnage » (Genette, 2004 : 151) et du style indirect libre, qui sont, selon Genette (idem : 152) « incontestablement plus naturels au récit de fiction ». De plus, Dorrit Cohn (cité par Genette, 2004 : 153) parle de la différence entre le « je-narrateur » et le « je-héros », fluctuation entre le factuel et le fictionnel, que l’on retrouve volontiers au sein des récits autofictionnels. Cette différence se retrouve aussi chez Lejeune (1986) qui fait la distinction entre « l’autobiographie authentique qui accentue davantage la voix du narrateur » et « la fiction pseudo-autobiographique qui tend à focaliser sur l’expérience d’un personnage » (cité par Genette, 2004 : 153).

Dans la partie qui suit je vais tenter de dresser une liste, aussi exhaustive que possible, d’indices textuels (intra-, extra- et para-) qui aident le lecteur à différencier

l'autobiographie de l'autofiction. Ou, dans certains cas, qui aideront ce même lecteur à faire la différence, puisque, à mon avis, jusqu'à présent les indices, à caractère provisoire et fragile dans l'autofiction, n'ont jamais été clairement identifiés et le lecteur n'a pas toujours été en mesure de bien faire la part des choses.

Il s'agit ici de dé partager les différents indices autofictionnels en indices formels/textuels/stylistiques et indices thématiques. Dans son *Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Vincent Colonna retient quatre caractéristiques mises au point par S. Doubrovsky esquissant un tableau à la fois fonctionnel, thématique, formel et générique de l'autofiction. Basée sur l'analyse de Colonna (1989 : 169-179), la typologie suivante m'aidera à décider du caractère autofictionnel d'une œuvre quelconque, en l'occurrence dans mon étude des récits notombiens, beyaliens et bouraouins :

1. Les modalisateurs fictionnels paratextuels

Rappelons que, selon Genette, le paratexte comprend l'épitéxte (le support médiatique et la communication privée, tels que les journaux intimes, les correspondances) et le périexpte (la présentation éditoriale, le nom d'auteur, le titre, l'intertitre, la dédicace, l'épigraphe, la préface, les notes). Les modalisateurs fictionnels paratextuels sont donc ou bien épitéxtuels ou bien périexptuels.

Genette, soulignant l'importance du paratexte, donne l'exemple suivant :

Ainsi de certaines autobiographies déguisées, où l'auteur donne à son héros un nom différent du sien (comme [...] la Claudine de Colette), ce qui leur refuse en définition stricte le statut d'autobiographie, mais qu'un paratexte plus large ou plus tardif ramène tant bien que mal dans son champ.

2. a. Les modalisateurs épitéxtuels

Il me semble non dénué d'intérêt de reprendre ici la liste dressée par Montalbetti (1998 : 65) des éléments périexptuels se situant aux bords du texte : « présentation éditoriale, nom d'auteur, titre, intertitre, dédicace, épigraphe, préface, notes... ». L'épitéxte se trouve autour du texte mais « à une distance plus respectueuse [...] généralement sur un support

médiatique (interview, entretiens ou sous le couvert d' une communication privée : correspondances, journaux intimes et autres) » (Genette, 2002 : 10).

2. b. Les modalisateurs péritextuels

Colonna (2004 : 112) explique que « le péritexte qui surplombe le texte » est « doté d'un statut de vérité plus consistant qu'une fiction » et Gasparini (2004 : 63) ajoute que le péritexte est fondamental pour créer les « conditions dans lesquelles un roman est susceptible d'être reçu, à tort ou à raison, dans un registre autobiographique ». Hallyn (1987 : 202) définit le péritexte comme « un ensemble hybride de signes qui présentent, encadrent, isolent, introduisent ou clôturent un texte donné ».

1. Les modalisateurs péritextuels allographes – modalisation éditoriale

a. l'effet-collection

Chez les trois écrivaines analysées l'effet-collection n'existe pas au sens où tous leurs textes auraient été publiés dans une même collection. En revanche, une sorte de réflexe chez le lecteur est à prévoir puisque les trois auteures publient chacune la plupart de leurs œuvres chez le même éditeur : Albin Michel pour Amélie Nothomb et Calixthe Beyala, et Stock pour Nina Bouraoui (après un bref séjour chez Fayard et chez Gallimard). Ces éditeurs publient, la plupart du temps, des romans, ce qui induit encore une attente chez le lecteur : un livre publié chez ces éditeurs aura, forcément, l'allure et le contenu d'un roman.

b. l'effet-œuvre complète

En ce qui concerne l'effet-œuvre complète, les trois écrivaines étudiées offrent un bon exemple. C'est effectivement à partir de l'ensemble de leur œuvre qu'on peut identifier l'aspect autofictionnel. En soi, dans chaque livre à part, il est plus difficile de voir le penchant autofictionnel, mais si l'on analyse l'ensemble il est plus aisé de voir ces tendances.

c. l'effet-édition savante

Cet aspect n'a aucune valeur dans le cas des ouvrages étudiés ci-dessous.

2. Les modalisateurs péritextuels autographes – modalisation par l'auteur

a. le titre

La titrologie, dont l'objet d'étude sont les titres, a acquis de puis un certain nombre d'années une place importante dans l'approche de œuvres littéraires, surtout de puis l'entrée de la pragmatique dans le champ de la littérature. Le titre est « évocateur d'un type de texte, d'un auteur, d'un genre, d'un courant littéraire, d'une culture, d'une société » (Hoek, 1981 : 282). Interface entre genèse et réception, parfois matrice du texte, situé entre l'auteur, l'éditeur et le lecteur, clé pour l'interprétation de l'œuvre, le titre, par ses implications multiples, occupe une position stratégique. Le titre d'un roman, pour Duchet (1973 : 52),

[...est] un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman.

Duchet (idem) distingue deux aspects du titre, sa face hors-texte et sa face texte :

D'un côté le titre, désignation conventionnelle d'un objet de lecture, propre d'un texte lexicalisé en divers discours, accompagné ou non d'autres éléments signalétiques, ressorti à un métalangage. [...] En même temps le titre est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique.

Le titre, en soi, peut être éloquent, il peut marquer les dièses de l'auteur avec l'autobiographie, par exemple, si le titre inclut un nom propre, différent de celui de l'auteur alors que le contenu est clairement autobiographique. Ou, de l'autre côté, le titre peut inclure le prénom ou le nom de l'auteur alors que le contenu est complètement fictionnel. En bref, le titre remplit trois fonctions essentielles : la fonction référentielle, c'est-à-dire, le rôle du titre est d'apporter des informations d'ordre référentiel relatives à l'histoire du roman, mais aussi et surtout à son contexte socio-historique ; la fonction conative, autrement dit, le titre doit arriver à impliquer le lecteur, à l'accrocher, et pourquoi pas le séduire, et la fonction poétique, c'est-à-dire, les sèmes qui composent l'intitulé peuvent participer à le rendre plus sonore, et plus attirant même.

b. l'indication générique

Les protocoles éditoriaux pour désigner un texte comme fictif se sont modifiés avec le temps. Donnons cet exemple simple de Genette (cité par Colonna 1989 : 32) : « aucun roman de Balzac, de Stendhal ou de Flaubert ne comporte [la] mention [de roman] sur l'édition originale de leur ouvrage. L'indication générique « roman », le signe le plus

répandu et le plus univoque du caractère imaginaire d'une œuvre, n'entre en vigueur que vers les années 1920. Lejeune (1986 : 20) pluralise en quelque sorte l'appellation et l'interprétation génériques de « roman » quand il précise qu'il ne signifie pas uniquement « fiction » (par opposition à « non-fiction » ou « référence réelle »), mais qu'il désigne la littérature, l'écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage.

c. la dédicace

La dédicace ne constitue pas seulement un hommage que fait un auteur à quelqu'un, qu'on appelle dédicataire. Il s'agit d'un message qui accompagne le texte, message dans lequel l'auteur adresse des mots à quelqu'un pour donner à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur, comme si ce dernier utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit. La dédicace s'adresse également au lecteur. Par le biais de la dédicace, l'auteur intervient directement (sans l'artifice du narrateur) pour s'exprimer de vant son lecteur, ce qui peut être interprété comme un rapprochement entre lui et ses lecteurs.

d. l'épigraphe

L'écriture et la lecture se posent comme un jeu de rôles entre l'écrivain et le lecteur : l'épigraphe, à elle seule, peut être identifiée comme un signal de culture, un mot de passe d'intellectualité. C'est à Genette que nous devons une définition à la fois globalisante et précise de l'épigraphe, et une explication perspicace de ses différentes fonctions. Cela permet d'étendre l'application de ces fonctions à plusieurs œuvres littéraires. Selon Genette (1987 : 147) :

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a.

L'épigraphe permet également au lecteur d'avoir une conception intégrale sur la vision du monde de l'écrivain, car comme l'affirme Gasparini (2004 : 76) : « L'épigraphe est susceptible d'indiquer, par une simple manipulation intertextuelle, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité ». Elle est, selon Marchandier (2010), l'espace d'un dialogue entre auteurs, livres et lecteurs, de transmissions comme de ruptures

puisqu'elles sont des « zones de transactions lectorales » entre les différents acteurs du contrat d'écriture et de lecture.

Contrat d'écriture qui fait de l'épigraphe un maillon important dans la chaîne de création car elle porte en elle les traces non seulement de l'intention de l'auteur mais aussi de celle de sa société. Puisque l'épigraphe est une sollicitation à la réflexion tant de l'œuvre que de l'écrivain lui-même, bien que ce dernier se cache derrière la subjectivité du « contrat de vérité » qui lie l'auteur au lecteur, pour reprendre la conception de Philippe Lejeune, c'est à travers elle et par elle parfois que le lecteur, dont l'entreprise première est de pénétrer l'univers de l'écrivain, s'en trouve soit conforté, soit éloigné de celui-ci, dans sa position lectorale.

e. l'avertissement

En littérature, l'avertissement est la préface mise à la tête d'un livre. La préface étant souvent définie comme le discours préliminaire mis à la tête d'un livre, il n'est alors pas facile de différencier l'avertissement de la préface. Ceci constitue la raison principale pour laquelle je ne les traiterai pas séparément dans cette étude.

f. le prière d'insérer

Il s'agit d'une sorte de notice que les éditeurs de livres adressent aux journalistes pour promouvoir l'ouvrage et son auteur et, par extension, le prière d'insérer renvoie au texte de la quatrième de couverture.

g. la préface

Mentionnant que tout paratexte est un discours souvent « contraint », Genette propose une méthode qui consisterait à « repérer des sortes de *types fonctionnels* » et il dégage ainsi lui-même les constantes de divers types de préfaces : autographe, allographe, dénégative, etc. La préface autographe ou auctoriale (parce qu'écrite par l'auteur) s'oppose à la préface dénégative (celui qui s'y exprime prétendant ne pas avoir écrit le texte qui suit), ou à l'allographe fictive (c'est-à-dire simulant une préface allographe, écrite par quelqu'un d'autre que l'auteur). Une préface allographe (écrite par une personne autre que l'auteur du texte), par exemple, possède une fonction de recommandation que ne possède pas l'autographe. On sait qu'une fonction importante de toute préface féminine est de justifier l'écriture elle-même, fonction qui reste marginale, exceptionnelle, dans la

préface masculine. L'écriture y est montrée comme ayant un but précis qui n'est presque jamais l'art ou la littérature et y est plutôt présentée comme une pratique instrumentalisée.

h. l'incipit

Après l'étude des éléments dans la périphérie du texte, il est temps d'aborder les textes proprement dit en commençant par leur début, c'est-à-dire leurs *incipit*. C'est à ce niveau du texte que se manifeste la voix narrative et l'entrée dans l'autofiction, dans le cas des romans objets de cette étude. Comme dans l'interaction verbale où les règles conversationnelles sont ritualisées, l'entrée dans le texte nécessite la mise en place de protocoles d'entrée. Ces protocoles d'entrées ou *incipit* constituent la première unité narrative du texte. La délimitation de l'incipit dans les textes a fait l'objet de beaucoup d'interprétations : est-ce la première phrase d'un texte ? Le premier paragraphe ? La première page ? Comment définir dès lors ce qui constitue le début d'un roman ?

L'*incipit* est ce fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction et se termine à la première fracture importante du texte. C'est au niveau de la première fracture importante que les difficultés surgissent. En effet, ce repérage de fracture textuelle relève d'appréciations subjectives et reste donc arbitraire. Cela dit, certaines marques ne trompent pas sur leur effet de rupture (les changements de temps dans le récit, le changement de personnage, les blancs typographiques, etc.). Comme porte d'entrée dans le texte, il a d'abord une fonction « codifiante ». En effet, l'incipit permet généralement de reconnaître, selon le type de codification mis en jeu (explicite, indirect ou implicite), le genre et le style d'une œuvre. Il joue un rôle de « séducteur » auprès du lecteur par la création de sentiments d'attente, en attisant la curiosité, en instaurant, dès le début, une tension par une dramatisation immédiate. Il peut aussi avoir une fonction « informative » (thématique, métanarrative et constitutive) ou « dramatique » (mise en marche de l'action). En bref, l'incipit présente, en terme d'histoire – c'est-à-dire de fable pour reprendre la terminologie des formalistes russes – les éléments du cadre spatio-temporel, l'entrée du personnage principal, la narratrice et sa situation.

i. l'explicit

La sortie du texte (appelée également *explicit* ou *desinit*) corrobore le code générique annoncé par l'incipit et, comme lieu stratégique, peut être considérée comme la dernière unité narrative du texte. En général défini comme le « mot qui indique qu'un ouvrage est

terminé, et que l'on trouve à la fin des manuscrits latins du moyen âge » (Littre, Robert, etc.), l'explicit, l'antonyme d'incipit, est annoncé par des « démarqueurs » tels que le changement de temps, le changement du discours narratif (rupture ou infraction à l'homogénéité, les contrastes stylistiques, etc.), le changement de la voix et de la personne ou encore l'épuisement ou la saturation des possibilités narratives. La clause se présente également comme le lieu d'une tension entre la nécessité de finir structurellement et l'impossibilité d'achever l'histoire narrée, car tout texte a des limites physiques alors qu'une histoire peut être infinie.

Mon aperçu ne peut pas se terminer sans mention du métatexte, qui correspond à « la relation critique » (Montalbetti, 1998 : 65), c'est-à-dire à la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle. Comme le note Constant (2003): « ce qui compte reste finalement le métatexte, plus que le texte lui-même, la critique du texte premier, de l'hypotexte, et la volonté affirmée de dévoiler la technique autoriale, de révéler ainsi la présence de l'auteur ». Cette métatextualité est un trait de l'autofiction.

1.4.1. Les caractéristiques paratextuelles

Les travaux de l'école de Göttingen⁴¹, en Allemagne, dans les années 60 ont créé les conditions de la naissance de l'analyse du paratexte en tant que discipline à part entière. Plus tard, Gérard Genette, avec son incontournable *Seuils* (1987), a donné ses lettres de noblesse à ce pendant des analyses péritextuelles, et ce, particulièrement, en France. *Seuils* est le premier ouvrage complet à avoir été consacré à cette dimension pourtant importante de l'objet livre et aussi vieille que la littérature elle-même, l'appareil qui entoure et protège le texte, en proposant au public à la fois le point de vue de l'auteur et une façon de lire son œuvre. Genette y poursuit à quelques détails près deux objectifs : d'un côté, il observe la récurrence de certaines formes et fonctions du paratexte, dépendamment de genres, des époques et d'autres facteurs, de laquelle il conclut à certains types (c'est l'aspect fonctionnel); de l'autre, il démontre la force illocutoire du message, orienté essentiellement vers un destinataire à convaincre (c'est l'aspect pragmatique).

⁴¹ Fricke, Harald et Wetterwald, Deborah, « Dédicace et paratexte : l'école de Göttingen, Rapport de recherche », 2008.

En introduction à *Seuils*, Genette (1987 : 9) souligne que « les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs et les œuvres, les éditions d'une même œuvre ».

De plus, tout indique que le sexe de l'auteur détermine en partie le contenu du paratexte, de même que ce paratexte factuel que constitue le sexe de l'auteur influence la lecture du texte, qu'il institue un « effet de réception ». Genette (idem : 13) effleurant la question demande : « lit-on jamais un *roman de femme* tout à fait comme un roman tout court, c'est-à-dire comme un roman d'homme ? ». Cette remarque du narratologue, il nous faudra en tenir compte dans l'étude du paratexte féminin qui, comme on le verra, est fort soucieux de la réception, constamment préoccupé à apporter une caution à l'œuvre qu'il encadre.

Le paratexte sert la cause de l'auteur dans sa « fonction de régie » (Genette, 1987 : 263), il comprend le péri-texte et l'épi-texte. En revanche, il n'est pas certain qu'elle serve celle du lecteur, tant les pièges d'interprétations y sont multiples à l'instar de cette remarque de Nils Soelberg (1988) :

Le paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute de l'intérêt de l'auteur, non toujours du lecteur. Pour l'accepter, mais aussi pour le refuser, mieux vaut le percevoir en toute lumière.

Soelberg (idem) poursuit son analyse :

Si toutes les conventions textuelles concernent les seuls lecteurs déjà prolongés dans le livre en question, les normes du paratexte, par contre, se définissent comme une série d'influences exercées sur le lecteur potentiel, afin qu'il se fasse enrôler dans la brigade des lecteurs réels – ce qu'il y fasse son service complet »

Parmi ces influences, il faut aujourd'hui compter les informations que le public peut trouver sur internet. Le web d'auteur, la page internet d'un auteur présente rarement de l'inattendu. Il s'agit en général d'une élaboration de ce que le lecteur peut trouver sur la quatrième de couverture. Spear (2010 : 451) indique que sur un site traditionnel,

on trouve des informations biobibliographiques et un minimum de marketing, par exemple : une biographie chronologique (quelques dates-clés, parfois des informations sur la famille, les lieux d'habitation, la scolarité), une liste de publications, parfois des bibliographies critiques, des extraits de textes, des illustrations de couverture.

Ces informations en ligne ajoutent un paratexte qui influence la lecture du pacte autofictionnel et la création du personnage, réel, virtuel ou autofictionnel comme je le

montreraï à travers l'analyse, brève mais nécessaire, des sites web de Nothomb, Beyala et Bouraoui.

Si c'est dans l'étude de ses traits fonctionnels (réurrences thématiques et formelles spécifiques au corpus) et pragmatiques (effets de réception) qu'on décèlera dans le paratexte les caractéristiques les plus significatives de l'autofiction, il faudra également tenir compte d'un autre aspect du paratexte, qui est son rôle de limite du texte. Le paratexte semble extrêmement important dans le cas de l'autofiction puisqu'il peut dans certains cas permettre au lecteur de différencier entre roman (qu'il soit autobiographique ou non), autobiographie et autofiction.

Le paratexte auctorial qui contient tout ce qui est sous la responsabilité directe de l'auteur reflète l'identité nominale par le nom d'auteur⁴² (le nom d'état civil de l'auteur ou un pseudonyme ou l'anonymat dans le cas où l'ouvrage ne porte aucun nom) : si le nom d'auteur est le même que le personnage de la narration et le narrateur, l'autofiction devrait être clairement posée. Lecarme (1993 : 227) avance que la principale caractéristique de l'autofiction est que « auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman. ». Mais il avance également qu'il pourrait y avoir des versions d'autofictions où le nom propre est masqué par l'usage d'un pseudonyme. Colonna parle d'une « *homonymie par substitution* » (2004 : 56) où l'écrivain pose un troisième terme qui établira une équivalence entre les deux. Cette équivalence sera indirecte et obligera le lecteur à un décodage plus important. Mais elle n'en sera pas moins effective puisqu'elle sera loin d'être une simple ressemblance, mais plutôt une « *correspondance structurale* » (idem). Selon Lejeune (1984 : 30), le pacte autofictionnel serait

[...] un pacte qui sert à rompre le pacte. La substance du livre serait donc fatalement romanesque. Mais si ce livre était réellement fictif, aurait-il été vraiment nécessaire de le préciser ?

Néanmoins, comme nous le verrons plus tard, il faut être prudent, la seule indication paratextuelle d'autofiction ne suffit pas toujours.

⁴² Dans son ouvrage *L'autobiographie en France*, Lejeune (1971 : 23) voit dans le nom propre de l'auteur « la seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit [...] la place signée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle ».

1.4.2. Les caractéristiques intertextuelles

L'intertexte est une notion littéraire à laquelle la critique et les théoriciens se sont fortement attachés depuis plusieurs décennies. Selon Lise Gauvin (2004 : 11),

la notion de réécriture, entendue au sens d'écriture-palimpseste ou de reprise d'un texte antérieur, est au cœur même de l'acte d'écrire dans la mesure où celui-ci ne s'accomplirait sans référence à une tradition littéraire déjà constituée.

Elle reprend les mots de Jean Giraudoux – « Le plagiats est la base de toutes les littératures, sauf de la première, qui d'ailleurs est inconnue » (*Siegfried*, acte 1, scène VI) pour souligner toute écriture est une réécriture et qu'il s'agit de convertir « des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent » ce qui change l'écriture en « collage et glose, citation et commentaire » (Compagnon, cité par Gauvin, 2004 : 12).

À partir de la notion du rapport dialogique écrivain-lecteur, donc du lectorat, Gauvin parle d'un « *effet de lecture* » (idem : 12) lié à la reconnaissance d'un genre, d'un côté, et à la complicité entre l'auteur et son lecteur, de l'autre. Elle base son raisonnement sur les travaux de Riffaterre, pour qui « l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre un œuvre et d'autres, qui l'ont précédé ou suivie » (1980 : 4). Si l'intertexte n'est pas détecté par le lecteur, c'est la nature même du texte qui est manquée. Notons aussi que l'intertexte évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs modifient avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. L'intertextualité ne doit néanmoins pas être limitée au seul effet de lecture (du côté du lectorat) ou à l'intention auctoriale (du côté de l'auteur), elle ne doit pas se limiter aux seuls « faits littéraires, sans tenir compte notamment de son inscription dans la trame socio-culturelle du discours » (Milesi, 1997 : 27). Je tâcherai dans les chapitres suivants de questionner la notion d'intertextualité, omniprésente dans les textes autofictionnels, et ainsi, de répondre également à la question de Gauvin de savoir s'il y a des figures particulières d'intertextualité qui existent dans le contexte de l'écriture féminine.

Sans entrer dans les détails de l'intertextualité de l'autofiction féminine (ceci se fera dans les chapitres suivants), il est utile ici de mentionner que la plupart de ces textes liés aux mouvements féministes sont « inspirés des ouvrages canoniques de la littérature mondiale ou encore de figures emblématiques de l'imaginaire collectif » (Gauvin, 2004 : 13) et

que c'est à partir de ceci que s'élabore un contre-discours (Terdiman, cité par Gauvin, idem), un discours qui s'alimente aux discours dominants mais en propose une « contrepartie » afin de déstabiliser ces mêmes discours.

De toute façon, ce qui se passe grâce à l'intertextualité, c'est que l'œuvre plus ancienne se trouve réactualisée et recontextualisée. Cette réécriture est caractéristique de la post-colonialité selon Gauvin (2004) et Tiffin (1987). Dans le cas de Nothomb et de Bouraoui, je montrerai que leur réécriture (de mythes et autres intertextes) repose sur un pacte implicite qui suppose la reconnaissance du texte d'origine dès le départ. Dans le cas de l'écriture beyalienne, c'est un peu plus compliqué, comme le note aussi Gauvin (2004 : 22), Beyala utilisant la stratégie des « emprunts » cachés, ou de ce qu'on peut nommer le plagiat. Maurel-Indart (2011 : 300-326) note que le plagiat est une notion floue et qu'il n'est pas toujours facile de le différencier de techniques littéraires telles que la parodie, le pastiche, la suite ou continuation.

Chez les trois écrivaines de mon étude, en plus d'une intertextualité hétéroclite poussée, puisque sont cités de s'écrivains de s quatre coins du monde illustrant la diversité du bagage culturel et littéraire⁴³ des auteures, le lecteur retrouve aussi de l'autotextualité ce qui renvoie à la citation des textes de l'auteure en question dans son propre texte. Donc, au lieu de citer des textes d'autres auteurs, l'autotextualité est une intertextualité spécifique, de « soi » à « soi » en quelque sorte. L'autotextualité ou autobibliocopie⁴⁴ inscrit par là même le texte dans un espace autobiographique et autofictionnel et les œuvres antérieures d'un auteur jouent un rôle autonome dans cet espace. Pour Den Toonder (1997 : 130), l'autotextualité, forme spécifique d'intertextualité, constitue un élément essentiel dans le développement du genre autobiographique.

Autre phénomène intéressant, observé mais non analysé par Gérard Genette, est celui d'une « filiation » (Genette, 1987 : 374) entre les textes, reflété dans les différents paratextes. Duchet (1973 : 56) suppose également, en ce qui concerne les titres, qu'il y a une « situation paradigmatique » de ses éléments, les titres renvoyant les uns aux autres par leurs schémas et leur vocabulaire. Je montrerai comment, dans les cas de s trois

⁴³ Ce bagage culturel a pour contre-poids ce qu'Iser (1978) appelle le « répertoire », l'ensemble des normes sociales, historiques, culturelles dont a besoin le lecteur pour mener à bien son travail d'interprète du texte littéraire.

⁴⁴ Néologisme forgé par Rice (2004), basé sur l'autobiocopie, vocable de Lejeune, l'autobibliocopie met en valeur ce réseau d'auteurs se citant eux-mêmes.

écrivaines, cette forme d'intertextualité paratextuelle aide à former un ensemble autofictionnel.

1.4.3. Les caractéristiques thématiques

Souvent, la critique ne porte ni sur le contenu de la notion d'autofiction, ni sur la stylistique mise en œuvre par les écrivains, mais plutôt sur le contenu de leur écriture. La plupart du temps c'est une attitude trop nombriliste qu'on reproche aux écrivains, on parle alors d'une « égo-littérature »⁴⁵ ou d'une « littérature de caméscope » (Garcia, 2009 : 157), provenant de la tendance à l'exhibition de soi. Forest en fait le partage : selon lui, égo-littérature, autofiction et roman du *je* sont trois 'stases' dans le processus de dépersonnalisation à la faveur duquel le réel se fait entendre toujours avec plus de force au sein de la fiction. Dans l'égo-littérature on trouve un *je* qui se présente comme une réalité, les genres biographique, psychologique et sociologique se trouvent représentés ici. En ce qui concerne l'autofiction, s'il s'agit d'un projet autobiographique lié à un projet romanesque, la réalité du *je* s'éprouve comme fiction tandis que dans le roman du *je* on trouve le support nécessaire d'une expérience « dont s'absente le sujet afin de laisser le roman répondre à l'appel exclusif de l'impossible réel » (Forest, 2001 : 37).

De façon générale, il faut noter que les conditions thématiques de l'autofiction sont relatives. Certains thèmes peuvent être jugés pertinents pour décrire la vie de l'un sans l'être pour celle de l'autre. Les thèmes sont toujours fonction du but visé par les auteurs et de l'horizon d'attente du lecteur. Très peu de recherches ont été menées par rapport aux thématiques spécifiques de l'autofiction. Ceci est sûrement dû au fait que l'autofiction fait partie de littératures de l'intime et que ces littératures et leurs thématiques sont largement abordées par la critique littéraire. Ainsi, on peut indiquer qu'à l'instar du conte ou encore du roman d'apprentissage, l'autobiographie est composée d'une série de topoï qui sont des sortes de lieux communs que l'on trouve dans toutes les autobiographies. Le récit d'enfance ou le récit de formation font partie de ces topoï, qu'on retrouve dans les autofictions. Laurens (2010 : 29) note la présence de thèmes liés au trauma (maladie,

⁴⁵ Alors que toute une partie de la critique littéraire contemporaine se borne encore à souligner les aspects nombrilistes et égotistes de l'autofiction, j'admets avec Hubier (2003 : 71) que « tout récit intime est un récit piégé qui, maquillant en justification l'éloge de soi, est invariablement sous-tendu par l'amour propre, l'égotisme, le narcissisme ... L'intimiste se caractériserait ainsi par la tendance à rapporter à lui-même toute réalité, à faire de sa personne le centre du monde ».

inceste, crime, deuil) dans les textes autofictionnels. Certaines autofictions de mon corpus incluent ces thèmes : le viol et la maladie chez Nothomb, le crime et le deuil chez Beyala, et la déception amoureuse et la dépression chez Bouraoui.

Récemment, la critique, en plus de l'intérêt renforcé qu'elle montre à l'autofiction, ses caractéristiques intertextuelles et ses modalités épiciques, péroratives et paratextuelles, a commencé à s'intéresser de plus près aux thématiques. C'est ainsi que Gasparini (2010 : 281-304) s'attarde longuement au traitement du topos de l'amour dans ce qu'il nomme autofiction ou autonarration.

Dans cette section, je vais donner quelques exemples de thèmes récurrents de la littérature autofictionnelle. L'inclusion de thèmes comme l'amour, l'enfance, la sexualité, la mémoire, le « moi » et le « soi », la psychanalyse montre à quel point il s'agit d'une littérature du personnel, de l'intime et de l'extime⁴⁶.

Au niveau de la thématique, Hind Mokrane (2007) identifie la quête identitaire qui ne manque pas de se profiler à travers le personnage principal en crise et qui se cherche continuellement, à travers le regard de l'auteur, comme une de ses deux principales composantes de l'écriture autofictionnelle. La notion de crise du sujet ne peut qu'être en profonde correspondance avec l'esthétique et l'essence de l'autofiction. Michael Sheringham (1993) a identifié quatre éléments thématiques typiques de l'autobiographie et de l'autofiction, que je soumettrai à une analyse dans cette étude. Selon lui, ce qui est particulier à l'autobiographie et l'autofiction féminine récente est l'importance apportée aux relations avec les autres, en particulier avec les parents, la prise de pouvoir (empowerment) à travers l'écriture, la recherche de nouvelles formes autobiographiques et le positionnement (grounding) de l'expérience individuelle dans l'histoire et la réalité matérielle.

Toutes les auteures que j'ai lues pour ma thèse traitent de sujets de marginalisation. Lashgari (1995 : 2-3) indique certaines circonstances à la base de l'écriture féminine :

La femme qui traite de sujets marginaux [...] doit taire en partie ce qu'elle voit et ce qu'elle sait pour se faire accepter au sein des principaux courants littéraires. Ecrire avec franchise peut ainsi signifier la transgression et le viol des normes littéraires établies et acceptées. [...] Ce qui est lu et compris par le groupe dominant comme aliénant, radical, choquant, exubérant, va probablement offenser surtout si cela vient d'une femme. Si dans la tradition culturelle de la femme écrivain

⁴⁶ La critique littéraire parle de l'extimité pour qualifier des textes où le vécu est traduit de façon choquante, abrupte, en quelque sorte « trop privée ». Les écrits de Christine Angot, Catherine Millet et parfois même Annie Ernaux sont qualifiés d'extimes.

« faire du bruit » est mal considéré, la tentation d'auto-censure est forte tout comme le sont le risque et la nécessité de percer. Ce risque influence souvent la façon dont l'écrivain conçoit la forme de son œuvre, sa représentation dramatique, son langage et ses figures de rhétorique.

Voilà comment thématique et stylistique se rejoignent. Et voilà aussi pour quoi l'autofiction, un domaine littéraire qu'on pourrait qualifier de « féminin » vu l'importante production d'autofictions faite par des femmes, se voit tant opposée par la critique littéraire, institution depuis longtemps majoritairement « masculine ». Colonna (2004 : 188) note, en ce qui concerne l'autofiction, l'observation suivante : « Hasard ou déterminisme, je remarque d'ailleurs que les textes de femmes et de minoritaires (devenus parfois dominants avec le temps) l'emportent dans cette pratique, comme s'il s'agissait d'un véhicule plus adapté aux profils d'exception ». Une fois de plus, cette déclaration souligne l'apport des femmes dans le domaine de l'écriture autofictionnelle.

L'amour

L'excellente analyse faite par Gasparini à propos de *L'Histoire nouvelle des amours de la jeune Bélise et de Cléante* (Présidente Fernand, 1689) et *Rendez-vous* (Christine Angot, 2006) montre à quel point le thème de l'amour est « propice aux jeux de miroirs et de séduction qui caractérisent l'autonarration » (Gasparini, 2010 : 304). Véronique Ménard (2010) souligne le lien entre l'amour et l'autofiction dans son analyse de l'autofiction *Folle* de Nelly Arcan. Sous forme de lettre à son amoureux français, lettre qui s'explique en 200 pages, Nelly Arcan utilise l'autofiction pour déchiffrer la folie de l'amour, l'obsession, la névrose malsaine qui prend place lorsque l'autre s'éloigne, lorsque Nelly se retrouve seule, rejetée.

Parmi les éléments typiquement autofictionnels, Gasparini souligne la narration intercalée qui prend l'apparence d'un journal intime tenu irrégulièrement et sans mention de date (ceci fait penser à plusieurs autofictions de Bouraoui et à *Une Forme de vie* de Nothomb), le fait que la narratrice admet que les événements qu'elle essaie de décrire sont filtrés par sa mémoire et donnent donc une impression subjective (cf. les textes de Bouraoui et *L'Homme qui m'offrait le ciel* de Beyala) et la confusion des rapports de temps (présente dans tous les textes de mon corpus). Référence est alors faite à Barthes qui distingue le *discours amoureux*, actuel et fragmentaire, du *récit* récapitulatif consacrant la fin d'une

aventure amoureuse. Les textes où une auteure à travers sa narratrice relate un amour à fin malheureuse s'inscrivent dans la tradition lyrique de la plainte amoureuse qui « légitime le discours en première personne » (Gasparini, 2010 : 299). Barthes l'exprime ainsi dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977 : 66) :

Complements : on ne les dit pas – en sorte que, faussement, la relation amoureuse paraît se réduire à une longue plainte. C'est que, s'il est inconséquent de mal dire le malheur, en revanche, pour le bonheur, il paraît coupable d'en abîmer l'expression : le moi ne discourt que blessé.

L'autofiction thématise la problématique de la sincérité de l'auteur à travers la relation amoureuse qu'il retrace. Le lecteur retrouve la thématique de l'amour surtout chez Beyala et Bouraoui, mais tous les textes autofictionnels parlant de l'amour s'inscrivent dans la tradition lyrique de la plainte amoureuse et, dès lors, le discours à la première personne du singulier se trouve légitimisé.

L'enfance et l'adolescence

L'enfance et l'adolescence sont des thèmes de prédilection de l'écriture en général et de l'autofiction en particulier. Cette thématique peut être abordée de deux façons : d'un côté, l'enfance est la période paradisiaque de la vie, donc on y retourne avec mélancolie, et de l'autre, l'enfance contient un/des épisodes traumatique(s) qu'on veut cacher ou dévoiler. Pour Georges-Arthur Goldschmidt (2010 : 55)

Il n'y a pas d'autofiction sans vice fondamental, sans inavouable, sans adolescences coupables, sans amours d'internat, sans main secourable, sans initiation au secret essentiel qui vous marque à jamais.

Le corpus sur lequel j'ai travaillé contient plusieurs exemples de ces vices fondamentaux, de cette adolescence coupable ou encore de cette initiation au secret, comme les analyses des chapitres suivants prouveront. Par exemple, chez N. Othomb, le rêve obsédant de revivre l'enfance à l'aide de remémorations introduit la notion d'altérité, de dualité, de dédoublement, afin d'expliquer le passé qui reste tangible uniquement à travers l'écriture.

La sexualité

La sexualité est un thème disséminé à travers plusieurs autofictions contemporaines, comme le montreront les chapitres suivants, consacrés, entre autres, à l'insertion du thème dans les autofictions nothombiennes, beyaliennes et bouraouines. Il s'agira aussi de voir comment le thème de la sexualité est exprimé, d'où une analyse stylistique et langagière autour de cette thématique.

C'est surtout par la liberté d'expression dans le domaine de la sexualité que l'autofiction s'est vue vilipendée. Il devient facile de se laisser aller à écrire n'importe quoi, sans faire attention au style, quand on interprète mal l'autofiction, comme le fait Jenny quand il note dans le passage suivant que Doubrovsky prône l'abandon de la recherche de style littéraire :

Cependant Doubrovsky n'en reste pas à la position d'un Robbe-Grillet qui comprend l'écriture autobiographique comme une sorte de mensonge déformant. Il renverse même la perspective du tout au tout. Avec leur *beau style*, les autobiographes mentent en voulant faire vrai. Pour sa part, il propose de s'abandonner à l'aventure du langage qui conduira au vrai à travers le n'importe quoi.

Ainsi, pour Jenny, Doubrovsky opte pour un refus de style littéraire. La conclusion de Jenny (2003) devient encore plus malencontreuse lorsqu'il continue :

De cette absence de maîtrise, et donc d'*art*, il découle que l'autofiction doubrovskienne est présentée comme un genre *bas*, presque *infra-littéraire*, à la portée de tous les inconscients et de toutes les incompétences stylistiques. Pour écrire son autofiction, on n'aurait besoin ni d'avoir une vie intéressante, ni un talent littéraire. Un peu de spontanéité y suffirait.

En revanche, le thème de la sexualité n'est pas nouveau dans la littérature du soi. A partir de Rousseau⁴⁷, la sexualité individuelle est décrite dans l'autobiographie, parfois avec une pudeur extrême mais parfois aussi sans censure. La sexualité est liée aussi bien à la thématique de l'amour qu'à la thématique de la recherche identitaire et il est donc compréhensible qu'elle apparaisse parmi les thèmes de prédilection de l'autofiction.

Le lien entre la sexualité et l'autofiction a été souligné par John Ireland de la façon suivante :

The writing of autofiction is in itself a sexual (and not just an onanistic) act. In fact, throughout that whole section of 'Monstre', autofiction not only reflects but supports and shapes depl-

⁴⁷ Dans *Les Confessions* Rousseau parle de sa propre sexualité tourmentée par le masochisme, l'homosexualité, la masturbation et l'exhibitionnisme. L'aveu de cette sexualité tourmentée est un élément de la stratégie de l'écrivain. Il participe au pacte autobiographique en tant que gage de la sincérité de l'auteur : en disant des choses qui le ridiculisent, l'auteur fait comprendre au lecteur qu'il n'oserait rien cacher, qu'il n'oserait que dire la vérité à son propos.

rooted fantasies of sexual self-sufficiency linked to the act of writing itself, a kind of textual hermaphroditism in which visions of self-penetration ('I enter myself, we come together') threaten to supplant altogether the 'real' erotic encounter that Doubrovsky is ostensibly celebrating. (Ireland, 1993 : 8)

La sexualité fait partie de normes sociales et morales que l'autofiction transgresse volontairement dans ce que Darrieussecq (1997) nomme le « leurre » de l'autofiction, la volonté d'échapper à toute censure, voire l'autocensure. Par exemple, Catherine Cusset trace le portrait, dans une langue crue et incisive, d'une femme prise entre la puissance de son désir et sa peur de trahir à travers une mosaïque de scènes liées à la sexualité, dans *Jouir*, paru en 1997, sa première autofiction. Le livre a été mal reçu par la critique à sa sortie, qui l'a ignoré ou violemment attaqué. D'autres auteures comme Christine Angot, nommée la « grande prêtresse de l'autofiction »⁴⁸, Catherine Millet, Nelly Arcan, Chloé Delaume, Virginie Despentes sont souvent attaquées par la presse et le monde de la critique littéraire pour leur écriture obsessionnelle de la sexualité humaine.

Loignon (2010 : 342-343) signale trois modalités de la « levée réelle ou illusoire de la censure » : la première est « une normalisation exacerbée, ce qui signale l'insistance sur les détails de la vie quotidienne, les *realia* et ce que cela comporte de mesquinerie », la deuxième est la mise en avant de sentiments ou de penchants inadmissibles, alors qu'à travers la modalité l'écrivain instaure un écart par rapport à la norme. Chez certains autofictionnaires, tels que Doubrovsky, Duras ou Guibert, cela prend la forme d'une révélation d'« une monstruosité qui est en soi, matérialisée par des métaphores animalières et le recours à un bestiaire constitué d'animaux réels ou mythologiques » (Loignon, 2010 : 344). Cette forme extrême de la mise à jour de la vie secrète des sujets ne se présente pas dans les autofictions de notre corpus, bien que Nothomb, Beyala et Bouraoui créent des « monstres » individuels et personnels allant de pair avec une décomposition du réel.

La mémoire ou les caprices mnésiques

Alors qu'il est communément accepté que la mémoire est une construction imaginaire, il existerait, selon Lejeune (2005 : 40), deux attitudes diamétralement opposées face à la mémoire : certains décident d'observer la construction imaginaire et d'autres résolvent de

⁴⁸ Payot, 2004, <http://livres.lexpress.fr/critique.asp?idC=8880&idR=9&idTC=3&idG=3>.

la continuer. Burgelin (2010 : 216) indique que, dans les textes d'écriture de soi, « la mémoire est la grande ordonnatrice du récit et de mise en scène ». C'est le cas dans les autofictions, même si ici la mémoire est vue à la lumière psychanalytique aussi. Dans *Les Souvenirs écrans*, Freud (1899) démontre que l'individu ne possède pas une perception fiable de ses souvenirs. La mémoire est parasitée, en quelque sorte, par des images tirées d'un vécu ultérieur ou d'un refoulement de la conscience. Lacan (1966 : 94), reprenant certaines idées de Sigmund Freud, formule sa théorie sur l'individu pris dans « une ligne de fiction ». Dès que l'individu se remémore certains épisodes de la vie, il s'invente, il se voit comme personnage et il se ré-invente. Tout écrivain alors, dès qu'il s'inscrit lui-même dans son texte, se voit ainsi obligé à s'appréhender comme personnage et participe à la production de leur mythe personnel. Dominique Deblaine (1996 : 167) fait le partage entre la mémoire littérale qui « consiste à ressasser le passé, à rappeler la douleur [...] à aimer répéter sa souffrance » alors que la mémoire exemplaire « est un autre stade [où il s'agit de] produire un futur au-delà des erreurs passées ».

L'autofiction, en tant qu'exemple de texte où un auteur s'inscrit lui-même, implique des jeux complexes de la mémoire et de l'imagination. Un écrivain prend un risque absurde à trop vouloir *avérer* son passé, la littérature étant de la « mémoire invérifiable »⁴⁹, de la mémoire élastique. Les miettes d'un passé souvenu et l'esprit imaginaire de l'auteur forment un ensemble inséparable qui s'inscrit dans ce qu'on peut appeler un mythe personnel, invérifiable, inédit.

Pour Lajeune, « [é]crire un souvenir, c'est le dévitaliser » (2005 : 158), écrire sa mémoire, c'est en changer la nature, à cause de l'« élasticité de la mémoire » (ibid. p. 236) ; Doubrovsky (1989 : 212) note que lorsqu'il essaie de se remémorer, il s'invente. Au-delà d'une possible réorientation consciente de ses souvenirs, l'être humain n'a pas toujours la mémoire fiable, peut avoir des déficiences mnésiques involontaires. L'auteur peut alors intervenir en usant de l'imagination, qui a plusieurs fonctions. Selon Bellemin-Noël (1996 : 35), l'imaginaire est d'abord « le lieu où se façonne l'image du Moi et où règnent en maîtresses les images [...] qui se révèlent d'emblée comme simulacres de la réalité, de sorte que le régime de l'imaginaire est aussi celui de l'illusion ». La phénoménologie de la mémoire permet aussi de lier mémoire et fragmentation. Le

⁴⁹ Cf. François Nourissier, *Bratislava*, Ed. Grasset, 1990, p. 32-33, cité par J. Lecarme.

mécanisme de la mémoire, fait de blancs⁵⁰, de retournement inattendus, d'oublis, de déformations involontaires et d'associations d'idées, se rapproche d'un morcellement d'impressions, d'une fragmentation qui, au niveau de l'écriture, peut se traduire en échappée hors du récit linéaire, comme ce qui se produit au sein d'une autofiction.

Doubrovsky explique sa vision de la mémoire en 2008 lors du colloque de Cerisy :

Aucune mémoire n'est complète ni fiable. Les souvenirs sont des histoires que l'on se raconte à soi-même, où se mêlent, on le sait assez aujourd'hui, faux souvenirs, souvenirs-écrans, souvenirs tronqués ou remaniés selon les besoins de la cause.

Chez les autofictionneurs femmes « la remémoration est d'emblée résurrection et le récit un pèlerinage ému dans les lieux de mémoire enfantins » (Diaz, 2003 : 30). La mémoire est intimement liée à l'enfance, autre topos clé de l'autofiction, comme je l'ai souligné ci-dessus. La mémoire est aussi une fonction indissoluble de l'intertextualité : la mémoire de la littérature se jouant sur au moins trois plans, la mémoire portée par le texte, la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur (Samoyault, 2005 : 115).

La psychanalyse

Le lien entre autofiction et psychanalyse ne devient apparent qu'à partir du travail d'écrivain et de critique de Doubrovsky. Burgelin (2010 : 18) s'est interrogé sur ce lien, qui, d'après lui, serait une spécificité du contexte de la France « [p]eut-être parce que la question des mutations identitaires y a été vécue de façon plus intime, plus introvertie et réflexive ». Il note l'intensité de l'interrogation sur les fragmentations de l'individu, sur la possibilité et l'impossibilité du langage, sur les liens entre l'écriture et le corps, sur les dévastations des non-dits et du pouvoir mortel des mots.

Dans son article de 1998 intitulé « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », il renvoie à ce lien :

L'écrit est, pour l'analyste, meurtre du patient [...]. Le patient n'est pas supprimé mais digéré [...]. L'écriture est la revanche sur la parole, par absorption [...]. La lutte à mort par écrit est combat pour le poste narratif. Qui avale qui, c'est décider qui a droit de perspective.

Pour Doubrovsky la psychanalyse est un match de boxe, un vrai pugilat. Chez Doubrovsky, la psychanalyse a la même fonction que les préceptes stoïciens dans les

⁵⁰ Bouraoui note qu'elle avait « l'idée d'avoir comblé [s]es blancs en écrivant des livres » (AMMP : 46).

hypomnemata qu'analyse Foucault - à savoir un discours qui ne va ut qu' à être « opératoire », à guider le sujet dans le sens d'une plus grande intégration de sa double vérité imaginaire et factuelle, pulsionnelle et réflexive, mais sans que la pratique d'écriture ait pour vocation à résoudre la contradiction : « glissant en un mouvement perpétuel dans les frayages du double sens créant son propre sens ambigu, androgyne, l'écriture est inventée par la névrose », écrit Doubrovsky (1988 : 70).

Jean-Pierre Boulé (2010 : 330) conclut que l'autofiction en tant que genre soulève des questions pertinentes par rapport à la psychanalyse en termes d'autoreprésentation, car, pour lui, « la frontière entre autobiographie et fiction est floue lorsque l'on *fictionnalise* pour reprendre la définition de Doubrovsky la « narration d'événements et de faits strictement réels » ». Boulé fait allusion dans ce passage au fait que Doubrovsky ait fait passer sa description d'une séance d'analyse non-vécue comme réelle dans son autofiction *Fils*. Chez plusieurs autofictionnaires, comme chez Nothomb et Bouraoui par exemple, l'activité littéraire par l'écriture apparaît comme un instrument thérapeutique, une cure psychanalytique.

L'identité du moi n'est pas pensable sans une série de dispositifs qui médient le rapport au monde. Pour l'enfant, dans la situation du narcissisme primaire, le moi n'existe qu'à se confondre avec la mère⁵¹, avec le monde comme prolongement de la matrice. Ce n'est qu'à partir du moment où des dispositifs comme le miroir vont créer un schisme avec ce monde que se formera l'identité individuelle. Ces dispositifs instaurent un rapport originel à l'autre, à cet alter ego imaginaire que l'enfant perçoit dans le reflet spéculaire.

Comme le rappelle Jacques Lacan (1966 ; cité par Garcia, 2009 : 151), le sujet est traversé d'une « ligne de fiction à jamais irréductible » car il est condamné à imaginer son histoire à partir du « stade du miroir », « le moment où l'enfant rencontre son image réelle pour la fictionnaliser aussitôt, se trouvant à l'origine de toute quête identitaire ». Le sujet doit dès lors essayer, à travers des synthèses dialectiques, de résoudre en tant que *je* la discordance qu'il ressent de sa propre réalité :

⁵¹ La famille et la mère jouissent d'un régime particulier dans les autofictions féminines. En même temps qu'un retour à l'enfance, celles-ci bénéficient, selon Béatrice Didier (1991 : 26), d'un retour à la mère qu'elle interprète comme « un fascinant retour au Même ou plutôt à la même ».

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être en core prolongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre [...] Cette forme serait plutôt au reste à désigner comme un *je-idéal*, ... Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu... (Lacan, 1949).

Cet autre de l'imaginaire lui donnera les clés de son moi, tout comme, dans le dispositif langagier, la permutation de sémiotiques *je/tu* permet à l'enfant de trouver sa place symbolique en tant que sujet autre face aux autres sujets du jeu social. Ce chemin, nous le refaisons chaque jour dans les multiples dispositifs qui médiatisent notre rapport au monde et, tout à la fois, nous protègent de la violence de celui-ci (Bélin, 1999 : 245-259). Les liens entre la psychanalyse, l'enfance et la mère, qui existent dans la réalité, se retrouvent dans plusieurs textes autofictionnels. Les textes de mon corpus n'y font pas exception.

L'identité et la quête identitaire

Le problème de l'identité se pose d'abord en dehors de l'écriture. C'est un problème psychologique universel : « l'histoire de la construction de la personnalité à partir de modèles, et de la différenciation entre un moi et un non-moi » (Lejeune, 2005 : 173). Puisque l'autofiction est une fiction inspirée d'un contour identitaire bien réel, il n'est pas surprenant de voir le thème de l'identité ici. La problématique liée à l'identité peut être résumée en une seule question : comment l'écriture autofictionnelle contribue-t-elle à exposer les différentes facettes de l'identité, et quelles sont les stratégies préconisées par l'auteure pour secourir une identité éclatée ? L'autofiction accentue la métamorphose et même le travestissement (voir aussi l'utilisation poussée du carnavalesque) puisque sa propre quête identitaire passe nécessairement par une exploration de l'altérité, une recherche de possibilité de vivre d'autres vies et avec d'autres vies. Garcia (2009 : 159) parle, à ce propos, de l'autofiction comme « réélaboration fictionnelle adulte » où le texte devient « le réceptacle idéal de fantasmes d'autoengendrement et de totipotentialité⁵²

⁵² Garcia (2009 : 160) cite Robin (1997 : 18) pour expliquer la totipotentialité du sujet contemporain : elle « concerne surtout des êtres dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. L'objet de leur fantasme

véhiculés par la réélaboration fictionnelle de soi qui permet au sujet de » « réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, [...] de les expérimenter sans être submergés par eux » (Schaeffer, cité par Garcia, idem). L'identité d'un individu – n'importe que l'individu, donc aussi l'auteur – est destinée au déséquilibre, à l'interruption et à la fragmentation, principalement parce qu'elle se base sur la mémoire, laquelle n'est jamais fiable. L'autofiction pourrait se définir essentiellement par une recherche : recherche d'un sujet instable, inconstant et incertain en son essence ainsi que recherche d'un espace-temps flottant entre rêve et réalité ; elle permet un dédoublement, une démultiplication du *je* afin de « décliner ces trois Je, tenter de les combiner, de les subdiviser, pour obtenir des formes kaléidoscopiques » (Delaume, 2010 : 111). Dans l'autofiction, le sujet, qui se représente n'est, dès qu'il s'écrit, plus lui-même, il est devenu autre, un personnage, son propre personnage, « image fantôme de ce qu'il était » (Genon, 2010 : 199). L'espace autofictionnel se place à la frontière du rêve et de la réalité sans vraiment n'appartenir à aucun des deux. En revanche, l'espace de l'autobiographie est celui du réel.

Thomas Carrier-Lafleur (2010) résume bien le lien entre la quête identitaire et l'autofiction : « Boucle vertigineuse du néologisme doubrovskyen : pour un mal moderne (crise du sujet, impasse identitaire), il faut un remède nouveau (autofiction) ».

1.4.4. Les caractéristiques stylistiques

Les styles et les effets langagiers sont des éléments qui peuvent indiquer le niveau de littérarité d'un texte. La variation stylistique se définit par l'écart par rapport à l'usage courant. C'est à travers la notion de style que les différences génériques ont été longtemps traitées. La notion a plusieurs significations allant de la diversité individuelle à la régularité générique. Parmi plusieurs définitions possibles, je retiens celle de Riffaterre (1971) : le style est la mise en relief imposant certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur. Le lien entre l'aspect individuel et la partie collective du style est souligné par Goodman (1984 : 131). Ainsi, dit-il

totipotential est de s'auto-crée, afin d'en être. [...] Les sujets totipotentiels, ca mélésques et kaleïdoscopiques [...] deviennent tour à tour ce qu'ils investissent. Ils le *deviennent* mais ne s'y réfléchissent pas et ne s'y voient pas, contrairement à Narcisse qui ne voit que lui et se situe en aval de la poussée totipotentielle.

Un trait de style, à mon sens, est un trait exemplifié par l'œuvre et qui contribue à la situer dans un ensemble parmi certains ensembles significatifs d'œuvres. Les traits caractéristiques de tels ensembles d'œuvres – non les traits d'un artiste ou de sa personnalité – constituent le style.

Très peu de critiques littéraires se sont attardés aux caractéristiques stylistiques de l'autofiction. Jenny (2003) propose trois sous-catégories dans sa discussion de l'autofiction en tant que « détournement fictif de l'autobiographie » : le style narratif comme simplification de l'existence, le style narratif comme logification de l'existence et le style narratif comme trahison des instants vécus. Lors de son entretien avec Isabelle Grell (2009), Philippe Vilain souligne l'aspect stylistique :

La stylisation joue un rôle évident dans le processus d'autofictionnement. Plus on réécrit et plus on s'invente, on se déforme et on se reforme, on fait et défait la phrase, en quelque sorte, on la remanie comme on se remanie. La fiction s'organise d'elle-même, naturellement, à travers ce remaniement. Le style déplace, corrige, remplace, modifie l'ordre narratif, parfois la nature du texte. Ainsi la forme agit directement sur le fond.

Au-delà d'une brève analyse stylistique des styles individuels des auteurs retenues pour cette étude, je m'attarderai aussi à l'idée d'une stylistique autofictionnelle typique, au sens où si l'autofictionnaire s'attache à sa personne, à son vécu, il y a certainement des traits stylistiques plus adaptées à cette tâche que d'autres. Si le préfixe « auto » renvoie à « c'est moi qui me construis » et fiction à « je me construis à ma guise », la volonté de se construire est certainement liée à des choix stylistiques. Doubrovsky voulait, dès le début, « confier le langage d'une aventure à l'aventure du langage »⁵³ (quatrième de couverture de *Fils*, 1977) . Le langage et le style sont donc deux éléments primordiaux de l'autofiction, ce qui explique l'attention que j'y porte dans cette étude.

En revanche, la stylistique seule ne peut pas être un critère unique décisif de la qualité autofictionnelle d'un texte. Doubrovsky, et à sa suite d'autres théoriciens littéraires, a identifié l'innovation langagière comme un des trois critères principaux de l'autofiction. N'oublions pas que « si le langage fait l'autofiction, il la fait dans les mêmes proportions que dans le travail d'écriture d'un genre différent, d'un simple roman par exemple » (Vilain, 2010 : 478). L'autofiction ne détient aucunement le monopole de l'innovation, qui

⁵³ La référence à un langage nouveau n'est pas sans rappeler Jean-Jacques Rousseau, qui en 1764 notait qu'il « faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentimens si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité » (cité par Lejeune, 1986 : 26). En 2010, Doubrovsky (2010 : 390) reconnaît que la formule avait déjà été utilisée, avant lui, par Jean Ricardou. L'expression de Ricardou (1971 : 32) est qu'il s'agissait dans certains textes de « l'écriture d'une aventure » plutôt que de « l'aventure d'une écriture ».

est bel et bien un souci majeur de n'importe quel genre. Dans sa conclusion à propos de l'innovation du langage comme critère autofictionnel, Vilain (2010 : 481) l'écarte comme « trop discriminatoire, trop aléatoire, trop prétentieuse ».

Rappelons que le style renvoie à la manière particulière d'utiliser le langage pour s'exprimer ou pour écrire (le style est un choix entre plusieurs « écritures »), à la manière caractéristique d'un artiste (le style permet au lecteur d'identifier l'auteur d'une œuvre) ou d'une époque de traiter la matière et les formes dans une œuvre d'art (le style est un indice générique). En revanche, identifier, isoler et évaluer les paramètres stylistiques de l'autofiction, ou d'une auteure autofictionnelle telle que Nothomb, Beyala ou Bouraoui n'est pas une tâche facile. Une des façons de le faire est d'identifier l'utilisation de certaines figures stylistiques, comme la métaphore. Ce n'est, évidemment, pas la métaphore en soi qui fait la littéarité d'un texte, mais s'il y a présence d'un « réseau métaphorique plus serré », c'est un indice que le texte est plus fictionnel que purement référentiel, plus autofictionnel qu'autobiographique donc dans cette étude.

Je n'entrerai pas vraiment dans la discussion de la différence stylistique, prétendue ou vraie, entre l'écriture masculine et féminine. Nothomb n'en parle pas, ni dans son œuvre, ni dans sa vie professionnelle. Beyala affirme, dans un entretien accordé à Eloïse Brière et Rangira Béatrice Gallimore (cité par Gallimore, 1997 : 198), que l'écriture des hommes se distingue de celle des femmes : « je suis convaincue que la femme a une écriture beaucoup moins égocentriste, une écriture sociale et sensitive, bref une écriture différente de celle des hommes ». Comment prouver ces différences reste néanmoins à déterminer.

1.4.5. Le pacte autofictionnel, le lectorat et la réception

L'approche et l'opinion de la critique littéraire et du grand public ne sont souvent pas les mêmes. Colonna (2010 : 400) souligne cette divergence en demandant à la critique de tenir compte de quelques « grands principes herméneutiques, sans doute muables », pas nécessairement « logiquement compatibles entre eux » qui font que le public « ne se règle pas sur l'exactitude logique mais sur une fidélité mouvante ». En bref, la critique ne doit pas nécessairement chasser une logique cohérente de la théorie littéraire coûte que coûte puisque les lecteurs auront leur propre opinion à propos de tel ou tel auteur, de telle ou

telle œuvre, de tel ou tel genre, de tel ou tel style littéraire. Même sans théorie littéraire cohérente de l'autofiction, les lecteurs liront et interpréteront certains textes comme autofictionnels et auront du plaisir à les lire. Le public en tant que communauté interprétative, selon Colonna (2010 : 412), est la seule source de vitalité littéraire puisque c'est elle la seule capable d'utiliser « de nouvelles stratégies de lecture, de nouvelles postures herméneutiques » et l'auteur doit pouvoir se brancher sur ces nouveautés s'il veut vendre et être lu. Il se base sur l'hypothèse fishienne d'un lecteur compétent qui saurait reconnaître les stratégies du texte. Dégager le profil du lecteur informé ou compétent revient à « caractériser l'intention d'auteur, et vice versa, parce que faire l'un ou l'autre, c'est spécifier les conditions *contemporaines* d'énonciation, identifier, en devenant membre, la communauté de ceux qui partagent les mêmes stratégies interprétatives » (1980 : 161).

Il reste, bien sûr, la question primordiale, de qui décide si un texte est autofictionnel ou non, l'auteur, le lecteur ou la communauté interprétative.

1.4.5.1. Le pacte autofictionnel

Motivés par la volonté de s'immerger à l'intérieur d'eux-mêmes pour mieux se connaître et rendre compte d'évènements dont ils furent les spectateurs privilégiés afin d'instruire leurs lecteurs, les auteurs se sont engouffrés en masse dans le genre de l'autofiction; ils ont pris l'engagement solennel de transcrire fidèlement leur vie et ont procuré ses lettres de noblesse à l'acte autobiographique car, selon P. Lejeune, cela leur procure maints avantages non négligeables. En effet, l'autofiction permet aux écrivains de livrer un combat identitaire dont l'enjeu est l'unité. Lejeune souligne aussi le fait que la démarche autobiographique en soi détient des vertus réparatrices parce qu'elle requiert la présence au début du processus d'une harmonie de l'autobiographe avec lui-même. Et, à la fin du processus d'écriture cela procure à l'écrivain un sentiment d'avoir dé mêlé l'écheveau de sa vie. Les avantages de l'écriture autobiographique et autofictionnelle sont néanmoins aussi contrebalancés par certaines contraintes, comme l'obligation de ne surtout pas viser autre chose que la vérité et de s'éloigner de tout ce qui est imagination et fiction. Parfois le lectorat va aussi loin que de confronter l'écrivain à propos de ce qu'il écrit. Alors, l'écrivain doit pouvoir supporter toute confrontation avec des documents et

des témoignages sur ce passé que le texte autobiographique se propose de restituer. Lejeune parle encore de l'obligation de ne pas recourir à la fictionnalisation excessive, sans pour autant renoncer à une certaine symbolisation de soi. Souvent, le lectorat doit utiliser des concepts non biographiques pour s'approcher du texte autobiographique et autofictionnel. En fait, c'est l'aspect pragmatique de l'analyse, à savoir l'acte d'identification assumée par le pacte, qui, au niveau de l'énonciation, distingue plus ou moins nettement l'autobiographie des (auto)fictions s'inscrivant dans l'espace autobiographique.

Ces limites ont bien sûr contribué à la délimitation du concept de l'autofiction, où le mélange réalité/fiction permet beaucoup plus. Dès lors, la critique a commencé à parler d'un pacte autofictionnel, qui scellerait « un récit intime dont un auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont le texte et/ou le péritexte indiquent qu'il s'agit d'une fiction » (Sicart, 2005), un pacte d'imagination où la dimension réelle d'une action peut prendre un côté incroyable, parce qu'inventé. Jacques Lecarme parle d'un pacte autofictionnel qui se doit d'être contradictoire. Il est rejoint en cela par Sébastien Hubier (2003 : 100) qui parle de « contradictions de l'autofiction qui, variante matoise de l'autobiographie, n'existerait jamais qu'un genre indécis, hybride⁵⁴, conjointement fictionnel et autoréférentiel ».

La contradiction dont parlent ces deux définitions se caractérise, selon Lecarme, par la présence dans une même narration de procédés stylistiques, qui font que la fiction porte surtout sur la mise en récit du discours lui-même, et de procédés référentiels où la réalité est accolée étroitement à l'imagination et où les souvenirs sont largement affectés par cette dernière. Sicart (2005), parle, pour sa part, d'un « antipacte multivoque » de l'autofiction. Selon lui, l'autofiction bénéficierait d'un postulat de non-transparence, la présence d'intention esthétique, un primat du dire sur le dit et du personnage sur la personne (l'autobiographie occupant dans cette optique les positions contraires). Le pacte autofictionnel est la combinaison d'un pacte référentiel ou autobiographique et d'un pacte fictionnel. Lejeune (1975 : 36) évoque la différence entre ces deux pactes de base : les textes référentiels comportent tous un pacte référentiel, implicite ou explicite,

⁵⁴ Garcia (2009 : 149) cite un article consacré au boom autofictionnel paru dans la revue *Clubcultura* (1, 82) de la FNAC où l'on se contente de qualifier le genre de « métis » pour en faire une sorte de prêt-à-porter littéraire.

« coextensif au pacte autobiographique », et incluent « une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auquel le texte prétend », alors que, selon Cohn (2001 : 55) l'indice essentiel de la fiction dans un texte écrit à la première personne du singulier est la création d'un locuteur imaginaire. Tant que ce locuteur est nommé, dans l'appareil titulaire ou dans le texte, et tant qu'il porte un nom différent de celui de l'auteur, le lecteur sait qu'il n'est pas supposé prendre ce discours pour un énoncé de réalité.

Selon Chloé Delaume (2010 : 67), le pacte autobiographique traditionnel implique la sincérité de l'auteur et la sympathie de son lectorat, alors que le pacte autofictionnel est autre en ce que l'auteur ne proclame plus sa véracité ; l'autofictionneur ne peut donc pas être aussi sincère que l'autobiographe, parce que

[l]’autofiction implique un pacte extrêmement particulier entre l’auteur et le lecteur. L’auteur ne s’engage qu’à une chose : lui mentir au plus juste. Lui transmettre par le ressenti, concrètement, sa propre expérience, « hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Du vrai, du faux, de la parole. La sienne et celle du monde. Cette dernière par nature se déploie cacophonique.

Quelques pages auparavant, elle avait déjà cité Gasparini qui lui aurait révélé que « les deux pactes ne sont pas exactement inverses : la majeure partie des faits rapportés par l'autobiographie ne sont pas vérifiables tandis que de nombreux éléments de la fiction pourront être imputés à l'expérience et à la sincérité de l'auteur » (Delaume, 2010 : 41). Tout ceci conduit Vilain (2010 : 473) à définir un pacte définitoire minimal de l'autofiction : « Fiction homonymique qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci ». Certains critiques vont jusqu'à enlever le critère homonymique – et je montrerai en quoi c'est utile lorsqu'on prend en considération certaines autofictions dans mon corpus – et parlent d'une « fiction non homonymique ou fiction biographique anominale [ou nom inalement indéterminée], sous-titrée « roman », dont la première personne serait une instance d'énonciation sans référence et renverrait implicitement [ou par l'épitéxte] à l'auteur sans le nommer » (Vilain, 2010 : 473). Ainsi, Darriussecq (2007 : 8) parle d'un pacte de « défiance assurée » : « lecteur, ne me crois pas. Ne sois pas assez naïf pour adhérer, ne sois pas dupe. L'écriture n'est pas la vie ».

Pour Gasparini (cité par Delaume, 2010 : 42), cette notion de contrat de lecture permet de distinguer deux modes de communication tout à fait différents, dans la littérature comme

dans la vie de tous les jours : « “Je vais te raconter comment je me suis fait virer” n’indui[sant] pas la même écoute que “tu connais la dernière blague sur Sarkozy ?” ».

Il y a des critiques qui vont jusqu’à dire que l’autofiction s’inscrit « au-delà ou en-deçà des « pactes » » (Dobrovsky, 2010 : 388). Je pense, en revanche, qu’il est utile d’énumérer quelques caractéristiques de ce pacte autofictionnel et d’en dégager ensuite les points communs et/ou discordants avec le pacte autobiographique. Ceci s’avère nécessaire dans la mesure où la part du réel qui prévaut dans l’autobiographie est amplement présente dans l’autofiction, ce qui montre une étroite corrélation entre les deux genres et rejoint la définition que propose Hubier (2003 : 100) de l’autobiographie : « parsemée de minuscules autofictions : mais ces bourgeons ne sont pas destinés à éclore » ?

Une des caractéristiques du pacte autofictionnel concerne principalement ses rapports avec la vérité qui « n’est jamais qu’une intention et non une réalité » (idem : 121) du fait de toutes ces mystifications qui parsèment le récit autofictionnel. La seule vérité dont elle peut se prévaloir est le discours où elle se manifeste. Lié à cette subjectivité est un désir de liberté de la part de l’auteur. Delaume (2010 : 20) l’exprime ainsi : « L’autobiographe écrit *sur* sa propre vie. L’autofictionnaliste écrit *avec*. L’usage de la fiction lui impose une totale liberté ». Il faut néanmoins appliquer un *proviso* à cette usage de liberté totale, puisque, tandis que l’autofictionneur puisse probablement échapper aux attentes génériques, il devient quasi impossible d’ignorer les règles linguistiques : il faut qu’il utilise les mots de la langue dans laquelle il écrit ou des mots inventés mais quand même assez transparents pour que le lecteur les comprenne. Il en est de même de la structure narrative, elle doit rester familière et compréhensible, elle ne peut pas se situer en dehors de la « grammaire universelle ».

Une autre caractéristique est que l’autofiction est principalement métadiscursive, ce qui désigne les commentaires portant sur la manière même dont il est possible de raconter littérairement ces incidents qui charpentent l’organisation des œuvres et induisent les retournements narratifs les plus significatifs (idem : 128).

Identifié comme le premier critère de fictionnalisation par la plupart des critiques littéraires (Dobrovsky, Colonna, Hubier, Lecarme), le protocole nominal a reçu une attention inégale. Pour certains critiques, tels Colonna, ce critère est un *sine qua non* de

l'autofiction. En d'autres mots s'il n'y a pas d'identité auteur/narrateur/personnage il n'y a pas d'autofiction. Nous allons voir que ceci n'est pas forcément le cas, et que même chez ceux qui prétendent que cette identité nominale est une condition nécessaire, beaucoup de sous-classes et de catégorisations (appelées variations protocolaires par Colonna, 1989 : 51) sont possibles.

La première partie de l'analyse se base sur l'étude faite par Colonna en 1989, lors de la préparation de sa thèse d'Etat sous la direction de Genette. Selon Colonna, l'autofiction n'existe que lorsque la relation d'homonymie entre le nom auctorial (le nom de l'auteur) et un nom actorial (le nom d'un des personnages) est établi parce que « donner son nom à un personnage fictif, c'est mettre en jeu sa responsabilité et toute la passion de soi qui habite tout mortel » (1989 : 47). Notons dès maintenant que la relation n'est pas nécessairement établie entre l'auteur et le personnage principal, mais qu'elle peut se faire entre l'auteur et n'importe quel personnage du roman. Il existe par delà le nom propre d'autres moyens pour l'auteur de se révéler à travers un personnage : les données onomastiques et factuelles, et les substitutions livresques en font partie mais aussi la place d'un texte au sein d'une série de textes permet de rapprochements inattendus et favorise des interprétations autofictionnelles non-négligeables. Même si un *je* anonyme parcourt majoritairement le texte, le lecteur peut parfaitement l'identifier à l'auteur(e) par divers recoupements biographiques. Dans ce cas, évidemment, il faut se mettre en garde, comme le fait le couple Lecarme (1999 : 269), d'une extension trop large du concept d'autofiction qui risque à long terme d'être vidé de son sens : « Dans cette extension du terme, subsiste bien peu d'« auto » et il apparaît quelque chose qui déborde la fiction et qui pourrait être la littérature. »

C'est dans la discussion des variations protocolaires liées à des facteurs sémiologiques, topologiques et narratologiques que la logique de Colonna semble glisser vers l'indécision (idem : 51), il précise qu'« un auteur peut donner à son double un nom qui n'ait qu'un « air de famille » avec le sien, « un auteur [peut se donner] une identité contradictoire, son propre patronyme venant se surcharger d'un prénom différent par exemple ». Il s'en suit que l'identification devient parfois ambiguë de façon à ce qu'il soit impossible de décider l'identité nominale. Par ailleurs, alors qu'il souligne la nécessité d'une homonymie totale entre auteur, narrateur et personnage, sa discussion de s

différentes sortes d'homonymie (fragmentaire, indirecte, par transformation, par substitution et chiffrée) permet d'entrevoir là aussi une instabilité théorique.

1.4.5.2. Le lectorat et la réception

Le véritable auteur d'un récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute (Genette, 1972 : 267).

De la discussion précédente, il reste que, dans le pacte autofictionnel, comme d'ailleurs dans n'importe quel contrat de lecture, le lecteur reste libre de lire ou non et surtout de lire comme il veut. J'ai renvoyé, tout au long de ce chapitre, au lecteur. Ce lecteur « concret », « réel », est opposé à l'« archilecteur », lecteur « abstrait » ou « parfait » de Riffaterre (1979) pour qui il s'agit d'un lecteur omniscient auquel aucun lecteur réel ne saurait s'identifier en raison de ses facultés interprétatives limitées ou le Lecteur Modèle d'Eco, qui renvoie, non pas à un lecteur en chair et en os, mais une stratégie, un ensemble de « conditions de succès ou de bonheurs, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (1979 : 77). Le concept du lecteur-constructeur de sens est assez récent dans l'histoire littéraire. La méfiance pour le lecteur a longtemps été une attitude partagée par les théoriciens du positivisme, du formalisme, du New Criticism américain et du structuralisme. En fait, ce n'est qu'après la « mise à mort » de l'auteur qu'il revient au lecteur d'établir le sens d'un texte et d'une œuvre. Barthes (1984 : 69) rappelle que, puisque tout texte est « fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation », « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ». Le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit » ; ainsi la « naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (idem). Il convient évidemment de nuancer cette approche. Alors que le rôle du lecteur consiste à établir des liaisons entre les fragments de texte qui lui sont offerts, à combiner tels ou tels segments de texte et, ainsi, orienter le sens qu'il donnera au texte, plusieurs critiques ont noté l'importance d'une approche basée sur le compromis : « le lecteur n'est ni tout à fait libre, ni absolument contraint par

le texte », comme l'ont indiqué Sartre (1948 : 52), en parlant de la lecture comme « création dirigée », et Jauss (1978 : 50), comme « perception guidée »⁵⁵. Pour Proust, le lecteur applique ce qu'il lit à sa propre situation. Ainsi écrit-il, dans *Le Temps retrouvé*,

En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que dans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. (1989 : 490)

Il y a donc bel et bien une sorte de tension qui s'inscrit dans tout texte littéraire, une tension augmentée par le projet autofictionnel, puisque là l'autofictionnaire se propose, dès le début, de brouiller les pistes.

Le lecteur suspend, de façon volontaire, sa volonté de croire que ce qu'il lit est la vérité, la réalité, ou, pour reprendre la citation de Coleridge (1817), il active sa *willing suspension of disbelief*. En entrant en littérature, le lecteur, en tant qu'esprit ouvert, doit jouer le jeu (ou respecter « le pacte »), et laisser de côté son incrédulité ; le lecteur est placé à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, il tient ce monde pour vrai. L'écrivain répond en quelque sorte à ces attentes « conventionnelles », en élaborant des textes en fonction de ses lecteurs potentiels, il programme le texte par le biais de commentaires réflexifs, de dispositifs intertextuels et du paratexte : « Il faut que l'écrivain [...] n'encourage pas une lecture référentielle » (Colonna, 1989 : 3). Néanmoins, la question principale reste de savoir qui, du lecteur et de l'auteur, décide qu'un texte appartient à tel ou tel genre, à telle ou telle catégorie littéraire ?

Lejeune souligne dans *Le Pacte autobiographique* (1975 : 26) ce qui est, selon lui, le fruit d'un paradoxe :

L'attitude du lecteur : si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier [...]

Le pacte autofictionnel marque une irruption qui, même si parfois elle n'est pas reconnue comme telle, impose quelques équivoques au niveau de la lecture et ralentit quelque peu les identifications que le lecteur n'aurait pas manqué de faire dans d'autres circonstances. L'autofiction se rapproche de ce fait plus du compromis que du pacte au sens où

⁵⁵ Il ne faut pas non plus oublier que de l'autre extrême il y a la position de critiques tels Riffaterre (1979) selon qui le texte littéraire prévoit la lecture que le lecteur doit en faire et le discours critique subséquent le réalise.

l'écrivain devient « en son texte, lui-même et un autre, le lecteur et le scripteur⁵⁶ de sa propre vie » (Hubier, 2003 : 127). Le rôle du narrateur est au moins double : offrant au lecteur un espace d'entrée privilégiée dans l'œuvre – une lecture qui, pour être à la hauteur des stratégies déployées par l'auteur, se doit de toujours demeurer dynamique, en mouvement perpétuel entre la suspension de l'incrédulité et la distance critique –, il est « à la fois traître et complice, tout entier fidèle au réel et tout entier romanesque » (Abdelmoumen, 2011 : 22).

En 2001, lors d'un entretien avec Michel Contat, Doubrovsky clarifiait sa façon de procéder :

Il s'agit d'une fiction non dans le sens où seraient relatés des événements faux, car je considère que dans mes livres j'ai vraiment raconté ma vie de façon aussi véridique que si j'avais écrit mon autobiographie – et aussi fausse également... Mais cela devient une fiction à partir du moment où cela se lit comme une fiction. Pour moi, c'est une fiction par la mise en mots. (Doubrovsky, 2001 : 120)

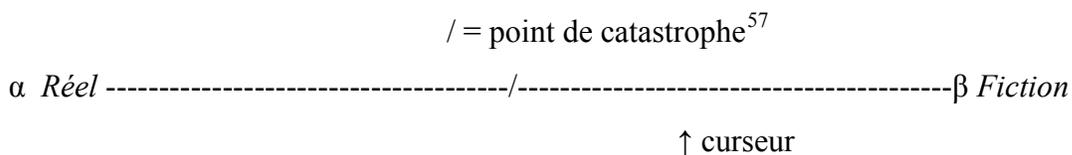
Pour lui, une fiction n'est fiction qu'« à partir du moment où cela se lit comme une fiction ». Même s'il semble que pour lui la fictionnalisation ne se fait que par la « mise en mots », une lourde responsabilité est quand même donnée aux lecteurs : fiction n'est fiction que quand elle se lit en tant que fiction. Delaume dépasse cette vision ; son essai, *La Règle du Je*, est une autofiction en action : elle implique son lecteur en lui demandant de noter ses réactions à sa lecture. L'essai attire l'attention du lecteur à sa manière de lire, aux attentes qu'il apporte à la lecture et au potentiel de créativité que possède la lecture. De façon générale, en conformité avec la théorie proposée par Stanley Fish et autres, « ce sont les communautés de lecteurs ordinaires qui font les textes et les genres par l'impérieux besoin de classer qui les habite, besoin qui fonde la Culture et ses institutions » (Fish, cité par Colonna, 2010 : 401). Je me demande néanmoins si ce sont les lecteurs ordinaires qui éprouvent ce besoin de classer ou plutôt la critique littéraire ? L'histoire de l'autofiction prouverait en quelque sorte l'inverse : l'autofiction se lit et est

⁵⁶ « Scripteur » est le terme utilisé par Doubrovsky pour le narrateur « inconscient » : « Le scripteur est un processus qui fait que les mots me viennent dans la tête sans que je les aie voulus. Ils ont leur logique, leur mouvement, à eux. Je ne vais pas jusqu'à l'écriture automatique, puisque je choisis ce qui va et ce qui ne va pas, mais il y a quand même un processus d'écriture tel que quand je me relis maintenant, il y a des mots que je cherche dans le dictionnaire, parce que celui qui écrivait connaissait plus de mots que celui qui parle ou qui lit. » (Abdelmoumen, 2011 : 153).

appréciée par les lecteurs, sans que, jusqu'à présent, la critique littéraire ait pu se mettre d'accord sur son sens, sa définition et son terrain d'application.

Nombreuses sont les démarches théoriques aux XXe et XXIe siècles qui ont remis en valeur la lecture : l'école de Constance, avec des théoriciens tels qu'Iser et Jauss, a identifié l'esthétique de la réception alors que Fish (*Reader-Response Theory*) et Eco ont renouvelé la théorie de l'effet de lecture. Une réflexion théorique a donc renouvelé l'intérêt, mais c'est aussi l'indétermination volontaire de certaines œuvres littéraires, comme celle qu'on peut classer dans l'autofiction, qui a largement remis au goût du jour la lecture et son actant principal, le lecteur. L'œuvre littéraire, indéterminée, contient des « places vides » (*Leerstellen* dans la terminologie d'Iser), des « blancs » ou des « trous ». Tout texte est lacunaire en ce qu'il ne développe pas totalement son sens et laisse en lui une place d'indétermination, qui sollicite activement le lecteur. Dans la mesure où les autofictionnaires décident de laisser une partie majeure de leurs œuvres « vides » ou indéterminée, les blancs signalent une possibilité d'assemblage et de combinaison interprétatives, une virtualité d'organisation du texte, que le lecteur peut ou non réaliser.

Ce qui est sûr, comme l'avait déjà souligné Jauss (1978 : 52 ; cité par Garcia, 2009 : 154), « dans la mesure où *fictionnalité* et *référentialité* fondent notre perception du monde, la façon dont ces deux axes s'articulent dans le texte est un facteur déterminant dans la réception d'une œuvre littéraire ». Chaque lecteur d'autofiction est invité « à positionner un curseur sur un axe de modalité » que Colonna (2010 : 437) présente ainsi :



A cause de l'hybridité de l'autofiction, le lecteur modifiera la position du curseur au cours de sa lecture, il construit, déconstruit et reconstruit son propre point de catastrophe au gré de sa lecture. Alberca (2011 : 147) parle à ce sujet de la « place mouvante » qu'occupent

⁵⁷ Colonna (2010 : 437) explique que dans *Kant et l'ornithorynque*, Umberto Eco présente une structure similaire avec un axe allant de la *mimésis réaliste* à l'abstraction. Le point médian est appelé point de catastrophe par Kant.

les autofictions. Les sentiments personnels de Patrick Saveau (2011 : 14), critique de Doubrovsky, face à sa lecture d'une autofiction, exprimés de la façon suivante sont percutants :

en tant que lecteur, je ne peux m'empêcher de m'accrocher à un « je » qui déclare sans ambages qu'il raconte des « faits strictement réels », des faits qui renvoient à un référent extérieur au langage. Que les femmes qui ont partagé la vie de Serge Doubrovsky soient des personnes qui ont bien existé, que les lieux qu'il décrit en long et en large puissent être parcourus par le lecteur ainsi qu'il l'a fait lui-même [...] que l'étoile jaune à laquelle il réfère soit l'étoile qu'il a lui-même portée, tous ces faits changent le mode de réception de ses œuvres, mode qui serait différent s'ils étaient entièrement fictifs.

Selon Saveau (2010 : 316), dès que le lecteur se laisse capter, dès qu'il tombe dans « les fils d'une toile patiemment tissée », celle de l'autofiction, il se sent moins seul. Ce n'est cependant pas un mouvement unidirectionnel de l'écrivain au lecteur, il s'agit d'un double mouvement : « les lecteurs nous soutiennent, nous épaulent, à condition que nous leur prêtions le flanc, que nous nous livrions vraiment en pâture, ils se nourrissent de nous, nous d'eux, transfert, transfusion de vie » (Doubrovsky, 1999 : 47).

En parlant de l'autofiction arabe, Mohamed Dahi (Genon, 2009) explique, lors d'une entrevue, qu'Abdelkader Chaoui (écrivain et spécialiste de l'autobiographie) indique le terme d'autofiction sur la couverture de ses ouvrages de nature rétrospective pour les qualifier (*Signe d'amplitude, Qui dit c'est moi!*) : « Cet emploi invite les lecteurs à lire ces ouvrages d'une autre manière, à s'approprier les outils pertinents pour saisir leur identité narrative, à envisager que le réel et le fictionnel sont liés par une connivence inaltérable ». Ainsi, du côté de la réception, l'autofiction est une invitation à lire entre les lignes, à dévoiler des énigmes, à participer à la lecture de manière plus créatrice et plus active. Le lectorat apporte certaines attentes à la littérature basées, entre autres, sur le registre du langage utilité. Ce n'est pas uniquement la distinction éditoriale entre « roman », « autobiographie » et « autofiction » mais aussi le ton de l'auteur qui influence la réception de par le lectorat, d'où l'importance de l'analyse stylistique que je ferai au sein des prochains chapitres.

1.5. La fiction, la fictionnalité et la littérature : comment départager l'autofiction de l'autobiographie

Aujourd'hui nous sommes bien loin d'une détermination de la notion de fiction qui fasse l'unanimité. Guidé par les travaux de chercheurs anglo-saxons et allemands (voir *Fictional Worlds* de Thomas Pavel, 1988) dans ce domaine, le monde littéraire francophone en a néanmoins fait un *must* théorique. Le concept de la fiction est intrinsèquement lié à la notion de vraisemblance qui sera analysée dans les paragraphes suivants.

Quel sens accorder à la fiction ? Comment différencier fiction de fictionnel, de fictif ou de faux ? Jean-Marie Schaeffer (1989, 1999) parle de l'impossibilité de définir la fiction par des indices intratextuels⁵⁸. Le procédé de l'autocitation intratextuelle institue une permanente confusion entre l'identité réelle et l'identité fictive du moi écrivain. Ce n'est que le cadre pragmatique qui confère un statut fictionnel ou référentiel à un texte. D'où l'ambiguïté de l'autofiction, puisqu'elle combine un protocole nominal référentiel à un protocole modal fictionnel. Selon Schaeffer (1999 : 267) , l'immersion fictionnelle consiste « à déporter la posture représentationnelle de l'écrivain de la narration de ses événements vers l'activation imaginante des événements narrés ».

Le problème de la fiction, longtemps ignoré par les théoriciens de la littérature, peut se résumer en une interrogation plurielle à trois aspects : des « questions métaphysiques, concernant les êtres et la vérité de la fiction », des questions de frontière entre la fiction et la non-fiction et des « questions institutionnelles, liées à la place et à l'importance de la fiction en tant qu'institution culturelle » (Pavel, 1988 : 20-21).

Le terme de fictionnalité est une notion de la théorie littéraire qui évoque d'emblée un vaste champ de termes métadiscursifs. Il fait référence à l'horizon de la réalité, de la référence, de la mimésis, de la signification, de la compréhension, de la vérité et du mensonge, de l'identification et de la distanciation, du sens plein, du jeu, de l'immatérialité et de bien d'autres termes encore. Créé dans son sens moderne à partir du métadiscours littéraire d'Aristote, le concept de fictionnalité a attiré, au fur et à mesure

⁵⁸ Par intertextualité restreinte ou intratextualité j'entends les cas où un auteur intègre dans un de ces récits des éléments de ses propres écrits.

des changements des positions théoriques, de nouveaux termes opposés, correspondants et complémentaires. A présent, aucune notion n'est exclue de son champ magnétique de façon que ce terme théorique coïncide avec ce que la littérature est supposée représenter – la réalité. Bien sûr, l'idée de la mimésis, de la représentation de la réalité, qui s'exprime dans cette formule, réfère à une compréhension herméneutique traditionnelle de la réalité et de la fiction. Les théoriciens modernes, à commencer par les sémioticiens, contestent fermement cette compréhension de la réalité ; ils lui reprochent un manque de clarté, entre autres (Bogumil-Notz, 2010). Pour les sémioticiens, le littéraire est le réel, ou la réalité est fictionnelle. Ce rapprochement des deux mondes opposés montre la fragilité de cette opposition théoriquement instaurée, – une fragilité, cependant, qui se maintient solidement depuis plus de 2000 ans.

La présente étude se limitera à une discussion de l'aspect de démarcation puisque celle-ci est en étroite relation avec le fonctionnement de l'autofiction : la frontière entre fiction et non-fiction est sûrement une des propriétés distinctives de l'autofiction. La plupart des tentatives (voir Hamburger (1977) cherchant à trouver une définition logico-syntaxique de la fiction, par exemple) pour trouver des universaux du discours fictionnel semblent avoir échoué. Au niveau de la délimitation entre la fiction et la réalité, il y a eu de profonds bouleversements dans le domaine de l'autobiographie depuis la fin du XIX^{ème} siècle.

L'approche pragmatique, à travers l'analyse des actes langagiers, donne une idée plus concrète de ce qui différencie fiction et réalité. Selon John Searle (1982 : 109), « [i]l n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique [ni par conséquent narratologique] qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction ». D'après Searle (1982), l'auteur fait semblant d'accomplir un acte illocutoire en écrivant réellement des phrases. L'acte illocutoire est donc feint mais l'acte d'énonciation est réel. A fin de mettre à l'épreuve cet acte illocutoire, Colonna (1989) propose un survol de smodalisateurs littéraires de fiction, les procédés modalisants à valeur fictionnelle qui ont cours en littérature autofictionnelle, tels l'indication générique 'roman', un avertissement du type « Toute ressemblance ... », une préface affirmant le caractère imaginaire du texte, l'intervention dans l'histoire de forces surnaturelles, etc.

Si mini me a pparaît pa rfois la di stinction entre l' autobiographie, l' autobiographie romanesque et l' autofiction que, dans *Le Propre de la fiction*, Dorrit Cohn (2001 : 55) préfère au terme « autofiction » la formule « autobiographie fictionnelle » définie comme un roman dans lequel un narrateur fictionnel établit un c ompte rendu rétrospectif de sa vie, et opposée à la « fiction autobiographique », œuvre à inspiration autobiographique, si tant est que, fictionnelle, en théorie comme en pratique, une œuvre ne le soit jamais. La fiction devient pour l es a utofictionneurs⁵⁹ le m oyen d' accéder à un e vé rité pl us authentique. En guise de conc lusion à cet te pa rtie, le de rnier m ot appa rtient à B oulé (2010 : 338) : à l' inverse de l' autobiographie, dans l' autofiction « il y a le préfixe auto, c' est moi qui me construis, suivi de fiction : je me construis à ma guise » (je souligne).

1.5.1. Vraisemblance

Parmi une l ongue s érie de t ermes, comme *mimésis* (le t erme a ristotélien traduit par « imitation » ou « représentation »), fiction, i llusion, réalisme, référence et description, qui posent le problème de la relation du t exte et de la réalité, ou du t exte et du monde, « vraisemblable » retient, en particulier, mon attention.

Les N ouveaux R omanciers av aient dé jà célébré l a r enaissance d e l a v raisemblance. Nathalie S arraute (cité pa r Laurens, 2010 : 33) s ouligne l 'appréciation du l ecteur moderne des richesses de l' objet réel inscrit dans l' objet fabriqué des romanciers :

Le « petit fait vrai », en effet, possède sur l'histoire inventée d' incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai. De là lui vient sa force de conviction et d'attaque, sa noble insouciance du ridicule et du mauvais goût, e t c ette a udace t ranquille, c ette désinvolture q ui lu i permet de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel.

La définition du vraisemblable proposée par Todorov (1987 : 88) permet de comprendre que cette notion est une feinte utilisée par l' auteur pour faire croire à l' authenticité de son discours : « On parlera de vraisemblable d' une œuvre dans la mesure où celle-ci essaie de nous faire croire qu' elle se conforme au réel et non à ses propres lois ; autrement dit le vraisemblable est le masque dont s' affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour un e r elation a vec l a r éalité ». Selon T odorov, l e v raisemblable e st un

⁵⁹ J' utilise le terme employé par Pierre-Alexandre Sicart dans sa thèse pour désigner ceux qui écrivent des textes d' autofiction.

procédé de persuasion. Il s'agit d'un artifice ; le vraisemblable n'est pas une reproduction fidèle de la réalité, mais un effet du texte qui résulte d'un travail de création. Le vraisemblable répond plus à des effets de réel qu'il n'en épouse la complexité. Dans le domaine du roman autobiographique, Pierre Pillu (1987 : 269) a émis une réserve à l'encontre du roman autobiographique : « Ce qui revient à reconnaître que le roman autobiographique cherche moins à être véridique qu'à créer l'impression du vécu. ». La vraisemblance du roman autobiographique serait « naturel[le] (du possible persuasif : *eikôs*) » alors que « l'autofiction n'a pas pour vocation de convaincre le lecteur que les choses ont pu se passer, logiquement, telles qu'elles sont racontées » (Garcia, 2009 : 155). Chez Nothomb, par exemple, la crédibilité de ses événements est assurée par trois moyens : l'effet d'idéologie (certains personnages garantissant par leur pragmatisme une forme de réalité au sein du récit), l'effet de citation et l'effet d'écriture (Nothomb révèle sa présence par des intrusions métatextuelles).

La vraisemblance et son corollaire négatif, l'invraisemblance, ont perdu pas mal de crédit dans les yeux du critique littéraire. Néanmoins, cette notion, bien qu'assez vague, floue et élastique, a sa valeur littéraire, surtout pour l'autofiction où l'écrivain tente de déréaliser ou de rendre invraisemblable la fictionnalité d'une histoire dans laquelle il joue un rôle en tant qu'héros et narrateur. Tout élément diégétique en contradiction à la réalité physique et culturelle, à l'expérience quotidienne sera considéré comme invraisemblable. Quatre types d'invraisemblances sont recensés par Colonna (1989 : 215-216) : l'invraisemblance mondaine physique⁶⁰, l'invraisemblance mondaine culturelle⁶¹, l'invraisemblance auctoriale physique⁶² et l'invraisemblance auctoriale culturelle. C'est ainsi que certains actes culturellement inacceptables, tels le meurtre ou le viol dans certaines cultures, sont difficilement attribuables à l'auteur, et en les « fictionnalisant » ou en les « autofictionnalisant », elles deviennent lisibles, telle que l'analyse des textes nothombiens et beyaliens le montreront.

Dans « Vraisemblance et motivation, Genette montre que le vraisemblable se distingue de la vérité historique, la vraisemblance ramenant un événement à une loi générale qui

⁶⁰ L'invraisemblance est de l'ordre ou bien de la totalité du monde naturel de la fiction ou bien de l'un de ses composants.

⁶¹ Il s'agit d'éléments historiques, sociaux, économiques, artistiques, politiques, etc. irréels.

⁶² L'invraisemblance se situe au niveau de la personne physique de l'auteur, la réalité et l'existence du narrateur de l'histoire narrée.

correspond à l'opinion du public. Le vraisemblable, « c'est le principe formel de respect de la norme » (Genette, 1969).

La vraisemblance et son opposé l'invraisemblance font partie des critères à analyser dans un texte, qu'il soit autofictionnel ou non. Le lecteur aura tendance à accepter un texte vraisemblant comme autobiographique ou autofictionnel, alors que l'invraisemblance le fera sans doute penser vers le texte purement fictif. Chez les autofictionneurs, la vraisemblance est mise à mal. La vraisemblance, comme alternative à la représentation, devient une convention ou un code partagé entre l'auteur et le lecteur.

J'aimerais terminer cette partie de la discussion en faisant référence à une citation pertinente de Schaeffer (1999 : 102) qui dit que

Toute conception de la fiction qui se borne à la définir en termes de semblant, de simulacre, est dans l'incapacité de rendre compte de la différence fondamentale qu'il y a entre mentir et inventer une fable, entre usurper l'identité d'une autre personne et incarner un personnage, entre trafiquer une photographie de presse et élaborer un photomontage, entre créer des villages potemkiniens et peindre un décor théâtral et trompe-l'œil, entre la feintise manipulatrice et la « feintise partagée ».

Vraisemblance n'est néanmoins pas vérité, ce qui nous mène à la prochaine partie de notre enquête, la vérité et la véridicité.

1.5.2. Vérité, véridicité et véracité : l'effet de réel⁶³

D'emblée, il faut noter que la vérité absolue n'existe pas. Lejeune (2005 : 37) l'exprime ainsi : « Comment peut-on, au siècle de la psychanalyse, croire que le sujet peut dire la vérité sur lui-même ? ». La subjectivité est l'essence même de l'être humain et notre perception du réel est altérée par cette subjectivité inhérente à notre nature, ce qui ne veut néanmoins aucunement dire qu'il faut pousser l'idée à l'extrême comme le fait Philippe Forest. A plusieurs occasions, Forest a répété que « la vérité est fiction », la vie a « une nature foncièrement fictive » (2007 : 211 -217) ou encore « la réalité est en soi une fiction »⁶⁴. Rappelons aussi qu'André Gide n'hésitait pas à déclarer : « Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman » (1972 : 278) et que François Mauriac (1953 : 14) énonçait : « Seule la fiction ne ment pas ». Selon Sartre (1980 : 174), pour qui la vérité est une chose « subjective », pour l'approcher

⁶³ La notion d'effet de réel vient de Barthes (1982 : 88-89).

⁶⁴ Forest, propos recueillis par Audrey Cluzel en mars 2001, publiés sur le site <http://www.manuscrit.com>.

(...) il ne suffit pas de parler, il ne suffit pas non plus d'écrire ce qu'on croit déjà savoir, il faut avoir le courage de travailler le langage, pour arriver à représenter ce qu'on n'esait pas. L'autobiographie n'a guère de d'intérêt, si elle n'est invention d'une forme, si elle n'est littérature.

Néanmoins, là où l'autobiographie⁶⁵ prétend donner la vérité – toute la vérité et rien que la vérité, l'autofiction n'autorise aucunement ce pacte. En revanche, Hubier (2003 : 121) explicite quand même un pacte, il souligne que « l'autofiction serait donc, elle aussi, une affaire de pacte de vérité. Mais avec la certitude que celle-ci n'est jamais qu'une intention et non une réalité », car « l'engagement de dire la vérité n'a aucun sens », même si [l]a promesse de dire la vérité, la distinction entre la vérité et le mensonge sont la base de tous les rapports sociaux » (Lejeune, 2005 : 37-38).

Cruciale dans cette discussion est aussi l'idée que le concept de vérité peut être pris en des sens très différents. Paul Valéry (cité par Hubier, 2003 : 35) parlait de la vérité de la façon suivante :

Le vrai que l'on favorise se change par là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté de vérité forment ensemble un mélange instable où fermente une contradiction et d'où ne manque jamais de sortir une production falsifiée.

C'est ici que l'autobiographe rejoint l'autofictionnaire en quelque sorte. L'autobiographe tente de raconter la vérité, il crée un monde et définit ses frontières. Il décide du vrai et du faux ; il décide de sa posture, de « celui qui est authentifié par celui qui authentifie, le mensonge [devient] inhérent à l'expression de la vérité » (Miraux, 2005 : 52) . L'autobiographie est ainsi « ancrée dans le réel mais seulement à partir de l'univers d'encre qui la constitue : vie imaginaire, vie recomposée, vie verbale » (idem : 108). Et cela correspond exactement à la définition de l'autofiction. Pragmatiquement, la différence entre le documentaire et la fiction se joue au niveau de la véracité. La question de savoir si ce qui est énoncé est vrai ou faux fonde le documentaire comme tout document historique. Elle est superflue dans une fiction, où les éléments ne sont ni vrais ni faux. Quant à l'autobiographie, elle se place du côté du document événementiel et, si elle demande une certaine dose d'interprétation de la part de l'auteur, le contrat de lecture suppose que ce dernier veut dire le vrai, et donc que la question de la véracité des faits se pose toujours – un auteur peut mentir. Dans *À tout prendre*, le film du Québécois Claude

⁶⁵ « La biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur « une réalité » extérieure au texte, et donc à se soumettre à une éprouve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet du réel » mais « l'image du réel ». » (Lejeune, 1975 : 36).

Jutra (1963), par exemple, malgré le parti pris de tout dire, les procédés employés en font davantage une autofiction avant la lettre.

Pour « se textualiser, transformer sa vie en littérature » (Colonna, 1989 : 239), et se façonner une identité narrative⁶⁶, liée à l'auteur qui assume la vérité de son récit (Genette, 2004 [1991] : 159), il n'y a pas d'autre solution : la fiction devient inhérente à l'acte de création. Khireddine (2010 : 96) explique que pour que la narration puisse prendre forme, elle doit décrire, mais décrire n'est pas exactement adéquat au réel, ou comme Jenny (cité par Khireddine) dit, « décrire, c'est interpréter le réel ».

Le « paradoxe du menteur », une aporie relevée par Colonna (1989 : 195-199), entre autres, à travers Proust – à partir de l'histoire du fameux Crétois Epiménide est intéressante du point de vue du lien entre la vérité et le mensonge : en disant « tous les Crétois sont menteurs », Epiménide le Crétois ne pouvait dire la vérité qu'en mentant, et, inversement, ne mentait qu'en disant la vérité. Nothomb (*Péplum* : 153) fait une référence directe à ce paradoxe : « Parlons logique : parlons de Pompéi. Qu'est-ce que la fameuse aporie du menteur comparée à l'aporie de Pompéi ? [...] Ça ne tient pas debout, n'est-ce pas ? Logiquement, c'est défendable, n'est-ce pas ? ». Cette aporie oppose une réalité objective à une fiction qui se revendique, chez Nothomb, comme vraisemblable. Je montrerai, dans le chapitre sur Nothomb, comment, pour tenter de justifier l'in vraisemblable, elle sème dans ses autofictions un ensemble de paradoxes valorisant la réalité « inventée ».

Généralement, la « fiction » est opposée au « fait » : le terme est utilisé comme un synonyme d'« imaginaire » par opposition à « réel » ou comme un synonyme de « faux » par opposition à « vrai ». Le texte littéraire, de par son essence fictive, a toujours entretenu avec le *faux*, le « mensonge », des rapports si intimes qu'il est quasiment impossible de penser l'un sans les autres. Si le lien entre le littéraire et le fictif est ontologique, la problématique de l'existence ou non du faux en littérature perd toute pertinence. La logique moderne a d'ailleurs clos le débat à ce sujet : « La littérature n'est

⁶⁶ Je reprends la notion d'identité narrative à Paul Ricoeur dans le sens où on peut la résumer par la phrase « je suis ce que je me raconte ». Un récit raconte des faits, les interprète, les argumente, les reconstruit, les sélectionne et travaille les moments pour en faire une histoire qui a un sens et une efficacité. Selon Ricoeur, dans le tome III de *Temps et Récit* en 1985, l'identité narrative permet à son possesseur de réaliser la double appartenance à l'espèce humaine celle de l'humanité et celle de la singularité ce qui dans une perspective de projection de soi permet d'être à la fois l'auteur et l'acteur de sa vie.

pas une parole qui peut ou doit être fausse, à l'opposé de la parole des sciences ; c'est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité ; elle n'est ni vraie ni fausse, poser cette question n'a pas de sens : c'est ce qui définit son statut même de "fiction" » (Todorov, 1968: 35-36).

L'autofiction est vue comme la « renaissance postmoderne du genre autobiographique » (Genon, 2007) en ce qu'elle problématise le *je* auctorial. Le sujet exposé par l'autofiction est, selon Genon (cité par Gasparini 2008 : 274), « un sujet fragmenté et fragmentaire, déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement », un sujet fragmenté qui va dans le même sens que Doubrovsky postulant la possibilité d'une autobiographie non pas lisse, non pas fluide, non pas artificiellement arrangée mais un récit de vie heurté, halluciné, travaillé par les terreurs intérieures.

La déconstruction du sujet, stratégie de stratégies selon le postmodernisme, s'articule autour de la fragmentation formelle et l'intertextualité⁶⁷, de deux notions-clés de mon analyse de l'autofiction. Cette fragmentation se voit au niveau de la disposition du texte dans le discours littéraire, mais aussi au niveau des instances de discours, de personnages et de passages textuels auctoriaux. Selon Eliane Lecarme-Tabone (2002 : 59), l'esthétique de la fragmentation relève chez les écrivaines d'une certaine pudeur autobiographique. L'imbrication de ces différents niveaux, que l'on trouve dans les récits autofictionnels, n'aide pas toujours à clarifier le statut, véridique ou mensonger, d'un texte. Cette imbrication dès lors forte et indissociable introduit alors la notion d'interdépendance de réalité et fiction. C'est en ce sens que l'on peut également comprendre la formule de Lacan déjà citée dans l'introduction, selon laquelle « le moi, dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction » (Lacan 1966 : 94) et l'avertissement de

⁶⁷ Les recherches et les travaux de Michael Riffaterre sur les microstructures sémantico-stylistiques (à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref) lui ont permis de dégager une définition de ce qu'est l'intertexte : « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. ». Cette définition est donc centrée sur les petites unités de texte : « la trace » intertextuelle est de l'ordre de l'allusion, d'une similitude entre un fragment d'un texte donné et celui d'un autre. Cette conception de l'intertextualité se rapproche de celle énoncée par Compagnon pour qui la pratique intertextuelle de la citation est conçue comme « la répétition d'une unité d'un discours dans un autre discours » (de Biasi). Il reprend la définition de Julia Kristeva qui, s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, stipulait que : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » pour énoncer que : « ...toute écriture est collage et glose, citation et commentaire » (Compagnon, 1979, cité par Pierre Marc de Biasi, *op. cit.*). Selon Riffaterre (cité par Genette, 1982 : 8-9), « l'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante ».

Roland Barthes. Le récit autobiographique inclut ainsi des dispositifs de fiction qui entretiennent en lui le principe d'un « mentir-vrai » comme en parle Louis Aragon (1980)⁶⁸. Dans « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon : les aveux de la génétique », Maryse Vassevière (2007) interroge le discours autobiographique dans les derniers romans d'Aragon et cherche à analyser la notion de mentir-vrai à travers « la double problématique de la génétique et de l'autofiction ». Elle aboutit à l'idée que « le mentir-vrai est moins du côté de l'autofiction [...] que du côté du réalisme » et qu'il est « un moyen d'échapper au piège du narcissisme de l'autobiographie en brisant le cercle du moi et en rencontrant le monde réel. »

Pour moi, Lejeune (2005 : 31) capte bien cette idée de « mentir-vrai » quand il note, à propos de l'autobiographie, mais cela vaut pour n'importe quel texte, que

Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il ment. En revanche, il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, et c., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux.

Cette discussion du mensonge, de la vérité, du vrai et du faux me mène à une question primordiale. N'est-il alors plus possible de différencier l'autobiographie de l'autofiction ? La réponse à cette question est en même temps la réponse à la question de légitimité du genre autofictionnel.

Marie Darrieussecq, dans son article intitulé « L'Autofiction, un genre pas sérieux » (1996 : 377)⁶⁹, souligne les principaux points de différenciation ainsi :

La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref : « objectif » ;

Elle continue un peu plus loin :

⁶⁸ Le *Mentir-vrai* est un recueil de nouvelles publié en 1980 par Louis Aragon dans lequel il fait un réflexion sur l'écriture. La nouvelle « Le mentir-vrai » qui donne son titre au volume entier est conçue comme une poétique du roman et de la nouvelle. Se servant d'un matériel autobiographique provenant de sa propre enfance, l'auteur, en racontant, illustre sa thèse selon laquelle la narration consiste dans la transformation de faits réels gardés dans la mémoire de l'auteur, dans une composition fictionnelle qui, bien que produit d'un mensonge et donc « menteuse », transporte une vérité qui s'approche plus de la réalité que la reproduction apparemment directe et immédiate de la réalité telle quelle.

⁶⁹ Points largement développés dans sa thèse soutenue l'année d'après à Paris IV, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec* (1997 : 215).

[I]'autofiction va volontairement – partant, structurellement – assumer cette impossible *sincérité* ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient.

Pour Sicart, la différence entre roman autobiographique et autofiction consiste en ce que l'auteur « assume » et « revendique » ce qui n'est que « caché » et seulement pressenti par le lecteur dans le roman autobiographique :

L'autofictionneur est un grand enfant, aux plaisirs sophistiqués. C'est aussi un grand enfant qui s'affirme, qui s'avance en personnage sur le devant de la scène du soi, au contraire de l'auteur de romans autobiographiques qui se « cache » derrière son texte.

Pierre-Alexandre Sicart prend l'exemple d'Alain Robbe-Grillet qui est tout à fait comparable aux écrivaines de mon étude :

Les premiers romans d'Alain Robbe-Grillet n'étaient pas des autofictions, même si le système était déjà en place, car l'aspect autobiographique restait inavoué. S'ils se teignent d'autofiction, ce n'est jamais qu'*a posteriori*, du fait de confidences faites à leur sujet notamment dans *Le Miroir qui revient* (« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. »), première autofiction véritable de cet auteur.

Annie Ernaux (1993) semble la première à souligner les bienfaits de l'autofiction dans le sens où la fiction protégerait l'écrivain à ne pas commettre des indiscretions à propos des autres 'personnages' (c'est-à-dire des personnes vraies, ayant vécu dans la même société et au même temps que le personnage central) d'un texte autobiographique : selon elle, le pacte autobiographique du péri-texte (l'apparition du mot 'roman' sur la couverture, par exemple) lève « les censures intérieures » et permet à l'auteur « d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial, sexuel et scolaire » (Ernaux, 1993 : 220). Les autres sont toujours impliqués quand un auteur fait son autobiographie puisque la connaissance de soi passe par une connaissance de soi autres. Le récit de vie a « une fâcheuse tendance à l'indiscrétion » (Laouyen, 1999).

La véridicité renvoie au caractère véridique du récit, à ce qui dénote chez son auteur le respect ou la recherche de la vérité, de la fidélité au réel, à ce qui est de caractère fiable. La recherche de l'authenticité fait partie de ce que font les écrivains autofictionnels : rendre compte fidèlement de la vérité, de la réalité ou de ce qu'ils pensent qu'elles sont. Comme l'exprimait si bien Gide (1931 : 1087), « [I]'auteur véridique a souci de montrer ce qui est, et non ce que l'on souhaiterait qui fût; quitte à déplorer que le monde soit tel qu'il est ».

Depuis quelques années, l'éthique du roman et le statut de la vérité dans la fiction sont des sujets de discussion dans le monde littéraire. Plusieurs auteurs se sont servis de l'autofiction pour parler de la vie de leur entourage en se protégeant légalement derrière la fictionnalité du dispositif. Au-delà de tous ces débats éthiques, il y a aussi celui sur les droits de l'écrivain à fictionnaliser son moi.

Fictionnaliser son moi serait essentiellement une entreprise autofictionnelle. Si l'on en croit la théorie de Freud sur les souvenirs écrans, selon laquelle les souvenirs que nous avons de notre enfance ne sont que des écrans qui nous cachent des contenus refoulés, l'autofiction serait, selon Laouyen⁷⁰, une voie plus authentique. L'authenticité est toujours liée à la subjectivité, et « le mensonge et la fiction peuvent donner de leur auteur une image plus vraie que l'autobiographie » (Hubier, 2003 : 46).

Le chapitre sur l'autofiction beyalienne tournera autour de la notion de sincérité et de véracité littéraire car Calixthe Beyala a, plusieurs fois, été accusée de plagiat et donc d'imposture littéraire.

1.5.3. La marginalisation de la figure de l'auteur

La diminution de l'autorité de l'auteur, entamée par le surréalisme et le nouveau roman, devient plus aiguë à partir de la publication de *La mort de l'auteur* de Roland Barthes en 1968, suivi par la réponse de Michel Foucault lors d'une conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? » en 1969. Même si le doute sur le poids et l'importance de l'autorité et de l'intention de l'auteur s'était installé à partir de 1961 quand Wayne Booth, critique américain, avait introduit la notion d'auteur implicite (il soutenait qu'un auteur ne se retirait jamais complètement de son œuvre, mais qu'il y laissait toujours un substitut pour la contrôler en son absence, l'auteur implicite⁷¹), l'auteur occupait, depuis des siècles, une

⁷⁰ Ainsi, note Laouyen : « Pour Barthes — mais aussi pour Foucault, Derrida et Lacan — le Moi n'est rien d'autre que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation » (1999 : 344).

⁷¹ Wolfgang Iser parlera d'un « lecteur implicite » à qui s'adresse l'auteur implicite. Selon Iser (1978 : 34), le lecteur implicite « incarne toutes les prédispositions nécessaires pour que l'œuvre littéraire exerce son effet — des prédispositions qui sont fournies, non par une réalité empirique extérieure, mais par le texte lui-même. En conséquence, les racines du lecteur implicite comme concept sont fermement implantées dans la structure du texte : il est une construction [textuelle] et n'est nullement identifiable à aucun lecteur réel ». Bien qu'il s'agisse pour Iser d'une structure textuelle « préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement ». C'est dans ce

position privilégiée en tant que commentateur de la société respecté et légitime : dans le domaine littéraire, les approches inspirées du structuralisme visaient à promouvoir une analyse interne des textes délivrée de la tyrannie d'une « intention d'auteur » préalable à l'écriture. La mort de l'auteur entraîne derrière elle « la polysémie du texte, la promotion du lecteur, et une liberté du commentaire jusque-là inconnue » (Compagnon, 1998 : 57). A l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme et ainsi, après 1968, l'auteur devient une figure plus « marginale »⁷², bien qu'elle soit en train de renaître. Déclaré mort par Barthes, ensuite malmené par Foucault, l'auteur a néanmoins toujours fasciné le lecteur et son image n'a jamais vraiment tari. Au début du XXI^e siècle, on assisterait à « la mort de l'auteur mort » (Pieters, 2007), voire à la réattribution à l'auteur de la responsabilité de ses écrits (Kiene *et al.*, 2006). Le relativisme et le « postmodernisme » (postmodernisme tardif ; Vaessens, 2009) ont introduit un nouvel auteur engagé qu'on retrouve dans l'autofiction. L'écriture autofictionnelle peut être analysée comme une réaction à cette marginalisation de l'auteur. Selon Marc Weitzmann, écrivain et critique littéraire mais aussi cousin de Doubrovsky, l'autofiction ne fut pas au XX^e siècle une bouée à laquelle on se raccrochait du fait d'un effondrement narcissique. Il explique (1988 : 49) :

c'est parce qu'il y a eu menace de dévastation radicale du sujet (j'entends de la Sainte Trinité du sujet : individu, auteur, personnage), qu'il y a eu recours à cette monstruosité hybride qu'est l'autofiction, la quelle, loin d'être un repli sur soi, fut bel et bien un combat indissociable de l'histoire d'un siècle qui fut le premier à se donner pour but explicite en fait d'Histoire, l'abolition définitive de la liberté individuelle. De ce point de vue, la célèbre phrase de Joyce, « l'histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller », pourrait être vue comme le manifeste fondateur du genre autofictionnel.

Comme le soulignent Rye et Worton (2002 : 7), « si quelques-uns lamentent encore la mort du statut d'oracle de l'auteur, d'autres ont saisi cette diminution apparente de leur pouvoir social pour expérimenter non seulement avec la forme mais aussi avec le contenu et pour repousser les frontières de qu'on croyait être politique » (ma traduction).

Alors que la problématique de l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage est traitée dans la plupart des études sur l'autofiction, la question de l'auteur

sens qu'il me semble utile d'inclure ce lecteur implicite. Néanmoins, ma vision du lecteur correspond plutôt au lecteur chasseur ou détective emprunté à l'historien Carlo Ginzburg.

⁷² Il faut nuancer cette position puisque des critiques, tels que Meizoz (2007), Maingueneau et Amossy (2004), etc. se sont, dans leurs analyses du discours, intéressés à la notion d'auteur.

ne l'est que très peu. Une des rares occasions où un critique aborde ce thème est l'article intitulé « Autofiction et judéité » d'Elisabeth Molkou (2005). J'inclus ces idées parce qu'elles éclaircissent le mouvement vers l'autofiction et l'écriture du Moi. Molkou commence par rappeler à ses lecteurs que la notion d'auteur a subi vers la fin des années soixante de souboulements importants grâce aux éclairages apportés par, d'un côté, Derrida et Barthes, qui soulignent la primauté du *je* non subjectif et textuel comme créateur du discours puisque, pour eux, celui qui parle dans le récit n'est pas celui qui écrit dans la vie réelle (et celui qui *écrit* n'est pas celui qui *est*) et, de l'autre côté, la psychanalyse freudienne et lacanienne qui affirme que le sujet ne peut jamais coïncider avec lui-même. Les effets de ce post-structuralisme du concept du Moi sont dès lors perceptibles dans la Nouvelle Autobiographie d'auteurs tels que Sarraute et Robbe-Grillet. Dédaigneux des mémoires dits « traditionnels », Robbe-Grillet cherche, en entremêlant les bribes de son enfance et l'histoire « déroutante » et fictive d'Henri de Corinthe, à créer une « nouvelle autobiographie » dans *Le miroir qui revient* (1985) et *Angélique ou l'enchantement* (1987). Van den Heuvel (1992 : 101-102) affirme que le questionnement de la sincérité de la Nouvelle Autobiographie mène à la confusion entre le discours du vécu et celui de l'imaginé. En appliquant à l'autobiographie des principes propres au Nouveau Roman, tels la fragmentation de l'histoire, l'invention, la répétition ou le dédoublement, Robbe-Grillet ouvre le chemin à l'autofiction. Ceci mènerait aussi à la négation de l'existence d'un sujet, d'un Moi autodiégétique unique, d'où l'éclatement, la fragmentation du Moi au sein de l'autofiction. La notion de l'auteur est liée à celle d'identité puisque un auteur rejoue ou négocie sa « position » dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou « posture » que Meizoz (2001, 2003) divise en deux :

1- une dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi: vêtements, allures, etc.).

2- une dimension discursive (l'ethos discursif).

Étudier la posture d'auteur dans le champ littéraire suppose alors un double terrain d'observation simultanée : d'une part, il y a l'aspect comportemental et non-verbal de la posture, à savoir la présentation de soi de l'auteur (les « airs » qu'il ou elle se donne ou le « look », un ethos au sens wébérien, etc.) dans les contextes où il incarne sa fonction

(entretiens aux médias, discours de réception, etc.). Le terrain de recherche serait alors constitué par les variations sur les statuts auctoriaux inscrites dans l'histoire du champ : l'académicien, le poète-lauréat (au double sens de lauréat d'un prix, et de poète lauréat, stipendié par la couronne anglaise, aujourd'hui encore, pour tresser ses louanges), le galant, l'honnête homme, le dandy, etc. (Bénichou, 1973 ou Heinich, 2000). Ceux-ci peuvent être considérés comme un répertoire historique de conduites auctoriales affichées, détournées voire singées par la posture. Un écrivain peut combiner plusieurs postures sur la longueur de sa carrière littéraire, mais aussi de façon simultanée, puisque, de toute façon la posture civile et la posture littéraire sont souvent distinctes (chez l'autofictionnaire, en revanche, cette distinction se brouille). Le recours au pseudonyme – dans le cas de trois auteurs étudiées le pseudonyme est semblable au nom réel mais reste un pseudonyme quand même – est un indicateur de posture. Sous le nom de posture on peut inclure la manière de se présenter au public, les conduites physiques, vestimentaires, gestuelles, verbales des auteurs. Et, de l'autre part, il y a la dimension discursive de la posture, l'ethos discursif, étudié notamment par Dominique Maingueneau (2002) et Ruth Amossy (1999). Dans la rhétorique antique, l'orateur doit, pour agir sur l'auditoire, disposer d'arguments valides (maîtriser le logos), produire un effet puissant sur lui (le pathos), mais aussi « affirmer son autorité et projeter un image de soi susceptible d'inspirer confiance ». Selon Barthes, « l'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela ». Autrement dit, ce sont les « airs » que se donne le locuteur par son discours (Barthes 1970 : 212 et 315). Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être. Comme le rappelle Maingueneau (2002), l'ethos n'est pas « dit » explicitement, du moins en général, il est « montré » ou impliqué par l'attitude de l'orateur ou de l'écrivain. Dans « la culture à la mode média » (Lipovetsky, 1987), la posture est surexploitée. Les autofictionnaires se sentent à l'aise dans cette mode média qui devient un relais pour un individualisme poussé à ses limites, le narcissisme (voir les critiques lancées à l'autofiction) et la désubstantialisation postmoderne.

1.6. Les critiques lancées à l'autofiction

Sans vouloir réitérer toutes les critiques lancées envers l'autofiction (j'en ai déjà relevées plusieurs dans ce chapitre introductif) – écriture nombriliste pour lecteurs voyeuristes, égocentrique, égoïstique, exhibitionniste, narcissique, aux horizons petit-bourgeois, arbitraire, insignifiante, pleine d'impudeur – il reste quand même important de soulever le plus important, qui est lié au mélange de réalité et de fiction⁷³. L'autofiction serait « un mauvais genre » (Lecarme, 1994), « un genre bâ tard, qui sent le mélange et le compromis », « un genre faux jeton » (Burgelin, 2010 : 5 ; 7), en voulant faire de l'autobiographie sans en prendre le risque, l'autofiction est « une arnaque » (Guichard⁷⁴), un « genre mal aimé », « une excroissance du néolibéralisme, au même titre que la télé-réalité, la mode des psy et les reportages sur la vie privée de Nicolas Sarkozy », « un avatar du star system » (Rousset, 2005). Il semblerait que, dès qu'on introduit une partie de réalité dans la fiction, la « supériorité » de la fiction est menacée. C'est la raison principale pour l'aversion qu'a subie l'autobiographie pendant des siècles. Genette (2004 : 141) parle du « privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence ». Dans les années 1990, des critiques tels que Danièle Sallenave, Pierre Jourde et Olivier Mongin⁷⁵ ont fortement dénoncé l'autofiction. Très souvent, l'idée générale de la dénonce a été que l'autofiction n'existait pas, que c'était une invention d'auteurs qui ne supportent pas la réalité, relayée et amplifiée par des critiques qui ne supportent pas la fiction.

Forest (2011 : 135) explique cette attitude négative envers l'autofiction en identifiant le puritanisme comme la raison principale :

[l'autofiction est] l'objet d'une très constante dénégation de la part d'un certain puritanisme critique qui, malgré les apparences, règne aujourd'hui encore avec une arrogance intouchée : un

⁷³ Rousset (2005) le résume ainsi : « L'autofiction est affublée de toutes les tares du monde contemporain : individualisme, prétention, égocentrisme, provocation, repli sur soi, sclérose, indifférence aux problèmes sociaux et aux soubresauts politiques, etc. ».

⁷⁴ http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=12929

⁷⁵ Sallenave (cité par Laval, 1997 : 96-98) ne comprenait pas pourquoi les lecteurs cherchaient systématiquement à savoir quelle était la part de vérité dans son dernier roman puisque pour elle la littérature ne peut être que fiction ; Jourde (2002) ne voit dans l'autofiction que des « recettes éculées, du mauvais goût et l'absence de culture littéraire », et Mongin (1992 : 108) dénonce l'autofiction comme le signe de « l'autocomplaisance d'un moi qui ne voit plus que lui-même sans saisir qu'il ne parle que de son impuissance d'écrire ».

puritanisme critique qui veut bien qu'on lui parle d'amour et de mort, de désir et de deuil, mais à la stricte condition que cela soit « pour de faux » - comme disent les enfants – puisqu'il ne saurait, pour ce puritanisme, être contesté que l'art n'a d'autre fin que lui-même.

L'aspect hybride de l'autofiction fait dire à Lejeune (2005) qu'alors qu'il aime l'autobiographie et qu'il aime la fiction, il n'aime pas le mélange parce qu'il ne croit pas « qu'on puisse vraiment lire assis entre deux chaises ». Cette critique avait déjà indiqué sa préférence du terme « écriture de soi », le « malheureux » autofiction étant « devenu, au grand dam de son inventeur, une véritable serpillière, une voiture-balai qui ratisse large » (Lejeune, 2005 : 170).

Toutes les critiques lancées à l'autofiction n'empêchent pas ses fonctions éthiques et poétiques au sein du monde littéraire. Là où la narration autobiographique « laisse parfois beaucoup de blessés sur sa route » (Burgelin, 2010 : 19) parce que le pacte sous-jacent demande une sincérité et une honnêteté inégalables par rapports aux faits narrés. Tout ce qui est écrit doit être vrai, sans mensonge. En revanche, l'autofiction, par le biais de la fiction, permet la protection contre une divulgation du monde privé trop élevée ; l'auteur a le droit de changer les noms de ses proches afin de les protéger contre l'intrusion de leurs vies personnelles.

1.7. Le choix du corpus et les limites de mon étude

La problématique de l'écriture du soi féminine, soulevée par Jacques et Eliane Lecarme en 1999, pourrait se résumer ainsi : « Les femmes peuvent-elles écrire leur autobiographie de la même manière que les hommes ? ». Dans un bref survol de l'autobiographie des femmes, Eliane Lecarme-Tabone (2011), note que d'importantes transformations ont vu le jour à partir des années 1990. Il s'agit d'abord d'un approfondissement de l'expérience féminine du vécu, avec une prédilection pour les situations douloureuses (Lecarme-Tabone cite Marie Darrieussecq, Camille Laurens, Annie Ernaux, Christine Angot, Chloé Delaume et Virginie Despentes). Ensuite, le geste autobiographique féminin perdrait, selon la critique, « ses contours spécifiques » suivant « une certaine viralisation de leur écriture qui va de pair avec une féminisation de l'écriture de soi en général » (Lecarme-Tabone, 2011 : 3). La plupart des auteures qu'on classe aujourd'hui comme autofictionnaires ont en commun une exhibition de l'intime,

mais dans des tonalités différentes. Ainsi, Lecarme-Tabone note la froideur du constat chez Catherine Cusset, la prolixité plaine ou véhémente chez Christine Angot, la pugnacité féroce de Chloé Delaume, l'autodérision de Delaume et Cusset, et le lyrisme de Camille Laurens. La transgression autofictionnelle consiste dans l'acte même d'amener l'individu dans ce qu'il a de plus intime, la souffrance émotionnelle, la maladie ou la marginalité sociale, dans la représentation littéraire, au risque même du scandale, du manque de légitimité de l'écriture ou du reproche de la futilité et du narcissisme de la démarche.

Alors que, d'un autre côté, on dénie souvent à la femme l'autobiographie véritable vue comme un genre « pour homme », on lui donne, de l'autre côté, la « tentation autobiographique », l'« attitude autobiographique » dans le roman ou dans l'autofiction. C'est souvent l'écriture exutoire ou cathartique :

Autre façon de dire encore que ce n'est pas de l'art : les femmes restent engluées dans le donné et l'individuel et sont incapables de s'élever à la création et à l'universel. [...] Ce préjugé permet de rendre compte de bien des œuvres de femmes : parler de soi et se raconter, ce n'est pas difficile. [...] Il ne se trouve guère que quelques femmes, des romancières justement, pour dire le contraire, et la critique n'y voit que des dénégations qui la renforcent dans son point de vue. (Planté, 1989 : 233)

Toutes leurs autofictions ont pour but ou de faire progresser les connaissances ou d'obéir à ce besoin « confessionnel, à visée cathartique » (Lecarme-Tabone, 2011 : 4). Envisager le sujet de telle façon équivaut à dire qu'écrire son autobiographie, pour une femme, semble difficile à concevoir et que, dès lors, l'autofiction est son seul recours. Dans son étude consacrée à l'autofiction chez Colette, Stéphanie Michineau explique que cette hypothèse est corroborée par le fait que l'autofiction est utilisée par des « profils d'exception » (Colonna, 2004) ou pour le traitement de sujets d'exception. Amélie Nothomb, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui ont certainement des profils d'exception et traitent souvent de sujets d'exception. Colonna (2004) explique que l'alliance de la fiction et de l'histoire personnelle de l'autofiction autorise de saudaces que l'autobiographie fige et permet des explorations de la vie intime et du rapport aux autres. Il remarque que cette pratique d'écriture est la préférée des femmes et de ses groupes minoritaires.

La diversité de mon corpus permet l'analyse du concept d'autofiction dans une perspective synchronique et géographique qui a pour but de figurer la diversité de s

pratiques autofictionnelles. Au moment où j'ai entamé mon étude, l'autofiction était presque exclusivement européenne et francophone. Pour pouvoir faire une comparaison, il a donc fallu identifier des auteurs et des textes qui, à l'intérieur de la francophonie, exhibaient des différences littéraires entre elles – stylistiques surtout – à cause de leur appartenance d'origine, socio-culturelle, socioéconomique et – peut-être (cela restait à voir) idéologique. Ainsi, de premier abord, et comme hypothèse de travail, Nothomb faisait figure d'autofictionnaire blanche et européenne, Beyal représentait l'Afrique subsaharienne, noire, et Bouraoui l'Afrique du Nord, maghrébine.

Cette prise de position s'est révélée intéressante (ma conclusion explique pour quoi). Néanmoins, à la fin de l'étude, des voix autofictionnelles africaines et maghrébines plus fortes s'élèvent et, ainsi, d'autres recherches seraient utiles⁷⁶.

Il serait aussi intéressant d'approfondir la question de la littérarité, puisque, souvent, on a assimilé l'autofiction à une « vulgaire thérapie » (Vilain, 2010 : 468) et on lui a reproché d'être banale, de qualité littéraire douteuse, enfin de valeur esthétique moindre. Il faudrait alors répondre à des questions telles que : Quels critères permettent de décider que tel texte est littéraire ou non, surtout quand un écrivain se place dans une position de marginalité par rapport au littéraire ?

1.8. Conclusion

Tout au long de ce premier chapitre, théoriques surtout, des notions diverses ont été analysées. Genre littéraire, autobiographie, autofiction, vérité, véracité, lectorat, réception sont des notions qui font partie du champ littéraire étudié. Je retiens le genre littéraire comme catégorie légitime de la réception, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu qui informe le lecteur sur la façon d'aborder le texte. Doubrovsky, l'inventeur du nom et du concept d'autofiction, pense que la question de savoir si l'autofiction est un nouveau genre ou non « reste débattue » (2010 : 384). Je ne voudrai pas contredire l'inventeur du nom et du concept d'autofiction. Néanmoins, en analysant les concepts de lectorat et de réception littéraire, j'ai pu comprendre que cette décision est

⁷⁶ Il ne devrait pas être trop difficile de trouver d'autres voix autofictionnelles puisque, selon Godard (2001 : 83), « [p]resque tous [les auteurs] en viendront un jour ou l'autre dans les décennies qui suivront, soit à l'autobiographie proprement dite, soit à une autobiographie paradoxalement associée à l'imaginaire.

ultimement celle des lecteurs surtout quand on accepte, comme je le fais, que l'autofiction est liée à l'hybridité, le mélange inséparable de la fiction et du réel. Le genre autofictionnel de vient, dès lors, un système de combinaison instable entre un nombre d'éléments, tels que l'hybridité, la fragmentation, l'alliance inséparable de fiction et de réalité, le renouveau langagier, avec des hiérarchisations et des dominantes variables.

La littérature, comme tout discours, suppose des conventions. La première convention, à la base de tout, est qu'il s'agit de littérature, et donc pas de la vie réelle. Il s'agit d'une illusion linguistique : croire que le langage peut copier le réel, que la littérature peut le représenter fidèlement, comme un miroir ou une fenêtre sur le monde serait naïf. La question de savoir comment la littérature copie le réel de vient alors la suivante : « Comment nous fait-elle croire qu'elle copie le réel ? » (Compagnon, 1998 : 126). Ensuite, la littérature est une *attente*. Entrer en littérature, comme lecteur ou comme spectateur, mais aussi comme auteur, c'est intégrer un système d'attentes, un *horizon d'attentes*. La première, au sens de la plus fréquemment sollicitée par l'œuvre littéraire, c'est l'attente de fiction, la *willing suspension of disbelief*, la suspension volontaire de l'incrédulité, ainsi que l'appelait Coleridge. Mais elle n'est pas universelle : dans des mémoires, un journal ou une autobiographie, le lecteur s'attend par exemple à lire ce qui a eu lieu, suivant un pacte de véridicité. Cette sincérité est liée, dans l'autofiction, à une liberté créatrice chez l'auteur et chez le lecteur. En revanche, la liberté totale (revendiquée par Derrida (2010 : 20) entre autres), n'existe pas en réalité puisque l'auteur ne peut pas échapper aux règles linguistiques de la langue dans laquelle il écrit, ni à une structure narrative pour le moins compréhensible aux yeux de son lecteur, ni aux mots usuels de sa langue (même les mots inventés obéissent aux règles de la langue ou de la grammaire universelle). Il s'agit dès lors plutôt d'une coopération interprétative qui s'installe entre l'auteur, le lecteur et le texte, une lecture guidée, une création dirigée. Loin de nier que le texte est une actualisation de la conscience de l'auteur, de son intention, ou, en revanche, de poser que le texte est prisonnier de sa réception ici et maintenant, mon approche dans cette étude est d'utiliser les apports du texte, de l'auteur, de la société ou le contexte historique et du lecteur afin d'essayer de comprendre l'autofiction comme fait littéraire et sa mise en œuvre dans l'écriture des trois écrivaines choisies. Des questions multiples à propos des liens auteur-lecteur-texte seront à la base

des réflexions des chapitres suivants : dans la lecture comme interaction dialectique du texte et du lecteur, quelle est la part de la contrainte imposée par le texte ? Quelle est la part de la liberté conquise par le lecteur ? Dans quelle mesure la lecture est-elle programmée par le texte ? Dans quelle mesure le lecteur peut-il ou doit-il combler les lacunes du texte afin de lire le texte ? Le lecteur doit-il être conçu comme un ensemble de réactions individuelles (voir les études d'Ingarden⁷⁷ et Iser (1976) qui relèvent de la phénoménologie de l'acte individuel de la lecture), ou plutôt comme l'actualisation d'une compétence collective (voir Gadamer et Jauss à propos de l'herméneutique de la réponse publique au texte) ? La réponse, à la lumière des recherches faites ici, est que l'image d'un lecteur concret, réel, en liberté surveillée, contrôlé par le texte, est, selon moi, la plus apte à représenter cette composante de la triade interprétative d'un texte littéraire.

L'avènement fulgurant de l'autofiction dans le paysage littéraire contemporain, l'adhésion et le rejet qu'elle rencontre, le débat théorique, le discours médiatico-mondain et la production romanesque qu'elle suscite participent de la singularité de ce genre indiscernable, hypothétique à sa façon, dont chacun — du théoricien au lecteur lambda en passant par le présentateur de télévision — parle, pense savoir ce que l'autofiction signifie, sans pouvoir bien la définir. Objet d'un dire fécond mais conceptuellement fragile, l'autofiction se définit ainsi « en théorie », par hypothèses successives, souvent contradictoires, en marge de la pratique qui illustre et permet sa glose, pour apparaître, depuis sa création, comme un vaste chantier, une « aventure théorique », stimulante en ce qu'elle réactualise les débats littéraires absents depuis les fastes années 1960-70, et, au cœur des dissensions dont elle est la cause, propose un questionnement fondamental relatif au « retour du sujet », à l'approche génétique des textes, aux enjeux esthétiques et à la valeur de la littérature. Le tableau ci-dessous récapitule en quelques mots les différentes étapes définitoires par lesquelles la notion d'autofiction est passée :

Auteur de la définition	Définition	Date	Apports
Serge	L'autofiction est « un rêve à la place j e m ets Q UOI a	1977,	L'autofiction est un récit dont la matière est strictement

⁷⁷ Selon Roman Ingarden (1931), le texte est une structure potentielle, concrétisée par le lecteur et la lecture, qui est un procès mettant le texte en rapport avec des normes et valeurs extra-textuelles par l'intermédiaire desquelles le lecteur donne sens à son expérience du texte.

Doubrovsky	<p><i>book</i> bien sûr substitué c'est pas le produit d'origine c'est pas du vrai c'est de l'ersatz [...] mais un livre c'est jamais RÉEL c'est comme un rêve m'inscrire en livre c'est m'inscrire EN FAUX même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction [...] ON Y CROIT ça dit VRAI mais EN FABLE » (Doubrovsky 1977 p1645).</p>	<p>1980, 1982, 1988, 1991, 1996, 1999, 2001, 2003, 2005, 2006, 2007</p>	<p>autobiographique, ainsi que l'atteste en théorie l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage, mais dont la manière, c'est-à-dire l'organisation narrative et le travail du style, est de nature romanesque.</p>
Vincent Colonna	<p>« La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires [...] il faut que l'écrivain ne donne pas à cette intention une valeur figurale ou métaphorique, <i>qu'il n'encourage pas une lecture référentielle</i> qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. » (1989 : 10)</p>	<p>1989, 2004, 2007</p>	<p>L'autofiction englobe l'ensemble des procédés de fictionnalisation de soi, l'autre caractéristique principale du processus autofictionnel dans la mesure où l'auteur fabule sa propre existence, se projette en des personnages imaginaires qui sont des prolongements plus ou moins proches de lui, et ce, dans un but purement salvateur. Pour lui, c'est l'exploration de l'imaginaire littéraire qui se trouve valorisée et le seul critère d'identification retenu est que l'écrivain se prend lui-même pour personnage de son histoire, en ayant recours à la première personne ou même en se désignant de manière plus indirecte – à condition que l'identification reste toujours évidente aux yeux du lecteur.</p>
Gérard Genette	<p>« Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (1991)</p>	<p>1982, 1987, 1991, 1999,</p>	<p>L'autofiction comme un contenu narratif authentiquement fictionnel basé sur le 'protocole nominal' de la triple identité, c'est-à-dire que l'auteur est narrateur et protagoniste en même temps ;</p>

		2004, 2006	distinction entre les vraies autofictions – les textes « authentiquement fictionnels » – des fausses autofictions ou fictions « honteuses ».
Laurent Jenny	Il s'agit de « une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie ».	2003	Deux variantes d'autofiction: une autofiction 'stylistique' et une autofiction référentielle.
Marie Darrieussecq	« L'autofiction met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction » (1996 : 379). Pour elle, la définition la plus efficace serait la suivante : « récit à la première personne, avec concordance nom du narrateur/nom de l'écrivain, mais avec toutes les marques de l'in vraisemblance (de la fiction) » (2005).	1996, 1997, 2005	Distinction entre littérature constitutive et littérature conditionnelle ; elle attribue l'autofiction, par le fait qu'elle requiert un double pacte de lecture (factuel et fictionnel), au domaine des écrits constitutivement littéraires.
Régine Robin	L'autofiction est « un espace frontière, celui où prennent corps et écriture, les fantasmes, les illusions, les aspirations, les images culturelles enracinées de l'écrivain »	1997	Elle parle aussi de « biofiction » pour décrire la reconfiguration du Soi qui se démantèle et se construit. L'autofiction serait pour elle une issue alternative à l'impossibilité de l'autobiographie et à l'illusion d'y retrouver une identité narrative forte.
Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone	« Récit dont un auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman. » (1993 : 227) « Comme critères d'appartenance à l'ensemble dit autofiction, on retiendra d'un côté l'allégation de fiction, marquée en général	1982, 1984, 1992/93, 1997, 1998, 2006	Les autofictions sont nées d'une double volonté de l'écrivain moderne: une dérive généralisée vers la première personne et vers l'autobiographie et une interrogation théorique sur les rapports entre eux domaines, la fiction et l'autobiographie. Ils distinguent deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme (les faits sur

	par le sous-titre <i>roman</i> , de l'autre l'unicité du nom propre pour l'auteur, narrateur, protagoniste »		lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction) et l'autofiction au sens élargi, un mélange de souvenirs et d'imaginaire.
Philippe Forest	« L'autofiction, c'est tout simplement l'autobiographie soumise au soupçon »	2001	Il préfère parler de « Roman-du-Je » au lieu d'autofiction.
Philippe Lejeune	L'autofiction désigne « tout intervalle, assez mal défini, entre roman et autobiographie.	2002	Lejeune refuse de vraiment définir l'autofiction, qui, pour lui, est très proche de l'autobiographie.
Sébastien Hubier	On peut qualifier l'autofiction comme une «exploration de ses différentes couches du moi » (Hubier, 2003 : 125) parce qu'« elle se fonde sur la conviction que la vie est indescriptible et insaisissable directement que l'autofiction apparaît, à son auteur, comme une quête de vérité » (idem : 124); mais, de l'autre côté, il est aussi possible de la désigner comme une notion qui « ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique dont on a vu qu'elle fondait le projet autobiographique » (idem : 123).	2003	Selon Hubier, l'autofiction permet de découvrir la personnalité de l'auteur d'une façon différente.
Philippe Gasparini	L'autofiction, selon lui, est un récit reposant sur l'homonymie de l'auteur, du narrateur et du héros mais présentant un « développement projectif dans des situations imaginaires ».	2004	L'autofiction est une catégorie contiguë au roman autobiographique, mais d'extension plus restreinte ; Gasparini classe l'autofiction parmi « les auto-narrations » et en fait une équivalence de « roman autobiographique contemporain » (mettant en avant l'aspect novateur de la forme).

Pierre-Alexandre Sicart	« L'autofiction est un récit intime dont un auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont le texte et/ou le péritexte indiquent qu'il s'agit d'une fiction. »	2005	L'identité nominale est une indication explicite qu'il s'agit d'une fiction selon les de six critères clés pour Sicart.
Madeleine Ouellette-Michalska	« Opposée à la froideur formaliste et à ses intimidations théoriques, l'autofiction emprunte aux écritures personnelles le caractère intime de la voix, son rythme incandescent ou répétitif. Dégagée de règles et de frontières précises, elle abolit le cloivage entre les genres, l'abstraction érigée en dogme, les interdits posés sur le personnage et la narration. Ni tout à fait récit, ni tout à fait roman, l'autofiction échappe à la fixité des règles et aux indentifications prescrites » (2007 : 83) . « L'autofiction est un genre hybride » inséré « dans une époque de suspension de la croyance historique » (2007 : 72).	2007	L'importance de la voix authentique, personnelle et intime. L'hybridité du genre est soulignée par cette critique littéraire.
Philippe Gasparini	L'autofiction est définie comme un texte dans lequel un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur.	2008	Il a dressé une liste des critères que Doubrovsky a fait relever afin d'identifier les textes autofictionnels : 1- l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ; 2- le sous-titre : « roman » ; 3- le primat du récit ; 4- la recherche d'une forme originale ; 5- une écriture visant la « verbalisation immédiate » ; 6- la reconfiguration du temps linéaire (par sa sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...)

			<p>7- un large emploi du présent de narration ;</p> <p>8- un engagement à n e r elater que de s « faits et évé nements strictement réels » ;</p> <p>9- la pul sion de « s e r évéler dans sa vérité », et</p> <p>10- une s tratégie d' emprise du lecteur.</p>
Philippe Vilain	« Fiction hom onymique ou <i>anominale</i> qu'un i ndividu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci ».	2010	Expérience de l 'écriture autofictionnelle.
Stéphanie Michineaux	Une a utofiction e st un récit où l'écrivain se montre sous son nom pr opre (ou l'intention qu' on l e reconnaisse soit indiscutable) da ns un mélange s avamment orchestré de f iction et de réalité da ns un but autobiographique.	2010	Michineaux aj oute « l'intention qu'on l e r econnaisse ». Ceci implique que m ême qu and un écrivain n' utilise pa s s on nom propre da ns s on t exte, si le lecteur pe ut f acilement l e reconnaître à t ravers l e « pseudonyme » qu'il ut ilise, cela s uffit pour en f aire un e autofiction.

Ce tableau et l'analyse faite dans ce chapitre permettent un résumé en trois lignes :

1. l'approche pr ônée pa r D oubrovsky : un texte e st a utofictionnel s'il y a correspondance onom astique, forme l ittéraire et accent pl acé s ur l e pr ocessus (psych)analytique. Cette a pproche f ait de l 'autofiction un ge nre f ictionnel d'abord.
2. l'approche h ybride de G asparini, O uellette-Michalska et R égine R obin : l'autofiction est un espace f rontière, il e st donc impossible de trancher ent re fiction et autobiographie. Ces critiques ne se prononcent pas par rapport au statut générique de textes autofictionnels.
3. l'approche appelée « autonarration » qui i mplique un c ontrat de lecture ouvertement référentiel. Cette appro che est m ajoritaiement aut obiographique et est pr ônée p ar, entre aut res, Lecarme, Lecarme-Tabone e t F orest. L'autonarration est l e t erme, c hoisi pa r Arnaud S chmitt, qui c onstitue une alternative au néologisme autofiction, et ce, pour quatre raisons. D'abord, il y a dans l'esprit du critique la certitude, déjà avancée, selon laquelle deux genres ne

peuvent se superposer, c'est-à-dire se concevoir simultanément, idée partagée notamment par Philippe Lejeune. Ensuite, la mixité de l'autonarration « offre un leurre de proximité » (2010 : 76) tout en laissant distinctes les zones énonciatives que cherche à fondre l'hybridité autofictionnelle. Cette posture permet alors d'évacuer « la sempiternelle question de la véracité » (idem), comme le révèle *Lunar Park* de Bret Easton Ellis, pris ici comme exemple. D'autre part, l'autofiction a vait tendance à fuir certaines de ses responsabilités éthiques sous couvert de fiction, particulièrement quand elle engageait autrui dans le discours de soi. Selon Schmitt, l'autonarration permet « de prendre en charge cette responsabilité » (2010 : 77) en proposant au lecteur un « contrat de lecture clair qui force l'auteur à assumer pleinement sa narration du réel » (2010 : 78). Enfin, l'autonarration vise à redorer le blason d'une écriture autobiographique souvent accusée, à tort, de « conformisme et de pauvreté formelle » (2010 : 79). L'autonarration sera ainsi considérée comme « une autobiographie présentée sous forme littéraire » (2010 : 78) et pourra révéler toutes les richesses esthétiques de l'écriture de soi, quelle que soit l'ambiguïté avec laquelle s'exprime le pacte autobiographique. Afin de clarifier cette classification, Schmitt propose finalement de distinguer l'autonarration qui comprendra les textes à « dominante référentielle » (2010 : 90), autobiographiques donc, auxquels s'ajoute l'idée d'une « exigence esthétique » (2010 : 93), et la « fiction du réel », étiquette attribuée à ceux dont l'identité oscille entre roman et autobiographie, l'autofiction étant alors reléguée au rang d'intuition générique devenue inopérante.

Pour moi, les autofictions s'inscrivent dans une architextualité⁷⁸, celle du genre autobiographique, de l'écriture personnelle, de l'écriture intime, et cela n'est évidemment pas sans conséquence sur leur production, ni sur leur lecture, puisque la réception générique oriente et détermine dans une large mesure « l'horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre⁷⁹. L'autofiction est un récit, sous-titré roman, où règne la

⁷⁸ Pour Genette, l'architextualité est la relation générique entre les textes.

⁷⁹ Schmitt (2010 : 421) donne deux exemples d'impostures littéraires montrant l'effet d'un « *coming out* générique ». Il s'agit de deux cas où les auteurs (James Frey et Misha D'fonseca) soutenaient que

vraisemblance biographique. Elle s'inscrit dans une volonté d'extimité⁸⁰, une vague de dévoilement de l'intime, dans ce post-modernisme voué à l'individualisme. A partir du moment où l'on accepte qu'aborder une œuvre ou un genre littéraire sans prendre en considération le conditionnement complexe de la pratique littéraire serait aboutir à un travail incomplet, il faut analyser le rôle prépondérant des instances de légitimation, des moyens de production et de diffusion, des techniques de promotion ou des stratégies des auteurs et des lecteurs, entre autres. Le genre autofictionnel, comme n'importe quel genre, implique donc un dialogisme spécifique, puisque les attentes du lecteur étant en même temps configurées par le genre et bornées par ses limites, l'auteur joue donc sur ces attentes et ces limites. J'ai inséré l'autofiction à côté de l'autobiographie, en tant que sous-genre, parce que les deux ont des similitudes en ce qui concerne les questions que leur écriture soulève : jusqu'à que l'individu les auteurs peuvent-ils être créatifs et créateurs ? Cette créativité est-elle liée à la liberté ? Comment la réception de la part du lectorat influence-t-elle la capacité de l'auteur à enfreindre les règles littéraires ? Toutes ces questions, bien plus que l'appartenance générique de l'autofiction ou la présence d'un pacte autofictionnel, unifient la génération des autofictionneurs. Et, en général, l'autofiction défie les règles établies de l'autobiographie.

Le récit autobiographique se définit par un certain mode d'énonciation (le récit récapitulatif d'une vie entière, l'ordre chronologique des différents stades de l'existence, ainsi que la mise au jour de leur logique interne). Les textes examinés dans cette thèse, bien que, pour la plupart d'entre eux, mettant en scène nommément l'auteur, qui est aussi le narrateur et le protagoniste du récit, se distinguent de l'autobiographie par leur caractère fragmenté, portant sur une histoire isolée, racontée selon des procédés romanesques et exemplaire du caractère hybride de l'autofiction. Le filtre autofictionnel, qu'il soit thématique, stylistique ou structurel (certains autofictionnaires découpent leurs récits non-linéaires selon des critères thématiques, chronologiques ou chronologico-thématiques), qu'il apporte un point de vue sélectif éparpille le sujet. Il marque ainsi une volonté de rupture avec l'autobiographie.

l'expérience évoquée dans leurs textes relatait du vécu, alors que les livres ne correspondaient aucunement à un « vécu authentique ».

⁸⁰ Cette notion concerne la représentation de l'intime dans la littérature et sa manipulation. Le sujet met en scène son intimité, il se sert de sa vie dans ce qu'elle a de plus personnelle, il l'expose, la met en perspective, convoque l'intimité des autres et utilise ces matériaux pour créer un objet littéraire.

La plupart des théoriciens ont, d'une manière ou d'une autre, souligné le fait que sans identité onomastique (auteur-narrateur-personnage) il ne peut y avoir de l'autofiction. Mon point de vue va à l'encontre de cette prise de position. Je pense, en revanche, que l'identité onomastique n'est pas une condition *sine qua non* du caractère autofictionnel d'un texte, mais que, dès que cette identité est présente, le lecteur est plus facilement convaincu du caractère autofictionnel du texte qu'il est en train de lire. Il y a, selon moi, d'autres caractéristiques importantes qui entrent en jeu, celles liées à la thématique, à la stylistique et au paratexte.

L'autofiction devient alors un texte dans lequel le fictif devient référentiel et le référentiel se *fictionnalise*.

Tableau récapitulatif des caractéristiques de l'autofiction

Caractéristiques autofictionnelles	Conséquences textuelles
La première caractéristique de l'autofiction est qu'elle vise les vies ordinaires, et pas uniquement les vies des gens célèbres (comme c'est souvent le cas avec l'autobiographie ou les mémoires).	N'importe que le vie peut de venir une œuvre d'art, car l'autofiction ne cherche pas la même chose que l'autobiographie : non plus le <i>sens</i> d'une vie, mais son <i>usage</i> . L'autofiction serait l'autobiographie des inconnus.
Le deuxième critère de l'autofiction est le respect de l'authenticité de événements réels : elle est un récit vrai.	« Récit vrai » dans le sens subjectif, la vérité objective n'étant qu'un leurre.
Le troisième trait de l'autofiction est l'aspect formel, qui rassure le statut fictif de l'autofiction. Il s'agit ici surtout du langage utilisé par l'autofictionnaire.	Sous l'égide de l'écriture, l'exactitude des événements réels se détache du genre autobiographique.
La quatrième caractéristique est le rôle de l'inconscient, autre différence marquante entre l'autobiographie et l'autofiction.	L'écriture autofictionnelle est d'inspiration psychanalytique. L'auteur d'une autofiction s'appuie sur la mémoire involontaire qui justifie la discontinuité des fragments.

<p>Un ensemble de thématiques spécifiques existe (celles abordées ici sont spécifiques à l'autofiction féminine surtout).</p>	<p>Les thèmes de l'enfance et de l'adolescence, de l'amour, du double et du miroir, de la mémoire, du corps, de la sexualité, de la psychanalyse et de l'identité sont omniprésents.</p>
---	--

Le recours à la théorie générale et autofictionnelle m'a permis d'aborder la problématique de l'écriture du moi à partir d'un questionnement multiple de l'autofiction et de ses différentes inscriptions génériques de cette écriture.

AMÉLIE NOTHOMB

Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée.

Gilles Deleuze, *Image-temps* (1985)

2.1. Introduction

Dans le chapitre précédent, j'ai souligné le caractère disparate du terme et du concept de l'autofiction, néologisme dont le suffixe « fiction » permettrait en quelque sorte de mieux faire accepter la brutalité du réel et de donner une légitimité esthétique à ce phénomène littéraire. Dans ce chapitre il s'agira, entre autres, d'aborder une des caractéristiques de l'autofiction, celle de « valoriser la part supposée narcissique ». Cette caractéristique est présente dans l'œuvre de Nothomb. Je me concentrerai plus sur la part « impudique » dans le chapitre consacré à Beyala alors que la part « thérapeutique » sera analysée surtout dans le chapitre consacré à Bouraoui.

Après l'aperçu historique de la notion de l'autofiction, l'analyse de l'importance du concept de genre littéraire a fin de distinguer l'autofiction et l'autobiographie et l'identification de plusieurs indices ou modalités fictionnels à partir du travail analytique de Colonna dans le premier chapitre, il importe maintenant d'appliquer les résultats de cette étude théorique aux écrits d'Amélie Nothomb, souvent surnommée l'apatride belge⁸¹. Ce chapitre montrera à quel point cette auteure belge est apatride et à quel point l'autofiction comme genre littéraire aide Nothomb à s'inventer, à se construire une identité qu'elle semble, psychologiquement, manquer. Dans son ouvrage de 2010,

⁸¹ Mark Lee (2010 : 271-284) consacre un chapitre entier au caractère apatride de Nothomb, *En conclusion : l'apatride belge*. Dans *BF*, Nothomb écrit : « De tous les pays où j'ai vécu, la Belgique est celui que j'ai le moins compris » (*BF* : 226). Et Amanieux (2009 : 279) d'interpréter : « Par [d]es techniques d'élimination ou de dépréciation, l'importance du pays d'origine et d'identité nationale est amoindrie et mise en concurrence avec une identité étrangère valorisée, c'est-à-dire l'identité imaginaire de la Japonaise, même si c'est sur le mode de l'échec : « Je suis une Japonaise ratée » déclare [Nothomb]. La romancière se conçoit alors comme des jumeaux siamoises, dont l'un des visages est belge et l'autre japonais. »

intitulé *Les identités d'Amélie Nothomb, de l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Mark Lee souligne les liens entre l'œuvre nothombienne et sa personnalité en tant qu'écrivaine et en tant que personne.

Partant de l'analyse de ses autres fictions principales ainsi que quelques romans dont le contenu ou le style sont à rapprocher de ces écrits autofictionnels, je me concentre, dans ce chapitre, sur plusieurs spécificités de l'écriture nothombienne, notamment la fascination par la mort, le mythe gémellaire et les dédoublements, le jeu du miroir, l'auto-réflexivité, le métadiscours, les citations, les dédicaces et l'intertextualité.

Amélie⁸² Nothomb, née Fabienne-Claire Nothomb⁸³, le 9 juillet 1966 à Etterbeek en Belgique⁸⁴, de nationalité belge, est la fille du baron Patrick Nothomb, écrivain et ambassadeur de Belgique au Japon, issu d'une grande et ancienne famille bruxelloise. Elle passe les cinq premières années de sa vie au Japon puis voyage ensuite pendant toute son enfance, séjournant au gré des nominations de son père en Chine, au Laos, en Birmanie et au Bangladesh. Ses autofictions *Le Sabotage A moureux* (1993) et *Métaphysique des tubes* (2000) relatent certains moments de cette enfance voyageuse. À dix-sept ans, Nothomb rejoint la Belgique pour suivre des études de philologie romane à l'Université Libre de Bruxelles. Adolescente déracinée imprégnée de culture asiatique, elle souffre alors du choc brutal avec la culture occidentale. Elle éprouve un profond sentiment de solitude et connaît dès lors des troubles du comportement alimentaire qu'elle

⁸² Je n'ai pas trouvé d'informations fiables quand à quand et par qui le prénom Amélie a été choisi. Il est néanmoins important de noter que les deux premières syllabes la version japonaise de son prénom contiennent le vocable « pluie » et que l'eau joue un rôle remarquable dans sa vie et ses écrits.

⁸³ Doris Glénisson (2010) donne deux preuves documentaires : la première est un extrait de l'Etat Présent de la Noblesse belge publié en 1979. Cet extrait démontre que le Baron Patrick Nothomb et son épouse, née Danièle Scheyven ont une fille Fabienne, Claire Nothomb née le 9 juillet 1966, mais n'ont pas de fille du prénom d'Amélie, ni même Fabienne-Amélie et n'ont pas de fille née en 1967. La deuxième preuve documentaire est le trimestriel publié en octobre 1966 par l'Association de la Noblesse du Royaume de Belgique, plus précisément, le numéro 87. Dans ce livret, on mentionne la naissance de Fabienne Nothomb au sein de la famille Nothomb, notamment celle de Baron et Baronne Patrick Nothomb. (<http://blogspotdoris.blogspot.com/2010/02/knock-out-pour-nothomb.html>)

⁸⁴ Et non le 13 août 1967, comme Alfred Hitchcock (comme le prétend Nothomb) à Kobe au Japon comme toutes ses biographies, autobiographies et autres documents l'indiquent, et comme Nothomb s'obstine à déclarer lors d'interviews. Elle en fait même une date de prédilection dans ses autofictions : « le 13 août », Blanche « en un geste de crucifixion » obéit à la volonté de son ancienne amie, en exécutant la « gymnastique prescrite par Antéchrista » (*Antéchrista*, 158-160). Le 13 août est aussi la date de l'anniversaire de Léopoldine (*HA*) ; dans ce texte la date se rapporte à une perte irréversible d'identité pour le personnage féminin.

relatera ensuite avec un certain humour dans son œuvre autofictionnelle, *Biographie de la Faim* (2004) : anorexie, boulimie, potomanie⁸⁵, alcoolisme⁸⁶, etc. À 21 ans, Nothomb retourne à Tokyo où elle devient interprète pour une grande entreprise japonaise. Elle y restera une année et racontera cette expérience du monde du travail et de l'entreprise dans son autofiction *Stupeur et Tremblements* (1999). Le penchant personnel de cette même période sera raconté dans l'autofiction *Ni d'Eve Ni d'Adam* (2007) et une période de sa vie adulte en France sera racontée dans la dernière autofiction à ce jour, *Une Forme de vie* (2010).

Très tôt dans sa carrière littéraire⁸⁷, Amélie Nothomb, reçoit des « petits noms » parfois gentils, parfois méchants. Ainsi, on la surnomme « notre barge belge »⁸⁸, « la plus barge des Belges » (Dupond-Monod, 2002 : 69), « la plus excentrique des Belges » (Payot, 2004 : 72), la « chauve-souris belge » (Palou et Le Fol, 2004 : 8) ou encore « la flèche wallonne »⁸⁹, on la traite d'homme⁹⁰, de « sainte nitouche [...] sous ses airs d'aristocrate

⁸⁵ Amélie développe vers l'âge de trois ans une propension à la potomanie, affection caractérisée par un besoin permanent d'ingérer beaucoup de liquide. La narratrice explique : « Si je descendais un rien en moi, je rencontrais des territoires d'une aridité sidérante, des berges qui attendaient la crue du Nil depuis des millénaires. » (*BF* : 58) Lorsqu'elle visite le temple situé près de chez elle, Amélie boit sans fin l'eau glacée de la fontaine qui a un bon goût de pierre, prétextant que « boire était la prière, l'accès direct au sacré » (*BF* : 60).

⁸⁶ De fait, la fillette Amélie se soûle à l'*umeshû*, un alcool de prunes sucré que lui offre Nishio-san, et termine les flûtes de champagne dans les réceptions données par ses parents (*BF*).

⁸⁷ *Hygiène de l'Assassin* (1992) est suivi du *Sabotage Amoureux* (1993, Prix de la Vocation, Prix Alain-Fournier et Prix Jacques Chardonne), *Les Combustibles* (1994, pièce de théâtre), *Les Catilinaires* (1995), *Péplum* (1996), *Attentat* (1997) et *Mercurie* (1998). À près *Stupeur et Tremblements* (1999) paraissent successivement *Métaphysique de tubes* (2000), *Cosmétique de l'ennemi* (2001), *Le Robert de son nom propre* (2002, une vie romancée de son amie chanteuse Françoise Robert, pour qui elle a également écrit sept chansons), *Antéchrista* (2003), *Biographie de la faim* (2004), *Acide sulfurique* (2005), *Journal d'hirondelle* (2006), *Ni d'Eve ni d'Adam* (Prix de Flore 2007), *Le Fait du prince* (2008), *Le Voyage d'hiver* (2009), *Une Forme de Vie* (2010) et *Tuer le Père* (2011). Amélie Nothomb est également l'auteur de récits, nouvelles et contes publiés en revue ou dans des ouvrages collectifs, dont, entre autres, *Légende un peu chinoise* (1993), *Electre* (1996), *Simon Wolff* (1996), *Généalogie d'un grand d'Espagne* (1996), *L'existence de Dieu* (1996), *Le Mystère par excellence* (1999), *Brillant comme une casserole* (1999), *Le Hollandais ferroviaire* (2000), *Sans nom* (2001), *Aspirine* (2001), *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (2004) ou encore *Les Champignons de Paris* (2007).

⁸⁸ « Revoilà Amélie », *Paris Match* 29 août 2002. L'auteur de cet article n'est pas mentionné.

⁸⁹ La flèche wallonne renvoie au nom d'une course cycliste belge annuelle. Ce sobriquet renvoie à la rapidité avec laquelle Nothomb écrit ses livres, au fait qu'elle est belge mais aussi à ses « éventuels talents d'écrivain-athlète de longue haleine » (Lee, 2010 : 32). Le premier à utiliser ce sobriquet est Patrick Besson dans son article intitulé « Et revoilà Amélie Nothomb ! » publié dans *Paris Match* le 5 septembre 1996 ; il est ensuite réutilisé, de manière positive, par Jérôme Béglé en 1999 et en 2006, et de façon négative par Oliver Delcroix en 2006 aussi.

⁹⁰ Patrick Besson la décrit, en 1992 déjà, comme un vieil homme dans *Marianne* (27 oct. au 2 nov. 2007 : 85) : « J'avais raison : Amélie est un vieux monsieur. Coccasse, excentrique, neurasthénique, avide, orgueilleux, amusant, culivé. Aux livres faits de briques et de breloques. » Le magazine littéraire *Lire*

égarée d' une maestria de vi eux r outier de pl ume et une audace de vrai br iscard » (Mobailly, 1997) , d' « [a]nge d émoniaque ou d émon a ngélique » (Franceschi-Havard, 1996) et d' « écrivain-phénomène », de « comédie Nothomb » ou de « Quasimodo du milieu littéraire » (Journo, 1997). Elle e st « une s tar » f abriquant « sa l égende t oute seule » (Josselin, 2002 : 4-5).

2.2. Les œuvres autofictionnelles de Nothomb : self in fabula⁹¹

Nothomb a fait très peu de commentaires quant au genre de ses ouvrages littéraires. Plutôt que de dire qu'elle est romancière, elle se définit souvent comme dialoguiste. Le dialogue est pour elle « un genre bien à part, à mi-chemin entre le roman et le théâtre » (*Le Soir*, le 6 mai 1996). L'influence sur Nothomb et son œuvre littéraire, d'une part de la philosophie grecque, ancrée dans le dialogue et le débat d'idées comme le montrent les *Dialogues* de Platon, et d'autre part de Denis Diderot et de son utilisation du dialogue philosophique hybride entre la fiction, le roman et le traité philosophique est manifeste. Cette propension au dialogue est un signe avant-coureur du penchant à l'autofiction de Nothomb si l'on peut croire Doubrovsky (Abdelmoumen, 2011 : 32) :

On peut s'avoir quand c'est de l'autofiction dans le cas de dialogues prolongés ou de développements très littéraires, de faux courants de pensée.

L'importance de l'écriture pour Nothomb devient aussi évidente si l'on regarde les déclarations qu'elle fait. En 1992, elle déclare qu'écrire est toute sa vie⁹² et dans plusieurs entretiens elle continue dans la même veine : « Ecrire, c'est la plus grande nécessité, la plus grande jouissance, la plus grande passion de ma vie »⁹³, « Ecrire, c'est continuer l'enfance par d'autres moyens »⁹⁴, « c'est plus qu'un métier, c'est ma raison de vivre, mon moyen de supporter la vie. C'est tout à la fois. Oui, écrire c'est tout »⁹⁵. Le lien entre l'écriture et la maternité est souvent cité par les artistes – la plupart d'entre eux

récupère cette expression en octobre 2006 pour faire de la publicité pour le roman *JH* : « Amélie Nothomb est un homme dangereux ». Rappelons que le « je » de ce roman est un meurtrier, un criminel masculin.

⁹¹ Je reprends cette expression à Hélène Jacomard (2003).

⁹² « Ne penser qu'à ça », *Le Carnet et les Instants*, n°75, 1992.

⁹³ www.fluctuat.net, entretien réalisé le 28 septembre 2001.

⁹⁴ *L'Express*, 28 octobre 1999.

⁹⁵ www.grandlivredumois.com, entretien réalisé le 5 septembre 2000.

parlent d'accouchement de leurs œuvres – mais Nothomb va plus loin dans l'utilisation de la métaphore.

Dans un écrit autofictionnel, il ne s'agit pas de simplement relater un épisode de sa vie, mais de mettre en scène une partie de son quotidien au profit de la libre exploration romanesque, ce que Nothomb met à l'œuvre dans chaque autofiction, de *Métaphysique des tubes* en passant par *Stupeurs et tremblements* jusqu'à *Ni d'Eve Ni d'Adam*, *Biographie de la Faim* et son avant-dernier, *Une Forme de Vie*. J'aurai aussi l'occasion ici de renvoyer à d'autres romans nothombiens, plus (auto)biographiques qu'autofictionnels, tels que *HA* (1991), *SA* (1993), *P* (1996), et *RNP* (2002)⁹⁶. Dans l'entretien de 2003, accordé à Bainbrigge et den Toonder, Nothomb reconnaît que *HA* est « particulièrement intime » et « le plus autobiographique » de ses livres. Amanieux (2009 : 222) remarque à partir de ce constat qu'on peut se demander si l'ensemble des textes nothombiens n'est pas « un vaste espace autobiographique ».

Afin de permettre au lecteur de créer sa propre lecture, l'écrivain d'autofictions propose des fragments de vie pour que le lecteur puisse aller, s'il le désire, là où on le lui suggère ou/et inventer son propre trajet. L'œuvre littéraire est ainsi considérée comme « un assemblage aléatoire de fragments⁹⁷, qui peuvent ou non être liés, actualisés » (Piégay-Gros, 2002 : 16).

1. *Le Sabotage amoureux* (1993)

Le Sabotage amoureux est le deuxième livre publié par Nothomb en 1993. Bien que la couverture du livre annonce un « roman », le récit autodiégétique de la petite fille est sans aucun doute fondé sur la période vécue en Chine par Nothomb entre cinq et huit ans.

Cependant, d'après les propos recueillis par Madeleine Tombeur lors d'un entretien au centre culturel Le Botanique en 1998, Nothomb répondra à la question suivante :

⁹⁶ Dans *P* et *RNP*, Amélie Nothomb se met en scène en tant que personnage (non-principal dans ces cas). A.N. de *P* est romancière alors que dans *RNP* elle devient l'amie du personnage principal, Plectrude, et ce sont les élucubrations d'Amélie sur les origines de Plectrude qui pousseront cet te dernière à l'atuer. Contrairement au procédé autobiographique pur qui mène l'auteur à dévoiler son identité, son portrait et son passé, Nothomb s'introduit dans ces deux récits en tant que personnage purement fictif. Cette perception nourrit la confusion et abolit en quelque sorte les frontières entre le personnage et le référent réel, Nothomb.

⁹⁷ Cette notion renvoie aussi à celle de « blanc », utilisée par les théoriciens de la lecture, d'Iser à Ingarden : une œuvre contient des « blancs », des « places vides » que le lecteur remplira. Il s'agit de « possibilités » ou de « virtualités d'organisation du texte » (Piégay-Gros, 2002 : 16).

Le Sabotage amoureux est-il autobiographique ? Totalemment. Je n'ai même pas changé le nom des personnages. Je me souviens très bien de mon enfance et de ma petite enfance. Les enfants du monde entier font la guerre, c'est le premier jeu. Le fait que notre guerre ait pris de telles proportions était dû à notre enfermement à Pékin et peut-être au fait que les adultes étaient diplomates et ne vivaient pas comme nous.

SA se veut donc tantôt autobiographique tantôt romanesque selon les critiques : autobiographique à travers les événements qui relatent une partie de l'enfance de l'auteur et romanesque par rapport au monde fictif et imaginaire dans lequel l'enfant s'épanouit.

Il est important de souligner le décor fictif dans lequel évolue la fillette de sept ans. Nothomb a-t-elle voulu retranscrire le monde imaginaire vu par une enfant en bas âge ou a-t-elle simplement décidé de mettre un peu de fiction dans son livre pour, une nouvelle fois, brouiller les pistes du lecteur ? C'est ainsi que le lecteur apprend dans ce roman qu'un « pays communiste, c'est un pays où il y a des ventilateurs, que de 1972 à 1975, une guerre mondiale a fait rage dans la cité-ghetto de San Li Tun, à Pékin, qu'un vélo est en réalité un cheval et que passé la puberté, tout le reste n'est qu'un épilogue. » (couverture du roman).

Construit autour des paradigmes propreté/souillure, courage/couardise et sacré/profane, *SA* explore les extrêmes du sentiment amoureux et de l'abjection.

Du point de vue de la titrologie, cette autofiction est particulièrement intéressante du fait qu'à l'inverse des romans, Nothomb utilise, pour ces autofictions, des titres ne comportent aucun nom propre. Les titres d' *HA*⁹⁸, de *MT*, de *SA*, de *BF* et de *FV*, contiennent tous des noms communs, déguisant un ou plusieurs noms propres. Dans *MT*, le personnage principal est la romancière, comparée à un tube, mais « le pluriel dissout la singularité d'une identité » ; dans *SA* le personnage principal est encore Nothomb, mais son identité est passée au second plan par rapport à une expérience psychologique (le sabotage du corps et du cœur), dans *BF* une pareille chose se passe avec l'identité de la romancière puisque « la faim », personnage allégorique, devient tour à tour son ennemie ou son amie. Enfin, dans *FV*, la fin du récit ne permet pas au lecteur de savoir si c'est la narratrice ou son interlocuteur de correspondance qui vivent « une forme de vie ».

⁹⁸ Dans *HA*, Nina, l'alter ego de Nothomb, est un personnage secondaire qui, vers la fin du récit, devient le personnage principal.

2. *Péplum* (1996)

Pompéi n'a pas été ensevelie par une éruption accidentelle, sous les cendres du Vésuve, en 79 après Jésus-Christ, mais par une éruption provoquée par les archéologues de siècles à venir désireux de préserver la plus magnifique cité de l'antiquité. Pour avoir osé faire part de cette intuition géniale, Amélie Nothomb, personnage-écrivain au QI de Jacinthe, est rattrapée et convoquée au vingt-sixième siècle par l'auteur même du coup, l'oligarque Celsius, chargé de s'occuper d'elle. Selon Havet (2009 : 11), ce serait le seul roman publié de Nothomb qui corresponde totalement à la catégorie de l'autofiction parce que « l'identité de l'auteure est aisément discernable sous les initiales de « la jeune romancière A.N. », tout en laissant planer ludiquement le doute ». Par contre, alors que le pacte auteure = narratrice = personnage est bien respecté, au niveau du contenu du récit, la fictionnalisation de soi va tellement loin qu'on se penserait dans une autofiction fantastique telle que définie par Colonna. Dans ce cas, fiction devient invention, ce qui revient à dire que l'autofiction ici fait peu de cas de la vérité⁹⁹. Dans *Péplum*, Nothomb réalise un dialogue plutôt qu'un roman. Le livre n'est constitué que d'un seul dialogue (excepté un petit dialogue d'exposition au début et un petit paragraphe de rupture) qui met aux prises Amélie Nothomb elle-même (projetée dans le futur) et un scientifique du XXVIème siècle. Nothomb se décrit ici comme une garce, comme une personne irritante et fantasque.

Le choix du titre est intéressant : Nothomb choisit *Péplum* qui fait référence, d'abord, à une technique portée dans l'Antiquité gréco-romaine, et, ensuite, à un genre cinématographique bâtard, un des premiers héritiers du théâtre classique et de l'opéra, un sous-genre du cinéma, un film historique à grand spectacle sur l'Antiquité. À la fois noble (il traite de l'histoire, de la religion, utilise des auteurs tels que Homère¹⁰⁰ ou Flaubert) et vulgaire (la veine commerciale exploite la violence et l'érotisme, voire le rire - à ses propres dépens - et l'in vraisemblance), le genre antique est associé à l'épopée (pour les Américains, le péplum est une de ses catégories), à la comédie, au fantastique

⁹⁹ L'inverse de cette fiction-invention est « l'adhésion à la fiction-façonnement et l'attachement à la vérité » (Saveau, 2010 : 311).

¹⁰⁰ Intratextuellement, l'aède Homère se retrouvera dans le personnage du Capitaine Omer du roman *Mercur* : la pratique palimpseste de Nothomb présente dans ce roman est marquée par le dédoublement et le renversement permettant la remise en cause du mythe d'Orphée et Eurydice.

(fantômes, vampires, momies revenues à la vie...) et au merveilleux (dans son utilisation de la mythologie).

3. *Stupeur et tremblements* (1999)

Stupeur et Tremblements décrit le cheminement professionnel de la narratrice-personnage Amélie au sein de l'entreprise Yumimoto durant l'année 1990. En janvier 1990, l'héroïne de *ST* entre au service de la compagnie Yumimoto¹⁰¹ (la compagnie dans laquelle Nothomb a réellement travaillé s'appelle Mitsui), où elle sera os tracinée par plusieurs collègues à cause de son statut d'étrangère et martyrisée par sa supérieure immédiate, Fubuki Mori, qu'elle vénère malgré sa méchanceté.

Le style romanesque et décalé de Nothomb, accompagné d'un humour subtil, amène le lecteur à douter du caractère véridique de ce texte. De plus, la couverture du livre indique une fois de plus qu'il s'agit d'un roman. Si on suit la terminologie de Lejeune, on conclut qu'il s'agit d'un « pacte romanesque » reposant sur une « attestation de fictivité », le sous-titre « roman ». *ST* présente un croisement entre récit réel de la vie de l'auteur, et récit fictif des événements de la vie de l'auteur construits sur un modèle vécu avec utilisation de noms et de lieux fictifs. On pourrait citer le passage de la folle nuit de l'auteure passée dans les bureaux de la compagnie Yumimoto à vi revolter nue entre les bureaux (voir *infra*) pour souligner le caractère fictif du récit. La narration de cette nuit, où il n'y avait aucun témoin, donc aucune personne pour témoigner de sa vérité ou non, est un signe de fictionnalisation. En revanche, lors d'entrevues, Nothomb laisse comprendre que plusieurs passages reflètent la véridicité du récit. L'auteure belge affirme que ce n'est qu'après avoir quitté son emploi japonais qu'elle envisage sérieusement de mener la carrière littéraire à laquelle elle aspirait passivement depuis quelque temps déjà. L'auteure déclare, dans une entrevue accordée à *Japan Vibes*, que n'eût été de la formidable humiliation qu'elle a subie dans l'entreprise, elle serait probablement demeurée à l'emploi de Mitsui/Yumimoto toute sa vie. Elle ajoute : « Donc, je pense très sincèrement que le Japon m'a rendu service, car il m'a fait remarquer que je me trompais de voie ». Au cours d'une discussion avec Amanieux, l'auteure adresse également toute sa gratitude à son

¹⁰¹ Il est intéressant de noter que le nom de la compagnie, Yumimoto, signifie « ce salut » : comme si Nothomb y cherchait son salut.

bourreau, Fubuki, qui ne lui a laissé d'autre choix que de démissionner et de devenir écrivaine.

4. *Métaphysique des tubes* (2000)

Métaphysique des tubes (2000), « sa vraie-fausse autobiographie » (Marsan, 2000)¹⁰², est son premier récit autofictionnel à part entière¹⁰³. Nothomb y relate son histoire personnelle qui se déroule entre août 1967 et août 1970 avec la majorité du récit consacrée aux six derniers mois. La mise en scène de sa propre naissance et des quelques années qui suivent cette première naissance qui, sur le plan fictif, offre à l'auteure la possibilité d'en présenter plusieurs, est certainement l'occasion pour Nothomb de prouver son existence en tant que personne et que personnage. Dans *MT*, le trait fictionnel le plus marquant est sûrement l'usage des souvenirs du début de la vie de Nothomb. Il y a très peu de gens qui peuvent, dans leurs souvenirs, remonter jusqu'à la petite enfance, encore moins nombreuses sont celles qui peuvent aller au stade de bébé ou de la naissance¹⁰⁴. Nothomb a affirmé lors d'une interview que « un de [s]es rares privilèges, c'est qu' [elle a] une très très bonne mémoire de [s]a toute petite enfance ; c'est peut-être la seule chose spéciale qu' [elle a]. [Elle se]souvien[t] très bien de [s]a petite enfance » (Bainbrigge et den Toonder, 2003 : 194). Lors d'une autre interview, avec Stéphane Lambert (1999 : 24), elle avait déjà affirmé la même chose : « J'ai une caractéristique qui est celle de me souvenir très bien de ma toute petite enfance, sans pour autant me souvenir du langage

¹⁰² Le sous-titre de cet article parle de la « vraie-fausse autobiographie », je renvoie ici au concept de véridicité qui joue un rôle primordial dans la délimitation de l'autofictionnel par rapport à l'autobiographique.

¹⁰³ En revanche, selon Stéphanie St-Amant dans son étude intitulée *La natalité virtuelle. Ultrasons mutagènes, identités muées*, montre qu'elle ne serait pas la première à rédiger un tel récit, autofictionnel et psychanalytique à la fois. En effet, Wilfred R. Bion a rédigé *A Memoir of the Future* (Londres, Karnac Books, 1991, 677 p.), œuvre de fin de vie (rédigée entre 1975 et 1979) qualifiée d'autofiction psychanalytique où l'auteur met en scène une très intéressante dialogie périnatale : le naissant s'y exprime sous la forme d'une multitude de personnages représentant divers stades embryonnaires, fœtaux et néonataux.

¹⁰⁴ La naissance et l'enfantement se retrouvent aussi comme thématiques clés dans d'autres romans, et Nothomb utilise la métaphore de l'enfantement et de la maternité pour décrire son processus d'écriture : la romancière tomberait « enceinte » d'un livre. Armelle Héliot (1996) rapporte les propos de Nothomb : « Je passe ma vie à être enceinte de mes livres » ; en 2006 Nothomb parle de l'inspiration de ses livres : « C'est l'immaculée conception » (Piersanti, 2006 : 9) et, en 2004, elle avait indiqué qu'elle n'hésitait jamais quant à savoir si un roman était fini, « je prends la métaphore de la grossesse qui est un lieu commun mais qui convient parfaitement. Parce que quand le bébé [le texte, la nouvelle, le roman] est sorti, je mis dis : tiens, bah le voilà. Il ne lui manque rien. Il est peut-être moche, il est peut-être raté, mais il est là » (Neuhoff, 2004 : 47).

que je parlais à l'époque ». Dans *MT*, la narratrice revendique l'authenticité des souvenirs tels qu'ils se recourent avec la psychanalyse (sans s'en réclamer). Or, souligne Wrońska (2007 : 129), il est bien connu que la période racontée est recouverte par la fameuse amnésie infantile. Autrement dit, ce que la mémoire a enregistré avant la phase oedipienne est devenu inconscient sous la pression du surmoi (la moralité adulte incorporée par l'enfant qui désavoue son agressivité incestueuse) : pour Paul Ricœur l'identité qui émerge et devient lisible à travers la narration d'un auteur est un mélange de souvenirs et d'oubli (Ricœur, 1994 : 175). Seule une cure est susceptible de lever la censure. La citation qui renvoie à la fameuse scène primitive¹⁰⁵ suggère que la généralisation de l'enseignement psychanalytique a repoussé les frontières du refoulé tout en conceptualisant le matériel ainsi déculpabilisé et donc rendu doublement accessible à l'autobiographie.

Ce roman, composé de quinze chapitres non numérotés, relate au passé simple et de façon chronologique la vie au Japon de la narratrice de ses débuts jusqu'à ses trois ans. Certaines indications, à part celles données par l'auteure elle-même ou par la paralittérature, soulignent le côté autobiographique. Ainsi, à la page 14, la narratrice indique que « les parents du tube étaient de nationalité belge » ; à la page 134 du roman, Nothomb parle de ses parents, de son frère et de sa sœur, les deux derniers en les nommant explicitement par le prénom qu'ils ont dans la vie réelle : André et Juliette. Entre ces deux, il y a évidemment d'autres indicateurs. Le quatrième chapitre du roman, par exemple, fait le résumé par excellence de différentes étapes identitaires qui, aussi, semblent tendre la main vers une identification avec l'auteure du roman. La mémoire et le corps sont de ux de ces étapes. La dégustation du chocolat blanc, élément d'intertextualité proustienne¹⁰⁶, permet à la narratrice d'abord d'avoir une identité et ensuite de recevoir une mémoire : « depuis février 1970, je me souviens de tout » (*MT* :

¹⁰⁵ « Je passais de longues nuits debout, sur mon oreiller, accrochée aux barreaux de mon lit – cage, à regarder fixement mon père et ma mère (...). Ils en ressentaient un malaise grandissant. Le sérieux de ma contemplation les intimidait au point de leur faire perdre le sommeil. Les parents comprirent que je ne pouvais plus dormir dans leur chambre. » (Nothomb, 2000 : 87)

¹⁰⁶ Selon Lee (2010 : 113), le chocolat blanc est à rapprocher de la madeleine de Marcel Proust. Comme avec la scène de la madeleine chez Proust, nous avons une enfant qui délecte une friandise – ici la grand-mère, là la mère – avec des résultats quasi-épiphoniques. Alors que chez Proust le petit gâteau fait ressurgir le passé, le temps perdu, et révélera les multiples moi qui forment le narrateur, chez Nothomb on met l'accent sur l'établissement d'une première identité, d'un moi : une naissance forcément orientée vers l'avenir.

35). Ce passage est important aussi du point de vue de la relation avec la vérité qu'entretient Nothomb, qu'elle décrit comme « fluctuant[e] » (*P* : 179), surtout quand nous ajoutons les phrases qui suivent : « Une affirmation aussi énorme – « je me souviens de tout » – n'a aucune chance d'être crue par quiconque. Cela n'a pas d'importance. S'agissant d'un énoncé aussi invérifiable, je vois moins que jamais l'intérêt d'être crédible » (idem).

Sans le nommer de façon explicite, Lee (2010 : 116) souligne le côté autofictionnel de ce texte en notant que même si *MT* porte la mention « roman » sur sa page titre (page 3 dans l'édition de poche), même si la narratrice avance en les articulant les doutes probables du lecteur à croire en une telle capacité de mémoire¹⁰⁷, même si elle reconnaît la part d'invention nécessaire à son projet, elle invoque néanmoins pour en appuyer l'authenticité une contiguïté corporelle entre les trois instances discursives [le personnage – l'enfant née au Japon –, la voix narrative – le *je* narrateur adulte qui relate un *je* narré, enfant – et l'auteure – Amélie Nothomb] avec la « main même qui écrit »¹⁰⁸, l'instrument écrivant par excellence.

Cette même main renvoie au corps, à cause de sa contiguïté aussi, corps qui devient ici garant de vérité. Vérité, j'en ai parlé au premier chapitre, qui est un des traits autofictionnels. Authenticité du corps que Nothomb souligne encore à la dernière page de son récit lorsque, suite à un accident, le personnage-fille a une cicatrice et que la narratrice s'exprime, en indiquant l'invraisemblable de son propre propos, ainsi :

Parfois, je me demande si je n'ai pas rêvé, si cette aventure fondatrice n'est pas un fantasme. Je vais alors me regarder dans le miroir et je vois, sur ma tempe gauche, une cicatrice d'une éloquence admirable. (*MT* : 157)

Lee (2010 : 82) a déjà identifié cet aspect autofictionnel : « *Métaphysique des tubes* [...] se démarque en faisant preuve d'un point de vue de narration initialement désorientant et possède d'un point de vue qui, en dépit de certains côtés classiques du genre autobiographique, apporte quelques entorses de taille au récit de ses origines ». Un

¹⁰⁷ Le doute n'est exprimé qu'une seule fois, à propos du suicide dans l'étang des carpes : « Parfois je me demande si je n'ai pas rêvé, si cette aventure fondatrice n'est pas un fantasme » (*MT* : 170), mais la narratrice annule immédiatement après ce doute par la phrase suivante : « Je vais alors me regarder dans le miroir et je vois, sur ma tempe gauche, une cicatrice d'une éloquence admirable ».

¹⁰⁸ Lee (2010 : 35-36) fait référence ici au passage suivant de *MT* : « Avant le chocolat blanc, je ne me souviens de rien : je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins. Après, mes informations sont de première main : la main même qui écrit. »

« côté classique de l'autobiographie » est le pacte qui est conclu entre l'auteur et le lecteur, le pacte autobiographique comme le définit Lejeune. L'élément d'identification rudimentaire de ce pacte, le prénom, qui autoriserait au lecteur de dire que l'auteure est la narratrice et le personnage, n'est énoncé nul le part dans le récit même. La plupart des journalistes¹⁰⁹, critiques littéraires et universitaires désignant la narratrice-personnage du roman par le prénom « vrai-faux » de l'auteure, Amélie, commettent donc une erreur en concluant à un des préceptes du pacte autobiographique « sans que les faits du roman l'autorisent » (Lee, 2010 : 118).

Analysé de près, l'on remarque qu'il s'agit en fait d'un passage du biographique à l'autobiographique, et ensuite à l'autofictionnel dans le récit même puisque les trois premiers chapitres se relatent à la troisième personne du singulier alors qu'à partir du quatrième la narration se fait à la première personne du singulier. Alors que dans une autobiographie « traditionnelle », la relation chronologique est normalement respectée (excepté quelques *flashbacks* pour expliquer certains faits en détails), dans ce récit nothombien on a affaire à une série de scènes répétées, une sorte d'intertextualité, une réécriture *in texto*. Ainsi, Nothomb divise sa naissance, en tant que personne, en tant que personnage et en tant qu'écrivaine (je reviendrai sur l'importance de sa naissance et de son établissement en tant qu'écrivaine plus tard), en trois : la première, la naissance manquée, la naissance de la « plante » (sans nom, sans production langagière et sans désignation sexuelle) ; la deuxième serait un « accident physique ou mental » (Lee, 2010 : 89) qui mène à un être pas encore entièrement humain alors que la troisième naissance, enfin, confère à l'enfant les traits essentiels à l'identité d'un être humain (« la naissance d'une voix narrative, l'éveil d'une conscience voisée à la première personne, la naissance d'une subjectivité individuelle avec le pronom « je » » (Lee, 2010 : 109)). Dans les paragraphes qui suivent je retrace l'analyse de Mark Lee pour souligner l'importance

¹⁰⁹ Par exemple, Thierry Gandillot parle du « difficile éveil à la vie du bébé Amélie » (2000) alors qu'une autre citation de Gandillot figure sur la quatrième de couverture de l'édition de poche du roman : « Amélie a trois ans, sa vie est un roman ». Hugo Marsan, journaliste au *Monde* en fait de même en écrivant qu'« Amélie adore l'eau » (2000) dans sa critique de *MT*. Les universitaires aussi se heurtent à cette pierre d'achoppement, puisque Hélène Jaccard dans son excellent article « Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb » (2002 : 47) parle du bébé Amélie. Les universitaires anglophones tels que Victoria Korzeniowska et Martine Guyot-Bender aussi sont d'accord pour accepter le pacte sans le questionner.

de ces trois naissances et surtout leur côté « fictif »¹¹⁰, pour démontrer comment l'existence et l'identité à partir de la naissance forment le thème central de sa première autofiction.

La première naissance commence comme le récit de la création dans la Genèse de la Bible : « Au commencement il n'y avait rien » (*MT* : 5). Lee (2010 : 83) souligne qu'à la différence de l'Ancien Testament, où par la volonté de Dieu on passe du rien préexistant à l'invention du monde, cette naissance-ci commence par et donne lieu sur le rien. Et contrairement au récit biblique où Dieu est le géniteur du monde, l'agent qui ordonne la création *ex-nilo* (sic), ici c'est le personnage « Dieu » qui naît dans une absence remarquable de géniteurs.

« Dieu », le personnage du début du récit, est ensuite présenté comme un « tube ». Cette métaphore renvoie à la question identitaire : selon Lee (2010 : 85), la seule activité notée par l'auteure est l'activité digestive qui représente, en termes biologiques, le refus du bébé d'accepter les éléments identitaires liés à la naissance. Le bébé n'a ni nom, ni sexe, ni nationalité, ni parents à ce moment de la narration. Par le biais du bébé asexué, sans nom, la narratrice représente un être non-identifiable ou, peut-être, la capacité d'assumer virtuellement toute identité proposée, donc aussi plusieurs identités¹¹¹. La capacité de prendre toute identité proposée est un trait de la médiatisation nothombienne, comme je montrerai ci-dessous.

À partir du deuxième chapitre, le « tube » devient une « progéniture végétale », une « Plante » (*MT* : 10), « un légume » (12) : sans déterminer le sexe de l'individu, sans lui donner la parole (l'enfant « ne pleurerait jamais », *MT* : 13), l'auteure renonce à en faire une entité humaine. La première naissance n'ayant donc abouti à rien¹¹², l'auteure se voit contrainte d'en écrire une deuxième, « cette naissance postérieure de deux ans à l'accouchement », après « deux années de grossesse extra-utérine supplémentaire pour

¹¹⁰ En tant qu'être humain nous ne naissons tous qu'une seule fois. En revanche, la psychanalyse accepte des naissances multiples, c'est-à-dire des prises de conscience multiples à l'intérieur d'une vie. Décrire trois naissances consécutives, influencée par la psychanalyse, devient alors un trait de fictionnalisation à mon avis.

¹¹¹ Dans son essai sur l'invention narrative de soi – *Fictions de l'ipséité* – Laurent Mattiussi remplace le terme « identité » avec « ipséité » pour dire que le « soi » n'est pas une « substance », mais plutôt « une pure potentialité de réalisations multiples » (2002 : 13).

¹¹² J'observe aussi, avec Lee, que dans les trois premiers paragraphes du récit le mot « rien » paraît au moins douze fois, « soulignant la seule abondance qui caractérise sans vraiment identifier [l]e personnage : le rien, la négation » (2010 : 84).

devenir opérationnel » (*MT* : 23). Jusqu'au seuil de la troisième naissance, « Dieu » reste toujours sans grande identité, sans prénom et sans sexe, ayant refusé celle qu'il devrait logiquement hériter de ses parents. Ce n'est qu'à la fin du deuxième chapitre, avec le récit de la troisième naissance du troisième enfant¹¹³, que l'identité de la narratrice est achevée. De la page 29 à la page 31, il y a un glissement de focalisation narrative avec un rapprochement entre la voix de la narratrice et le point de vue de « Dieu » en fant. Le lecteur commence à tout voir à travers les yeux de l'enfant-narratrice. Selon Lee (2010 : 108-109), alors que nous restons dans une narration à la troisième personne du récit rétrospectif, certains « changements avertissent le lecteur qu'il s'agit de souvenirs forts, actifs pour le narrateur, débordant le cadre historique du passé pour atteindre le "je" au présent de la narration ». Dans les pages 29 à 31, la grand-mère paternelle, venue au Japon à la suite de la demande de son fils, le père du protagoniste principal féminin, apprivoise « le monstre »¹¹⁴ avec du chocolat blanc. Voici le passage en entier que je reproduis pour pouvoir l'expliquer :

En effet, une main apparaît dans son champ de vision mais – stupeur ! – il y a entre ses doigts un bâton blanchâtre. Dieu n'a jamais vu ça et en oublie de crier.

– C'est du chocolat blanc de Belgique, dit la grand-mère à l'enfant qu'elle découvre.

De ces mots, Dieu ne comprend que 'blanc' : il connaît, il a vu ça sur le lait et les murs. Les autres vocables sont obscures : 'chocolat' et surtout 'Belgique'. Entretemps, le bâton est près de sa bouche.

– C'est pour manger, dit la voix. [...]

En un soubresaut de courage, il attrape la nouveauté avec ses dents, la mâche mais ce n'est pas nécessaire, ça fond sur la langue, ça tapisse le palais, il en a plein la bouche – et le miracle a lieu.

La volupté lui monte à la tête, lui déchire le cerveau et y fait retentir une voix qu'il n'avait jamais entendue :

– C'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! Je ne suis pas 'il' ni 'lui', je suis moi ! Tu ne devras plus dire 'il' pour parler de toi, tu devras dire 'je'. Et je suis ton meilleur ami : c'est moi qui te donne le plaisir.

¹¹³ Ici fait et fiction se rapprochent : l'auteure est la troisième enfant de ses parents biologiques, après une sœur et un frère, la narratrice et le personnage principal féminin du roman *MT* est aussi la troisième enfant, « ils avaient déjà deux enfants » (*MT* : 10).

¹¹⁴ Cette idée du « monstre » se trouve aussi chez Robin pour qui l'autofiction est le lieu où se livre le combat entre Narcisse et le Vampire : « Dans la mesure où il n'existe que par le regard de l'autre, le sujet autofictionnel se rattache au Narcisse au tobiographique. Mais la rencontre avec sa propre image est incessamment différée par un sujet en défaut, vampirique en ce sens qu'il est incapable de se reconnaître. Le sujet reste une image potentielle, désireuse d'occuper toutes les places, et, pour cela même, condamnée à une identité spectrale, fantomatique, de fiction. » (Garcia, 2009 : 160). Rappelons aussi que le titre du manuscrit qui allait devenir *Fils* était *Le Monstre* (Doubrovsky) et que la protagoniste de *Tu t'appelleras Tanga* (Beyala) voudra tuer « ses monstres ». Plusieurs études sur l'œuvre de N. Othomb ont souligné l'importance de la figure du « monstre » dans ses écrits. Selon Abdelmoumen (2011 : 36), « cette inéluctable chize, cette *anomalie inévitable* [que serait le monstre] seraient elles-mêmes intimement liées à la création de ce genre littéraire ambigu, l'autofiction, que Jean-Pierre Boulé qualifie d'androgynie. »

Ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi, en février 1970, dans les montagnes du Kansai, au village de Shukugawa, sous les yeux de ma grand-mère paternelle, par la grâce du chocolat blanc.

Avec ses pouvoirs d'invention identitaire et l'acte créateur et performatif (et destructeur) de la parole et de l'écriture, à travers la répétition et ensuite l'intertextualité, *MT* annonce les principes de l'art poétique d'Amélie Nothomb et les fondements identitaires qu'elle développera ensuite dans ses récits autofictionnels et ses nouvelles de fiction. Afin de démontrer l'élargissement fictif et autobiographique, donc autofictionnel, du questionnement identitaire à l'œuvre dans *MT*, un « espace fictionnel imprégné de vérité fabuleuse » (Lee, 2010 : 138), Lee emprunte le concept psychanalytique et littéraire du roman familial, *der Familienroman*, à Freud (12^{ème} éd., 1973). Ce roman familial serait une activité fantasmatique, inconsciente, où l'enfant rancunier envers ses parents s'invente et se raconte en représailles d'autres origines. Marthe Robert, dans son *Roman des origines et origines du roman* (1972) adapte la théorie freudienne au roman ; selon elle, une des variations de cette théorie engendrerait le roman réaliste et sa prédilection du récit dans lequel le protagoniste s'imagine bâtard, « né d'un autre lit ou [...] enfant adopté » (Freud, 158), enfant trouvé ou encore enfant orphelin¹¹⁵. Le personnage principal de *MT* a le sentiment d'avoir été évincé, moins bien traité ou moins estimé que les autres enfants de la famille¹¹⁶. Le sentiment d'être seule est à l'origine de plusieurs autofictions nothombiennes. Elle essaie de combler cette perception de manque en insérant sa vie personnelle dans ses « romans », qui deviennent, par là, des autofictions. Elle complète le panorama par des remarques faites lors d'entrevues. Les formules utilisées par Nothomb dans ses interviews et dans *MT* traduisent le sentiment de

¹¹⁵ Les enfants orphelins abondent dans l'œuvre littéraire de Nothomb. Prétéxtat Tach, le personnage principal d'*Hygiène de l'assassin* (1992), est orphelin, dans *Mercure* (1998), Hazel devient orpheline, à l'âge de 17 ans, Tector Texel du roman de 2001, *CE*, a été retrouvé orphelin à l'âge de 4 ans, alors que Plecture, personnage de *RNP* (2002) devient elle aussi orpheline suite à la mort violente de ses deux parents. Dans *AC* (2003), le personnage Christa se représente orpheline, du point de vue financier surtout. Dans les nouvelles aussi, de nombreux personnages sont orphelins : Zoé (*L'entrée du Christ à Bruxelles*, 2004) est doublement orpheline, ses parents adoptifs étant morts aussi. Le tueur à gages du *JH* (2006) est orphelin de père. Nishio-san dans *MT* est une véritable orpheline, une proto-orpheline (Lee, 2010 : 167) à partir de ses 17 ans alors que le personnage principal rêve d'être orpheline pour pouvoir « adopter » Nishio-san comme sa mère.

¹¹⁶ Nothomb elle-même a fait cette réflexion à Michèle Manceaux en 2000 : « Mes parents avaient déjà eu un garçon et une fille, parfaits, beaux, intelligents. Et je me disais : 'Pourquoi m'ont-ils mis au monde ? Ils ont déjà réussi la perfection !' Donc je ne pouvais plus rien leur apporter, pas même l'inconnu du troisième sexe ».

déception de la part de ses parents et de la grand-mère¹¹⁷ et servent de justification de rancune freudienne de l'enfant, Fabienne-Amélie Nothomb. Le mélange de genres est souligné par Alberca (1996: 14) qui mentionne la spécificité de l'autofiction, un genre où des genres se mélangent indissolublement et où l'hybridation est roi, alors que Colonna (2004: 30) parle d' « un pastiche¹¹⁸ de beaucoup de genres ».

5. *Antéchrista* (2003)

Le nom du personnage central est significatif, elle s'appelle Blanche : la blancheur est un topos littéraire important chez Nothomb. Lié à la pureté et donc l'enfance et l'innocence, le blanc fait aussi référence à plusieurs œuvres picturales de Hieronymus Bosch, peintre flamand de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. Dans la première partie de son triptyque *Le Royaume millénaire*¹¹⁹, intitulée *La création d'Eve*, on voit un énorme lac où de s animaux blancs, surtout de s biches, boivent de l'eau, au premier plan il y a Adam et Eve dont la pureté est soulignée par leur blancheur. Enfin, le lien intertextuel à sœur Blanche de l'Agonie du Christ, dans *Le Dialogue des Carmélites* de Bernanos est souligné par Amanieux (2009 : 207).

L'isolement vécu par Blanche, protagoniste du roman *AC* ostracisée par les autres étudiants fréquentant son université, rappelle la situation de l'auteure sur beaucoup de points. En entrevue, Nothomb affirme d'ailleurs qu'*AC* est partiellement autobiographique¹²⁰.

Le titre renvoie directement à la figure de l'Antichrist qui n'apparaît que dans les épîtres de saint Jean. Cet « Antichrist » représente « le menteur », « celui qui nie que Jésus soit le Christ », celui qui est « contre » le Christ, dans la première épître. En revanche,

¹¹⁷ Amélie Nothomb a relaté à Eric Neuhoff en 2004 comment sa grand-mère avait prononcé qu'elle espérait que sa petite-fille, à l'âge de 17 ans, était intelligente parce qu'elle était tellement laide.

¹¹⁸ Suivant la définition de Genette, le pastiche satirique est « une imitation stylistique en fonction critique ou ridiculisant ». Nothomb sera elle-même « pastichée » lorsqu'Alain Dantinne publie *L'Hygiène de l'intestin* en 2005.

¹¹⁹ La deuxième partie du triptyque, *Le jardin des jouissances terrestres*, renforce le sentiment édénique, alors que la troisième partie représente l'enfer. Le couple au milieu des lacs renvoie aux personnages de Prétextat et Léopoldine du roman *Hygiène de l'assassin* ainsi qu'aux héros des *Catalinaires*. L'influence de Bosch est confirmée par l'auteure même, au moins à deux reprises : à la page 141 de *Mercur* (« Je me trouvais dans un tableau de Jérôme Bosch : de toute part la laideur, la monstruosité, la souffrance, la déchéance – et là, soudain un îlot de pureté intacte. La beauté au cœur de l'immonde. ») et à la page 73 d'*A* (« Vous avez tous les deux l'air de sortir d'un tableau de Jérôme Bosch »).

¹²⁰ Paul, Carine et Diana (intervieweurs). « Amélie Nothomb à Moulans-Sartoux ». *Procès verbal*, no 9 (2004), p.1 en ligne. <<http://www.procesverbal.org/magazine/article.php?numArticle=15&numPV=9>>.

l'Antéchrist (version choisie dans plusieurs traductions de la Bible) lie le préfixe « ante » (qui vient avant) au Christ. Le conflit métaphysique entre le bien et le mal est présent, le « menteur » invoque aussi à la compétition entre la réalité et la fiction.

6. *Biographie de la faim* (2004)

Dans son récit *Biographie de la faim*, Amélie Nothomb relate chronologiquement l'existence de la protagoniste Amélie de ses trois ans à ses vingt-huit ans, alors qu'elle suit son père diplomate dans ses pérégrinations au Japon, en Chine, en Inde, en Birmanie, au Laos, à New York et en Belgique, puis part seule s'établir au Japon, où elle sera embauchée comme interprète au sein d'une grande entreprise japonaise et fera l'expérience du tremblement de terre de Kobe. Si le récit, décrit comme la première véritable autobiographie notombienne complète¹²¹, une « reconstitution mosaïque du Moi » (De Clerck, 2006 : 13) de l'auteure, pour laquelle Nothomb postule davantage de « vérité » autobiographique et désigné comme « autogéographie » par Nothomb¹²², développe plusieurs thématiques chères à l'auteure, dont le rapport à l'autre, le déracinement et le paradigme beauté/hideur, c'est le thème de la faim qui organise la narration. À la géographie mondiale de multiples déplacements de cette enfant, se superpose également la fantastique géographique cérébrale d'une enfant quasiment surdouée et en constante « surfaim », qu'elle décrit comme un « manque effroyable de l'être entier, [un] vide tenaillant » (BF : 23). Cette surfaim, qui marque un accroissement de la convoitise orale, se cristallise chez Amélie sur certains objets dont l'eau, l'alcool¹²³,

¹²¹ Cette fois-ci l'éditeur (à la demande de Nothomb vraisemblablement) n'a pas inclus le sous-titre « roman ».

¹²² Je reprends ici la note de bas de page intégrale de Amanieux (2009 : 224) : « Dans notre entretien audio, Amélie Nothomb revient sur l'écriture de *Biographie* : « C'est indiquer la frontière sur la carte. Jusque-là on peut aller, et à partir de là, il n'y aura que du silence. Je vous indique à partir de quand le territoire devient lacunaire, à partir de quand vous n'avez plus le droit d'aller. » »

¹²³ Lambert-Perreault (2008 : 78) donne quelques exemples textuels pertinents à propos de l'ingurgitation d'alcool : Au cours de la fête du mois des cerisiers, Nishio-san donne une gorgée de saké à Amélie qui prend goût au liquide enivrant et développe un alcoolisme infantile. (MT : 74) Comme la maison est le théâtre d'innombrables cocktails, la fillette a souvent l'occasion de chaperder le contenu des flûtes de champagne qui traînent à moitié vides sur les tables. (BF : 54) Amélie ajoute qu'en cajolant sa gouvernante, elle arrive à obtenir de *l'umeshû*, un alcool de prune sucré. (BF : 53) Lorsque Nishio-san lui apprend que les enfants ne devraient pas boire d'alcool, la protagoniste conclut : « Les interdits n'étaient jamais très graves : il suffisait de les contourner. Je me mis à vivre ma passion pour l'alcool dans la même clandestinité que ma passion pour le sucre. » (MT : 53)

le sucre¹²⁴, les langues, les livres, le choc olat et les friandises, la beauté et les découvertes. Nothomb y a analysé ses manques émotionnels, affectifs et physiques : « J'avais faim de Nishio-san, de ma sœur et de ma mère : j'avais besoin qu'elles me prennent dans leurs bras, qu'elles me serrent, j'avais faim de leurs yeux posés sur moi. » (BF : 52). Lambert-Perreault (2008 : 73) observe qu'

une telle construction narrative constitue un choix assez inhabituel pour l'écrivaine, qui élabore habituellement ses récits autour d'une unité relative de temps et de lieu, dans un découpage à la tragédie classique. On comprendra que, dans *Biographie de la faim*, qui couvre une période de 25 ans en 240 pages (version grand format), le mode de narration privilégié est la *diégésis*. Le texte, qui rassemble une multitude de courts chapitres de deux ou trois pages, est truffé de sommaires, de récits itératifs et d'ellipses qui accélèrent la vitesse de la narration.

Selon Meuret, BF serait le roman le plus éclairant sur le symptôme anorexique de la série nothombienne :

Du dégoût de la vie à la haine de soi, de la recherche de la perfection à la dictature de la faim, de l'aspiration à la plénitude au dépérissement de la chair, de l'utopie autosuffisante à l'anéantissement ultime, de la misère du corps à la déprivation de l'esprit, toutes les réalités de la privation alimentaire y figurent et constituent une véritable anamnèse de la pathologie.

Nothomb exprime son adhésion profonde à la mélancolie quand elle « laisse » son personnage Amélie appartenir à la société imaginaire de s'Jamaisiens¹²⁵, « des êtres dépouillés par le fatum et haïntes par des objets d'amour perdus, c'est-à-dire de mélancoliques » (Lambert-Perreault, 2008 : 82) :

Les jamaisiens sont de grands bâtisseurs d'amours, d'amitiés, d'écritures, et autres édifices déchirants qui contiennent déjà leur ruine [...]. Les jamaisiens ne pensent pas que l'existence est une croissance, une accumulation de beauté, de sagesse, de richesse et d'expérience; ils savent dès leur naissance que la vie est décroissance, déperdition, dépossession, démembrement. Un trône leur est donné dans le seul but qu'ils le perdent. (BF : 85-86)

¹²⁴ Amélie souligne bientôt qu'elle a un « appétit imbattable » pour les aliments sucrés. Amélie affirme que la recherche de gratification par le sucre devient d'une importance première : « Enfançonne suraffamée de sucre, je ne cessai de chercher ma pitance: la quête du sucré était ma quête du Graal » (BF : 28). Or, pour Danièle, sa mère, le sucre est un « poison blanc ». La narratrice-personnage commente : « Ma mère avait des théories sur le sucre, qu'elle rendait responsable de tous les maux de l'humanité. » (MT : 33) Par conséquent, la fillette comprend rapidement qu'elle doit se cacher de Danièle pour déguster « l'élément théologal » qu'est le chocolat et toutes les autres friandises :

« Quand à force de recherches clandestines je tombais sur des sucreries, marshmallows ou souris en gomme, je m'isolais et mâchouillais les larcins avec ardeur, et mon cerveau réquisitionné par l'urgence du plaisir provoquait des courts-circuits [...] et je m'enfonçais dans l'ivresse pour mieux remonter dans son geyser terminal ». (BF : 33)

¹²⁵ Selon Amanieux (2009 : 277), ce néologisme « arrache l'auteur à une identité géographique claire, en déplaçant l'attention du lecteur vers une souffrance psychologique et nostalgique liée cette fois à la temporalité. L'adverbe de temps ainsi substantivé signale le caractère irréversible de son départ et la fin d'une période de petite enfance privilégiée. La romancière ajoute : « Jamais était le pays que j'habitais » (BF : 85). En mettant l'accent sur un facteur temporel (l'impossibilité de revenir en arrière, la fracture entre un « avant » et un « après » [...]), la romancière peut masquer sa propre nationalité.

Cette publication est intéressante du point de vue du péri-texte puisqu'il ne porte pas, au contraire des autofictions précédentes, l'indication générique « roman ». Amanieux (2009 : 224) rapporte que ce n'est qu'après une polémique opposant Nothomb à son éditeur et à la demande explicite de l'auteure que la mention « roman » a été retirée de toutes les réimpressions. Au niveau de l'intertextualité, notons que l'État de Jamais n'est pas sans rappeler le *Neverland* de Peter Pan avec lequel il présente certaines ressemblances onomastiques. Dans le texte de Barrie, le pays imaginaire constitue une sorte d'enclos insulaire à l'abri du temps, destiné à préserver éternellement l'enfance magique des garçons perdus. L'État de Jamais, terre de la mélancolie, devient pour Amélie l'espace imaginaire où survit, inchangé, statufié, encrypté, le Japon de l'enfance qu'elle aime douloureusement.

Alors que dans les autofictions antérieures, Nothomb cherchait son identité dans des fragments de sa vie, ici elle l'explore « à l'échelle d'une vie entière » (terme de Ricœur, cité par Amanieux, 2009 : 225).

7. *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007)

Une fois diplômée de l'Université libre de Bruxelles, la protagoniste de *Ni d'Eve ni d'Adam* rentre au Japon en janvier 1989, où elle apprend bientôt le français à Rinri, un Tokyoïte de vingt ans qui deviendra son compagnon de voyage et de vie. Juliette, sa sœur, vient visiter Amélie à Tokyo durant l'été. Cette autofiction constitue le cinquième texte sur la vie de Nothomb au Japon. Elle raconte les deux années de vie commune avec son fiancé Rinri et recouvre la période décrite dans *ST* où Rinri a vait été éliminé en dehors d'une allusion à sa vie privée (*ST* : 148) et des passages de *BF* dans lesquels Rinri apparaît dans la séquence de la page 230 à la page 237.

Contrairement aux autofictions qui relatent les années de l'enfance et où le prénom Amélie n'est jamais cité – comme si ce prénom ne pouvait pas être attribué au personnage de l'enfant – il apparaît dans les trois autofictions consacrées à l'âge adolescent et adulte, notamment *ST*, *BF* et *NENA*. Dans ce dernier, l'affirmation du prénom a lieu dès l'incipit et réstasumé par la narratrice à travers le texte, désigné génériquement par « roman ».

8. *Une forme de vie* (2010)

Sans entrer dans les détails du dernier roman autofictionnel, paru en 2010, *FV*, il faut noter que l'immédiateté des propos est frappante et rend ce roman plus proche de la pure autofiction que n'importe quel des romans précédents. L'intrigue se situe entre décembre 2008 et mars 2010, Nothomb y parle, entre autres, du voyage, effectué dans sa vie réelle, aux Etats-Unis – qu'elle retrouve après y avoir vécu une première fois à partir du printemps 1975 – pour une série de conférences, d'entretiens et de séances de dédicaces en février 2009, de son aller-retour en Belgique au moment des élections, de son automne de promotion pour son titre précédent. C'est la première fois que l'auteure se sert de faits si proches dans le temps, ce qui confère à l'histoire une intimité et une profondeur supplémentaires. Ceci fait partie des stratégies nothombiennes afin de faire pencher son lecteur vers une lecture autofictionnelle. Si le lecteur se trouve en face de faits facilement vérifiables (puisque presque contemporaines de l'écriture) et si ces faits ensuite s'avèrent véridiques, le lecteur n'a aucun problème à suivre la voie autofictionnelle dans son interprétation. Si, par hasard, après toutes les stratégies de persuasion paratextuelles et textuelles, le lecteur doutait encore du fait que Nothomb se sert de son quotidien et de sa propre réalité dans son écriture, le seul fait qu'elle ait véritablement écrit l'article auquel elle fait référence dans son autofiction dissipe ce doute. Elle a publié son article, dans lequel elle loue Barack Obama et critique Nicolas Sarkozy, dans *The New York Times* le 2 avril 2009¹²⁶.

Le récit est écrit comme une correspondance, ce qui rend l'écriture proche du journal intime, à l'intérieur duquel, selon Danielle Deltel (1983 : 50), « la distance de l'écriture à l'événement est, par principe, réduite ». Les lettres, incluses dans ce récit, symbolisent la transgression de la frontière entre l'univers romanesque et son dehors en mettant en relation des scripteurs réels et fictifs.

Dans *Une forme de vie*, vie et écriture sont mises sur le même plan, tout comme la fiction et la réalité. Cette autofiction a une résonance intertextuelle avec *Un homme de passage* de Doubrovsky dans lequel une lectrice inconnue et un auteur qu'elle ne connaît pas

¹²⁶ <http://www.nytimes.com/2009/04/05/opinion/05nothomb.html>.

personnellement mais dont elle admire les livres commencent un échange, à l'inverse de l'autofiction de Nothomb.

2.3. La spécificité autofictionnelle nothombienne

Alors qu' « un usage critique répandu parle d'autofiction au sujet de l'œuvre de Nothomb » (Amanieux, 2009 : 210), il y a deux exceptions importantes à noter : Amanieux et Nothomb. D'un côté, Amanieux préfère utiliser le terme littéraire roman biographique pour parler du processus d'hybridation de la fiction qu'elle reconnaît dans l'œuvre nothombienne, cette « transposition fictionnelle ou romanesque », ce « transfert de la non-fiction dans la fiction » (idem). De l'autre côté, Nothomb semble choisir celui d'autobiographique pour désigner son écriture :

Dans l'œuf géant, le jaune n'avait pas résisté au coup d'Etat des jeunes révolutionnaires. Il s'était répandu dans le blanc et cette apocalypse de lécithine avait provoqué l'explosion de la coquille. L'œuf s'était alors métamorphosé en une titanesque omelette spatiale qui évoluerait dans le vide cosmique jusqu'à la fin des temps. Oui, ça devrait être ça, une autobiographie. (BF : 228-229)

L'explication de cette accentuation sur le caractère romanesque de cette « histoire drôle, surréaliste et grave » qui transpose certains éléments du vécu de Nothomb, notamment « la violence d'un conflit intérieur, l'impression de vivre une apocalypse depuis la fin de l'enfance et l'omniprésence du vide » (Amanieux, 2009 : 210-211), doit sûrement être trouvée dans la vie psychologique de la romancière. Ce qui est important ici, c'est que ces deux – la critique Amanieux et l'auteure Nothomb – connaissant probablement mieux que n'importe qui l'œuvre de Nothomb, mais sont incapables de se mettre d'accord sur le genre dans lequel on peut insérer la plupart des textes nothombiens. Ce qui me permet de souligner, une fois de plus, le côté ambigu, hybride, inclassable de ces textes. Là où, vraisemblablement, Nothomb joue avec son lectorat, en voulant coûte que coûte brouiller les pistes entre la fiction et la réalité, l'analyse d'Amanieux offre une bonne introduction aux mondes fictionnel et réel nothombiens.

Maria de Conceição Carrilho (sans date) note, dans son article intitulé *Amélie Nothomb, une héritière de Cervantès ?*, que le jeu permanent entre le réel et l'imaginaire est un thème très cervantin à l'œuvre dans les romans de Nothomb. Le thème cervantin de la perpétuelle transfiguration de la réalité fait partie de sthèmes de prédilection nothombiens. La transformation de la réalité dans l'autofiction nothombienne se fait pour mieux pouvoir vivre la laideur, l'immondice, la désespérance de la vie quotidienne. Pour Nothomb, qui a souffert d'anorexie, qui ne voulait pas grandir, qui voulait baigner dans la

douceur de l'enfance à perpétuité, s'échapper du quotidien, en écrivant des autofictions, donc en alliant réalité à fiction, devient la solution pour retrouver le bonheur dans le rêve. Et c'est ce qu'elle permet aussi à ses personnages. Un exemple suffit : le personnage principal Amélie de *SA* (1993) débarquée en Chine communiste à l'âge de sept ans décide rapidement de transformer le monde hiéroglyphique qu'elle voit autour d'elle¹²⁷ « [t]el Don Quichotte qui, trouvant l'Espagne du XVII (sic) siècle trop plate et sa vie casanière trop monotone, décide de vivre une vie imaginaire » (da Conceição Carrilho : 2). Je reviendrai sur le lien Nothomb-Cervantes plus loin.

La perte dramatique de l'enfance, qui équivaut à l'étape divine de l'existence puisque Amélie = Dieu à ce moment-là, est un thème primordial chez Nothomb. L'histoire de la perte du paradis enfantin s'avère impossible à narrer d'où la nécessité de fictionnaliser le passé chez Nothomb. L'adolescence est perçue comme le premier trépas de l'être humain ; c'est alors qu'il perd son innocence. Le lien entre l'adolescence et le traumatisme de la puberté, symbole de mutations indésirables est le sujet de mon analyse du rapport de Nothomb au corps et de sa faim, réelle et romanesque.

2.3.1. La nourriture, l'anorexie, la boulimie, et la faim comme métaphores du besoin d'absolu de Nothomb

Une grande partie de l'œuvre d'Amélie Nothomb est centrée sur la nourriture. Elle s'inscrit ainsi dans la problématique contemporaine de ses écritures sur la faim qui a été désignée par « littérature faminine » par Jean-Philippe de Tonnac (2005).

Dans une interview accordée au quotidien espagnol *El País* le 28 janvier 2006, Nothomb prétend que le problème de la faim est le vrai moteur de l'Histoire. De *HA* avec Prétextat obèse et *MT* dans lequel le chocolat blanc devient la clé identitaire et où l'ouverture au plaisir de la dégustation marque la « vraie » naissance du personnage, à *BF*, autofiction à thèse, qui trace comment l'ambiance déprimante du Bangladesh prive les filles Nothomb, Amélie et Juliette, de sorties et les rend immobiles et perturbées au point de décider de ne plus vouloir se nourrir. La narratrice de *BF* raconte : « A quinze ans, pour un être soixante-dix, je pe suis trente-deux kilos. Mes cheveux tombaient par poignées. Je m'enfermais dans la salle de bain pour regarder ma nudité : j'étais un cadavre. Cela me

¹²⁷ « Le soir de notre arrivée à Pékin, la laideur [le pronom réfère à la maman du personnage principal du récit] a tellement frappée qu'elle a pleuré. » (*SA* : 8-9)

fascinait. » (*BF* : 219) . Selon da Conceição Carrilho (5), l'anorexie ne serait que le cheminement naturel de celui ou celle qui veut atteindre l'absolu, la « beauté insoluble » qui ne veut à aucun prix quitter le paradis de l'enfance¹²⁸. L'arrivée de la puberté est clairement ressentie comme une violation du droit à l'enfance, de l'enfance paradisiaque telle que l'a vécue Nothomb. Cette critique rapproche, de nouveau, le texte nothombien au roman de Cervantes quand elle proclame que « [c]omme Dom Quichotte, Amélie, affaiblie et malade ne sort plus de sa chambre, ne vivant qu'à travers les livres, se sentant devenir, à un certain moment, la bête de *La Métamorphose* de Kafka, cachée et enfouie dans sa cellule » (da Conceição Carrilho : 9) . Il n'y a que l'écriture qui peut sauver l'anorexique, l'écriture de vient le remède à tous les problèmes d'identité¹²⁹. Isabelle Meuret a souligné le lien entre le besoin d'écriture et l'anorexie, et le salut que peut apporter l'écriture à une personne souffrante de l'anorexie dans son article intitulé *La Taille Zéro de l'écriture : essai de grammatologie de l'anorexie* et ensuite dans son ouvrage de 2006, *L'Anorexie créatrice*. Selon Meuret (2006 : 142) :

L'œuvre nothombienne contient tant de références à l'anorexie qu'il est impossible de réduire celle-ci à sa seule valeur thématique. Sa signification se situe bien au-delà des pures contingences de l'écriture.

Dans cette « biographie de la faim », Nothomb définit la faim de la sorte :

Par faim, j'entends ce manque effroyable de l'être entier, ce vide tenaillant, cette aspiration non tant à l'utopique plénitude qu'à la simple réalité : là où il n'y a rien, j'implore qu'il y ait quelque chose. – La faim, c'est vouloir. L'affamé est quelqu'un qui cherche. (*BF* : 20)

La faim est une « tentative absurde de se cramponner à l'enfance » (Meuret, 2006 : 143). Elle apparaît sous de ux formes extrêmes dans l'œuvre nothombienne. Elle est un e boulimie féroce dans le premier roman et devient le trait principal d'une « créature kystique », Bernadette Bernardin dans *CA*. Présente dès le premier opus, l'anorexie ressurgit dans *RNP*, *AC* et *BF*, alors que la boulimie est le topos central de la déception décrite dans *FV*. Si la lecture sauve Nothomb de l'évanescence totale lors de son adolescence, l'écriture permet de lutter contre l'effacement plus tard dans sa vie : « les mots lus ou écrits donnent de la substance à l'être affamé en quête d'ambrosie » (Meuret, 2006 : 144) . Selon Amanieux (2005 : 250 -251), le rituel du geste de l'écriture

¹²⁸ Voir plusieurs romans nothombiens : *HA*, *SA*, etc.

¹²⁹ Voir *infra* aussi dans les sections dédiées à la quête identitaire et à la psychanalyse.

nothombienne opère par mimétisme avec la purge alimentaire. À défaut de nourriture, les mots deviennent des substituts alimentaires que l'on ingurgite, avale, digère et finalement produit, expulse, recrache. Meuret souligne le fait que Nothomb aime répéter qu'elle doit sa vie à l'écriture, grâce à sa « dynamique d'incarnation » qui l'extirpe de son désœuvrement (idem : 290).

Une des caractéristiques de l'anorexie est, selon Meuret, l'ambivalence, et l'on évoque souvent le jeu de l'abondance et l'absence dans ce double mécanisme. Il en va de même pour l'écriture autofictionnelle, ce genre ambivalent.

2.3.2. L'autofiction et la psychanalyse

La psychanalyse a non seulement attiré l'attention des écrivains sur ces thèmes de prédilection – la sexualité (dont je traite dans la section ultérieure à celle du corps nothombien), les relations avec les parents, les troubles psychiques, les traumatismes infantiles – mais elle a aussi fourni des outils adaptés à leur investigation littéraire. À l'origine de la distinction entre la vérité biographique et la vérité psychique, distinction appuyée sur le concept du souvenir écran¹³⁰, la psychanalyse a aussi marqué la réflexion sur la mémoire. Les écrivains comme Nothomb n'ignorent guère le caractère fantaisiste de la mémoire. Significatives à ce sujet sont les péripéties de la mention « roman » qui figure sur la couverture de *MT* (2000) mais que l'auteure supprimera de la couverture de *BF* (2004). Dans le supposé roman qu'est *MT*, le pacte autobiographique n'est tenu qu'à l'oral. Effectivement, dans les interviews Nothomb parle de son enfance dans les termes même qu'elle utilise dans le livre où, d'ailleurs, apparaissent les endroits et les personnes cités dans la note biographique du livre. Entre les deux, une fiction, *CE*, noue le dialogue avec la psychanalyse, explicite les interférences dues au bagage de culture générale nothombien. Il paraît en effet que l'écrivaine a tiré les conséquences qu'impose la découverte freudienne du souvenir-écran selon lequel les souvenirs d'enfance se constituent à l'adolescence, du mythe familial et du roman des origines. Toute enfance se perd en clichés, se recouvre d'un récit intérieur romancé qui sert à pallier les manques et

¹³⁰ J. Laplanche et J. B. Pontalis (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 450-451) parlent de souvenir-écran, un souvenir infantile « se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense ».

autres faims. L'évolution de l'œuvre de Nothomb confirmerait que la psychanalyse a balisé le passage de l'autobiographie vers l'autofiction, la seule option possible et plausible pour elle.

Etant donné que l'essor et la spécialisation de procédés, tels que l'association libre et le monologue intérieur, après la Deuxième Guerre Mondiale, coïncident avec la réussite de la psychanalyse proprement française, une écriture psychanalytique a vu le jour. Modiano, Doubrovsky et, après eux, Camille Laurens, Christophe Donner, Christine Angot, Amélie Nothomb et Marie Darrieussecq se distinguent par leur préférence pour la première personne du singulier avec la cure comme cadre et/ou référence. Les textes de Nothomb illustrent en détail l'influence de la psychanalyse sur le contenu et sur la forme de cette littérature. De même, l'ambiguïté du « pacte » que proposent les deux écrivaines, Nothomb et Beyala, est à mettre en rapport avec les travaux sur le roman des origines et le mythe familial. Selon Olga Wrońska (2007 : 125), « la psychanalyse a catalysé la mutation de l'autobiographie en autofiction ».

L'importance que Nothomb accorde aux trois premières années de la vie dans *MT*, ainsi que la description qu'elle en donne suivent le sillage freudien¹³¹.

¹³¹ Wrońska (2007 : 126-127) récapitule les huit stades de l'enfance selon la psychanalyse : « 1. Dyade symbiotique. Le nourrisson ne se distingue point du sein nourricier qui pourvoit à ses besoins. D'où le sentiment d'omnipotence et de béatitude qui accompagne cette période (Pouquet, 1996) ; 2. Clivage. Au fur et à mesure que le nourrisson grandit, les parents tardent à le satisfaire. Les privations scindent l'univers jusqu'alors harmonieusement indistinct du nourrisson entre le demandeur et le pourvoyeur et annonce la fin de sa toute puissance. L'objet naît dans la haine, disait Freud (1968) ; 3. Ambivalence. Les frustrations s'accouplent avec l'agressivité qui cherche à être évacuée. L'enfant qui commence à concevoir l'autonomie et l'indépendance de la mère est partagé entre amour et haine (qu'il croit meurtrière). Pour protéger la mère il la dédouble. A côté de la bonne mère, il imagine une mauvaise qui sert de cible à sa violence (Klein, 1998) ; 4. Identification primaire et narcissisme. Le nourrisson entrevoit la présence d'un tiers qui détourne l'attention de la mère. Il s'agit du père avec qui il tend à s'identifier. L'autre est ainsi à l'origine d'un moi investit par la libido (je l'aime, il est moi, « je » suis digne d'amour) (Kristeva, 1996) ; 5. Pulsions de vie, pulsions de mort. Le moi devient l'objet de la libido mais du même mouvement se désertotise, ce qui ouvre la voie à la pulsion de la de-liaison, le Thanatos, tel que Freud l'oppose ou plutôt l'impose à Eros, son subalterne (Green, 1992). Le paradoxe majeur qui fait de la mort le seuil et la condition de la vie, se retrouve au niveau suivant de la subjectivation ; 6. Triangulation oedipienne et l'avènement du parlêtre (Lacan, 1999). Pour que le sujet advienne, il doit renoncer à se fondre avec le corps maternel. Se séparer de la mère réelle pour la retrouver dans le désir et la représentation, voilà l'enjeu majeur de l'enfance où doit forcément intervenir un tiers. Le père barre l'accès à la mère laquelle devient un manque à combler symboliquement. La castration n'est rien d'autre que le nom que la psychanalyse (friande des connotations sexuelles) donne à ce manque vital qui relance la pulsion de vie (Eros) et la dévie vers d'autres objets avec lesquels il faut désormais négocier la satisfaction. En revanche, l'échec de la séparation ouvre sur la folie ; 7. Mélancolie. L'objet perdu qu'est la mère de la plénitude primordiale reste inscrit en creux dans chaque psychisme qui pallie « le trou » en se reliant aux mots et aux images. Il s'agit de la sublimation telle qu'elle se traduit dans la religion ou dans l'art (Kristeva, 1987) ; et 8. Sexe. Un jour, la petite fille découvre qu'elle n'a pas de pénis comme les garçons qu'elle se met à convoiter. Il s'ensuit que la castration chez la fille

A un niveau plus profond de sa psychologie personnelle – et ceci explique probablement son désir d'écriture incessante – son passé jalonné de solitude et de faim est lié à une volonté de « s'exposer ». Lors d'une interview avec Michèle Manceaux (2000 : 36), Amélie Nothomb répond à la question si elle n'en a pas encore assez de parler d'elle-même en clarifiant qu'elle n'en a jamais « eu marre » parce qu'elle a « eu tellement faim dans [s]a vie – pas de nourriture, évidemment ! mais une faim de rencontres, d'êtres humains, faim d'exister, faim d'être humaine ».

Pour parler d'elle-même, Nothomb semble vouloir et aimer mentir, elle aime à jouer à cache-cache (date et lieu de naissance, prénom véridique, etc.). Dans son œuvre, le menteur – celui qui sait qu'il ment et à propos de quoi il ment – est un personnage valorisé en termes de morale mais aussi dans sa fonction narrative. Dans les autofictions, les exemples d'un tel menteur abondent : dans *MT*, la petite fille s'abstient d'avouer qu'elle parle le français jusqu'au moment où elle se noie presque dans la mer (une vraie scène d'aveu se présente alors au lecteur) ; dans *BF*, la narratrice dissimule à sa mère son plaisir des aliments sucrés ; dans *SA*, c'est l'amour que la narratrice cache pendant la plus grande partie du récit. Amanieux a raison de conclure que la révélation du secret fait perdre son pouvoir au personnage qui se trouve dès lors à la merci de l'Autre. Dans l'œuvre nothombienne toute révélation de secret est suivie d'une « scène de châtement », de « méchanceté ou [d]e rejet » (Amanieux, 2009 : 143) : « seule la rétention d'un secret permet de conserver l'identité intacte », chose qui semble régir la personnalité de Nothomb dans la vie réelle aussi puisqu'elle garde secrètement ce qui lui est arrivé à l'adolescence (il s'agit probablement d'un viol, d'une agression sexuelle par quatre Indiens, que Nothomb décrit dans *BF* et qui constitue un premier traumatisme pour elle ; Amanieux suppose qu'il y a eu un deuxième traumatisme lié à une scène incestueuse, mais trop peu d'indices dans le paratexte¹³² ou les récits nothombiens¹³³ me permettent d'accepter cette hypothèse). Ce qui rapproche encore Nothomb et ses personnages, c'est

déclenche l'oedipe qu'elle clôt chez le garçon. Notons en marge que cette approche est largement critiquée par les féministes. Les plus modérées parlent d'une envie du phallus, métaphore du pouvoir qui traditionnellement échoit aux hommes. La fameuse jalousie serait donc fonction des injustices sociales.

¹³² Nothomb a fait une allusion à une scène d'inceste dans un seul entretien : « C'est une chose qui m'est arrivée. C'était très trouble. Ce que j'ai vécu, j'ai du mal à en parler » (Lee, 2004).

¹³³ Il n'y a aucune mention d'inceste dans les autofictions ; en revanche, dans *Mercurie*, *RDP* et *Les Combustibles* le lecteur trouve des relations « troubles » entre des vieillards et de jeunes filles.

que l'une et les autres « sont prêts à mentir pour conserver un secret sur leur vie réelle, mais ils ne cessent de tisser des récits sur celui-ci » (Amanieux, 2009 : 145).

Pour Amanieux (2009 : 275-290), la perspective psychanalytique permet aussi de rapprocher la théorie du « roman familial » de Marthe Robert à l'œuvre nothombienne. Cette « fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé » (Robert, 1972 : 46) est à l'origine de l'invention romanesque chez Nothomb. Alors que d'ordinaire, dans ce type de fables, l'auteur s'invente un passé et une origine supérieure à celle qu'il vit dans la réalité, Nothomb opère inversement : « elle s'imagine fille de la domestique qui la vénère » (Amanieux, 2009 : 276).

Les fractures identitaires, identifiées jusqu'à présent, s'augmentent d'une fracture « géographique » au sens où, au moment de quitter le Japon, Nothomb et ses avatars autofictionnels, ressentent une perte d'identité. Nothomb ne se reconnaît pas dans l'identité belge, son identité de naissance.

2.3.3. L'écriture et le langage verbal

Les mots, les choix lexicaux sont importants pour chaque auteur, qu'il soit autofictionnel ou pas. Dès son premier roman, Nothomb, décrite par Zumkir (2003 : 31) comme une « véritable machine à créer des phrases (aphorismes, bons mots, paradoxes, ...) qui peuvent être répétées en toute occasion »¹³⁴, souligne l'aspect crucial du vocabulaire. Dans *HA*, comme dans la plupart de ses romans, elle utilise le mot comme une arme (da Conceição Carrilho : 9). Ainsi, dans *SA*, le lecteur est confronté à un vrai plaisir de s'injures de la part des enfants qui vivent dans le ghetto : « le corps étant moins vaste que le vocabulaire, nous explorions ce dernier avec un acharnement dont les lexicographes devraient prendre de la graine » (*SA* : 28).

Takiko de Nascimento a analysé en détail l'utilisation de la comparaison dans un passage de *BF* (2006 : 47-49). D'après ce linguiste, tout dans le passage est outré, excessif, que ce soient les comparaisons, le lexique, l'usage exagéré de termes hyperboliques ou encore les métaphores. L'intensité dans ce chapitre est exprimée par le sens de certains termes, tels « immense », « géante », « la suprême beauté », par le préfixe *sur-* (surfaim, sursoif), par les adverbes et les comparatifs, par des métaphores telles que le « désert ancestral »,

¹³⁴ Par cet aspect de sa création littéraire, Nothomb se rattacherait « à la tradition belge, dont la figure principale pour ce genre, est Louis Scutenaire » (Zumkir, 2003 : 32).

les « territoires d'une aridité sidérante », « le temple était la fontaine, et boire était la prière ». Toutes ces stratégies langagières servent à visualiser les excès du personnage et sa passion pour l'eau (et l'alcool dans le reste du roman) comme une manière de se procurer de l'exaltation et assouvir son désir d'absolu.

La métaphore étant, comme précité, la transcription d'un sens dans un autre par le biais des mots, c'est une façon pour Nothomb de se mettre en scène, d'explorer ludiquement les frontières entre le réel et le fictionnel, en exagérant, en déformant, voir en caricaturant la réalité au moyen du texte. Le texte est alors un espace libre où la métaphore permet de recréer les faits et à l'auteur se recréer comme bon lui semble. Dans chaque récit nothombien, il y a une multitude de métaphores. Je me limite ici à quelques exemples saillants : dans *SA* la métaphore du cheval est utilisée pour parler d'Amélie suivant son objet d'amour, Elena, ensuite la métaphore verbale « j'écrase mon être » (*SA* : 139) souligne le bonheur de souffrir au nom de l'amour et une métaphore nominale montre les métamorphoses de l'identité puisque le corps est celui qui court et le « sol » sur lequel il court¹³⁵ ; dans *ST* il y a l'assimilation métaphorique à tonique du président de la compagnie Yumimoto, Haneda, à Dieu¹³⁶, et les métaphores du viol et du meurtre ; dans *BF* la métaphore du « ver à soie » souligne comment l'enfant a été « mis en culture », c'est-à-dire manipulée par les adultes ; la métaphore de loin la plus utilisée par Nothomb est celle de la digestion : de *MT* à *BF*, toute expérience autobiographique ne peut être décrite dans ses récits qu'une fois « digérée » ; dans *NENA*, l'eau est utilisée comme métaphore pour expliquer l'impossibilité que ressent Nothomb à se marier¹³⁷. Le langage métaphorique sert non seulement à renforcer l'écart entre le réel et l'imaginaire, mais également les rapports de pouvoir entre les personnages nothombiens.

Dans *MT*, ce sont surtout les oxymores qui sont multipliés : « à la fois sage et éveillée, silencieuse et présente, drôle et réfléchie, enthousiaste et métaphysique, obéissante et autonome » (*MT* : 36). Amanieux (2009 : 65) note aussi les jeux de mots multiples et en donne deux exemples : « à quoi bon se tuer à naître si ce n'est pour connaître le plaisir »

¹³⁵ « Et je courais en pensant que le sol était mon corps et que je le piétinais pour obéir à la belle et que je le piétinerais jusqu'à son agonie » (*SA* : 139).

¹³⁶ « Tout s'expliquait : à la compagnie Yumimoto, Dieu était le président et le vice-président était le Diable » (*ST* : 86).

¹³⁷ « On ne retient pas l'eau. Oui, je t'irriguerai, j'apaiserai ta soif, mais que sais-je de ce que sera le cours de mon fleuve, tu ne te baigneras jamais deux fois dans la même fiancée » (*NENA* : 213). L'importance de l'eau et de la nature est soulignée par Corina da Rocha Soares (2008).

(*MT* : 39) et « Dix ans plus tard, en apprenant le latin, je tombais sur cette phrase : Carpe Diem. A vant que mon cerveau ait pu l'analyser, un vil instinct en moi avait déjà traduit : une carpe par jour »¹³⁸ (*MT* : 151). Des juxtapositions incongrues, telles que « J'avais appris par moi-même à faire de choses autrement remarquables : parler, marcher, nager, régner et jouer à la toupie » (*MT* : 73), et une parataxe révélatrice (par exemple : « Nishio-san avait vraiment de belles histoires à raconter : les corps y finissaient toujours en morceaux » (*MT* : 53) font partie de ses stratégies de l'humour empruntées par Nothomb. Par exemple, dans *HA*, Nina s'exprime à travers ces néologismes ludiques : « Vous avez écrit quatre romans monogynes, si je puis me permettre un néologisme si incongru » et « Tous les autres livres sont de sdygynes » (*HA* : 109) ; dans *ST* il y a l'exemple de « girlcott » (*ST* : 133) calqué sur l'anglais « boycott » Amanieux (2009 : 145 -147) donne l'exemple de « hierinfante » qui, en combinant hiérophante et infante, sacralise la narratrice en fant¹³⁹. Elle les augmente du discours didactique, représenté par des lois paradoxales¹⁴⁰ et un discours définitionnel développé.

Nothomb vise à impressionner ses lecteurs. Etudiant le rapport entre le langage et le pouvoir chez Nothomb, Shirley Ann Jordan conclut que l'auteure veut révéler son intelligence à travers l'écriture – le ton, le style et le choix du langage. L'écriture, en tant que forme de pouvoir, permet à Nothomb de contrôler le récit, le lecteur et la situation de lecture, ce que l'on retrouve dans son obsession onomastique.

2.3.4. L'onomastique nothombien

Umberto Eco (1996 : 107-108) déclare, à propos de l'effet produit par les noms propres : « Dans toute assertion contenant des noms propres ou des descriptions définies, on suppose que le destinataire assume comme indiscutable l'existence des sujets dont il est prédiqué quelque chose. ».

¹³⁸ Sans entrer en détails, je rappelle au lecteur que la petite Amélie de cette autofiction avait reçu trois carpes de sa mère.

¹³⁹ Rappelons que chez Nothomb la vision laudative de l'enfance s'accompagne d'une vision dépréciative de l'âge adulte.

¹⁴⁰ Je dois les exemples suivants à Amanieux (2009 : 66) : la structure didactique de *ST* où l'incipit repose sur un argument majeur que le récit sera amené à démontrer par une série de raisonnements et la présence d'un discours définitionnel abondant qui renforce l'argumentativité du texte.

La nomination de ses personnages est une chose très importante pour Nothomb; par son style de nomination elle va en quelque sorte à l'encontre de la tendance générale des auteurs modernes¹⁴¹ chez qui les personnages portent généralement un prénom et un nom de famille tels les individus particuliers et contemporains de la réalité hors-texte. Amanieux (2009 : 114) observe que le nom propre est « le premier élément révélateur d'une fracture et d'un vacillement de l'identité des personnages ». Elle cite Ricœur (*Soi-même comme un autre*, 1990 : 177) – les « fictions de la perte d'identité » rendent « l'ancrage du nom propre » « dérisoire » – dans son analyse de la nomination nothombienne qui lui permet de conclure que Nothomb procède avec les noms propres comme avec les noms communs, c'est-à-dire que seule leur définition compte et cette définition peut être basée sur un dictionnaire réel ou fantaisiste, puisque c'est une des stratégies de Nothomb pour brouiller les frontières entre la réalité et la fiction. Le prénom référentiel de la sœur de Nothomb, « Juliette », est cité dans les autofictions, c'est un indice de non-fictionnalité, de référentialité, mais, en même temps, « Juliette » est aussi motivé par la référence à *Roméo et Juliette* (Shakespeare) et à « La Gazelle », poème de Louis Aragon (*MT* : 91-2). Le lecteur est en présence, à la fois, d'un indice de référentialité et de fictionnalité, bel exemple de stratégie autofictionnelle.

Fictionnaliser les noms référentiels pour en réduire l'aspect réaliste est une stratégie autofictionnelle prisée par Nothomb. Je reprends ici quelques observations faites par Amanieux (2010 : 128) à ce propos : quand le nom propre n'est pas imaginé, son sens est inventé (par exemple, certains prénoms de l'œuvre nothombienne, empruntés au réel, sont rendus fictifs « en les surdéterminant par une référence mythologique ou littéraire qui de vient prépondérante ») et, à l'inverse, lire le nom d'un personnage comme un référent biographique « met en danger le secret du personnage en le démythifiant »¹⁴².

Dans *MT*, la narratrice commente : « J'avais donné leur nom à quatre personnes ; à chaque fois, cela les rendait si heureuses que je ne doutais plus de l'importance de la parole : elle prouvait aux individus qu'ils étaient là » (*MT* : 42). La narratrice opère un

¹⁴¹ Ceci n'est pas le cas chez les auteurs du Nouveau Roman: ceux-ci multiplient l'anonymat, l'indécision ou la différation de leurs protagonistes en les refusant un anthroponyme complet.

¹⁴² Amanieux (2009 : 128) donne deux exemples : Elena (*SA*) est associée par son prénom à Hélène de Troie, un archétype littéraire possédant le sens de « femme fatale ». Dès lors, ce personnage s'inscrit dans une double identité narrative. Une des fonctions de Nina (*HA*) est de choisir une lecture référentielle des noms, à clé biographique : elle peut atteindre l'identité réelle du personnage Tachalors que l'autofiction avait essayé de la cacher.

don de soi par le langage en nommant des parents et sa sœur. Or, Amélie décide de ne pas nommer son frère André ; ainsi, dit-elle, « il n'existerait pas tellement » (*MT* : 42). La parole est également perçue par Amélie comme un outil dangereux : « L'examen de l'édifiant langage d'autrui m'amena à cette conclusion : parler était un acte aussi créateur que destructeur. Il valait mieux faire très attention avec cette invention » (*MT* : 44).

Quand elle appelle « son éléphant Eléphant – un joli nom pour l'éléphant » (*MT* : 143), c'est que le narrateur feint d'ignorer la nature arbitraire du signe confondu avec l'univers qu'il gère. Avec le verbe, elle croit retrouver ses prérogatives divines mais ne tarde pas à constater leurs limites (*MT* : 72).

En somme, chez Nothomb, le jeu de noms est lié à la quête identitaire. D'un côté, changer son nom, son prénom, sa date de naissance, confère à Nothomb¹⁴³ et à ses personnages le droit de changer son passé ou de le cacher¹⁴⁴. Et, ce qui plus est, en possédant deux noms propres, le personnage détient une double version de son identité, l'une réaliste et l'autre imaginée. De l'autre côté, « [g]arder du pouvoir sur son identité se fait en plaçant son nom propre dans un régime fictionnel » (Amanieux, 2009 : 128).

Cette stratégie est reprise dans la titrologie. Comme je l'ai noté ci-dessus, au niveau de l'onomastique, l'auteure modifie les relations entre les personnages, et entre elle-même et ses protagonistes, en plaçant au premier plan « des actants non anthropomorphiques [c'est-à-dire des abstractions, des noms communs] qui possèdent leur propre identité en lutte avec celle de ses personnages anthropomorphiques » (Amanieux, 2009 : 132). Nothomb cherche des titres qui, en tant que concentrés de l'histoire, et parfois de l'Histoire, font partie intégrante de l'autofiction (l'un ne pouvant exister sans l'autre), mais qui ont, en même temps, un caractère éigmatique et antiphrastique tel que le

¹⁴³ Au début de sa carrière littéraire, Nothomb a voulu utiliser le pseudonyme symbolique de « Casus belli » (latin pour « motif de guerre »), ce qui aurait accentué le romanesque de son propre personnage, de sa « persona », mais son éditeur a refusé. La raison est, selon Nothomb (Lee, 2004), qu'elle a « un nom qui est lourd à porter dans [son pays] à cause de la forte connotation avec la droite catholique du dix-neuvième siècle belge.

¹⁴⁴ Dans la nouvelle *Wolff* Nothomb met en scène un thésard qui usurpe le nom de brillants universitaires, tous appelés Simon Wolff, pour obtenir des bourses. Wolff explique ainsi son usurpation : « L'identité que nous recevons à la naissance. Le nom et 'ce qui va avec' : situation sociale, nationalité, voire les traits physiques. On n'imagine pas plus injuste. Or, contre cette iniquité originelle, quelle autre procédure existe-t-il que le mensonge ? » (*Wolff* : 54). Amanieux souligne le fait que chez Nothomb le nom propre peut être imaginé, il correspond alors à la définition que se donne le personnage de lui-même.

lecteur se demande sans cesse qui est le héros de cette autofiction et en conclut une dualité identitaire des personnages ainsi que de l'auteure.

2.3.5. La quête ou le « tremblement identitaire »¹⁴⁵

L'état incertain de la narratrice *je*, même s'il est aussi performant que celui de Nothomb, annonce et, en même temps, mine le sujet écrivant en produisant un sujet en procès, un sujet à la recherche de son identité, singulière ou multiple.

La quête identitaire se fait au niveau de l'auteure Nothomb ainsi qu'au niveau de tous ses personnages, y inclus lorsque l'auteure se met elle-même en scène. Éprouvant des doutes au sujet de son existence, au point de vivre ce qu'elle appelle des « crises du dictionnaire »¹⁴⁶ (Amanieux, 2001), elle parle de sa « principale angoisse [qui] est de ne pas exister du tout » (Amanieux, 2005 : 319).

La quête identitaire est liée à la mémoire. J'ai déjà souligné la mémoire extraordinaire et omnipotente dont se vante la narratrice de *MT* et Nothomb elle-même, mais, en fait, elle définit toutes les narratrices de textes autofictionnels : par exemple, dans *BF*, la date du 5 janvier 1981, jour de la Sainte-Amélie, est citée comme une date clé, lorsque la narratrice décide de devenir anorexique, mais encore « la Loi stipulait aussi qu'à dater de ce jour, je n'oublierais plus aucune émotion de ma vie » (*BF* : 210, cité par Amanieux, 2009 : 108). En revanche, dans *ST*, Nothomb avait parlé de sa mémoire de la façon suivante : « Ma mémoire commençait à fonctionner comme une chasse d'eau. Je la tirais le soir. Une brosse mentale éliminait les dernières traces de souillures » (*ST* : 151).

Dans une intéressante analyse à propos du secret du prénom, Amanieux (2009 : 123-125) identifie la tripartition narrative à la base de toute narration nothombienne : la quête du prénom (représentante de la quête identitaire), la violence sexuelle et le meurtre. Examiné à la lumière de ce que j'ai découvert à propos du lien qu'entretient Nothomb avec la psychanalyse, les informations que le lecteur peut facilement obtenir à travers l'épitéxte indiquent qu'en tant qu'adolescente, vers l'âge de douze ans, Nothomb a subi « une catastrophe intime » (Amanieux, 2009 : 16) qui a fracturé son identité. Nothomb ne

¹⁴⁵ Je reprends l'expression d'Amanieux (2009 : 230) parce qu'elle incorpore l'idée de bouleversement, de catastrophe chère à Nothomb.

¹⁴⁶ Ceci fait référence à son besoin de vérifier dans le dictionnaire *Le Robert des Noms Propres* que le personnage Amélie Nothomb existe bel et bien. Dans ce roman, Amélie Nothomb possède véritablement une entrée biographique à son nom dans le dictionnaire sus-nommé.

raconte jamais avec précision ce drame personnel, on ne sait seulement que cet « ennemi intérieur » qu'elle ressent dès ce moment « naît après un événement déterminé » (idem) : « il y a vait que lque c hose qui l'a dé clenché, quelque c hose dont j e ne s ouhaite pa s parler » (Lee, 2004). Le secret, ainsi que le mensonge, sont revendiqués par l'univers nothombien : « ne pas donner accès à son identité réelle offre une pleine liberté, alors que dire la vérité c'est risquer d'être châtié » (Amanieux, 2009 : 298).

Au niveau de l'identité nationale aussi Nothomb est « en exil ». Dans ses autofictions, elle réécrit une version imaginaire de sa nationalité en la séparant du référentiel. Elle devient en quelque sorte « apatride » (voir plus haut). Etant essentiellement « siamoise » de personnalité, les deux versions de sa nationalité sont l'imaginaire (qui est japonaise ou « vague », « floue » et « poreuse »¹⁴⁷), mais ressentie comme réelle, et la réelle (belge), celle liée au lieu de naissance, à l'histoire de sa famille, mais qu'elle ressent comme irréaliste et inacceptable. Amanieux (2009 : 280) conclut que la conséquence de cette scission en deux il se passe « une perte de lieu dans lequel elle [Nothomb] peut s'ancrer au point qu'elle déclare : « Je n'ai pas vraiment un chez moi » (Lee, 2004).

La relation mère-fille (relation qu'on retrouve chez Beyala et Bouraoui aussi) est, chez Nothomb, comme toutes les relations qu'elle et ses personnages entretiennent, une relation de pouvoir. Les mères nothombiennes ont une influence énorme sur le corps de leur enfant dont elles souhaitent contrôler l'alimentation.

2.3.6. La fascination de la mort : le suicide nothombien

Dans plusieurs autofictions nothombiennes, la mort est présente sous la forme de suicide. Dans *MT*, la narratrice raconte qu'elle a failli se noyer sur la plage de Tottori (*MT* : 115-121) et qu'elle avait décidé de se laisser mourir à l'âge de trois ans dans le bassin de son jardin (*MT* : 159-166). La raison principale est facilement comprise par le lecteur : Amélie, ne voulant pas quitter son Japon natal pour la Chine, n'a d'autre façon d'y rester pour l'éternité que de se suicider. Dans *AC*, Nothomb a déclaré, à travers Blanche, « [j']étais un squelette » et, lors d'un entretien, « [j']ai le sentiment très net que je contiens un cadavre, et j'écris aussi parce que je contiens un cadavre » (autrementdit.net). Amanieux (2009 : 284) note la présence régulière de violences répétées sur des

¹⁴⁷ Voilà comment Nothomb parle de sa nationalité inventée lors de l'entretien audio pour autrementdit.net.

personnages-enfants. Elle parle de personnage-tombeau ou de corps-tombeau au sein duquel il y a un enfant mort, un cadavre. Dans *JH* le personnage principal, après avoir tué la femme de sa vie, se suicide en ingurgitant de tonnes de papiers journaux pour succomber de constipation aigüe.

Selon Amanieux (2009 : 339), les « autofictions nothombiennes confrontent le lecteur à une morte unique et figurée de son corps à la fin de l'enfance, de son « moi » avec ses valeurs, et lui proposent des formes de riposter pour renaître malgré tout ».

Dans *De l'acte autobiographique*, Jean-François Chiantaretto (1995 : 251) affirme que « [n]ombre de textes [autobiographiques] seraient à citer, dans lesquels la mort de l'autre ou la mort de soi (angoisse face à sa mort et/ou pensée du suicide) occupe une place thématique centrale » Le lien entre la fascination pour la mort et l'autofiction a aussi été souligné à plusieurs reprises par une variété de critiques. Ainsi, Gasparini (2008 : 232) a noté que, souvent, l'auteur autofictionnaire « est un revenant que sa rencontre avec la mort a vidé de toute certitude identitaire ». Dans le cas de Nothomb, il s'agit de plusieurs presque-noyades (décrites dans la plupart de ses récits autofictionnels) et d'un viol¹⁴⁸ (décrit dans *BF*) lorsqu'elle vivait au Bangladesh¹⁴⁹. Il n'est pas clair ce qui s'est passé dans la réalité, Nothomb ne veut pas en parler. Dans l'entretien accordé à Lee en février 2004, Nothomb spécifie qu'« il y avait quelque chose qui l'a déclenché [l'ennemi intérieur], quelque chose dont je ne souhaite pas parler ».

L'expérience de mort imminente par le froid¹⁵⁰ que décrit la narratrice de *Ni d'Ève ni d'Adam* n'est pas sans précédent dans le cycle autofictionnel; elle constitue toutefois la

¹⁴⁸ Dans *ST*, la narratrice-personnage est frappée par l'idée qu'« [e]n vérité, il était en train de violer Mlle Mori. » (*ST* : 119). Il s'agit non pas d'un viol physique, mais d'une violence verbale qui métaphorise une forme d'agression physique.

¹⁴⁹ Le viol, hautement traumatique pour l'enfant-personnage, fera office de catalyse en précipitant les dérèglements de l'adolescence. En entrevue, A. Nothomb explique: « C'est une éviction brutale de l'enfance par la sexualité. L'étymologie de sexe, c'est ce qui sépare, c'est encore une idée de séparation. Avoir tout à coup un sexe, c'est être séparé des autres enfants. C'est terrible. » (Joignot, 2004 : 28). Les conséquences de cette agression se font vite sentir. À Laureline Amanieux (2001), Nothomb confie que l'eau, de « bi-enfant absolu », de vient « corruption absolue », c'est pourquoi, affirme la narratrice de *Biographie de la faim*: « On ne me vit plus jamais dans aucune eau » (*BF* : 193). Amélie ajoute: « De retour à Dacca, je m'aperçus que j'avais perdu l'usage d'une partie de mon cerveau. Mon habileté aux nombres avait disparu. Je n'étais même plus capable d'effectuer les opérations simples. À la place, des pans de néant occupaient ma tête. Ils y sont restés » (*BF* : 193)

¹⁵⁰ Lambert-Perreault (2008 : 137) retrace le chemin: « À la mi-décembre, la protagoniste tente seule l'ascension du Kumotori Yama, « la montagne du nuage et de l'oiseau », qui est adjacente au Fuji. « Rinri avait compris que vouloir m'accompagner en ce territoire où j'étais inaccessible ne servait à rien » (*NENA* : 168), explique-t-elle. Or, malheur: en chemin, Amélie s'égare dans la tempête. Au bout de plusieurs heures

version la plus aboutie de ses scénarios similaires mettant en scène un être féminin frigorisé.

2.3.7. Le mythe gémellaire et les dédoublements

D'un côté, le thème du double s'inscrit dans une tradition littéraire romantique et fantastique de la fin du XIXe siècle, et, de l'autre, elle fait partie d'une question cruciale de plusieurs autofictionnaires tels Doubrovsky. Chez Nothomb, il s'agit de renouveler cette thématique par une écriture nommée « paranoïaque » (Bainbrigge et den Toonder, 2003 : 189); elle parodie les trois composantes, identifiées par Dolezel (1985 : 463-472, cité par Amanieux, 2009 : 157-160), notamment le motif d'Orlando, d'Amphitryon et du Doppelgänger. Le motif d'Orlando est lié à la réincarnation et est présent dans *HA* : Nina est un « condensé » de réincarnation, étant à la fois « l'avatar de Prétextat [...] et celui d'une Léopoldine se vengeant du meurtre qu'elle a subi » (Amanieux, 2009 : 158). Le thème d'Amphitryon n'est pas présent dans les autofictions, en revanche, il l'est dans *Mercury*. Le Doppelgänger ou l'alter ego est la composante la plus régulière dans l'œuvre nothombienne. Chez Nothomb, le dédoublement provient de la présence du mal en soi et est souvent lié à la formulation d'un mensonge, valorisé par le mode paradoxal de l'inversion des valeurs éthiques des personnages.

Publié en 2009, l'analyse de l'identité et du personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, intitulé *Le récit siamois*, de Laureline Amanieux reprend en grandes lignes sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris X -Nanterre, autour de l'idée principale que Nothomb « impose une malformation volontaire » à ses textes pour que « deux récits

de marche, elle découvre un refuge où elle peut s'abriter et se sustenter. En soirée, lorsqu'elle doit aller au petit coin, la jeune femme, ne voulant pas mouiller son pyjama, sort nue dans le vent et le froid. Au cours d'une scène presque érotique, Amélie, flagellée par les bourrasques d'eau gelée, embrasse la tempête au cœur des montagnes nippones, « royaume de la mort et des sorcières ». (*NENA* : 169) Accroupie dans un mélange « d'horreur et d'extase » (*NENA* : 171), la jeune femme vit un corps à corps avec la mère archaïque, symbolisée par la neige, à qui elle offre ses déjections dans une scène typique de la motion anale. Une fois rentrée dans la cabane, la protagoniste s'enroule autour du *kotatsu*, sorte de poêle encastré dans le plancher qui avait jusqu'ici suffi à la tenir au chaud. Or, malgré la proximité du poêle, Amélie sent son corps se parer d'un nouveau froid anorexique, signe que la mère qu'elle vient d'êtreindre la frigorisé à petit feu de sa toute puissance mortifère. Toute la nuit, la protagoniste essaie de convaincre ses membres gelés de frissonner « afin de ne pas finir dans la soupe de Yamamba » (*NENA* : 173), la sorcière dont Nishio-san lui contait jadis les exploits. On pourrait supposer que, par ses récits, la bonne gouvernante tentait une fois de plus de mettre en garde Amélie contre une trop grande proximité avec le maternel sadique, représenté ici par une méchante sorcière. À l'aube, la narratrice-personnage constate que ses habits mouillés de la veille sont couverts de glace. Transie, elle les revêt et reprend la route, sachant qu'il s'agit d'une question de vie ou de mort.

émergent d'un seul ou deux visages pour un même personnage » (Amanieux, 2009 : 7) afin d'essayer de réparer une identité détruite. Implicite, le lien entre cette gémellité¹⁵¹ et une structure narrative autofictionnelle, n'est souligné explicitement qu'à partir de la page 209 de ce même essai.

Amanieux a repéré que la dualité, le mythe du double et les dédoublements se font à plusieurs niveaux : la structure narrative, la création des personnages et la re-création de l'auteur elle-même en personnage. Dans *Le récit siamois*, cette critique analyse les différents niveaux, un à un, ce que je ne ferai pas ici, l'objet de mon étude s'attardant à des aspects plus généraux. Elle fait référence, entre autres, à l'étude de l'aspect intertextuel des dédoublements des personnages faite par Gascoigne (2003) qui conclut que les doubles nothombiens sont largement empruntés à la littérature romantique ou symboliste. Les autofictions, à la première personne, voient de multiple dédoublement : « une seconde personne naît à l'intérieur même de la première, comme si dans le système d'énonciation, le « je » se décomposait entre (sic) un « je » passif et un « tu » agressif, reconstituant au sein de l'individu un rapport de force » (Amanieux, 2009 : 170)¹⁵². Le mythe de la gémellité chez Nothomb trouve son origine, selon diverses théories psychanalytiques, dans sa période anorexique.

Plusieurs critiques¹⁵³ ont soulevé l'importance du double, du dédoublement, des jumeaux dans l'œuvre nothombienne. Une des dernières en ligne, et probablement celle qui retient le plus cet aspect de l'écriture nothombienne, est Laureline Amanieux, dans sa thèse remaniée, publiée sous le titre de *Le récit siamois* en 2009. Elle y développe l'idée de personnages, d'écriture et de persona siamois à l'image d'un corps à deux têtes jumelles, une image mythologique, comme celle des animaux fabuleux à double têtes contrastées, l'une qui sourit, l'autre qui menace. De fait, de très nombreux personnages d'Amélie Nothomb sont présentés comme double dans leur psychologie (L'Emile diurne et l'Emile nocturne des *Catilinaires*) ou comme les doubles les uns des autres (il y a un double explicite halluciné entre Jérôme et T extor dans *Cosmétique de l'ennemi*). En plus, la romancière elle-même se construit un double à travers l'écriture (ses personnages

¹⁵¹ Cette gémellité fait référence à celle soulignée par Doubrovsky (1988 : 70) : « gémellité dissymétrique, moitiés non superposables, dualité insurmontée ».

¹⁵² Voir, par exemple, la « voix de haine », (*BF* : 22), « voix nouvelle » (*BF* : 201) et « voix intérieure » (*BF* : 210) qui constituent le dédoublement de la narratrice.

¹⁵³ Zumkir (2003), Amanieux (2005), Kobialka, Meuret (2006) et Lee (2010).

autofictionnels mais aussi ses mises en scènes inventées dans des romans comme *Robert des Noms Propres*) ; elle se sent elle-même double car elle a le sentiment de lutter au moment où elle écrit contre un ennemi intérieur, avec les armes du style, ou bien elle se crée un double positif d'elle-même pour faire face à des chocs personnels. Amanieux expose aussi l'intrication des personnages entre eux, « comme s'ils étaient collés et ne parvenaient pas à exister individuellement, ils restent collés les uns aux autres »¹⁵⁴ (par exemple, les personnages d'Emile et de Palamède Bernardin ou de Palamède et sa femme dans *Les Catilinaires*). Chacun essaie de prendre la place sur l'autre, voire de tuer l'autre et en même temps chacun se ressemble comme des frères ou sœurs siamois.

Les oppositions et les tensions sont portées à leur extrême dans les romans de Nothomb. Il y a toute une stylisation des contraires. Enfin, les structures même de ses romans sont doubles : on observe des intrigues qui se divisent dans leur commencement ou leur fin ou des doubles versions pour une même histoire¹⁵⁵. La dualité entre l'enfance, vue comme temps de l'innocence, de la pureté et de la liberté, et l'âge adulte, porteur de perte et de malaises, exacerbée chez Nothomb, explique le désir de l'écrivaine de dilater le temps. *HA* peut être considéré comme le manifeste de l'écriture¹⁵⁶ de Nothomb¹⁵⁷, par les idées transmises et par les structures textuelles et narratives : l'écriture du double et les procédés d'annulation de l'une des deux voix qui en résulte poussent à définir le point de vue de l'auteure. Manifeste en ce sens où, par le biais d'une écriture fictionnelle, Nothomb tente de montrer – ou plutôt de « poser des questions, non d'y répondre » (*HA* : 15) – ses différentes conceptions de la littérature, de ce qu'est la « mauvaise foi », et surtout de la lecture, dessinant une sorte d'impossibilité lectorale.

Il reste utile de répéter d'autres points cruciaux qu'Amanieux souligne. J'utilise la catégorisation de caractéristiques autofictionnelles de Colonna, décrite dans mon premier chapitre, pour les passer en revue.

En ce qui concerne les modalisateurs paratextuels autographes, l'amodalisation par l'auteure, l'incipit, en particulier, a retenu l'attention d'Amanieux. La pratique singulière des ouvertures nothombiennes consiste à porter atteinte à l'identité du récit. Parce que

¹⁵⁴ <http://leslettresdelaurelineamanieux.blogspot.com/>.

¹⁵⁵ *M, CE, FV*.

¹⁵⁶ Ceci est souligné par plusieurs critiques, entre autres par Havet (2009 : 14).

¹⁵⁷ Voir le mémoire d'Aleksandra Desmurs, *Le roman Hygiène de l'assassin – foyer manifestaire de l'oeuvre d'Amélie Nothomb*, Lublin, UMCS, 2008.

dans *MT* l'incipit n'est pas facile à délimiter, il faut prendre, selon Amanieux (2009 : 46), le périphrase comme partie intégrante de l'incipit, ainsi que ce qui précède le titre et les indications du genre, ce qui revient à prendre les pages 7 à 10 comme incipit. Le lecteur est, dès le titre, déstabilisé : va-t-il lire un roman ou un traité de métaphysique ? La volonté de Nothomb de brouiller les pistes littéraires continue avec la première phrase – « Au commencement il n'y avait rien » : comment un récit littéraire peut-il naître par un pronom indéfini négatif tel que « rien »¹⁵⁸ ? Selon Amanieux (2009 : 47), les premières pages « pervertissent les codes traditionnels du récit d'enfance (et autobiographique) par un usage inhabituel des pronoms personnels » (la troisième personne du singulier, créant une distance entre l'auteure, la narratrice et le personnage, narre les débuts de « Dieu », « le tube » qui deviendra plus tard dans le récit le *je* tant attendu). Frôlant « l'imposture » (Marsan, 2000), cette autofiction projette le lecteur dans une réflexion mi-sérieuse, mi-parodique au début d'un récit qui, par après, retrouvera les codes d'un récit d'enfance traditionnel, même si ces codes sont à nouveau subvertis « par des pauses réflexives, des récits spéculaires ou une distanciation comique » (Amanieux, 2009 : 51), comme s'il s'agissait d'un deuxième incipit, d'un dédoublement siamois du commencement du texte. Les explicits nothombiens aussi sont surprenants, tel que l'a souligné Marinella Termite dans sa typologie des clôtures d'Amélie Nothomb (2003 : 154-166). Je ne donne ici que l'exemple le plus poussé, celui du roman *Mercur* qui donne deux versions de la fin, l'une après l'autre : « ce refus de choisir entre une version réaliste et une version fictive pour un même récit fonde le caractère siamois des narrations de Nothomb » (Amanieux, 2009 : 59). Ce refus renvoie aussi à l'écriture, un « processus qui ne s'achève jamais », telle l'identité qui n'est jamais complète, unifiée.

Il reste une question qui mérite une réponse avant de continuer : pourquoi tant de doubles, de dédoublements chez Nothomb ? Amanieux (2009 : 163-175) a apporté une réponse : le double permet aux personnages de vivre des expériences opposées, il peut, négativement, représenter un ennemi intérieur et entraîner une perte d'identité ou bien il devient vecteur d'une aspiration à la jumeauté positive et contribuer à la construction de

¹⁵⁸ Amanieux (2009 : 49) observe que le personnage principal de *MT* est défini par une énumération de tournures négatives : « Il ne voulait rien, n'attendait rien, ne percevait rien, ne refusait rien et ne s'intéressait à rien » (*MT* : 7). Le lecteur lit « rien » dans la première et la dernière phrase du récit, et il y est aussi confronté treize fois, à la première page seulement.

l'identité. La réponse ultime, bien évidemment, se trouve dans la psychanalyse et le lien que Nothomb entretient avec celle-ci. Nothomb s'est approprié les concepts psychanalytiques du refoulement, de l'inconscient et du moi. Le phénomène du double, dans cette configuration, renvoie à la division du moi, la permutation du moi jusqu'à se rapprocher de la schizophrénie. Lors d'une des premières émissions télévisées, Nothomb a déclaré que le dialogue (sa forme d'écriture préférée) est comme de « la schizophrénie en accéléré » (Amanieux, 2009 : 164).

En fin de compte, le désir de s'unir à l'autre, par un processus de ressemblance, a été transporté de la réalité de la vie de la romancière (phénomène de fusion entre elle et sa sœur Juliette au moment de leur adolescence, qui mena à un vécu de l'anorexie au même moment) à ses personnages autofictionnelles.

2.3.8. Le jeu du « miroir déformant »¹⁵⁹

Coralie Havet consacre en 2009¹⁶⁰ un article au jeu du miroir dans *HA*. Elle entame sa réflexion en définissant son programme d'étude :

Il s'agira de montrer en quoi les diverses structures présentes dans *Hygiène de l'assassin* présentent des reflets, le plus souvent déformants, au cœur du texte, au travers des personnages et au-delà même de l'univers fictionnel, à savoir la relation entre l'écrivain et son « lecteur idéal », incarné ici par Nina. Ce qui incarne le miroir est, à dire vrai, le texte lui-même. Il est le point central de réflexion entre les différents types qui s'opposent entre eux : personnages face-à-face, mais aussi personnages et auteur, et auteur (impliqué¹⁶¹) face au lecteur.

Après une brève récapitulation de la structure narrative du roman¹⁶², Havet a analysé plusieurs pôles de « reflets » : entre les personnages (niveau fictionnel) ; entre l'auteur et

¹⁵⁹ Je reprends l'expression d'Amanieux (2009 : 29).

¹⁶⁰ Accessible à la page <http://sd-1.archive-host.com/membres/up/20099104206494972/HdA.pdf>.

¹⁶¹ Pour la définition de l'auteur impliqué, cf. Lintvelt Jaap, *Essai de typologie narrative (le point de vue)*. Selon Olsen (2004 : 78), l'auteur impliqué est celui qui crée l'œuvre.

¹⁶² Le récit se décompose en cinq parties dialoguées, toutes encadrées par le récit d'une voix hétérodiégétique, celle du premier narrateur, qui, si nous poursuivons notre métaphore du duel, pourrait faire figure d'arbitre. Elle mentionne en effet constamment qui, dans le combat du dialogue, l'a emporté ou l'a perdu. Mise à part la brève introduction avant le premier dialogue, qui fait office de présentation de Tach et donne un avant-goût de l'univers dans lequel le lecteur est convié à se plonger, les séquences qui suivent les dialogues sont autant de sentences : le groupe anonyme des journalistes écoutant les bandes après coup sont assimilés à la *vox populi* qui peut également être entendue dans la voix du narrateur hétérodiégétique. Seule la dernière journaliste, Nina, sera épargnée par les commentaires de la *vox populi* : c'est le narrateur hétérodiégétique qui attribuera les points. Tach est vaincu dans sa volonté d'être lu selon des « lecteurs idéaux » (« Il y eut, suite à cet incident, une véritable ruée sur les oeuvres de Prétextat Tach. Dix ans plus tard, il était un classique. » (*HdA*, p. 181.)), mais pas dans sa volonté d'avoir un « avatar » (*Ibid.*, p. 176 (Tach à Nina) : « Que vous le vouliez ou non, vous êtes en train de devenir mon avatar. »), un double qui

les personnages principaux, à savoir Prétextat, Nina et Léopoldine (niveau semi-fictionnel) ; entre l'image du lecteur proposée par Nothomb et la réception que peut en faire le lecteur (niveau extra-fictionnel). Au niveau fictionnel, elle a relevé deux types de miroir, de surface réfléchissante, le dialogue et le texte : « Le dialogue comme « miroir direct »¹⁶³, où ce qui permet de se refléter est le discours direct ; le texte comme « miroir indirect »¹⁶⁴, où le reflet va se concrétiser par la comparaison, les points communs, les reprises stylistiques, etc. » (Havet, 2009 : 4). À ce niveau, sa conclusion va dans la direction d'une réflexion qu'on pourrait faire de toute l'œuvre nothombienne :

Le « jeu du miroir » – ou plutôt son impossibilité – peut ainsi se traduire, dans ce cas, par l'incommunicabilité. Tach refuse d'établir un quelconque dialogue avec les journalistes, puisqu'ils ne lisent pas – or le texte, la lecture, sont, selon lui, au cœur de la communication. Le Moi, semble nous dire Nothomb, ne peut se refléter dans l'Autre s'il n'y trouve pas un quelconque écho de lui-même.¹⁶⁵ (Havet, 2009 : 6).

À la fin du récit, le « jeu du miroir » est poussé à son paroxysme : il ne s'agit plus de se refléter dans l'Autre, il s'agit de prendre sa place. À partir du moment où la lecture et le texte entrent en jeu, la similarité dans la lecture va effacer toutes les différences de départ entre Nina et Tach et faire d'eux des reflets parfaits l'un vis-à-vis de l'autre. Il s'agit là d'une sorte d'auto-réflexivité.

Dans ce roman, Nothomb souligne les dangers de la métaphore et de la quête d'identité au travers de l'Autre : vouloir littéralement entrer dans le miroir, c'est se perdre soi-même, c'est être dépossédé. Havet (2009 : 8) l'explique :

Nina, à la fin, garde la vie, mais y perd sa subjectivité. La dernière phrase du roman montre d'ailleurs qu'elle n'est plus Nina, journaliste, mais bel et bien un reflet du défunt Prétextat Tach : « Et l'avatar regarda ses mains avec admiration »¹⁶⁶. Non seulement elle devient reflet, mais la seule partie de son corps citée est celle qui est la plus importante pour Tach et, par là, pour Nothomb : la main, qui sert d'office non seulement à l'écriture, mais aussi aux « arts nobles » (où Tach range, entre autres, la masturbation) et à la strangulation, qui est, nous l'avons dit, une autre métaphore de l'écriture.

Le concept de miroir revient sous forme de baie vitrée dans *Stupeur et tremblements*, cet espace s'eulés t fascinant pour Amélie et il participe également à un renversement

continuerait à le faire vivre dans sa mémoire après avoir continué et parachevé le texte inachevé. Nina gagne la vie, mais elle y perd sa subjectivité.

¹⁶³ Havet (2009 : 5) l'appelle cet affrontement dialogique le « miroir-duel ».

¹⁶⁴ Appelé « miroir-texte : échos » par Havet (2009 : 9).

¹⁶⁵ À noter les couples « fusionnels » – qu'ils le veuillent ou non – de ses romans suivants : Emile et Juliette dans *Les Catilinaires*, la narratrice et sa soeur dans *MT*, August et Texel dans *CE*, le narrateur et Hirondelle dans *JH*. Le dialogue ne peut être entamé que si l'Autre est rigoureusement identique.

¹⁶⁶ *HA* : 181.

carnavalesque à la Bakhtine. La narratrice commente: « La fenêtre était la frontière entre la lumière horrible et l'admirable obscurité, entre les cabinets et l'infini, entre l'hygiénique et l'impossible à laver, entre la chasse d'eau et le ciel. » (ST : 186) Ainsi, une des activités favorites d'Amélie chez Yumimoto consiste à se « jeter dans la vue »: « Je passais des heures debout, le front collé au verre, à jouer à me jeter dans le vide. Je voyais mon corps tomber, je me pénétrais de cette chute jusqu'au vertige. » (ST : 150). Lambert-Perreault (2008 : 150) explique qu'

en hallucinant qu'elle traverse le cadre de la fenêtre, la narratrice-personnage de *Stupeur et Tremblements* saute littéralement de l'autre côté du miroir dans un univers ayant une autre échelle de valeurs. Ce faisant, la jeune femme renoue avec des fantasmes mélancoliques de défenestration qu'elle nourrissait étant plus jeune -pensons ici à la nuit où Amélie se balance à la lucarne du grenier dans *Métaphysique des tubes*. (MT : 78).

Chez Nothomb, le miroir du réel déforme tellement que le lecteur ne peut plus faire la distinction entre le réel et l'irréel. « En conséquence », dit Amanieux (2009 : 31), « le réel se trouve dé-réalisé tandis que l'imaginaire semble réel ». Le lecteur est désorienté parce que Nothomb casse volontairement l'effet de réel en exhibant l'artifice du récit.

2.3.9. L'auto-réflexivité, le métadiscours, les citations, les dédicaces et l'intertextualité ou l'hypertextualité¹⁶⁷

La liste de auteurs que Nothomb nomme comme ses écrivains préférés est presque interminable. Sans pouvoir être exhaustive, j'inclus ici Nietzsche, Wittgenstein, Stendhal, Cervantès, Pétrone, Diderot, Céline, Hugo, Tanizaki, Radiguet, Mishima, Montherlant, Proust, Jacqueline Harpman, Yoko Ogawa, Simon Leys, Kazuo Ishiguro, Eric-Emmanuel Schmitt, Bernanos, ... Ce n'est donc pas une surprise de retrouver pêle-mêle dans ses romans des citations provenant de la philosophie, de la littérature classique et récente française et des auteurs japonais.

En ce qui concerne les dédicaces, imprimées sur la première page d'un roman, après le titre¹⁶⁸, qui dédie officiellement l'œuvre à une personne ou à un groupe rendant la

¹⁶⁷ Genette (1982 : 13), utilise cette terminologie pour définir l'*hypertextualité* : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *Hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ».

¹⁶⁸ Je n'inclus pas, suite aux observations de Zumkir (2003 : 44), les dédicaces manuscrites sur les exemplaires des romans offerts à sa famille, à ses amis, en voyés aux critiques, présentés par certains admirateurs lors de séances de signature. Toutes celles-ci restent de l'ordre de la sphère privée et pourraient faire partie d'une autre étude consacrée à Nothomb.

relation d'ordre public, comme le note Genette dans *Seuils*, Zumkir explique que Nothomb s'abstient souvent de toute dédicace. Seuls quelques romans sont dédiés : *CO* est dédié au père d'Amélie alors que *CA* l'est à Béatrice Commengé, par amitié pour elle et par admiration pour son livre *La danse de Nietzsche*. *A* porte la dédicace « Contre E. » et *Mercur* « Tout contre E. », aucune de ces deux dédicaces n'a été expliquée par Nothomb jusqu'à présent, mais il semblerait qu'il s'agisse d'une relation d'ordre privé qui y est représentée.

Zumkir (2003 : 42) note que le thème du premier roman de Nothomb, *HA*, est proche de celui de « La loyauté du contrat »¹⁶⁹, une nouvelle de l'auteur belge Pierre Mertens. Pour ce premier roman encore, Jacques De Decker, lui-même romancier, mais aussi critique littéraire au quotidien belge *Le Soir*, développe un parallélisme entre Nothomb et Charlotte Brönte aux niveaux de leur tentative de formuler l'indicible et l'inclusion d'une série de contraintes et de tabous dans leur écriture. L'imaginaire nothombien est traversé par le surréalisme belge, le réalisme magique ou le « fantastique réel » (Joiret et Bernard, 1999 : 3)¹⁷⁰, le baroque, l'insolite et le fantastique. Zumkir (2003 : 43) observe que « sa façon de narrer » est proche de celle de Marcel Mariën et de Philippe Gluck. Il semblerait aussi que la littérature féminine belge récente démontre un intérêt prononcé pour l'autofiction : l'écriture de Dominique Rolin et de Jacqueline Harpmann fait preuve de ce vœu autofictionnel de faire une forme d'auto-vérification de la littérature et de la psychanalyse sur le terrain de l'autobiographie.

L'intertextualité présente dans les textes décrits ci-dessus, en particulier, et dans l'écriture nothombienne, en général, peut parfois devenir une hypertextualité (Genette (1982 : 19)) « massive » et « déclarée » lorsque le rapport entre deux textes est très explicite. Selon lui, « [m]oins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur » (idem : 18). On court cependant le danger de trouver « dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure », et on risque de « verser toute la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité »,

¹⁶⁹ Publiée dans le recueil « Les Phoques de San Francisco ».

¹⁷⁰ Selon da Rocha Soares (2009), Nothomb inscrit les marques psychologiques de la folie dans une narration à mi-chemin entre le fantastique et le surnaturel, narration représentative du réalisme magique belge.

accordant en même temps une importance démesurée à « l'activité herméneutique du lecteur » (idem : 19). L'intertextualité est un trait caractéristique de toute littérature postmoderne, mais elle semble encore plus soutenue dans des genres tels l'autofiction¹⁷¹. L'œuvre nothombienne est remplie d'intertextes divers. Par exemple, Tara Collington (2006) note que dès le premier paragraphe d'*A*, Nothomb fournit l'intertexte le plus important de son roman, qui raconte l'histoire d'un homme laid s'étant épris d'une belle femme : *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. La réécriture du texte hugolien s'effectue ici sous l'égide de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme l'esprit carnavalesque.

L'intertextualité biblique, nourissant bon nombre d'œuvres occidentales en général, inscrite dans l'œuvre d'Amélie Nothomb (mais aussi dans celle de Beyala comme je le montre dans le chapitre suivant), a été soulignée par divers critiques et chercheurs universitaires. Selon Zumkir (2003 : 21) la scène de la Bible la plus génératrice est probablement celle de la chute d'Adam et d'Eve et la fin de leur séjour paradisiaque au point où l'on peut soutenir que la vie décrite dans les romans nothombiens est une chute toujours recommencée, sans faute commise néanmoins¹⁷². Plusieurs réécritures de mythes bibliques s'opèrent dans l'œuvre nothombienne : ainsi le mythe de l'innocence est réécrit afin d'éliminer la théologie de la faute, le mythe de la chute transforme le dieu absent en dieu mauvais et Ève s'innocente complètement aux yeux de Nothomb. Tout ceci se fait dans *MT* (Amanieux, 2009 : 190-208), afin de, à travers le palimpseste de la Genèse, renverser la « vision chrétienne du mensonge, qui serait lié au diable, et de la vérité comme signe divin » (idem : 199). L'intertextualité, comme tout procédé narratif nothombien, a une jumelle siamoise : la fausse intertextualité. Dans *Antéchrista*, la narratrice attribue la citation « Bienheureux soient ceux qui inspirent l'amour » à un psaume. Elle reconnaît son « mensonge » à deux occasions, citées par Amanieux (2009 : 326) : un entretien public à San Francisco et l'entretien entre Amanieux et l'écrivaine.

¹⁷¹ Alors que Rousseau revendiquait l'originalité de son projet et le caractère unique de sa personne, le sujet de l'autofiction se façonne dans la parole de l'Autre et s'inscrit dans le sillage de ses prédécesseurs. Le sujet, en plus d'être virtuel, se fait textuel. Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture. (Genon, 2007)

¹⁷² Amanieux (2009 : 202) fait référence à des scènes dans *BF* associant l'apocalypse à une fracture irrémédiable dans l'identité narrative du personnage identifiée à celle de la chute.

La plupart de ses critiques ont tendance à souligner le côté de structif de la réécriture nothombienne de textes connus, y voyant l'anéantissement de la tradition littéraire. Cependant, même si la parodie¹⁷³ brise les conventions de la bienséance des romans « classiques » et nous encourage à réévaluer des textes bien connus, il est aussi vrai qu'elle les réactive en tant que modèles génériques qui déterminent toujours l'horizon d'attente lors de la lecture. C'est ainsi que, loin de signer la mort du roman, le style tout à fait rabelaisien de l'œuvre postmoderne de Nothomb signale plutôt sa « renaissance ».

Décrite comme « frénétique » (Amanieux, 2009 : 20), « organique » et « physiologique » (idem : 22), l'écriture de Nothomb se fonde sur sa recherche de sensations physiologiques fortes. Nothomb même parle de ses « grossesses », chaque texte étant un « bébé » (Lee, 2004) ou un « enfant » (Amette, 2000) pour elle. Loignon (2010 : 360) lie l'autofiction à la thématique de la maternité ou le texte comme matrice. Selon elle, dans l'autofiction, il s'agirait de multiplier les scènes d'enfantement, d'un côté. De l'autre, « [e]nfanter des livres équivaut à une naissance à soi-même » (idem).

2.3.10. Le rapport nothombien au corps humain

Depuis les travaux de Béatrice Didier au début de ses années 1980, la critique littéraire accepte qu'une des particularités de l'écriture-femme se situe dans la présence du corps et des sensations féminines au sein des écrits :

La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples. (Didier, 1991 : 35)

Au sein de cette écriture-femme, Nothomb peut être classée parmi ces auteurs francophones dont les textes constituent la confession de leur hypersensibilité parce qu'elles ont une certaine folie de leurs corps. Il s'agit, entre autres, de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Régine Detambel, Lorette Nobécourt et Claire Legendre. La relation

¹⁷³ Comme le souligne Hutcheon (2000 : 75), la parodie a une double fonction à la fois moqueuse et régénératrice : « Même en se moquant, la parodie sert à renforcer les normes ; en termes formels, elle porte en elle l'inscription des conventions tournées en dérision, leur garantissant ainsi une existence continue. C'est dans ce sens que la parodie est la gardienne de l'héritage artistique ; elle définit non seulement l'état actuel de l'art mais aussi son parcours historique. »

entre le corps féminin et le texte nothombien a été analysée à plusieurs reprises. L'étude de Margaux Kobialka, *La création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*, aurait pu donner diverses interprétations si elle était allée au bout de sa pensée : abordée sous le signe du corps, « médium de la culture » (Kobialka : 55), Kobialka néglige d'approfondir les thèmes qu'elle identifie dans l'œuvre nothombienne, notamment ceux du refus du rôle qu'on attribue traditionnellement aux femmes, de la peur de vieillir et du manque de la personne aimée. Elle s'attarde brièvement sur l'anorexie, maladie mentale dont a souffert Nothomb au moment de l'adolescence. Dans son étude des éléments orphiques, Yolande Helm¹⁷⁴ (1997) conclut que les deux adolescents mis en œuvre dans *HA* sont les doubles d'Orphée et d'Eurydice et que, dès lors, ce roman nothombien présente deux composantes orphiques typiques : l'androgynat et le mythe de Dionysos. Prétextat, jeune éphèbe, de dix-sept ans, crée une « hygiène d'éternelle enfance » (*HA* : 123). Il jure et fait ensuite jurer à sa compagne de quinze ans, Léopoldine, son double, son Eurydice, que si l'un d'entre eux devient pubère, l'autre le tuera. Les deux adolescents, prépubères, sont représentés comme des êtres androgynes incestueux, aux longs corps asexués, vivant, je l'ai déjà noté, autour d'un lac. L'aversion pour le corps féminin se manifeste chez Prétextat, personnage diabolique, dans une surabondance linguistique, préambule au meurtre de la femme: «[...] toutes les saloperies de la vie viennent de l'utérus [...] Dès que le faux utérus devient vrai, il faut tuer les petites filles [...]» (*HA* : 144) et plus loin: «Elles [les filles] qui tentent la vie non pour rejoindre les beaux rivages de la mort, mais pour entamer la pénible et ridicule conjugaison d'un verbe trivial et immonde [...] ovuler [...]» (*HA* : 148). Selon Helm, Prétextat pousse donc son Eurydice dans l'au-delà au lieu de l'en sortir. Le mythe littéraire d'Ophélie (nommée en toutes lettres dans le texte, *HA* : 173) recoupe ici celui d'Eurydice qui, nymphé, rejoint, ainsi, son élément aquatique. Léopoldine est immortalisée dans la profondeur de cet élément à la puissance ambivalente de rédemption et d'extinction.

L'ambivalence par rapport au corps se présente aussi dans le roman *CA* où la grosseur de Bernadette Bernardin pousse le vieux couple à l'assimiler à un kyste, c'est-à-dire à une entité inhumaine, parasite, dégoûtante. La question qui se pose ici est celle d'une double

¹⁷⁴ Yolande Helm, « Amélie Nothomb : Une écriture alimentée (sic) à la source de l'Orphisme », *Religiologiques*, 15 (printemps 1997).

pathologie qui est celle de la boulimie et de l'anorexie. Traversant les livres d'Amélie Nothomb, elle est le sillon d'une grande souffrance, celle émanant du constat que l'on n'atteint jamais l'idéal que l'on peut se fixer. Evidemment, cet idéal est asymptotique en tant qu'il est irréalizable et donc à jamais irréalisé. Conformer son corps à la rigueur morale que l'on s'impose, voilà le désir de l'anorexique qui reste haïntée par le désir inverse, celui de relâcher le contrôle. La modération alimentaire serait associée, selon Bakhtine (cité par Morson, 1990 : 439), à la productivité spirituelle : par réduction logique, on pourrait avancer que l'excès engendre un espèce d'euthanasie de l'âme.

Nothomb réagit avec véhémence contre la dictature de la minceur et l'effacement des marques trop féminines ou sexuelles du discours médiatique et social contemporain, selon Catherine Rodgers (2003 : 50-62)¹⁷⁵, même si elle-même se voue au culte de la beauté orientale, japonaise, de mâle et de l'issété à travers plusieurs de ses personnages féminins et que les marques du genre féminin, c'est-à-dire les rondeurs, les seins et le balancement de ses hanches sont vues avec dégoût par l'auteure et ses personnages. Il faut rappeler, avec Corina da Rocha Soares (2009 : 286-287), qu'

à une ou deux exceptions près, à savoir Bernadette Bernardin du roman *Les Catilinaires* ou la kapo Zdena de *Acide sulfurique*, tous les personnages féminins qui prennent place dans l'œuvre nothombienne obéissent à un même modèle : une beauté qui fascine et paralyse, mais qui n'est peinte qu'avec des traits assez vagues et génériques.

La partie du corps la plus remarquable et remarquable dans l'œuvre de Nothomb est le visage, « d'une impénétrabilité déstabilisante, où les yeux portent un regard sur les autres d'une profondeur magnétisante » (da Rocha Soares, 2009 : 287-288).

Le corps est traité, d'un côté, dans un registre réaliste et, de l'autre, dans un registre fantastique. Ce traitement siamois se développe parfois jusqu'à opposer la face « morte » à la face « vivante » au sein d'un personnage : « le personnage ne posséderait pas plusieurs « moi » qui meurent mais, de manière siamoise, un seul moi mort et un autre qui tente de revivre » (Amanieux, 2009 : 248).

En conclusion, le corps nothombien se situe dans un « entre-deux », « sans identité claire et déterminée, comme distendu entre deux extrêmes possibles » (Caine, cité par

¹⁷⁵ En revanche, la position de Nothomb, de faveur envers les femmes, reste ambivalente en ce qui concerne la position masculine dominante.

Amanieux, 2009 : 240) : des visions cauchemardesques du corps à partir de la puberté et une beauté idéale à la japonaise qu'on ne peut atteindre dans le monde réel.

2.3.11. Le sexe et la sexualité dans l'univers nothombien

La thématique du sexe et de la sexualité, fortement liée à celle du corps, a attiré l'attention de la critique littéraire. Amanieux commence son analyse par le constat que le genre sexuel pose problème¹⁷⁶ dans l'œuvre nothombienne. Le sexe masculin, « valorisé par la société dans le monde référentiel, est [...] dévalorisé dans l'œuvre par les voix narratives féminines (Amanieux, 2009 : 255). Les personnages hommes sont ou bien asexués ou bien féminisés. Elle n'est pas la seule à se questionner sur le sexe nothombien ; Désirée Pries (2003 : 24-88) se demande si les personnages féminins sont capables de trouver leur identité sexuelle. Elle conclut que le genre est souvent neutralisé chez Nothomb. Corina da Rocha Soares (2009 : 298) note que « les beautés féminines ont une aura de divinité virginale, écartant toute charge sexuelle ou érotique de ces personnages ». Ceci fait partie de la « gender melancholy » ou « gender splitting » qu'évoque Judith Butler (cité par Abdelmoumen, 2011 : 35). Les schémas d'identité sexuelle imposés par la société étant trop rigides, ils provoquent chez le sujet à la fois une obsession de la conformité et une mélancolie causée par la répudiation forcée de tout ce qui doit être réservé à l'autre sexe.

Alors que la sexualité adulte semble sous-représentée, la sexualité enfantine est peut-être surexploitée. Les récits d'enfance se concentrent sur les activités sexuelles de ses personnages prépubères, puisque le passage à la puberté signifie aussi l'arrêt de la sexualité – les personnages abandonnent ou sont forcés d'abandonner leur sexualité – chez Nothomb. La sexualité se vit, dès lors, à travers les fantasmes, « en l'absence d'un autre réel » (Amanieux, 2009 : 262), elle existe sous sa forme sadomasochiste, lorsque « la jouissance est provoquée par le pouvoir total sur l'autre que soi » (Amanieux, 2009 : 264)¹⁷⁷, ou elle n'existe qu'entre des personnages de statut inégal (par exemple entre un vieillard et une jeune fille). Nothomb ne représente jamais l'amour homosexuel masculin.

¹⁷⁶ Da Rocha Soares (2009 : 294) utilise la même expression: « La présence de la sexualité est donc un problème ».

¹⁷⁷ Dans *HA* et *SA*, le personnage de l'amant fait souffrir la femme aimée par le froid, l'humiliation verbale et le sacage du corps de l'autre. Dans *ST*, Fubuki aime humilier verbalement la narratrice ou la faire souffrir physiquement.

En revanche, plusieurs scènes d'amour entre femmes ou petites filles, allant de l'adoration au rejet, sont présentes dans *MT* et *ST*.

Suite à la déclaration de Nothomb, « quand j'écris, je me sens vraiment physiquement hermaphrodite » (Bainbrigge et Den Toonder, 2003 : 198), il est clair que la dualité, le côté siamois se retrouve dans la sexualité décrite par Nothomb. Une fois de plus, le récit oscille entre réalité et fiction.

Je montrerai comment l'écriture de la sexualité mène d'autres écrivaines autofictionnelles, telles Calixthe Beyala, vers le féminisme. Ceci n'est pas vraiment le cas chez Nothomb qui refuse d'être étiquetée de féministe. Elle préfère, de loin, le terme civisme :

Je préfère le mot 'civisme' au mot 'féministe', parce que cette notion me paraît beaucoup plus vaste. Mon attitude féministe s'inscrit dans une attitude civique, qui regroupe bien d'autres attitudes, qui sont comme le racisme ou toute forme d'inégalité. Mais le féminisme en fait partie. (Bainbrigge et den Toonder, 2003 : 204).

2.4. La spécificité stylistique nothombienne

2.4.1. Le carnavalesque, la satire et l'autodérision

Mikhaïl Bakhtine (1970) nomme l'esprit carnavalesque en s'appuyant sur un autre antécédent littéraire : l'œuvre de François Rabelais. À partir d'une description des rites du carnaval au Moyen Âge, Bakhtine constate le développement d'un principe carnavalesque qui se manifeste, à travers divers thèmes, images et stratégies rhétoriques, dans la littérature. Selon Bakhtine, cet esprit carnavalesque dans la littérature a connu son apogée durant la Renaissance et le meilleur exemple du carnavalesque littéraire se trouve dans l'œuvre de Rabelais. Tout comme Rabelais, Nothomb puise dans la culture populaire du Moyen Âge afin de réaliser la réécriture de l'histoire de ses personnages, en particulier de son Quasimodo moderne dans *Attentat*. C'est ce bricolage, très typique de l'écriture de Nothomb, qui situe ses œuvres dans le contexte du postmodernisme littéraire¹⁷⁸. L'écrivaine belge, en s'inspirant de ses œuvres canoniques de la tradition littéraire, se sert ainsi de « procédés sûrs et sûrs » pour écrire son roman, mais le bombardement furieux de divers éléments tirés des œuvres antérieures finit par créer un texte original, un récit hybride mêlé sur le romantisme mais où règne un principe

¹⁷⁸ Voir à ce sujet Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

carnavalesque à travers des personnages fous ou clownesques tels qu'Amélie-san dans *ST*. La satiriste Nothomb « procède à un rabaissement et à des inversions systématiques qui mènent à un nivellement par le bas et à une confusion généralisée des valeurs » (Duval et Martinez, 2000 : 198). Une scène de *ST* en particulier témoigne du renversement des hiérarchies et des valeurs lié au carnavalesque nothombien : une nuit, toute seule dans son bureau de l'entreprise Yumimoto, Amélie saute de bureau en bureau pour se retrouver assise devant le bureau de Fubuki, sa supérieure directe. Elle dit : « Fubuki, je suis Dieu¹⁷⁹. Même si tu ne crois pas en moi, je suis Dieu. Tu commandes, ce qui n'est pas grand-chose. Moi, je règne » (*ST* : 77). Le lecteur peut lire dans ce passage un renversement total, une inversion complète des rapports de pouvoir entre les deux femmes puisque le dominé, Amélie, devient dominant, l'inférieure devient supérieure. Pour Linda Hutcheon (1988 : 3-21), le roman postmoderne se caractérise par sa remise en question de l'acte d'écrire, par son intertextualité délirante et par son style parodique. La définition de la parodie proposée par Hutcheon dans son ouvrage *A Theory of Parody* doit beaucoup au concept de l'esprit carnavalesque de Bakhtine. Pour Hutcheon (2000 : 82) encore, il y a un lien à faire entre l'esprit carnavalesque tel qu'il est défini par Bakhtine et le roman postmoderne :

comme au seizième siècle, l'époque postmoderne est marquée par la prolifération de la parodie comme un des modes d'autoréférence esthétique et positif et de moquerie conservatrice. Peut-être la parodie est-elle aujourd'hui en plein essor parce que nous vivons dans un monde technologique où la culture a remplacé la nature comme sujet de l'art [...] Un trait commun de ces deux périodes tellement éloignées [...] est donc le sens de l'instabilité idéologique, la remise en question des normes.

Compagnon (1998 : 247) rappelle au lecteur que la parodie est un des deux modes de fonctionnement de l'évolution littéraire (l'autre mode étant l'introduction de procédés marginaux au centre de la littérature). Il cite *Don Quichotte* comme exemple d'une œuvre parodique à la croisée du roman de chevalerie et du roman moderne. La parodie est, d'abord dans le roman postmoderne, ensuite dans l'autofiction, un mécanisme novateur de discontinuité générique.

La satire, prenant la réalité comme point de départ, « repose sur une série de conventions d'authentification qui permettent de situer la fiction dans le réel. Les lieux, les dates, les allusions à l'actualité affectent de maintenir le contact avec la réalité extra-textuelle »

¹⁷⁹ Le personnage principal de *MT*, en l'occurrence Amélie Nothomb, se croit aussi Dieu.

(Duval et Martinez, 2000 : 190). Par exemple, les nombreuses références aux dates dans *ST*¹⁸⁰ et dans *FV* permettent au lecteur d'ancrer la fiction dans le réel. La satiriste Nothomb crée ainsi un écart entre apparence et réalité en utilisant plusieurs techniques, comme la caricature – selon Duval et Martinez (2000 : 193) – une combinaison de réductions et de grossissements de traits physiques afin de « déform[e] l'individu en le limitant à quelques traits hypertrophiés » –, l'hyperbole, la métaphore et l'ironie afin de faire « basculer l'image du réel dans la fantaisie, l'extravagance et le surnaturel » (Duval et Martinez, 2000 : 191). L'ironie assure, selon Bruno Blanckeman (2002 : 61), « une fonction pleinement créative, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision ». La parodie peut se présenter sous une forme caricaturale. Nothomb se caricature elle-même comme personnage dans un univers surdimensionné où elle est incapable de contrôler sa situation, elle crée ainsi « un effet comique particulièrement visuel » (Amanieux, 2009 : 219) : « L'ascenseur me cracha au dernier étage de l'immeuble Yumimoto. La fenêtre, au bout du hall, m'aspira comme l'eût fait le hublot brisé d'un avion » (*ST* : 7-8).

Nothomb utilise plusieurs figures de style et beaucoup d'humour. Les portraits excessifs qu'elle peint de ses personnages se concentrent sur les expressions physiques et grossissent certains traits, comme au cinéma américain ou dans les mangas japonais, afin de déclencher le rire ou la répulsion. Cette stratégie se rapporte aussi à la fictionnalisation mise en place par Nothomb. Ainsi, comme le souligne Amanieux (2009 : 243), « [l]es portraits sont si excessifs qu'ils en viennent à bloquer toute visualisation, ce qui empêche le lecteur de se représenter le corps des personnages ». Le grotesque qui s'intègre à la valorisation du bas corporel (la narratrice Amélie dans *ST* est victime d'une chute sociale progressive, d'interprète à « nettoyeuse de chiottes » (*ST* : 123) suppose aussi une subversion des valeurs dominantes, qu'elles soient politiques et/ou esthétiques. Nothomb note ce renversement des valeurs comme stratégie afin de supporter le nouveau poste de dame pipi dans *ST* :

Pour supporter le sept mois que j'allais passer là, je devais changer de références, je devais inverser ce qui jusque-là m'avait tenu lieu de repères. Et par un processus salvateur de mes

¹⁸⁰ Voici quelques exemples de dates dans *ST* : « Le 14 janvier 1991, je commençai à écrire un manuscrit dont le titre était *Hygiène de l'assassin* » (*ST* : 174), « En 1992, mon premier roman fut publié » (*ST* : 174) et « Le 15 janvier était la date de l'ultimatum américain contre l'Irak. Le 17 janvier ce fut la guerre » (*ST* : 174).

facultés immunitaires, ce retournement intérieur fut immédiat. Aussitôt, dans ma tête, le sale devint le propre, la honte devint la gloire, le tortionnaire devint la victime et le sordide devint le comique. (ST : 127)

Nothomb a résumé son rapport à l'humour lors d'une entrevue accordée à Bruce Crumley de *Time Magazine* en octobre 2002 :

Humour isn't my goal – that just comes from dispassionately describing all the bizarre and demented things that pass as normal in daily life.

Pour elle, le monde doit être à l'envers, doit devenir un monde carnavalesque, où même la laideur n'oblige pas forcément au désespoir, mais à une certaine hilarité, autrement la vie serait impossible. L'anti-intellectualisme, thème présent dans tout texte satirique, est évident dans *SA* : selon le narrateur, les théories « servent à irriter les philistins, à séduire les esthètes et à faire rire les autres. Le propre des vérités confondantes est d'échapper à l'analyse » (*SA* : 37).

Dans l'ensemble de ses autofictions, Nothomb refigure l'expérience vécue dans la réalité par une transformation romanesque accompagnée d'un contrepoint humoristique.

2.4.2. L'alternance des voix : voix narrative et voix de l'auteure impliquée

L'écriture du *je* est liée à la subjectivité. Lié à la gémellité et à la subjectivité, le dédoublement de plusieurs personnages se voit à travers une voix narrative dédoublée. Ainsi, la voix narrative de Blanche (l'alter ego de l'auteure) dans *BF* se déchire en deux voix intérieures, chacune d'elles possédant son style et son registre :

Des propos discordants grinçaient dans ma tête : [...] « Et alors ? Quelqu'un m'a entendue me plaindre ? Je suis contente d'être seule. Je préfère ma solitude à sa promiscuité. C'est mon droit. » Hurllements de rire : « Mentreuse ! Tu sais que tu mens ! Tu as toujours rêvé d'être intégrée, d'autant plus que ça ne t'es jamais arrivé ».

Dans cette autofiction, la narratrice découvre une nouvelle voix dans sa tête après sa puberté : « A présent, quand j'essayais de renouer avec ce fil narratif, la voix nouvelle s'interposait qui ne tolérait que l'anacoluthie ». Elle continue ainsi : « la voix nouvelle était forte qui empêchait désormais de se raconter des histoires » (*BF* : 202). Amanieux explique que l'utilisation de ces anacoluthes ou ruptures de constructions syntaxiques représente la fracture de l'adolescence, qui suit le récit fébrile de l'enfance. Tout ceci faisant partie de l'écriture physiologique précédemment notée. A ce niveau, Amanieux (2009 : 79) remplace les dédoublements siamois par le vocable « personnage-anacoluthie », une sorte de personnage en rupture de construction, en déconstruction (ceci

renvoie aussi à la quête identitaire de Nothomb et de ses personnages). Elle conclut que « [c]omme dans une phrase grammaticale construite sur une anacolithe, la production de sens perdure dans les romans d'Amélie Nothomb, mais selon une structure irrévocablement fracturée » (2009 : 80). Nous retrouvons ainsi la fracture, la fragmentation, si chère à l'autofiction.

2.4.3. La fictionnalisation des personnages, des lieux et du temps

Jean-Marie Schaeffer (1999) définit la fiction comme une opération cognitive au même titre que la perception. Il lie cette définition à l'évolution de l'individu : le petit enfant pratique la fictionnalisation de soi dans des jeux de théâtralisation où il interprète des personnages, l'adolescent pratique cette sorte de « fiction duplex » (Schaeffer, 1999 : 327) lors du rêve éveillé et de l'affabulation intime. Chez l'adulte, l'autofabulation est légitimée en tant que pratique sociale, dans les jeux de rôle ou la création artistique. A tous les âges donc, la nécessité de se raconter est inséparable du besoin de fictionnaliser ce qu'on relate. Le pacte autofictionnel, tel le pacte autobiographique, repose sur la négation, perpétrée par tous, de l'écart existant entre moi présent, moi passé, et moi fictionnalisé. Chez Nothomb, comme chez d'autres autofictionnaires plusieurs procédés narratifs tendent à abolir la distance entre narrateur et personnage. En effet, mis à part *l'incipit* de *MT*, relaté par un narrateur extradiégétique, la narration est prise en charge par une narratrice autodiégétique. Très souvent, celle-ci ne révèle rien de plus que ce que sait le personnage, créant ainsi l'illusion qu'elle et lui ne font qu'un. En plus, la narratrice qui organise les récits fait assez peu sentir sa présence lorsqu'elle relate la vie d'Amélie-personnage. L'attention du lecteur se porte donc plus sur la diégèse que sur la narration, si bien qu'il finit par confondre la voix de la narratrice et celle de la protagoniste. Dans certains textes privilégiant la mimésis, dont *ST* et *NENA*, l'insertion de nombreux dialogues donne au lecteur l'impression que les scènes décrites se déroulent au présent. Le traitement chronologique des événements accentue par ailleurs la transparence de la narration et met en évidence l'histoire. Par contre, les écrits ci-dessus s'opposent à d'autres qui travaillent à dissocier les différentes instances composant le sujet autofictionnel. Dans *MT*, *SA*, *BF*, *NENA* et *ST*, la narration est ultérieure à l'histoire racontée. Le choix de temps verbaux comme l'imparfait et le passé simple rend visible la

distinction entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. En outre, dans ses récits d'enfance, Nothomb ne cherche pas à reproduire le langage qui était sien à l'époque, choisissant plutôt d'utiliser son vocabulaire d'adulte afin de traduire sa pensée d'alors.

Un écrivain présente un personnage en choisissant ses qualités et ses défauts, ceux qu'il veut mettre en avant et ceux qu'il veut faire oublier. Dans ce « passage du non-être antérieur à l'expression de l'être exprimé » (Gusdorf, 1990 : 383) l'auteur tombe dans le piège du moi sélectif. Le moi étant lui, la sélection s'effectue délibérément ou pas, mais elle mène toujours à une représentation. Pour se faire lire, il faut savoir séduire. Khireddine (2010 : 97) ajoute que « si l'auteur présente un personnage banal – celui qu'il serait peut-être en réalité avec des troubles mineurs sans aucun impact sur son quotidien ! – nul ne s'y intéressera forcément ». L'autofiction offre alors, selon Colonna (2004 : 240), « le privilège d'être jamais un personnage fictif, de jouir du même statut qu'Hamlet ou Don Quichotte¹⁸¹ ».

La fictionnalisation des personnages a de multiples facettes. Disons, de façon généralisée, que Nothomb préfère les personnages opaques aux personnages transparents : les personnages opaques « mett[en]t à mal la modalité du savoir et le réalisme » (Amanieux, 2009 : 139). Le personnage devient « un héros à pièces manquantes », fracturé, fragmenté, autofictionnel. Nothomb n'établit pas de distinctions de classes sociales, de niveaux intellectuels ou de registres de langue entre ses personnages. En revanche, elle cherche l'excessif au-delà du réel (l'obésité pour Omochi ou la grande taille pour Fubuki dans *ST* par exemple). S'inspirant de points de vue esthétiques de Victor Hugo, elle revendique la confrontation entre le grotesque et le sublime, entre le laid et le beau, dans ses récits et au sein de ses personnages.

Fictionnaliser des lieux qui cependant ont une réelle existence peut apparaître comme une contradiction, qui, selon Umberto Eco (1996 : 121), est le propre de l'écriture fictionnelle. En effet, l'écrivain et théoricien déclare, à propos du roman de Dumas, *Les Trois Mousquetaires* que « ... tout texte de fiction contient une contradiction fondamentale par le fait même qu'il essaie désespérément de faire coïncider un monde fictif avec un monde réel. » (1996 : 121). Chez Nothomb, l'espace, bien que peu décrit, est symbolique parce qu'il est la projection de ses violences mentales et physiques que s'imposent les

¹⁸¹ Le lien Nothomb-Don Quichotte étant déjà relevé dans ce chapitre.

personnages. Par exemple, dans *MT*, à l'âge de l'enfant, la chambre devient une prison alors que le jardin japonais est le temple du bonheur. En revanche, à l'âge adolescent, il y a renversement de ces images puisque la chambre est le « sanctuaire de puis [s]a naissance, [...] la caisse de résonance de [s]es hurlements d'adolescente » (*MT* : 57), l'espace privilégié de l'identité fracturée. Les bâtiments sont des lieux d'affrontements (voir *ST* où, dans le hall de l'aéroport, le conflit s'éclate entre des personnages isolés dans un huis clos).

Les autofictions de Nothomb proposent une situation réaliste comme point de départ. La pratique récurrente du récit dialogué, le recours à des personnes référentielles, la citation de lieux géographiques connus et, de façon générale, tous les éléments liés à la culture ou au savoir créent un certain vraisemblable et participent ainsi de l'effet de réel en renforçant l'« illusion référentielle » (Genette, 1969 : 223). Néanmoins, Amanieux (2009 : 31) note les « jeux de brisures » nothombien dans le sens où la romancière « casse l'effet de réel en exhibant l'artifice du récit et désoriente ainsi le lecteur ». Les stratégies de prédilection de Nothomb afin de dérégler le réel est, d'un côté, d'entamer son récit par « une situation initiale ancrée dans la réalité, qu'un élément énigmatique vient déchirer pour en révéler un versant inconnu » (idem) et, de l'autre, d'utiliser un dédoublement du narrateur dans plusieurs textes. S'ajoutent à ces deux « tactiques », ce qu'Amanieux (idem : 34) appelle « l'effet idéologie » (certains personnages assurent par leur pragmatisme une forme de réalité), « l'effet de citation » et « l'effet écriture » – l'écrivaine révélant sa présence « par une complicité plus ou moins visible faite d'intrusions » (Bellemin-Noël, 1972 : 16, cité par Amanieux, 2009 : 34).

Amanieux (2009 : 81-110) analyse en détail l'utilisation du temps au sein des romans et autofictions nothombiens. Elle base sa réflexion sur les apports théoriques de Paul Ricœur en particulier. L'essentiel de son étude, par rapport à mon examen, est que Nothomb explore des perspectives sur le temps qui sont irréconciliables. À plusieurs niveaux (l'utilisation d'analepses, de prolepses, la manipulation de l'éternité, les deux versions du temps chronologique et l'ellipse temporelle, l'hésitation entre une version réaliste et imaginée du calendrier), la manipulation du temps (le présent, le passé et le futur) revient à une manipulation de l'identité : Nothomb propose une version inventée de

soi pour en cacher la face réaliste et objective. Cette manipulation se retrouve au niveau de son implication avec les médias, comme les paragraphes suivants vont démontrer.

2.5. L'invention médiatique et la construction identitaire

Plusieurs écrivains autofictionnaires francophones se plaisent à déferler dans les médias. Il s'agit, entre autres, de Camille Laurens, Catherine Millet, Christine Angot, Chloé Delaume, Nina Bouraoui, Calixthe Beyala et Amélie Nothomb. Dans cette section, il s'agit de voir s'il y a un lien entre la construction identitaire autofictionnelle et l'utilisation des médias afin de se créer une persona, une posture dans la réalité, qui se voit ensuite « prolongée » dans l'écriture, au sein du texte autofictionnel. De façon générale, il n'y a pas d'auteur sans posture(s), sans mise(s) en scène médiatique, car la présentation publique de soi crée l'écrivain pour le public. Je commence cette analyse dans ce chapitre en me concentrant sur Nothomb, mais je l'approfondirai ensuite par rapport à Calixthe Beyala et Nina Bouraoui.

Les médias belges et français s'intéressent très tôt au phénomène Amélie Nothomb. Dès la sortie de son premier roman, *HA* en 1992, plusieurs facteurs contribuent à sa notoriété publique et son attrait médiatique. Mark Lee dresse une liste assez exhaustive de ces facteurs. Ainsi, il inventorie plus d'une centaine d'articles de journaux ou de magazines¹⁸² publiés entre 1992 et 2008 dans son ouvrage. En plus, il nomme le marketing de l'éditeur Albin Michel¹⁸³, les dossiers de presse préparés par cet éditeur à

¹⁸² Allant des magazines et journaux considérés « sérieux », les grands quotidiens et hebdomadaires nationaux, tels que *Le Figaro Littéraire*, *Le Monde*, *Le Figaro économie*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Lire*, *Libération*, *L'Humanité*, *Le Soir*, *La Dernière Heure* et *Libre Belgique* aux journaux et magazines satiriques et humoristiques tels que *Charlie Hebdo* et *Le Canard Enchaîné* ou les magazines « pour femmes » tels que *Marie Claire*, *Madame Figaro*, *Femme Actuelle*, *Vogue* et *Elle*. Le recensement fait par Lee inclut des publications régionales (par exemple *Le Parisien* et *Le Méridional*), la presse dite populaire telle que *Paris Match*, *Télérama*, *VSD* et *Psychologies*, et la presse dite « people » (*Gala*, *Point de Vue*, *V oici*). Plusieurs journaux anglophones sont aussi inclus : *Saturday Express* (publication canadienne), *Daily Telegraph*, *The Economist* et *The Guardian* (Royaume Uni) ainsi que des revues de critique littéraire telles que *The French Review*, *Le Magazine des Livres* et *La Revue Générale*. L'internet littéraire est aussi présent à travers les sites comme *Paru.com*, *Fnac.com* et *Bookseller.com*.

¹⁸³ Albin Michel est l'éditeur français d'Amélie Nothomb depuis son premier roman. Il l'est à titre exclusif presque, puisqu'il n'y a qu'une seule édition originale qui n'est pas publiée par cet éditeur. « Brillant comme une casserole » a été publié aux Editions La pierre d'Alun en 1999, avec des illustrations de Kiki Crèvecoeur.

chaque rentrée littéraire¹⁸⁴ – Nothomb publie depuis 1992 un roman par an qui paraît, à coup sûr, à la rentrée littéraire française en septembre –, et le jeu publicitaire joué par l’auteure même comme facteurs principaux. Dans le monde universitaire la notoriété d’Amélie Nothomb est attribuable en premier lieu aux colloques tenus en Ecosse, à Edimbourg en 2001, en Belgique, aux États-Unis, au Royaume-Uni et au Canada. Ensuite, il y a eu plusieurs études, notamment celle de Laureline Amanieux publiée sous le titre d’*Amélie Nothomb, l’éternelle affamée* et celle de Susan Bainbrigge et Jeanette den Toonder, *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practices*.

S’attardant plus particulièrement aux débuts de la construction médiatique à travers la presse écrite, la radio et la télévision, Lee souligne le fait que presque chaque aspect de la personne d’Amélie Nothomb a été scruté par les médias. Il s’agit de l’exposition de ses origines belges, son vécu de l’extrême-oriental et les influences qu’ont subies ses œuvres de ce vécu, ses voix, ses cheveux, son teint, ses vêtements (jupes, robes, chaussures, mitaines et chapeaux surtout), ses habitudes alimentaires, ses procédés d’écriture, ses rapports avec son public, etc. Tous ces aspects nous sentent vers une invention, une réinvention continue, une multiplication d’identités même, de la personne et du personnage d’Amélie Nothomb. Parfois la distinction entre personne et personnage s’estompe, ce que le critique littéraire attend et ce qu’il reçoit sont deux choses distinctes. Hubert Prolongeau (2000) rapporte, en rencontrant Amélie Nothomb, qu’

[o]n attendait un auteur à succès, vaguement excentrique. On se retrouve devant une grande fille vêtue de sombre, inquiète, à la fragilité flagrante. Le besoin d’être comprise, de parler, se lit dans des yeux marron, à la fois beaux et anxieux. D’emblée, sa franchise est presque impudique.

Raphaëlle Rérolle, écrivant pour *Le Monde* en 2002, défend Nothomb en disant que « [b]ien qu’elle puisse paraître tout rancière, l’excentricité dont s’entoure la romancière n’est pas aussi fabriquée qu’on pourrait le penser ».

Ce sont d’abord sa jeunesse et sa maturité qui frappent les critiques comme Alain Salles (1992), Pascal Bruckner (1992), Jean-Louis Kuffer (1992), Marie-Laure Rolland (1992) et Renaud Matignon (1992), ensuite on s’est demandé s’il s’agissait bel et bien d’une

¹⁸⁴ A chaque rentrée littéraire, avec l’annonce et ensuite la publication d’un nouveau livre de Nothomb démarre un nouveau dossier de presse chez son éditeur. Ce dossier inclut une collection représentative de notices, d’interviews, de critiques et de comptes rendus publiée en français.

femme ou d'un homme écrivain¹⁸⁵. La première identité qu'a été en mise en cause est son identité d'écrivain. Jean-Claude Perrier (2004 : 85-86) rapporte les mots de Nothomb :

La journaliste Françoise Xénakis a vait lancé une cabale, en affirmant qu'Amélie Nothomb ne pouvait exister. Que personne, même en Belgique, ne pouvait s'appeler comme ça. Et que, étant donné son livre, l'auteur ne pouvait être qu'un homme âgé ! Albin Michel a dû me montrer, pour prouver que j'existais. Ça n'a pas suffi. J'ai dû montrer mes manuscrits, pour prouver que c'est bien moi qui les avais écrits. Mais j'aurais pu les recopier ... Aucun écrivain ne peut prouver qu'il est réellement l'auteur de ses livres.

Suivent ensuite son parler et sa diction « très Comédie-Française » (Lee, 2010 : 33) – « [a]rticulation parfaite, mots choisis, phrases construites » (Héliot, 1996), « un phrasé d'adulte et un vocabulaire de dictionnaire, qu'elle ponctue volontiers de superlatifs et de mots familiers » (Lortholary, 2001 : 32), enchaînant « les phrases parfaitement charpentées, lexicalement riches et grammaticalement correctes » (Dhombres, 2006 : 30) – et son côté « jeune fille de bonne famille ». Les dossiers de presse s'accompagnent la plupart du temps de photographies de Nothomb, son visage en gros plan ou toute sa personne de pied, avec chaque fois une expression souriante ou sereine.

C'est Jacques-Pierre Amette (2006 : 75) qui note la duplicité de l'auteure, le fait qu'il y aurait au moins deux (sinon plusieurs) identités nothombiennes : « Il y a la courtoisie au langage policé, à la silhouette danseuse ; et puis la plus secrète, sépulcrale qui, sous un côté agile, léger, délicat, cultivé, raffiné laisse tomber un regard redoutable sur la vie en général ».

L'intérêt des médias pour Nothomb n'est qu'une face de la médaille qui, d'ailleurs, n'explique pas pourquoi l'écrivaine elle-même soutient une telle vigueur médiatique par rapport à son public de lecteurs. La raison principale semble trouver son origine dans l'accusation lancée par Xénakis de la possibilité de la non-existence d'Amélie Nothomb. Déjà avant cette accusation, mais encore plus à partir d'elle, Nothomb et ses ondateurs sentent la pression de prouver son existence. L'attention particulière aux éléments paralittéraires, telles que la mise en valeur de sa biographie, de ses choix vestimentaires et alimentaires et de sa nationalité, est, selon Lee (2010 : 26), une des conséquences de cette accusation puisqu'il fallait en quelque sorte construire, inventer Amélie Nothomb.

¹⁸⁵ Le fait même de douter du genre de l'auteur souligne la misogynie persistante dans le monde de la littérature. Interrogée en 2002 à ce propos, Nothomb remarque que « oui, cela fait sourire de voir qu'encore aujourd'hui il faut expliquer à certains hommes que les femmes comprennent tout aussi bien la logique que les hommes » (Ladroue, Frache et Navāï, « Entretien : Amélie Nothomb », *Migraphonies* 2 (2002) : 91).

La construction identitaire chez Nothomb commence par son prénom : « le prénom est la clé de la personne » (*ASU* : 37). Alors qu'elle a toujours utilisé son nom de famille de naissance, Nothomb, elle refuse de puis le début de sa carrière littéraire d'utiliser le prénom qui se trouve sur son acte de naissance, Fabienne. L'abandon du prénom donné à la naissance et donc la décision d'en prendre un nouveau sont dus à une insatisfaction fondamentale. Cette insatisfaction personnelle, que Nothomb fait revivre au sein de ses personnages romanesques, est formulée par un de ces personnages, Venantius Xatamer (qui changera son nom en Simon Wolff dans la nouvelle éponyme) en ces termes :

L'identité que nous recevons à la naissance. Le nom et « ce qui va avec » : situation sociale, nationalité, voire les traits physiques. On n'imagine pas plus injuste. Or, contre cette iniquité originelle, quelle autre procédure existe-t-il que le mensonge ? [...] Depuis des années je vivais dans l'obsession que la vérité s'était mal conduite envers moi, que j'avais une revanche à prendre contre elle. (*Simon Wolff*)

Nothomb lie le mensonge au plaisir en ces termes : « Pas besoin d'intérêt pour mentir. Le plaisir suffit » (*P* : 177).

Au moment de la publication de son roman *Le fait du prince* (2008), Marie-Françoise Leclère (2008) a voulu déchiffrer le lien entre le personnage principal du roman, Baptiste Bordave, et la romancière. Amélie Nothomb a répondu :

Il y a autre chose, peut-être : ce prénom de Baptiste qui s'est imposé. Quand je suis née, mes parents étaient persuadés d'avoir un garçon qu'ils avaient appelé Jean-Baptiste. Pour une fille, ils n'avaient rien prévu. Alors ils ont pris le premier prénom venu, qui n'était pas Amélie.

Elle notait donc bien que le prénom d'Amélie n'était pas le sien, mais elle n'explicitait pas celui qui lui avait été donné à sa naissance. Lee (2010 : 229) indique que dans aucune interview recensée par lui Nothomb prononce ce « vrai » prénom. Elle en serait même gênée, ceci se déduit aisément des propos qu'elle rétorque en réponse à la question « est-ce que vous voulez dire votre nom ? », posée par Lee en 2002 (et rapportée en 2010 : 229) :

Non, parce que cela induirait en erreur. Les fois où il m'y eut arrivé lieu de le dire, les gens mettaient un malin plaisir à m'appeler comme ça. Alors pourquoi m'appeler comme ça quand ce n'est pas mon nom ? C'est comme le numéro de ma carte d'identité : est-ce qu'on va m'appeler par le numéro de ma carte d'identité ?

Une position assez ambiguë par rapport à la vérité de la part de l'auteure ? Certes, mais lié à un sentiment d'injustice et d'injustesse profondes. Lee (2010 : 228) va jusqu'à dire

que le « vrai » prénom de Nothomb, Fabienne, c'est-à-dire le prénom légal sur sa carte d'identité et donné par ses parents en substitution au Jean-Baptiste anticipé, est pour Nothomb « un *faux-vrai nom* ». Suivant l'avis de son éditeur, Nothomb s'est beaucoup exhibée pour prouver qu'elle existe. Elle a fait de ses extravagances un argument publicitaire. Dans une entrevue accordée à J. M. Manquat (1995), elle résume son attitude : « J'ai voulu faire ce que tout jeune écrivain veut faire, parler de moi, mais Amélie Nothomb, 23 ans n'intéressait personne. Moyennant quoi, j'ai joué sur le contraste et je ne me suis rien refusé ». Certainement, elle ne s'est rien refusé, si on analyse son physique et ses tenues vestimentaires. De la robe à pois noir et blanc, en passant par le bustier à pois¹⁸⁶, à la veste en jean, longue jupe noire et grosses godasses ou godillots d'alpiniste, « ses gants noirs, ses voilettes » (Amette, 2000), on comprend facilement pourquoi elle est devenue « la fantasque dame en noir » (Busnel, 2002 : 46) avant de devenir « la prêtresse néogothique » (Fulda, 2006 : 18), « la princesse gothique » (Piersanti, 2006 : 8), la « rock star des lettres » (Béglé, 2006 : 14) ou encore « la geisha gothique » (Dhombres, 2006 : 30). A la sortie de ses premières autofictions, *ST*, *MT* et *NENA*, c'est surtout son côté « geisha » qui est souligné. Ainsi, les représentations médiatiques (photos, entretiens, passages à la radio et à la télévision, documents en ligne) soulignent le lien avec le Japon, de son visage blanchi et ses lèvres rouges à la japonaise, de son « [t]eint de porcelaine » (Dhombres, 2006 : 30) à sa « politesse nipponne » (Palou, 2001 : 44), pour Jean-François Josselin (2002 : 4), elle devient « un cocktail euro-exotique presque parfait : une bonne bière wallonne avec un zeste de nippon ».

Sa coiffe, ses chapeaux¹⁸⁷, simples accessoires de mode devenus signes d'appartenance nationale¹⁸⁸, sont sur le plan symbolique garant d'identité et d'autorité. Sa coiffe est une manière efficace d'identifier l'auteure. Le double-entendre du titre de l'article de Jérôme Béglé, « Chapeau Amélie ! », est récupéré par Amélie Nothomb même lorsqu'elle pose

¹⁸⁶ Ce qui lui a valu le surnom de Monsieur 100.000 volts, comme Gilbert Bécaud.

¹⁸⁷ Ainsi, Bertrand de Saint Vincent parle des « chapeaux baroques » (2000), Amette des « chapeaux sortis d'*Alice au pays des merveilles* » et Rérolle des « chapeaux bicornus » (2002 : 34).

¹⁸⁸ « Ajoutez à cela ses godillots « grunge », l'in vraisemblable coiffure qu'elle arborait la dernière fois chez Pivot – « C'était un chapeau belge, précise-t-elle, étonnée, le même exactement que l'on peut voir dans le tableau de Van Eyck 'Les Epoux Arnolfini' » (Dufay, Philippe, « Amélie Nothomb : L'enfant terrible de la littérature », *Madame Figaro*, 7 oct. 1999). Lee (2010 : 50) explique que ce couvre-chef confectionné par un Belge ancre la romancière dans le pays de ses ancêtres et dans son histoire picturale puisque le tableau de Van Eyck, peintre qui a surtout vécu à Bruges en Belgique, illustre un riche couple bourgeois.

dans une boutique d'un chapelier le lendemain de son élection au grand prix de l'Académie française pour son roman *ST*. Décrivant les différentes fonctions attribuées aux chapeaux dans la culture européenne, Lee (2010 : 49) constate, avec Rabaudy qu'il cite, que le chapeau noir protège symboliquement l'écrivaine : « il lui sert d'armure, de casque pour qu'elle ne sente pas les coups des adversaires », en effet, son chapeau lui « fit effet de paratonnerre ».

Son chapeau devient, sur le plan symbolique, garant d'identité et d'autorité, une marque indélébile de reconnaissance, telle que la pipe de Simenon et la chemise blanche de Bernard-Henry Lévy, et permet, de façon efficace, au public d'identifier l'écrivaine. Piersanti (2006 : 8) conclut même que les couvre-chefs définissent l'image publique de Nothomb :

On la reconnaît de dos. Si sa silhouette a quelque chose d'un personnage sorti tout droit d'un film de Tim Burton, c'est surtout son chapeau qui en jette. Plus volumineux qu'un haut-de-forme, son couvre-chef fétiche accentue son allure de princesse gothique qu'elle entretient avec habileté. Dessiné par le modiste belge Elvis Pompilio, Amélie lui est fidèle, il fait partie de son identité : à la fois excentrique et formelle. En tout cas, il contraste avec son corps mince, en insistant visuellement sur sa tête. Pour un écrivain, c'est déjà un argument de taille.

Son « corps mince » souligné par Piersanti ci-dessus, fait partie des aspects de l'identité médiatique de l'écrivaine. À partir de 1994, Nothomb parle avec franchise de ses vomissements qu'elle subit avec plaisir¹⁸⁹, les moisissures qu'elle mange quotidiennement¹⁹⁰ au point que cela devient un « secret de polichinelle » (Journo, 1997). Pendant des années, Amélie Nothomb a tout fait afin de prouver son existence en tant que personne et en tant qu'auteure. Il fallait à tout prix reconstituer son existence, longtemps fragilisée après les profonds troubles de l'adolescence qu'Amélie, et sa sœur Juliette, ont vécus à travers une anorexie aiguë. De façon générale, l'anorexie est un trouble psychique né d'un conflit d'aspirations. La femme, puisque c'est elle qui est surtout et d'abord affligée par l'anorexie, doit affronter une sorte de double pièce : d'un côté, elle est en gagée dans des vieilles traditions et attentes sociales, mais, de l'autre, elle doit

¹⁸⁹ Dans un article-portrait paru dans *Le nouvel observateur* en septembre 1994, sous la plume de Fabrice Pliskin, Nothomb divulgue que son hobby est vomir : « J'aime bien vomir. J'ai beaucoup vomi dans ma vie. »

¹⁹⁰ Décrivant une journée typique à Eliane Le Reun (*Elle*, sept. 1995), Amélie Nothomb indique que « [c]'est l'anorexie qui [l]'a sauvée de l'alcool. Sinon, [elle] serai[t] devenue un déchet humain. Aujourd'hui tous les prétextes [lui] sont bons pour trouver des ersatz d'alcool. Même dans la nourriture. Quand [elle] ne sort pas, [s]on dîner est composé exclusivement de moisissures : roquefort, fromages bleus (sans pain) et fruits blets.

envisager de nouvelles possibilités de développement personnel. L'image socio-culturelle de la femme en général, et son image en tant que femme en particulier sont à la base de plusieurs préoccupations personnelles et littéraires de l'auteure.

Ceci a contribué, avec la complicité des médias, à la création d'une, sinon plusieurs identités et aussi au fait que pendant longtemps on s'est plus intéressé à sa personne qu'à ses romans :

Il est vrai que jusqu'ici les critiques se sont plus interrogés sur Amélie et ses vomissements, Amélie et son anorexie, que sur Amélie et son écriture. Peut-être parce que de ce côté-là il n'y a pas grand-chose à dire. Ses romans se lisent vite, Nothomb cite beaucoup et ses effets sont parfois appuyés, souvent précieux. Normal quand on a lu *Que Vadis ?* et *Autant en emporte le vent* à 11 ans et étudié la philologie à 17 ans. (Journo, 1997)

La plupart des journalistes et des lecteurs a accepté les paroles de Nothomb comme étant la vérité pure et dure à son propre propos. En revanche, en 2009, dans un article publié en ligne, intitulé *Psychanalyse d'un écrivain : Le marketing littéraire par le mensonge – le cas Nothomb*, l'auteur M.D. parle d'une « biographie aux antipodes de la réalité » et essaie de prouver que certaines données biographiques et autobiographiques présentées par l'éditeur Albin Michel sont fausses et pourraient même être délibérément faussées par l'auteure. D'après les recherches menées par, entre autres, M.D., Marco Van Hees et Doris Glénilson, Nothomb aurait débuté ses études supérieures par l'échec à peu près total de sa première année de droit et elle aurait, au cours de ses études universitaires en philologie romane, choisi de changer de prénom et de se faire appeler Amélie. Plusieurs raisons sont données pour cette « imposture » : ayant vécu dans le culte de la réussite scolaire et sociale, de la beauté physique, d'un milieu riche et mondain, elle a pu observer la réussite par les relations et le mensonge, par les actes de valorisation personnelle et de nuisance à autrui. Elle a aussi vu le rejet familial d'une de ses tantes, ensuite réduite à une pauvreté extrême. Il semblerait que Fabienne Nothomb aurait, tout au long de sa jeunesse, accordé beaucoup d'importance à plaire, à paraître réussie et elle se serait approprié les obsessions du paraître, de la noblesse et de la vie de grand-bourgeois de ses parents et de ses grands-parents à un tel point que toute sa communication de marketing tournerait autour de cinq mots-clés : génie, talentueux, sublime, intelligent, première de classe. MP (2009) explique les cinq mots : le mot génie semble représenter pour Fabienne Nothomb le parfait accomplissement de l'écrivain, l'apogée de sa carrière : passer pour

un « génie littéraire », Fabienne Nothomb essaie régulièrement de faire recaser dans sa communication qu'elle est « talentueuse », Fabienne Nothomb emploie régulièrement le mot sublime, elle veut paraître « intelligente » et

Fabienne Nothomb use beaucoup de cette expression vieillotte et reliquat d'un système éducatif antédiluvien. Elle proclame encore actuellement avoir été première de classe étant jeune (ce qui ne semble même pas la vérité, et prête un peu à sourire dans la bouche d'une personne de plus de quarante ans). Elle se prétend aussi « meilleure élève » ou « première de classe » dans les ventes (non pas en vendant le plus de livres, mais en ayant le plus gros tirage pour son lancement à chaque rentrée – en définitive, le titre lui est concédé sans examen). (MP, 2009)

L'exposition paralittéraire médiatique a sûrement accompagné la réussite phénomenale des livres de Nothomb. Les postures auctoriales de l'auteure sont le fruit de négociations multiples entre des instances comme la critique, le journalisme, le lectorat et l'écrivaine elle-même. Les postures adoptées au cours de la carrière littéraire d'une auteure influencent sa réception présente. Depuis 1999, chaque nouveau roman est un best-seller en France et dans de nombreux pays européens. L'écrivaine participe activement au lancement de chaque nouveau roman en donnant des interviews à la radio et à la télévision, en faisant des séances de signature dans les librairies à Paris, en province, dans les pays avoisinants et même plus éloignés. Selon Lee (2004 : 57), « l'auteure jouit pour elle-même ou pour le plaisir d'une notoriété indéniable qui la magnifie en personnalité/personnage », elle était déjà devenue en 2003 « un vrai phénomène d'édition, et à croire ce qu'on lit d'elle, un vrai phénomène de foire. Tranche rédactionnelle, goût pour le bizarrerie et les fruits pourris, tendances masochistes et chapeaux géants » (de Lamberterie et Vallez, 2003 : 87).

Une dernière « preuve » de sa notoriété médiatique est l'attrait qu'elle exulte envers ses fans. Surnommés Nothombiens, Nothombophiles, ses lecteurs fidèles, ses fans, constituent une partie du personnage médiatique nothombien. En plus de l'attention des médias et des lecteurs, en plus des adaptations de ses romans au cinéma, en plus de sa participation active à chaque lancement public d'un nouveau roman et de ses séances interminables d'autographe¹⁹¹, Nothomb se différencie d'autres écrivains par le fait

¹⁹¹ Fulda rend compte d'un samedi après-midi au Salon du Livre à Paris en 2006 où au moins 500 personnes faisaient « la queue sagement » devant Nothomb de la façon suivante : « Ils sont monomaniaques, « nothombophiles », presque comme les membres d'une secte. Et s'ils sont venus des quatre coins de la France, s'ils patientent de longues minutes – deux heures en moyenne pour approcher leur héroïne, ce n'est pas parce qu'ils sont mus par le syndrome « vu à la télé ». Ce n'est pas, non plus, parce qu'ils font collection d'autographes d'écrivains connus. Non, ce public, majoritairement féminin et

qu'elle entretient des relations épistolaires avec nombreux de ses lecteurs¹⁹². Selon Lee (2004 : 65), Nothomb se rendrait tous les jours chez Albin Michel pour répondre personnellement à une quantité impressionnante de lettres de lecteurs. Nothomb explique ce besoin de communication incessant à Hubert Prolongeau (2000) : « Je prends ma 'médiatisation' comme une possibilité de contacts humains, ce dont j'ai le plus manqué pendant mon adolescence. J'éteins une soif dont j'ai longtemps souffert. ». L'existence et l'identité sont de vaines préoccupations primordiales notombiennes, du côté de la réception de sa personne et de ses écrits mais aussi du côté du contenu de ses écrits. Adorée par les médias, exubérante mais timide, volubile mais secrète, bref en quelque sorte romanesque, Amélie Nothomb a dû se battre pour que les critiques littéraires¹⁹³ puissent dépasser l'image médiatique, devenue obstacle et contrainte, afin de découvrir son talent de romancière. Son talent littéraire, aperçu par plusieurs dès ses débuts sur la scène éditoriale française, s'est vu confirmé plus tard, une fois le drap médiatique tombé. Michel Polac est « conquis » en 2000, Joëlle Smets (2003 : 14) avertit le lecteur en notant que

Amélie Nothomb est l'une des écrivains les plus en vue de son époque, signant, avec la régularité d'un métronome, des romans généralement loués pour leur originalité, leur humanité et leur féroce, occasionnellement conspués. C'est que mademoiselle Nothomb n'a pas que des admirateurs, mais aussi quelques détracteurs qui lui reprochent ceci et cela, et notamment sa célébrité.

Jean-Claude LEBRUN (2004 : 19) affirme que Nothomb « s'est taillée une place non négligeable dans notre paysage littéraire » mais que « ces poses, ce goût pour sa propre mise-en-scène [...] parfois occultent la réalité de l'œuvre, ou du moins peuvent en brouiller la perception ». Néanmoins, avec le succès et le respect qui s'ensuit, elle s'est aussi vue détestée plus qu'auparavant. Selon ceux qui la méprisent, elle serait tellement « calculatrice qu'elle chercherait à embobiner des milliers de lecteurs avec une fausse

jeune, est là pour saisir une part d'Amélie. Pour voler quelques mots. Certains sont venus quatre heures à l'avance pour être sûrs de [sic] pas la louper. Pour être sûrs de pouvoir l'approcher, lui parler ou même la regarder. Juste la regarder. La boire des yeux, la scruter. » (Fulda, 2006 : 18)

¹⁹² Cette relation est décrite dans son dernier roman, *FV* (2010).

¹⁹³ D'autres, tels Sylvain Courage, Patrick Besson et Clara Dupont-Monod, se demandent si l'auteure ne serait pas en train de manipuler son lectorat – « tout est calculé, les mots, l'attention aux lecteurs, elle est très maligne » (Dupont-Monod, 2002 : 70), à travers sa correspondance personnelle avec ses lecteurs-fans, les séances de dédicaces et l'attention personnelle accordée lors des événements publics : « Nothomb, serait-elle aussi machiavélique que ses personnages ? Phagocyterait-elle ses adeptes pour mieux asseoir son succès ? » (Courage, 2003 : 58).

politesse, avec la création de toutes pièces d'un faux personnage, qu'elle manipulerait les médias comme ses lecteurs dans le but de les séduire en leur vendant un produit » (Lee, 2004 : 70).

L'intérêt réside dans la façon dont le registre médiatique et le registre littéraire s'imbriquent de plus en plus chez Nothomb, pour elle-même et pour ses lecteurs. La personne de l'écrivain Nothomb devient de plus en plus difficile à distinguer de son œuvre, à force d'interventions télévisuelles, radiophonique et sur l'Internet. Nothomb a un site de fans officiel (www.amelie-nothomb.net), il y a aussi le forum Amélie Nothomb (amelienothomb.forumactif.com) qui a plus de 2000 membres, un autre site consacré à l'écrivaine belge se trouve à la page suivante, www.antechrista.tk, et celui qu'on trouve à la page www.amelie-nothomb.fr.tc. On peut ajouter le forum consacré à Amélie Nothomb et son œuvre : discussions sur son actualité, débats et décorticage de ses œuvres, ses personnages, ses topoï et de son style (amelienothomb.cultureforum.net), ainsi que le-voyage-nothombien.forumactif.net.

2.6. Le lectorat et la réception

Comme toutes les instances narratives nothombiennes, l'auteure aussi se présente « double ». Le lecteur doit s'en méfier puisqu'il ne sait jamais si l'auteure va mentir ou omettre des éléments importants.

Contrairement aux œuvres belgiques et bourgeoises, les publications nothombiennes mettent en scène le lecteur. Deux catégories de lecteurs sont représentés : d'un côté, les lecteurs réels interpellés par les différentes voix narratives, et, de l'autre, à travers les personnages qui sont à leur tour des lecteurs. Comme toutes les relations nothombiennes, le lecteur et l'auteure se rencontrent sur le mode de l'affrontement ; le lecteur est figuré comme l'adversaire et, en tant qu'auteure, Nothomb répond par avance aux objections de son lectorat. La lecture devient ainsi, selon Amanieux (2009 : 324), « un combat entre liberté de la lecture et choix de l'auteure ». Dans l'opinion de Nothomb, l'acte de lecture est défini comme une rencontre entre le lecteur et l'auteur. Face aux œuvres nothombiennes, le lecteur a tendance « à s'identifier au personnage placé en position de victime, porteur de ses « bonnes » valeurs » (Amanieux, 2009 : 325). Comme je l'ai

remarqué, le lecteur n'est pas à l'abri des mensonges de l'auteure, mais il est averti de leur éventuelle présence dans le texte.

En aucun cas, le lecteur peut-il faire confiance ni à l'auteure ni à ses personnages, voilà ce qui est certain.

Alors que, des dires de l'auteure, le lecteur a toutes les libertés d'interprétation en ce qui concerne ses autofictions, « le texte valorise [quand même] une lecture particulière » (Amanieux, 2009 : 328), dont la signification est moins à construire qu'à recevoir. Ceci postule une auteure omnipotente et autoritaire. Alors que la double lecture des autofictions nothombiennes pourrait s'expliquer par une liberté laissée au lecteur par l'auteure, ce n'est pas vraiment le cas : il s'agit plutôt d'une « programmation de la réception » (idem : 331)¹⁹⁴. Selon Amanieux, cette programmation serait liée à la volonté didactique qu'inscrit Nothomb dans ses écrits, un texte didactique ne laissant aucune liberté de création au lecteur.

Dans les paragraphes consacrés à l'invention identitaire médiatique, j'ai rapporté les rapports qu'entretient Nothomb avec ses lecteurs, à travers sa correspondance (dévoilée dans *FV*) et les rencontres avec ses fans lors de foires du livre, etc. Amanieux (idem : 334) décrit comment, par le biais de ses rencontres, la vision du lecteur qu'a Nothomb a évolué. Lors de l'entretien audio publié sur autremendit.net, Nothomb explique que son identité en tant qu'auteure se construit dans l'interaction avec ses lecteurs réels, en recherchant « une triangulation du sens entre le sens qu'apporte le lecteur, le sens qu'apporte l'auteur et le sens encore mystérieux de la narration ». Nothomb requiert que son lecteur devienne son complice à propos de son identité : « voir, de son plein gré, l'identité narrative de la romancière [...] comme si elle était double » (idem : 336).

Dans un texte autofictionnel, la « superposition du personnage et de la personne de la romancière dans la vision du lecteur » (idem : 338) possède le pouvoir de transformer la vie (telle que le propose Paul Ricœur, 1985 : 287). C'est ainsi que conclut Amanieux (2009 : 338) :

La stylisation des contraires et le récit siamois d'Amélie Nothomb conduisent le lecteur réel à refigurer l'identité des personnages par couples à l'intérieur de lui-même, à s'ouvrir à une forme de lecture qui joint deux versions contraires d'un même récit et à s'interroger sur sa propre identité siamoise.

¹⁹⁴ Amanieux (2009 : 331) continue : « Le texte semble dire : « si tu vois double, tu me vois comme je souhaite que tu me vois ».

L'autofiction devient alors le genre de prédilection pour transmettre l'identité siamoise, le double et la gémellité puisqu'en son sein se retrouvent deux stratégies, traditionnellement acceptées comme contradictoires : la fiction et le réel.

2.7. Conclusion : « quand on est dans le jeu, on n'est pas dans le 'je' »¹⁹⁵

Mythographe et autofictionnelle sont deux termes qui désignent l'écriture nothombienne puisque d'un côté elle introduit des éléments de sa réalité immédiate, de sa vie ou de la vie de ses autres, tout en leur conférant, de l'autre côté, une signification universelle, mythologique. Nothomb introduit volontairement une ambiguïté dans le pacte qu'elle établit avec ses lecteurs. Pacte « double », pacte « siamois » ou encore pacte « gémellaire », Nothomb double consciemment son contrat de lecture en pacte autobiographique et pacte romanesque. Pour Amanieux (2009 : 212), il s'agit d'une déconstruction de la « constitution du récit en forme de mystification ». Nothomb a choisi l'indication « roman » pour la plupart de ces autofictions, ce qui revient à signer un pacte romanesque. En revanche, dans son épitexte, elle affirme la véracité des faits racontés et elle propose, par une forte présence médiatique que j'ai relevée, un pacte autobiographique à ses lecteurs. Le pacte autofictionnel encourage ses lecteurs à identifier Nothomb, symbole même de l'artiste romantique incomprise, au personnage de la narratrice. Selon Amanieux (2009 : 213), le pacte romanesque nothombien a plus de poids que le pacte référentiel (la raison principale pour parler de roman autobiographique à ses yeux). Je préfère parler d'autofictions, l'hybridité étant trop présente et l'équilibre entre la réalité et la fiction trouvé.

Le réel, dans l'écriture nothombienne, mais aussi dans la vie réelle, se trouve déréalisé tandis que l'imaginaire semble réel. Je suis d'accord avec Amanieux pour qui « ces jeux avec les codes du fantastique, du merveilleux, de l'étrange situent les personnages dans un entre-deux : au-delà ou en deçà du réel » qui ne cesse de « défigurer » (Ricoeur cité par Amanieux, 2009 : 41) leur réalité. Cette réalité qui, pour Nothomb, existe sous deux

¹⁹⁵ Amanieux (2009 : 342) : cette expression renvoie à l'humour et la légèreté nothombiennes qui permettent à Nothomb de s'extraire d'une version réaliste de son identité.

facettes : une réalité objective, celle des « registres » et des « archives (*HA* : 116), et une réalité inventée ou alternative qui a pour fonction « de combler les manques de toute réalité objective » (Amanieux, 2009 : 43).

Chacun des volumes de l'œuvre nothombienne rassemble des fragments épars, « ils sont les recueils de morceaux choisis parmi les événements d'un passé décomposé, afin de recoller le présent et d'envisager l'avenir » (Meuret, 2006 : 144). Néanmoins, certains de ses textes seulement sont des autofictions au sens où ils reprennent une partie de la vie de Nothomb. Ainsi, son enfance à l'ambassade au Japon est reprise dans *SA*, les relations de travail au sein d'une entreprise japonaise dans *ST*, les premiers moments de l'existence dans *MT*, la relation de tendresse et de connivence qu'elle entretient avec sa sœur dans *BF*, sa relation amoureuse pendant son séjour au Japon dans *NENA* et son existence contemporaine à l'écriture dans *FV*.

Bakhtine¹⁹⁶, dans son élaboration de l'esprit carnavalesque, décèle plusieurs séries thématiques (du corps, du sexe, du rire, du manger, du boire et des excréments) et fait remarquer que la technique littéraire de Rabelais se résume, souvent, dans l'exagération descriptive d'une série particulière ou dans la juxtaposition inattendue de ces champs thématiques. Ce jeu d'exagération d'une série particulière est présent dans l'œuvre nothombienne. Bakhtine voit clairement l'ambiguïté et les multiples sens possibles des textes produits aux moments de réflexion et de réévaluation de la littérature et des formes littéraires.

Les critiques contemporains du style grotesque de Nothomb, en privilégiant l'hypotexte hugolien dans *A* par exemple, soulignent le côté de structif de sa réécriture de textes connus. Par exemple, Catherine Rodgers (2003 : 56) parle de la « déconstruction » ou de « la condamnation » des normes proposées par les textes de départ, tandis qu'Isabelle Constant (2003 : 933) rappelle, à bon escient, que Nothomb « maltraite » ses sources. Pour Constant, le style intertextuel et acerbe de Nothomb sert à attirer notre attention sur la virtuosité de l'auteure jusqu'au point où « ce qui compte reste finalement le métatexte, plus que le texte lui-même, la critique du texte premier, de l'hypotexte » (idem : 939). La stratégie du palimpseste marque la pratique d'écriture nothombienne « en s'imposant par

¹⁹⁶ Voir la section consacrée au « Chronotope de Rabelais » dans Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman* (trad. de Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1978, p. 312-350.

la structure du texte, par les motifs développés et par l'intégration de références littéraires ponctuelles » (Marois, 2011 : 88). Il est vrai que le style de Nothomb attire notre attention sur l'acte d'écrire et fait ainsi de nombreux de ces autofictions un excellent exemple de ce que Hutcheon (1980 : 1-16) appelle « *the narcissistic narrative* » : un texte littéraire qui attire notre attention sur son statut en tant que création littéraire.

Il convient ici de souligner encore une fois la nature ambivalente de la parodie qui préserve le texte de départ en même temps qu'il le détourne. La réécriture carnavalesque des textes antérieurs, tout en les déformant, leur garantit une nouvelle vie. Si la réécriture nothombienne se moque des conventions romanesques, elle est cependant aussi en train de les fêter. Considérons, par exemple, la réponse de l'écrivaine, lors d'un entretien, à une question au sujet des nombreuses citations littéraires dans ses livres :

La citation, pour moi, et c'est la Japonaise qui parle, c'est de l'humilité : au Japon on m'a assez appris la reconnaissance envers les maîtres, je sais ce que je dois à mes maîtres, et simplement, plutôt que d'inventer que c'est moi qui ai inventé ça, ce qui est tout à fait faux, je dis d'où ça vient. Si cela peut jeter mes lecteurs dans le grand jeu de piste de la littérature, tant mieux. La littérature est un tel bonheur ! (Bainbrigge et den Toonder, 2003 : 180)

La force thématique et stylistique des autofictions nothombiennes est accompagnée d'un pacte de lecture extrêmement ambigu. Nothomb insiste sur l'authenticité des faits qu'elle rapporte mais, dans le même geste, inscrit le doute : elle prévient son lecteur que la vie qu'il lit peut être, en partie, volontairement inventée. Je fais référence ici au passage du suicide dans l'étang des carpes de *MT*, par exemple.

Dans l'entrevue accordée à Bainbrigge et den Toonder, Nothomb commente la qualité intertextuelle de son écriture :

C'est un moyen de manifester la reconnaissance et ma gratitude. Parfois il y a des intertextes plus discrets dans mon œuvre, comme lorsque je cite les auteurs sans dire leur nom [...] C'est un peu de nouveau dans le jeu de piste : autant titiller le lecteur, et qu'il aille trouver par lui-même ! (Bainbrigge et den Toonder, 2003 : 184)

L'examen des modalisateurs fictionnels paratextuels – épitextuels et péri-textuels – m'a aidé à démontrer le mélange de réalité et de fiction typique de Nothomb. En particulier, les modalisateurs péri-textuels autographes tels que les titres, les indications génériques, les incipit et les explicit se sont montrés révélateurs. Le paratexte, n'ayant pas « pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme

au dessein de l'auteur » (Genette, 1987 : 374) , est parmi les éléments essentiels qui participent efficacement à l'assimilation intégrale du sens du texte nothombiens, grâce aux informations qu'il fournit ; sa présence est importante pour assurer le fonctionnement correct du texte littéraire. Nothomb commence le procédé de la fictionnalisation de l'identité du personnage/narrateur depuis l'intitulé de ses autofictions, dans la mesure où j'ai pu établir des ressemblances entre l'auteure et le personnage principal. L'indication générique de « roman » en dessous du titre ou sur la quatrième de couverture de la plupart des autofictions nothombiens participe à renforcer l'hypothèse du recours à la fiction malgré la présence de plusieurs éléments autobiographiques. Le croisement de deux registres contradictoires donne naissance à l'autofiction.

Résumé :

Ce chapitre m'a permis d'identifier les œuvres autofictionnelles nothombiennes, les thèmes et les procédés stylistiques. Il s'agit en l'occurrence :

- Des métaphores de la recherche nothombienne de l'absolu : faim, boulimie, anorexie
- Des liens autofictions – psychanalyse – quête identitaire (dédoublés, miroir, gémellité) – fascination de la mort – construction identitaire (livresque et médiatique)
- Des spécificités stylistiques : onomastique particulière, travail langagier surtout au niveau des mots, carnavalesque, satire et autodérision, inter- et intratextualités poussées.

CALIXTHE BEYALA

3.1. Introduction

Ce chapitre sera consacré en grande partie à différents traits de l'autofiction présents dans l'œuvre de Calixthe Beyala, écrivaine franco-camerounaise. Il s'agira ensuite d'analyser si, comment et en quoi l'écriture beyalienne autofictionnelle est « africaine » ou non. Il conviendra aussi de situer les récits beyaliens au sein de la littérature féminine, voire féministe. Alors que, selon Mouralis (1984 : 13) la majorité des écrivains africains revendiquaient un texte authentiquement africain en alliant la fiction romanesque à un discours typiquement africain, ce qui constituerait leur « conscience littéraire » ou leur « revendication à la différence » au début du postcolonialisme, les auteures africaines d'aujourd'hui semblent avoir d'autres soucis, notamment le questionnement, la quête et la (re)construction identitaires, à partir, entre autres, de l'enfance, vue comme le socle sur lequel se construit l'identité. Les premières œuvres littéraires publiées dans des pays en voie de décolonisation étaient souvent des romans autobiographiques parce que des confessions strictement référentielles, telles que celles faites au sein d'une autobiographie, n'auraient pas pu être entendues. Le statut de roman, justifié par une construction littéraire ou par une histoire en partie vécue, en partie imaginée, comme on la retrouve au sein d'une autofiction, libère la parole et facilite la réception contemporaine.

Les textes du début de la carrière littéraire de Beyala sont exemplaires d'une autofiction qu'on peut qualifier d'« universelle »¹⁹⁷, collective et africaine alors que les autofictions plus récentes seraient plus « individuelles » et plus occidentales. Je classe parmi les autofictions « universelles » et africaines la trilogie *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988), *Seul le diable le savait* (1990), *Assèze l'Africaine* (1994), *Les Honneurs perdus* (1996) et *La petite fille du réverbère* (1998) et parmi les autofictions « individuelles » et européennes *L'Homme qui m'offrait le ciel* (2007) et *Le Roman de Pauline* (2009). Je ferai également référence à d'autres œuvres littéraires de Beyala pour souligner certains parallélismes ou caractéristiques.

¹⁹⁷ Je comprends cette universalité ainsi : « Permettre au Je de devenir une donnée collective, un support de fiction où chacun peut s'identifier à sa manière » (Delaume, 2010 : 124).

Tout comme Flaubert qui déclara que Mme Bovary c'était lui, Calixthe Beyala a aussi affirmé qu'elle était tous ses personnages (Gallimore, 1997 : 202). Il s'agira dans ce chapitre d'analyser dans quelle mesure cette déclaration s'avère véridique. Pour ce faire, je vais rassembler plusieurs indices, paratextuels, thématiques et stylistiques, qui, pris tous ensemble, prouvent l'aspect autofictionnel de son œuvre.

Parmi les traits typiques de l'autofiction, notamment les aspects paratextuels, les thématiques et l'intertextualité, je retiens en particulier l'intertextualité beyalienne comme aspect problématique. Pourquoi l'intertextualité serait-elle problématique chez Beyala ? Il est communément accepté que l'intertextualité puisse se manifester sous forme de citation – alors explicite et littérale –, sous forme d'allusion, forme moins explicite et moins littérale mais elle peut aussi se manifester sous forme de plagiat, c'est-à-dire d'emprunt littéral non-déclaré ou de référence. C'est surtout cette forme qui sera prise en considération dans ce chapitre ; il est ici déjà utile de rappeler que Calixthe Beyala a été accusée de et menée en justice pour plagiat à plusieurs reprises.

Avant de brièvement présenter l'auteure et ses ouvrages clés, je ferai ci-dessous un survol historique de la littérature « du for intérieur » africaine pour situer la problématique de l'autobiographie et de l'autofiction d'aujourd'hui au sein de ce champ littéraire « bigarré et polyphonique en perpétuelle mutation » (Asaah, 2006 : 33).

Au centre de l'écriture africaine francophone, à ses débuts surtout, est l'idée que l'écriture aide l'homme africain à se connaître et à se faire connaître, l'écriture étant considérée et vécue comme un acte de dévoilement de soi et de l'Autre. Se dévoiler signifie, au sens positif, se montrer tel qu'on croit être. Koné (2001 : 71) ajoute que « [d]étruire les stéréotypes et donner une description conforme à la vérité, tel me semble avoir été le but de la Négritude de type senghorien ».

Ce dévoilement est, par ailleurs, significatif dans le phénomène de romans autobiographiques – masculin d'abord et, ensuite, dans la deuxième moitié du XXe siècle, féminin aussi – qui ont prospéré en Afrique au début de la littérature écrite, tel que ceux écrits par Camara Laye et Bernard Dadié. Marie-Claire Matip (*Ngonda*, 1956) et Thérèse Kuoh Moukoury (*Rencontres essentielles*, 1969), deux Camerounaises, sont les premières à avoir publié des autobiographies romancées sur le continent africain.

Sobhi Boustani¹⁹⁸ souligne le fait que la littérature intimiste, comme l'autofiction, est un terrain favorable à la transgression des tabous, sexuels et autres, l'intime ouvrant la voie large à une écriture libérée d'une discipline sociale contraignante. Beyala, surtout dans ses premiers récits publiés, mais aussi plus tard dans *Femme nue, femme noire* (2003), est un exemple clé des écrivaines transgressant l'écriture de la sexualité, du corps et de ses désirs et plaisirs, comme l'ont souligné Hitchcott (1997) et Asaah (2003), entre autres. Odile Cazenave démontre combien cette position est novatrice puisqu'elle affirme que la sexualité au féminin est restée ignorée pendant longtemps « même par les critiques, à moins qu'il ne s'agisse d'un silence propre à masquer les tabous résistants sur la femme » (1996 : 217).

Dans les créations romanesques à partir de 1970 surtout, la voix féminine émerge dans l'espace africain d'abord en tant que voix individuelle mais figure-type de la féminité africaine, dans des récits autobiographiques (comme par exemple ceux écrits par Mariama Bâ, Tanella Boni, Fama Diagne Sène, Werewere Liking, Ken Bugul, etc.) racontant le destin féminin africain, de la position de marginalité par rapport à la société et par rapport à l'homme dans laquelle se trouvent les femmes en général et les écrivaines en particulier. Ainsi, avant 1980, seules quelques femmes s'étaient illustrées par des autobiographies : la militante Aoua Keita (*Femme d'Afrique : la vie d'Aoua Keita racontée par elle-même*, 1976) au Mali ; Nafissatou Diallo (*De Tilène au plateau : une enfance dakaroise*, 1976) au Sénégal, et par des essais : Thérèse Kouoh-Moukoury (*Rencontres Essentielles*, 1969 et *Les Couples dominos*, 1973) Lydie Dooh-Bunya (*La Brise du jour*, 1977) au Cameroun et la sociologue Awa Thiam (*La Parole aux négresses*, 1978) au Mali. Cuasante Fernández (2006 : 222) voit la parution du *Baobab fou* de Ken Bugul (1983) comme la charnière qui clôt une première période de « prudence », où des thèmes comme l'amour, l'infidélité, le mensonge, la stérilité et les relations femme-autres membres de la famille sont décriés, et qui, dans un même mouvement, ouvre une deuxième période dans laquelle les écrivaines abordent des thèmes comme le traitement du corps, l'influence de l'entourage familial et le rapport avec la figure de la mère (d'abord l'absence symbolique, effective ou affective de la mère, ensuite la figure de la mère dévorante, qui se retrouve, entre autres, chez Calixthe Beyala). À partir du début du

¹⁹⁸ Communication personnelle avec l'auteure de cette étude.

XXI^e siècle, cette position de marginalité cède la place à d'autres revendications et permet l'identification de nouvelles formes de positionnement ; c'est ce même trajet qu'a entrepris Beyala. Les écrivaines, telles que Beyala, se positionnent souvent à présent, devant le lecteur, comme des femmes fortes qui essaient de réorganiser la totalité de la société et d'annuler toute hiérarchie.

Ce changement de l'écriture féminine africaine est dû essentiellement au changement général qui a affecté la culture contemporaine, mais aussi au changement de leur positionnement physique dans le monde. Les romancières africaines sont entrées en contact avec les idées du postmodernisme à partir des années 80, mais surtout depuis les années 90, comme le situe Linda Hutcheon (2001 : 72) :

Comme l'a souligné Homi Bhabha le « post » dans le postmodernisme peut potentiellement signifier au-delà, créant un nouvel espace pour la négociation de l'identité et de la différence – mais on peut dire que c'est ce que le postmodernisme a appris de l'une de ses plus importantes rencontres, qu'il a faite en 1990. La rencontre avec le postcolonialisme a été un moment tout aussi important que celui de la rencontre avec le féminisme en 1980, mais dans ce cas -ci, peut-être encore plus problématique.

Les romancières africaines contemporaines, dans leur contexte d'émergence¹⁹⁹ ont été inspirées par cette rencontre, car elle leur permettait d'adopter une vision différente du monde, moins hiérarchisée et par cela même plus libératrice. C'est une question qui a également intéressé Clough Ticeneto (cité par Asaah, 2003 : 515) qui note en effet que « l'expérience post-coloniale de l'hybridisation de la réalité rend la notion d'expérience féminine uniforme et d'identité féminine unifiée impossible ».

L'hétérogénéité et l'hétéronomie sont, comme l'écrit Mihaela Frunză (2001 : 111), « les deux principales caractéristiques empruntées par le féminisme²⁰⁰ et le postcolonialisme au post-modernisme, qui s'opposent au concept d'homogénéité » (cité par Husti-Laboye, 2007 : 157). Les écrivaines contemporaines nourrissent leurs œuvres des potentiels thématiques et stylistiques offerts par l'utilisation de l'hétéronomie et de l'hétérogénéité. Les personnages féminins n'occupent plus, dans la plupart des romans, des positions de

¹⁹⁹ Gallimore (2001 : 79) cite Ouédraogo (1998) pour souligner que l'écriture féminine africaine ne peut être analysée qu'en tenant compte de son contexte d'émergence qui « renferme un topos, celui du silence, délimite un espace, celui de la marginalité ».

²⁰⁰ Pour un aperçu du féminisme africain, allant du féminisme à « la logique du *Deuxième sexe* », en passant par le féminisme radical rejetant l'homme, par le « sitwanisme » de Molaria Ogundipe-Leslie, le féminisme « avec un petit 'f' » de Buchi Emecheta, le féminisme noir (calqué sur le « womanisme de la féministe américaine noire Alice Walker) d'Ogunyemi, au misovirisme de Werewere Liking (pseudonyme d'Eddy-Ndjock) et au féminisme africain de Calixthe Beyala, lire Gallimore (2001).

marginalité, mais de positions nomades, libres de toutes délimitations extérieures, situation due au fait que la marginalité a été remplacée par l'errance dans le contexte culturel contemporain. La femme n'aspire plus à une position d'égalité avec l'homme, mais à une position entièrement neuve, une position de force dans un monde où la centralité n'existe plus : le thème le plus important dans la littérature féminine de l'Afrique francophone est celui de la femme à la recherche d'elle-même. Leur écriture est mue par une tension entre deux pôles pr étendus contradictoires, la tradition et la modernité. Dès lors, l'identité de la femme africaine est exprimée comme « une identité double » (Hitchcott, 1997 : 37). L'espace littéraire associé à ce « double » est l'entre-deux ; c'est à l'intérieur de cet espace que se développent « l'infraction aux tabous de sexe » et l'accent « sur la vie personnelle » de la part des écrivaines (idem : 39).

En s'attaquant à la centralité du langage, à la position figée des pôles référentiels, culturels et physiques, les femmes, dans les romans africains contemporains, réalisent un acte qui s'inscrit dans le contexte postcolonial. Elles ne visent plus la simple réorganisation du pouvoir en fonction de la détermination de genre. Leur entreprise s'inscrit dans le contexte général de la subversion des cadres prédéterminés de la pensée, cadres qui contiennent de manière subsidiaire les déterminations de genre. Proposant dans ses romans une figure du féminin sexuée et polymorphe, Beyala entreprend une démarche de subversion de toute domination symbolique.

Calixthe Beyala est une de ces écrivaines dont l'œuvre reflète les nouvelles problématiques liées à la féminité dans l'espace culturel contemporain. D'une part, elle est controversée ; ses accusateurs ont dénoncé ses emprunts non-reconnus (Dehon, 2005 : 353) jusqu'à son plagiat, son discours impertinent, ses prétentions féministes (Mbassi, 2005 : 118-119) et ses thèmes controversés. De l'autre part, elle est presque adulée par ses défenseurs qui placent son discours métissé et dialogique dans un cadre discursif, complexe et hétérogène (Mainino, 2000 : 72) ou qui insèrent sa thématique choquante et subversive ainsi que son style obs cène et violent dans son projet anti-patriarcal (Gallimore, 1997 : 92-103 ; Cazenave, 1996 : 209-222 ; 2003 : 62). En cela son parcours ressemble fortement à celui des deux autres écrivaines étudiées dans cette recherche.

3.2. L'indomptable Beyala

Calixthe Beyala est née en 1961 à Douala, dans un quartier misérable appelé Couscousville, au Cameroun. Sixième enfant dans une famille de douze, elle passe une enfance séparée de ses parents (son père est issu de la tribu des Bangoulap dans le Ndé et sa mère de la tribu des Eton dans la Lékié). A partir de l'âge de cinq ans, elle a été élevée par sa sœur. Cette dernière a tenu à ce que Calixthe fréquente l'école. Sa mère, qui a eu tous ses enfants hors mariage et de différents hommes, ne s'est jamais occupée davantage d'elle, mais l'enfant a heureusement trouvé un soutien affectif auprès de sa grand-mère (Van den Kerkhove, 2000 : 43) ; elle fait ses études primaires et secondaires à Bangui et à Douala. A l'âge de dix-sept ans, elle s'installe en Europe, d'abord en Espagne où elle est accueillie par sa sœur aînée et poursuit sa formation, se marie et vit à Malaga, puis en France, en Corse et à Paris où elle vit aujourd'hui. Très médiatique, Calixthe Beyala n'hésite pas à servir les combats qui lui sont chers, en particulier concernant le racisme ou la position de la femme, combats dont témoignent également ses deux essais²⁰¹. Calixthe Beyala se place dans une tradition de *Femmes rebelles*²⁰², d'« éveilleuse[s] de conscience » (Asaah, 2006 : 37) avec une écriture dénonciatrice, comme Gisèle Pineau, Alice Walker, Toni Morrison, Mariama Bâ, Véronique Tadjo, Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé et bien d'autres encore.

Selon Mbassi (2005 : 107), le nom Beyala serait révélateur de la destinée littéraire de l'écrivaine. Ainsi explique-t-il qu'en langue bété, la langue maternelle de l'auteure, « beyala » peut être défini de deux manières : d'un côté, il s'agit d'un vocable issu du substantif « beyal » signifiant « les femmes de », « ses femmes » et, de l'autre, du participe passé d'un verbe à la signification de « être couché dans une attitude paresseuse ». Pour Mbassi (idem),

le nom Beyala donne à imaginer l'histoire de femmes qui ne s'appartiennent pas mais sont définies par rapport à l'homme, en même temps qu'elles sont dans une posture d'inertie et d'humiliation. Dès lors, pour le lecteur bété, le nom Beyala à lui seul est un concentré diégétique. Il subsume une histoire d'hommes, de femmes, de dignité et de liberté.

²⁰¹ *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995 (essai) et *Lettres d'une Afro-française à ses compatriotes (vous avez dit raciste ?)*, Paris, Mango, 2000 (essai).

²⁰² Le terme vient du titre de l'étude d'Odile Cazenave, *Femmes Rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris : L'Harmattan, 1996.

Comme ses consœurs Nothomb et Bouraoui, Beyala a aussi été couronnée plusieurs fois ; parmi les distinctions et décorations qu'elle a reçues, je retiens les suivantes : *Maman a un amant*, 1993, Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire ; *Assèze l'Africaine*, 1994, Prix François Mauriac de l'Académie française ; en 1994, elle reçoit aussi le Prix Tropic pour ce même roman ; *Les Honneurs perdus*, 1996, Grand Prix du roman de l'Académie française ; *La petite fille du réverbère*, 1997, Grand Prix de l'Unicef. Son action associative et ses prises de positions militantes ont été récompensées par le Prix de l'Action communautaire en 2000, et elle a reçu le Prix Genova 2002. En plus, elle est Commandeur des Arts et des Lettres (depuis 2001) en France et le 14 juillet 2010, elle est devenue Chevalier de la Légion d'Honneur.

Six mois après la sortie de son avant-dernier roman, *La Plantation*, l'écrivaine s'est attelée à l'écriture d'une pièce de théâtre, un genre qu'elle n'avait encore jamais abordé. La publication de cette pièce est attendue. Elle travaille aussi au scénario du film qui sera tiré d'un de ses précédents livres, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. L'histoire d'Aïssatou, cette Parisienne « pure Black » qui, pour séduire son voisin de palier, se remémore les recettes de sa mère et se transforme en cordon-bleu, sera portée à l'écran par Daniel Vigne, le réalisateur de *Fatou la Malienne* et du *Retour de Martin Guerre*. Beyala a aussi produit des textes et des poèmes pour accompagner le livre d'Uwer Ommer, intitulé *Black Ladies: Photographies* ; elle a écrit la préface de *Georges, roman de Alexandre Dumas* et elle a édité et préfacé *Je suis née au harém*, récit de Choga Regina Egbeme. En 2010, elle a écrit *Les Lions indomptables, Cinquante ans de bonheur*. Reprenant les arguments qui avaient été avancés par les féministes, pour la systématisation des statistiques sexuées et pour la représentativité politique, Beyala a lancé le *Collectif Egalité* en 1998, pour plus de visibilité des minorités dans le paysage audiovisuel. Ce collectif a mené des actions auprès du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel et du ministère de l'information en 1999 et 2000. L'action de ce collectif est à l'origine d'une première étude du CSA, menée par Marie-France Malonga (2000), *Présence et représentation de s "minorités visibles" à la télévision française*, Rapport du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel.

Dans ce chapitre, il s'agira moins – en comparaison avec ce que j'ai pu faire dans le chapitre précédant et suivant – de discuter l'influence de la psychanalyse sur l'écriture puisque l'auteure elle-même en parle moins. Ses textes sont moins basés sur l'approche psychanalytique que ceux des deux autres auteures de cette étude. La critique littéraire ne semble pas s'être intéressée de manière approfondie à cet aspect de son travail scripturaire²⁰³. Lors de la publication de *Honneurs perdus*, Beyala explique, à travers une entrevue, l'évolution de son style littéraire vers un style moins marqué, moins provocateur :

Un écrivain vieillit aussi. Je prends maintenant le monde dans sa globalité. J'ai fait une psychanalyse. La révolte est toujours là, mais elle est devenue compréhensive. Avant, je disais : 'Un homme est égoïste'. Maintenant je dis : 'Un homme est égoïste parce que...' Je trouve des explications. (Andriamirado, 1996 : 76)

Beyala décrit une expérience vécue et se divorce de cette expérience par le motif de la fiction qu'elle crée, elle cherche en vérité à se séparer d'un passé pénible : « je transformerai mes mensonges en vérité » (*TTT*, p. 36), dit-elle à travers son personnage principal. Il s'agit chez Beyala, comme chez la plupart des écrivaines autofictionnaires, d'un combat éternel entre le monde et la vérité, l'apparence et la réalité, la vie et la mort ; Beyala s'exprime encore à travers son personnage quand elle demande « Où sont les vérités ? Qu'en serait-il si le soleil ne se levait pas à l'est, si la paille pesait plus lourd que la pierre ? » (*TTT*, p. 137). Par exemple, en expliquant la manie dont souffre Ateba par une enfance dépourvue de l'amour maternel, les contradictions dans la vie des adultes, leur hypocrisie et inconsistance des adultes, la tradition et les manifestations brutales du psychotique, Beyala décrit sa propre enfance et celle de ses enfants autour d'elle. Lors d'entretiens, Beyala explique que son premier texte, *CSMB*, est comme une longue lettre écrite à sa sœur aînée trop tôt disparue.

²⁰³ Une étude importante sous forme de livre a vu le jour jusqu'à présent, celle de Patricia Gahungu Ndimubandi, *Angoisses névrotiques et mal-être dans l'Assèze l'Africaine de Calixthe Beyala*, Paris : L'Harmattan, 2009. Quelques articles s'occupent aussi de l'inconscient féminin à l'œuvre dans les récits beyaliens. Je peux citer, entre autres, Siwoku-Awi, Omotayo F., « Un labyrinthe sentimental : étude de l'inconscient féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala », in *Neohelicon XXXII* (2005) 1, 241–256.

3.3. L'œuvre beyalienne et la critique littéraire

Plusieurs aspects de l'œuvre beyalienne ont été analysés en détail. Il s'agit d'abord du féminisme, du genre, de la représentation corporelle (Asaah, 2009) et de la sexualité (Asaah, 2004), ensuite du thème de l'exil et de l'immigration, du langage provocateur (Asaah, 2006) et de l'allophonie, suivi de l'espace, de la quête identitaire, la médiatisation et, enfin, de l'intertextualité (Asaah, 2006, 2007, 2008) des aspects politiques de son écriture (Coly, 2010)²⁰⁴. Mais de loin l'aspect le plus discuté, est celui du plagiat (parmi d'autres, Maurel-Indart, 1999, 2007).

La plus grande partie des études faites sur l'œuvre de Beyala se concentre sur son plagiat et son côté féministe²⁰⁵ et certains des aspects politiques²⁰⁶ qui en découlent. Je traiterai de l'aspect plagiaire en plus de détails ci-dessous dans la partie de l'intertextualité.

Pour analyser le caractère féministe de l'écriture beyalienne, il est utile d'analyser les personnages féminins. Pierrette Herzberger-Fofana (2008 : 8) note que les écrivains masculins africains décrivent les femmes comme des créatures dociles et soumises qui acceptent leur destin sans se plaindre. Au contraire, les écrivaines proposent « [...] des héroïnes actives, dans leur existence concrète et la sobriété de leurs sentiments, déterminées dans leurs actes, et en quête de justice sociale » (Herzberger-Fofana, 2000, p. 8).

Le caractère féministe militant de l'écriture de Beyala est relevé par plusieurs : Rangira Gallimore (1997), Chevrier (2001), Bouchard (2007), Hitchcott (2007), Etoké (2009) et Coly (2010) sont tous d'accord que Beyala est une des premières à donner la parole aux femmes en articulant la condition universelle de souffrance féminine. Le féminisme auto-

²⁰⁴ Coly, A.C., « Aborted Postnationalism ? *C'est le soleil qui m'a brûlée* and *Tu t'appelleras Tanga* », « (Un)Writing France as Home. The Belleville novels », « From African Guest to Afro-French Hostess, Producing an Acceptable Immigrant Geography of Home in *Amours sauvages* », in Coly, A.C., *The Pull of Postcolonial Nationhood, Gender and Migration in Francophone African Literatures*, 2010, New York: Rowman and Littlefield Publishers, pp.41-65, pp.67-82, pp.83-95.

²⁰⁵ Asaah, Augustine H. "Revers, révolte et réveil dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala." *Présence Africaine* 161/ 162 (2000): 253-268 ; Asaah, Augustine H. "La tradition matricentriste au service du radicalisme : l'image multidimensionnelle de la mère dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala." *Dalhousie French Studies* 76 (2006) : 101-112 ; Asaah, Augustine H. "Trajectoire du féminisme radical africain : une analyse des romans de Calixthe Beyala." *Langues et littératures* 11 (2007) : 95-118.

²⁰⁶ Par exemple, Curto (2011) fait une excellente analyse des liens entre la politique, l'érotisme, la psychanalyse et l'écriture féministe de Beyala dans *Femme nue, femme noire*.

déclaré de Beyala est une combinaison des valeurs africaines et des pensées occidentales de féminisme radical telles qu'exprimées par Luce Irigaray, Monique Wittig, Delphine Gardey et Adrienne Rich (Asaah, 2003). Par contre, les critiques sont divisés par rapport à l'impact du féminisme de Beyala : d'un côté on souligne la zombification systématique des personnages féminins (Asaah, 2006 : 36), l'univers zombifié de l'écrivaine et l'absence de personnages féminins exemplaires de la voie positive à prendre par les femmes (Kom, 1996)²⁰⁷, de l'autre, elle devient une « féministe radicale » (Asaah, 2006 : 38) qui « prend sa plume pour fustiger les traditions culturelles »²⁰⁸ (idem) ; Mbassi (2005 : 105) salue son « radicalisme inédit sur l'affirmation humaine et sociale de la femme » et explique l'importance de la parole et du personnage féminin au plan psychosocial, politique et au niveau sémiotique : le roman de Beyala est « un discours que la femme impose aux hommes, c'est l'exercice du pouvoir par la femme », discours qui, toujours selon Mbassi, échoue²⁰⁹. Du côté de la contestation, rangeons aussi Bernard Mouralis qui parle d'une représentation de personnages féminins imaginaire et fantasmatique traduisant avec force et passion le désir de changement de l'écrivaine africaine, telle que Beyala. Cette vision fantasmatique correspond selon Mouralis (1994 : 21-22) à « une image masculine de la femme [...] que l'on pourrait qualifier d'utopique (car elle) s'exprime à travers une fiction qui tente de représenter des personnages féminins jouant un autre rôle que celui qui est leur réalité sociale ». Pour contrecarrer certaines critiques, Beyala a créé le néologisme « féminitude », calqué sur la négritude senghorienne ; elle l'utilise pour la première fois dans *Seul le diable l'avait*, qui mentionne à l'intérieur de ses pages Simone de Beauvoir, et y propose une théorie de la « féminitude », qu'elle reprendra plus tard dans son essai intitulé *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995 : 9) :

²⁰⁷ Kom lui reproche aussi un « discours quelque peu caricatural des ethnologues d'un autre âge » (1996 : 69-70).

²⁰⁸ Dans ces textes, Beyala attaque plusieurs pratiques coutumières, entre autres l'excision, le parasitisme familial, la femme en tant que machine de procréation, le test de virginité, etc.

²⁰⁹ L'échec du premier roman vient, selon Mbassi (2005 : 117-123), de plusieurs aspects : l'incompétence du sujet Ateba qui est trop jeune et trop inexpérimentée pour pouvoir mener une révolte sociale contre le patriarcat, l'inconsistance de la logique du sujet Ateba qui s'en prend à certains hommes mais pas à tous et qui déploie un discours subjectif et partiel. Mbassi renvoie son lecteur aux théories de Greimas quand il explique que Ateba est un sujet à part entière à cause de son « devoir » et « vouloir », mais qu'il lui manque le « savoir » et le « pouvoir ».

Le mot « féminitude » [...] n'exclut pas la maternité – je suis une mère d'enfants – mais inclut cette femme qui veut l'amour, le travail, la liberté, qui veut être humaine sans pour autant perdre ses prérogatives de femme. En Occident, le féminisme a quelque peu dévié vers une espèce de « machisme » : les femmes occidentales ont essayé de tuer ce qu'elles ont de féminin en elles. Il y a une ressemblance aux hommes, la pratique du pouvoir masculin. Moi, je refuse cela et j'utilise le mot « féminitude » rattaché à une culture négro profondément liée à la femme à partir d'un concept purement africain. Il y a donc ce mot dans *Seul le diable le savait*.

Ainsi, les romans beyaliens attaquent la vision de la femme en tant que victime²¹⁰ ; selon Braidotti (1983 : 99) elle revendiquerait une « fémocratie ». L'auto-écriture du féminin dans le roman de Beyala est conditionnée par la déconstruction du mythe de la femme africaine comme mère, matrice originelle²¹¹, lieu de la naissance, synonyme du point de vue symbolique avec la terre. Gallimore (2001 : 87) fait de Beyala une des annonciateurs du féminisme africain contemporain, selon lequel il faut tenir compte du contexte socioculturel africain, un féminisme à teneur universelle tel que Beyala l'a présenté dans son essai *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Certains critiques, tels Asaah (2003 : 521) ont noté le glissement d'un féminisme radical, des premiers textes, vers un féminisme plus mou, adouci dans ses ouvrages plus récents, comme *Le petit prince de Belleville*²¹², *Amours sauvages* et *Les Arbres en parlent encore*.

Dans son ouvrage de 2007 intitulé *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, Nicki Hitchcott prend en considération les représentations de Beyala dans les médias, les opinions critiques à propos de son écriture et son œuvre et les efforts de la part de Beyala même afin de se positionner comme championne des droits de la femme. Hitchcott examine également les textes littéraires beyaliens pour retracer les explorations du rôle de la migration dans la création de l'identité personnelle.

Odile Cazenave (1996) porte un intérêt spécial à l'écriture de Beyala : la perte et la renégociation de l'identité féminine, la dualité culturelle et identitaire se traduisent par l'hybridité de la langue, à travers la manipulation d'expressions idiomatiques et de stéréotypes. Pour Cazenave, Beyala ex emplifie le phénomène de la transculturation au

²¹⁰ Dans *Gender in African Women's Writing*, Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi explique que *TTT* s'oppose à l'idée que la femme beyalienne est une victime en analysant la subjectivité, la sexualité et l'identité féminine.

²¹¹ Selon Brahim et Trevarthen (1998 : 233-234), « [l]e mythe le plus répandu de l'Africaine est celui d'une Femme-Mère, épanouie par son enfantement et dégageant un fort pouvoir de protection maternelle. [...] Le mythe opposé à celui de la Mère est celui de l'Amazone, guerrière, jeune et belle qui a certes des amants mais ne veut ni mari ni enfants. ».

²¹² Dont le titre est un clin d'œil intertextuel au *Petit Prince* de St. Exupéry.

sens qu'expose Françoise Lionnet, c'est-à-dire le phénomène d'osmose et d'absorption culturelle des marges au centre et du centre aux marges en vue de destituer les catégories de centre et de périphérie.

Le caractère exceptionnel de l'écriture de Beyala est relevé par Eloïse Brière dans son *Le roman camerounais et ses discours* quand elle souligne qu'à part quelques originalités dans l'écriture de Ouologuem et Kourouma les romanciers africains ne s'occupent pas de questions de sexualité et de corps. En revanche, Beyala a inventé des mécanismes linguistiques et textuels pour désacraliser le sexe en l'associant au dicible : Asaah (2007 : 50) inventorie la nécrophagie symbolique, l'acharnement à phagocyter l'objet du désir, la succion du sang des partenaires sexuels assassinés, sous le titre de « vampirisme sexuel » présent dans *CSMB* et *TTT*. Il continue son analyse en détaillant les rapports entre la sexualité et l'alimentation à l'œuvre dans *FN* : « la figuration de l'organe sexuel comme chose comestible, la représentation des organes génitaux comme sujets à vides, l'association de la copulation à la boucherie, la complémentarité entre activités sexuelles et activités nourricières, la présence d'euphémismes et de métaphores » sont toutes des stratégies associatives.

Dans son étude comparatiste entre Calixthe Beyala et Ken Bugul, Nathalie Etoké (2001) souligne que, au contraire de leurs confrères, les femmes africaines dessinent surtout le quotidien féminin dans leurs écrits littéraires. Elles s'occupent aussi, selon elle, à l'exploration de leur « moi » et à la quête identitaire. Dans cette même veine, O dile Cazenave (1996 : 299) explique que les femmes recherchent plutôt des solutions, des alternatives, une porte de sortie à la corruption et la superficialité bourgeoise, décriées par leurs collègues masculins. Darlington parle d'un manifeste politique à propos de *TTT* au sens où le texte attire l'attention du lecteur aux droits civils des enfants et des femmes, c'est une critique sociale et une « guerre idéologique contre le déterminisme psychologique, politique, social et économique » (Darlington, 2003 : 41).

Malgré toutes ces études, aucune analyse n'a été liée à l'écriture autofictionnelle ; je comblerai à cette lacune dans ce chapitre.

3.4. L'autofiction et les indices autofictionnels chez Beyala

Dans les sections ci-dessous je relèverai les indices autofictionnels les plus remarquables de l'œuvre beyalienne. D'emblée, je note que Beyala même n'a parlé d'autofiction que quelques fois, lors d'une entrevue (Seymour, 2007), où elle a proclamé que « l'autofiction existe » à propos de son texte de 2007, *HOC* et dans un autre entretien²¹³ où elle en dit un peu plus long :

L'autofiction fait partie de l'histoire de la littérature. Bien évidemment, tout cela passe par le tamis de l'imagination de l'écrivain qui est une éponge qui absorbe tout ce qui l'entoure. On prend ainsi de la distance par rapport à son œuvre, notamment pour des auteurs, comme moi, qui ont beaucoup d'autodérision. La démarche n'a rien d'exceptionnel et l'autofiction est un processus très intéressant. L'écrivain devient alors un peu schizophrène et se met en scène. Le personnage d'Andela tient autant de moi que, par exemple, l'héroïne de *PFR*.

À la question de l'aspect autobiographique posée par Eugène Dipanda lors d'une entrevue pour *Le Potentiel*²¹⁴ Beyala répond ceci :

Je suis encore trop jeune pour faire de l'autobiographie. Tout au plus pourrait-il s'agir d'un fragment de vie transposé. D'aucuns ont pourtant flairé des similitudes entre les personnages du livre d'un côté et, de l'autre, Calixthe Beyala et un certain Michel Drucker...

Comme Doubrovsky, Beyala voit dans l'autobiographie un genre élevé, approprié aux « grands » de ce monde, qu'on écrit à la fin de sa vie. Mais sa volonté de révélation de sa vie privée est tellement forte qu'elle trouve un autre moyen afin de dévoiler ses pensées et ses actes intimes, plus ambivalent, plus entre-deux, celui de l'autofiction. De toute façon, même sans son « aveu », la totalité des indices me permet de répondre positivement à mon hypothèse de travail et d'affirmer que la plupart des textes beyaliens sont des autofictions. Il est difficile de trancher s'il s'agit de la vie imitant la fiction ou l'inverse chez Beyala. Par exemple, dans la plupart de ses récits récents Beyala pose le mariage mixte comme facteur de métissage salvateur. Dans sa vie personnelle aussi, le mariage ou les relations mixtes ont toujours été de mise, de son premier mari blanc, aux pères juifs de ces deux enfants à la relation fort médiatisée entre elle et Michel Drucker.

²¹³ <http://www.afrik.com/article11832.html>.

²¹⁴ http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=46711.

La critique littéraire a souligné l'effet du réel de ses récits beyaliens. Par exemple, De Meyer (2010 : 157) parle, à propos de *CSMB*, de la « tension entre témoignage et récit » qui « annonce une intimité dévoilée » et, pour Mbassi (2005 : 113), le système onomastique et les aspects socioculturels de ce texte indiquent la volonté de l'auteur de peindre un Cameroun réaliste, par le procédé du témoignage, à partir de quartiers misérables, de familles globalement africaines ou métisses, sinon même beti. Mimétiques sont à ce dessein les noms des personnages, d'objets ou d'aliments²¹⁵. La description ou l'inclusion de certains rites²¹⁶ et phénomènes²¹⁷ typiques de la région natale de Beyala sont des indices référentiels à double fonction : sensibiliser le lecteur et assurer son adhésion en créant l'illusion du vrai.

Deux critiques seulement ont analysé certains textes beyaliens comme des autofictions. Lebdaï (2003) parle d'autofiction dans le cas de *PFR* et *HOC* ; Asaah²¹⁸ (2003 : 523 ; 2005) indique aussi que *PFR* est une autofiction. Ces critiques utilisent la vi gnette autofiction sans, malheureusement, s'attarder à ce qu'elle signifie à leurs yeux.

3.4.1. Le paratexte beyalien

D'emblée, comme c'est le cas pour les deux autres auteurs de cette étude, il faut souligner qu'aucune étude globale à propos du paratexte beyalien n'a été entreprise. Salé (2005), ainsi que Ndimubandi (2009) accordent une partie de leurs études au paratexte de Beyala. Quelques remarques, parfois même de simples allusions, peuvent être lues dans, par exemple, les articles que consacre Asaah à Beyala. Dans sa comparaison entre le récit beyalien et la poésie senghorienne, Asaah (2006) évoque les éléments paratextuels afin de prouver la position antisenghorienne que prône Beyala dans certains de ces textes. Ainsi, la photo de la femme africaine nue comme couverture à l'édition de poche de

²¹⁵ Mbassi (2005 : 113) relève Ateba, Ekassi, Ada, Eoundi, Samba, Yossepe, Kadi et Manga comme personnages « camerounais », et haa (alcool indigène), kaba (robe longue, ample et populaire) et myondo (bâtons de manioc) en tant que objets et aliments/boissons typiquement camerounais.

²¹⁶ Le rite de l'œuf comme test de virginité, le rite Sadaka ou Serka pour commémorer la mort d'un proche, le rite magique du Famla « qui consiste, pour un initié, à faire mourir des êtres humains et à les faire travailler dans le monde des fantômes, pour en tirer des bénéfices dans le monde des vivants » (Mbassi, 2005 : 113)

²¹⁷ Mbassi (2005 : 113) signale le phénomène de « la manducation des enfants par la sorcellerie » et celui de la « radio-trottoir par lequel les nouvelles circulent et se transforment de bouche à oreille ».

²¹⁸ In Collier, Gordon, and Ulrich Fleischmann, *A pepper-pot of cultures: aspects of Creolization in the Caribbean*, 2003.

Femme nue femme noire, la dédicace aux « jeunes de New Bell, ce témoignage de leurs vies, abrégées par la misère collective » dévoilant la misère des exclus, la quatrième de couverture qui glorifie les aspects érotiques du récit, l'exergue parodique du poème senghorien « Femme noire », ainsi que tous les discours prononcés par Beyala par rapport à ses écrits²¹⁹. L'incipit de ce même texte renforce la devise anti-négritude beyalienne. Ayant la phrase de Maingueneau (1993 : 24) à l'esprit comme quoi « le texte, c'est la gestion de son contexte », je procéderai donc à une analyse détaillée du paratexte – épitexte et péritexte – beyalien ci-dessous.

L'importance des titres n'est plus à relever. Dès son premier titre accrocheur et « singulièrement bavard », *CSMB*, (Mbassi, 2005 : 107) à l'avant-dernier, *HOC*, Beyala conditionne son lecteur. Il s'agit dans la plupart des titres d'attirer l'attention à la femme : *CSMB* dans lequel le *je* est textuellement marqué par le *m* qui reçoit son identité féminine par le *e* muet de l'adjectif ; Tanga, une jeune fille, dans *TTT* ; *SLD*²²⁰ ; *MA* ; *AA* ; *PFR* ; *FN* ; *Comment cuisiner son mari à l'africaine* : tous ces titres renvoient à un personnage principal femme, à un *je* féminin. Entre « le » soleil, masculin et le *je* féminin, le lecteur rencontre dès le titre du premier ouvrage la lutte entre les deux sexes. Le *je* féminin dénonce, dès le titre, « l'action négative exercée sur elle par l'homme » (Mbassi, 2005 : 107) ; cette dénonciation sera amplifiée par l'intertexte biblique de l'épigraphe renvoyant au *Cantique des Cantiques*, acte premier, scène première : *CSMB*. Ce choix a-t-il été motivé par un désir de protection contre la censure ? En effet, par ce titre, Beyala peut arguer qu'elle ne savait pas ce qu'elle écrivait puisque « le soleil l'a brûlée ».

Visiblement, Beyala joue avec son lecteur « curieux de découvrir cette événementielle et nouvelle version d'un discours connu et sacré » (idem). Elle attire son lecteur en utilisant des formes peu usuelles pour ses titres, par exemple, *TTT* constitue avec *Tu seras de*

²¹⁹ Par exemple dans Chanda, Tirthankar, « L'écriture dans la peau : entretien avec Calixthe Beyala », *Notre Librairie*, 151, 2003, Kéigina, Tassett Gataloup, Noémie, « Calixthe Beyala l'ivre sa vision sur l'Afrique d'aujourd'hui », *Ekod'afrik*, http://www.ekodafrik.net/76%20du%2014_06_03/Calixthe%20Beyala.htm, 2005, et Tshackam, Stéphane, « Calixthe Beyala en toute franchise », *Propos recueillis*, <http://www.bonaberi.com/article.php?id=522>, 2004.

²²⁰ Le titre de l'édition de poche de ce texte est *La Négrresse Rousse*.

jaspe et de corail, le roman de Werewere Liking, les deux romans francophones africains constitués du futur de l'indicatif et de la deuxième personne du singulier.

Charles Salé s'attarde longuement au péritexte dans son étude intitulée *Calixthe Beyala – Analyse sémiotique de Tu t'appelleras Tanga* (2005 : 33-35). Il révèle que très peu de romans africains, au contraire de ceux qu'on peut taxer de « baroques », comportent des patronymes dans leurs intitulés. Salé explique que le nom propre à cet endroit sert de « jalon » de lecture, d'« ancrage » référentiel et assume « un effet de réel » (Barthes cité par Salé, 2005 : 34) ou « un effet de vie » (Darrieussecq, 1996 : 369). Pour le lecteur averti, en l'occurrence le lecteur camerounais, de culture beti ou éton, « Tanga » ne comporte pas la même énigme ou le même non-dit que pour le lecteur occidental non-averti : « Tanga » signifie ou bien « femme qu'on insulte ou pauvre femme »²²¹ ou est dérivé du verbe éton qui signifie « se lamenter ». Le nom de Tanga devient dès lors la métonymie de la plainte et de la souffrance. En plus, le prénom Tanga est aussi le nom de la ville décrite par Mongo Beti dans *Ville Cruelle*, petite intertextualité, référence « à un des premiers romans africains, camerounais de surcroît, qui décrit sans ambages la réalité urbaine en Afrique », découverte par De Meyer (2010 : 161). Le titre du récit fait, bien sûr, aussi référence à la transmutation mystique d'Anna Claude en Tanga vers la fin du récit, au moment où Tanga meurt.

L'indication générique est traditionnelle chez Beyala. Tous ses récits, sauf *SLD*, ses essais et ses nouvelles, portent le sous-titre « roman ». Volonté de l'auteure ou de l'éditeur ?

En général, la dédicace sert à exprimer la reconnaissance d'un auteur envers un bienfaiteur, un mécène ou un tuteur, mais souvent aussi la dédicace de vient un acte public. C'est le cas de la dédicace de *TTT* où l'œuvre est dédiée à l'enfant. Cette dédicace est en rapport étroit avec le commentaire de l'éditeur, « à l'image idyllique du négriillon courant, libre, heureux dans la savane, Beyala oppose une réalité tragique, celle de l'enfant » (quatrième de couverture). Beyala dédie *AA* à une personne: « Pour Assèze S. » sans indiquer qui elle est. Cependant, elle explique pourquoi elle a fait cette dédicace : « Toi la Femme dont le silence a su si bien me parler ». La majuscule au mot « Femme »

²²¹ Selon Salé (2005 : 34), « Tanga » serait une altération d'une agglutination verbale du nom beti « Ngal » signifiant « femme de ... » et « ta » qui, en éton (sous-groupe linguistique du Beti), veut dire « insulter ». Le personnage Tanga reçoit donc son « étiquette sémantique » (Hamon, 1977 : 126) dès le titre.

marque l'importance de ce terme pour Beyala et indique déjà l'intérêt qui sera porté à ce personnage.

Dès le premier récit beyalien publié, *CSMB*, Calixthe Beyala s'efforce de dénoncer la criminalisation archétype de la femme au sein de textes sacrés tels que la Bible. Son épigraphe, tirée du « Cantique des Cantiques » de Salomon, rend le soleil, synonyme du Dieu patriarcal universel, responsable des obstacles que rencontre la protagoniste Ateba. Mbassi (2005 : 116) explique l'épigraphe rendant Dieu raciste et injuste aux yeux de Beyala ainsi :

Tout [dans le roman] commence par la contestation du livre de la *Genèse* qui fait de la femme la cause de la chute originelle. Le narrateur considère ce récit [*Genèse*] comme le point de départ de tous les discours phallogocentriques et misogynes antérieurs. Le mouvement de subversion n'épargne pas les livres sapientiaux. Connu pour l'un de ses plus beaux poèmes d'amour homme/femme de l'humanité, dit par une femme, « *Le Cantique des Cantiques* » donne inattendûment un titre à un récit misovire²²² écrit par une femme. La réécriture du poème antique aboutit à un cri de haine et de guerre contre l'homme, à une désacralisation du discours institutionnel. Qui plus est, l'auteure s'appesantit dans ses treize récits sur la notion d'un Dieu solaire raciste et injuste.

Beyala affirme son adhésion au concept de la Francophonie dans l'épigraphe des *Honneurs perdus* ; elle a aussi posé sa candidature au poste de Secrétaire générale de l'Organisation internationale de la Francophonie en 2010 (en vain)²²³.

Dans *PFR*, l'épigraphe « Il en va de l'identité d'un être comme de n'importe quelle matière : elle se recycle » en dit long sur la vision qu'a Beyala de la construction identitaire.

Jouant un rôle publicitaire certain, la quatrième de couverture donne le point de vue de l'éditeur afin d'attirer les lecteurs. L'enfant est, dans la quatrième de couverture de *TTT* présenté sous une vision dichotomique : d'une part, le lecteur apprend que les atrocités dont sont victimes les enfants en Afrique seront explicités, et, d'autre part, l'optimisme de l'auteure par rapport à l'enfance en tant qu'avenir de l'Afrique est mis en exergue.

²²² D'après l'étymologie, ce mot signifierait « la femme qui hait les mâles ». Mais l'auteure Werewere Liking le définit comme « une femme qui n'arrive pas à trouver un homme admirable ». (*Notre Librairie* N° 79, 1985, p. 21).

²²³ Voilà la réaction d'un membre de l'Organisation Internationale de la Francophonie : « Mme Beyala ne connaît rien à la francophonie et cherche uniquement un nouveau os à ronger. C'est un personnage haut en couleurs qui terrorise les gens par sa personnalité. Elle clame à qui veut l'entendre qu'elle est candidate mais légalement elle ne l'est pas. Pour l'être, il aurait fallu que la France la soutienne et qu'elle adresse une lettre de candidature au Canada qui assure la résidence de l'organisation ». (<http://www.lejdd.fr/International/Actualite/Etre-ou-ne-pas-etre-candidate-228932/>)

L'incipit d' *AA* a été analysé par Ndumandi (2009) comme annonçant une œuvre autobiographique. Voici comment débute le récit à travers les paroles du personnage éponyme et narratrice homodiégétique :

Je m'appelle Christine Assèze. J'habitais ce village perdu. Quelquefois je me demandais ce que je fabriquais là. Non ce n'est pas facile de raconter cette histoire. Quelle voix adopter ? Comment m'y prendre pour vous raconter ce qui m'est arrivé ? J'étais différente à l'époque, je ne suis plus la même aujourd'hui. Voilà cinq ans que je suis mariée. Sept ans que Sorraya est morte. (*AA* : 13)

Le récit intitulé *AA* relate l'histoire d'une catharsis, celle d'une petite fille née sous la sombre étoile d'un destin lugubre, et son personnage principal, Christine Assèze, devient ainsi la préfigure de *PFR*, dont la narratrice homodiégétique s'appelle Beyala B'Assunga Djuli, qui fera tout pour sublimer sa condition de fille adultérine. Ndumandi (2009 : 14) explique dans une note de bas de page que la mère de Christine s'appelle Andela (que le lecteur retrouvera plus tard dans une autre autofiction²²⁴, *HOC*).

3.4.2. Les spécificités thématiques de l'autofiction beyalienne

Asaah (2006 : 39) voit dans les textes beyaliens « la concrétisation fictionnelle du vécu » parce qu'elle fait accompagner son discours d'une peinture complexe de la femme africaine en y insérant des prostituées, des nymphomanes, des femmes patriarcales, ce qui ferait de Beyala une écrivaine postmoderne et postcoloniale exemplaire.

Plusieurs thématiques féminines et féministes sont abordées par Beyala : la maternité, la sexualité, les rapports mère-fille²²⁵, l'enfance. En tant que femme africaine, Beyala s'attarde aussi longuement à la sorcellerie ; elle tente par ce biais de créer un continuum entre la vie réelle et le monde des rêves.

La relation entre la femme et le pouvoir occupe une place spéciale dans l'œuvre beyalienne. Par exemple, dans *PFR*, la question de ses pouvoirs surnaturels imputés à la grand-mère du personnage principal devient primordiale. Une certaine ambiguïté existe à ce sujet car, d'un côté, lorsque publiquement accusée de sorcellerie, elle le dément et, en privé, elle proclame ne pas croire à « des absurdités pareilles » (*PFR* : 79). De l'autre, par

²²⁴ Le retour de personnages est typique de l'autofiction. Armine Kotin Mortimer (2000 : 136) parle à ce propos d'« autobiographie en feuilleton ».

²²⁵ Dans l'œuvre de Beyala la distance psychologique entre mère et fille – future femme libérée – est très nette. Elle va de la déstructuration de la mère à la négation de la maternité.

contre, elle adhère à des pratiques anciennes et secrètes, employées afin de manipuler les gens, qu'elle lègue à sa petite-fille. En conséquence, le lecteur doute de l'innocuité de ce personnage²²⁶.

La figure maternelle, la mère ou le substitut de celle-ci, sont présentées de façon concrète et réaliste dans la fiction beyalienne. Il faut certainement apprécier la centralité de ses symboles maternels, comme l'Afrique légendaire, la matriarche, la mère sociale, la femme-étoile, la femme hospitalière, toutes ces « femmes » positives de son œuvre qui font face aux mères dévorantes, aux génitrices vamps, les doubles négatifs de ses récits beyaliens. C'est surtout la figure de la grand-mère qui est sanctifiée et adorée, en tant que « personnification palpable de l'Afrique matriarcale énergique d'antan »²²⁷.

C'est avec voracité que Beyala attaque l'homme, le personnage masculin, dès ses premiers textes. Si l'on analyse l'ensemble des caractéristiques que le texte attribue au personnage masculin – un physique d'animal, une violence verbale inouïe, une violence physique systématique²²⁸, un égoïsme, un égocentrisme et un sadisme chronique, l'obsession du sexe, le despotisme et l'autoritarisme, l'inertie et l'aboulie (Mbassi, 2005 : 109-110) –, l'être de l'homme est peint de façon ultra-négative : être bestial, libidineux et irresponsable, voilà comment on peut décrire l'homme beyalien en trois mots. Son « faire » n'y échappe pas non plus : Mbassi (2005 : 111-112) souligne que le monde édifié par l'homme est dysfonctionnel dans tous les compartiments : l'environnement est dysphorique, la pauvreté, la maladie, l'inégalité et l'injustice sociale règnent partout, le gouvernement n'arrête pas de mentir. La ville dans laquelle se situe l'histoire de *CSMB* s'appelle Awu, ce qui en langue beti signifie la mort !

²²⁶ Dans d'autres romans encore, comme par exemple *APE*, le lien entre la femme et les pouvoirs surnaturels est plus explicite. Le pouvoir politique du chef dépend de son pouvoir occulte ; en revanche, pour le personnage féminin profane ce même pouvoir la met en danger.

²²⁷ Asaah, 2006 : 42. Beyala a aussi expliqué que le patriarcat, dans son pays natal, est une conception coloniale et que la tradition étone vout que la mère soit le personnage principal dans une famille traditionnelle.

²²⁸ Beyala n'est pas la seule à introduire plusieurs éléments de violence dans ces récits. Gaston-Paul Effa, *Tout ce bleu* (1998) et *Cheval-roi* (2001), d'Emmanuel Dongala, *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1998) et *Johnny Chien Méchant* (2002), ou encore d'Amadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (2000) ; tous ces écrivains lient l'enfance à la violence post-coloniale.

3.4.2.1. L'enfance

De façon générale, la plupart des récits autobiographiques africains évoquent l'enfance avec nostalgie ou blâment l'enfance. En plus, l'enfance est vue comme la réponse à tout, puisque retrouver l'espace paisible, innocent, certain de l'enfance constitue un mouvement simple pour se retrouver, pour se reconstruire une identité. Selon Béatrice Didier (1991 : 25), « [l']enfance est cette 'spacieuse cathédrale' où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intériorité originelle ». Alors que l'enfance, la jeunesse et l'adolescence dans l'autofiction notambienne et burundaise ont des thèmes primordiaux, l'enfance, bien que valorisée chez Beyala, prend une autre valeur dans les récits de celle-ci. Dans *TTT*, Beyala parle de l'enfance afin de dénoncer les torts qu'on fait aux enfants dans la société dans laquelle elle a grandi. Beyala n'aimerait pas que les jeunes héritent de « cette enfance d'Iningué où l'enfant n'a pas d'existence, pas d'identité [mais] des parents à entretenir et des coups pour obéir » (*TTT* : 74).

Le monde de l'enfance, lieu de la quête spontanée de l'identité, est aussi au centre de *PFR*, autofiction à la première personne du singulier, où la narratrice-personnage principale Beyala B'Assanga, surnommée Tapoussière²²⁹, porte le nom de famille de l'auteure comme prénom. Tapoussière, jeune camerounaise de onze ans, vit dans la pauvreté avec sa grand-mère. Son père est un inconnu alors que sa mère a quitté le foyer à la recherche d'une vie meilleure. Le personnage féminin principal se cherche, cherche son identité à travers sa quête paternelle²³⁰. Beyala elle-même a vraisemblablement souffert de l'absence de son père dans sa jeunesse. Plusieurs des personnages, Tapoussière, par exemple, mais aussi la petite Lou du *Roman de Pauline*, ont un père absent. Le nom du personnage Lou rappelle au lecteur le nom de la fille de Beyala, Lou-Cosima, elle-même métisse (mère franco-camerounaise, père juif) aussi : un indice autofictionnel.

²²⁹ Le nom de Tapoussière est une référence intertextuelle : déjà dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* p. 121, l'homme est caractérisé par les métaphores baroques de l'éphémère : « L'homme n'est que poussière. Sa mémoire n'est que poussière. Son cœur est rempli de poussière ».

²³⁰ « C'était un jour spécial, un commencement du monde. Je retrouverais mon père et deviendrais une autre. J'aurais un pedigree défini, qui remonterait aux débuts des humanités. Cette idée me barbouillait et m'expulsait des vapeurs. » (*PFR*, p. 54).

3.4.2.2. Le « double »

Semblable à ses sœurs littéraires, Nothomb et Bouraoui, Beyala emprunte le « double » dans son écriture. Jacques Chevrier (2001 : 22) explique :

D'une œuvre à l'autre on voit ainsi se déployer entre les personnages féminins des relations complexes faites d'amour / haine, de fusion / confusion et de sentiments parfois troubles qui ne sont pas sans évoquer les rapports souvent opaques qui s'instaurent entre jumeaux et jumelles. On peut donc estimer que ce thème de la gémellité (réelle ou fictive), plus ou moins explicite selon les œuvres de Calixthe Beyala, fonctionne à l'intérieur de l'œuvre comme un mythe personnel. Et cette structure mythique – mais ce n'est là qu'une hypothèse – pourrait bien nous renvoyer à la blessure secrète de la romancière, la mort de sa sœur, de quatre ans son aînée...

En observant de plus près les trois premiers textes, l'on voit qu'ils se construisent autour d'un couple féminin. Ainsi, aux couples Ateba-Irène (*CSMB*), Assèze-Soraya (*AA*), répond de manière encore plus explicite le duo formé par Tanga et Anna-Claude dans *TTT*.

Le dédoublement du personnage romanesque, à partir de la reconnaissance du dédoublement du caractère humain cher aux Nouveaux Autobiographes, s'opère dès le premier texte publié. Au début de *CSMB*, le narrateur qui dit *je* n'est ni Ateba Léocadie (le personnage central), ni l'auteure, ni tout autre personnage du récit. Ce narrateur se définit comme un esprit rappelant son statut de narrateur (il suit le personnage principal de près : « Moi qui n'existais pas, je la voyais vivre au jour le jour », p. 31) mais donnant aussi l'illusion de prendre part aux événements (« Je me retire dans ma chair. J'ai trop peur du bruit, je me cache derrière les rideaux. J'entends mon cœur battre, pourtant je n'ai pas de cœur. Dieu, quel monde ! il est maintenant donné aux esprits d'avoir peur comme de simples mortels », p. 51) . Immédiatement après le *je* change de nature, il devient la voix de la protagoniste principale, Ateba, dont le nom est révélateur puisqu'en langue beti le verbe « ateb » signifie refuser et rejeter. Ateba est donc celle qui refuse et rejette.

Le double chez Beyala renvoie à cet entre-deux à la Homi Bhabha, tous les protagonistes féminins beyaliens vivent une situation identitaire complexe, reflétant les sociétés et les mondes réels et multiples dans lesquels ils se meuvent. Beyala même se dit de « culture binaire, bipolaire », Afro-européenne :

Je vis en France depuis plus de trente, mes enfants y sont nés, mais je reste très attachée à la terre mère, à mes racines enfoncées dans cette Afrique. C'est une réalité. Le nier serait une absurdité et

d'ailleurs, cela m'affaiblirait. En ce qui me concerne, l'identité d'un être est constituée par la somme de ses connaissances, de ses rencontres, de ses expériences. Une identité n'est pas figée dans l'espace temps. (G'nowa, 2009)

L'ambivalence envers plusieurs catégories identitaires engendre une ambivalence textuelle chez Beyala : Darlington (2003 : 41) parle d'ambivalence fille-enfant quand Beyala à travers *TTT* suggère l'inadéquation de la terminologie enfant-adulte, Coly (2002 ; 2010) souligne l'ambiguïté et l'ambivalence beyaliennes à l'œuvre dans ses textes à partir de son propre exil volontaire du Cameroun à la France et Asaah²³¹ (2006) parle du personnage-enseignant ambivalent, le Maître d'école anonyme, dans *PFR* de Beyala.

3.4.2.3. La quête et la construction identitaires

Comme je l'ai démontré dans les chapitres précédents, la quête identitaire fait partie intégrante de l'œuvre de ses autofictionnaires analysées dans cette étude. Selon Sébastien Hubier, l'esthétique autofictionnelle à la première personne provoque « un double bouleversement » (2003 : 127). Comme je l'ai déjà montré, elle tend à confondre la réalité et la fiction. De plus, il devient difficile de discerner entre « l'identité personnelle » et « l'identité narrative » de l'auteur, ce qui souligne « combien il est, en son texte, lui-même et un autre, lecteur et scribeur de sa propre vie » (idem). Si toute écriture à la première personne se charge d'une portée idéologique et politique, comme le montre Hubier dans *Littératures intimes* (2003), l'autofiction donne une plus grande liberté à l'auteur à expérimenter à partir de sa propre vie et de sa mise en fiction. Beyala ne fait pas exception. Le contexte postcolonial de l'exil renforce l'idée que les éléments constitutifs de nouvelles identités ne sont pas seulement mutables mais également

²³¹ Asaah, Augustine, « Représentations de l'enseignant dans le roman africain francophone », in *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 239-265 : « Le Maître d'École anonyme dans *La petite fille du réverbère*, autofiction de Beyala, remplit d'abord une fonction bénéfique dans la réalisation des rêves de Tapoussièrè, l'héroïne-narratrice du roman. Adjuvant compétent, il inculque à cette dernière des valeurs édifiantes et une attitude positive tout en lui dispensant l'enseignement cognitif approprié. [...] Toutefois, l'image reluisante de Maître d'École, cette figure quasiment divine, a son revers. Dans un premier temps, il pratique une politique pédagogique sélective qui prive la plupart des élèves du droit à l'enseignement dans un Cameroun nouvellement indépendant. [...] Mais de loin, son comportement qui est le plus accentué par Tapoussièrè est l'attention romantique que le pédagogue voue à la belle élève Maria-Magdalena-des-Saints-Amours dont le nom aux résonances bibliques n'est pas sans constituer une évocation parodique. [...] Pour encore aggraver la situation, le formateur finit par rendre enceinte cette élève, grossesse qui ne fait que scandaliser certains membres de la communauté sans pour autant entraîner des sanctions ou de poursuites judiciaires. » (p.252)

mutagènes. Dougan (2004 : 39) affirme le potentiel migratoire des identités « construites socialement », permettant « aux acteurs de construire de nouveaux marqueurs, lorsque les anciens sont brouillés ».

L'esthétique choisie par Calixthe Beyala dans la construction de l'altérité témoigne de « la dissolution du lien social » (Lyotard, 1979 : 31), caractéristique de la condition postmoderne telle qu'elle est thématisée par Jean-François Lyotard (1979). L'Autre a disparu comme altérité, ce qui a comme conséquence, comme le souligne Gilles Lipovetsky (1983 : 67), l'apparition de l'altérité à l'intérieur du sujet et la perte de l'identité de soi :

« Je est un Autre » amorce le procès narcissique, la naissance d'une nouvelle altérité, la fin de la familiarité de Soi avec Soi, quand mon vis-à-vis cesse d'être un absolument autre : l'identité du Moi vacille quand l'identité entre les individus est accomplie, quand tout être devient un « semblable ».

Entre le soi et l'autre, dans les autofictions beyaliennes, la distance est devenue infranchissable et l'identification, comme action spécifique de définition identitaire, s'institue sur le modèle de la séparation et de l'isolement. L'autofiction beyalienne abolit la prise de distance propre aux romans par laquelle l'auteure s'efface ou se camoufle derrière la figure du narrateur.

Dans *PFR*, l'auteure retraces sa qu'ête identitaire, ponctuée de moments d'humour, d'introspection, et de difficulté afin de montrer son évolution d'enfant perdue à la femme mûre que le monde connaît pour sa plume prolifique.

L'ouverture de cette autofiction est révélatrice, car c'est ici que le lecteur apprend que la narratrice-personnage a fait des études avancées en France et est devenue une écrivaine célèbre et riche. Son statut d'écrivain lui donne accès à une célébrité, dont elle mesure aussi les inconvénients :

A l'époque où commence cette histoire, je n'étais pas encore l'écrivain décoré, vraiment ?... qu'on charrie, qu'on insulte, qu'on vilipende, qu'on traite de cervelle en jupon !... tous ces riens me couvrent de leurs frustrations parce qu'ils croient, ces imbéciles, qu'une femme, Négrresse de surcroît, ne saurait se défendre. (*PFR*, 11)

Il est évident, d'après cet extrait, que l'éducation de la narratrice lui a aussi donné l'occasion d'utiliser son écriture de manière stratégique. En plus, l'incipit a pour but de remettre à leur place ses critiques acerbes et de confirmer la poursuite d'une carrière

prolifère. Andela, la narratrice et personnage principal de *PFR*, se révolte contre le système patriarcal²³² et contre sa mère lorsqu'elle divorce et abandonne ses enfants à leur père, mais aussi quand elle se livre ouvertement à la débauche en prenant des amants différents. Comme le souligne Augustine Asah (2009 : 68) : « Toujours au nom du sacro-saint plaisir du mâle, les [personnages] femmes [de Beyala]... conditionnées pour accepter leur inconfort physique et psychologique comme normal, s'assujettissent aux sévices corporels et à la marchandisation de leur corps ». Au niveau symbolique, en accomplissant l'acte sexuel avec plusieurs hommes, en jouissant pleinement de sa sexualité autrefois opprimée, Andela regagne l'indépendance que sa mère et le patriarcat lui avaient volée. Le fait qu'elle s'assouvisse chez sa mère, ouvertement devant toute la communauté, est d'autant plus significatif car elle se gave de plaisir devant ceux-là même qui l'avaient assoiffée; ce manque de respect envers sa mère est pour Andela sa manière de se venger de tout ce qu'elle a dû souffrir pour lui obéir et lui plaire. Au lieu d'être sa fierté, elle devient la honte de sa mère. Ainsi, Andela transforme l'espace privé réservé à la femme (sa 'prison') en lieu de liberté ou de libertinage. Son indépendance est remarquablement similaire à celle qu'illustre Beyala à travers sa vie de femme et d'écrivaine.

Le lecteur retrouve Andela, protagoniste de *PFR* et alter égo de Beyala, dans *L'homme qui m'offrait le ciel*. Ici, la narratrice, à cheval entre la culture africaine dont elle est issue et la culture française qu'elle a adoptée, telle que Beyala, est née en 1961, comme l'auteure. La narratrice Andela est une auteure²³³, exactement comme Beyala, qui s'est formée au métier d'écrivaine toute seule et qui se lie d'amour à François Ackermann :

Il s'appelle François Ackerman, il est l'animateur de télé préféré des Français, le « gendre idéal », il reçoit des people chaque dimanche et souffre de la mort de son frère « âgé d'un an de plus que lui »... François Ackerman ? Un nom de code pour désigner un homme public [Michel Drucker] que tous reconnaissent sans peine. C'est ce stratagème que la romancière Calixthe Beyala, africaine et passionaria de la « cause noire », a choisi pour se venger de l'homme qui a partagé

²³² Il faut aussi souligner que « [a] société Beti [à laquelle Beyala appartient] était, au départ, une société matriarcale. La femme y avait une position centrale. C'est au contact de l'islam et du christianisme que le système patriarcal s'est substitué au système matriarcal et que la société s'est profondément déstructurée, créant ainsi de nouveaux rapports entre l'homme et la femme » (Gallimore, 1997 : 200).

²³³ À ce sujet, Paterson (1993) souligne dans *Moments postmodernes dans le roman québécois* la tendance du narrateur du roman postmoderne à s'exprimer par la voie d'un « je » narratif : « Qui plus est, il s'exprime par cette voie pour adopter la posture d'un auteur, d'un éditeur ou d'un commentateur. En d'autres mots, ce narrateur est très souvent un sujet écrivant qui [...] est éminemment conscient de la pratique de l'écriture », d'où la récurrence de la figure de l'écrivain dans le roman contemporain.

deux ans de sa vie avant de rompre cette liaison extra-conjugale et de sagement rejoindre son épouse. (Berretta, 2007)

Dans la vie réelle, Beyala lui intente un procès en lui reprochant de ne pas l'avoir payée pour sa contribution à un de ses livres, jamais paru. En première instance, en juin 2009, elle perd ce procès, mais en appel, en janvier 2011, Michel Drucker est condamné à lui verser 40 000 euros²³⁴.

Marcelin Vounda, directeur de éditions CLE à Yaoundé, a noté, à propos du procès juridique, que :

son malheur [à Michel Drucker] est d'avoir suscité l'ire d'une romancière de talent. Si Michel Drucker avait fait attention au cas Pierre Assouline, il aurait su qu'on ne provoque pas la colère de Beyala impunément.

D'autres commentateurs, notamment Olivier-Marc Gielfo, ont été beaucoup moins généreux :

La sulfureuse écrivaine Calixthe Beyala plus connue pour les polémiques qu'elle suscite que pour la qualité de sa production littéraire vient de lancer un pavé dans la mare du PAF en publiant son dernier livre. (2007)

Il est certain que le lecteur est ici en présence d'une parfaite illustration de la théorie de Genette (2002 : 13) selon laquelle « le paratexte peut s'étendre au contexte » dans la mesure où un fait connu du public peut modifier la lecture du livre. L'on voit aussi que là où l'autofiction a quelque chose du rattrapage et du règlement de comptes entre soi et soi, le lecteur de *HOC* est face à un règlement de comptes avec l'Autre, cet Autre étant l'amant qui l'a quittée. Dans cette autofiction, la narratrice se confronte à un homme de pouvoir plus âgé qu'elle. Une patrilinéarité se retrouve chez une autre autofictionnaire, Christine Angot. La réactivation du lien incestueux avec le père abusif par le biais de ce mâle dominant, autoritaire et influant qu'on peut lire dans *HOC* se retrouve aussi chez elle. L'autofiction de vient le lieu où une auteure, angoissée par l'intime, essaie de le conjurer en le représentant publiquement. Beyala fait, par son *HOC*, partie des auteurs ayant pris l'habitude de régler leurs comptes par livres interposés (tels Justine Lévy, Claire Castillon, Marianne Denicourt, etc.). On pourrait, dès lors, qualifier ce type d'autofiction comme autofiction « militante », « vengeresse ». La vengeance qu'elle cherche en publiant *HOC* est tributaire d'une volonté de meurtre symbolique de la

²³⁴ Julien Lalonde, « Justice : Michel Drucker lourdement condamné », *Ozap*, le 13 janvier 2011.

figure de l'homme et du père, voire même de ses parents. Têko-Agbo (1997 : 43) parle d'une « écriture parricide » à ce propos.

Dans *HOC* la valeur biographique qui correspond à la volonté de reconnaissance dans l'entourage professionnel littéraire et de son appartenance à un milieu élitiste est plus frappant que dans d'autres autofictions beryaliennes. La construction identitaire passe aussi par un travail médiatique chez Beyala. Tout comme Nothomb et Bouraoui, Beyala a une vie active sur l'Internet, grâce, entre autres, à ses sites officiels, www.calixthebeyala.com/ et calixthe.beyala.free.fr/html/calixthe.html. Elle est présente grâce à ces deux exploits majeurs, la littérature et la politique.

3.4.2.4. La mémoire et le souvenir

La mémoire est le support de plusieurs textes de Beyala. Ainsi, dans *TTT*, l'organisation logique du récit est impossible à cause de la mémoire et de l'évocation séquentielle des souvenirs, dans la mesure où les efforts de concentration pour rappeler les événements passés sont brisés par des relâchements inattendus. Cette anachronie narrative qui fonctionne sur la base d'analepses « complétives » ou « renvois » (Genette, 1972 : 92), fait partie des trois plans de l'action dans ce récit : au centre, l'histoire de Tanga axée sur sa vie de prostituée, en arrière-plan, les souvenirs de son enfance et, au présent, sa captivité et son agonie en prison où elle se trouve pour faux-monnayage.

L'extrait suivant est significatif en ce qu'il rend explicite la stratégie emblématique utilisée par Beyala dans sa vie personnelle et d'écrivaine, et exprimée à travers son personnage principal Tanga :

L'espoir de l'espoir de l'espoir ! Ne plus être elles. Refuser la ressemblance. Labourer les chemins possibles, de tous les possibles. Désormais, je m'armerai contre le malheur, j'arrangerai mon histoire, je lui donnerai le souffle de fables amoureuses, j'assassinerai mes monstres et les offrirai en sacrifice aux puissances célestes [...] et glisserai lentement dans l'amnésie de la femme normale. (*TTT* : 37-38)

Il s'agit parfois aussi de combattre le souvenir comme le montre ce passage : « Ce soir, c'est la mère la vieille que je veux interdire de séjour dans ma mémoire » (*TTT* : 58).

3.4.2.5. Le corps beyalien

Dans l'œuvre de Beyala, le lecteur assiste à une mise en scène du corps qui est assez extraordinaire dans la littérature africaine. Contrairement à la littérature occidentale et même à la littérature maghrébine où il existe une tradition d'écriture du corps et de la sexualité, les écrivains subsahariens montrent, de façon générale, une réserve à parler des aspects corporels de l'être humain. Dans plusieurs textes autobiographiques africains, « le corps reste à la périphérie du roman en tant qu'élément de la souffrance du personnage, mais le corps, en soi, ne constitue pas l'objet d'un discours séparé (Cazenave, 1996 : 181). Cazenave cite le cas de *Chant E carlate* (1981) de Mariama Bâ et de *Juletane* (1982) de Mariam Warner-Vieyra. Chez Beyala aussi, l'écriture du corps reste une expression de la douleur des femmes, mais elle dépasse cette expression et innove en faisant passer le corps de sa position périphérique à une position primordiale. Beyala exprime aussi la joie et le plaisir, comme celle que peut donner la masturbation :

Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait, le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double (*CSMB* : 17).

J'ai déjà eu l'occasion de souligner les aspects vulgaires, voire obscènes de son langage : le lecteur note la prolifération du mot « sexe », ainsi que des expressions telles que fesse, cul, entre les cuisses, pute, putain, seins nus, clitoris, etc. Beyala prévient ses lecteurs de sa violence langagière au début de *FNFN* :

Vous verrez : mes mots à moi tréssautent et cliquent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes à prix excessif, de parfum de roses ou de gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision (*FNFN* : 11).

3.5. Les spécificités stylistiques et le langage beyalien

3.5.1. Le carnavalesque

L'esprit carnavalesque, antithétique à la négritude, est souligné par des critiques tels que Martin-Granel (1991) et Glorieux (1999 : 61) qui parlent d'un « désastre hilare ».

Chevrier parle de l'écriture de quelques romancières contemporaines subsahariennes comme d'une « mise en scène carnavalesque », reposant essentiellement sur l'inversion des hiérarchies et la transgression des codes ordinaires (1999 : 62, 113). Dans l'écriture beyalienne en général, et dans *HP* en particulier, cette technique narrative est largement utilisée. Les exemples de la carnavalisation sont légion dans le roman, avant tout dans la mise en scène de la distribution de lait, quand les enfants attendent plusieurs heures dans la chaleur de midi, et à Paris, lors de la discussion des intellectuels noirs sur l'avenir de l'Afrique. La carnavalisation « repose essentiellement sur l'inversion des hiérarchies et la transgression des codes ordinaires, dans un but de dévoilement et de révélation de la vérité » (idem : 113-4). Beyala utilise la carnavalisation pour dresser un portrait plus authentique de la vie des Africains tant à Douala et qu'à Belleville. Asaah (2006 ; 2008) et Glorieux (1999) ont aussi souligné les aspects carnavalesques de l'œuvre beyalienne. Comme le souligne Salé (2005 : 102), l'écriture de l'innovation se caractérise, non seulement par la subversion de formes esthétiques et linguistiques traditionnelles ou conventionnelles liées à la notion non moins traditionnelle du genre littéraire, mais par une option délibérée pour le ludisme, le créationnisme, le fantastique, le carnavalesque et la mystification ironique comme c'est le cas dans les autofictions beyaliens.

3.5.2. Le langage beyalien

Le renouvellement langagier, aspect clé de l'autofiction, est apparent chez Beyala. Dès ses débuts littéraires, ses récits sont truffés de métophores, euphémismes, ellipses, anaphores, litotes et autres figures symboliques. Des critiques tels que Mbassi notent « le matraquage du récit itératif, la force d'émotion de l'hyperbole et celle de dépaysement de l'oxymore ». En revanche, quand il s'agit de la sexualité et de scènes d'accouplements²³⁵, régulièrement décriées de façon pornographique, « pas de métaphores, de litote, d'allusion, de circonlocutions usuelles. Pas de tabou. Toute vérité est bonne à dire de façon littérale, triviale », selon Mbassi (2005 : 116). Zoh (2009 : 352) souligne aussi le manque de métaphores lorsque Beyala décrit les relations sexuelles.

²³⁵ Mborm (1994 : 62) souligne le registre érotique, voire pornographique émaillant tous les textes de Beyala : « De *C'est le soleil qui m'a brûlé* à *Maman a un amant* en passant par *Tu t'appelleras Tanga*, *Seul le diable le savait* et *Le petit prince de Belleville*, c'est une véritable gravelure ».

L'originalité se trouve aussi au niveau syntaxique. Ainsi, Salé (2005 : 88-89) observe une syntaxe subversive et fantaisiste, tantôt elliptique, tantôt prolixe, « où l'oralité africaine se le dispute à la grammaticalité des phrases ». Selon Larangé (2010 : 125), les représentations érotiques et les postures sexuellement explicites font partie du patrimoine culturel de nos sociétés africaines, « ce qui dérange davantage, c'est la manière dont l'écrivaine traite de la sexualité, usant de termes finalement peu africains et sans doute trop occidentalisés ».

Le « couper-coller » beyalien, identifié par A saah (2006 : 33), est une autre stratégie stylistique que l'on retrouve chez plusieurs autofictionnaires. Ce « couper-coller » est lié au fragmentaire mais aussi à sa pratique intertextuelle²³⁶. À ce propos, Salé (2005 : 23) souligne que le récit de *TTT* se refuse à toute organisation linéaire et « évolue en dents de scie »²³⁷, ce qui ne facilite pas le décryptage de la structure interne de l'œuvre²³⁸ ; selon ce critique il s'agirait plutôt d'une structure circulaire visant à démontrer la fatalité ou le déterminisme qui dicte le déroulement de l'histoire et de l'opposition entre le Bien et le Mal. Salé conclut :

En somme, l'armature interne cadre avec le déroulement du récit qui se refuse à toute organisation linéaire et prend en compte le silence inhérent à tout effort de mémoire, où rêves et réalités se combinent [...].

La narration ne fonctionne pas selon une logique d'exposition et Beyala confirme cette démarche : « je n'ai pas la même démarche que le critique littéraire. J'ai plutôt une démarche artistique, où l'inconscient intervient pour une large part. D'ailleurs je n'élabore pas de plan pour écrire mes textes. » (Beyala cité par Gallimore, 1997 : 186).

²³⁶ Maurel-Indart (2011 : 148-149) montre à quel point des segments de l'ouvrage de Howard Buten, *When I was five I killed myself* (1981), ont été insérés par Beyala dans *Le Petit Prince de Belleville*.

²³⁷ Ce qui, au niveau de la narration, se traduit par plusieurs stratégies scripturales : plusieurs narrateurs dans un seul récit, des narrations simultanées et intercalées, le phénomène de l'enchâssement, la mise en abîme, et c. La mise en abîme, figure fictionnelle très proche de l'autofiction, est décrite par Colonna (2004 : 132) de la façon suivante : « En mettant en circulation son nom, dans les pages d'un livre dont il est déjà signataire, l'écrivain provoque, qu'il le veuille ou non, un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l'acte créatif qui l'a fait naître ».

²³⁸ Le tableau récapitulatif dressé par Salé (2005 : 45-46) rend explicite la structure fractionnée du récit où les séquences sont séparées par des blancs dans le texte. Autobiographique lorsqu'il s'agit de l'histoire et des souvenirs de l'héroïne, le récit devient autofictionnel lorsque l'action est transportée au présent ; le lecteur est en présence d'un doublement du sujet, doublement du sujet accompagné d'un doublement de l'espace romanesque puisque l'espace carcéral (Tanga se trouve en prison) contraste avec l'espace itinérant (l'espace exotique du voyage, des rêves et des désirs des personnages)

Madeline Borgomano (1996 : 74)²³⁹, dans « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », note que

l'écriture de Beyala, en accord profond avec les mondes instables où elle situe ses personnages marginaux, peut apparaître aussi comme déplacée. Bien sûr les censeurs, s'autorisant des connotations péjoratives du terme, lui reprochent, justement, son inconvenance [...]. Ces audaces choquent d'autant plus que l'écrivain est une femme et que les écrivaines africaines adoptent le plus souvent une écriture sage, conforme à la norme, voire conformiste, se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage.

En nommant « l'innommable », Beyala s'oppose à ce qui est socialement permis et menace l'ordre du « discours vrai »²⁴⁰ pour le convertir en un « contre-discours ». C'est donc compréhensible que son écriture ait pu être décrite comme maniériste, baroque, exubérante, efflorescente ou impressionniste (Salé, 2005 : 88). Par ailleurs (idem : 119), l'écriture beyalienne de *TTT* se décline en trois caractéristiques : l'écriture de la dissidence (rejet d'une thématique plus ancienne et « africanisation » du langage), l'écriture de l'exorcisme (Beyala veut dénoncer les abus de la société en stigmatisant la situation scandaleuse des femmes et enfants laissés pour compte du système patriarcal et en utilisant un langage délibérément choquant et provocateur), l'écriture de l'innovation (une fois de plus aux deux niveaux, thématique et langagier). Salé (idem : 120-123) spécifie ensuite son propos en parlant d'une écriture-question, écriture-dénonciation, écriture-colère crue, écriture-démystification de l'ordre ancien et écriture-postulation d'un nouvel ordre culturel avant d'arriver à une conclusion généralement émise par la critique littéraire qui est que la langue de Beyala est « une langue neuve au service de la société africaine actuelle pour une meilleure prise en compte du rôle de la femme et de l'enfant dans la société à venir ».

La facture esthétique afrocentriste de l'œuvre beyalienne (oralité, africanismes, doxa) est l'aspect stylistique le plus remarqué des critiques littéraires (Salé, 2005, Asaah, 2006). Le lecteur trouve des exemples dans chaque texte. Je ne donne ici que quelques références : Beyala parle de la soupe « pépé » (*TTT* : 56) et du « béré » (*TTT* : 183), personnage traditionnel, ou encore « dans son kaba [foulard] immaculé » (*TTT* : 24), gâ

²³⁹ Borgomano s'attarde à nouveau à l'Affaire Beyala en 2001.

²⁴⁰ Michel Foucault (cité par Gallimore, 2001 : 96) définit le « discours vrai » comme « un discours pour lequel on avait respect et terreur, celui auquel il fallait se soumettre car prononcé par qui de droit et selon le rituel acquis ». Terdiman (cité par Gallimore, idem) parle de « contre-discours » pour identifier le discours qui est en opposition au discours dominant.

(*TTT* : 236-237)²⁴¹, « quelques babengués » (*TTT* : 105)²⁴² ; dans *PFR*, Beyala parle du « bangala » (le sexe masculin) et de « poulassie » (la langue des Blancs, en l'occurrence le français), mots issus de langues camerounaises. Les néologismes aussi abondent : dans *PFR* on trouve, par exemple, « compatriotesses ».

Dans *TTT*, Beyala recourt au procédé de glissement de sens²⁴³ quand elle fait usage de certains mots. Edmond Biloa (2007) donne les exemples suivants : « démarreur » : n.m. En français du Cameroun, un produit ou une chose ou une personne considérée comme aphrodisiaque. Par exemple, selon la croyance populaire au Cameroun, la Guinness (une marque de bière) est une boisson aphrodisiaque : « Ta gueule ! Voilà des semaines que j'ai mal aux reins. Tu vas me servir de démarreur ». (*TTT* : 130).

On relève des exemples également dans *CSMB* : « titulaire » : n. m. Au Cameroun, le titulaire est celui qui, parmi d'autres amants, s'occupe de la femme en lui apportant sa protection et en la mettant à l'abri du besoin. « Elle soutenait qu'une femme pouvait faire ce qu'elle voulait mais à condition d'avoir un homme sur qui elle pouvait compter, "un titulaire" selon ses dires » (*CSMB* : 120).

Salé (2005 : 85) parle d'une écriture lexicale à l'opposé de *TTT* et fait de Beyala un « écrivain-parlant », par une écriture oblique et volontariste, Calixthe Beyala fait subir au français le rituel de l'oralisation :

création de mots, des êtres-mots, des mots-choses, création d'une syntaxe non-conforme à la norme linguistique, mais soumise au gré de sa pensée, aux stratégies de la communication ; mais aussi manipulations, verbalisations de la syntaxe sans aucun souci de la norme, de grammaticalité (sic), ni même des frontières linguistiques.

²⁴¹ Ces termes s'éclaircissent par le contexte mais également par la répétition du même mot dans différentes phrases, ce qui permet de bien cerner sa signification. Le premier mot ainsi introduit est « gâ » : « Il leur fera voir à tous ces taxis qui refusent de l'amener : aujourd'hui tout vêtu de lin, demain de cuir, après-demain de cachemire, hier de daim, le tout griffé "Yves" et la gâ la plus platinée du monde suspendue à son bras » (*TTT* : 236). D'après ce premier contexte, le lecteur comprend que « gâ » signifie « la femme ». Cependant la proximité du terme "platinée" ouvre quelques interrogations sur le genre de cette femme. En effet, dans l'imaginaire populaire la couleur "platinée" est associée à « la femme de mauvaise vie ». Donc « gâ » ne signifierait-il pas, « prostituée » ? Nous tenterons de répondre à cette question par l'étude d'un deuxième contexte : « Rien de plus abject pour lui que de sortir une gâ qui n'a pas de vernis » (*TTT* : 237). Ce deuxième exemple ne précise pas vraiment le sens de « gâ », cependant il l'éloigne de celui de « femme » pour le rapprocher de celui de « fille ».

²⁴² A la page 85 de *TTT*, Beyala insère une phrase presque entièrement en langue camerounaise, sans traduire : « Y djani silaba, y djani silaba. Y titinini y tititnini cinquante. Y tititnini soixante ».

²⁴³ On parle de glissement de sens quand d'autres significations se substituent à celles du français standard.

La notion d'« oralité » dans l'écriture africaine a fait couler beaucoup d'encre. Eileen Julien (1992) analyse les connotations du mot « oralité », confirmant que le mot «oralité» n'est jamais neutre. Il est déterminé par un point de vue eurocentriste qui oppose et attribue une valeur différente aux formes orales et écrites : même quand les théories de l'évolution se taisent, les études comparatives de textes oraux et écrits restent basées sur le progrès et la pensée linéaire. L'oralité et l'écriture ne sont pas seulement vues comme des domaines exclusifs mais comme des moments successifs, explicites ou implicites. Ceci même dans les cas où l'alphabétisme et la littérature écrites sont vus comme des tabous. Il reste donc deux visions du monde opposées qui se débattent entre elles : le monde oral, « premier » et celui qui est souvent vu comme « naïf », qui sera ensuite « vaincu » par le monde de l'écriture « ultérieur » et « sophistiqué » (Julien, 1992 : 21).

Il n'est donc pas anodin que la grand-mère de Tapoussièrè (*PFR*) lui transmet oralement son savoir ancien, contrairement à la culture européenne qui est maintenue et transmise sous forme écrite. En incluant le legs d'histoires familiales comme une partie intégrale à la trame du récit, par l'entremise de contes, de métaphores ou d'anecdotes, Beyala valorise la méthode orale de la communication intergénérationnelle. Sachant que le lecteur, une personne lettrée à qui on a inculqué l'importance de l'écriture, a des idées préconçues à propos de l'écriture et de l'oralité, elle essaie, par la séduction narrative, à faire accepter l'oralité comme alternative légitime et égale à l'écriture.

La question du langage doit aussi être comprise dans le contexte des langues utilisées dans les textes littéraires. Beyala fait allusion à cette problématique dans *PFR*, entre autres, par l'attitude de la grand-mère qui communique ouvertement son mépris de la langue étrangère à sa petite-fille :

« – Le *poulassie*, cette langue des Blancs, est comme de la canne à sucre. On la mâche et on la recrache. Tu me comprends ? », elle continue, « – Je suppose que je dois composer avec cette nouvelle réalité, continua-t-elle. Je l'accepte... Je ne peux pas descendre plus bas » (*PFR* : 49).

La grand-mère, représentante de la génération prémoniale, prend la socialisation occidentale de sa petite-fille comme une défaillance culturelle. Les langues ne sont pas neutres, elles transmettent des attitudes et idéologies. La métaphore de la canne à sucre recèle un message profond, il faut tirer de cette langue étrangère le bénéfice qu'il peut

procurer, et après avoir atteint cet objectif elle n'a plus d'utilité à l'Africain et doit être rejetée (« recrachée »).

3.6. L'intertextualité et le plagiat : l'affaire Beyala

Le texte littéraire est par définition un espace hypertextuel (du grec *hyphe* signifiant « toile d'araignée ») qui met en œuvre un réseau extrêmement complexe de relations et de filiations palimpsestuelles. Il ne peut et ne doit se lire qu'en tant que tessiture romanesque polychrome et pluriréférentielle. Plusieurs critiques ont souligné les aspects intertextuels de l'écriture beyalienne. Au niveau de l'intertextualité d'auteurs nés en Afrique, on peut identifier Tierno Monémbo, puisqu'un passage de *MA* de Calixte Beyala (1993) fait écho à *Un rêve utile* : « Comme c'est nécessaire, un marchand de rêves ! La clé du vrai, c'est pratiquement toujours douloureux. ». Les deux écrivains sont donc d'accord que le vrai, la vérité, la réalité, ne peut être compris qu'en passant par le rêve. Chez les deux, l'influence du réalisme magique de l'Amérique latine est visible. De Meyer (2010) fait allusion à la possibilité d'intertextualité entre WereWere Liking – elle a aussi influencée par le réalisme magique – et Beyala, quand il note qu'une recherche intertextuelle entre *Elle sera de jaspe et de corail* et *CSMB* permettrait de déterminer le travail de réécriture réalisée par Beyala.

De son côté, Mbassi (2005) passe en revue les intertextes camerounais possibles. Selon lui, *Liza, la putain de ...* d'Alexandre Kum'z Ndumbe III est l'intertexte le plus proche parce qu'il s'agit, dans ce roman, d'une prostituée qui raconte sa vie, mais il s'éloigne de *CSMB* parce que les rapports hommes-femmes restent harmonieux. Les autres intertextes masculins²⁴⁴ et féminins²⁴⁵ qu'il a étudiés l'ont tous menés vers la même conclusion : aucun texte camerounais présente les rapports hommes-femmes de façon si apocalyptique que Beyala, les intertextes sont beaucoup moins agressifs ou violents, il leur manque la crudité de la langue beyalienne aussi. Selon Mbassi (2005 : 123), le texte de Beyala

²⁴⁴ Hubert Monondzana, *La revenante*, Yaoundé : Flambeau, 1983; Ndachi Tagne, *Mr Handlock*, Yaoundé : Clé, 1985, Nkoa Atenga, *L'enfant de la révolte muette*, Paris, 1986, *Malinda ou l'amour sur fond de même brisé*, Johannesburg : Sherpa, 2002 et *Belaven, je te hais*, Paris : Gideppe, 1991.

²⁴⁵ Delphine Zanga Togo, *Vies des femmes*, Yaoundé : Clé, 1983; Rabiou Njoya, *La dernière année*, Yaoundé : Clé, 1980; Thérèse Kouoh Moukory, *Rencontres essentielles*, Paris : Adamawa, 1981; Evelyne Mpoudi Ngolle, *Sous la cendre le feu*, Paris : L'Harmattan, 1990 et Stella Irène Virginie Engama, *Un siècle d'agonie*, Yaoundé : Fusée, 1993.

relèverait « d'un ethos singulier » cherchant à charmer le lecteur et s'articulant autour de la disqualification de l'homme et de la sublimation de la femme. L'utilisation de l'intertexte beyalien fait écho à son parcours identitaire et à sa vie, elle puise en effet dans la culture et la littérature camerounaise et africaine, d'un côté, et, de l'autre, dans le monde culturel et littéraire français et européen.

Très tôt, les accusations de plagiat ont été é lancées envers Beyala. Manifestement scandalisé que la romancière se soit arrogée des « rôles interdits », le journaliste de l'interview à Radio-Yaoundé, tourna « véritablement à l'interrogatoire » (Ndinda, 7), s'est pris à accuser l'auteure de *CSMB* de plagiat à propos du titre de son premier roman qu'elle aurait emprunté sans le mentionner, selon lui, à Aimé Césaire²⁴⁶.

C'est probablement Hélène Maurel-Indart qui s'est le plus intéressée au plagiat littéraire. Au moins à deux reprises s'est-elle fascinée pour l'affaire Beyala. Dans l'édition revue et augmentée de 2011 de son ouvrage intitulé *Du Plagiat*, la critique consacre plusieurs pages à Beyala et aux nouvelles pratiques plagiaires. Déjà en 2007, dans *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, Maurel-Indart s'est attardée aux motivations psychologiques des plagiaires à répétition. Elle inclut Beyala dans les plagiaires conquérants (les apologistes, les récidivistes et les joueurs sont inclus dans cette catégorie). D'un côté, Beyala, récidiviste, comme Jacques Attali et Charles Nodier, nie son plagiat en invoquant des coïncidences, soit des réminiscences, soit les deux, mais, de l'autre côté, sa compulsion à la répétition s'explique par une confusion inconsciente, ancrée, selon Maurel-Indart, « entre l'être et le paraître ».

Le « scandale ou l'affaire Beyala » a éclaté en 1996²⁴⁷ quand Beyala a reçu le Grand Prix du Roman de l'Académie française pour son roman *HP*. Anyinefa s'est rendu compte des nombreuses caractéristiques identiques à celles qui avaient accompagné quelques années auparavant le scandale Ouologuem. En décembre 1996 de Lire, Pierre Assouline, le rédacteur en chef du magazine littéraire *Lire*, déclare que le prix décerné à Beyala par l'Académie française est une pure provocation, étant donné que Beyala était une plagiaire

²⁴⁶ Le fait de dire que l'épigraphe serait d'Aimé Césaire (alors qu'il est bel et bien emprunté au premier poème du *Cantique des Cantiques*) peut signifier deux choses : ou bien il s'agit de l'ignorance (feinte ou réelle) du journaliste ou bien il s'agit de la vision que la critique camerounaise (et africaine en général) accorde généralement à la création féminine.

²⁴⁷ Notons quand même que Beyala avait déjà été condamnée pour contrefaçon partielle de *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten pour *Le Petit Prince de Belleville* (1992).

récidiviste: elle avait déjà plagié un bon nombre d'auteurs dans ses romans précédents. Ayant reçu une amende pour cette « imitation », elle a fait appel, ce qui, pour Assouline, a confirmé qu'elle reconnaissait sa culpabilité. En comparant des extraits de textes de Beyala avec ceux qu'elle prétendement plagia, Assouline tire la conclusion qu'elle a emprunté, de façon importante, de textes de Romain Gary, Paule Constant, Alice Walker, et Ben Okri (les deux derniers en traduction française) ; il parle à ce sujet, de « patchwork », d'un système d'emprunt « de plus en plus dilué, mélangé, maquillé ». Ce n'est plus du « couper-coller », explique Pierre Assouline, qui voit en Calixthe Beyala un cas étonnant de « kleptomanie littéraire », mais du « pot-pourri » et du « centon ». Depuis lors, la liste des auteurs copiés ou imités n'a cessé de s'allonger. Harrow (2002) note que certains passages de *TTT* ressemblent à bien des égards *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva à bien des égards comme certaines pages de *AA* ressemblent certaines pages de *Nervous Conditions* de Tsitsi Dangarembga. Roger Little (2006) a également fait remarquer les similitudes entre *CSMB* et *Le Maître et de Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov.

La presse africaine publiée à Paris fait écho du scandale. Elle semblait condamner plutôt que défendre Beyala. Alphonse M. Sadi et Kanyana (1996 : 8), par exemple, se réjouissent malicieusement du scandale: « A force de déshonorer les autres, le déshonneur est revenue à elle comme un boomerang ». Par ailleurs, le titre du roman de Beyala leur semblait absolument prémonitoire : l'honneur perdrait le sien. Jeune Afrique, probablement la revue d'Afrique francophone la plus lue et la plus respectée a consacré une douzaine de pages à l'Affaire Beyala. Jacques Chevrier et Marcel Péju ont défendu Beyala en rejetant le terme de « plagiat » en faveur d'« intertextualité », en se référant à Roland Barthes, Philippe Sollers et d'autres théoriciens français. Les Africains semblent unanimement condamner Beyala, moins pour le crime qu'on lui reproche que pour son comportement et ses attitudes qui leur semblent extravagants et inopportuns. Néanmoins, en dépit de ses problèmes juridiques (comme ceux après la publication de *HOC*), sa carrière littéraire ne semble aucunement avoir souffert du scandale, contrairement à son célèbre prédécesseur plagiaire, Yambo Ouologuem. Analysant son succès, Caya Makhélé a noté (*Jeune Afrique*, « Le Cas Beyala », p. 72):

Elle a bâti sa réputation sur la provocation, avec un discours radical porté par une écriture travaillée, poétique et efficace. Elle est la réussite littéraire africaine la plus médiatisée [...]. On l'invite à parler aussi bien de politique que de cuisine et de dessous féminins. Elle conforte une certaine idée de l'Afrique tout en déplaçant cette même idée vers une révolte qui peut paraître

convenue. Son univers est donc agencé pour paraître, choquer et conforter à la fois. Et voilà qu'on l'accuse de plagiat. Il n'y a guère de souci à se faire pour elle. Elle écrira d'autres livres, suscitera d'autres controverses, car elle est prise au piège d'un ordre médiatique qui ne la rejettera des plateaux de télévision que lorsqu'il n'aura plus besoin d'elle. Mais quel écrivain aujourd'hui ne rêve d'un tel piège.

Beyala semble avoir parfaitement compris la logique du marché du consommateur. De ce point de vue, elle est inégalée dans son domaine littéraire. Non seulement elle sait jouer ses attributs physiques (voir sa beauté et son charme soulignés par de nombreux commentateurs), mais elle a aussi un sens aigu de l'autopromotion. On peut même se demander si, pour elle, le plagiat n'est pas simplement un outil de marketing, une façon de s'imposer aux médias, de cultiver l'attention du public.

Pour l'Africain, le « plagiat » est une manière d'accuser l'ennemi. En retour, selon Calixte Beyala. De fait, dans un continent bricolé (Affergan appelait les Antilles des sociétés « bricolées ») où tout doit être réinventé et recréé, recyclé et recomposé avec de l'ancien, de l'usé, la littérature aussi s'assemble. On peut dire que, dans cette littérature, emprunts, variations, continuations sont monnaie courante et qu'ils « ouvrent sur une possibilité de réappropriation véritable, à mille lieues de l'obsession juridique qui cartographie aujourd'hui la propriété intellectuelle » (Montémont, 2009 : 111). En fragilisant les frontières fiduciaires de la propriété littéraire, en empilant les strates de texte qui forment une sorte de mémoire personnelle, Beyala propose sa propre forme d'autofiction. Faisant du neuf avec de l'ancien, Beyala bat toutes les tendances du marché livresque euro-américain, lézardant avec plaisir l'édifice littéraire blanc alors même qu'elle en a grandement besoin pour faire vendre ses livres. Plagier est une façon, pour elle, de déjouer un nouvel impérialisme culturel. Selon Wilson Harris (1983), loin de l'émulation des Anciens, l'intertextualité postcoloniale sert un but idéologique tout en illustrant la dimension cross-culturelle propre à des auteurs qui mélangent différentes traditions littéraires, écrites et orales. Plusieurs critiques ont souligné la ressemblance entre l'affaire Beyala et le cas du Malien Ouologuem, pour qui il s'agissait aussi de dénoncer, comme l'illustrent les diatribes du premier contre toutes les formes de colonialisme français, un esclavage littéraire : dans *Lettre à la France nègre*, Yambo Ouologuem traitait les émules noirs de « Nègres d'écrivains célèbres » (Huannou, 67-8).

La réponse en ce qui concerne le plagiat et les raisons de Beyala de s'y immiscer n'est pas encore finale. Le critique, et peut-être même le lecteur, se demande comment cette écrivaine, dans un parcours intéressant vers le sommet – ou plutôt vers le centre²⁴⁸, ait pu se voir « obligée » de plagier. Elle semble en tout cas avoir réussi son coup, si je peux m'exprimer ainsi, puisque, à l'inverse de Ouologuem, dont le cas a vu soulever de s indignations qui forceront son éclipse de la scène littéraire, le cas Beyala n'aura causé qu'une simple désapprobation sans conséquences punitives significatives. Beyala a toujours adoré sa mise en vedette et aime œuvrer sous les coups des projecteurs alimentés par une polémique acerbe :

Madame Beyala le sait très bien, et l'a voulu ainsi. La quarantaine passée, elle déclare volontiers avoir atteint aujourd'hui une maturité personnelle et littéraire qui la protège de tous les dangers. Chacun sait, par ailleurs, que créer la polémique est le seul vrai péché mignon de la romancière. Bousculer l'ordre établi fait toujours un peu avancer les choses. Et Calixthe Beyala, elle, avance droit devant elle ... (Pontié, 2003 : 74).

Beyala n'est pas la première ni la seule ni la dernière à être accusée de contrefaçon²⁴⁹ ou de plagiat. D'autres autofictionnaires, comme Marie Darrieussecq, ont subi le même sort. « Sujet tabou, sujet honteux » (Maurel-Indart, 2011 : 103), le plagiat de Beyala est à noter parce qu'il a tourné en vraie spectacle : « objet de menace, expression de rivalité ou de convoitise, l'accusation de plagiat est si redoutable qu'on la brandit comme une arme vengeresse » (idem). En revanche, il semble que Beyala a pu utiliser cette arme à son intérêt, comme outil de marketing en quelque sorte.

En guise de conclusion, l'autofiction, surtout quand elle implique le plagiat, comme chez Beyala, peut soulever plusieurs problèmes juridiques épineux. Pierrat (2010 : 483-497) nous rappelle le « leurre de la fiction », le fait que la qualification de « fiction » ne met pas l'auteur à l'abri d'une poursuite en justice, « la publication d'un texte litigieux n'atténue[ant] que très faiblement la responsabilité d'un auteur si le texte fait référence à des situations ou des personnes réelles ».

²⁴⁸ Je fais référence à la théorie établie par Pierre Halen (2001).

²⁴⁹ Le plagiat devient contrefaçon lorsqu'il atteint le degré de gravité propre au délit (Maurel-Indart, 2011 : 199).

3.7. Le lectorat / la réception / la médiatisation

Rappelons que la vie d'une œuvre littéraire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée et que l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, par rapport d'autres œuvres lues antérieurement. La réception de son œuvre, surtout sur le continent africain, a été double. La réception de certains de ses romans a provoqué un tollé de la critique tant universitaire que journalistique. Souvent négative, on lui reproche trop de médiatisation et pas assez de « littérature sérieuse ». En 2003, Fouad Laroui, économiste et écrivain marocain, a même publié un roman satirique de la carrière de Beyala intitulé *La fin tragique de Philomène Tralala*. Dans ce roman, Beyala est dépeinte sous une lumière très défavorable; il lui est reproché, entre autres, qu'elle a échangé des faveurs sexuelles contre son Grand Prix du Roman (Hitchcott, 140-41), accusation qui nie tout talent chez l'auteure.

En ce qui concerne sa médiatisation, Beyala, par une stratégie visible du charme, rejoint la position adoptée par Nothomb. Plusieurs stratégies sont mises en place pour assurer sa visibilité : télévision, radio, Internet. Selon Asaah (2006 : 39), Beyala a une conception fonctionnelle et didactique de l'art ; dès lors, elle met sa création littéraire au service de l'humanité : « [c]ette esthétique sociale va de pair avec une politisation du culturel, démarche qui coïncide avec la transposition des thèmes artistiques dans des essais et des discours de vulgarisation », ce que Halen (2001 : 16) nomme le « discours d'escorte ». Beyala ajoute à cela des préfaces, deux nouvelles, un livre sur l'équipe nationale de football du Cameroun, *Les Lions indomptables*, et d'autres stratégies commerciales et de technologies de l'information ; tout cela pour mieux accommoder l'esthétique et l'idéologie, pour mieux diffuser ses idées.

Calixthe Beyala est une véritable icône pop en France et, de plus, elle essaie de se promouvoir comme une icône pour les femmes africaines migrantes en France, comme la monographie de Hitchcott l'a montré. Comme le souligne Hitchcott, Beyala est sans doute la femme écrivain la plus célèbre de ses écrivains francophones d'Afrique subsaharienne. Beyala est extrêmement controversée en France et en Afrique. D'une part, elle est une célébrité post-coloniale: un auteur prolifique et réussi qui est régulièrement

invité à contribuer à la télévision. D'autre part, elle se révèle comme une supercherie littéraire qui n'a pas de sens de propriété (Hitchcott, 2006 : 1).

Une étude sociologique montrerait, selon Larangé (2010), qu'une importante part du lectorat de Beyala est composée de jeunes femmes issues de l'immigration qui ne se reconnaissent pas tant dans les personnages que dans l'univers occidental et la vision occidentalisée de la tradition qui y sont dépeints. Une écriture telle que l'autofiction, d'abord conçue et appliquée en France et en Europe, en est sûrement une qui plaît à ce lectorat.

3.8. Conclusion

L'écriture féminine africaine décriée, en général, « un univers féminin spécifique » (Kesteloot, 1992 : 482) :

Toutes [les romancières] restituent avec des talents divers les affres du mariage, avec l'amour, la jalousie, la concurrence, l'adultère, l'abandon, la stérilité, et puis les enfants, les tensions, les ruptures. Dans le contexte du conflit tradition/modernisme, elles abordent les problèmes des croyances et pratiques traditionnelles, de la condition féminine, de la famille étendue et ses contraintes.

Pour Kesteloot et pour Didier, le roman féminin a un contenu thématique spécifique en rapport direct avec les problèmes et le vécu des femmes. L'œuvre des femmes est alors un tissu commun qui permet une thématique commune. Historiquement, il importait pour les premières écrivaines de donner sa place et son poids à la parole des femmes, de mettre le lecteur à l'écoute des femmes. Ainsi s'explique l'apparente prédilection pour l'autobiographie ou l'autofiction « avant la lettre » : *De Tilène au Plateau, une enfance dakaraise* (1975) de Nafissatou Diallo, *Femme d'Afrique* (1975) d'Aoua Keita, *Les danseuses d'Impé-Eya* de Simone Kaya (1976), *La brise du jour* de Lydie Dooh-Bunya (1977), *Le qui mboiseur l'avait dit ...* de Myriam Warner-Vieyra (1980) *Le baobab fou* (1983) de Ken Bugul, *Collier de cheville* (1983) d'Adja Ndeye Boury Ndiaye, *Etrange héritage* (1985) de Gad Ami, *Une citronnelle dans la neige* (1986) de Gisèle Houtondji, *Cendres et braises* (1994) de Ken Bugul. L'autobiographie n'est d'ailleurs qu'un volet de ces vies de femmes, de ces fureurs et cris de femmes qui constituent la préoccupation principale de la production des femmes. A ces récits de vies plus ou moins romancés – on

retrouve toute la gamme allant du roman autobiographique par l'autofiction²⁵⁰ à l'autobiographie –, il faudrait ajouter les témoignages, comme ceux rapportés par Awa Thiam dans *La parole aux Négresses* (1978), pour souligner l'immense besoin de se raconter qui constitue la source de l'écriture féminine, et plus récemment les autofictions. La thématique beyalienne plonge le lecteur dans le sol africain, en ayant à l'esprit sa nouvelle réalité franco-africaine. Elle reste en pleine négociation pour l'espace migratoire en France. Sa compréhension et sa maîtrise du monde éditorial parisien lui ont donné une certaine attitude de manoeuvre. Selon Moudileno (2007), Beyala s'exprime « à l'intersection de plusieurs territorialités géographiques et intellectuelles » en mettant en avant « un brouillage de l'identité nationale au profit d'une pluralité d'affiliations », d'identités.

Beyala fait partie de ces écrivaines décrites par Kesteloot et Didier²⁵¹, qui, malgré le fait qu'elles se révoltent parfois, cherchent « à s'affirmer vis-à-vis du regard inquisiteur du critique » (Gallimore, 2001 : 98). Il suffit de penser à toutes les stratégies médiatiques, et commerciales, qu'utilise Beyala. Mais elle n'est pas leur égale, à plusieurs niveaux : sa thématique, qui est féminine puisqu'elle parle de la femme, en dit fût-ce aussi par son approche, plus radicale, violente et corporelle que d'autres écrivaines, africaines et occidentales, mais aussi par le choix de ses personnages (Beyala met en scène des prostituées, entre autres, mais en accentuant les similitudes entre elles et les autres femmes). Ses personnages féminins, qui parlent à la première personne du singulier, adoptent plusieurs stratégies subversives pour faire parler et récupérer un corps qui leur avait été confisqué. De premier abord, dans la plupart des récits beyaliens, les similitudes entre le parcours des narratrices et celui de leur créatrice incitent le lecteur à opter pour une interprétation autobiographique plutôt que fictionnelle. Plusieurs critiques ont ainsi noté que la dimension autobiographique n'était jamais très loin chez Beyala.

²⁵⁰ Cuasante Fernández (2006 : 221) identifie *La brise du jour* de Lydie Dooh-Bunya comme « le premier texte de fiction autobiographique écrit par une femme en Afrique noire », une autofiction donc. Et quelques pages plus loin, elle explique que le comité éditorial des Nouvelles Éditions Africaines a vaient obligé Mariétou Mbaye à camoufler son identité sous un pseudonyme littéraire, Ken Bugul, pour la publication de *Baobab fou*, « un texte parfaitement référentiel ». Elle reprend les mots de Mbaye : « Je me suis beaucoup disputée avec la maison d'édition. Je voulais mon nom. J'ai dit : Mettez mon nom, parce que tout cela, je l'ai vécu [...] Mais leur image de marque [...] » (Magnier, 1985 : 153, cité par Cuasante Fernández, 2006 : 224).

²⁵¹ Didier (1991 : 5) : « l'œuvre des femmes [est] comme un tissu continu qui permettrait une thématique commune ».

« Filou »²⁵² littéraire, « apostate incendiaire » (Asaah, 2003 : 9) allergique aux classifications, Beyala, rejetant consciemment l'autocensure caractéristique de l'œuvre de la plupart des ses aînées, se trouve en tant qu'individu et en tant qu'écrivaine dans l'entre-deux, dans l'hybridité. Dans sa vie, elle se présente comme afro-européenne, entre l'Afrique et l'Europe. Ses textes aussi restent profondément ambivalents, difficiles à classer, certains plus fortement autobiographiques que d'autres, par exemple *La petite fille au réverbère* et *L'homme qui m'offrait le ciel*, mais presque tous autofictionnels. Le succès de l'œuvre de Beyala est partiellement dû à cette ambivalence entre fiction et autobiographie, ambivalence, que Claxthe Beyala n'a jamais voulu ôter totalement, même à propos de son premier texte publié, *CSMB*. Ainsi, elle témoigne, dans *Le Provençal* du 20 janvier 1989²⁵³ :

Ce n'est pas souvent qu'une fille des bidons-ville [sic] arrive à s'en sortir [...]. Ce n'est pas moi qui écrit [sic], ce sont tous ceux qui sont restés là-bas, qui souffrent et ne désespèrent jamais d'un lendemain meilleur. (*Le Provençal*, 1989)

Cette fille qui s'en est sortie pourrait être tout aussi bien le personnage que son auteur.

Pour Beyala, les enfants et les femmes, en tant que groupes sociaux et politiques, n'ont aucun contrôle sur qui a le pouvoir de les classer, pourquoi on les classe et comment on les catalogue. La classification est problématique pour Beyala parce qu'elle constitue une façon systématique de renier la subjectivité personnelle. En tant qu'individu et en tant qu'auteure, Beyala veut pouvoir choisir et déterminer son propre chemin. Tout dans ses choix personnels et littéraires montre cette volonté.

Au niveau littéraire, Beyala a cherché un moyen de s'inscrire dans ses textes, d'être présente : en passant par Tanga qui n'arrive même pas à se nommer, qui n'est pas encore un *je* à part entière, qui n'a pas le droit de se nommer puisqu'elle n'est qu'une « fille-enfant » et tous les autres protagonistes féminins, même celles qui portent le nom de sa grand-mère, ce n'est qu'en 2007 que Beyala accepte qu'elle ne peut plus se cacher, lorsqu'elle écrit *HOC* et que tout le monde la reconnaît comme personnage principal.

²⁵² Coly (2010 : 93) utilise le substantif anglais « trickster » pour qualifier Beyala. La traduction française « filou » n'a pas la connotation traditionnelle africaine : en littérature orale africaine, le ou la « trickster » est un personnage omniprésent. Il existe aussi dans la tradition littéraire occidentale, par exemple dans les fables de La Fontaine.

²⁵³ Cité par De Meyer (2010 : 159).

L'œuvre de Beyala se caractérise par une constante tension entre deux conceptions de l'écriture, en tant que projet artistique et en tant qu'illustration d'une cause, et par un écart entre l'idéal littéraire et sa pratique effective.

Beyala n'a à aucun moment souscrit à un pacte autobiographique spécifique concernant son œuvre. En fait, son pacte est volontairement ambigu et cela vaut pour l'ensemble de son œuvre. Chez Beyala, comme j'ai pu le constater, le péri-texte et l'épi-texte se contredisent souvent. En plus, le méta-texte s'oppose parfois au para-texte. En bonne autofictionnaire, Beyala mêle habilement le réel et l'imaginaire. Quand cela est avantageux pour elle – on peut parler d'opportunisme commercial surtout lors de la publication de *L'homme qui m'offrait le ciel* – son péri-texte et son méta-texte encouragent une identification avec des personnes réelles alors l'épi-texte (d'autres autofictions) insiste sur la transcendance de l'art qui fait qu'un personnage n'est jamais une personne réelle.

L'écriture beyalienne s'inscrit dans cette veine de femmes africaines actuelles n'ayant pas pour projet identitaire de trouver une unité à l'identité, une « mêmété »²⁵⁴, voire une harmonie identitaire, mais plutôt de saisir les positions du sujet, les orientations identitaires, les possibilités multiples, fragmentées et fragmentaires qu'offre l'identité contemporaine, mouvante et instable.

Beyala est un exemple, avec Bouraoui que j'analyserai dans le chapitre suivant, où l'autofiction nominale indétournée des débuts de sa carrière littéraire permet à l'auteure

d'assumer les propos et les pensées de son narrateur, tout en allant dans le sens de l'impersonnalité et de la neutralité susceptibles de dépasser la simple quête introspective, de faire accéder à une dimension universelle « l'universel singulier » sartrien et de rendre appropriable le *je* par le plus grand nombre. (Vilain, 2010 : 482)

²⁵⁴ Cette notion renvoie aux notions d'identité-mêmété et d'identité-ipséité renvoyant de Paul Ricœur (1990) qui explique que la « mêmété » (identité-*idem*) suppose une permanence dans le temps, s'oppose au différent, au changeant, au variable, tandis que l'« ipséité » (identité-*ipse*) n'implique rien de tel, et permet au contraire de poser d'autres modalités d'identité non identique. S'il est possible d'assimiler la mêmété à l'identité sociale, l'ipséité désigne elle une part de pluralité et de diversité au cœur de l'identité personnelle irréductible à la seule identité sociale. C'est le récit (auto)biographique [et par extension, le récit autofictionnel], qui doit, selon Ricœur, permettre d'articuler cette partie mouvante de l'identité à la mêmété afin de la rendre constitutive de l'identité personnelle : « c'est dans le cadre de la théorie narrative que la dialectique concrète de l'ipséité et de la mêmété [...] atteint son plein épanouissement » (1990 : 138).

Résumé :

Calixthe Beyala, écrivaine et femme politique, est connue pour le côté provocateur de sa personne. On le retrouve dans ses autofictions militantes et vengeresses au niveau de la thématique et de la stylistique.

Voici les points clés des indices autofictionnels thématiques et stylistiques :

- Thèmes : enfance, corps, figure du double, quête et construction identitaire à travers la mémoire et le souvenir
- Style : présence du carnivalesque, originalité langagière au niveau de la syntaxe, intrusion de mots de sa langue maternelle africaine (effet de réel), provocation lexicale
- Intertextualité : contrefaçons, plagiat, Affaires Beyala

NINA BOURAOU

4.1. Introduction

Après l'analyse de ses autofictions nothombiennes, de ses caractéristiques textuelles, formelles, thématiques et stylistiques de l'écriture autofictionnelle nothombienne et de la fonction du lectorat, je m'attarderai, dans ce chapitre, sur l'écriture autofictionnelle de l'auteure franco-algérienne Nina Bouraoui²⁵⁵, qui, de par sa naissance en France de père algérien, mais surtout par ses thématiques et son choix du français comme langue d'écriture, appartient à la littérature biculturelle²⁵⁶. De nouveau, il s'agira de démontrer les mécanismes scripturaires mises en place par l'écrivaine, de déduire les caractéristiques autofictionnelles de son écriture en s'appuyant sur la thématique de ses écrits ainsi que sur ses procédés stylistiques. Je commencerai donc par une introduction générale, ensuite je proposerai divers thèmes bouraouines pour enfin procéder à l'analyse stylistique des procédés littéraires mis en œuvre par l'auteure dans son écriture. Je n'omettrai pas non plus, comme dans le chapitre sur Amélie Nothomb, d'analyser ces facteurs personnels et professionnels qui pourraient avoir conduit Nina Bouraoui à emprunter un genre aussi particulier que l'autofiction, puisque ces quelques éléments autobiographiques trouvent parfaitement leur place dans le genre autofictionnel et font partie prenante de l'intériorité de l'auteur ; les traces se retrouvent à l'intérieur même de son œuvre. La notion de contexte constituera donc un des points focaux de ce chapitre, étant déterminante pour que le lecteur puisse établir de lui-même certains rapprochements et qu'il dispose de connaissances nécessaires pour comprendre et saisir les subtilités autofictionnelles.

Dans les chapitres précédents, l'autofiction « européenne » a été analysée à travers une de ses représentantes, Amélie Nothomb, et l'autofiction « afro-européenne » à travers Calixthe Beyala. Dans ce chapitre, j'analyse l'écriture d'une représentante franco-

²⁵⁵ *La Voyeuse Interdite* (1991), *Poing Mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Âge blessé* (1998), *Le Jour du sésisme* (1999), *Garçon manqué* (2000), *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes Mauvaises Pensées* (2005), *Avant Les Hommes* (2007) et *Appelez-moi par mon prénom* (2008) font partie du corpus de mon étude. Je n'ai pas inclus son dernier récit intitulé *Les Baisers brûlants* (2010), par manque de temps principalement.

²⁵⁶ Bouraoui a choisi de s'inscrire dans un espace linguistique francophone : « Je parle en français. Uniquement. Je rêve en français. Uniquement. J'écrirai en français. Uniquement. La langue arabe est un son, un chant, une voix. Que je retiens. Que je sens. Mais que je ne sais pas. La langue arabe est une émotion » (*GM* : 169).

algérienne afin de voir les tendances autofictionnelles de l’Afrique du Nord, évidemment fortement influencées par l’Europe aussi puisque c’est là où vit et écrit Nina Bouraoui. Ici, il s’agira de voir comment les écrivaines beures, se sont mises à la recherche d’alternatives idéologiques et d’autres canons littéraires à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Probablement influencée par ce qui se fait au niveau littéraire de puis quelques décennies en France et en Europe, la littérature romanesque franco-arabe/beure est également envahie par le *je*, signe distinctif de l’écriture intimiste sous ses différentes formes, notamment l’autobiographie, le roman autobiographique, l’autofiction et la métafiction pour en nommer que quelques-unes. Une partie des auteurs a rompu avec tout ce qui est mimésis, homologue ou calque de la réalité (tel le roman réaliste ou l’autobiographie) et a adopté une certaine esthétique de l’anti-représentation. Varga (2004 : 489) entame sa réflexion de l’écriture maghrébine du Moi, en soulignant que l’autobiographie beure, interprétée comme une pratique postmoderne du mélange de genres, brouille réalité et fiction et remplit « à la fois la fonction d’un discours identitaire de ‘ l’entre-deux’ ou d’une Histoire alternative tout en puisant dans l’espace autobiographique ». Selon lui, ces textes échappent aux définitions et constituent, de ce fait, un terrain problématique de la critique. Selon moi, ce sont exactement ces points qui rendent la notion d’autofiction intéressante. Cette écriture, qui se caractérise par la destitution du sujet, l’incertitude identitaire, la dé-subjectivation, la transformation de la vie en fiction (jusqu’au point où la vérité est fiction comme l’a indiqué Philippe Forest ou « une copie de copie, une copie éloignée de trois degrés » selon Darriussecq, 2010 : 508), le doute, l’hésitation de l’identification de l’auteur, du narrateur et du personnage principal (c’est lui – ou plutôt c’est elle puisque mon étude se consacre aux femmes –, ce n’est pas elle, elle n’est ni elle-même ni tout à fait un autre), la prédominance de marqueurs de la fictionnalité (dédoublement de l’instance narrative, le *je* dépourvu de tout sens référentiel, l’ambiguïté générique, l’anti-représentation du réel, le processus de dépersonnalisation, l’exhibitionnisme psychologique) est celle qu’a choisie Nina Bouraoui. De *La voyeuse interdite* à la « trilogie » *Poing mort*, *Le Bal des murènes* et *L’Age blessé*, mais surtout dans les autofictions plus récentes, telles que *Appelez-moi par mon prénom*, une tendance à se détacher de l’orbite maghrébine se fait jour. Par exemple, déjà dans *Garçon manqué*, la narratrice révèle son prénom en entier, Yasmina, vers la fin

du récit (*GM* : 127). Ce prénom est le prénom réel de l'auteure Nina Bouraoui. Cette seule instance d'intrusion permet donc au lecteur d'assimiler le personnage principal, la narratrice et l'écrivaine. « Un nom réel a une sorte de force magnétique », dit Lejeune (1986 : 71), « il communique à tout ce qu'il touche une aura de vérité ». Pour ce spécialiste de l'autobiographie française, le personnage à nom réel et

tout ce qu'on dit de lui, même donné pour fictif, s'intègre à sa définition. Pour contrebalancer cette puissance référentielle, il faut des signes bien explicites [...] ou bien des contradictions [...]. Et même averti clairement, il n'est pas sûr que le lecteur puisse vraiment lire comme fictif l'énoncé. [...] nommez, nommez, il en restera toujours quelque chose. Surtout si la personne que vous nommez c'est vous. (Lejeune, 1975 : 71-2)

Les thématiques les plus souvent liées à l'autofiction sont longtemps restées taboues (et le sont encore souvent) dans la littérature beur. Ce tabou est, la plupart du temps et par la plupart des critiques, attribué au poids de la religion dans les sociétés maghrébines. Gans-Guinoune (2009 : 66-67) retrace les débuts historiques de l'autofiction maghrébine féminine et la fait débuter par une autofiction de Djamilia Debèche, *Leïla, jeune fille d'Algérie* (1947). Une seconde vague, à partir des années 50 a vu Assia Djébar créer son propre langage autofictionnel. Elle est suivie de ses autofictions avant la lettre de Marguerite-Fadhma Aït Mansour Amrouche (*Histoire de ma vie*, publié posthumément en 1968) et de sa fille Marie Louise Taos Amrouche dont *L'amant imaginaire* est publié en 1975, alors que la période entamée dans les années 80 résulte en « une forme narrative hybride, déroutante pour le lecteur, où l'alternance du 'je' et du 'elle' trahit l'hésitation de l'auteure à se dévoiler » (Gans-Guinoune, 2009 : 67). Je peux citer l'écriture autofictionnelle de Malika Mokeddem comme exemple ici. Partant d'un événement sensible, l'insomnie, Mokeddem construit sa biographie de façon fragmentaire en alternant le présent et le passé dans *La Transe des Insoumis*²⁵⁷.

Inspirée de la psychanalyse, l'autofiction affectionne des thèmes comme la schizophrénie, les troubles mentaux, la sexualité dissolue, le doute et les troubles de l'identité qu'elle tente, dans une certaine mesure, de reconstruire. Comme souligné à propos de l'écriture not-hombienne, si l'écriture de soi flirtait avec l'autofiction, c'est principalement que « l'identité n'est pas une question de sang ou de sol (...) mais dans et par quel récit on s'est constitué » (Kaplan, 1999 : 252). Selon Wrońska (2007 : 132), la

²⁵⁷ Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, Paris : Grasset, 2003.

psychanalyse donne la liberté de s'interpréter et de se réécrire. Dans ce chapitre, j'analyserai l'écriture autofictionnelle de Nina Bouraoui, cet « acte de résistance », ce « vrai combat dans l'écriture », cette « guerre »²⁵⁸, écriture que d'aucuns ont pu comparer aux « infimes coups de pinceaux d'un pointe pointilliste » (Jacomard, 2004 : 47) et que Bouraoui même compare à la broderie, ce « travail lent, que l'on voit en train de se faire (et que je comparais à l'écriture d'un livre) » (AMMP : 30).

4.2. Présentation de l'auteure

Nina Bouraoui - Bouraoui signifiant « fils/fille d'un raconteur » (Lebdai, 2007 : 40), ou encore « celui qui raconte » en arabe -, de son véritable nom Yasmina Bouraoui, est née à Rennes, en France en juillet 1967, de père algérien et de mère française. Elle a vécu en Algérie, à Alger jusqu'à ses quatorze ans. Elle est décrite comme une enfant sauvage et peu bavarde. Elle développe très tôt une relation étroite avec son père et devient « un garçon manqué » (ce qu'elle décrira dans l'autofiction du même nom). Lorsqu'elle a 14 ans, Nina part avec sa famille passer des vacances en France. Le retour en Algérie étant ensuite impossible, la famille s'installera d'abord à Zurich, en Suisse, puis à Paris, en France, en passant par la Bretagne et Abu Dhabi. Elle partage aujourd'hui son temps entre la France et la Suisse. Son univers de création prend racine dans un phénomène de mixité, d'hybridité, d'entre-deux, considéré comme la caractéristique commune de toute expression migrante, frontalière. Homi Bhabha parle de *unhomely*, de *in-between* et de *mimicry* (concepts empruntés à Freud mais utilisés dans la lignée de Lacan). *Unhomely* et *in-between* signalent un état nomade et hybride, et le mimétisme est un processus qui ne finit jamais et qui souligne à la fois tant l'impossibilité d'une construction traditionnelle mono-identitaire que la nécessité de penser l'identité comme trans-identité. (Alfonso de Toro, 2005). Bouraoui explique elle-même sa relation avec l'entre-deux :

La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet *entre-deux langues*, *entre-deux* culturel, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue (...). On écrit beaucoup plus selon les véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire. A paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je dirai : « Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde ». C'est-à-dire qu'une écriture vraie est inabordable, elle

²⁵⁸ <http://dzlit.free.fr/bouraoui.html>.

demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité » (cité par Bivona, 1994 : 32).

Très jeune, Nina Bouraoui apprécie le pouvoir de l'écriture qui sera à partir de ce moment son refuge. À 9 ans elle écrit sa première nouvelle qui sera « une révélation ».²⁵⁹ Elle trouve un exutoire, une échappatoire, un moyen de s'exprimer, d'être elle-même. Le déracinement imprévu à l'âge de 14 ans, un vrai déchirement pour la jeune fille, devient en quelque sorte une renaissance pour elle puisqu'elle découvre un nouvel environnement où elle apprend à vivre librement son homosexualité. Elle décide de devenir écrivain et publie son premier texte en 1991, *La Voyeuse interdite*. Bouraoui a produit, depuis lors, une douzaine de textes littéraires chez Gallimard, Fayard et Stock. Ses textes sont pour la plupart des récits autofictionnels écrits à la première personne. De ce fait, ils incorporent plusieurs traits caractéristiques de l'autofiction, notamment la fragmentation, la fictionnalisation de soi, la métadiscursivité, les phrases courtes, la répétition et les anaphores, l'inclusion de nombreux (auto)biographèmes²⁶⁰, le « vacillement de l'identité » (Tabti, 2004 : 303), tout ceci contribuant à une sorte d'urgence essoufflée. L'accent sur le *je* est omniprésent dans son écriture, la subjectivité joue un rôle primordial dans son œuvre, médiation du soi textuel et sexuel. Tout comme Nothomb, elle est également parolière de chansons. En 2007, par exemple, elle écrit *Immensité* et *Les Paradis* pour Céline Dion.

4.2. Le paratexte chez Bouraoui

L'œuvre de Nina Bouraoui ne contient pas beaucoup de données paratextuelles : aucun roman n'est préfacé, par exemple. Les éléments présents dans le paratexte se limitent aux noms de l'auteur et de l'éditeur, aux titres des romans, aux dédicaces et à des indications sur le genre de roman.

Très peu d'épigraphes sont incluses dans l'œuvre de Bouraoui. Dans *Appelez-moi par mon prénom* l'auteur met l'épigraphe suivante :

²⁵⁹ www.univers-l.com/personnalite_nina_bouraoui.htm.

²⁶⁰ Dans *GM* et *AB* on trouve des allusions à la Résidence où habitait Bouraoui : dans *VH*, il y a un immeuble construit en rond comme la Résidence, il y a Saint-Malo, la grand-mère française et son savon à la rose, les cousins, etc. Les autobiographèmes renvoient à ce que Bernard Magné (1999 : 26) nomme les *œnrages*.

L'amour crée, comme par enchantement, un passé dont il nous entoure. Il nous donne, pour ainsi dire, la conscience d'avoir vécu, durant des années, avec un être qui naguère nous était presque étranger. (Benjamin Constant)

En revanche, presque tous les romans sont dédiés : « A mes parents, à ma sœur » (*PM*), « à Rabiâ et Bachir » (*JS*), « A l'Amie. A François. A Muriel. Au docteur C. A ma famille amoureuse » (*MMP*) et « A P.M. » (*AMMP*). Bouraoui représente P comme son amant, alors que, selon une amie de Bouraoui²⁶¹, il s'agit d'une femme. Il est intéressant de noter que ce P vient de faire un mémoire sur l'identité (*AMMP* : 34), que est un thème clé de l'autofiction bouraouine. *JS* comporte également une dédicace : « A Rabiâ et Bachir ». Le nom de Bachir est déjà annoncé dans *VI* à la page 121, par *Siyed Bachir*, le prétendant de Fikria. Or, il s'agit des grands-parents paternels de Nina Bouraoui, comme l'annonce la narratrice dans *JS* : « Je viens de la terre de mon père. Je viens de la terre de Rabiâ et de Bachir, ses parents. » (p. 96). Les dédicaces très personnelles, à ses parents, sa sœur, ses ami(e)s, ses grands-parents indiquent la volonté de Bouraoui d'insérer sa vie personnelle dans ses récits.

Le paratexte de *GM* est intéressant d'un point de vue autofictionnel. En effet, Lebdaï (2007 : 35) révèle que ce texte n'a pas été annoncé en tant que « roman », mais plutôt en tant que « livre »²⁶². Le résultat est, selon Lebdaï, que le récit se lit comme un autofiction, presque comme une autobiographie. La plupart des faits référentiels sont clairement inscrits et rapportés dans la diégèse.

L'attente romanesque est annoncée par l'indication paratextuelle « roman » dans *BM* où il s'agit de l'histoire d'un adolescent asthmatique (le narrateur) vivant une aventure bien singulière et dans *AB* de l'histoire d'une femme (la narratrice) qui se remémore son enfance, ainsi que dans *AMMP*. En revanche, *VI* est décrit par plusieurs critiques comme un texte d'un genre assez ambigu, mais « roman quand même car il brosse un tableau d'Alger sans fausse pudeur où la fiction ne dépasse pas de beaucoup la réalité et qui, du coup, entre dans le courant de la littérature maghrébine, puisque l'histoire se passe à Alger et que la romancière est algérienne » (Benmahamed, 2000 : 85). Bouraoui est un

²⁶¹ D'après la correspondance personnelle que j'ai eue avec cette amie.

²⁶² L'éditeur parle de « livre » et non de « roman ».

peu plus explicite dans son péritexte. Ainsi, trouve-t-on les paroles suivantes attribuées à Bouraoui sur un site web²⁶³ :

“Garçon manqué” est un récit autobiographique, dans lequel je décris la difficulté de vivre en Algérie avec une mère française et, en France, avec un père algérien. Je parle aussi de mon homosexualité. On pourrait penser que l’écriture est pour moi une thérapie, mais comme j’en suis une par ailleurs, je fais la distinction entre les deux. En thérapie, au bout d’un moment, on ne se ment plus. En littérature, on peut mentir même si on parle de soi. Heureusement, sinon ce serait pour moi une exposition trop violente. Quand je suis auteur, je me sens quelqu’un d’autre, et c’est cela qui est excitant. Après avoir écrit, je ne me sens pas libérée. A chaque fois, je recommence à zéro. L’écriture ne guérit pas. La preuve, si elle guérissait, au bout d’un moment, je n’écrirais plus.

De façon générale, elle se positionne par rapport à l’écriture ainsi²⁶⁴ :

Tous les auteurs se servent de leur vie, c’est le matériau le plus concret – mais l’acte d’écrire transforme la réalité, on invente sa vie en l’écrivant. Même si je dis « je », même si je parle de lieux que j’ai connus, de gens que j’ai aimés, même si les noms, les faits sont vrais, ce n’est pas seulement de l’autobiographie car l’écrivain dissimule, invente, transforme : les écrivains sont tous des menteurs ! Il est significatif qu’elle combine l’invention et la transformation avec des faits réels et qu’elle s’éloigne ainsi de l’autobiographie pour se rapprocher de l’autofiction, bien qu’elle revendique – juste avant ce propos, dans la même entrevue – qu’elle écrit beaucoup sur elle-même « mais [que] ce n’est pas vraiment de l’autofiction ».

Une fois de plus, telle que chez Beyala, la notion d’autofiction est utilisée, mais pas expliquée. Dans les deux cas, il m’a été impossible de vérifier à quel niveau, le vocable est compris par les auteures. S’agit-il simplement de reprendre un concept utilisé presque quotidiennement par la critique et souvent mal-interprété ? Ou les écrivaines ont-elles pris le temps d’analyser la notion pleinement et d’en faire le juste partage ? Il semble, à mon avis, qu’elles sont « attirées » par le concept, mais n’ont pas – encore – bien déterminé leurs positions par rapport à ce mot. Evidemment, la question reste de savoir si la catégorisation du genre de leurs œuvres fait partie des envies des auteures.

4.2.1. La titrologie

Comme c’est le cas pour la plupart des textes littéraires, aucun titre de Bouraoui ne fait directement allusion à l’auteure, sauf si le lecteur est au courant de la vie personnelle de celle-ci. Ainsi, le lecteur avisé sait que le « garçon manqué » est Nina Bouraoui, ou même Yasmina Bouraoui, qu’elle est la « voyeuse interdite », que c’est son « âge » qui a été « blessé », qu’elle veut mener une « vie heureuse » mais qu’elle a de « mauvaises

²⁶³<http://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Epanouissement/Articles-et-Dossiers/Litterature-coucher-ses-maux-sur-le-papier/4Le-partage>.

²⁶⁴ <http://www.magnard.fr/IMG/doc/9782210166455-sequence4.pdf>.

pensées » qui l'en empêchent et que maintenant à près « les hommes », on peut l'appeler[r] par [s]on prénom ». L'absence des noms des personnages dans les titres est significative dans la mesure où ceci met au centre le conflit identitaire dans lequel se trouve l'auteur. Ainsi, en plaçant un nom à spécificité culturelle sur la page du titre, l'auteur risquerait d'introduire des idées prématurées ou réductrices dans l'esprit du lecteur ce qui irait à l'encontre de la fiction où l'accent est mis sur le sens de l'identité incertaine du protagoniste.

Le titre du premier roman, *VI*, est néanmoins indicatif ; il s'agit d'un syntagme nominal commençant par un article défini, ce qui provoque un effet de « déjà-lu ». Ce qui permet sans doute aussi de généraliser : toute voyeuse serait interdite, toute guetteuse clandestine, toute spectatrice dissimulée et enfermée. Il renvoie également au voyeurisme, ce que témoigne l'auteur dans une interview qu'elle a accordée à Bivona (1994) :

(R. B.) – « Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre », c'est une des premières phrases (sic) de ton roman. Tout se passe dans un espace extrêmement restreint (sic) et cet espace a un rapport direct avec le JE, le point de focalisation. Cet espace commence à s'élargir au fur et à mesure que le récit continue : de l'intérieur vers l'extérieur. Cet espace est délimité par le regard, s'il n'y avait pas le regard, l'espace n'existerait pas.

(N. B.) – Bien sûr, c'est un livre sur le voyeurisme, comme le titre l'indique. La scène est très restreinte et bien délimitée, elle est simple, comme un décor de théâtre : la chambre, la maison et la rue. C'est tout. On ne va pas plus loin. Dans l'imaginaire cet espace s'élargit. Il y a le port, la mer et ce qu'il y a au-delà de la mer. Il fallait mettre un décor étouffant comme celui-là parce que j'avais besoin de parler de ce qui se passe à l'intérieur d'une maison avec très peu de personnages qui ne dialoguent pas.

Par le titre même, le lecteur apprend que le regard sera le nœud central de l'intrigue, l'organisateur de la narration. Le regard interdit, prohibé, cette interdiction fondamentale engendre la transgression et le désir de voir²⁶⁵. Ce titre renvoie aussi à un intertexte intéressant : *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet (1955). Alors que dans *VI* la narration se fait à la première personne du singulier, chez Robbe-Grillet elle se fait à la troisième. En revanche, au niveau des répétitions et de la construction identitaire il y a de nombreuses ressemblances. On retrouve aussi des descriptions dans lesquelles la réalité et le s

²⁶⁵ Le regard domine aussi la diégèse de *GM* : « Ça brûle le corps. Le feu du regard des autres. Sur ma peau. Sur mon visage. C'est difficile de s'aimer après. De ne pas haïr le monde. De ne pas vouloir s'en éloigner » (*GM* : 141). Le regard de l'autre, le regard masculin sur son corps féminin est ressenti comme un viol, « le viol de ma confiance [qui] retire l'enfance » (*GM* : 46).

souvenirs du personnage principal finissent par se confondre ; ceci est dû au mélange de plusieurs décors, certains réels, d'autres artistiques issus de la réalité ou encore du souvenir proche. Tout ceci a pour effet de plonger le lecteur dans une incessante hésitation. Bouraoui, à l'instar de Robbe-Grillet, met en scène le corps, la vie, avec un exhibitionnisme qui va au-delà de l'écriture intime, où le lecteur n'est plus un confident – comme dans l'autobiographie classique – mais devient souvent un voyeur. Dans les deux textes, ici comparés, de voyeur qu'il était, le personnage principal est devenu, en passant en quelque sorte de l'autre côté de la fenêtre, celui qui est vu. Malika Mokeddem, autofictionnaire maghrébine, reprendra le deuxième vocable du titre de Bouraoui pour en faire le titre d'une de ses autofictions en 1993, *L'interdite*.

En 1996, Bouraoui publie *BM*, dont le titre est captivant au point de vue intertextuel. Le mot bal renvoie à « *assemblée dansante* », mais aussi, dans l'expression *donner le bal à quelqu'un*, « le maltraiter » ou dans l'expression *mettre le bal en train*, « engager une discussion, exciter les esprits ». L'un des thèmes du roman concerne justement les traitements abominables infligés aux prisonniers de guerre : la torture. *Murènes* renvoie aux poissons, à un type d'apodes, comme des anguilles. Le lecteur trouve une première référence dans le roman à la page 7 :

Les pêcheurs sifflent les murènes un doigt dans l'eau pour les attirer. Elles sortent des caches et des digues immergées, elles remontent vers la surface par petites ondulations et encerclent les bâtonnets de chair. C'est la danse du désir et de la mort au son du souffle rond des hommes.

A la fin du roman (*BM* : 124), le lecteur retrouve également une allusion aux murènes :

Une fois l'an, les serpents de mer se redressent à la verticale, en banc réduit et serré, aux jours de ponte ou des amours, ils se tiennent comme des hommes, vers le haut et non à l'oblique, vertébrés, ils dorment, somnolent, s'asphyxient ou chassent, on ne peut le vérifier, ils se laissent déporter par le courant, inversés, secoués, mais restent droits, pendus au plafond de la surface, si légers, aériens et regroupés que le nageur pense à un bloc d'algues, les écarte et se fait mordre.

Le récit est encadré par ces allusions aux murènes dans un bal assez particulier. Ce titre, fortement connoté, est donc chargé de sens. C'est un titre énigmatique qui cherche à attiser la curiosité du lecteur mais en même temps le transporte dans un monde qui ne correspond pas à celui annoncé. Il exerce une rupture entre le texte et le paratexte. Ce rapport est assez significatif : le choix des murènes n'est pas fortuit. Il s'agit de captiver l'attention du lecteur sur des poissons « mythiques », auxquels on attribue un sexe (elles sont femelles) et auxquels on attribue une certaine forme de reproduction (elles

engendrent de s serpents). L'allusion intertextuelle au poème de Guillaume Apollinaire, *La Chanson du mal-aimé*²⁶⁶, dans lequel il communique sa douleur due à une déception amoureuse, est visible :

Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclaves aux murènes
La romance du mal-aimé
Et des chansons pour les sirènes

Ainsi pouvons-nous pressentir, à partir du titre, l'immixtion d'une fable dans une fiction romanesque. Ce mélange de genres est un trait de l'autofiction comme l'analyse de l'œuvre nothombienne a pu le montrer. Les poissons « mythiques » auxquels renvoie le titre semblent révéler de dramatiques destins. Le titre prédit le récit.

Le quatrième texte bouraouin publié est intitulé *AB*. Le lecteur peut supposer un lien intertextuel avec *L'âge d'homme* qui constitue le début de l'autobiographie de Michel Leiris qui, dans ce texte, « privilégie les fantasmes, lève les censures, traque l'identité enfouie »²⁶⁷. Une grande similitude se profile avec la thématique autofictionnelle de Nina Bouraoui : les deux voix qui se font écho, l'érotisme, la quête de soi. *AB* évoque également diverses époques de la vie : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte et la vieillesse. La blessure peut concerner l'une ou plusieurs de ces étapes. Dans cette autofiction, il s'agit de l'enfance et de la vieillesse. Cette autofiction forme une trilogie avec les deux titres qui la précèdent dans la mesure où tous les trois (*PM*, *BM*, *AB*) se distinguent par l'évacuation du thème de l'Algérie coloniale et post-coloniale pour établir un espace-temps « indéfini » et une thématique du corps, de la douleur et de la mémoire. Ce petit aperçu des titres de l'œuvre de Bouraoui permet de conclure que l'auteure privilégie des titres allusifs, empreints d'un lyrisme pathétique. L'attente romanesque se doublerait alors d'une attente poétique, où le travail d'écriture occupe une place éminente. Le sous-titre est un autre indice paratextuel important. *BM* comporte la mention « roman » en sous-titre. Il invite donc à une lecture romanesque, et tente de brouiller les pistes pour toute recherche « autobiographique », ceci devient alors une marque, avec les autres caractéristiques textuelles, de l'autofictionnalité de ce récit : le lecteur est placé devant un genre qui devrait satisfaire son attente, à savoir : lire un

²⁶⁶ Guillaume Apollinaire, in *Alcools*, Poésie. Paris : Gallimard, 1992, p. 21.

²⁶⁷ Anthologie des textes littéraires du Moyen âge au XXème siècle. Paris : Hachette, 1998, p. 586.

roman. En fait, l'auteur construit un univers romanesque pour donner libre cours à une autofiction « fictive » – si l'on admet qu'il peut y avoir des autofictions factuelles. Il faut encore indiquer une certaine inter-titularité entre *BM* et *Le Bal*, roman autobiographique de la romancière franco-algérienne Leïla Sebbar, dans lequel celle-ci relate la rencontre d'une jeune fille française, catholique avec un jeune homme musulman fasciné par la France, au cours d'un bal.

De son côté, *MMP*, « logé à l'enseigne du roman, s'avère résolument tourné vers la matière autobiographique, à la fois autofiction de la vie et rétrospective de l'œuvre de sa narratrice qui écrit des livres, sœur siamoise²⁶⁸ de Nina Bouraoui » (Laflamme, 2006 : 48). Le titre d'*AMMP* en dit long sur le mélange réalité-fiction que Bouraoui présente au lecteur. Elle demande d'abord à son futur amant de l'appeler par son prénom (*AMMP* : 50), ensuite elle le demande au lecteur de l'appeler par son prénom, mais ce lecteur ne pourra pas décider s'il s'agit de Nina, son prénom d'écrivaine, ou de Yasmina, son prénom dans la vie réelle.

4.2.2. Les incipits

Après l'étude des éléments dans la périphérie du texte, il est temps d'aborder les textes proprement dit en commençant par leur début, c'est-à-dire leurs incipit. C'est à ce niveau du texte que se manifeste la voix narrative et l'entrée dans l'autofiction, dans le cas des récits objets de cette exploration.

Comme porte d'entrée dans le texte, l'incipit a d'abord une fonction « codifiante ». En effet, l'incipit permet généralement de reconnaître, selon le type de codification mis en jeu (explicite, indirect ou implicite), le genre et le style d'une œuvre. L'incipit joue un rôle de « séducteur » auprès du lecteur par la création de sentiments d'attente, en attisant la curiosité, en instaurant, dès le début, une tension par une dramatisation instantanée. D'après Khalid Zekri, ce sont les fonctions « codifiante » et « séductrice » que l'on trouve dans tout incipit. L'incipit peut aussi avoir une fonction « informative » (thématique, métanarrative et constitutive) ou « dramatique » (mise en marche de l'action).

²⁶⁸ Il est intéressant ici de noter la similarité des descriptions de la critique littéraire de Bouraoui et de Nothomb en ce qui concerne le côté « siamois » de leur personnalité et de leur écriture.

Dans son mémoire, Benmahamed propose d'analyser les débuts et les fins de certains romans bouraouins ; il note qu'*AB* commence ainsi :

Je suis à genoux, mes seins cognent l'un contre l'autre, débridés, libres des gangues qui retiennent et compriment l'air, ils sont en fibres larges et défaits, des sangles lisses battent mon ventre, une bête à charrier, rachitique, inféconde, échappée du troupeau, perdue.

Le lecteur est à nouveau en présence de l'exhibition du corps, de sa mise en images ce qui montre l'allure égotiste des narratrices de *PM* et de *AB* qui mettent en avant leur narcissisme. Comme dans *PM* où la narratrice amorce son récit par sa chevelure, la narratrice d'*AB* commence par présenter une partie de son corps, ses seins, dans une position en évolution par rapport à *PM* où la narratrice était allongée : ici, on la retrouve à genoux²⁶⁹.

Cela peut faire penser à une vision métaphorique de l'évolution de l'écriture de l'auteur, par exemple, qui va vers une certaine maturité. Dès l'entrée dans le récit, la narratrice se donne à voir dans une posture qui peut être de soumission profonde, de prière ou de supplication. Ce début de récit renvoie aux thèmes de Georges Bataille²⁷⁰ – que Nina Bouraoui compte parmi ses mentors – sur la littérature, et plus particulièrement sur la littérature érotique. Un passage d'*Histoire de l'œil* de Bataille est pratiquement repris mot à mot et constitue l'incipit de *PM* :

Une mouche, bourdonnant dans un rayon de soleil, revenait sans fin se poser sur le mort. Elle le chassa mais soudain, poussa un léger cri. Il arrivait ceci d'étrange : posée sur l'œil du mort, la mouche se déplaçait doucement sur le globe vitreux. (Georges Bataille, *Madame Edwarda. La Mort. Histoire de l'œil*, Paris Ed. J.J. Pauvert, 1986, p. 166)²⁷¹

Dans son analyse de l'incipit de *VI*²⁷², Benmahamed (2000 : 48) souligne la présence de différents « effets de réalité » et de « fiction » ; ainsi, la subjectivité de la narratrice peut être notée à travers la modalité appréciative : « *Hautain je dirais* ». La description,

²⁶⁹ La femme à genoux, soumise, est une image que le lecteur retrouve aussi à plusieurs reprises chez Beyala.

²⁷⁰ Pour Bataille, le principe fondamental de la littérature érotique est l'articulation d'une parole sur un corps représenté sous l'aspect de ses postures et de ses parties érogènes, ainsi que l'ensemble des thèmes liés à la prostitution, l'obscénité, la nudité, la jouissance.

²⁷¹ Cité par Bivona (1994 : 114).

²⁷² « Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur un trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville. Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces petits et ces petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses. » (p. 9)

rapportée à l'activité perceptive de la narratrice, donc focalisée, ne fonctionne plus comme pause : elle est, selon Benmahamed, narrativisée. Le temps du récit est le présent dont « l'effet contextuel » est d'immerger le narrataire dans une histoire de type autofictionnelle. C'est aussi un présent d'actualité transposée (l'actualité de la narratrice est partagée avec celle de son personnage).

L'incipit du *Bal des murènes* est aussi fascinant d'un point de vue générique. Comme le souligne Benmahamed (2000 : 54-55), « *J'entends frapper* », est la première phrase qui met le lecteur en contact avec le texte. Le narrateur autodiégétique se manifeste dès l'entrée dans le texte, ce qui plonge le narrataire dans un récit *in medias res*. La spécificité de ce début est qu'il présente en fait une double entrée dans le texte. Immédiatement après l'annonce et la description du bruit, un narrateur extradiégétique prend en charge une sorte de second incipit qui ressemble à un début de fable. Dans cette seconde entrée dans le texte, le titre est repris (murènes, danse) et une fracture apparente et momentanée avec l'histoire se profile²⁷³.

L'insertion de ce passage, appartenant au code gnomique²⁷⁴, dans le récit autodiégétique du narrateur, a ambitionne de produire une fracture liée à l'intervention d'un narrateur extradiégétique, substitut de l'auteur. La « mise en scène de la description » prise en charge par le narrateur autodiégétique produit un effet de réalité, celle prise en charge par le narrateur extradiégétique produit un effet de fiction. Ce double effet est caractéristique des récits à dominante autofictionnelle.

Je me tourne maintenant vers l'incipit du *Jour du séisme*. Cet incipit²⁷⁵ est une reprise anaphorique, et, en même temps, une explicitation, du titre (*JS*) : « c'est à Alger, le 10 octobre 1980 ». Il joue également un rôle d'anticipation (cataphore) sur la suite du texte qui va répéter le thème de la terre qui tremble. Il s'agit en fait d'un tremblement de terre réel qui a eu lieu le 10 octobre 1980, en Algérie, dans la ville d'El Asnam plus précisément.

²⁷³ Le même procédé sera utilisé pour la clausule, qui se présentera sous deux formes.

²⁷⁴ Le code gnomique fait référence au présent dit de « vérité générale », il s'agit de faire voir un passage comme ayant une valeur omnitemporelle.

²⁷⁵ « Ma terre tremble le 10 octobre 1980. Sa démission est de soixante secondes. Son onde longe en cercles croissants et détruit cent kilomètres de rayons, une distance de feu et de tranchées. L'épicentre des ruptures loge sous ma ville, Alger. Sa force annule le silence et les lois de gravité. Ma terre se transforme. Elle est en éclats. Elle s'ouvre et se referme sur les corps. Elle prend, l'équilibre. Elle trahit. Sa violence achève les beaux jours. C'est un drame national. Ma terre devient fragile et mouvementée. » (1999 : 9)

MMP s'ouvre par une confession particulière :

Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un moi que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé.

Le côté psychanalytique de ce récit « mené dans un cadre qui pourrait bien être l'emblème d'un certain rapport à soi et à l'écriture : le bureau d'une clinique où a lieu la rencontre entre une patiente et sa thérapeute, destinataire interne et premier de ce récit et auquel se substitue l'alectrice que je suis », est souligné par Laflamme (2006 : 48). D'entrée de jeu dans *Nos Baisers sont des adieux*, Nina Bouraoui donne le ton, par le biais d'un incipit largement explicite : « Le désir n'est pas isolé. Il est multiple et secret. Il est par les autres et pour les autres ». Le désir, il ne sera dans cette autofiction question que de ça, ou presque. Il s'agit en effet d'une succession de chapitres très courts, ex abrupto, où l'écrivaine raconte ses histoires d'amour, ou plutôt la charge sexuelle de différents épisodes de sa vie, avec, intercalés ici et là, des descriptions d'œuvres d'art. Les incipits sur lesquels je me suis penchée ont tous le même but : ils visent à rendre vraisemblables, réelles les circonstances décrites. Les stratégies de sorties du texte constituent également un enjeu important dans la composition de l'œuvre. Dans la section suivante, je terminerai d'abord ces dernières unités narratives avant d'évoquer les thèmes qui leur correspondent dans chacun des autofictions de mon corpus.

4.2.3. Fin des récits/du récit ou explicit²⁷⁶

Dans cette section, je passe en revue les explicit de plusieurs autofictions bouraouines. Dans *VI*, après avoir fourni des signes « d'épuisement de la narration », tels les préparatifs du mariage, la fête que la narratrice compare à ses funérailles et de ce fait sa propre fin, la narratrice signale, en mettant en place une série d'indices (des allusions clausulaires), le dénouement de la narration. Évocation du cycle (préparation des jeunes filles pour le mariage, claustration et oppression) qui se répète et fin d'un cycle (la narratrice se marie à la fin du récit et va se retrouver séquestrée chez son mari) qui a

²⁷⁶ Le mot *excipit* semble être un néologisme apparu dans le vocabulaire de l'analyse littéraire dans les années 1990. Pris comme synonyme du mot *explicit*, il ne dérive donc pas du latin, contrairement à son antonyme *incipit*, à partir duquel il a été vraisemblablement imaginé. Il s'agit de la fin d'un chapitre ou d'un livre (par exemple, le dernier chapitre, ou les dernières phrases, etc.). (<http://fr.wiktionary.org/wiki/excipit>)

commencé avec le début du récit. Elle va reproduire l'histoire maternelle (et celle de toutes les femmes dans les pays arabo-musulmans, en particulier les mauresques) en reproduisant le même parcours : grandir, se marier, avoir des enfants qui vont grandir à leur tour puis s'épouser et avoir leurs propres enfants et ainsi de suite. A la même page on trouve un autre indice déterminant : « ...et pour la première fois une voyageuse se sentait regarder, mais il était trop tard ! De l'autre côté de la mer, des cloches célébraient les funérailles d'un nouveau-né. » (VI : 141). Ce « trop tard » revient également dans la clause du roman suivant : « Je le serre dans mes bras mais il est trop tard » (PM : 102)²⁷⁷.

Dans les cinq romans analysés par Benmahamed²⁷⁸, un autre indice distinctif est présent dans toutes les fins : il s'agit de la récurrence du mot-thème « aile ». Ainsi dans VI l'auteure parle d'« une phalène suicidaire brûle ses ailes sur une braise » (VI : 143). Ce thème de l'aile se retrouve sous d'autres formes dans les clauses des autres récits. Dans PM, il se manifeste par la mise en scène des anges qui sont supposés avoir des ailes ; dans BM, c'est le mot de la fin du récit : *élytres*²⁷⁹. Dans AB, c'est l'allusion à caravelle (les ailes de l'avion) et à pigeon blessé (AB : 86) qui renvoie au mot *aile* et, enfin, dans JS, ce sont les *ailles* « des oiseaux qui volent vers la mer ». Il s'agit sans doute, dans tous ces textes d'une allusion aux « ailes de la liberté » dont manque l'auteure, ses narrateurs, narratrices et ses personnages principaux. En tant qu'écrivaine d'origine algérienne, elle doit d'abord se libérer du poids de la tradition arabo-musulmane qui l'empêche en quelque sorte de faire de son « moi » le centre de son écriture, ensuite elle a dû trouver une place au sein de la société francophone pour son « moi » homosexuel, ce qui, même aujourd'hui dans la soi-disante société tolérante qu'elle a choisie pour mener sa vie personnelle et professionnelle, ne doit pas toujours être une sinécure.

La fin de GM est aussi fascinante du point de vue narratif. Un changement radical s'opère dans les six dernières pages du récit. En opposition à l'agonie qui domine dans les deux premières parties (l'Algérie – la France), la narratrice relate la découverte de son Soi

²⁷⁷ Cet explicit particulier renvoie à *La Chute* de Camus où le narrateur, Jean-Baptiste Clamence annonce à la fin du récit, à son interlocuteur fictif : « Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard ». Heureusement ! » (p. 153).

²⁷⁸ VI, PM, BM, AB et JS.

²⁷⁹ L'élytre est l'Aile dure de certains insectes.

pendant de s va cances p assées en Italie sous forme d' une l ettre adr essée à A mine da ns laquelle elle fait aussi état du désir qu' elle lit dans le regard des garçons italiens :

Ne plus avoir peur. De rien. Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. Je n' étais plus française. Je n' étais plus algérienne. Je n' étais même plus la fille de ma mère. J' étais moi. Avec mon corps. (GM : 184)²⁸⁰.

C' est à travers la libération de son corps qu' elle se débarrasse du poids de son passé ; ce n' est qu' à t ravers une re-conceptualisation corporelle qu' elle pe ut s e libérer d e s es mémoires de rejet :

Je suis devenue heureuse à Rome. Mon corps portait autre chose. Une évidence. Une nouvelle personnalité. Un don, peut-être. Je venais de moi et de moi seule. Je me retrouvais. Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je sortais de moi. Et je me possédais. Mon corps se détachait de tout. (GM : 185)

Plus haut dans le récit la narratrice avait déjà dévoilé qu' elle se libérerait de son passé:

Longtemps après j' effacerai la séparation. Par mes voyages. Sur les traces de mon père. A Boston. A Cape Cod. A Provincetown. Longtemps après je me sentirai enfin chez moi. Loin d' Alger. Loin de Rennes (GM : 51).

On peut également interpréter le fait que la narratrice s' adresse constamment à Amine comme une stratégie narrative permettant un changement de point focal du *je* et du présent de l' indicatif : « Tu te laisseras en Algérie. Tu ne te trouveras pas en France, Amine. » (GM : 74). L' utilisation du futur dans ces phrases donne un sens temporel au récit et de la même façon un sens téléologique au texte. Le pronom « tu » permet de rendre la souffrance apparente, douleur ressentie par la narratrice, ce qui, en soi, permet une perspective d' immédiateté de la souffrance. Amine symbolise aussi l' innocence et la pureté de l' enfance et des liens qui peuvent exister entre enfants, ce qui devient la force derrière le récit :

Chacun cherche Amine. Toute sa vie. Par tension. Chacun cherche ce visage. Ce paradis. Chacun cherche ce regard. Cette folie. De se reconnaître. De se contempler. De se doubler. Amine est le rêve du lien perdu. De l' innocence. Du bonheur. Algérien. Amine est la part manquante. Amine est la tristesse qui finit l' été. Amine est le prénom de ma vraie vie. (GM : 166)

La dernière phrase de ce passage est cruciale pour comprendre combien le transfert de sexe biologique entre la fille et le garçon est important pour la personne Bouraoui : « Amine est le prénom de **MA VRAIE** vie. » (je souligne).

²⁸⁰ La pagination renvoie à celle de l' édition de poche, GM, Editions Stock, Le livre de poche, 2000.

Contrairement à la conclusion que propose Clarinval (2007 : 159), notamment que les phrases finales de *GM* font partie du jeu d'opposition entre la mémoire sensorielle et la mémoire intellectuelle qui demande de la part du lecteur un investissement personnel, une habilité de suivre la narratrice dans la profondeur de sa douleur, je comprends cette fin comme la conclusion d'une quête identitaire à travers une reconstitution de la mémoire²⁸¹. En revanche, quand Clarinval (2007 : 159) explique que le cri bouraoui contre le silence fait partie de la stratégie textuelle qui ne réduit pas la réalité douloureuse mais qui met le lecteur dans une position inconnue et inconfortable à cause de l'immédiateté de l'expression corporelle du silence, je suis tout à fait d'accord avec lui. Le cri de Nina Bouraoui ne devient audible qu'après la création de récits qu'un Autre doit lire/entendre. Le rôle de cet Autre se voit nettement à travers le passage dans lequel la narratrice évoque les étapes qu'elle a ent reprises pour arriver à (re)trouver son identité ; une fois de plus Bouraoui utilise Amine pour projeter son propre trajet, elle crée ainsi la distance nécessaire pour transmettre sa souffrance :

Tu seras incomplet, Amine. Tu ne seras pas ton toi entier. Il te manquera toujours quelque chose. Un secret. Un visage. Un fragment introuvable. Tu chercheras comme un fou. Comme un chien. Comme un fils perdu. Ta mémoire ne suffira plus. Qui saura ta douleur ? Tu voudras l'écrire. Ton livre vivant. Ton livre ferme. Ton livre poétique. Ton livre incomplet. Tu n'arriveras pas à l'écrire vraiment. Tu te cacheras. Tu resteras étranger à toi-même sans l'Algérie. A force, tu trouveras. Quelqu'un. [...] Tu lui diras ta peur. Tu lui diras ta différence. Tu auras mal de le dire. Mais tu lui diras. [] Tu trouveras son silence, son recueillement. Tu trouveras sa patience. [] Elle saura te protéger. Te calmer. T'endormir. Te réveiller. Elle chassera tes ennemis. Elle donnera la force. Elle rapportera, par sa voix, l'Algérie. Elle transmettra aux autres ton histoire. Notre passé. Par toi, elle deviendra algérienne. Ça ne sera pas moi mais tu me retrouveras, Amine. Ça sera ton nouveau monde. Ça sera votre solitude. (*GM* : 77-78)

Clarinval (2007) montre « la danse pronominale » que développe Bouraoui dans ce passage : le « tu » qui est en réalité un « je » pris par un « quelqu'un » qui devient « elle ». Cet Autre se fond au « tu » pour devenir un « vous » uni qui est en réalité un « nous ». En outre, vers la fin du passage, le « je » réprimé de la narratrice réapparaît brièvement, comme s'il voulait rétablir le lien d'enfance entre elle et Amine (« notre passé ») pour finalement consentir au silence réconfortant d'une nouvelle solitude. Les yeux et les oreilles d'un Autre étaient essentiels pour que le cri puisse jaillir. Écrire la souffrance reste insuffisant – le récit essaierait de transmettre la douleur (« Ton livre vivant ») mais sans l'Autre à l'écoute il restera à jamais hermétiquement fermé (« Ton

²⁸¹ Selon Laflamme (2006 : 48), Bouraoui se plonge dans *MMP* « dans l'anarchie de la mémoire ».

livre ferme »). Ce n'est que quand il y aura cet Autre capable d'écouter en silence que la vigueur dont a besoin la romancière pour hurler grandira en silence. Quelqu'un aidera alors à créer l'histoire que seul celle qui souffre et celle/celui qui écoute connaîtront en tant que fiction (« Ça sera votre solitude ») – une fiction essentielle qui permet la renaissance du désir et de l'amour mais aussi la possibilité de crier et d'être entendue par d'Autres, par des lecteurs de l'avenir. La réalité est ainsi devenue fiction ; le lecteur est en plein dans une autofiction. Bouraoui ne se contente pas d'utiliser « les figures de base » qui servent généralement à marquer une distance entre le narrateur et l'enfant que Philippe Lejeune inventorie dans *L'Autobiographie en France* (1971 : 51), elle franchit allègrement le pas en remplaçant la première personne du singulier *je* par la deuxième personne du singulier *tu* dans le texte cité ci-dessus ou par la troisième personne du féminin singulier *elle* dans d'autres autofictions.

Dans *AB* le lecteur ne sait pas le nom de la narratrice, même si la dernière phrase du texte, « *Mon père répète mon nom* », laisse supposer que le nom est connu. Nina Bouraoui semble chercher ainsi à faire durer le mystère et l'ambiguïté. L'explicit de *VH* renforce cette volonté d'occultation entre le réel et la fiction, chère à l'autofictionnaire : « C'est réel et ça n'existe pas » (*VH* : 286).

4.3. L' « aventure du langage » : les procédés stylistiques

McIlvanney (2004 : 106) souligne le fait que l'écriture de Bouraoui ébranle de façon répétitive la ligne de démarcation entre les faits et la fiction en présentant un récit poétisé des expériences de son personnage féminin principal ce qui rapprocherait son écriture de celle d'Assia Djébar. La critique littéraire a souvent souligné le caractère militant de ses textes de Bouraoui, l'écriture étant pour elle une véritable arme. Par exemple, *VI* offre des images de défi et de controverse du rôle de la féminité au sein de la culture islamique algérienne.

Au niveau de l'intrusion de la langue paternelle, l'arabe, je donnerai un exemple de *JS* où l'intrusion de l'arabe se fait à travers des mots traduits en français comme le montre le passage suivant : « Mon enfance ouvre le jardin, el boustain. (...) Elle construit une école, el madrassa. (...) Elle écrit, kataba. (...) Elle fait – âmala – la mémoire » (*JS* : 48). Selon Benmahamed (2000 : 105), cette intrusion laisse supposer, même si les mots arabes

(appartenant au registre classique), très peu fréquents, sont immédiatement traduits dans le texte, qu'elle adresse à son lecteur arabophone un clin d'œil lui rappelant son origine et instaurant un climat de connivence. La langue arabe constitue, pour Bouraoui, un élément de rejet, puisque c'est par elle qu'elle se sent séparée des Français et, en même temps, des Algériens :

Cette langue qui m'échappe comme du sable est une douleur. Elle laisse ses marques, des mots, et s'efface. Elle ne prend pas sur moi. Elle me rejette. Elle me sépare des autres. Elle rompt l'origine. C'est une absence. Je suis impuissante. (*GM* : 14)

L'auteure, dans sa tentative de s'approprier des morceaux du réel, utilise, d'un côté, le visuel²⁸², et de l'autre, des techniques qui, une fois l'extérieur absorbé par le regard, se concentrent sur le vocabulaire. Ces sont pour elle les mots, le lexique, qui doit vent enjoliver, fortifier, déformer ou même détruire la réalité. Le réel serait alors, comme le suggère Azzouz (1998 : 137), « un regard déformé de la narratrice coulé dans le ciment du verbe ». Pour Benmahamed (2000), Bouraoui, dont le style consiste souvent en un monologue intérieur, fait de courts chapitres, ni datés, ni linéaires, ni clairement référentiels – un style autofictionnel donc – « tord le cou » au langage, elle le soumet à « une sorte de violence » en embrouillant ses usages ordinaires et en sollicitant « la connivence et la participation du lecteur ». Le style fragmentaire, lacunaire est en quelque sorte l'image de sa quête identitaire et de son identité sexuelle et culturelle. Jacomard (2004 : 44) identifie la phrase laconique à la construction simplifiée, sujet-verbe-objet, sans incises ni propositions subordonnées, au temps présent même pour parler du passé, ce qui oblige à des recoupements pour savoir de quelle(s) strate(s) temporelle(s) parle la narratrice.

Cette violence et le renouvellement langagier qui en résulte seraient typiques de toute une génération d'écrivains maghrébins selon Marc Gontard (1981). Le renouvellement de la langue a pour conséquence certains procédés d'écriture, au niveau syntaxique, mais aussi au niveau stylistique, qu'on peut désigner comme typiquement bouraouins : les constructions nominales²⁸³ parataxiques, les pratiques systématiques de la syncope,

²⁸² L'authenticité des écrits est fortement liée à ses visualisations associées à la notion « détemporalisée » de la réalité (McIlvanney, 2004 : 107).

²⁸³ Comme par exemple ces quelques phrases nominales de *GM* : « Demain, le jour. Demain, la vie. Demain, l'examen de nos petits corps brûlants. Demain, le chocolat chaud. Demain, les crêpes bretonnes »

l'utilisation obsédante d'anaphores²⁸⁴, les redondances, l'aspect incantatoire du récit, la multiplication des analepses et des prolepses qui « provoque une discontinuité du récit qui fait ainsi écho à la multiplication de l'être même de la narratrice » (Lassoued, *op. cit.*), etc. Parmi les distorsions syntaxiques et stylistiques il y a celles au niveau de la ponctuation et, dans ce cas, il s'agit de l'emploi de la virgule inattendu dans cette configuration. Dans *VI*, l'usage de s allégories et de s personnalizations de la mort sont multiples : la mort est « la s ournoise » (*VI* : 29), « une da me en noi r » (*VI* : 37), « la fiancée de Zohr²⁸⁵ » (*VI* : 86) et elle se « recroqueville dans un panier à cerises le jour du mariage » (*VI* : 131).

L'influence thématique de Marguerite Duras sur l'œuvre bouraouine étant patente, plus loin dans *AG*, le lecteur retrouve une certaine « torsion » faite au langage : « Au début, je ne sais pas qu'elle regarde ; après, ses questions, sa peur, maternelle. » (*AG* : 94).

Le rythme haletant, symbolisant la course et la fuite, fait aussi partie des caractéristiques stylistiques bouraouins. Par exemple, dans *GM*, cette course incessante se verbalise par des phrases courtes, nominales ou verbales qui, même par leur contenu lexical, reprennent l'idée générale d'une fuite de l'identité que la narratrice à un certain moment vers une identité « inconnue », à construire : « Moi je reste à l'affût. Toujours prête à m'enfuir. A courir plus vite que les autres. A être mobile. En grande vie. » (*GM* : 103)

Dans *AMMP*, Nina Bouraoui a tissé une série de métaphores qui toutes pourraient aussi définir son avant-dernier roman, *Nos Baisers sont de s adi eux*: le s mots s comme de s « missives », l'écriture comme désir et digression, dérive, occupation (à la fois invasion et quotidien), les mots de l'amour en tant que « confession », l'œuvre comme un « édifice » qui s'élève de t exte en t exte, c hacun v enant voi ler l 'autre, l ui donne r un e compréhension nouvelle et la création d'une tonalité qui ne soit ni celle des « regrets » ni celle des « souvenirs » mais celle d'une *présence*, à Soi, à l'Autre, de façon spatiale et temporelle.

(p. 119) ou verbales telles que « Tremper les draps. Dormir sur le carrelage frais. Attendre le jour. Fuir le rêve en veillant. Partir. Te quitter, Amine. Aller chez mes grands-parents français. » (p. 87).

²⁸⁴ Jaccopard (2004 : 45) donne l'exemple de l'incipit de *GM* qui, selon elle, assimile le halètement de la course de la petite Nina au rythme de la mer et son éternel recommencement à cause de l'utilisation des anaphores.

²⁸⁵ « Zohr peut-être ... et encore, tant éprise de sa mariée (la maladie), elle flirte avec la mort loin de nous et ses sourires (sic) sont adressés qu'à la sournoise qu'elle porte dans son dos. » (*AB* : 87).

Le lien entre l'écriture, sa stylistique et la psychanalyse est un trait typique de l'autofiction. Pour des critiques tels que Laflamme (2006), le récit autofictionnel de Bouraoui mime en quelque sorte la démarche psychanalytique. Il suit ainsi le cours des associations libres à partir d'un noyau de souvenirs tels que la préparation que fait la narratrice à la mort de sa mère et au départ de sa sœur pour Paris. L'utilisation par Bouraoui de verbes tels que « avancer » et « partir », des verbes d'action, fait contraste avec l'aspect passif du sujet qui, chez la psychanalyste, se raconte. Laflamme souligne aussi la stratégie autofictionnelle, qu'on retrouve chez Nothomb et Beyala, de séduction du lecteur. En séduisant son lecteur, Bouraoui réussit à partager sa vision diffractée du monde et, à travers la reconstruction de ses souvenirs, à mettre à nu « sa conscience réelle-fictionnelle ».

Dans *Appelez-moi par mon prénom*, Bouraoui utilise la stratégie du dialogue, prônée par Doubrovsky entre autres pour « référentialiser » la fiction. Il faut quand même souligner, avec Doubrovsky, qu'il s'agit d'une fiction puisque « il est évident que quand vous voyez un dialogue de dix lignes retranscrit d'une période de vingt ou trente ans, c'est une fiction. [L'auteur] envisage ce qu' [il] a urai[t] dû penser, et [il] invente un dialogue comme Balzac pouvait inventer un dialogue » (Doubrovsky in Abdelmoumen, 2011 : 29). Dans cette même autofiction, Bouraoui souligne le lien entre le langage et son écriture en disant que « le langage pouvant lui aussi défaire les vérités » (*AMMP* : 72). Bouraoui voit dans l'histoire de P, « une façon de fixer [s]on histoire, de mélanger la réalité à la fiction, refusant de séparer les choses » (*AMMP* : 79).

4.4. Structures et contenus : les textes autofictionnels de Bouraoui

La thématique bouraouine peut être divisée en deux grandes parties. Dans la première partie, l'enfance, l'Algérie et la société algérienne sont omniprésentes de sa première publication au *JS*, alors que la seconde partie, celle où l'amour saphique devient central, commence à partir de *VH*. C'est surtout dans cette deuxième partie thématique que la narration prend l'apparence d'un journal intime tenu irrégulièrement et sans mention de date. Évidemment, les faits sont filtrés par la mémoire de la narratrice qui n'en retient parfois qu'une impression subjective, malgré ses efforts pour les fixer immédiatement. En plus, l'utilisation presque exclusive de l'imparfait dans *AMMP*, par exemple, brouille

la distinction entre des faits ponctuels, des situations durables et des incidents répétitifs. Ainsi une sorte de « continuum virtuellement illimité » (Gasparini, 2010 : 298) se tisse où la narratrice, et en conséquence le lecteur aussi, n'arrive plus à distinguer le duratif du singulier et de l'itératif.

VI est exemplaire de la première version scripturale de Bouraoui. La narratrice souffre du fait qu'elle ne soit pas une enfant désirée. Elle se voit comme la source de ses malheurs personnels mais aussi de toutes les adversités familiales et sociales car elle a eu la malchance de naître fille au lieu du garçon attendu²⁸⁶.

La thématique de la mère, liée à l'enfance (voir aussi Nothomb et Beyala dans cette étude) se file dans tous les ouvrages bouraouins, surtout dans les autofictions. Ainsi le lecteur apprend-il que le véritable amour de l'auteure, c'est sa mère, un amour-déchirure procédant d'un complexe d'Œdipe décalé: « [...] je pense que les filles aiment les femmes plus âgées, je pense que je suis dans un cercle amoureux dont ma mère occupe le centre » (*MMP*).

La dimension autofictionnelle est celle qui donne le plus de liberté à l'auteur, car, par rapport à la pure autobiographie, l'autofiction peut donner libre cours à l'invention, comme le dit Bouraoui : « J'invente un autre monde » (*GM*, p. 28). Laurent Matussi (2002 : 13) parle de trois types d'invention dans *Fictions de l'ipséité* : 1. « représentation fictive, projection onirique de soi-même dans un espace qui peut être celui du rêve et de la rêverie, [...] ou de l'autobiographie forgée » ; 2. « production libre de soi » qui suppose « une spontanéité intérieure, l'indépendance radicale de la personne à l'égard de tous les ordres contraignants ; celui du monde, celui des événements, celui de la société » ; 3. « exploration de soi », « découverte ». Dans l'autofiction bouraouine, on retrouve les trois types d'invention. Dans les premières autofictions, le rêve se présente comme moyen de survie, alors que, plus tard dans sa carrière, Bouraoui essaie de promouvoir sa propre indépendance, sa liberté personnelle dans ses écrits (liberté par rapport aux contraintes sociétales de la sexualité surtout) en passant par une vraie découverte de soi, à travers un récit autofictionnel psychanalytique, comme dans *MMP*.

²⁸⁶ Bouraoui est par ce thème très proche de l'écriture nothombienne dans laquelle le rejet familial à cause de la naissance d'une fille est central.

4.4.1. L'enfance et l'échappatoire par l'écriture

La plupart des romans beurs mettent en scène des familles d'origine maghrébine, où se forment de s conflits intergénérationnels, celles des parents et celles des enfants. Le sentiment de l'exil, du déchirement et de la nostalgie est représenté dans quantité de textes littéraires beurs²⁸⁷. Jacomard explique que, strictement parlant, Bouraoui n'est pas fille d'émigrés²⁸⁸, mais plusieurs caractéristiques textuelles et thématiques font qu'elle peut quand même être classée parmi les écrivains beurs. Bouraoui, dans ses écrits, s'efforce à illustrer, à longueur de pages, que l'identité nationale unique, pure, cohérente, homogène, n'existe pas²⁸⁹, est « une fable qui ne résiste ni à l'accélération du brassage des peuples, ni à la nature de l'identité culturelle. » (Jacomard, 2004 : 52). Elle montre sa position intermédiaire, son état de l'entre-deux dans cette question d'identité culturelle aussi dans *GM* où elle écrit à la page 34 : « Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence »²⁹⁰. Violence que l'auteure a vécu elle-même des deux côtés de la Méditerranée, violence qu'elle retrace dans *GM* : d'un côté l'ostracisme qu'elle a ressenti en Algérie :

Leurs mots. Leurs insultes. Tout se presse soudain. La haine revient. La haine vient. Ils nous accusent. Ils disent. Vous êtes [Nina et Amine] des pieds-noirs de la deuxième génération. Vous êtes des colons. Vous êtes encore français. Mais nous ne possédons rien. Nos seuls corps, nos seuls visages sont des invasions. (*GM* : 72-73)

²⁸⁷ L'importance de la mer et de ses plages rattache Bouraoui aussi aux écrits beurs. Dans ces récits, la mer est un symbole des errances humaines, lieu du rite de passage que les parents des beurs ont dû traverser. La mer reflète aussi les états d'âme de la romancière : « La mer est une envie. La mer est miraculeuse. La mer est un mensonge. » (*GM* : 38).

²⁸⁸ Jacomard (2004 : 50) relève deux passages importants qui lui permettent d'arriver à cette conclusion. Les voici : « Ça tombe bien, mon père n'est pas un ouvrier. Pas un travailleur immigré. Pas de ceux-là qu'on a dû vite loger dans des baraquements, des bidonvilles, des villages Snacotra. Sans eau. Sans électricité. Ceux qu'on a humiliés. Qu'on a regroupés. Qu'on a isolés. Qu'on a tardé à instruire. Par peur de la révolte. Qu'on a exploités. Qu'on a tardé à instruire. Par peur de la révolte. Qu'on a exploités. Qu'on a ramenés en Algérie. Comme une denrée. Des mains fortes. De la chair ouvrière. Des hommes. Puis leurs femmes. Ramenées. Comme des paquets. Par la poste. Par ces bateaux bondés. Dans une humanité incertaine. Cette honte. Lente à accepter. À reconnaître. Cette honte française. Non, mon père est économiste. Tant mieux. Il voyage beaucoup. Ouf. C'est un Algérien diplômé. Bravo. Un haut fonctionnaire. Encore mieux. » (*GM* : 104-105), et « On ne pourra plus dire Arabe, en France. On dira beur et même beurette. Ça sera politique. Ça évoluera et d'ici ces mots terrifiants, Algériens, Maghrébins, Africains du Nord. Tous ces mots que certains Français ne pourront plus prononcer. Beur, c'est ludique. Ça rabaisse bien, aussi. Cette génération, ni vraiment française, ni vraiment algérienne. » (*GM* : 129).

²⁸⁹ Voici un exemple de cette thèse bouraouine (*GM* : 57) : « Kabyle rassemblera tes deux origines. Kabyle formera l'identité. Être unique. Fait d'une souche. D'une seule tension. D'une seule ligne. D'un seul foyer. Le Nord et le Sud. Le blanc sur le noir. »

²⁹⁰ Le sentiment décrit dans cette citation rapproche Bouraoui des auteurs beurs ainsi que de tout auteur imprégnés de deux cultures.

De l'autre côté, le rejet, le racisme (*GM*, p. 122, 149, 154) et la curiosité des Français, rassemblant le « voyeurisme » dont elle parle dans son premier récit publié :

Tu auras peur des Français, de leur violence, de leur soif de sang, de leur désir d'histoires. Tu auras peur de ces vampires-là. De ceux qui veulent tout savoir, tout connaître, tout comprendre du mystère algérien. (*GM* : 89)

L'enfance est un thème récurrent de l'œuvre bouraouine, un espace intimement connecté à la sauvagerie, la violence et l'abus d'un côté, et à la sensualité, l'amour et le bonheur, de l'autre. Comme elle le formule lors d'une entrevue : « J'ai toujours été fascinée par la jeunesse et sa sensualité. C'est un état sauvage où on a l'impression que la sexualité va définir notre personnalité. » Ou encore : « Quand j'écris, j'ai à nouveau 7 ans (*GM*), 12 ans (*VI*), 16 ans (*VH*) ou 20 ans (*PB*) ». Bouraoui, comme Nothomb, semble vouloir rattraper la vie par l'écriture, son enfance, son père et son Algérie natale.

L'enfance est aussi fortement liée au lieu, à la topographie, dans les textes autofictionnels bouraouins : « L'enfance est un pays aussi ». Dans *JS* le texte se concentre sur les paysages de son enfance algérienne. Le texte ressemblerait aux tremblements d'une terre ravagée par la guerre et la violence de par son incertitude rythmique et son instabilité territoriale, de par sa fragmentation linguistique et ses multiples répétitions.

Comme *W, ou le souvenir d'enfance*²⁹¹ de Georges Perec, la structure narrative de *AB* se base sur la juxtaposition du fictionnel et de l'autobiographique, dans laquelle les voix narratives de la première personne appartiennent toutes à la même personne : la voix autobiographique est celle de l'enfant alors que la voix fictionnelle appartiendrait à l'adulte. En particulier dans *AB*, les mémoires enfantines sont multiples, elles nourrissent, alimentent et donnent de l'énergie à la partie fictionnelle de la narratrice qui se meurt. L'histoire, qui n'est plus une force qui étouffe, est annihilée par la présence écrasante des souvenirs qui brisent les illusions culturelles de clarté et de continuité. Ces souvenirs interrompent sans cesse la progression de la fiction narrative par des images incongrues teintées de violence et de peur. La chaleur d'une enfance sécurisée que la narratrice adulte essaie de retrouver dans ses souvenirs est transformée en une quête frenétique d'expériences bouleversantes à la base de la condition d'exil ressentie par la narratrice.

²⁹¹ La structure narrative de *W, ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec est basée sur la juxtaposition d'un récit autobiographique à la première personne et d'un récit fictionnel narré hétérodiégétiquement.

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer au premier abord, ce n'est pas la véracité du contenu qui nous donne l'impression d'une autofiction, mais aussi certains éléments énonciatifs diffus qui parsèment le texte. Il est vrai que, dans l'autofiction, le pronom *je* correspond aussi bien au sujet de l'énoncé, l'enfant que l'on a été, qu'au sujet de l'énonciation, en d'autres termes, le narrateur qui relate son enfance. Mais le moi est fluctuant et le *je* évolue. Tenant compte de cette dualité inhérente au moi dans le temps, Bouraoui joue à merveille de cette ambiguïté.

D'après l'analyse de Clarinval (2007), les mémoires de l'enfance d'une narration autobiographique restent stériles et incapables de satisfaire le narrateur sceptique qui doute constamment. En plus, les voix narratives de l'autobiographie et de la fiction pure sont souvent étrangères l'une de l'autre, ces voix ne peuvent pas se nourrir et empêchent ainsi la mémoire autobiographique d'outrepasser les limites de la narration à la première personne. La mémoire dans de tels textes est orpheline, elle ne peut pas créer une réalité à partir du vide qu'elle construit. Seule l'écriture fictionnelle, souligne Clarinval (2007: 73), peut offrir un encrage/ancrage avec/du passé.

Le silence de l'enfant face aux rejets de la société, décrit dans plusieurs autofictions bouraouines, alimente la haine et le désir de représailles, mais engendre aussi l'expression par écrit. « Ne rien dire. Regarder. Tenir ses armes. Entendre. Ne pas répondre. Ne pas raconter. Et d'où viendra la force de parler ? Et d'écrire ? » (GM : 172). La force d'écrire vient du besoin d'un corps dont les plaies sont restées ouvertes et qui souffre en silence : « Noyée, écartée, en dessous. Une femme étouffée. Il faut dire. Pour plus tard. Préparer. Anticiper. Mon silence construit mon avenir. » (GM : 63). Le silence et l'écriture sont intrinsèquement liés, le silence engendre l'écriture, et l'écriture est l'expression du silence. C'est à l'intérieur de cette relation qu'« un cri fait surface » (Clarinval, 2007: 142). L'écriture devient le moyen d'exprimer la rage, le désir de vengeance, l'écriture est vue comme un exorcisme, elle est destructrice et physique, comme l'exprime la narratrice qui fait rassembler son entreprise littéraire aux actes violents de certaines communautés beures en France :

Oui, je l'aurais mon esprit de vengeance. Le même esprit que ceux qu'ils appelleront, un jour, beurs. [...] Beur, c'est ludique. Ça rabaisse bien, aussi. Cette génération, ni vraiment française ni vraiment algérienne. Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. Qui portent l'histoire comme une pierre. Qui portent la haine comme une voix unique. Qui brûlent du désir de vengeance. Moi aussi j'aurais cette force. Cette

envie. De détruire. De sauter à la gorge. De dénoncer. D'ouvrir les murs. Ce sera une force vive mais rentrée. Un démon. Qui sortira avec l'écriture. (*GM* : 129)

L'écriture a donc une fonction thérapeutique puisqu'elle permet de soigner et de panser les plaies. Elle devient un abri contre le rejet du monde extérieur, un endroit où l'auteure peut s'exprimer librement, sans liens explicites à son statut de femme et de métisse.

Les deux voix narratives de l'autofiction bouraouine *AB* sont intrinsèquement liées. Ces deux voix homodiégétiques – la jeune fille et la femme centenaire – qui se font écho appartiennent à la même personne, la voix autobiographique est la voix de l'enfant ou la voix de la mémoire de l'enfance de la narratrice autofictionnelle. Les deux sont narrées au présent, dans un temps et un espace assez indéfinis, ce qui contribue à la symbiose entre la mémoire de l'enfance et les méditations du narrateur dans le temps de la narration de la fiction. Cette harmonie entre les deux voix contribue à une irruption des mémoires de l'enfance capables de transpercer le voile de la normalité. Au début du texte, la centenaire cherche sa mémoire, se cherche en quelque sorte :

Je m'enfonce vers des boyaux sombres, à tâtons, après les ronces, après la boue, après l'argile et les cailloux, je cherche un plan nu, la première écorce, la note, le ton des bruissements, ma petite enfance (...). J'assainis, je débarrasse, j'ouvre le sol pour un autre sol, le canton de ma mémoire". (*AB* : 13-14)

C'est la voix des mémoires de l'enfance qui lui fournira l'outil dont elle a besoin pour trouver son unité, son identité sociale, culturelle et sexuelle :

Ma quête est restreinte et pourtant infinie, je vais à ma recherche [...] à l'écart des grilles du village, d'un contexte déjà social, établi, structuré. Je suis libre, hors d'eux, mon souci est une unité (*AB* : 43).

La narratrice d'*AB* cherche et trouve des mémoires qui vont secouer et déstabiliser les vérités établies. Les premières images violentes et « souillées » par la sexualité interviennent lorsque la romancière narre une visite aux gorges de Lassara²⁹² où elle s'identifie aux singes qui y vivent en pleine brousse; c'est alors que le premier écho de la voix narrative de l'enfant apparaît, une première intrusion discordante :

Je cherche la lumière et le coton, je cherche mon cheval de bois, je cherche la poitrine de ma mère, je cherche des voix, des rubans soyeux, je cherche l'odeur des crêpes et du chocolat brûlé, je cherche l'escalier en spirale, ma course ronde. Je cherche des yeux mon père qui fume. Un os de seiche fiotte entre mes cuisses. Je suis virile. Je suis une grossièreté, animale, à quatre pattes,

²⁹² Clarinval (2007 : 75) note que les gorges de Lassara correspondent aux gorges de la Chiffa en Algérie, un endroit que Nina Bouraoui a probablement vu plusieurs fois pendant son enfance.

indomptable. Je ressemble aux singes de mon enfance. Je suis une guenon des gorges de Lassara, accrochée à la falaise, en attente sur son tréteau d'appui, sale, excitée, prête à mordre, à tuer. (AB : 18)

Dans son analyse, Clarinval (2007) fait référence à Proust et à Benjamin qui décrivent le lien avec l'enfance, qu'ils choisissent d'explorer, comme douloureux et déstabilisant. Les images de ce passé sont dures mais elles incluent tout, elles englobent la narratrice dont la quête devient plus violente et plus essentielle :

J'ai mal. Je porte une enfant. Elle m'exige. Je la nourris, j'entretiens [...]. Elle est mon éternité. Je me fouille, je traque la disparue, la déportée, c'est une chasse au corps, aux cris, à la lampe torche, au chien-loup. C'est une chasse à l'enfant. Sa présence est mon devoir d'être" (AB : 27).

La permanence de l'enfance et le besoin d'une poursuite frénétique pour l'enfant ne surgissent pas uniquement d'une marginalisation culturelle, représentée par la forêt dans ce texte, mais aussi de la tension temporelle inhérente des mémoires enfantines, comme chez Proust et Benjamin. L'irruption d'images du passé engendre une abolition du temps chronologique, ce qui dépasse les limites conventionnelles de notre perception de la réalité du passé et du présent.

La mémoire, corporelle chez Bouraoui, transperce le temps, rassemblant le passé et le présent dans un réseau d'images qui trouve son origine dans les mémoires sauvages d'une enfance extravagante qui se trouvera brisée par les regards masculins:

J'occupe la coïncidence, le présent se relie au passé par emboîtement. Ma mémoire est cubique. Elle jumelle, renvoie, remplit les manques. C'est un jeu d'adresse entre le mensonge, l'oubli, le net et le vrai. En fuite des pays, des peuples, des misères, je possède un trésor, l'indifférence ingrate de l'enfant (AB : 59)

La pénultième mémoire décrite dans cette autofiction se concentre sur des images d'un rêve de fièvre infantine. Le rêve de la narratrice est présenté comme une fantaisie pure : « je pénètre une réalité invalide, fabriquée, cousue, une fantasmagorie » (AB : 83-84).

Toute l'analyse faite par Clarinval (2007) montre à quel point les souvenirs enfantins et l'approche de l'enfance est différente chez Bouraoui, surtout quand on les compare au travail mémoriel produit par Nothomb. Chez Amélie Nothomb, l'écriture autofictionnelle donne lieu à une jouissance physique qui sert à éliminer le traumatisme initial, le viol dans l'eau, en décrivant pleinement l'idylle de l'enfance, alors que chez Bouraoui, les moments idylliques de l'enfance ne sont pas fréquents, il s'agit plutôt de *flashbacks* déroutants et transformatifs du passé indiquant la perte de la sauvagerie infantine, de

l'amour sans négation, inconditionnel, mais aussi de la peur de perdre son corps par la mort ou même par l'amour. En revanche, les deux auteures soulignent la perte identitaire, la fracture qui s'opère une fois l'enfance terminée.

GM, récit se limitant à la dizaine d'années que passe Bouraoui à Alger jusqu'à son départ pour Rennes à l'âge de 14 ans, continue sur le même thème de l'enfance, de la violence territoriale et du déplacement, et de ses incorporations conséquentes au sein du sujet. L'identité nationale et l'identité sexuelle sont juxtaposées dans ce texte. La narratrice essaie de s'aligner aux marqueurs culturels qui l'accablent : Française, Algérienne, homme, femme. Arrivée en France adolescente, elle subit différentes formes de discrimination : en France on parle de *beurs* et de *beurettes*, certains Français sont « allergiques » aux Arabes et aux Maghrébins. En revanche, elle ne partage pas le sentiment de honte qu'ont plusieurs compatriotes d'origine algérienne : « Non, je ne suis pas comme eux. Ces enfants de la deuxième génération. Je n'ai pas leur mémoire » (*GM* : 59).

L'aspect fragmentaire est présent dans tous les écrits de Bouraoui. Ainsi, dans *GM*, la voix narrative consiste en un monologue intérieur qui se révèle sans linéarité ou référentialité, qui rend à nouveau visite à des épisodes clés d'une enfance passée sous silence. L'écriture est disjointe, la syntaxe « cassée », les scènes répétées deviennent des obsessions, la narratrice devient schizophrène, les images sont violentes et vindicatives. Clarinval (2007 : 126) dit que le texte écrit, plus encore, c'est un cri. Les phrases incomplètes, les synesthésies²⁹³ récurrentes, les images souvent contradictoires contribuent toutes à rendre la réalité décrite en tant que rêve, cauchemar même.

Le récit s'ouvre sur une tentative d'enlèvement, où la narratrice a failli être enlevée par un homme inconnu d'elle, ce qui explique son enfermement à sa maison paternelle. Cette tentative d'enlèvement rappelle la tentative de viol subie par N'othomb et qui est à l'origine de son écriture en ce qu'elle a, immédiatement et radicalement, transformé sa relation avec le monde qu'elle croyait libre avant :

Je n'ai pas le droit de sortir seule. Depuis l'événement. La rue est mon ennemie. La rue est un vrai corps. C'est le lieu des hommes. Mon exclusion. C'est une densité. C'est un non-lieu. C'est une concentration. C'est une chair ramassée. (*GM* : 41).

²⁹³ Une synesthésie est une association de sensations de natures différentes qui trouvent une correspondance entre elles.

Le respect et l'admiration que la narratrice avait pour les hommes au début du récit devient une haine des hommes et de leur désir anéantissant :

Longtemps je marche la tête baissée. Longtemps je longe les murs des grandes villes. Longtemps je plie mon corps. Longtemps je fuis les hommes. [...] Ma haine contre leur désir. Longtemps je porterai cette injustice-là. (*GM* : 42)

Afin de retrouver sa liberté initiale, la narratrice approfondit son identification avec le monde masculin. Adopter l'identité masculine lui permet de ne pas devenir une victime, de renier la réalité douloureuse que son corps impose (Clarival, 2007 : 131) : « Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. Ainsi j'oublie la voix de l'homme. Ainsi j'efface ses mains douces sur mon visage. Ainsi je nie son intention » (*GM* : 49). En plus du désir d'oblitérer la réalité de cet événement traumatique, son désir de devenir homme vient de son appétit de vengeance : « Je deviendrai un homme pour venger mon corps fragile » (*GM* : 46).

Dès le début, la narratrice comprend qu'elle se ment, un mensonge qui durera des années et à partir duquel il faudra se récupérer et reprendre son identité en tant que femme :

Ici je suis la seule fille qui joue au football. Ici je suis l'enfant qui ment. Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge. A le remettre. A l'effacer. A me faire pardonner. A être une femme. A le devenir enfin. (*GM* : 16).

Son mensonge – le rapport vérité-réalité étant une caractéristique de l'autofiction – est aussi le début de son geste de défi :

Brio²⁹⁴ contre la femme qui dit: Quelle jolie petite fille. Tu t'appelles comment ? Ahmed. Sa surprise. Mon défi. Sa gêne. Ma victoire. Je fais honte au monde entier [...]. Non, je ne veux pas me marier. Non, je ne laisserai pas mes cheveux longs. Non, je ne marcherai pas comme une fille. Non, je ne suis pas française. Je deviens algérien" (*GM* : 51).

Cette quête identitaire féminine et nationale n'apparaît que dans les textes bouraouins du début de sa carrière ; plus tard dans sa carrière littéraire cette quête identitaire deviendra la quête de son identité lesbienne²⁹⁵. *AB* montre la quête identitaire féminine à travers le dédoublement autofictionnel de Nina, même si le *je* n'est pas nommé : un versant de l'identité est l'enfant et l'autre, une vieille femme. Dans son étude consacrée à l'écriture de la mémoire et de l'enfance, Clarival (2007) note comment le passage

Mon enfance serre mes tempes, écarte mes pupilles, affine mon grand âge, je prie à voix haute et dépliée, je sillonne un autre pays fichue d'une autre peau, ouverte au cou, aux poignets, aux

²⁹⁴ Brio est le surnom que le père de Nina lui donne.

²⁹⁵ Notamment dans *VH* et *PB*.

chevilles, les rivets des esclaves ; mon enfance est une broche, une attelle, une force, un pouls ajouté, elle fragmente ma solitude, [...] elle sucre l'amer et dilue le poison des ennuis, elle frappe à ma porte, tambourine, traque, c'est un chant, un serment, une possession, une mèche de feu. (AB : 15)

évoque les mémoires de l'enfance de la narratrice. La narratrice « conserve » ses mémoires dans son corps, ses souvenirs la forcent à faire face à et à revivre des réalités douloureuses. Ceci va à l'encontre des écrits de ses mémoires enfantines traditionnelles. Clarinval (2007 : 1) explique que « l'approche prédominante de l'écriture et la mémoire de l'enfance dans la littérature n'inclut généralement jamais la nature perturbatrice de ces mémoires ». La nostalgie, une approche récurrente dans la littérature mémorielle de l'enfance, est absente de l'écriture bouraouine. Comme chez sa contemporaine Amélie Nothomb, le manque de continuité entre l'enfance et l'âge adulte empêche une représentation littéraire typique de l'individu forgée par l'expérience de son enfance. Alors que, chez Nothomb, l'enfance est cette temporalité à laquelle l'auteure veut revenir, chez Bouraoui, il s'agit d'une étape de la vie qui prend fin et que l'écrivaine utilise comme tremplin pour arriver à d'autres échelles de sa vie :

Je devenais mon propre témoin, et par un effort réflexif, je me regardais éteindre l'aventure. Les objets avaient revêtu le voile de la mort, avant l'heure, j'assistais et participais à de joyeuses funérailles : les miennes. **J'enterrais mon enfance pour aller vivre au-delà d'elle, de moi et du connu** (je souligne, AB : 124)

Afin de pouvoir supporter l'au-delà de l'enfance, la narratrice veut incruster les dernières images de son enfance dans sa mémoire :

Je me concentre sur les objets afin d'extraire un détail, un défaut ou une qualité, une odeur ou une couleur, un petit rien que je garderai jalousement au fond de moi jusqu'à la fin des temps ! Les rideaux, le tabouret, mon lit de jouissance, le cabinet de toilette, la petite lampe cruelle, toutes ces choses insignifiantes prenaient corps et me questionnaient (AB : 138)

4.4.2. L'écriture comme cure psychanalytique et comme quête identitaire

Alors que la question de l'identité est un leitmotiv et un trait constitutif du roman beur, l'attrait de la psychanalyse comme cure et comme composante littéraire ne l'est pas nécessairement. La cure psychanalytique que Bouraoui a entreprise à partir de 2001 a influencé son travail littéraire.

Dans la plupart des textes bouraouins, les narrations se présentent comme une réaction vis-à-vis de la douleur et de l'incompréhension. Souvent aussi les narratrices choisissent

le monde de ses hallucinations masochistes, incestueuses, et de l'imaginaire pour fuir l'absurdité de la réalité qu'elles subissent. Comme souvent utilisée par la génération « des enfants terribles » de la littérature maghrébine, la technique qui consiste à donner la parole contestataire au fou se retrouve chez Bouraoui. En effet, en donnant cette parole à un fou, quelqu'un ou quelqu'une qui a des hallucinations incontrôlables, des images de l'inconscient, l'auteure se protège contre d'éventuelles représailles. Azzouz (1998 : 120) identifie cette création d'un monde fictif, inaccessible et infranchissable pour les autres, à une protection mais il souligne aussi que ceci transforme les personnages en des êtres marginaux, des exclus, des funambules. Les scènes hallucinatoires sont révélatrices de l'état psychique et mental de la narratrice et symboliques des envies dévastatrices²⁹⁶ qu'elle a. Commencant son trajet narratif, la narratrice débute avec un *je* uni, mais après la confrontation avec la désunion de son monde, son *je* éclate. Construit sur la base d'un conflit entre le *Moi* de la narratrice et le *Surmoi* de la société, entre son *Moi* et la désertion symbolique de ses parents tout au long du texte, cette œuvre psychanalytique est le début d'une série qui offre une cure psychanalytique à l'auteure même et à ses narratrices-personnages.

Une des grandes quêtes présentes dans *VI* est celle de comprendre comment l'écriture, et plus précisément l'écriture de la mélancolie, peut prendre le sens d'une cure. Bouraoui ajouterait, selon Marina van Zuylen (2003), une dimension cruciale à ce que des théoriciens tels que Freud, Starobinski, Kristeva et Amgamben ont considéré comme étant la relation fondamentale entre la perte et l'œuvre d'art. Hervé Guibert, celui qu'elle considère comme « son seul auteur », et son roman controversé *La mort propagande*, sont la source d'inspiration de la théorie de Bouraoui de l'écriture qui saigne. L'écrivaine affirme que ses livres passent par son corps, « l'écriture est charnelle » (*PB* : 68), qu'il y a dans son écriture quelque chose de l'ordre du sang, du cœur, de la sève. L'écriture de Bouraoui tient de la performance physique, de l'endurance et de la lutte. Dans un long entretien qu'elle a accordé au critique littéraire Damien Aubeil (2010), elle dit : « Le seul baume, la seule douceur et la seule réparation, c'est l'écriture. C'est pour ça que celle-ci

²⁹⁶ Par exemple, la narratrice hallucine à un certain moment qu'elle se déflore avec un cintre métallique afin de déshonorer sa famille et la société qui est à la base de ce fantasme (*VI* : 108).

est aussi importante. Duras disait : le seul sujet dans mes livres, c'est l'écriture. Cela, je le comprends très bien ».

Jacomard (2004 : 47) renvoie au complexe d'Œdipe et aux jeux enfantins répétitifs qui rassurent l'enfant ayant peur d'être abandonné pour évoquer le côté itératif ou inchoatif de l'écriture boussaouine, surtout dans *GM* qu'elle qualifie de « véritable retour du refoulé ». À l'intérieur de ce texte, la même anecdote est racontée plusieurs fois ; quelques exemples suffisent : la visite médicale, l'enlèvement raté, les scènes de baignade, les terreurs nocturnes de l'enfant, le besoin d'écrire. Comme Nothomb, cette auteure bénéficie du plaisir de la reconnaissance, technique par laquelle elle fidélise son lecteur. Dans *GM* de Nina Bouraoui, l'indéfinition et la recherche identitaire correspondent aussi à une ambiguïté sexuelle :

Je ne sais plus qui je suis [...] Une fille ? Un garçon ? L'arrière-petite-fille de Marie ? L'arrière-petite-fille de Rabiâ ? L'enfant de Méré ? Le fils de Rachid ? Qui ? (*GM* : 141).

Dans *GM* la fille pousse le désir de remplacer le père absent jusqu'à se substituer à lui totalement :

J'ai tous les voyages de mon père pour devenir un homme. [...] J'ai tout le temps pour le remplacer. [...] J'ai tous les océans traversés pour épouser ma mère. La sauver. La protéger.

D'un point de vue psychanalytique cette phrase peut être liée à sa quête identitaire qui l'a menée à sa sexualité en tant qu'adulte.

La multiplicité d'interrogations nominales inonde le lecteur et lui permettent de comprendre et de ressentir le malaise existentiel bouraouin qui remonte à son enfance. Selon Lassoued (*op.cit.*), la quête identitaire, « je cherche mon identité » (*GM* : 32), amène des réactions défensives qu'on peut classer en trois grandes catégories de conduite : une mise à distance durant laquelle la narratrice-personnage élève un mur entre elle et les autres et la narratrice narrante opte pour l'attaque, une phase d'immobilisation où s'intensifie l'effacement de son être et enfin une phase de rapprochement pendant laquelle la narratrice se conforme aux codifications de la société pour neutraliser le regard accusateur de celle-ci. Démultiplication des réactions de défense accompagnées d'une démultiplication des identités : le lecteur rencontre Nina (Yasmina) après avoir rencontré Brio à Alger et Marion à Rennes, les trois instances de la même personne, ce

qui métamorphose le concept d'identité en identité multiple²⁹⁷. Cette métamorphose d'une identité unique en identité complexe ne se fait d'un seul pas. Dans un premier temps, l'identité subjective de la narratrice se traduit par le déni de soi²⁹⁸ (le lecteur retrouve à plusieurs reprises « je ne suis rien » dans *GM*, par exemple à la page 29) avant de devenir une identité affirmée. La transformation de Yasmina en Nina se fait lors de son arrivée en France : « mon prénom arabe. Un si joli prénom. Celui que je donnerai plus tard aux autres qui de mandent. [...] Ce prénom qui fera de moi une étrangère à Paris. » (*GM* : 137-138). Du « [i]ci personne ne m'appelle Yasmina » de la page 137, on en arrive à « personne ne m'appelle Yasmina à Saint-Malo. C'est un effacement volontaire. C'est moi qui devance, toujours. Qui me présente avec ce petit feu : Nina. » (*GM* : 174).

L'histoire n'est pas racontée de façon linéaire, on ne part pas de l'enfance pour arriver à l'âge adulte. Le personnage féminin principal homodiégétique s'appelle Yasmina, le prénom de Nina. Elle parle de son développement psychologique et social. Les événements clés et les pensées sont rapportées de façon cyclique, répétitive. Certains ingrédients qu'on trouverait normalement dans une autobiographie, tels que les émotions, le premier amour, les expériences positives et négatives, font partie de ce récit. Mais, il serait encore trop tôt pour Bouraoui de publier une autobiographie. Il s'agit d'une autofiction, l'œuvre d'une facture, puisqu'elle détient de significations implicites importantes, non seulement pour l'écrivaine et pour la personne derrière l'écrivaine.

Les éléments fictionnels implicites expriment des blessures reflétant la période de l'histoire 'transitionnelle' de l'Algérie. La sexualité de Yasmina est symbolique de l'hybridité, puisqu'elle porte une identité fracturée. La quête pour une identité sexuelle symbolise fortement la quête de relations plus paisibles entre ses deux pays ; elle ne veut pas rester dans l'errance (*GM*, p.35). Malgré sa position d'entre-deux, Yasmina est le portrait de l'espoir dans ces relations plus paisibles puisque l'auteure a pu construire, tout doucement, une personnalité authentique à partir d'expériences traumatisantes. À partir des années 2000, l'écriture de Bouraoui s'est transformée. Partant d'une

²⁹⁷ Le lecteur retrouve cette idée d'identité plurielle (*PB* : 47) : « Je suis de plusieurs livres, parce que j'ai déjà eu plusieurs vies. ».

²⁹⁸ Percevoir son identité culturelle comme nulle ou absente est une autre caractéristique que Bouraoui a en commun avec la littérature beur : « Mais quel camp vais-je choisir ? Quelle partie de moi brûler ? » (*GM* : 33).

thématique du misérable du début de sa carrière littéraire, en passant par les thèmes de l'enfance et de l'identité nationale du milieu, ses intérêts se sont alors tournés vers le désir et la fluidité sexuelle. *VH* marque le tournant: dès lors elle explore la sexualité lesbienne dans ses textes. Dans cette autofiction, Bouraoui abandonne son Algérie natale pour raconter l'histoire amoureuse vécue en Suisse entre elle-même et Diane. L'attrait irrésistible du corps de ses femmes est ici parfois vécu comme un immense bonheur immédiatement brisé, comme les poupées que torturait l'héroïne de *PM*. Les expressions du désir lesbien seront ensuite développées dans son roman-style journal intime intitulé *PB*. *MMP* est un monologue intérieur où l'auteure confesse ses pensées et désirs réprimés et inconscients. L' narratrice est une jeune femme qui se penche sur sa vie chez sa psychologue. Très vite, elle prend conscience de l'instant de l'enfance où tout a basculé. *Avant les hommes* (2007) prend en considération la jeunesse, l'identification et la sexualité. Dans les textes les plus récents, *AMMP* et *Nos Baisers sont de s'adi eux*, Bouraoui propose d'autres méditations de la subjectivité, du désir, de l'écriture et de la réalité. *AMMP* est encore fortement inspiré des écrits de Marguerite Duras. Dans *AMMP*, le personnage principal, non-nommé, est une écrivaine qui a passé son adolescence, « ensevelie sous les années, [elle s'] en tenai[t] séparée pour [s']en défendre » (*AMMP* : 44) autour des Champs Élysées à Paris.

Il est donc clair que la question de la nature de son identité, en tant qu'écrivaine et en tant que femme, est un thème majeur dans son écriture. Elle vit sa double ethnicité franco-algérienne non pas simplement comme une richesse créative mais aussi en tant que violence, et elle exprime sa subjectivité à travers ses autofictions. Bouraoui établit dans ses autofictions une opposition binaire entre les deux pôles de son identité, une sorte de double littéraire.

4.4.3. La construction mémorielle

Je parle de « construction » mémorielle puisque la mémoire se déplace constamment à cause de processus épistémologiques incessants, tout ce dont une personne fait l'expérience fera plus tard dans la vie partie de la mémoire, qu'on le veuille ou non. Bouraoui cherche une forme littéraire capable de révéler un sentiment partagé de l'expérience humaine. Le nouveau d'implication personnelle dans ses textes augmente

graduellement. Bouraoui a suivi une cure thérapeutique jusque fin 2001 qui se retrouve de façon littéraire dans *MMP*, publié en 2005. Elle explique qu' « [é]crire, c'est unir la vie intérieure à la vie extérieure. C'est attendre longtemps, sans avoir peur, avant de pouvoir lier l'histoire du monde à son histoire » (*Libération*, 9 juin 2001). Isaksen (réf)²⁹⁹ en conclut que « la frontière temporelle semble créer la possibilité d'un processus épistémologique qui se fait dans la réflexion dans la période entre l'occurrence de l'expérience réelle, l'écriture de cette expérience et la publication du texte achevé » (ma traduction).

Dans les autofictions bouraouines, dès *VI*, le processus mnémonique visuel, olfactif, sensoriel obéit à un double mécanisme : certains événements ou certaines images rappellent des lieux distincts, des odeurs spéciales, des mémoires spécifiques et elles déclenchent des narrations guidées par les sens activés. La mémoire est liée à l'enfance dans beaucoup des autofictions bouraouines, non pas comme un lieu idyllique auquel il faut retourner, mais plutôt une position qui demande une construction identitaire parce que l'enfance a été brisée.

La fin de *AB* montre l'importance de la mémoire dans l'existence bouraouine : « Ma mémoire intervient. Elle m'instruit. » (*AB* : 86). Cette intervention fait resurgir les mauvais rêves de la narratrice pour conjurer le mauvais sort. La dernière partie narrative du texte, à près quelques pages à Dieu, reprend le motif de la mer pour terminer la narration :

La mer est désertée. Seul le bruit des rouleaux harcèle notre mémoire. La couronne se resserre, elle dresse une ombre contre le soleil. Les gens de la plage sont témoins malgré eux. Mon père répète mon prénom.

Benmahamed (2000) rend explicite le lien entre cette « vérité générale » de la deuxième phrase de ce passage, qui renvoie au code gnomique ou référentiel, où le possessif *notre* inclut non seulement le narrateur mais également le lecteur. La dernière phrase doit attirer l'attention du lecteur, car c'est ici que se fait une nomination : le père de la narratrice répète le nom de celui-ci que le narrateur ignore. Une fois de plus, la nomination signifie donner la vie, comme je l'ai souligné dans l'écriture nothombienne. Donner la vie par le biais de la nomination est important dans n'importe quel texte

²⁹⁹ <http://uit.no/getfile.php?PageId=8315&FileId=50>.

littéraire. En revanche, dans une autofiction, cette nomination prend plus d'ampleur parce qu'elle noue le lien entre la réalité et la fiction.

Comme sa mémoire qui revient et intervient dans *AB*, dans l'avant-dernier fragment du *Jour du s'éisme*, l'allusion à la fin de l'histoire est explicite, sa terre revient : « Ma terre revient, lente et bl essée. » (*AB* : 98). Cette annonce du retour de la terre est reprise anaphoriquement par les trois mots « ma terre revient », trois fois dans le même fragment. Dans le dernier fragment, la dernière page du texte, à deux reprises, les mêmes mots, qui sont les derniers mots du texte, reviennent célébrer ce retour de la terre, à la manière d'une incantation :

Ma terre revient avec les premières voix.
Elle est.
Ma mémoire sait.
Mes mains reconnaîtront. (*AB* : 99, je souligne).

L'importance de la mémoire est en core soulignée dans *MMP* quand la narratrice s'exprime de la façon suivante : « Je rêve d'un livre de transformation [...] je dois tout écrire pour tout retenir » (*MMP* : 21).

Dans plusieurs autofictions, la mémoire est accompagnée par une « lourde charge d'imaginaire « raciologique » véhiculée par le mariage mixte » (Jacomard, 2004 : 54). Bouraoui relie explicitement racisme et sexualité ; selon elle, le racisme est « sexuel » (*GM* : 149). A la base de ce racisme il y a la peur du mélange du pur et de l'impur, en quelque sorte la peur de l'Autre en Soi aussi. Elle lie aussi sexualité et écriture ; par exemple, dans *PB*, la narratrice écrit dans son journal intime que « [l']écriture est dans l'histoire de la sexualité » (*PB* : 42) et plus loin que « [l']écriture est comme l'amour, elle passe par le corps, elle est dans cette force de vie-là » (*PB* : 57).

4.4.4. La figure du « double »

Lié à sa quête identitaire et semblable au travail de Nothomb par rapport au double, au Döppelgänger, Bouraoui explore le sens d'une double personnalité dans plusieurs de ses textes. Son identité serait – au minimum – double du fait de ses racines à la fois algériennes et françaises. Ceci est aussi lié au sens très aigu de l'entre-deux qu'entretient Bouraoui dans ses écrits (Rey, 1992 : 63). Sa position intermédiaire est caractérisée par son corps qui devient le centre des demandes sociales opposant Yasmina, l'Algérienne, à

Nina, la Française. Michel Laronde (cité par Kandé, 1999) parle, à ce sujet, de la « représentation schizophrénique de l'identité des sujets post-coloniaux ».

Un dédoublement violent, une vraie « décomposition » du *je* s'opère dans plusieurs textes. Ainsi, dans *VI*, le *je* narratif laisse place à la troisième personne du singulier lorsqu'une scission s'opère au sein de la personnalité de la narratrice. Azzouz (1998 : 130) explique qu'en désavouant le destin que la société lui impose, la narratrice conteste de même sa propre personne, son Moi et son Soi en refusant le *je* qui caractérise la personne qu'elle est. Il s'agirait en quelque sorte d'un abandon du *je* narratif que la narratrice ne peut ni ne veut plus assumer car il est témoin et porteur de sa dégradation et de son humiliation.

La figure du « double » est la plus présente dans *GM* – la narratrice veut « [c]hercher [s]on second visage » (*GM* : 97) – dont le récit procède sur le principe de l'association entre le corps, répugné et en même temps martyrisé, et l'endroit dans lequel il se trouve. Le thème du déracinement est introduit par ce constant mouvement de la narration entre l'Algérie et la France et est, par là même, symptomatique d'une incertitude de l'auteure quand à sa situation spatiale et temporelle. La narratrice aspirerait, selon Jacomard (2004 : 49) à devenir « un corps sans type, sans langue, sans nationalité » (*GM* : 9) ou comme la narratrice le dit plus loin :

Je deviens inclassable. Je ne suis pas assez typée. « Tu n'es pas une Arabe comme les autres. » Je suis trop typée. « Tu n'es pas française. » [...] Mon visage algérien. Ma voix française. J'ai l'ombre de ma lumière. Je suis l'une contre l'autre. J'ai deux éléments agressifs. Deux jalousies qui me dévorent. (*GM* : 33)

La tentative de décodage d'une onomastique littéraire particulière qui semble reliée ici à une recherche identitaire, faite dans les paragraphes précédents, et l'identification d'une polyphonie bien visible narrativement, par quelques effets originaux que j'ai essayé de décrypter, me mène à conclure que la « pratique complexe de vocalisation » (Colonna, 1989) de la part de l'auteure mène indubitablement à la problématique du dédoublement qui découle logiquement de cette discordance de sons et qui implique nécessairement toute écriture de soi. Le binarisme des lieux – l'Algérie et la France –, étroitement lié à la quête d'identité culturelle, a un écho dans le binarisme sexuel (Nina, surnommé d'un nom masculin Brio, qui se fait passer pour Ahmed, et Amine, le garçon de son âge, métis, à la virilité un peu efféminée, qui sert est la figure symétrique de Nina). Amine aura son

« double » français aussi dans le personnage de Marion, qui, selon Lassoued (*op.cit.*), porte les marques d'Amine via les phonèmes [a], [m], [i] et [n]. À travers ces personnages en miroir, Bouraoui redéfinit les genres sexuels. Dans *AMMP*, Bouraoui fait dire à son personnage principal, son alter ego écrivaine : « Je ressemblais aux héros de mon nouveau livre que le désir égarait » (*AMMP* : 49).

J'ai déjà, lors de la discussion de *AB*, souligné l'importance du dédoublement entre la narratrice enfant et celle d'âge adulte. Le dédoublement, l'éloignement des auteures avec celui qui les représente a un enjeu important, car elle leur permet de se déresponsabiliser d'une écriture provocatrice.

4.4.5. La fascination de la mort

La mort est synonyme de l'ennui dans *VI*. Dans une analyse intitulée *Stratégies d'endurance dans La Voyeuse Interdite de Nina Bouraoui*, Grigorescu (2009) dresse la liste des références à la mort dans cette œuvre. Pour elle, la citation de Fikria qu'il faut « ignorer le temps, il ne passe pas » signifie que la temporalité de l'ennui est l'équivalent de la mort. Elle fait ensuite référence à la métaphore du tombeau pour désigner la maison familiale où plusieurs infanticides ont eu lieu :

Les funérailles étaient brèves. Ma mère en tourait le rejeton de papier journal et rabattait le couvercle de la poubelle sur la petite tête béante aux yeux mi-clos, quand l'enfant n'était qu'un œuf craquelé par un auriculaire impatient, elle se contentait de l'immerger dans la cuvette des w.-c.

La mère, complètement indifférente au sort de l'enfant qu'elle vient de mettre au monde, « Maman meurtrière » a aussi appris l'automutilation, vue comme une sorte de suicide, à ses filles. Elle est complice de la société patriarcale qui l'entoure et participe à son maintien.

Dans *VI*, c'est à partir d'une crise narcissique provoquée par l'absence d'identification aux images maternelles et paternelles, que la jeune fille névrosée, Fikria³⁰⁰, narre ses expériences d'enfermement dans sa culture et de transformation créative et créatrice de sa

³⁰⁰ L'analyse de Genette (2002 : 42) me paraît intéressante à relever par le fait qu'elle justifie la légitimité de ma démarche qui consiste à définir le pacte contracté par l'auteur sous toutes ses formes c'est-à-dire en tenant compte du texte, du paratexte et du métatexte : « Ainsi de certaines autobiographies déguisées, où l'auteur donne à son héros un nom différent du sien (comme [...] la Claudine de Colette), ce qui leur refuse en définition stricte le statut d'autobiographie mais qu'un paratexte plus large ou plus tardif ramène tant bien que mal dans son champ ».

souffrance passive et de la sujétion aux regards des hommes en une douleur réactive, performative, visionnaire, en s'appropriant et en se donnant de la violence physique. Les actions d'autodestruction qui en résultent, automutilation, masochisme³⁰¹ et anorexie, montrent la fascination de la part de Bouraoui pour la présence paradoxale de la mort et de la destruction dans la formation et la négociation de la subjectivité. Ses sœurs, Leyda et Zohr, sont aussi confrontées à la mort dans cette autofiction : Zohr, qui « ignorait que la mort était déjà en elle » (VI : 29), est finalement morte puisqu'elle ne réagit aucunement contre toutes les atrocités que lui fait subir sa famille et sa société alors que la petite Leyda, « miraculée du trottoir » (VI : 49) a échappé à la mort physique à laquelle ses parents l'avaient destinée en la jetant par la fenêtre. Leyda, à la suite de cet « accident » ne peut ni marcher ni parler.

Ainsi, les textes qui ont suivi cette première autofiction, *PM*, *BM* et *AB* continuent à développer l'aspect fantomatique de l'identité corporelle ; dans leurs explorations de la mélancolie, la maladie et la mort masquent la subjectivité incarnée. Selon Bivona³⁰², *PM*, tout comme *VI*, peuvent être définis comme des journaux intimes où, dans l'impossibilité de raconter sa propre mort, Bouraoui décrit l'œuvre de la mort sur un corps qui n'est pas forcément fictif. Pendant toute la narration le lecteur assiste à une inévitable représentation de ce qu'est – en termes freudiens – l'*inquiétante étrangeté* d'un corps qui passe de la vie à la mort à travers la décomposition. *Le Jour du séisme* et *AB*, comme la plupart des œuvres bouraouines, combinent la fiction, la réalité et la mémoire. Bouraoui a souvent admis qu'elle était incapable de différencier ce qui est réel et ce qui est fictionnel, même dans la réalité. En ce sens, sa vision et, surtout, sa fascination de la mort correspondent à la conception nothombienne. Selon Régine Robin, les autofictionnaires convoitent tous ce pouvoir d'éternité que seule peut conférer la fiction :

³⁰¹ Un exemple suffit : dans *VI*, la narratrice défoule ses frustrations et ses privations sur son propre corps. Elle le décrit ainsi : « [...] je m'inflige des pinçons « tourbillonnaires » : pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse. Mon père est le déclencheur de ma violence. Le responsable que j'accuse ! Complice de Satan il m'a donné goût à un plaisir sans bornes que je paye cher le lendemain ! bleus, courbatures, écorchures ... Activité délictueuse ou destruction de soi par soi. [...] Il me tendit la cigarette, et, au passage, l'écrasa sur mon sourire. Il désigna au feu rouge quatre petites bousofflures [...] Un parfum de viande grillée remontait de tissus rouges du pourtour de ma bouche jusqu'aux narines. Je crevais les cloques, la lymphe d'une nouvelle histoire coula dans le cendrier de chair. C'était chaud et salé. (p. 66-68).

³⁰² <http://www.limag.com/Textes/Collimmigrations2/Rosalia%20BIVONA.htm>

« Que ce soit à travers des itinéraires, des dates, des autoportraits artéfactuellement constitués, des histoires de vie figées dans des vitrines, tous cherchent à se conserver [...] à travers un autre, un inconnu ou un être imaginaire. C'est toujours ce vampire-narcisse que l'on poursuit. (Robin, 1997 : 37).

4.5. Questions de catégorisation des récits de Bouraoui

Influencée d'un côté par ses racines maghrébines – et la combinaison de deux aspects culturels importants, notamment l'oralité et la religion – où l'écriture autobiographique prend souvent la forme du roman (Le Rouzic, 1996 : 55)³⁰³ et, de l'autre, par des littératures intimes, intimistes, plus égocentriques et moins universelles de l'Europe francophone, Bouraoui écrit des textes plus difficiles à catégoriser que, par exemples, ceux de Nothomb. Un exemple suffit pour décrire la difficulté de catégorisation des écrits bouraouins que ressentent les critiques littéraires. En 2004, Jacomard (2004 : 43) écrit que les « huit fictions ou autobiographies » qui paraissent après *VI* servent à fidéliser le lectorat de Bouraoui. Visiblement, il y a confusion entre « fiction » et « autobiographie » dans l'écriture bouraouine à un tel point qu'une critique littéraire expérimentée telle que Jacomard a des difficultés de classification. Alors que Bouraoui n'aime pas la catégorisation, « je déteste les étiquettes » (Bivona, 1994 : 180), elle se situe quand même à travers la narratrice de *MMP* (68) : « il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux ».

Par contre, il convient d'interpréter les paroles de la narratrice de *VI* comme un indice du programme littéraire que se fait Bouraoui : « je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais ! [...] une 'mappe-vie' où serait établie une biographie intéressante à parcourir ». Selon moi, Bouraoui a l'intention, dès ce premier récit, d'utiliser des fragments de sa vie et de la vie des autres (la réalité) pour en faire un ensemble passionnant à lire (la fiction) afin de souligner la souffrance de la femme. Dans *AMMP*, le personnage principal parle de son livre en cours qui « venait se superposer à la réalité » (*AMMP* : 59) auquel elle ajoute, plus loin, qu'elle n'était « ni dans la réalité ni dans la construction d'un songe » (*AMMP* : 63).

³⁰³ De Larramendi (2001) fait la même observation : la littérature des pays maghrébains n'a pas développé la littérature autobiographique, si ce n'est sous le voile de la fiction.

Si *BM*, *AB* et *AMMP* se présentent d'emblée comme des romans, d'après les indications paratextuelles, il n'en est pas de même pour les deux premiers textes, *VI* et *PM* ni pour le *JS*. Il y a un lien fort entre les deux premiers textes. *PM* reprend le personnage de la sœur aînée de Fikria, personnage principal de *VI* et alter-ego de Nina Bouraoui, pour en faire le personnage central de ce deuxième texte. Même si le lecteur ne retrouve pas les structures spatio-temporelles du premier texte, on retrouve Zohr, la même figure macabre, sœur et amie de la « sournoise », « la femme aux habits d'os ». Benmahamed (2000) identifie ensuite *JS*, non comme une autofiction, mais comme un roman. Il cite Antoine Compagnon³⁰⁴, pour qui la première attitude, dans l'interaction auteur-lecteur, est bien l'attente de fiction.

En pénétrant un peu plus dans l'univers fictionnel mis en texte par Nina Bouraoui, on se rend compte qu'il s'agit d'un univers qui n'est pas très éloigné de la réalité, d'un univers concret : Alger et toute la toponymie qu'on retrouve dans *JS*, par exemple, renvoient à des lieux bien réels et à des temps historiques vérifiables. Il en va de même pour le cadre spatio-temporel de *VI*. Le système des personnages et en particulier les narratrices (ou le narrateur de *BM*) peuvent être des représentations de personnes existantes ou ayant existé. Et puisque nous parlons de narratrices, il semble légitime de se poser la question sur l'identité entre Nina Bouraoui et ses narratrices.

Fikria de *VI*, « Zohr » (qui n'est pas nommément citée, mais dont j'ai montré la filiation avec *VI* ci-dessous) de *PM*, l'adolescent « androgyne » de *BM*, l'enfant-vieille-femme de *AB*, le *je* du *Jour du sésisme* ou encore le *je* d'*AMMP*, ont-ils quelque chose à voir avec leur auteur ? S'agit-il seulement d'un effet de réel que l'auteure veut donner à ses romans ? Fikria, le personnage principal de *VI* n'est-elle pas à la fois un personnage romanesque exalté et l'incarnation de l'auteur dont l'écriture est exaltée ? Car Fikria veut dire l'intellectuelle en arabe. Le *je* du *Jour du sésisme*, n'est-ce pas l'auteur du récit ? Dans *PM*, la narratrice correspond tout à fait à Zohr, la sœur aînée de Fikria. Par contre, le narrateur de *BM* échappe au noyau familial, précisément pour brouiller les pistes et entraîner le lecteur dans un univers plus romanesque et moins familial. Il en est de même dans *AB*, où la narratrice à deux voix tente de dérouter les attentes d'un lecteur ordinaire.

³⁰⁴ La notion de genre, cours d'Antoine Compagnon, page consultée sur le site <http://fabula.org/>, le 4 mars 2011.

Nous avons donc deux « points de repères » qui permettent une lecture autobiographique, *VI* et *JS*, et, entre les deux, trois textes qui se présentent comme des fictions romanesques. Or ces textes intermédiaires sont des récits à la première personne et peuvent être assimilés à des récits de vie : la vie de Zohr, la narratrice de *VI* ; la vie du frère imaginaire dans *BM* ; et des souvenirs d'enfance de la petite fille ou de sa projection en vieille femme âgée de cent ans, dans *AB*. Ils entrent donc dans le champ de l'autobiographie, étant donné leur statut énonciatif.

Là où il est clair que dans *VI*, Fikria est et n'est pas Nina, dans *PM*, la gardienne de cimetière c'est Zohr et ce n'est pas Zohr, dans *BM* le lecteur peut voir le narrateur comme une projection de l'auteur, une autre facette de la romancière, dans *AB*, les deux voix sont celles de l'écrivaine qui revisite son enfance et donne libre cours à ses fantasmes et enfin dans *JS*, la narratrice correspond tout à fait à la romancière qui a vécu le tremblement de terre narré dans le récit. Il en est de même en ce qui concerne le *je* d'*AMMP*.

La problématique du *je* devient pour Jacomard une « complexité » (2004 : 44). Elle cite le passage suivant :

Je suis à Rennes. Mon lieu de naissance. Mes oreilles en bourdonnent. Je suis dans la maison de Rennes. La maison de l'enfance de ma mère. Le lieu de son histoire. [...] Elle devait réfléchir, là, sur le banc. Réfléchir à sa phrase. Comment dire ? Comment annoncer ? Comment raconter ? Comment expliquer ? Voilà j'ai rencontré un garçon. Il est étudiant à la faculté. Il est algérien. Enfin, français musulman, comme ils disent. Je l'aime. Je veux l'épouser. (*GM* : 109-110)

afin de montrer le glissement du *je* de la narratrice au *je* de Maryvonne, sa mère. Jacomard (2004 : 45) continue en expliquant que « l'alternance de passages à la première personne et des adresses à d'autres personnes de la diégèse (comme à A mine, l'ami, l'alter ego masculin [...]) complique la logique des références ».

PB est un journal intime réinventé, commencé le 30 octobre 1987 à Paris et achevé le 21 juin d'une année imprécise. De fait, son journal traduit une démarche symbiotique. Niché au cœur d'une page de *PB*, un message passerait presque inaperçu : « J'ai perdu la foi. Je retrouve l'écriture. J'ai perdu le désir. Je retrouve le journal intime », écrit Nina Bouraoui. Les allusions à l'écriture sont multiples. Ainsi, à la page 40 : « Je n'ai qu'un désir d'écriture. », à la page 41, « J'ai envie d'écrire comme je pourrais avoir envie d'un corps ».

Portée par un mythe amoureux, où elle se transforme en différentes femmes, « je suis la

Missy de Colette, je suis la Thérèse de Carol », elle rencontre Mikie qui donne, Françoise qui prend, S. qui délaisse. Du Katmandou au Studio A, en passant par le Scorpion, ou le Scorp, elle poursuit une quête nocturne, hantée par l'image de son amie d'enfance, Marion, mélange d'idéal amoureux et de paradis perdu. Le prénom Marion renvoie le lecteur à *GM* dans lequel Marion est la transformation française de Nina, telle que Brio l'était en Algérie. Ensuite, la Marion de *PB* voit Julien, son meilleur ami qui, lui, préfère les garçons. A eux deux, ils forment un couple étrange, vont à la piscine la journée et sortent le soir ensemble.

Nina Bouraoui parle de milieux que la littérature connaît mal dans un genre que la littérature connaît bien. Sa démarche tient de la symbiose, car elle associe complètement l'acte d'écrire et l'acte d'aimer, la chair des corps et la chair du texte, la recherche de l'écriture et la quête amoureuse. Pour elle, le manque d'amour est comme une page blanche. Dans *PB* le métadiscours est très présent. L'auteure, à travers les pensées et les écrits de son personnage principal, de sa narratrice, identifie l'écriture à la sexualité, à l'amour et au corps féminin :

Je suis folle d'écriture comme je suis folle d'amour. [...] Je ne sais pas s'il faut vivre ou écrire. Je ne sais pas si l'amour est le sacrifice de l'écriture, ou si l'écriture efface, lentement, l'amour. (*PB* : 44).

Elle y témoigne de cette époque où elle est entrée dans la vie en assumant conjointement l'amour et l'écriture. Pour dire aussi que, comme il existe plusieurs façons d'écrire, il existe plusieurs façons d'aimer.

J'adapte ci-dessous le tableau récapitulatif de Benmahamed (2000 : 95) :

Titre du roman	Narrateur/narratrice	Caractéristiques principales
<i>La Voyeuse interdite</i>	Narratrice J E (Fikria) + narrateur extradiégétique	Victime de la société et d'un père tyrannique, à la fois acteur et régisseur du malheur de sa fille, jouant le rôle du mâle oppresseur de la société musulmane.
<i>Poing Mort</i>	Narratrice JE (anonyme)	Sadique et cruelle. Elle

		renvoie à la société la violence dont elle est victime.
<i>Le Bal des murènes</i>	Narrateur JE (anonyme)	Victime d'un destin cruel et d'une mère castratrice.
<i>L'Age blessé</i>	Narratrice JE (anonyme) à deux voix	Déchirée entre l'innocence de l'enfance et la blessure de la vieillesse. Le lecteur ne sait pas le nom de la narratrice, même si la dernière phrase du texte « <i>Mon père répète mon nom</i> », l'invite à supposer que le nom est connu. Nina Bouraoui semble chercher ainsi à faire durer le mystère et l'ambiguïté.
<i>Le Jour du séisme</i>	Narratrice JE (anonyme)	Victime d'un destin lié à un pays en proie à des bouleversements physiques et sociaux.
<i>Garçon manqué</i>	Narratrice omnisciente JE (Nina)	Née d'un couple mixte, la jeune Nina raconte la discrimination dont elle est victime de par ses origines métissées et son sexe féminin.
<i>La Vie heureuse</i>	Narratrice JE	La narratrice Marie vit à Zürich, elle a seize ans, son grand-père vient de Rennes (comme Bouraoui elle-

		même). Elle raconte son amour homosexuel pour Diane en même temps que la séparation de ses parents et le cancer de sa tante.
<i>Poupée Bella</i>	Narratrice JE	Quête identitaire sous forme de journal intime.
<i>Mes mauvaises pensées</i>	Narratrice JE	La narratrice, dans une sorte de roman-confession, décrit la psychothérapie qu'elle suit : « Alors de quoi parle donc la narratrice qui n'est autre que la romancière elle-même, Nina Bouraoui ? Eh, bien, elle parle d'elle-même et uniquement d'elle-même » (Lebdai, 2005, à propos de <i>MMP</i>).
<i>Avant les hommes</i>	Narrateur JE (Jérémie)	Description des fragilités de l'adolescence homosexuelle, un épisode, lorsque Jérémie s'éprend de Sami.
<i>Appelez-moi par mon prénom</i>	Narratrice JE	Relation amoureuse avec P. Dans cette autofiction Bouraoui transmet au lecteur sa vision de l'autofiction comme choix scriptural.
<i>Nos Baisers sont des adieux</i>	Narratrice JE	Cette autofiction, composée de portraits, passe en revue

		les rencontres et liaisons de la narratrice, de 1972 à nos jours, d'Alger, à Paris en passant par Berlin et Zurich.
--	--	---

La narration est prise en charge par une narratrice autodiégétique (sauf dans *BM* et *AH* où les narrateurs sont des garçons). C'est un *je* pour la plupart anonyme, sauf dans, par exemple, *VI* ou *GM*, des textes dans lesquels l'identité du personnage-narrateur est donnée. On constate chez Nina Bouraoui un code onomastique restreint : elle ne nomme pas souvent ses personnages principaux, ses narratrices et ses narrateurs. Cet anonymat du narrateur « crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier »³⁰⁵. Il peut aussi viser à l'universaliser : tout lecteur abstrait pouvant s'identifier ou partager les problèmes du narrateur.

4.6. L'intertextualité

L'influence d'Hervé Guibert est notable, ainsi est celle de Marguerite Duras et de Leïla Sebbar. Pour *VI*, les intertextes les plus manifestes sont ceux de ses compatriotes de Bouraoui, Rachid Boudjedra et sa « précipitation pathologique de l'écriture qui prend en charge la destruction chaotique de la constellation familiale et sociale », surtout dans ses textes « psychanalytiques »³⁰⁶ (Azzouz, 1998 : 118), et Assia Djebar dont le personnage principal Hadjila d'*Ombre sultane* est emblématique, elle aussi est sensible aux infimes détails qui caractérisent la liberté, aux petits plaisirs du quotidien. Dans *MMP* l'intertexte vient, entre autres, d'Hervé Guibert, Annie Ernaux, David Lynch, Eileen Gray et Violette Leduc.

Si les textes de Nina Bouraoui entretiennent un double rapport intertextuel avec l'œuvre de Marguerite Duras et avec celle de Leïla Sebbar, le premier tiendrait de la verticalité

³⁰⁵ Pierre Louis REY : *Le Roman*, Hachette, Paris, 1992, p. 63, cité par N. Regaieg : *De l'autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*. Doctorat, Université Paris -Nord (1995 : 123).

³⁰⁶ Un texte « psychanalytique » est un texte dans et à travers lequel un personnage-narrateur s'auto-analyse. Azzouz (1998 : 120) donne des exemples de textes « psychanalytiques » de Boudjedra : *La répudiation, L'insolation, La macération, Le démantèlement, L'escargot entêté* et *La pluie*.

par le rapport qu'il entretient avec les textes de la filiation alors que le second tiendrait de l'horizontalité puisqu'il implique un rapport avec les textes environnants. En effet, si l'écriture de Nina Bouraoui sollicite l'œuvre de Marguerite Duras au niveau des raisons et des motifs du passage à l'écriture, elle se rapproche par contre de Leïla Sebbar quand à la question de la révolte contre le silence que Shérazade inaugure non pas par la parole salvatrice, celle de la sultane des Nuits, mais par le mouvement d'Andrée Chedid.

Raïssi Rachid parle d' une « [é]criture du fantasme autrement dit d'écriture de l'hallucination fantomatique et de l'illusion permanente qui génère ces récits par lesquels le moi cherche à échapper à la réalité ; écriture du manque et de l'absence par excellence ; l'œuvre de Nina Bouraoui se rapprocherait aussi de celle de Marguerite Duras par l'hymne porté au combat maternel. »³⁰⁷. Avec Marguerite Duras, les rapprochements sont assez significatifs. Tout d'abord, au niveau de la conception de l'écriture qui, chez les deux romancières, cherche à exprimer une « esthétisation de la douleur ». L'œuvre de Duras, rattachée au Nouveau Roman, est à la fois « une œuvre descriptive de l'intérieur, une œuvre répétitive et une œuvre désorganisée »³⁰⁸. Le temps chez Duras, comme chez Bouraoui, est celui de la répétition (la circularité diégétique du texte dans l'œuvre de Bouraoui, par exemple, et les mêmes dialogues qui se répètent dans *Moderato cantabile*). Benmahamed (2000 : 74-75) a ainsi relevé quelques passages de *Moderato cantabile* qui, stylistiquement, « expliquent » certaines déviations de Nina Bouraoui dans *AB* et surtout dans *JS*. Il s'agit, entre autres, de l'utilisation surprenante de la virgule dans certains énoncés. Ainsi, par exemple, le passage suivant, à la page 102 de *Moderato cantabile* : « Elle, le sait encore », correspond à celui-ci, à la page 85 de *AB* : « Elles, savent ». La virgule sépare le sujet du verbe, ce qui, du point de vue grammatical, ne suit pas les normes de l'écrit. Il s'agit probablement d'une oralisation de la langue écrite, procédé plus généralisé dans *JS*³⁰⁹, qui a pu être comparé à *L'Inceste* de Christine Angot³¹⁰.

³⁰⁷ <http://raissirachid.over-blog.com/article-les-mots-et-le-corps-de-marguerite-duras-de-leila-sebbar-et-de-nina-bouraoui-62634029.html>

³⁰⁸ Jorge Davila Vasquez, Volver sobre el Amante, in Marguerite Duras, L'écriture négative, Revue de L'Alliance de Quito, mars 1996, p. 15, cité par Benmahamed, 2000 : 72.

³⁰⁹ Plus spécialement dans *JS*, cette subversion de la forme qui concourt à donner un rythme et une musique au texte qui lui confèrent un ton lyrique et mystique à la fois est présente : « Elle perd, l'équilibre. Je résiste aux forces, telluriques. » (*JS* : 9), « Il contrôle, les violences. Il organise, la destruction. Il applique, une méthode. Elle est, physique et composée, de gaz, de gravats... » (*JS* : 11) et « Il éclate sur une minute, infinie. Je sais sa force et son aridité. Je sais son tracé, une topographie. » (*JS* : 12).

³¹⁰ Publié la même année chez le même éditeur, Stock.

D'autres influences françaises sont relevées, entre autres par Benmahamed (2000 : 71). Nina Bouraoui a subi également l'influence de Georges Bataille qui se manifeste par l'écriture érotique et « l'écriture sacrificielle ». Ces types d'écriture se caractérisent essentiellement par l'articulation du langage sur le corps et la violence faite au langage. L'amour immodéré pour la mer, la natation qui sculpte le corps, le soleil qui brille et blesse, tous ces topoïr appellent d'autres textes algériens telles *L'étranger* et *Noces* d'Albert Camus ou *Le corps de Félicie* d'Assia Djebar.

En plus, comme chez N. Othomb, les procédés d'autocitations constituent l'une de ses particularités de l'écriture de Nina Bouraoui. L'auteure reprend des bribes de son texte dans un même roman ou d'un roman à l'autre. Une intertextualité interne, une intratextualité, délimite, en filigranes, l'intégralité du discours littéraire bouraouin. Les titres et les signifiés sont préfigurés dans les œuvres antérieures. Par exemple, le terme « murène » surgit dans *VI*, son signifié se prolonge dans *AB*, qui succède immédiatement au *Bal des murènes*. « La vie heureuse » est omniprésente dans *JS*. A la page 47 de *PB*, le lecteur lit « J'ai peur d'écrire et j'ai peur d'aimer », cette phrase se rencontre une deuxième fois dans le même texte, à la page 65, et se retrouve dans *VH* à la page 60.

Les titres des romans qui suivent la publication de *VI* sont subtilement préparés et annoncés dans ce texte. Ainsi en est-il de *PM* qui constitue le prolongement de *VI*. Je renvoie, une fois de plus, à l'étude de Benmahamed qui souligne les rapprochements possibles. Le passage suivant de *PM* : « Guettant l'accident du haut de ma fenêtre, j'aimais voir les petits enfants trébucher sur un escalier de ciment » (*PM* : 22) est une réplique de ce passage de *VI* : « ...retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures (...). J'attends l'événement, les angles morts d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi... » (*VI* : 15). *BM* fait à son tour l'objet d'allusions directes, comme dans le passage suivant : « ...les pêcheurs la nuit qui sifflent, une main dans l'eau pour attirer les murènes. Le chant des pêcheurs. » (*VI* : 82). La scène de la circoncision évoquée dans *VI* (*VI* : 82) est reprise avec plus de détails et de lyrisme (*JS* : 19). « L'arbre du Ténére » (*VI* : 92) est rappelé plusieurs fois dans le même texte (par exemple à la page 55).

D'après Laflamme (2006 : 48) la narratrice de *MMP* jette aussi un regard sur le travail accompli, regard prenant la forme de commentaires sur le parcours éditorial et de jugements critiques à l'égard de ses premières œuvres publiées. Bouraoui est son double

reviennent de cette façon sur les traces d'une signature pour tenter d'en déchiffrer tous les signes et d'en extirper les secrets.

L'intratextualité est aussi fortement développée chez Bouraoui, comme chez Nothomb. Par exemple, les no yades ou presque no yades bouraouines (sa no yade, la no yade de l'Amie, celle de l'enfant dont elle est témoin en Algérie), semblables à celles omniprésentes dans l'autofiction nothombienne, interpellées tant au propre qu'au figuré, sont une métaphore du mouvement de la narratrice qui tombe en elle, qui glisse sous la surface du monde et de ses liens apparents entre les individus. Benmahamed (2010) démontre l'intratextualité en donnant les exemples suivants : la fête du mariage présentée comme des funérailles pour la narratrice de *VI* est reprise par une fête macabre dans *PM* (p. 98). Les animaux qui reviennent d'un roman à l'autre sont assez fréquents, particulièrement les rats : « Sous notre portail, un rat était en train de manger un chat. » (*VI*, p. 58), « ... et les rats, surgis du plâtre, commencent à couiner. » (*PM*, p.102). Le thème de la clausturation, qui fait l'objet de tout le texte de *VI*, est effleuré dans *AB* : « Ma grâce est cloîtrée. » (p. 38).

4.7. Feindre la réalité : vérité, sincérité et autres auto-fictivités

Dans ses récits littéraires, l'intention de l'auteure est, sans doute, de faire croire au lecteur qu'il s'agit de récits factuels. Par exemple, dans le cas du *Jour du séisme*, il n'y a pas de doute possible quant à la véracité du tremblement de terre, événement qui a eu lieu effectivement le 10 octobre 1980, en Algérie. De même, dans *VI*, la description de l'Alger des années soixante-dix correspond à la réalité. En revanche, le regard que porte la narratrice autour d'elle est un regard volé au sens où elle « n'est pas dupe de [sa] vision des choses. A [son] gré, elles se travestissent ; s'arrachent à la banalité du vraiment vrai, elles se réclament, s'interchangent. » (*VI* : 10). Le rapport entre vérité et mensonge est souligné dans le passage qui suit :

Le mensonge s'insurge [...], rebondit sur le plus puis sur le moins mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier, et nous laissons alors déporter par notre propre jeu vers un voyage sans valise. Mais elle est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans voir, ne pas effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir, ne pas pleurer sans aimer ni haïr. L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe ! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire,

souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'œuvre et la chose prend forme. Enfin, là, on a une aventure. Que peut-on raconter sinon une histoire ? (VI : 10-11)

Ce passage est illustratif de la position que prend l'auteure. Il souligne le bon soin du mélange littéraire du réel et de la fiction, en donnant une place privilégiée à la mémoire d'un côté et à la fiction de l'autre. Plus loin dans le même texte, Bouraoui exprime l'aspect fragmentaire mais organisé de son écriture, son « petit tableau imaginaire », sa « chorégraphie » (VI : 61). Son travail fait penser à un collage de différents morceaux, un patchwork rassemblant et améliorant les petits segments du réel dans le but final de

[...] cultiver l'imagination qui vous déportera dans un autre temps à l'ombre d'un arbre fécond, celui de la création, si elle ne suffit pas, prendre alors appui sur la rue, du haut de votre fenêtre, mais là, si vos mots ne vous soutiennent pas, vous cognez contre **l'horreur d'une réalité peu séduisante**. (je souligne, VI : 65-66)

Au niveau du temps et de l'espace, c'est surtout la stagnation, l'inertie, l'immobilité, « le huis clos infernal » (VI : 26) qui frappent dans cette première autofiction. Sans frontière entre ce qui a déjà été vécu et ce qui doit encore l'être, entre le passé, le présent et l'avenir, le temps est représenté comme quelque chose de cyclique et de répétitif : « Le lendemain, le surlendemain, l'après-lendemain du surlendemain accueillirent la même mascarade » (VI : 102). L'espace devient « [n]o man's land de nul le part, t ransit intemporel, ultime instant, digue irréaliste, temps d'arrêt entre le rien et le rien, bordure du néant, épouvantable vide » (VI : 117). Toutes ces citations concernant l'immobilité du temps montrent l'influence néfaste de ce statisme, « le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours » (VI : 17) sur l'état mental de la narratrice. Le détachement dont fait preuve Bouraoui par rapport au temps factuel aide à fictionnaliser ses textes, comme le remarque Paul Ricoeur (1984 : 43) : « Le temps du roman peut rompre avec le temps réel : c'est la loi même de l'entrée en fiction ».

Dans le contexte de l'écriture algérienne, il est fort compréhensible que l'auteure brouille les lignes de démarcation entre la fiction et la réalité. En effet, écrire « la vérité » n'est peut-être pas si facile quand on sait combien la répression intellectuelle est grande dans

l'Algérie de la fin du XXe et du début du XXIe siècle³¹¹. Bouraoui parle de cette vérité dans *GM* lorsqu'elle analyse la valeur que peut avoir l'écriture dans la vie de quelqu'un :

Et d'où viendra la force de parler ? Et d'écrire ? D'écrire sans regretter. D'écrire sans avoir peur. Du regard des autres. De leurs questions. De mes réponses. Comment contrôler toutes ces petites vérités ? Comment les valider ? Tout ce que j'écris, tout ce que je répète, comme une enfant mal élevée. Ou comme une enfant qui ment. (réf)

Pour se protéger contre une partie de son identité, la partie algérienne, mais peut-être aussi pour sauvegarder son Soi fragile, l'auteure a choisi l'autofiction dans laquelle l'écriture est la bouée de sauvetage, mais écrire équivaut aussi à mentir.

Plusieurs indices d'autofictionnalité ont déjà été relevés. Dans les paragraphes qui suivent je continue à approfondir cette piste littéraire.

La fusion de la réalité et de la fiction est une condition sine qua non pour l'existence de l'autofiction. Je ne peux pas être exhaustive dans cette étude dans mes exemples de cette alliance du réel et de l'imagination présente dans l'œuvre bouraouine. Je me contenterai donc de donner quelques exemples que je présume saillants en commençant par la première publication. Dans *VI*, l'auteure mélange les visions réelles de la ville d'Alger délabrée et non entretenue à des visions hallucinées, chaotiques :

Les chiens mangent les ordures, les rats mangent les chats et les chiens sont mordus par les rats des ordures, alors, seuls animaux de l'écosystème illogique, les rats, joints aux hommes, participent au massacre de la ville. Les enfants s'endorment dans des toiles trouées comme le sexe de leur mère, [...] l'urine embaumée de son ammoniac chaque marche, chaque pallier, des odeurs de vieux moutons s'échappent des boucheries ensanglantées, les quartiers de viande suintent. (*VI* : 71)

Le réel de cette ville écorante et l'imaginaire fabuleux sont inextricablement enchevêtrés dans ce passage, comme dans d'autres extraits de l'œuvre bouraouine.

« Nina est la maladie d'Amine. Brio est le frère d'Ahmed. Nina est la mutilation de Yasmina » : cette phrase (*GM* : 66) reflète l'ouvrage et renvoie à trois niveaux de lecture. En effet, selon Lassoued, ces trois phrases simples composées d'un sujet, du verbe être qui sert à désigner un état et du complément qui renvoie à un référent illustrent la tonalité du récit composé pour sa majorité de phrases simples, voire même nominales. La simplicité grammaticale ne serait, selon Lassoued, « qu'une façade pour masquer une situation psychologique bien complexe : la quête de soi car le besoin d'appartenance à un

³¹¹ Il suffit, par exemple, de penser à l'auteur algérien de polars, Yasmina Khadra, qui s'est déguisé en femme pour pouvoir écrire ses textes littéraires.

groupe passe par la perte de son âme et de son corps pour pouvoir s'accomplir ». Le titre *GM* en est la triste représentation. L'expression est agressive et renvoie à une mutilation physique (absence des attributs sexuels), mutilation que la narratrice mettra en pratique en se coupant les cheveux.

La première assertion, « Nina est la maladie d'Amine », renvoie au monde imaginaire que s'est créé la narratrice car il la protégera de l'extérieur et de ses conflits. La seconde, « Brio est le frère d'Ahmed », renvoie au monde arabe, dans son sens le plus large, et à ses codifications. Le père surnomme la narratrice Brio car en l'absence de l'homme dans la maison, elle a la fonction de protéger sa mère et sa sœur lors des déplacements du père. La dernière, « Nina est la mutilation de Yasmina », quant à elle, représente une certaine France raciste à laquelle sera confrontée la narratrice.

Le lien entre l'écriture du corps et de la maladie a été analysé à plusieurs reprises. Par exemple, Gail Weiss dans « The Body as a Narrative Horizon » ou Arthur Frank (1997) dans *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* soulignent ce lien. Parmi les différents types d'histoires de maladies analysées par Arthur Frank, une d'entre elles est particulièrement pertinente par rapport au texte bouraouin *GM*: l'histoire de chaos. Une des caractéristiques principales des histoires de chaos est leur absence d'ordre narratif. Les événements sont racontés tels que le narrateur les subit : sans séquence ou causalité visibles. Les histoires de chaos révèlent la vulnérabilité et l'impuissance du narrateur anéanti par les demandes écrasantes de la douleur physique; ces demandes engendrent ce que Frank (1997 : 69) appelle « un naufrage narratif »³¹² – les interruptions incessantes du flux narratif fonctionnent comme une réflexion de la perturbation constante du corps pendant les expériences quotidiennes. La « poétique de la violence »³¹³ de *GM* suit le modèle de l'histoire de chaos de Frank à plusieurs niveaux. La structure syntaxique

³¹² Je souligne quand même qu'écrire ses mémoires d'enfance n'équivaut pas complètement à ce dont écrivent les malades quand ils font le récit de leurs douleurs chroniques ou d'une maladie incurable. Néanmoins, le corps qui a mal s'exprime d'une même façon, sans distinction de l'origine de la douleur – maladie, abus, guerre ou simplement ce que ressent un(e) enfant de son environnement culturel quand celui-ci ne reconnaît pas sa beauté intrinsèque. Arthur Frank (date? : 69) le dit aussi: «Les narrations de la maladie sont une forme d'histoire de Soi qui coïncident et sont liés à au moins trois autres formes. Ces formes sont les autobiographies spirituelles, les récits identitaires: devenir homme ou femme et ce que cela signifie, et enfin les histoires de survivants des expériences traumatiques telles que la guerre, l'emprisonnement, l'inceste et l'abus ».

³¹³ Clarinval (2007 : 148) emprunte cette expression de Martine Fernandes qui note que la « poétique de la violence [de Bouraoui est] à l'image de la violence intérieure qui secoue le personnage mixte ».

fracturée, composée de phrases nominales ou verbales brèves, ce que Bouraoui appelle "des phrases d'un seul mot" (Darner), donne une forme tranchante au style qui empêche une progression narrative claire et ressemble au « le rythme de staccato des mots qui picorent le lecteur » de l'histoire de chaos (Frank, 1997 : 99). En outre, plusieurs phrases se contredisent sans signifier clairement ce à quoi ils se réfèrent, comme dans le passage suivant de *GM* relevé par Clarinval (2007 : 149) : « De mère française. De père algérien. Je sais les odeurs, les sons, les couleurs. C'est une richesse. C'est une pauvreté. Ne pas choisir c'est être dans l'errance ». A quoi se réfèrent les odeurs, les sons et les couleurs ? Qu'est-ce qui est riche et pauvre en même temps ? Le lecteur, incapable de choisir une signification, se sent aussi perdu que la narratrice.

Une autre caractéristique de l'histoire de chaos est l'utilisation du présent qui perturbe la construction d'un flux chronologique du passé à l'avenir. La plupart des phrases de *GM* sont au présent même quand la narratrice évoque le passé « ce qui oblige à des recoupements pour savoir de quelle(s) scène(s) temporelle(s) parle la narratrice » (Jacomard, 2004 : 44). Jacomard appelle le paradoxe du style de Bouraoui, « ce style lapidaire qui tente de contrôler le ressassement, comme si la précipitation s'y disputait à la logorrhée » (idem : 47). Cette tension entre des scènes fragmentées mais répétées de façon incessante et obsessive accentue l'impression d'une narration « dentelée », constamment interrompue et sans résolution, ce qui contrecarre l'établissement d'un but précis de la narration.

Alors que Bouraoui ne signe jamais explicitement de pacte autofictionnel (ni d'autre pacte vraisemblablement), le lecteur comprend sa position, surtout depuis les déclarations faites dans son autofiction de 2008 : « Je pensais que l'art nous maintenait dans une forme de vérité. [...] Je livrais mon passé par fragments » (*AMMP* : 84). Bouraoui poursuit : « J'aimais les passerelles que j'avais construites de la réalité à la fiction » (*AMMP* : 95). Son programme scriptural de vient transparent, elle racontera sa vie, par fragments, en mêlant réalité et fiction, en s'autofictionnalisant donc. La présence de l'écrivaine dans l'univers romanesque ne sert pas à réaffirmer la paternité du texte en insistant sur ses origines. Chez Bouraoui, il s'agit au contraire de faire croire au lecteur que l'auteure est un simple protagoniste qui ne maîtrise pas sa propre destinée et subit

malgré elle l'univers fictionnel : « L'écriture ne me manquait pas, fabriquant une forme de roman qui m'impliquait » (*AMMP* : 97).

4.8. Le lecteur bouraouin et la réception littéraire

Le lecteur de l'œuvre bouraouine est invité à effectuer une lecture référentielle du fait des ressemblances entre l'œuvre et la vie de l'auteur. Sous forme de témoignage, l'auteur décrit un réel empreint de subjectivité et esquisse le portrait de la société algérienne, de la condition de la femme et du rôle de la mémoire dans toute construction identitaire et littéraire.

Le style particulier de Bouraoui, le nombre élevé de « signifiés disloqués exige un certain effort de construction de sens de la part du lecteur » (Jacomard, 2004 : 47).

Le texte littéraire peut montrer une frustration et un scepticisme par rapport à l'habileté du lecteur à comprendre, à ressentir la douleur, à entendre le cri bouraouin. Dans *GM* où la narratrice attaque régulièrement ses lecteurs hypothétiques incapables de la comprendre, mais dans les autres autofictions aussi, cette frustration est palpable : « Ecrire rapportera cette séparation. Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence » (*GM* : 34).

L'écriture de Bouraoui, exploitant parfois l'hermétisme (en brouillant les pistes entre le réel et la fiction), veut se démarquer des textes « transparents » et s'adresser aux « initiés », à ceux qui distinguent son univers référentiel et partagent sa culture. Bouraoui décrit son lecteur idéal, son lecteur modèle, comme :

[...] celui qui fait revivre le livre à travers ses yeux et sa pensée et qui arrive même à découvrir des choses auxquelles l'auteur n'a jamais pensé. Le lecteur peut réécrire un livre...ce livre qui après n'appartient plus à l'auteur. (entrevue de Bouraoui, Bivona : 219)

Elle évoque la voix d'un lectorat trop peureux ou trop blessé pour pouvoir faire face à la souffrance:

Mais attention à la dernière. Celle qui raconte des histoires à dormir debout. Des histoires qui font peur. Un vrai talent. Celle qui écrira plus tard. Des livres effrayants. C'est dangereux, un écrivain. C'est obsédé par la vérité. Par sa vérité. C'est enfantin, un écrivain. Ça rapporte. Ça répète. Ça ne peut rien garder pour soi. C'est infréquentable, un écrivain. Ça oblige à mentir, à dissimuler et à se défendre ensuite. (entrevue de Bouraoui, Bivona : 136-7)

Ce lecteur ne peut pas outrepasser la menace des vérités qui dérangent pour ressentir la douleur qui émane du texte. Il y a, néanmoins, une exception au manque de confiance de la narratrice dans la capacité du lecteur à ressentir la douleur à travers l'écrit. Ce lecteur hypothétique auquel la narratrice fait confiance, qui, selon elle, comprendra, ressentira la douleur de ses plaies, est le coupable, l'auteur de l'inceste, de l'abus physique, le kidnappeur d'enfants, la femme raciste qui insulte et demande l'extermination des Arabes en France, l'objet du regard terrorisé de l'enfant :

Et mon silence toujours. Parce que ma voix n'est rien. Elle s'échappe comme du vent. Bien sûr qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, va, la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix. Se noiera dans le silence. Terrassé par la douleur. (GM : 132)

Ainsi, le lecteur comprend qu'à travers ses autofictions, Bouraoui tente de dénoncer la violence physique et verbale, tente de montrer comment cette violence porte atteinte à l'intégrité identitaire de l'enfant et ensuite de l'adulte.

La réception de l'œuvre peut être analysée dans deux localités, la France/l'Europe et l'Algérie. Le succès immédiat en France, suite à la publication chez Gallimard du premier roman de Nina Bouraoui, n'a pas fait l'unanimité en Algérie. La presse nationale a réservé au roman un accueil mitigé. Certains titres, comme *El Moudjahid*, par exemple, ont été enthousiastes mais d'autres, comme *El Watan* (1991)³¹⁴, y ont vu un pamphlet contre la tradition et l'Algérie en général. En revanche, en France, la réception française a été beaucoup plus enthousiaste et prêche unanime à considérer *VI*, comme un « événement médiatique » (Le Figaro, 1991)³¹⁵. Comparé tour à tour à *La Nausée* de Sartre ou à *A l'ombre de jeunes filles en fleurs* de Proust, cette première publication littéraire a été considérée comme la révélation « d'une grande romancière, ni beur³¹⁶, ni algérienne, française mais de père algérien... » (idem).

³¹⁴ Benmahamed (2000 : 105) cite la critique de *El Watan* en entier : « L'auteur est excessive dans sa démarche, même si son livre repose sur une fiction. L'enfermement est une réalité, certes, mais non une généralité. (...) Elle estime que le problème abordé est toujours d'actualité. Il ne s'amenuise pas. Il persiste même. Du même coup, Nina Bouraoui passe à côté des mutations et de la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle et qui ont vu la place et le rôle de la femme se préciser, même si c'est à un rythme très lent. » *El Watan* du 26-09-1991.

³¹⁵ Le Figaro du 6 mai 1991.

³¹⁶ A mon avis, l'écriture bouraouine fait partie de la littérature beure, même si certains critiques ne la classent pas au sein de cette catégorie et que Bouraoui elle-même ne veut pas être beure : « Je ne suis pas BEUR, comme les journalistes disent, c'est-à-dire les enfants des Algériens nés en France mais qui n'ont

Le lectorat bouraouin est double : d'un côté il y a un lectorat « critique » qui apprécie fortement son travail (elle a reçu le Prix du Livre Inter en 1991 pour *VI* et, en 2005, *MMP* a obtenu le Prix Renaudot) et de l'autre elle a un public « populaire » de plus en plus important. Nina Bouraoui entretient ses relations avec son lectorat à travers, entre autres, sa page facebook, comme le font aussi Nothomb et Beyala. Contrairement à ses deux consœurs littéraires, Nothomb et Beyala, elle n'a pas de site officiel sur l'Internet.

4.9. Conclusion

L'auteure autofictionnelle qu'est Bouraoui se concentre surtout sur des conflits de nature psychique et essaie de répondre au désordre de la vie, à un inquiétant manque de sens dans le monde d'aujourd'hui. Elle le fait à travers un texte autofictionnel où elle exprime, de manière publique, des expériences privées, antérieurement non-exprimées, liés à la domination symbolique, à la discrimination, basées sur l'ethnicité, le statut social, la sexualité et le sexe. Bouraoui a exprimé à plusieurs reprises l'importance de l'écriture pour elle : « J'ai commencé à écrire sur moi [...] pour me trouver une place dans ce monde. C'était une forme de quête identitaire »³¹⁷, « [l']écriture, c'est mon vrai pays, le seul dans lequel je vis vraiment, la seule terre que je maîtrise »³¹⁸ et « [l']écriture m'a transformée, je crois, je ne suis plus la même » (*MMP* : 152).

Le code générique de l'œuvre de Nina Bouraoui se construit ainsi au fil des textes : des romans à un personnage (*je*, généralement une narratrice), à une voix (qui se répond en écho comme dans *AB*), dans une mise en scène de la description visant un effet de confiance (vraie ou fausse) ou des effets de réalité et de fiction. Chez Bouraoui, il s'agit d'un « cryptage », d'un mélange entre vie et fiction, d'un « travestissement d'une histoire personnelle, d'une identité biographique » (Pagès-Jodlowski, 2004 : 64). L'écrivaine tisse en quelque sorte l'intrigue de ses récits par l'utilisation de plusieurs biographèmes introduits à l'intérieur d'une histoire partiellement inventée ou fictive.

Nommée « experte en autofiction » (Jay, 2010) par certains journalistes et critiques littéraires, Bouraoui s'abandonne, s'ouvre à l'intime, à son essence profondément

jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas, puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger » (Bivona, 1994 : 180).

³¹⁷ <http://dzlit.free.fr/bouraoui.html>.

³¹⁸ <http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=8532/idR=5/idTC=4/idG=0>.

singulière et paradoxalement universelle³¹⁹ dans ses récits littéraires. L'« entre-deux » d'Homi Bhabha que Bouraoui emploie dans ses textes littéraires est la figure principale d'un être hybride à la forme multiple : elle essaie de saisir et de construire le *je* et la réalité par la localisation riche en tensions du sujet maghrébin entre Orient et Occident, par le fait d'être une femme, une femme maghrébine, une lesbienne.

VI est inspirée de la vie de Bouraoui³²⁰, par l'imagination³²¹ et par des témoignages authentiques des tensions sexuelles ressenties par les femmes et les hommes en Algérie. Afin d'exprimer le déplacement et la présence non désirée des femmes, elle a créé Fikria, qui témoigne de la séparation entre les sexes et l'anonymat auxquels les femmes font face dans une société islamique. Et ses expériences personnelles en Algérie ont clairement inspiré le récit. Ses personnages s'identifient à la vie intérieure réprimée et socialement ravagée qu'elle décrit. Elle explique qu'elle est une spectatrice clandestine d'une ville à laquelle elle n'a pas accès. Séparée de la société, elle reste à l'intérieur de sa maison, derrière les portes et les rideaux. Les parents de la narratrice-personnage principal sont dépeints sous une lumière négative. Ce qui rapproche le texte bouraouin du texte nothombien en ce qui concerne la thématique, à partir de l'enfance et la mémoire, est la peinture positive du personnage de la nourrice. Telle Nishio-san chez Nothomb, Ourdhia, la nourrice noire de *VI*, le substitut affectif de la mère, symbolise la liberté et la dignité.

Alors que dans les premiers textes littéraires de Bouraoui, le lecteur semble plus facilement identifier l'écriture avec l'autobiographie, les suivants, surtout *JS*, *GM*, *VH* et *PB* s'inscrivent dans un cycle que certains rapprocheront de l'autofiction, la structure des phrases se modifie (virgule, juxtaposition d'images et de mots, phrases courtes) et les thèmes abordés s'ouvrent plus concrètement sur le désir et la quête amoureuse, la problématique du métissage et de l'identité, les difficultés liées à sa propre acceptation d'une singularité de genre ou d'orientation sexuelle, les premiers sentiments et sensations

³¹⁹ Hubier (2003 : 129), en incluant l'autofiction dans la catégorie des écritures du moi, explique que ces textes cherchent à « connaître et expliquer ce qui fait la singularité d'un individu - singularité dont la valeur est, étonnamment, universelle ».

³²⁰ « Je m'inspire de mon vécu », dit Bouraoui lors d'une interview le 3 septembre 2005 avec RFI.

³²¹ A la page 61 de *MMP*, la narratrice – en l'occurrence Bouraoui elle-même – indique qu'elle « aimerai[t se] représenter matériellement l'imagination ». L'aspect matériel de l'imagination est analysé par Heidi Isaksen dans un article intitulé « Influencing transformation of social structures by mediating dominated voices : the cases of Annie Ernaux and Nina Bouraoui » (<http://uit.no/getfile.php?PageId=8315&FileId=50>).

de l'enfance et de l'adolescence, l'impuissance face à la violence du monde extérieur. Ce cycle se clôt par *MMP* qui reprend les thèmes, lieux (Alger, Paris, Zurich...) et personnages (l'Amie, Diane, Marion...) abordés dans les romans précédents, mais qui surtout annonce un nouveau cycle où la structure du roman et l'écriture se densifient. Bouraoui mentionne aussi dans *MMP* que très tôt elle avait ressenti les regards masculins fixés sur elle et sur son corps³²². Au ban de la société et seule, elle a alors eu l'expérience d'une vie de ségrégation et de différence à cause de sa culture franco-algérienne et de son sexe féminin. Comme le dit si bien Laflamme (2006 : 48), l'écriture bouraouine se veut de contourner la mort. Elle se fait « dans la peur même de la mort, prenant la forme de multiples “spirales de mots” qui finissent par semer l'innommable ».

Dans *AB*, le personnage principal féminin se noie presque à la fin du roman (ceci rappelle clairement les diverses scènes de noyade nothombiennes), comme l'a aussi fait Bouraoui dans son enfance. *GM* raconte la rencontre entre son père algérien et sa mère française, ce qui une fois de plus révèle l'interrelation entre la vie réelle de l'auteure et ses personnages de fiction. On constate aussi que dans cette autofiction les troubles de la personnalité de la narratrice reflètent les troubles de l'identité collective dont ce texte est le dédoublement, le miroir accusateur et réparateur. Dans toute son écriture, le *je* est autofictionnel.

Sa dernière autofiction *Nos baisers ressemblent à des adieux* reprend et fait écho aux écrits précédents. Ici, l'ultime amour devient titre, creuset de l'autofiction toute entière, le personnage principal Sasha (rappelle Esther, Zhor, Sami, Nathalie, Karen, Diana, et surtout Nina/Yasmina, tous et toutes images du désir, de soi et de l'Autre, que l'écriture invente, crée, retrouve, car elle est une trace, vivante et sensible, sensuelle.

Les autofictions de Nina Bouraoui montrent l'aspect physique des mémoires de perte.

Le naufrage causé par les mémoires de l'adolescence physique rendent impossible la progression régulière de la narration. En outre, cela empêche un récit de progrès dans lequel les plaies psychosomatiques pourraient trouver une cure. Au sein de ses récits, il y a des ruptures fondamentales qu'elle évoque à travers des sentiments crus dans un

³²² Elle reprend ce qu'elle avait déjà indiqué dans *AB* : J'ai six ans, leur envie est en rupture avec mes jeux de sable, mes constructions. Ils me sexualisent. Je suis un corps et une bouchée. Mes hanches sont déjà rondes, féminines. Ils tracent la forme de mes seins, tournés vers les aisselles, prêts à surgir de mon torse tendu. Ils repèrent leurs prises, connaissent la place de mon sexe, sa fente haute, un appât libre. (*AB* : 29)

langage effervescent plein d'images et de contradictions. De plus en plus autofictionnelle, son écriture exprime les tensions fondamentales qui sont à la base de son identité en tant que femme aux origines mixtes. L'écriture est, pour cette auteure, un outil pour explorer les douleurs et les plaies d'une identité conflictuelle, mais aussi l'instrument de ces plaies. Pour elle, l'écriture devient l'expression viscérale de la souffrance, l'entrée dans la réalité la plus profonde d'une vie vécue aux bords des identités culturelles incompatibles, ce qui force le lecteur à naviguer les eaux turbulentes des émotions de la souffrance.

Le *staccato* de Nina Bouraoui, ses répétitions obsessionnelles des mêmes épisodes sont semblables au passé traumatique vécu de façon répétitive à travers une mémoire "silencieuse et statique" qui est "initialement iconique ou visuelle" (Vickroy, 1996 : 99).

En plus, les coordonnées temporelles peu claires font partie de la mémoire traumatisée dans laquelle le survivant fait l'expérience radicale d'une disjonction entre le passé et le présent. Il en résulte – de cette temporalité et continuité écrasées – que les événements traumatiques du passé deviennent obscurs jusqu'au point de devenir indicibles, une crise du témoignage littéraire et autre. Lemasson (2000), explicitant que l'autofiction commence là où s'achève l'autobiographie, souligne l'importance du présent de l'écriture :

Ce qui substitue à la dimension *rétrospective* de l'autobiographie (je raconte ce que j'ai vécu) une dimension, disons, *constitutive* (je vis ce que je raconte). En termes aspectuels, on pourrait dire que l'autobiographie est du côté perfectif et l'autofiction de l'imperfectif. Toute la différence entre un *déjà-vécu* et un *vécu-en-cours*.

Suite aux études de Kalí Thal (1996), Deborah Horvitz (1998: 22) a étudié les représentations littéraires des traumatismes psychiques provoqués par des violences sexuelles. Elle a introduit le concept d'un « réalisme post-structural », une forme de réalisme capable de rendre l'expérience traumatique réelle.

Le passé traumatique est un passé inconnu dont l'insertion dans le présent par le travail mémoriel affecté de manière significative la façon de comprendre la mémoire et de représentation un passé historique, autobiographique et autofictionnel. L'écriture de Bouraoui est un exemple approprié de la narration de l'enfance et de ses expériences traumatiques à travers des récits autofictionnels. Dans ce chapitre j'ai pu démontrer les liens entre la psychanalyse, l'écriture fragmentée et désordonnée, la mémoire afin de pouvoir nommer autofictionnels les récits de l'auteure franco-algérienne. Contrairement à

l'écriture de Nothomb, qui suit le « paradigme curatif »³²³ omniprésent dans les études se concentrant sur la théorie de l'expérience traumatique, l'écriture bouraouine est différente dans ce sens qu'elle focalise l'attention sur le regard de la victime, la plupart du temps l'enfant, mais dans ces textes plus récents l'adulte aussi.

L'apparition de la psychanalyse freudienne et lacanienne a bouleversé la conception de l'identité. Appliquée à la littérature, cette discipline a prouvé l'impossibilité d'une parole sincère sur soi. Elle démontre que le travail de remémoration, à la base de l'autobiographie et de l'autofiction, rencontre des obstacles insurmontables. En plus du problème de l'écart temporel entre le moment de l'énonciation et celui de l'expérience vécue, engendrant des oublis de la part de l'auteur concernant des sections cruciales de sa vie, l'individu lui-même constitue un obstacle à l'écriture personnelle. Dès qu'il tente de faire état de son existence, son inconscient l'empêche d'être fidèle à la réalité en refoulant des événements qui doivent rester secrets. Ainsi, les écrivaines dissimulent involontairement des actions répréhensibles pouvant ternir leur image publique.

Le processus de la mémorisation même est souvent associée à une forme de travail textuel à travers lequel l'auteur/le personnage principal, et parfois même le lecteur, fait une sorte de cure psychanalytique en reconfigurant des souvenirs non-assimilés.

Ainsi, entre autres à travers l'étude des stratégies d'ouverture et de clôture des textes de Nina Bouraoui, avons-nous mis en relief les préoccupations et les thèmes essentiels qui traversent son œuvre : une tendance à l'innovation notable se manifeste après le premier roman et une volonté de rompre avec l'écriture traditionnelle maghrébine au profit de la littérature beur, des thèmes récurrents comme la douleur et la mort, le corps et la terre, la mémoire et l'exil prédominant. Dans sa thématique, l'auteure est passée de l'écriture des groupes de personnes dominées comme les femmes en Algérie, par les immigrées de la deuxième génération en France, aux lesbiennes sur la place publique. Ces thèmes et ces préoccupations ne sont pas propres aux auteurs maghrébins mais semblent constituer une

³²³ Le paradigme curatif est ce concept qui convoit la mémoire d'un passé traumatique comme une expérience cathartique. D'une impulsion psychanalytique à l'incorporation d'images dérivant dans des structures cognitives et linguistiquement stables, à un besoin progressif et politique de valider l'expérience et de sécuriser le potentiel d'un changement positif, ce besoin fort d'imposer le modèle curatif sur une relation de confrontation entre le passé et le présent sous-tend l'écriture personnelle de l'expérience traumatique depuis longtemps.

thématique a temporelle et universelle, surtout dans les productions littéraires contemporaines, et notamment dans les autofictions.

Les apports stylistiques de Bouraoui permettent que, « dans les interstices d'un style répétitif, s'avérite toute subjective s'énonce par une écriture penchée vers l'intérieur, tournée vers l'origine de la blessure, de la marque de naissance [...]: l'enfance en Algérie, l'amour des femmes, la mère française et le père algérien, les grands-parents maternels et toute la généalogie franco-algérienne » (Laflamme, 2006 : 49).

Il s'agit, en effet, chez Bouraoui, comme l'a souligné Amanieux (2009) à propos de certaines autofictions de Nothomb, d'une réécriture du roman familial :

Bouraoui déploie une galerie de portraits morcelés, à l'image des photographies déchirées par la narratrice, et dont on arriverait finalement à recoller les morceaux : portrait de la mère et de la fille en couple fusionnel, portrait du père en miroir de soi, portrait de ses grands-parents étirés. Autant d'instantanés par lesquels la narratrice entreprend patiemment de défaire les nœuds de son écriture et de son être, elle qui cherche, dans sa réalité réelle-fictive, à marquer des ressemblances, à tracer des lignées, à relever des parentés, à « répare[r] les liens » d'une famille dont chaque éclat constitue un pan de son identité fragmentée (Laflamme, 2006 : 49).

L'autofiction bouraouine est une mise en scène, une métamorphose de la vie, un texte qui a tous les signes de la fiction en y superposant le signe de l'autobiographie par l'équivalence nom du personnage/narratrice – nom de l'auteur. Cette autofiction décalque sur le papier le jeu ou le trouble psychique d'une femme en prise de sa quête identitaire. La question de l'identité bouraouine se présente sous deux formes distinguées, qui se rapprochent de ce que l'auteur Régine Robin a qualifié comme identité imaginaire, d'une part, et identité objective, d'autre part : l'identité objective reste, en général, assez pareille, même si elle bouge, tandis que l'autre est sans cesse travaillée par l'écriture, déplaçant les stéréotypes et les clichés sur l'identité, qui existent bien et ne sont pas qu'illusion. L'identité imaginaire peut être présentée par la projection de ses propres expériences sur le protagoniste, tandis que l'identité objective est celle qui consiste en des faits connus de la vie de Bouraoui. Refusant de raconter sa vie selon le modèle linéaire et chronologique d'un sujet hégémonique et omniscient, Nina Bouraoui va s'employer à mettre à la fois du désordre dans un texte censé être linéaire, et du « brouillard » autour de sa vie au moyen de polyphonies textuelles, de matériaux hétérogènes et protéiformes – le tout agrémenté d'un humour souvent jubilatoire.

Résumé :

L'hybridité et l'entre-deux sont à la base de l'écriture autofictionnelle de Nina Bouraoui. Pour elle, l'écriture équivaut à une cure psychanalytique et est un échappatoire à la réalité.

Les thèmes et procédés stylistiques suivants servent à exprimer sa douleur et à feindre la réalité dans ses autofictions :

- Au niveau du style : multiples répétitions, intrusions de la langue paternelle dans les premiers récits autofictionnels, allégories
- Au niveau de la thématique : mère/enfance, relations amoureuses, quête identitaire avec une grande fascination pour la mort et la figure du double
- Inter- et intratextualité : intertextualité avec des précurseurs de l'autofiction tels Marguerite Duras et avec des autofictionnaires reconnus comme Hervé Guibert.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'autofiction, nominale ou non nominale, se situerait à la croisée de deux formules célèbres – « Madame Bovary, c'est moi » de Flaubert et « Je est un autre » de Rimbaud – dont elle formerait pour ainsi dire l'équation amusante : « Je, c'est moi ». (Vilain, 2010 : 482)

Les écrivains ne devraient jamais cesser d'écrire leur vie. Avec le doute, qui plane. Sur la vérité (Angot, 1998 : 10).

Cette conclusion offre à la fois un résumé et un bilan de mes recherches. Il y est donc question à la fois de théorie et d'application pratique. La discussion de la notion du genre et de l'insertion de l'autofiction dans un système générique précède l'aperçu historique en deux parties : le cadre de la postmodernité qui est un prérequis essentiel pour la parution de nombreuses autofictions et l'évolution diachronique du terme et du concept d'autofiction vis-à-vis du concept d'autobiographie. Quelques notions liées au féminisme dans l'écriture contemporaine et le passage de la Nouvelle Autobiographie à l'autofiction complètent ce tableau. Ensuite, il a été possible de dresser une liste d'indices autofictionnels : paratextuels, thématiques et génériques. Il faut souligner que le paratexte n'est pas une source d'information suffisante pour déterminer la nature d'une œuvre. En effet, son origine provient parfois d'un rajout de l'éditeur. C'est pourquoi il est parfois oublié par le lecteur au profit des éléments factuels, thématiques et stylistiques présents dans le récit. Mes recherches ont montré que les autofictions des trois écrivaines de mon corpus comportent beaucoup d'indices communs, mais qu'il reste de spécificités scripturales propres à leurs manières d'être et d'écrire que rendent possibles de subdivisions telles que l'autofiction psychanalytique (Nothomb, Bouraoui) ou militante (Beyala).

L'étude de ces genres se fonde sur le constat qu'il existe en littérature des formes relativement stables qui sont communes à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques. Les genres sont des ensembles de règles, de contraintes d'écriture qui peuvent constituer des modèles pour les auteurs qui écrivent, même s'ils s'en défendent, en fonction du système générique existant. La littérature se scinde ainsi en formes codifiées qui servent de référence aux appréciations esthétiques du lecteur. En cette phase de la communication littéraire, le genre est précisément dépendant de l'horizon d'attente

du récepteur et donc d'un contexte socio-historique donné. L'horizon d'attente, l'ensemble de ses hypothèses partagées d'une génération de lecteurs, est façonnée par la tradition et repérable aux stratégies textuelles caractéristiques d'une époque. Ainsi, en lisant un texte nouveau, l'horizon d'attente est confirmé, modifié ou ironisé à la confrontation à tout cet ensemble d'attentes et de règles du jeu littéraire et générique auquel le lecteur a été familiarisé.

La fin du XXe et le début du XXIe siècle semblent avoir fait la fortune de la littérature personnelle, intime et intime auprès du public. L'autofiction, bien qu'elle existe « virtuelle » depuis longtemps (comme Colonna a été le premier à le prouver), est apparue à la critique littéraire au moment, après la Seconde Guerre mondiale, où le contexte international était marqué par l'effondrement de ses grandes valeurs modernistes, où il fallait recomposer un nouveau système de valeurs, selon Schmitt (2010 : 417)

L'autofiction a surgi dans le paysage littéraire au moment où s'amplifiaient des incertitudes théoriques concernant la coexistence des textes ou l'existence d'un réel indépendant de la subjectivité.

L'émergence de phénomènes postmodernistes telle que la globalisation et l'unification des modes de vie, renforçant ainsi des critères axiologiques, tels le narcissisme, l'individualisme, le scepticisme, l'hédonisme et la fragmentation identitaire, s'est avéré le moment propice de l'autofiction, qui est souvent acceptée comme l'avatar d'une autobiographie que les « soupçons » de la modernité ont rendue impossible (voir l'apparition de la nouvelle autobiographie dans la mouvance du nouveau roman). Le vécu d'un moi plus critique, ayant subi l'expérience psychanalytique pour comprendre ses obsessions, doit être ressassé en une forme-sens comme l'autofiction qui suscite une forme d'engouement presque dérangeant. Dès lors, l'esthétique du *je*, la déconstruction et la reconstruction du sujet ainsi que son interprétation sont des notions philosophiques clés pour comprendre l'autofiction.

Inscrite dans le postmodernisme littéraire qui est généralement défini comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Jean-François Lyotard), mais aussi comme l'ère de *L'Impureté* (Scarpetta, 1985), la littérature contemporaine peut aussi se saisir dans le vaste mouvement de la mobilité des objets culturels et leur corollaire de formation des identités mouvantes. La mobilité et l'insaisissable de la quête identitaire est un de s

fondements de ce mouvement littéraire. Ainsi la définition à partir de laquelle cette analyse se fait est celle que l'on retrouve chez Scarpetta dans *L'impureté* (1985 : 55):

La volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les [...] cultures, de les faire s'interpénétrer, réagir, de jouer leur métissage, d'opérer des connexions, des court-circuit, des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés (autrement dit : détraquer esthétiquement la mutation technique, avec le minimum d'intimidation, le maximum d'aisance et de liberté) : c'est la voix postmoderne, celle de l'impureté... Pas de zones préservées, cloisonnées mais des rapt, des transferts, des transpositions, des réappropriations.

La démocratisation de l'image, de puis le début de l'ère postmoderne conduit à un débridement de l'imaginaire des peuples en transit, des lecteurs, comme l'indique Appadurai (2001 : 71) :

Les limites entre les passages réels et fictionnels qu'ils visionnent sont brouillées, de sorte que plus ces publics sont éloignés de l'expérience directe de la vie métropolitaine, plus ils sont susceptibles de construire des mondes imaginés qui soient des objets chimériques, esthétiques, voire fantastiques, notamment si ces mondes sont évalués selon le scénario d'une autre perspective, d'un autre monde imaginé.

Dans mon aperçu historique, générique et littéraire, j'ai aussi voulu souligner les raisons de l'existence de l'autofiction. Historiquement, il y a la postmodernité qui a fortement influencé la délimitation et la précision du concept de l'autofiction. Alors que Colonna (1999) qualifiait négativement la présence de l'autofiction en disant qu'« elle est partout, mobilisée à peu de frais, bien utile pour dé poussiérer un texte, raviver un article exsangue ou simplement pour paraître dans le coup », et que Garcia (2009 : 148) soulignait que le fait de se proclamer autofictionneur « serait maintenant la seule condition nécessaire pour se lancer dans l'arène médiatique », l'aspect ludique de l'autofiction, les possibilités d'implication de la création et de l'activité du lectorat, le nouveau langage et la transformation de l'autobiographie en un genre plus proche du lectorat des XXe et XXIe siècles ont été soulignés comme caractéristiques positives. Du côté pragmatique et pour éviter tous les écueils posés par le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, la tendance moderne privilégierait une nouvelle forme de l'autobiographie : la fictionnalisation de soi, c'est-à-dire l'autofiction. L'auteur peut ainsi présenter à sa guise ses souvenirs réels ou fictifs, inventer des personnages et des lieux, etc. Sans se soucier de la véracité des événements car ce qui compte, en fin de compte, c'est l'écriture. Boulé (2010 : 334) exprime cette idée de manière élégante en se demandant si Doubrovsky accepterait la modification suivante de sa définition : « Fiction

d'événements et de faits fiabilisés ou modifier de façon à apporter une certaine cohérence ».

L'autofiction apparaît comme une forme historique dont la nature théorique complexe, ce « véritable capharnaüm » (Garcia, 2009 : 148), n'est pas facile à comprendre ni à classer ou mettre en tableaux³²⁴. J'ai voulu aider, à travers cette étude, à rétablir la crédulité et la respectabilité d'un genre tant décrié, bâtard, de mélange et de compromis. Tout au long de cette étude, mon intention a été d'identifier des traits caractéristiques qui forment le caractère propre de l'autofiction et qui donc, en tant que tels, peuvent être décrits. Ce caractère ne peut dépendre que d'une régularité propre, dont les traits n'apparaissent que lorsqu'un lecteur possède une expérience répétée de ce genre de texte. Le lien entre texte, genre et lectorat n'est dès lors plus à expliciter. Un genre textuel tel que l'autofiction ne peut exister que lorsque les lecteurs le comprennent, peuvent l'identifier et le lisent avec plaisir. J'ai adopté la position de mi-chemin entre deux approches extrêmes du lectorat. D'un côté, le lecteur a une liberté totale, il décide le genre, le sens et l'interprétation de tout texte qu'il se met sous les yeux et, de l'autre, le lecteur est complètement contraint par l'intention de l'auteur. Barthes, Iser et Ingarden acceptent la liberté du lecteur, alors que des critiques tels que Riffaterre optent pour le manque de liberté du lecteur à cause d'une programmation textuelle de la lecture par l'auteur. Ma position rejoint celle de Sartre, et sa création dirigée, et de Jauss, et sa perception guidée, en ce que le lecteur est contraint par le texte, qui lui laisse cependant une marge de manœuvre. Cette marge de manœuvre est d'autant plus large dans le cas des autofictions.

Schaeffer (1989 : 74) a noté que « s'il existe une compétence générique, elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs et non pas celle des textes ». Il fallait donc, dans mon étude, s'attarder à l'intention des écrivaines et à l'acceptation de leurs écritures par les lecteurs. Selon Saveau, si l'autofiction, « c'est réfléchir à ce qu'est l'individu, y compris l'individu qui écrit, dans un monde où tout est relatif, où tout est sujet à doute, à remise en cause » (Laurens, citée par Saveau, 2010 : 318), il y a aussi et surtout

³²⁴ « Il me semble qu'on ne met pas une nébuleuse en tableaux. Or, l'autofiction y ressemble fort. » (Colonna, 2004 : 16).

un ressassement qui permet au lecteur de s'accrocher à des faits qui, si à force d'être repris prennent la force de mythes, n'en procurent pas moins un ancrage, un ancrage qui permet un partage, une complicité entre l'auteur et son lecteur.

L'analyse faite par Baroni (2009) par rapport à la nouvelle littéraire peut être transposée et adaptée à l'autofiction. En évidence, « les attentes concernant la régularité de » l'autofiction « sont relativement vagues » (identité nominale, traits thématiques et stylistiques, mélange fiction et réalité) et « se situent sur des plans assez hétérogènes » (nature hybride mélangeant fiction et réel, type de discours, thème). Ceci mène à la difficulté de « classification définitive de textes ». Certains textes autofictionnels de Nothomb, de Beyala ou de Bouraoui ne réalisent pas toutes ces attentes, mais cela ne change pas complètement l'« air de famille » (Baroni, 2009 : 2) qui spécifie son identité générique. C'est ainsi que je propose, avec Baroni (idem), qu'il s'agit, à propos de l'autofiction, d'une « genericité pragmatique, dynamique et complexe » renvoyant à différentes formes de production, d'édition, d'interprétation ou de classification, ce qui s'est avéré important dans la comparaison d'autofictions si diverses que celles de Nothomb, Beyala et Bouraoui (même si plusieurs traits communs ont aussi surgi à travers mon étude). Gans-Guinoune (2009 : 63) l'explique ainsi : « [l]a triade auteur-narrateur-protagoniste prend une forme qui épouse la culture de l'auteur », ce qui renvoie à certains traits autofictionnels qu'on pourrait désigner d'européens (Nothomb), d'afro-européens (Beyala) et de beur (Bouraoui).

Les textes qui, parce qu'ils sont centrés sur la figure de leur auteur, facilitent une lecture autobiographique ou autofictionnelle, connaissent des succès littéraires qui s'expliquent, d'une part, par la curiosité grandissante du public pour les intellectuels et artistes célèbres et, de l'autre, par la dominance d'une démarche critique établissant une équation entre la vie de l'écrivain et son œuvre. Le *je* renvoie implicitement ou même explicitement à l'auteur et ce *je* a aujourd'hui envahi la scène littéraire, d'abord occidentale, mais de plus en plus africaine et globale aussi. Ce *je* est en opposition directe avec le *il* qui, selon Barthes et bien d'autres, fournit aux lecteurs la sécurité d'un fabuleux crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse.

En fait, l'analyse textuelle des œuvres de Nothomb, Beyala et Bouraoui m'a confrontée au paradoxe suivant : d'un côté, les romans jouissent d'un tel ancrage autobiographique qu'ils donnent parfois l'impression de dépasser le statut de simples romans, et, de l'autre,

certains livres d'apparence autobiographique ne peuvent être reconnus comme tels dans la mesure où ils reposent sur des anecdotes fictives. Au moins deux des trois auteures analysées se sont exprimées sur le lien entre leurs personnages et elles-mêmes : « Prétendat Tach, c'est moi » a dit Nothomb, et Calixthe Beyala a, dans un geste flaubertien semblable, affirmé qu'elle était tous ses personnages (Gallimore, 1997 : 202). Par différentes stratégies comme la défiance à l'égard du nom propre et de l'identité, la mise en doute de la véracité des faits qu'ils dévoilent concernant leur vie privée, ou le détournement des éléments référentiels intégrés à la fiction, les écrivains prennent quand même leurs distances avec une écriture intime. Les auteures refusent l'autobiographie dans sa double dimension de l'aveu et de la totalité et, en définitive, leurs œuvres s'insèrent dans un ensemble inter- et intratextuel où ils entrent en résonance les uns avec les autres. L'intertextualité, en tant qu'effet de lecture mais également en tant qu'intention auctoriale, ne peut pas être limitée aux seuls faits littéraires, à mon avis la critique littéraire doit tenir compte aussi de son inscription dans la trame socio-culturelle du discours. Ainsi, les autofictions nothombiennes, beyalaises et bouraouines sont truffées de références, citations et allusions ayant trait au contexte sociopolitique et culturel dans lequel vivent les écrivaines au moment de la rédaction.

L'écriture autofictionnelle refuse de représenter le monde selon une logique de la transparence et de la cohérence, mais n'abandonne pas pour autant une visée réaliste. Il est indéniable que l'art scriptural de Nothomb, de Beyala et de Bouraoui mêle le réel et l'imaginaire en ce sens que ces écrivaines partent du réel vécu pour le transformer en art. En revanche, loin de se contredire en fait, le péri-texte mais également le métatexte mettent en avant l'une des tendances de cette conception, et l'épitéxte l'autre. En faisant se contredire métatexte et paratexte, et même au sein du paratexte, paratexte et épitéxte parfois, les écrivaines étudiées ici contribuent à renforcer par là même ce pacte si ambigu qui est propre à l'autofiction. Ce jeu sur l'artificialité des conventions littéraires et cette systématique remise en cause du classement générique sont de ses caractéristiques de l'ensemble des textes auxquels on a accolé l'étiquette « autofiction ».

Lorsque ces écrivaines désirent favoriser une identification avec leurs personnages féminins pour des raisons commerciales afin d'attiser la curiosité du lecteur, elles ne mettent en avant que ce point autobiographique. Plus tard, au moment où elles ont acquis

la reconnaissance, voire la réhabilitation du public, et afin de la préserver, elles insistent sur le côté fictionnel, sur la transcendance de l'art qui fait qu'un personnage n'est jamais complètement identifiable à une personne réelle. La reconnaissance publique et médiatique joue un rôle primordial dans la vie de l'autofictionnaire. Comme noté dans les chapitres consacrés à N othomb, B eyala et Bouraoui, leur présence sur la scène médiatique ne peut être niée et a une forte influence sur le lectorat et la réception de leurs textes. Les écrivaines, ainsi que les héroïnes des autofictions, ont « l'habitude, en composant [leur] personnage, d'exposer [leur] personne » (Doubrovsky, 1994 : 258) non seulement au sein de leurs textes mais aussi à travers les journaux médiatiques qu'elles entretiennent. « De l'autofiction à l'autoparodie, en passant par l'autopromotion » (Bogaert, 2011 : 181), le pacte de lecture devient problématique chez les trois auteures puisqu'il est éraflé par le mélange entre fiction, discours sur soi et métadiscours sur leurs œuvres.

« Ecrire l'histoire d'un mot est une entreprise chimérique – comme en littérature, celle d'un genre, ou, dans la vie, d'un individu ... » (Lejeune, 2005 : 246) : ceci constitue la raison principale pour laquelle je n'ai aucunement prétendu le faire dans cette étude. Je n'ai pu que souligner les passages les plus importants, les définitions et éléments les plus saillants. Ainsi, le terme *autofiction*, introduit par Serge Doubrovsky dans le péri-texte de *Fils* (1977), puis justifié et théorisé par ce même critique littéraire dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre* (1988), renvoie à ce genre particulièrement apte à formuler et revendiquer la quête d'une vraie identité, aussi bien littéraire qu'historique et personnelle.

L'autofiction entretient, il est vrai, des rapports de contiguïté, non seulement avec divers types de textes comme le roman à la première personne, l'autobiographie et le roman autobiographique, mais également avec des techniques littéraires telles que l'intertextualité, l'intratextualité, la métalepse et d'autres intrusions d'auteurs. Ces liens de filiation sont à l'origine de son statut indéterminé. En revanche, ce « nouveau genre » (Gasparini, 2008 : 311), ce « récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie » » (Darriussecq, 1996 : 370) propose

une forme désarticulée de l'autobiographie où les frontières, la forme et le style sont plus perméables que l'autobiographie « classique ».

L'autofiction est un e s orte de quê te i dentitaire, en forme d e r écit à l a r echerche d e l'identité d' un Moi à t ravers s a propre réalité vé cue et à t ravers l' univers créé p ar s on imagination ; une quê te ide ntitaire né cessairement anc rée da ns une s ituation spatio-temporelle historique. Dans l' autofiction, l' auto-construction d' une histoire individuelle, d' une i dentité pe rsonnelle s e j oint à l a c onstruction d' une hi stoire e t d' une i dentité collectives et générales, y compris celles de la littérature. La rhétorique de l' altérité est centrale dans cette écriture : l' ego de Nothomb, de Beyala et de Bouraoui ne s' éprouve jamais un, mais di t la pl uralité. Pour e lles, l' échec d' unité ont ologique mè ne à un e aliénation par rapport à soi, qui prend souvent la forme de la folie d' un *je* toujours en proie au questionnement identitaire. Le *je* devient toujours *autre* en se décrivant à travers de nombreuses voix, dédoublées, de personnages portant le même nom que l' auteure qui n' arrive j amais à com plètement s e dé finir. Dans l e cas de l' écriture féminine, Didier (1991 : 34) s ouligne judi cieusement que « [l]a r elation entre é criture et ide ntité e st ressentie comme une nécessité par la femme ».

Dans m on é tude, j' ai p roposé d' analyser l' autofiction c omme une s ous-catégorie des écritures du soi, à côté de l' autobiographie. L' autobiographie et l' autofiction utilisent la même optique quant à la dénomination ; c' est la « la mise en fiction de la vie personnelle »³²⁵ où l' auteur chamboule des événements réels ou, comme le note Montémont (2010 : 274), « la fiction est un ve rms léger, dont les craquelures pourraient bien dissimuler un solide s ubstrat de r éalité ». Ainsi, les r omans à l a p r emière pe rsonne s ont s ouvent appréhendés par la critique comme des romans autobiographiques ou des autobiographies pures en raison d' un certain nombre de recoupements avec des éléments de sa vie réelle connue. P our ma part, l' orsque l e t exte fait accé der l es pe rsonnages féminins au rang d' alter ego, j' y voi s une autofiction. Ce qui e st i ntéressant, c' est de voi r c omment s' organise l' écriture s ous la f orme de pl usieurs f ragments de t e xtes mais qui s ont étroitement lié s le s uns aux aut res. Ce de mrier aspect pe rmet un e différenciation entre autobiographie et autofiction.

³²⁵ Avant-propos. « Je est un livre », in *Les écritures du Moi, autobiographie journal autofiction*. Les collections du magazine littéraire. Série N°11 Mars- Avril 2007, p. 3.

Jacques Lecarme affirme dans *L'Autobiographie* (1997 : 268) : « On admettra [...], que l'autofiction est d'abord un dispositif très simple, soit un récit dont l'auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'identité générique indique qu'il s'agit d'un roman ». Par rapport à l'autobiographie, l'autofiction apparaît comme un concept, une notion plus large, plus riche : en effet, le terme autofiction juxtapose deux idées contradictoires et annonce des situations ambiguës qui forcent le lecteur à balancer entre le doute et la crédulité, à gérer les paradoxes que le texte propose, finalement à recevoir les informations que l'écriture transmet avec la distance, le recul et la liberté que l'écriture strictement autobiographique ne permettrait pas, tant l'illusion de réel y serait forte et aliènerait, orienterait la lecture et l'enfermerait dans une interprétation naïve et unique, niant ainsi le caractère polysémique de l'écriture.

L'entre-deux, l'entre-dire qui ensorçèle et démythifie est la parole du sujet énonciateur qui utilise les codes narratifs des contes de fées et de la biographie. Le lecteur est renvoyé en même temps à un contexte sociopolitique immédiatement reconnaissable, dont la description le fait tomber dans la réalité à la fois anodine et cruelle, et à un au-delà du référent réel. Il y a des moments où la fiction est plus réelle que la réalité, parce qu'elle dénonce toute prétention de vérité de ce que n'est qu'une façon de dire, une variante possible entre plusieurs autres. Si toute histoire contient d'une manière intrinsèque une interprétation de la réalité, le sujet écrivain n'a qu'à exposer son lecteur à différentes solutions fictionnelles possibles, lui suggérant que la vérité, c'est une vérité de l'entre-deux dires. En permettant un travail d'élaboration littéraire bien plus approfondi que l'autobiographie, l'autofiction est un « genre » de l'entre-deux : entre le factuel et le fictionnel, entre l'autobiographique et le romanesque, entre le vécu et le fantasmé.

À travers l'écriture, on opère inévitablement une invention de soi, le moi écrivain se constituant entre autobiographique et imaginaire, qui ne se réduit pas à l'unique dimension de l'analyse psychologique ou sociale. Le désir de dire « vrai » sur soi-même ne s'accomplit que dans l'entre-deux générique de l'autofiction, d'où un moi fragmenté, lacunaire, exigeant des récits entrelacés.

La triple identité auteur-narrateur-personnage principal semble constituer le noyau central de la définition du genre autobiographique, qui ne tient pas compte de la véracité du texte. À ce pacte autobiographique viennent s'ajouter, toujours selon Philippe Lejeune, le

pacte référentiel, une sorte de contrat entre le lecteur et le texte autobiographique, posant le texte comme authentique, et enfin le pacte de lecture, lié aux conditions de la réception et de la lecture individuelle. L'autofiction produira, entre autres, comme le dit Dominique Rose, « un vacillement du pacte de lecture » (2002 : 9). Le pacte autofictionnel, que j'ai abordé d'abord dans le chapitre théorique pour l'appliquer ensuite aux cas littéraires, est important en ce qu'il noue l'auteur au lecteur. Comme nous l'avons vu, l'autofiction donne lieu à de multiples interprétations. Il en résulte qu'il n'existe pas de prototype par excellence d'une œuvre d'autofiction (d'où la nécessité de parler d'autofictions, au pluriel). Selon Hubier (2003 : 120), « [d]epuis les premières tentatives de conceptualisation auxquelles elle a donné lieu, l'autofiction est à l'origine de nombreux désaccords théoriques ». Le trait général dans toutes ces définitions est la présence de fiction dans une œuvre autobiographique. Vu les libertés que les autofictionnaires peuvent se permettre, il n'est pas facile de construire un « pacte autofictionnel ». En revanche, il est clair que le lecteur garde le choix de lire ou non et de lire comme il veut. Il est aussi évident que la responsabilité première est celle de l'auteur : c'est à lui de déclarer son intention, non au lecteur de la supposer. Dans l'autofiction, cette intention est de brouiller la lecture, de ne pas énoncer explicitement comment il « faut » lire le texte. Pour arriver à ce brouillage volontaire, des ressemblances avec la vie de l'auteur sont parsemées çà et là dans les textes écrits.

Les premières critiques de l'autofiction se sont longuement attardés aux deux critères fondamentaux : le critère générique et le critère nominal. Dans mon étude j'ai pu nuancer ces deux critères à l'aide de la comparaison entre la théorie autofictionnelle et la pratique scripturale. Ensuite j'ai introduit d'autres critères, basés sur le travail de Colonna (1989, 2004). En ce qui concerne le critère générique d'abord, l'ambiguïté, l'hybridité, le mi-référentiel mi-fictionnel, l'indécidabilité des textes autofictionnels mène à la conclusion que toute fiction vaut, d'un côté, par son intention – d'où l'importance accordée aux écrivaines et aux paratextes qu'elles produisent –, et de l'autre, par sa réception – d'où l'attention portée au lectorat et aux médias. La littérature contemporaine, et en particulier l'autofiction, fait partie de la littérature de consommation représentative de son époque. Preuve en est l'important succès de ses autofictions not hombiennes, beyaliennes et

bourouines, auprès d'un public non spécialisé ainsi que d'un public plus cultivé, succès dont témoignent les chiffres de vente.

Pour ce qui est du critère homonymique, alors que l'identité nominale est, la plupart du temps, vue comme le critère pouvant avérer la véridicité de la matière autobiographique, il a fallu élargir la définition afin de pouvoir inclure la fiction non homonymique, la fiction biographique anominale, où la première personne est une instance d'énonciation sans référence qui renvoie implicitement à l'auteure sans la nommer. Ou, comme le note Vilain (2010 : 473) :

Ne pas se nommer en disant *je*, procéder à une entreprise d'ensecrètement biographique, n'est-ce pas une façon de se nommer par défaut ? *Je*, s'il n'est pas nommé, n'en perd pas moins son identité en référant tacitement à l'auteur. Employant un *je* qui ne désigne pas nominalement un autre personnage comme dans le roman autobiographique, l'auteur n'a pas besoin de se nommer pour suggérer que l'histoire qu'il raconte le concerne. C'est même là une évidence qu'il serait superfétatoire de rappeler, voire artificiel lorsque le texte ne l'impose pas, de même que nous ne déclinons pas notre identité toutes les fois que nous prenons la parole et intervenons à la première personne, parce que celui qui parle est bel et bien *lui-même*.

La définition de l'autofiction a, dès lors, changé. Au début de mon étude je me suis appuyée sur différentes autofictions telles que celle de Wikipédia (l'autofiction est un genre littéraire qui se définit par un « pacte oxymoronique » ou contradictoire associant deux types de narrations opposés : c'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture, ...)), celle du *Larousse* (l'autofiction perçue comme une autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction), du *Robert* (l'autofiction est un récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique), celles de Doubrovsky et de Colonna, etc. L'analyse de la théorie autofictionnelle ainsi que la comparaison entre théorie et pratique, à partir des autofictions de Nothomb, Beyala et Bouraoui, me permet aujourd'hui d'accepter celle de Vilain (2010 : 477) comme la plus appropriée : « Fiction homonymique ou *anominale* qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci ». J'ai pu ajouter les éléments suivants à cette définition : écriture fragmentaire, montage intertextuel, stratégie du palimpseste, recherche d'une vérité qui reste toujours subjective, place généreusement accordée à la collaboration du lectorat. Cette définition augmentée et mise à jour m'a aussi permis d'analyser les spécificités

thématiques et stylistiques de chacune des autofictions notombiennes, beyaliennes et bouraouines.

Selon Hubier, l'esthétique autofictionnelle à la première personne provoque « un double bouleversement » (2002 : 127). Comme je l'ai montré, elle tend à confondre la réalité et la fiction. De plus, il devient difficile de discerner entre « l'identité personnelle » et « l'identité narrative » de l'auteur, ce qui souligne « combien il est, en son texte, lui-même et un autre, lecteur et scripteur de sa propre vie » (idem : 27). Si toute écriture à la première personne se charge d'une portée idéologique et politique, comme le montre Hubier dans *Littératures intimes*, l'autofiction donne une plus grande liberté à l'auteur à expérimenter à partir de sa propre vie et de sa mise en fiction. L'autofiction a ainsi eu le mérite de tirer l'attention à au moins deux écoles du *moi* : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique et véridique à soi et l'autre revendiquant la recreation romanesque de soi.

Le genre de l'autofiction permet largement un récit cru, à la limite du voyeurisme ; de ce fait, il redéfinit assez largement la place de l'écrivain. C'est le retour brusque et massif du « Je » dans l'écriture, celui-là même dont Blanchot disait, dans *L'Espace Littéraire*, « l'écrivain [...] renonce à dire "Je" ». [Il] appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. ». Dans l'autofiction, le *je* est omniprésent. Il ne sert plus à relier l'écrivain au monde, puisqu'à aucun moment ils ne se distancient l'un de l'autre. On aurait presque en vie de citer le deuxième préambule des *Confessions* de Rousseau : « Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères » (2^{ème} préambule au Livre I).

L'autofiction a usé et abusé de plusieurs codes narratifs et énonciatifs pour mettre en scène une invention de soi déchaînée, qui va de l'affranchissement des tabous sexuels jusqu'à la destruction de toute vision mythique ou idéalisée. L'éthos de la révolte, de la rébellion fonde la légitimité du texte autofictionnel sur la nécessité de bousculer l'autorité, la tradition et la fatalité chez Nothomb, mais surtout chez Beyala et Bouraoui. Chez ces deux dernières il s'agit plus particulièrement de l'autorité patriarcale, mâle.

Ceci se traduit, en littérature, par la transgression du système de genres, qui, traditionnellement, traçait une frontière entre fiction et référence.

L'auteur propose et le lecteur dispose. L'auteur prend l'engagement, concrètement ou abstraitement, de dire la vérité sur sa vie, ou une partie de sa vie dans son œuvre. Le lecteur, quant à lui, lit cette œuvre et se trouve face à deux situations. La première consiste à lire l'œuvre sans chercher à corrélérer avec la vérité, la réalité et l'identité de l'auteur. La deuxième situation admet que l'auteur dit la vérité sur sa vie, alors le lecteur cherche à établir le lien entre l'auteur et son œuvre et les degrés de ressemblance.

De ce fait, « le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte prévoit lui-même sa participation » (Eco, 1992 : 22).

Hubier (2003 : 114) parle de « l'alliance même de fiction et d'imagination [qui] serait donc un moyen de dire la vérité sur soi-même, sur sa vie, sur son époque » et souligne ainsi que l'écriture autofictionnelle de vient, aux yeux de ses écrivains, un moyen de s'inventer puisque « le moi de jadis ne pouvant jamais être véritablement reconquis ». (*ibid.*)

Là où l'écrivain mène un travail de collecte, de découpage, de collage, l'autofiction rend dans l'ordre et avec la même cohérence des faits déjà avérés. Pour relever de la littérature, l'autofiction utilise la poétisation du texte, outil fort pour l'écrivain, dans son travail de retranscription de sa vision du monde. Ecrire sur soi, c'est chercher dans ses souvenirs, fouiller dans son passé, reconstituer une partie de son existence révolue, c'est aussi rêver, fabuler, s'inventer. Car ces processus de remémoration ne livrent que des traces, des fragments, des bribes de l'existence.

C'est aussi dans ce sens que va, à mon avis, la gradation vers l'autofiction. Les premiers textes de trois écrivains de mon corpus étaient clairement plus proches d'un roman autobiographique que d'une autofiction. Semblable à ce que Colette a fait comme parcours scriptural, Nothomb, mais surtout Beyala et Bouraoui passent de textes où le lecteur procède à un rapprochement entre un personnage « de pure fiction » et son auteur, non seulement à cause des recoupements biographiques entre la vie de ce personnage et celle de son auteur mais aussi parce que l'auteur fait bénéficier le personnage principal

d'un regard surplombant les événements dans la mesure où ce même personnage se retrouve dans les écrits subséquents et fait donc partie d'une « série » qui facilite l'interprétation autofictionnelle par après.

Parmi les traits distinctifs de l'écriture autofictionnelle, j'ai eu l'occasion de parler du *je* qui ne renvoie plus à une identité permanente, mais plutôt à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique qui fonde le projet autobiographique.

Les trois écrivaines de mon corpus exemplifient toutes qu'écrire sur soi, c'est aussi s'inventer, se créer une nouvelle identité, fictive. La quête identitaire est à la base de leur écriture ; elle est, pour ces trois auteures, aussi liée à la cure psychanalytique. Cette étude m'a aussi permis de vérifier si l'autofiction, par ses indices autoréférentiels, stylistiques, thématiques faisait partie de la dynamique particulière de récits intimes consistant à saisir la vérité du sujet en utilisant les ressources de la fiction.

Toutes les auteures de mon corpus essaient de réécrire l'identité qu'elles ont héritée à partir de la collision entre deux langues, de deux cultures ou de deux espaces. Dans le cas d'Amélie Nothomb c'est la langue japonaise et la langue française, la culture orientale et la culture occidentale qui s'opposent en plus des différents lieux qu'elle a, tout au long de son vécu, habités. Pour Calixthe Beyala, il s'agit aussi d'une collision langagière mais surtout d'une opposition culturelle et topographique, puisque son vécu l'a mené du Cameroun à la France. En ce qui concerne Nina Bouraoui, l'entre-deux est probablement le plus explicite : entre deux cultures (l'algérienne et la française), entre deux langues (le français et l'arabe), entre plusieurs espaces (l'Algérie, la France, la Suisse, etc.) mais surtout entre deux genres (le féminin et le masculin), en dehors de la sexualité « généralement acceptable » puisqu'elle est et s'affiche en tant que lesbienne. Les littératures de l'Afrique du Nord et de l'Afrique subsaharienne naissent plus entre l'autobiographie et l'autofiction que celles de l'Europe, où la voie autofictionnelle est prise plus catégoriquement. En ce qui concerne Bouraoui en particulier, cette écriture en devenir, se forgeant un style original, reste pour le moment marginale au sens où elle ne se rattache pas à une littérature précise. Ni algérienne ni française, elle se situe dans ce qu'on appelle « l'entre-deux » qui ne se présente pas encore comme un espace défini. Chez les autofictionnaires de mon corpus, le topos du pays est intimement lié à la

mémoire individuelle et collective, ainsi qu'à la parole qui l'arrache au discours purement historique afin de le resituer à la croisée de l'Histoire et des histoires.

Cette étude m'a permis de me concentrer sur quelques traits pertinents de l'autofiction, notamment des traits stylistiques et thématiques, ainsi que des indices paratextuels.

Les trois écrivaines utilisent des traits stylistiques semblables, tout en gardant leur propre identité stylistique. Ainsi, j'ai retrouvé chez les trois la technique de la « reconnaissance » où l'écrivaine fidélise son lecteur en faisant des clin d'œil autotextuels, intratextuels et intertextuels multiples, en réitérant systématiquement à travers les différentes branches autofictionnelles dans la construction de son « grand récit de vie », en utilisant un lexique individualisé et surtout une syntaxique personnalisée. Stylistiquement, l'autofiction se distingue d'autres procédés littéraires à différents niveaux. À cause de leur fluidité générique inhérente, les autofictions fournissent une plateforme idéale pour le questionnement identitaire. La caractéristique de l'autoréflexivité du genre s'étend au-delà du questionnement du Moi et du Soi pour atteindre une hybridité narrative particulière.

Selon Didier (1991 : 10-17), les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes, un certain accent, la marque d'une différence qui rend habituellement reconnaissable un texte écrit par une femme. Dès lors, j'ai pu noter qu'il y a, à l'intérieur de l'autofiction, certaines constantes formelles et thématiques liées au fait qu'elle est écrite par une femme. Les textes littéraires de mon corpus notambien, beyalien et bouraouin sont tous des récits de l'écriture-femme dans lesquels les éléments autobiographiques existent et sont habilement exploités dans une structure romanesque combinant le réel et le fictif, des récits de soi travaillés et stimulés à travers l'imagination, des textes à travers lesquels les auteures se racontent plutôt que de raconter une histoire. Mon étude a aussi relevé les traits de l'autofiction féminine communs à l'écriture féminine en général, les grandes lignes de force de l'écriture féminine contemporaine étant la revendication de la spécificité de la 'parole' ou de 'l'écriture' féminine, la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus de mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable. En ce sens, l'autofiction offre un lieu littéraire accueillant pour cette image littéraire nouvelle aspirée.

L'écriture de la sexualité et du corps est une thématique commune aux trois auteures étudiées. Odile Cazenave, dans *Femmes rebelles*, explique que « contrairement à la littérature maghrébine où il existe une tradition d'écriture et de poétique du corps et de la sexualité, les écrivains d'Afrique subsaharienne ont toujours montré une certaine réserve à en parler » (1996 : 180). Il faut dire que l'écriture corporelle est un trait de l'écriture bouraouine et de la littérature maghrébine. Beyala serait une exception par rapport à la littérature subsaharienne telle que décrite par Cazenave, mais il faut se rappeler qu'elle ne commence à écrire et à publier qu'une fois en Europe, donc l'influence de traditions littéraires occidentales ne peut pas être minimisée dans son cas.

D'autres thématiques importantes, communes aux trois écrivaines de mon corpus, incluent le double, la mort, l'enfance, la quête identitaire. Retrouver l'espace de l'enfance par le texte se fait dans le but de se retrouver, de reprendre son identité à partir d'un point de certitude puisque l'enfance représente l'espace de liberté, pas encore corrompu par la socialisation selon les sexes ou la couleur de la peau. En quelque sorte, comprendre sa genèse en passant par son enfance correspond à se représenter une stabilité, cette « spacieuse cathédrale » (Didier, 1991 : 25) où les femmes se recueillent. Le retour à l'enfance se présente sous la forme d'une cure psychanalytique dans l'autofiction.

Univers fictionnel, certes, mais doublé d'un paysage autobiographique dans lequel certains thèmes majeurs s'inscrivent à contrejour, et d'autres acquièrent des profils et des contours de plus en plus clairs d'une autofiction à l'autre. Ce qui distingue l'autofiction nothombienne des autofictions beyaliennes et bouraouines, est l'étendue de l'application de la figure du double, du « siamois » : Nothomb ne recouvre pas le sujet référentiel par le sujet fictif, elle les fait coexister, parfois en fusion, parfois en conflit. La figure du double, la stratégie du dédoublement, présente chez tous les autofictionnaires analysés peut être vu comme l'avatar des écrivaines participant à la mise en scène d'un conflit qui les oppose à la société et qui les met en danger.

Dans tous les récits autofictionnels, les écrivaines étudiées trouvent la source de la parole dans leur existence, dans leurs expériences personnelles. Le jeu entre le fictif et le référentiel n'empêche pas que le sujet narratif et narré dise une partie de sa vérité. En entrevue, Nothomb affirme que ses récits *Le Sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000), *Biographie de la faim* (2004), *Ni*

d'Ève ni d'Adam (2007) et *Une forme de vie* (2010) racontent son existence. « Tout est vrai », répète-t-elle (David 2006 : 15), même si la plupart des textes portent l'étiquette générique de romans. En dressant la charpente de l'univers autobiographique nothombien, *Biographie de la faim* relate de façon chronologique l'existence de la narratrice-personnage Amélie, de ses trois ans à ses vingt-huit ans. La narratrice de *Biographie de la faim* évoque comment, dès son plus jeune âge, elle a perçu son corps comme un tube (indice intratextuel, à mettre en relation avec *Métaphysique des tubes*) qu'il faut emplir et vider, présentant tantôt un alcoolisme infantile, tantôt des accès boulimiques, tantôt des signes d'anorexie mentale. Beyala cons truit ses récits autofictionnels de deux façons. Au début de sa carrière, elle part de son vécu pour l'ouvrir et inclure celui de toutes les femmes africaines. Ainsi, la trilogie africaine et *La petite fille du réverbère* incluent nombre de biographèmes, liant son écriture à sa vie personnelle, dans un contexte fictionnalisé. Il convient de parler d'une autofiction universelle et englobante par laquelle elle cherche à revendiquer, de façon politique, sa « féminité ». Sa vie personnelle et sa carrière littéraire la mèneront plus tard sur le chemin d'une autofiction plus égocentrique, militante, vengeresse quand elle écrit *L'homme qui m'offrait le ciel*. Bouraoui a une même démarche hybride quand il s'agit de mêler ses débuts personnels dans un monde culturellement loin de l'Occident dans lequel elle décide de commencer sa carrière littéraire. À ses débuts autofictionnels hésitants (une plus grande intrusion de la fiction dans un texte de facture réaliste et référentielle) suit une position autofictionnelle plus déterminée à partir de *Garçon manqué*. Son écriture rejoint celle de Nothomb par le fait que leurs autofictions sont fortement psychanalytiques, mais s'en différencie par une stylistique personnelle. Si l'on garde la catégorisation de ses écrits autofictionnels de Lecarme (1997) en deux principaux types littéraires, l'autofiction « référentielle » dans laquelle l'auteur présente une image de lui-même proche de sa personnalité vé ritable et l'autofiction purement imaginaire où l'écrivain se laisse aller aux divagations les plus insensées concernant sa personnalité, les autofictions de Bouraoui se classent dans l'autofiction référentielle alors que celles de Beyala et de Nothomb seraient plutôt des autofiction imaginaires.

L'absence est une notion clé chez les trois autofictionnaires de mon corpus. En effet, chez Nothomb, c'est l'absence de la mère qui constitue le deuil primordial, chez Beyala,

l'absence du père est à la base de son écriture et, chez Bouraoui, ce serait plutôt l'absence de terre d'origine qui nourrit son écriture autofictionnelle. L'interaction entre leur univers fictionnel et leur propre vie est tellement profonde qu'elle peut être considérée comme le socle de leur édifice littéraire. Cette impression — qui devient évidente au fil des lectures — se trouve renforcée par une technique romanesque qui leur est propre, et qui est l'une des caractéristiques de l'autofiction: la réécriture. L'utilisation intertextuelle et autotextuelle avouée et expliquée par les auteures est un indice de réécriture dans le sens aussi qu'il s'agit de réminiscences personnelles, intellectuelles, que les auteures s'amuse à parsemer à l'intérieur de leurs écrits littéraires pour rendre la relation fiction-autobiographie plus intense.

En effet, on entend dans chacun de livres des trois écrivaines l'écho des récits antérieurs: la reprise, élaborée ou non, de fragments et de biographèmes, devient une méthode scripturale qui leur permet de fondre réalité et fiction. En même temps, le ressassement des mêmes passages, de texte en texte, met au premier plan sa recherche personnelle, que le recours à la fiction ne peut pas cacher.

En fin de compte, les trois écrivaines sont plus proches d'une définition doubrovskyenne que d'une acception telle que celle de Colonna car l'autofiction leur sert à se construire une/des identité(s) à l'abri des regards indiscrets. Mais plus que de construction, ne peut-on parler de reconstruction identitaire dans la mesure où l'autofiction devient pour elles un formidable tremplin à l'élaboration de leur légende personnelle et professionnelle ? C'est d'ailleurs de cette manière que l'utilisent d'autres auteurs, tel Colette et Genet avant elles, pour ne citer que ces deux-là.

La littérature comporte pour les autofictionnaires au moins deux avantages: premièrement, elle est une manière de parler de la souffrance et de l'injustice sociale, pour ne pas céder à la dépression, quitte à la transformer ou à l'exagérer, la poussant ainsi vers le mythe; deuxièmement, la littérature est un moyen formidable de faire passer ses messages politiques au lecteur, tout en les faisant passer par le filtre de la passion ou du pathétique. A la fin de cette thèse, il est évident que l'autofiction, loin de ne subir qu'un effet de mode, a un grand pouvoir évocateur et perdure. Au sein d'une autofiction, l'ambiguïté et l'incertitude se transforment en créativité pour l'auteur et laissent un véritable défi d'interprétation aux lecteurs. Pour Thomas Clerc (2001 : 72), « l'ambiguïté

constitutive de l'autofiction, genre indécidable, est condamnée à la fois par les tenants de l'autobiographie, qui veulent à tout prix savoir si l'auteur se place sous le signe de la vérité, et par ceux de la fiction, qui n'aiment pas l'idée que la littérature soit aussi un discours référentiel ». En d'autres mots, pour ses détracteurs, l'autofiction est un phénomène de mode récent, qui proviendrait de l'engouement du public pour la représentation narcissique de l'intimité de l'auteur. Pour ses défenseurs, il s'agit d'un outil précieux qui a permis d'éclairer le statut d'un grand nombre de textes « mal distribués entre l'autobiographie et le roman » (Colonna, 2004 : 14), à travers l'histoire littéraire. Qu'on la critique (« ce genre pas sérieux », Lecarme, 1993) ou qu'on l'adule comme « une sorte d'archi-genre fédérateur des écritures de soi » (Garcia, 2009 : 149), il est un fait indéniable, elle ne laisse pas indifférent.

BIBLIOGRAPHIE

Abdelmoumen, Mélikah, *L'école des lectrices. Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2011.

Abescat, Michel, « Amélie Nothomb : Chapeau bas », *Télérama*, 6 sept. 2000.

Acquier, Marie-Laure, « Avant-propos. Prose d'idées, prose de pensée, un bilan », in *Cahiers de Narratologie*, n°14, mis en ligne le 29 février 2008, <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=644>.

Alberca, Manuel, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 147-164.

Amanieux, Laureline, « Entretien entre Laureline Amanieux et Amélie Nothomb (27 avril 2001) ». In *Mylène Farmer: L'Univers*. 2001. En ligne. <<http://univers.mylene-farmer.com/nothomb/laureline.htm>>.

« Des romans à double-fonds », *La Revue française*, 12 (Décembre 2001), pp. 149-56.

« La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, 25 (Spring 2002), pp. 131-146.

« Lecture analytique de l'incipit du *Sabotage amoureux* », *L'École des lettres*, 11 (15 March 2002), pp. 39-54.

« The myth of Dionysus in Amélie Nothomb's work », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 135-141. [Amended version of article in *Religiologiques* 25].

Amélie Nothomb: l'éternelle affamée (Paris: Albin Michel 2005).

« Amour, meurtre et langage, dans œuvre d'Amélie Nothomb », *L'Esprit Créateur* ('A new generation: sex, gender and creativity in contemporary women's writing in French', special issue, ed. Gill Rye) 45.1 (Spring 2005).

Récits siamois, identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, Paris: Albin Michel, 2009.

Autrement dit: Amélie Nothomb (Mons: Autrement dit, 2009). [CD]

Amette, Jacques-Pierre, « L'espiègle Amélie », *Lepoint.fr*, 3 nov. 2000 (<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/l-espiegle-amelie/1038/65299>).

Andriamirado, Sennen et Emmanuel Pontié, « Je reste révoltée mais je cherche à comprendre », in *Jeune Afrique 1876-1877* (1996).

Anonyme. « Amélie Nothomb: mystères psychologiques, ironie et questionnement: VIe journées culturelles Leteo, Léon, 2006 », in *Daily Motion*. 2006. En ligne. <http://www.dailymotion.com/related/456162/video/xtsvz.-nothomb-mysteres/> 1.

Anyinefa, Koffi, « Scandals : Francophone African Novels and Identity », http://www.english.pitt.edu/news/africanovels/conf1006papers/Anyinefa_Scandals.pdf.

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, [1996], 2001, 322 p.

Asaah, A.H., « Gender concerns in Calixthe Beyala's *The Sun Hath Looked Upon Me* », in *Matatu*, n° 27-28 (2003), pp. 515-537.

« Lesbianisme dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala », *Cahiers du Centre d'Études et de Recherche en Lettres, Sciences Humaines et Sociales (CERLESHS)* 21(2004), pp. 25-43.

« Veneration and Desecration in Calixthe Beyala's *La petite fille du réverbère* », in *Research in African Literatures* 36. 4 (2005), pp. 155-171.

« Entre Senghor et Beyala : une affaire de controverse, de divergence et de résonance », in *Francofonía* 15, 2006, pp. 33-51.

« La relation alimentation-sexualité dans la fiction africaine contemporaine », in *Interval(le)s*, I, 2 (Printemps 2007), 2007, pp. 47-56.

« Le corps au centre de la contestation des stéréotypes sexistes, racistes et langagiers dans *Femme nue, femme noire* et *La plantation* de Calixthe Beyala », In *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*. Ed. Daniel Castillo Durante, Claudia Labrosse & Julie Delorme. Ottawa: Interligne, 2009, pp. 79-95.

Assouline, Pierre, « L'affaire Beyala rebondit : l'Académie française a pris le risque de cautionner un auteur dont l'œuvre est truffée de plagiat », in *Lire*, 252 (février), 1997, pp. 8-11.

Aubel, Damien, Entretien avec Nina Bouraoui, *Transfuge* no° 39/avril 2010.
Bainbrigg, Susan, *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing: Dialogue, Diversity and Displacement*, *Modern French Identities* 72, Oxford: Peter Lang, 2009.

— « "Monter l'escalier anachronique": intertextuality in *Mercur* », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder, New York: Peter Lang, 2003, pp. 114-126.

Bainbrigge, Susan et Den Toonder, Jeanette (eds.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York : Peter Lang, 2003.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. d'Andrée Robel), Paris : Gallimard, 1970.

Baroni, Raphaël, « Le Rôle des scripts dans le récit », *Poétique*, n° 129, 2002, p. 105-126.

« Généricité ou stéréotypie », in *Cahiers de narratologie*, N°17, mis en ligne le 22 décembre 2009, <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1090>.

Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Communications*, n° 16, 1970, repris in *L'Aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1984.

Roland Barthes par Roland Barthes, Paris : Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975; Rééd. 1995.

Le grain de la voix, Paris: Seuil, 1981.

« La mort de l'auteur », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1984.

Bélin, Emmanuel, « De la bienveillance dispositive », in *Hermès*, 25 (1999), pp. 245-259.

Bellemin-Noël, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris: Nathan, 1996.

Benmahamed, Ahmed, *L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, mémoire de maîtrise, juin 2010, Université de Toulouse-Le Mirail, <http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.PDF>.

Berglund Hill, Elizabeth, « The violence of desire in Amélie Nothomb's novels », in *Women in French Studies* 17 (2009), pp. 103-15.

Berretta, Emmanuel, « "Un animateur télé" épinglé dans un roman à clef » sur le site officiel de l'hebdomadaire *Le Point*, 14 avril 2007, <http://www.lepoint.fr/actualites-medias/2007-04-15/un-animateur-tele-epingle-dans-un-roman-a-clef/1253/0/178693>.

Bessière, Jean, Moura, Jean-Marc, *Littérature postcoloniale et francophonie*, Paris : Honoré, 2001.

Besson, Patrick, « Et revoilà Amélie Nothomb ! », in *Paris Match*, 5 septembre 1996.

Biloua, Edmond, « De la néologie sémantique dans les productions littéraires africaines francophones », in *Revue Electronique internationale de sciences du langage – Sudlangues*, no.6, <http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-136.pdf>.

Bimpage, Serge, « Entrevue avec Amélie Nothomb ». *La tribune de Genève*, 26 juin 2000, s. p.

Bion, Wilfred, R., *A Memoir of the Future*, Londres: Karnac Books, 1991, 677 p.

Bivona, Rosalia, *Nina Bouraoui, un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme, 1994.

Entrevue avec Nina Bouraoui, Annexe à la thèse de doctorat, 1994.

Blanckeman, Bruno, *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, essai, Presses Universitaires du Septentrion, avril 2000 ; réédition 2007.

Les fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain, Paris : Prétexte éditeur, 2002.

Bogaert, Sophie, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 165-186.

Bogumil-Notz, Sieghild, « Laquelle est la vraie?. La parole hybride de la poésie », in Baron, Christine and Manfred Engel (Eds.), *Realism/Anti-Realism in 20th-Century Literature*, Amsterdam/New York, NY, 2010, 235 pp.

Borgomano, Madeleine, « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », in *Notre Librairie*, no.125, 1996.

« "L'affaire" Calixthe Beyala », in Fonkoua, Romuald & Pierre Halen (éds.), *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001, pp. 243-258.

Bouchard, Jennifer T. Westmoreland, « « L'illusion, c'est moi/La folie, c'est moi » (« I am Illusion/I am Madness »): Madness, Merging and the Articulation of Universal Female Suffering in Calixthe Beyala's *Tu t'appelleras Tanga* », in *The Journal of Pan African Studies*, Vol.1, No.7, March 2007, pp. 58-67.

Boulé, Jean-Pierre, « Conjugaisons de l'autofiction : Doubrakeret », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s) Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 319-340.

Bourdellon, Geneviève, « Que faire du corps ? ou Les liens entre anorexie et homosexualité à partir des textes d'Amélie Nothomb ». In *Colloque sur l'homosexualité féminine de la Revue française de psychanalyse* (Paris, 1er février 2003).

Brahimi, Denise et Anne Trevarthen, *Les Femmes dans la littérature africaine. Portraits*, Paris-Abidjan, Karthala-CEDA, 1998.

Braidotti, Rosi, « Pour un féminisme critique », in *Cahiers du Grief*, Paris : Editions Complexes, 1983.

Brière, Eloïse et Gallimore, Rangira Béatrice, « Entretien avec Calixthe Beyala », dans Rangira Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, 1997, 198 p.

Bruckner, Pascal, « Occupons-nous d'Amélie », *Le Nouvel Observateur*, sept. 1992.

Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010.

« Pour l'autofiction », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 5-21.

« Modiano et ses « Je » », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 207-222.

Busnel, François, « Un cadavre exquis », *L'Express*, 22 août 2002 : 46.

Caine, Philippa, « "Entre-deux" inscription of female corporeality in the writing of Amélie Nothomb », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 71-84.

Campagnoli, Ruggero, « *Mercure* d'Amélie Nothomb au sommet de tour livresque », in *Les Lettres belges au présent*, Actes du Congrès des Romanistes allemands (University of Osnabruck 17-30 September 1999) (Frankfurt: Peter Lang, 2001), pp. 309-18.

Carrier-Lafleur, Thomas, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra*, Laval : Presses de l'université Laval, coll. « Zétésis », 2010, 220 p.

« Proust et l'autofiction : vers un montage des identités », in *@analyses* [En ligne], XXe siècle, Articles courants, mis à jour le : 25/08/2010, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1695>.

Cazenave, Odile, *Femmes Rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris : L'Harmattan, 1996.

Chaulet-Achour, Christiane, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz : Atlantica, 1998.

Chiantaretto, Jean-François, « Éléments pour une approche psychanalytique de l'autobiographie ». Chap. in *De l'acte autobiographique: la psychanalyse et l'écriture autobiographique*. Coll. « L'or d'Atalante ». Seyssel (France) : Champ Vallon, 1995.

Chêne, Anne-Claire, « Interview d'Amélie Nothomb le 17 février 03 », in *Kunveno*. 2003. En ligne. <<http://www.kunveno.com/gb/Sharing/amelie.htm>>.

Chevillot, Frédérique, « Antéchristique, Amélie Nothomb: de rire, de guerre et des femmes dans *Le Sabotage amoureux* », in *Women in French Studies*, special issue, « Ecriture courante: critical perspectives on French and Francophone women », ed. Mary Rice-DeFosse and Cathy Yandell (2005), pp. 158-67.

« Rira bien qui rira pour la primultième fois: *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb », in *Women in French Studies*, Special Issue (2008), selected essays from Women in French International Conference 2006, University of New Hampshire, pp. 165-77.

Chevrier, Jacques, « Calixthe Beyala: quand la littérature féminine africaine devient féministe », in *Notre Librairie. Revue de littératures du Sud*, No.146, Nouvelle Génération, octobre-décembre 2001.

Chung, Ook, « Une enfance épique », *Liberté*, 36, 3, 213, (June 1994), pp. 221-226.

Citton, Yves, « Préface » de Stanley Fish, *Quand lire c'est faire (l'autorité des communautés interprétatives)*, Les Prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007.

Clarival, Olivier, *Temple of the unfamiliar: childhood memories in Nina Bouraoui, Ying Chen, and Gisèle Pineau*, PhD dissertation, 2007, available online at http://scholarsbank.uoregon.edu/jspui/bitstream/1794/6208/1/Olivier_Clarival.pdf.

Clemmen, Yves-Antoine, « Où a quand même lieu la littérature française : situer Nothomb à la rentrée littéraire 2005 », in *Contemporary French and Francophone Studies*, 11.4 (October 2007), pp. 481-488.

Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris : Hachette, coll. « Ancrages », 2001.

Clisson, Isabelle, « Le Japon d'Isabelle, Le Japon d'Amélie », in *Lesbia Magazine*, 192 (April 2000), pp. 29-31.

Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction* [1999], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2001.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*, 1817.

Collington, Tara, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat d'Amélie Nothomb* », in *Études françaises*, 42.2 (2006), pp. 149-166.

Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse inédite, Paris, EHESS, 1989.

« Commentaire de l'article de M. Laouyen « L'autofiction : une réception problématique ». Colloque en ligne *Les frontières de la fiction*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>.

Autofiction & autres mythomanies littéraires, Auch : Editions Tristram, 2004.

Coly, Ayo Abiéto, *The Pull of Postcolonial Nationhood, Gender and Migration in Francophone African Literatures*, New York: Lexington Books, 147 p., 2010.

« Aborted Postnationalism ? *C'est le soleil qui m'a brûlée* and *Tu t'appelleras Tanga* », in Coly, 2010, pp. 41-65.

« (Un)Writing France as Home. The Belleville Novels », in Coly, 2010, pp. 67-82.

« From African Guest to Afro-French Hostess. Producing an Acceptable Immigrant Geography of Home in *Amours sauvages* », in Coly, 2010, pp. 83-95.

« Neither Here nor There : Calixthe Beyala's Collapsing Homes », in *Research in African Literatures*, Vol. 33, No.2 (Summer, 2002), pp. 34-45.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

« La notion de genre : cours d'Antoine Compagnon », in *Fabula*, <http://www.fabula.org/compagnon>.

Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun, Paris : Seuil, coll. Essais, 1998.

Constant, Isabelle, « Construction hypertextuelle : *Attentat d'Amélie Nothomb* », in *French Review*, 76.5 (April 2003), pp. 933-940.

Contat, Michel, *Autobiographies*, Paris : éd. Genesis, collec. Jean-Michel Place, 2001.

Cottille-Foley, Nora, « Abomination et sacralisation dans *Hygiène de l'assassin d'Amélie Nothomb* », in *Chimères : A Journal of French Literature*, 27 (Spring 2003), pp. 47-57.

Crumley, Bruce, « Attacking the author », in *Time Magazine*, octobre 2002.

Cuasante Fernández, Elena, « Mères absentes – mères coupables : les rapports familiaux dans les premiers textes féminins de l’Afrique noire », in *Francofonia*, n°15, 2006, pp. 215-228.

Curto, Roxanne, « Érotisme, politique et psychanalyse dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », in *FLS*, Vol. XXXVIII, 2011.

Dalmolin, Eliane, « Vouloir montrer : le spectacle de la réalité chez Annie Ernaux, Lydie Salvayre et Amélie Nothomb », in *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, éd. Audrey Lasserre and Anne Simon (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008), pp. 103-113.

Damlé, Amaleena, « "Death and the Maiden": murder and eroticism in the work of Amélie Nothomb », in *Aimer et mourir: Love, Death, and Women's Lives in Texts of French Expression*, ed. Eilene Hoft-March and Judith Holland Sarnecki (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009), pp. 98-126.

Dantinne, Alain, *Hygiène de l'Intestin*, Belgique : Ed. Labor, 2005.

Darlington, Sonja, « Calixthe Beyala’s Manifesto and Fictional Theory », in *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 2 (Summer, 2003), pp. 41-52.

da Rocha Soares, Corina, « La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb. Echos écologiques dans ses romans autobiographiques », available online at <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6485.pdf>, pp. 92-111.

« Corps féminins dans l’œuvre d’Amélie Nothomb. Stéréotypes, misogynie et puberté », in *Intercâmbio*, 2a série, n°2, 2009, pp. 284-300.

Darrieussecq, Marie, « L’Autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétique*, n° 107, septembre 1996.

Moments critiques dans l’autobiographie contemporaine : l’ironie tragique et l’autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec, 1997.

« De l’autobiographie à l’autofiction, *Mes Parents*, roman ? », in *Le Corps textuel d’Hervé Guibert*, La Revue des Lettres modernes, Minard, 1997, pp. 115-130.

Lettre à Jacques Lecarme, 4 février 2005 (citée par Lecarme-Tabone, 2011 : 5).

« Je est unE autre », conférence prononcée à Rome en janvier 2007, in Annie Oliver (dir.), *Ecrire l’histoire d’une vie*, Rome : Spartaco, 2007.

« La fiction à la première personne ou l'écriture immorale », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 507-525.

David, Michel, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris: L'Harmattan, 2006.

de Biasi, Pierre Marc, « L'intertextualité », in *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, 12-516 a.

Deblaine, Dominique, « Simone Schwarz-Bart : au-delà du mythe du moi », in Martine Mathieu-Job (dir), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, 1996.

De Clerck, Geneviève, *Le dialogue hypermoderne d'Amélie Nothomb ou la poétique d'un sabotage heureux*, Ph.D thesis, University of Louisiana at Lafayette, 2006.

de Conceição Carrilho, Maria, « Amélie Nothomb, une héritière de Cervantès ? », Consulté en ligne à la page <http://mondesfrancophones.com/espaces/frances/amelie-nothomb-une-heritiere-de-cervantes> le 2 décembre 2010.

de Cortanze, Gérard, « Amélie Nothomb: l'écrit du corps », *Senso: Magazine des sens et des mots*, no 19 (mai/juin 2005), p. 64.

De Decker, Jacques, « Amélie Nothomb », in *La Brosse à relire: Littérature belge d'aujourd'hui* (Avin/Hannut: Éd. Luce Wilquin, 1999), pp. 146-153.

Dejours, Christophe, « La mémoire », in *Le corps entre biologie et psychanalyse: essai d'interprétation comparée*. Préf. de François Drazonet. Coll. « Science de l'homme ». Paris: Payot, pp. 74-75.

de Larramendi, Miguel Hernando, *Autobiografía y literatura árabe*, Toledo: Escola de Traductores/Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Delaume, Chloé, *La règle du je. Autofiction : un essai*, Paris : PUF, 2010.

« S'écrire mode d'emploi », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 109-126.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

Deltel, Danielle, « Journal manqué, autobiographie masquée : Claudine à l'École de Colette », in *Récits de Vie*, Lille III, éd. *Revue des sciences humaines*, 1983-4.

De Meyer, Bernard, « De Stock à Albin Michel : Beyala et l'édition », in *Présence francophone*, n°75, 2010, pp. 153-166.

de Montremy, Jean-Maurice, « L'Aventure de l'autofiction » in *Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, le Magazine Littéraire, n° 409, mai 2002.

Den Toonder, Jeannette, « La Vie, c'est l'œuvre. L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers », in *Les Lettres romanes* (Université catholique de Louvain), n° 1-2, janvier-mai 1997.

Qui-est-je ? L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers, Peter Lang, Publications universitaires Européennes, 1999.

de Tonnac, Jean-Philippe, *Anorexia, Enquête sur l'expérience de la faim*, Paris : Albin Michel, 2005.

de Toro, Alfonso, « Post-colonialisme – post-colonialité – hybridité. Concepts et stratégies dans la francophonie et le Maghreb-francophone », 2005, <http://www.limag.refer.org/Textes/DeToro/Lyonpostcol2005.pdf>.

Dewez, Nausicaa, « Mercure d'Amélie Nothomb au miroir des livres », *Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes*, 53-54 (2007), pp. 291-308.

Diaz, Brigitte, « Dans l'Autobiographie féminine au XIXe siècle », in *Récits d'enfance*, éd. APA, collec. La Faute à Rousseau, n° 32, février 2003.

Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*. 2e édition. Coll. « Écriture ». Paris: Presses universitaires de France, 1991 [1981], 286 p.

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, Paris : Gallimard, Collect. Folio, 2001.

Un amour de soi, Paris : Hachette, « Littérature générale », 1982.

La vie l'instant, Paris : Balland, « L'instant romanesque », 1985 ; Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2011.

Autobiographiques, Paris : PUF, 1988.

Le livre brisé, Paris : Grasset, 1989.

L'Après-vivre, Paris : Grasset, 1994.

Laisse pour conte, Paris : Grasset, 1999.

« Le dernier moi », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 383-393.

Un homme de passage, Paris : Grasset, 2011.

« Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », Entretien entre Serge Doubrovsky et Michel Contat, in *Autobiographies*, éd. Genesis, collec. Jean-Michel Place, 2001.

Duchet, Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, 12, décembre 1973.

Ducrot et Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris : Seuil, 1999.

Dufays, J.-L., *Stéréotypie et lecture*, Liège : Mardaga, 1994.

Dupond-Monod, Clara, « Amélie Nothomb, Métaphysique d'un succès », *Marianne* 14 oct. 2002 : 69.

Duval, Sophie et Martinez, Marc, *La satire*, Paris : Armand Colin, 2000.

Eco, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, 1979, Paris : Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1989.

Les limites de l'interprétation, Paris : Grasset, 1992.

Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, Paris : Livre de poche, Biblio essais, 1996.

Etoke, Nathalie, « Calixthe Beyala et Ken Bugul: Histoires et Regards de Femmes sur l'Afrique Contemporaine », in *Africultures* 35 (2001) : pp. 35-39.

« Mariama Barry, Ken Bugul, Calixthe Beyala, and the Politics of Female Homoeroticism in Sub-Saharan Francophone African Literature », in *Research in African Literature*, Vol. 40, No.2 (Summer 2009), pp. 173-189.

Fernandes, Martine. « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la « bâtarde » dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », in *L'Esprit Créateur* 45-1 (Spring 2005), pp. 67-78.

Fish, Stanley, *Quand lire c'est faire (l'autorité des communautés interprétatives)*, Les Prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007.

Forest, Philippe *et al.*, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris : La Seine, 2005.

Forest, Philippe, propos recueillis par Audrey Cluzel en mars 2001, publiés sur le site <http://www.manuscrit.com>.

« La vie est un roman », dans *Genèse et Autofiction*, 2007.

« Post-scriptum : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 127-144.

Franceschi-Havard, Natacha, « Amélie Nothomb : L'écriture ou la vie », *Gala 5*, sept. 1996.

Frank, Arthur. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Freud, Sigmund, « Les Souvenirs écrans » 1899, in *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, éd. PUF, 1ère édition 1973.

« Le roman familial des névrosés », in *Névrose, psychose et perversion*, 12^{ème} édition, trad. sous la direction de Jean LaPlanche (Paris : PUF, 1973).

Frunză, Mihaela, *Cahiers de l'Echinox, Postcolonialisme et Postcommunisme*, Cluj, Dacia, 2001.

Fulda, Anne, « Amélie Nothomb, bête de salon », *le Figaro*, 22 mars 2006.

Gadamer, H.-G., *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : Seuil, 1976.

Gallimore, Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris : L'Harmattan, 1997, 219 p.

« Ecriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », in *Etudes françaises*, vol. 37, no.2, 2001, pp. 79-98.

Gandillot, Thierry, « Nô, carpes et chocolat », in *L'Express*, publié le 24/08/2000.

Gans-Guinoune, Anne-Marie, « Autobiographie et francophonie : cache-cache entre 'nous' et 'je' », in *Relief 3* (1), Utrecht : Igitur, 2009, pp. 61-76.

Garcia, Daniel, « Les silences d'Amélie », in *Lire*, septembre 2006, <http://www.lire.fr/enquete.asp?idc=50370&idR=200&idG=3>.

Garcia, Mar, « L'étiquette générique *autofiction* : us et coutumes », in *Cédille, Revista de Estudios franceses*, n°5, avril 2009, pp. 146-163.

Gascoigne, David, « Amélie Nothomb and the poetics of excess », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 127-134.

Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, 2004.

Autofiction. Une aventure du langage, Paris : Seuil, 2008.

« De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.

« Le lieu de l'amour », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 281-304.

Gauvin, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », in *Études françaises*, Volume 40, numéro 1, 2004, p. 11-28, accessible en ligne <http://id.erudit.org/iderudit/008473ar>.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris : Seuil, Paris, 1982.

Fiction et diction (précédé de *Introduction à l'architexte*), Paris : Seuil, « Points – Essais », 2004 [1991].

Seuils, Paris : Seuil, 2002 [1987].

Genon, Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », janvier 2007, *La Revue des Ressources*, www.larevuedesressources.org/article.php3?id-article=686.

« L'autofiction dans la littérature maghrébine, Entretien avec M'hamed Dahi », <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/27/L-autofiction-dans-la-litterature-maghrebine>.

« Hervé Guibert : fracture autobiographique et écriture du sida », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 187-206.

Gide, André, *Journal*, 1931.

Si le grain ne meurt, Paris : Gallimard, collec. Folio, 1972.

Gielfo, Olivier-Marc, « Pourquoi Calixthe Beyala a-t-elle couché Michel Drucker dans son livre ? », in *Le Mague Journal*, 18 avril 2007, <http://www.lemague.net/dyn/spip.php?article3240>.

Ginzras, Annie, « Enfance, identité et féminité dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

Glorieux, Karine, « Le grotesque carnavalesque dans les récentes œuvres de Calixthe Beyala », in Augustyn, Joanna et Eric Matheis (dir), *Carnaval : A History of Subversive Representations*, Actes du huitième colloque étudiant annuel de littérature française, francophone et comparée, Columbia University, 1999.

Glénisson, Doris, <http://blogspotdoris.blogspot.com/2010/02/knock-out-pour-nothomb.html>, 2010.

G'nowa, Hermann, Oswald, entretien avec Calixthe Beyala : Cameroun, Calixthe Beyala : « J'appartiens à une culture afro-européenne », in *Camer.be*, 2009, <http://www.camer.be/index1.php?art=4870&rub=11:1>.

Godard, Henri, « La crise de la fiction, chroniques, roman-autobiographie, autofiction », dans Dambre, Marc et Monique Gosselin Noat (Dir). *Eclatement des genres au XXème siècle*. Paris IV : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001, Coll. PSN, pp. 81-91.

Gontard, Marc, *Violence du texte*, Paris : L'Harmattan, 1981.

Goodman, Nelson, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Gorges, Gorges, « Le vrai Japon d'Amélie Nothomb, partie un », in *Japan Vibes*, no 17 (mars-avril 2004), s. p.

« Le vrai Japon d'Amélie Nothomb, partie deux », in *Japan Vibes*. 2004, s. p.

Gorrara, Claire, « Speaking volumes: Amélie Nothomb's *Hygiène de l'Assassin* », *Women's Studies International Forum*, 23.6 (2000), 761-66.

« L'Assassinat de l'écriture: Amélie Nothomb's *Les Combustibles* », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigg and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 105-113.

Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris : José Corti, 1981.

Green, Mary-Jean, Gould, Karen et al. (eds), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis/London: UP Minnesota, 1996.

Grell, Isabelle, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », dans *Genèse et Autofiction*, J.-L. Jeannelle et C. Violet (Dir.), Academia Bruylant, 2007.

Entretien avec Philippe Vilain, 2009,
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/31/Entretien-inedit-d-Isabelle-Grell-avec-Philippe-Vilain>.

Grigorescu, Daniela, « Stratégies d'endurance dans *La Voyeuse Interdite* de Nina Bouraoui », in *Intercâmbio*, 2a série, n°2, 2009, pp. 148-156.

Gronemann, Claudia, *Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte: Postmoderne/postkoloniale Konzepte der Autobiographie. Perspectives culturelles transdisciplinaires*, Vol 1, Hildesheim : Olms, 2002.

Guyot-Bender, Martine, « Coding Japan: Amélie Nothomb and Alain Corneau's *Stupeur et tremblements* », *Sites: Contemporary French and Francophone Studies* 9.4 (Fall 2005), pp. 367-76.

« Amélie Nothomb's dialectic of the sublime and the grotesque », in *Novels of the Contemporary Extreme*, ed. Alain-Philippe Durand and Naomi Mandel (London & New York: Continuum, 2006), pp. 121-131.

Gusdorf, Georges, *Lignes de vie I : Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991.

Halen, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », in *Études françaises*, 37.2 (2001), pp. 13-31.

Hallyn, F., « Aspect du paratexte », in *Introduction aux études littéraires : méthode du texte*, Paris, Gembloux : Duculot, 1987.

Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris: Seuil, 1986 [1977].

Harel, Simon, *L'écriture réparatrice: le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal: XYZ, Coll. « Théorie et littérature », 1994.

Harris, Wilson, *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination*, Westport: Greenwood Press, 1983.

Harrow, Kenneth, *Less Than One and Double: A Feminist Reading of African Women's Writing*, Portsmouth: Heinemann, 2002.

Havercroft, Barbara, « Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, vol. 47 (été 1999).

Heidmann, U. et J.-M. Adam, « Des genres à la généricité. L'exemple du conte », in *Langages*, n°153, Paris : Larousse, 2004.

Helm, Yolande, « Amélie Nothomb: "l'enfant terrible" des lettres belges de langue française », in *Etudes Francophones*, 11(1996), pp. 113-120.

« Amélie Nothomb: Une écriture alimentée à la source de l'orphisme », in *Religiologiques*, 15 (spring 1997), pp. 151-63.

Hitchcott, Nicki, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », in *LittéRéalité*, 1997, pp. 33-42.

Performances of migration: Calixthe Beyala, Liverpool : Liverpool University Press, 2006.

Hoek, Léo, *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton Éditeur, 1981.

Horvitz, Deborah M. *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1998.

Huannou, Adrien, *La critique et l'enseignement de la littérature africaine aux Etats-Unis d'Amérique*, Paris : L'Harmattan, 1993.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, 2003.

Hunter, Adriana, « Narrative Voice in Amélie Nothomb's *Stupeur et tremblements* : A Translator's Impression », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003 pp. 172-175.

Husti-Laboye, Carmen, *L'individu dans la littérature africaine contemporaine. L'ontologie faible de la postmodernité*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2007, accessible à <http://epublications.unilim.fr/theses/2007/husti-laboye-carmen/husti-laboye-carmen.pdf>.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative*, New York : Methuen, 1980.

A Theory of Parody, Urbana, University of Illinois Press, 2000 [1985].

A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, New York : Routledge, 1988.

Hutton, Margaret-Anne, « "Personne n'est indispensable, sauf l'ennemi": l'œuvre

conflictuelle d'Amélie Nothomb », in *Nouvelles Écrivains: nouvelles voix ?*, Nathalie Morello et Catherine Rodgers (eds.), Amsterdam: Rodolpi, 2002, pp. 111-127.

Ingarden, Roman, *L'oeuvre d'art littéraire* (1931), trad.fr., Lausanne : L'Age d'homme, 1983.

Ireland, John, « Introduction : Monstrous Writing », in *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, pp. 1-11.

Iser, Wolfgang, *Des Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich : Fink, 1976 ; *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad.fr., Bruxelles : Mardaga, 1985.

Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève: Droz, 1993.

« Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb », in *Esprit créateur* XLII, 4, Winter 2002, 45-57.

« Self in fabula: Amélie Nothomb's three autobiographical works », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigg and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 11-23.

« Cours, cours, Nina! : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », in *Essays in French Literature* 41 (November 2004), pp. 43-61.

Jakobson, Roman, « La nouvelle poésie russe » (1919), in *Questions de poétique*, trad.fr. Paris : Seuil, 1973 ; réédition partielle, *Huit questions de poétique*, coll. « Points ».

« Linguistique et poétique » (1960), in *Essais de linguistique générale*, trad.fr. Paris : Minuit, 1963 ; réédition coll. « Double ».

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1975, trad.fr. Paris : Gallimard, 1978, réédition coll. « Tel ».

Jay, Salim, « Nina Bouraoui et Mina Simpson : Du talent pour se chercher », in *Le Soir Echos*, 19 mai 2010, <http://www.lesoir-echos.com/2010/05/19/salim-jay-nina-bouraoui-et-mina-simpson%C2%A0-du-talent-pour-se-chercher/>

Jenny, Laurent, « L'autofiction ». *Méthodes et problèmes*, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.

Joignot, Frédéric, « L'enfance à en mourir » (entrevue avec A. Nothomb), in *Le Monde* 2 (France), le 9 octobre 2004, p. 28.

Joiret, Michel et Bernard, Marie-Ange, 1999, *Littérature belge de langue française*, Bruxelles : Ed. Didier Hatier.

Jordan, Shirley Ann, « Amélie Nothomb's combative dialogues: erudition, wit and weaponry », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (eds.), New York: Peter Lang, 2003, pp. 93-104.

Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives, Oxford and Bern: Peter Lang, 2004.

Josselin, Jean-François, « Amélie Nothomb, La fille qui travaille du chapeau », *Le Nouvel Observateur*, 22 août 2002, pp. 4-5.

Jourde, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris : L'Esprit des péninsules, 2002.

Journet, Adeline, « Nina Bouraoui et Sara Stridsberg: "L'écrivain est un marginal" », in *L'Express*, 9 mai 2011, http://www.lexpress.fr/culture/livre/nina-bouraoui-et-sara-stridsberg-l-ecrivain-est-un-marginal_990537.html.

Journo, Nathalie, « Amélie Nothomb : Quasi modeste », in *Libération*, 9 oct. 1997.

Julien, Eileen, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington: Indiana UP, 1992.

Kandé, Sylvie (dir), *Discours sur le métissage, identités métissées*, Paris : L'Harmattan, 1999, pp. 143-162.

Kestemberg, Evelyne, Jean Kestemberg et Simone Decobert, *La faim et le corps: une étude psychanalytique de l'anorexie mentale*, 2ème éd., Paris: Presses universitaires de France, 1972.

Khireddine, Roïya, *L'autobiographie et l'autofiction dans Les Mots de Jean-Paul Sartre*, mémoire, 2010, accessible en ligne.

Kiene, Brillenburg, Wurth et Ann Rigney, *Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap*, 2ème édition, Amsterdam : University Press, 2006.

Klein, Mélanie, *Essais de psychanalyse*. Coll. « Science de l'homme ». Paris: Payot, 1976.

Kobialka, Margaux, *La création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*, Paris : Le manuscrit, sans date.

Koné, Amadou, « J'écris donc je suis. Perspectives sur la problématique de l'écriture chez les Africains. », in János Riez, Papa Samba Diop, Hans Lüsebrink *et al*, *Littératures et sociétés africaines*, 2001, pp. 69-76.

Korzeniowska, Victoria B., « Bodies, space and meaning in Amélie Nothomb's *Stupeur*

et tremblements », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (eds.), New York: Peter Lang, 2003, pp. 39-49.

— « Identification, identity and allegiance in Amélie Nothomb's *Stupeur et tremblements* and *Métaphysique des tubes* », in *Women in French Studies*, special issue, 'Ecriture courante: critical perspectives on French and Francophone women', Mary Rice-DeFosse and Cathy Yandell (eds.), 2005, pp. 168-79.

Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, réédition coll. Points.

Soleil noir: dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.

« Entretien avec Julia Kristeva: l'avant-garde aujourd'hui », *Avant-garde*, 4 (1990), pp. 158-175.

Kuffer, Jean-Louis, « Le Paradis ou je me tue », *24 heures*, 17 sept. 1992.

Lambert-Perreault, Marie-Christine, *La mélancolie comme structure infralangagière de l'œuvre d'Amélie Nothomb*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008, accessible en ligne (pdf).

Lacan, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, (1949), R. F. P., 9, XIII, pp. 449-455.

« Le stade du miroir », in *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966.

Ladroue, Frache et Navaï, « Entretien : Amélie Nothomb », *Migraphonies 2* (2002).

Laflamme, Elsa, « Il faut déconstruire avant de construire » Ouvrage recensé : *Mes mauvaises pensées de Nina Bouraoui*. Editions Stock, 286 p., dans *Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines*, n° 209, 2006, pp. 48-49, <http://id.erudit.org/iderudit/17626ac>.

Lambert, Stéphane, « Amélie Nothomb », *Les Rencontres du mercredi*, Bruxelles : Ancre rouge, 1999.

Larangé, Daniel, S., « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie : désirs et plaisirs dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala », in *Francofonía*, n° 19, 2010, pp. 122-143.

Laronde, Michel, « Du métissage au décentrage : Evolution du trop génétique dans la littérature post-coloniale en France », in Sylvie Kandé (dir), *Discours sur le métissage, identités métissées*, Paris : L'Harmattan, 1999, pp. 143-162.

Lassoued, Hassiba, « « Je m'accuse », ou le double regard sur soi et les autres dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », http://Limag_%20Litt%C3%A9ratures%20du%20Maghreb_files/Bouraoui.htm, sans date.

Laurens, Camille, « Qui dit ça ? », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 25-33.

Laval, Martine, « Les silences de Mado », in *Télérama*, n° 2474, 11 juin 1997.

Lebdai, Benaouda, « Mémoire d'aujourd'hui et d'autrefois », in *El Watan*, le 8 décembre 2005, <http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=31869>.

« Yasmina, an autodiegetic character », in Nawar Al-Hassan Goll, *Arab women's lives retold: exploring identity through writing*, 2007, pp. 35-48.

Lecarme, Jacques, « L'Autofiction : un mauvais genre », in *Autofictions & Cie*, Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993.

« Paysages de l'autofiction », in *Le Monde des livres*, 24 janvier 1997.

Lecarme, Jacques et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1999, nouvelle édition 2004.

Lecarme-Tabone, Eliane, « XXe siècle. Existe-t-il une autobiographie des femmes ? », in *Les Ecritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction*, *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002.

« L'autobiographie des femmes », Dossier n° 7, LHT, publié le 1 janvier 2011, accessible en ligne, <http://www.fabula.org/lht/7/dossier/168-7lecarne-tabone>.

Lee, Mark D., « “Amélie Nothomb est un homme dangereux” : constructions médiatiques de l'identité », in *This 'Self' Which is Not One: Women's Life-Writing in French*, Natalie Edwards and Chris Hogarth (eds.), Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2010, pp. 119-36.

« Amélie Nothomb: writing childhood's end », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, Susan Bainbrigg and Jeanette Den Toonder (eds.), New York: Peter Lang, 2003, pp. 143-153.

« Entretien avec Amélie Nothomb », in *The French Review*, vol. 77, no 3 (février 2004), pp. 562-575.

Les Identités d'Amélie Nothomb : de l'invention médiatique aux fantasmes originaires, Amsterdam: Rodopi, 2010.

- « L'Étranger chez Amélie Nothomb », in *Francographies: Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, ed. Susan Bainbrigge, Joy Charnley, and Caroline Verdier (New York: Peter Lang, 2010).
- Le Garrec, Lénaïk, « Beastly beauties and beautiful beasts » in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 63-70.
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris : Colin, 1971.
- Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1ère édition date de 1975, la 2ème revue et augmentée par l'auteur, de 1996.
- Moi aussi*, Paris : Seuil, Collect. Poétique, 1986.
- « Le Journal comme 'antifiction' », in *Poétique*, n° 149, pp. 3-14.
- Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris : Seuil, 2005.
- Lemasson, Joachim, « Ne rien laisser derrière soi », in *Autofiction en question*, site internet Soi-disant, 2000 (ce site internet n'est plus accessible).
- Lepape, Pierre, « Au-delà de l'autofiction », in *Le Monde* (6 novembre 1998).
- Le Rouzic, Maurice, « Ecritures autobiographiques chez Mouloud Feraoun », in Martine Mathieu-Job (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- Libens, Christian, « Chère Amélie », in *Revue Générale*, 131 (3) (March 1996), pp. 91-95.
- Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1983.
- L'empire de l'éphémère*, Paris : Gallimard, 1987.
- Little, Roger, « Reflections on a Triangular Trade in Borrowing and Stealing: Textual Exploitation in a Selection of African, Caribbean, and European Writers in French », in *Research in African Literatures*, Vol. 37, No.1 (Spring 2006), 2006, pp. 16-27.
- Loignon, Sylvie, « De quelques monstres fantasques (Dobrovsky, Duras, Guibert) », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s) Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 341-363.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1979.

Magné, Bernard, *Georges Perec*, Paris : Armand Colin, 1999.

Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993.

« Problèmes d'éthos », in *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, pp. 55-67.

Malgorzata Wierzbowska, Ewa, « Les relations familiales dans le roman d'Amélie Nothomb *Antéchrista* », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure de la mère*, éd. Murielle Lucie Clément and Sabine Van Wesemael (Paris, L'Harmattan, 2008), pp. 235-244.

Manceaux, Michèle, « Amélie Nothomb: j'ai faim d'être une humaine », in *Marie-Claire*, décembre 2000, p. 34.

Manquat, J. M., « Contre la paix des méninges », *La Montagne*, 3 nov. 1995.

Marchandier, Christine, « Le diptyque liminaire de Gaspard de la Nuit », in *Insignis*, Hors Série, Gaspard de la Nuit, automne 2010.

Margaux, Kobialka, *La création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*, Paris: Le Manuscrit, 2004.

Marois, Laurence, « Le double mythique : la figure d'Eurydice dans *Mercur* d'Amélie Nothomb », in *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 3 (2011), pp. 73-93.

Marsan, Hugo, « L'enfant-dieu et les monstres », *Le Monde*, 1 sept. 2000.

Martin-Granel, Nicolas, *Rires noirs : Anthologie de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris : Sépia, 1991.

Matignon, Renaud, « Amélie Nothomb : une innocence meurtrière », *Le Figaro littéraire*, 20 nov. 1992.

Mattiussi, Laurent, *Fictions de l'ipséité, essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève: Droz, 2002.

Maingueneau, Dominique et Amossy, Ruth (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse : PUM, 2004.

Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat*, Paris : PUF, Collection « Perspectives critiques », 1999, édition revue et augmentée, 2011

Plagiats, les coulisses de l'écriture, Paris : La Différence, Collection « Les Essais », 2007.

Mauriac, François, « Commencements d'une vie » in *Ecrits intimes*, Genève-Paris : La Palatine, 1953.

Mbassi, Bernard, 2005, *Structure et apories de l'argumentation féministe dans C'est le Soleil qui m'a brûlé de Calixthe Beyala*, in *Langues et Littératures UGB* (9).

Mborm, Clément, « Nouvelles tendances de la création romanesque chez Calixthe Beyala », dans *Voix nouvelles du roman africain*, Daniel Delas et Danielle Deltel (eds.), Paris, Université Paris X, pp. 49-72.

McCall, Ian, « "Merry Christmas Amélie-san": Filmic Intertext in Nothomb's *Stupeur et tremblements* », in *Nottingham French Studies* (Spring 2008), pp. 75-88.

McIlvanney, Siobhan, « "Il était une fois..." : Trauma and the Fairytale in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres* », in *Dalhousie French Studies* 81 (Winter 2007), (Special Issue: Representations of Trauma in French and Francophone Literature), pp. 19-28.

« Double Vision: The Role of the Visual and the Visionary in Nina Bouraoui's "La voyeuse interdite (Forbidden Vision)" », in *Research in African Literatures*, vol.35, no.4 (Winter 2004), pp.105-120.

Ménard, Véronique, « "Folle" de Nelly Arcan: lorsque l'autofiction rencontre la folie », 2010, <http://veronique-menard.suite101.fr/folle-de-nelly-arcan-lorsque-lautofiction-rencontre-la-folie-a12460#ixzz1nqt0QOwU>.

Meuret, Isabelle, *L'Anorexie créatrice*, Paris : Klincksieck, 2006.

Meizoz, Jérôme, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », in *Littérature*, n° 126, Larousse, juin 2002, pp. 3-17.

Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur, Genève : Slatkine, 2007.

Michineaux, Stéphanie, « Autofiction : entre transgression et innovation », in *Ecritures Evolutives*, éd. Presses universitaires de Toulouse Le Mirail, 2010, pp. 17-23.

Milesi, Laurent, « Inter-textualités : enjeux et perspectives », in Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (eds.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam : Rodopi, 1997.

Miroux, Jean-Philippe, *Autobiographie : écriture de soi et de sincérité*, Paris : Armand Colin, 2005.

Mobailly, Dominique, « Attentat de Amélie Nothomb », *La Vie* n. 2831, 23 oct. 1997.

Mokrane, Hind, *L'autofiction dans « Surtout ne te retourne pas » de Maïssa Bey*, mémoire de Magistère, 2007. Accessible en ligne à la page theses.univ-batna.dz/index.php?option=com_docman&task...4.

Molkou, Elisabeth, « L'Autofiction, un genre nouveau ? », in *French Literature Series*, éd. Freeman G. Henry, 2005.

« L'identité en question : autofiction et judéité », in *Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone*, Dalhousie French Studies, Special Issue, volume 70, Spring 2005, pp. 83-97.

Montalbetti, Christine, *Genette, une poétique ouverte*, Paris : Bertrand Lacoste, 1998.

Mongin, Olivier, « Littérateurs ou écrivains », in *L'Esprit*, n° 181, 1992.

Montémont, Véronique, « Comment ne pas faire son autobiographie en 12 + 1 leçons : Jacques Roubaud », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s) Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 257-279.

« Un Roubaud peut toujours en cacher un autre : *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne* », in Véronique Montémont et Catherine Viollet (dir.), *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2009.

Montémont, Véronique et Viollet, Catherine (dir.), *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2009.

Morson, Gary Saul & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Mortimer, Armine, Kotin, « Mort de l'autobiographie dans *Le livre brisé* », in *Les Temps Modernes*, décembre 2000-février 2001, n° 611-612.

Moudileno, Lydie, « Littérature et postcolonie », in *Africultures*, version en ligne, www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=1359.

Moura, Jean-Marc, « Multiculturalisme français et littératures postcoloniales. Beiträge zu einer Ringvorlesung an der Philosophischen Fakultät des Universität des Saarlandes » in Lüsebrink, Hans Jürgen (ed), *Die französische Kultur : Interdisziplinäre Annäherungen*, St. Ingbert : Rohrig, 1999, pp. 247-262.

Mouralis, Bernard, *Littérature et développement*, Paris : Silex, 1984.

« Une parole autre. Awa Keïta, Mariama Bâ et Awa Thiam. Nouvelles Ecritures féminines », in *Notre Librairie*, 117, 1994.

M.P., « Psychanalyse d'un écrivain : Le marketing littéraire par le mensonge – le cas Nothomb », accessible en ligne, <http://veritescachees.blogvie.com/2009/10/04/psychanalyse-dun-ecrivain-le-marketing-litteraire-par-le-mensonge-%E2%80%93-le-cas-nothomb/>.

Ndimubandi, Patrice Gahungu, *Angoisses névrotiques et mal-être dans Assèze l'Africaine de Calixthe Beyala*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Ndinda, Joseph, « Écriture et discours féminin au Cameroun : trois générations de romancières », *Notre Librairie n° 118, Nouvelles écritures féminines*, 2, Paris, CLEF, 1994.

Neuhoff, Eric, « Amélie Nothomb: Cette fois, tout est vrai ». *Figaro madame* (Paris), 4 septembre 2004, s. p.

Noguez, Dominique, « Le livre sans nom », *La Nouvelle Revue française*, n° 555, Paris, octobre 2000.

Oberhuer, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », in *Études françaises*, 40.1 (2004), pp. 111-128.

Olsen, Jon-Arild, *L'esprit du roman : œuvre, fiction et récit*, Berlin : Peter Lang, 2004.

Ossouma, Bernard Ekome, « Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain », in *Politique africaine*, N° 60 (Décembre 1995), <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/060117.pdf>.

Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi : essai*, Montréal, Québec : Les Éditions XYZ, 2007.

Pagès-Jodlowski, Véronique, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », in Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (eds), *Lectures d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*, Nantes : Editions du Temps, 2004, pp. 63-70.

Palou, Anthony et Sébastien Le Fol, « Etes-vous Gavalda ou Nothomb ? », *Le Figaro Magazine*, 19 juin 2004.

Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

Paul, Carine et Diana (intervieweurs), « Amélie Nothomb à Mouans-Sartoux », in *Procès-verbal*, no 9 (mars 2004) p. 15. En ligne. <<http://www.procesverbal.org/magazine/article.php?numArticle=15&numPV=9>>.

Payot, Marianne, « La boulimie d'Amélie », *L'Express* 30 août 2004.

Piégay-Gros, Nathalie, *Le Lecteur*, Paris : Flammarion, 2002.

Pierrat, Emmanuel, « Le péril autofictionnel (droit et autofiction) », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 483-491.

Piersanti, Jessica, « Ecrivain tout-terrain », *Journal français*, juillet 2006.

Pieters, Jürgen, « La mort de l'auteur mort », in *Septentrion*, 2007, n° 4, pp. 39-44.

Pilu, Pierre, « Lecture du roman autobiographique » in *La Lecture littéraire*, Paris : Clancier-Guénaud, 1987.

Planté, Christine, *La Petite Sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris : Seuil, coll. « Libre à elles », 1989.

Pontié, E., « Le sexe en liberté », in *Jeune Afrique*, n° 212.

Pries, Désirée, « Piscina: gender identity in *Métaphysique des tubes* », in Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (eds.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York : Peter Lang, 2003, pp. 24-35.

Prolongeau, Hubert, « La solitude à succès d'Amélie Nothomb », *Le Journal du dimanche*, 19 nov. 2000.

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris : Gallimard, 1989.

Regaieg, N., *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*, thèse de doctorat, Université Paris-Nord, 1995.

Rérole, Raphaëlle, « Amélie Nothomb, hygiène de l'écrivain », in *Le Monde*, 9 octobre 2002.

entretien avec Camille Laurens et Annie Ernaux intitulé « Tout écriture de vérité déclenche les passions », accessible en ligne à la page
http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html.

Revial, Gaëlle, « Amélie Nothomb. Mon portrait entouré de masques », in *L'écrivain masqué, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau*, éd. Beïda Chikhi, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Lettres francophones, 2008, pp. 179-185.

Rey, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris : Hachette, 1992.

Rice, Alison, « Le m'entredire francophone : l'autocitation et la signature 'autobibliocopique' dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, d'Assia Djebar et d'Abdelkébir Khatibi », in Martine Mathieu-Job (dir.), *L'entredire francophone*, Bordeaux : PUB, 2004.

« "Que faire du corps ?" La maîtrise de soi dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb », in *Nouvelles Études Francophones* 20.2 (Autumn 2005), pp. 171-183.

Ricœur, Paul, *Temps et récit, Tome III*, Paris : Seuil, 1985.

Soi-même comme un autre, Paris : Seuil, 1990.

Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, trad.fr., Paris : Flammarion, 1971.

La production du texte, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1979.

« La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'Autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

Rodgers, Catherine, « Nothomb's anorexic beauties » in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, Susan Bainbrigg and Jeanette Den Toonder (eds.), New York: Peter Lang, 2003, pp. 50-63.

Rolland, Marie-Laure, « Duel à huis clos », *La Voix du Luxembourg*, nov. 1992.

Rose, Dominique. « Autofiction et auto poétique. La fonctionnalisation de soi. » in *Esprit créateur*, 42.4 (Winter 2002), pp. 8-15.

Rossinol, Françoise (intervieweuse), « Rencontres littéraires avec Amélie Nothomb, le 24 janvier 2007 à l'Opéra national de Lorraine ». In *Ville de Nancy*, 2007, accessible en ligne < http://www.nancy.fr/documents/html/nothomb/amelie_son.html >.

Rousset, Marion, « Autofiction, confessions d'enfants du siècle », in *Regards.fr*, 1 février 2005, <http://www.regards.fr/culture/autofiction-confessions-d-enfants>.

Ruhe, Ernstpeter, « Centre vide, cadre plein : *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in A. Hornung et E. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 29-51.

Sadi, Alphonso et Kanyana M., « Beyala et ses honneurs perdus », in *Regards africains*, n°39, hiver 1996-1997.

Salles, Alain, « Premiers romans : l'Art de la Cruauté », in *Le Monde des Livres*, 11 sept. 1992.

Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité*, Paris : Armand Colin, 2005.

Sarkonak, Ralph, (sous la direction de), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, La revue des Lettres Modernes, Minard, 1997.

Angelic Echoes, Hervé Guibert and company, Toronto : University of Toronto Press, 2000.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1948.

Interview de Michel Contant dans Lejeune, Philippe, « Sartre et l'autobiographie parlée », *Je est un autre : autobiographie de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, 1980.

Saveau, Patrick, « L'autofiction à la Serge Doubrovsky : mise au point », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 307-318.

Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie, Dijon : Editions universitaires de Dijon, Collection « Ecritures », 2011.

Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989.

Pourquoi la fiction ?, Paris : Seuil, 1999.

Schmitt, Arnaud, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 417-440.

Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne, Toulouse : Presses universitaire du Mirail, coll. « Cribles », 2010.

Searle, John, « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

Selao, Ching, « Porter l'Algérie: *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », in *L'Esprit Créateur*. 45-3 (Fall 2005), pp. 74-84.

Seymour, Jean-Jacques, interview avec Calixthe Beyala, « Calixthe Beyala. La nouvelle "Route de Madison" entre fiel et ciel ! », in *Amina*, juin 2007, accessible en ligne <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABeyala2007.html>.

Sheringham, Michael, *French autobiography : desires and devices*, Clarendon Press, 1993.

Sicart, Pierre-Alexandre, *Autobiographie, Roman, Autofiction* (thèse de doctorat, 2005), www.fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction.

Siwoku-Awi, Omotayo F., « Un labyrinthe sentimental : étude de l'inconscient féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala », in *Neohelicon XXXII* (2005) 1, pp. 241–256.

Smith, Sidonie et Julia Watson (eds.), *Introduction. De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, xiii-xxxii.

Soelberg, Nils, compte rendu sur Genette : *Seuils*. Collection « Poétique ». Ed. du Seuil. Paris, 1987. 389 p. in *Revue Romane*, Bind 23 (1988) 2, Side 317, Copenhague.

Spear, Thomas, C., « Identités virtuelles », in *Autofiction(s); Colloque de Cerisy*. Claude Burgelin, Isabelle Grell and Roger-Yves Roche, eds. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010: 441-460.

St-Amant, S., « La natalité virtuelle : ultrasons mutagènes, identités muées », Chap. in *L'identité. Zones d'ombres*, sous la dir. de C. Bucica et N. Simard. Coll. « Les Cahiers du CÉLAT ». Montréal : CÉLAT, p. 255-273 (8 000 mots). En ligne : www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/stamantnatavirt.pdf, 2002.

Tabti, Bouba Mohammedi, « *Garçon manqué* de Nina Bouraoui ou la souffrance du double Je », in Afifa Behreri (coord.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité. Tome II*, Blida : Editions du Tell, 2004, pp. 302-310.

Tal, Kali, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

Têko-Agbo, Ambroise, « Werewere Liking et Calixthe Beyala. Le discours féministe et la fiction », in *Cahier d'études africaines*, 1997, vol. 37, n° 145, pp. 39-58.

Terasse, Jean-Marc, « Does monstrosity exist in the feminine ? A reading of Amélie Nothomb's angels and monsters », in Susan Bainbrigg and Jeanette Den Toonder (eds.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York: Peter Lang, 2003, pp. 85-90.

Termite, Marinella, « La clôture dans les romans d'Amélie Nothomb », in Bainbrigg et Van Toonder (éd.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative*, New York: Peter Lang, 2003.

- Tiffin, Helen, « Post-Colonial Literatures and Counter-Discourses », in *Kunapipi*, Vol. IX, no.3, 1987, pp. 17-34.
- Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1987.
- Topping, Margaret, « Orientalism and fairytale in Amélie Nothomb's autofictions », in *Redefining the Real: The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*, Margaret-Anne Hutton (ed.), Oxford: Peter Lang, 2009, pp. 81-97.
- Toro, Alfonso de, « Au-delà de la francophonie: représentations de la pensée hybride au Maghreb (Abdelkebir Khatibi – Assia Djebar) », in *Neohelicon XXXV*, (2008) 2, pp.63-86.
- Touzin, Marie-Madeleine, *L'écriture autobiographique*. Coll. « Parcours de lecture ». Paris: Bertrand-Lacoste, 1993.
- Vaessens, Thomas, *De revanche van de roman, Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen : Vantilt, 2009.
- Van den Heuvel, Pierre, « Réel imaginaire et imaginaire vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in A. Hornung et E. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 101-116.
- Van den Kerkhove, C., *Femmes-écrivains en immigration : Calixthe Beyala et Leïla Houari au carrefour des cultures*, Mémoire en langues et littératures romanes, UCL, 2000.
- Van Zuylen, Marina, « Maghreb and Melancholy: a reading of Nina Bouraoui », in *Research in African Literatures*, vol. 34, no.3, automne 2003, pp. 84-99.
- Varga, Robert, « Ecritures métisses – écritures de la différence : genre autobiographique et espace autobiographique dans la littérature maghrébine d'expression française », in Behreri, Afifa (Ed.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité. Tome I*, Blida : Editions du Tell, 2004, pp. 489-499.
- Vassevière, Maryse, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon : les aveux de la génétique », in Jeannelle, Jean-Louis, Catherine Viollet et Isabelle Grell (eds.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia, 2007.
- Vickroy, Laurie. « The Politics of Abuse: The Traumatized Child in Toni Morrison and Marguerite Duras », in *Mosaic* 29-2 (June 1996), pp. 91-109.
- Vilain, Philippe, « Démon de la définition », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc. », 2010, pp. 461-482.

Weiss, Gail, « The Body as a Narrative Horizon », in Jeffrey J. Cohen and Gail Weiss (eds.), *Thinking the limits of the body*, Albany : State University of New York Press, 2003.

Weitzmann, Marc, « L'Hypothèse de soi », in *Mode d'emploi, autobiographie & autofiction, Page des libraires*, juin-juillet-août 1988.

Wilson, Andrew, « "Sabotage, eh ?" : Translating *Le sabotage amoureux* from the French into the Canadian and the American », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 167-171.

Wilwerth, Evelyne, « Amélie Nothomb: sous le signe du cinglant », in *Revue Générale*, 132 (6-7) (June-July 1997), pp. 45-51.

Wrońska, Olga, « L'écriture de soi et psychanalyse », in *Synergies Pologne* n°4, 2007, pp. 123-133.

Zanone, Damien, *L'autobiographie*, Paris: Ellipse, Coll. « Thèmes et Études », 1996.

Zoh, Jean Soumahoro, « L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala et la problématique d'une écriture africaine du féminin », in *Intercâmbio*, 2a série, n°2, 2009, pp. 342-356.

Zumkir, Michel, *Amélie Nothomb de A à Z : Portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles: Le Grand Miroir, 2003.

Sans nom d'auteur, « Calixthe Beyala, une Afrique de larmes et d'espoir », in *Le Provençal*, 20 janvier 1989.

Sans nom d'auteur, « Revoilà Amélie », *Paris Match* 29 août 2002.

Textes analysés

Beyala, Calixte, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris : Stock, 1987.

Tu t'appelleras Tanga, Paris : Stock, 1988.

Seul le Diable le savait, Paris : Pré aux Clercs, 1990 ; réédité sous le titre *La Nègresse rousse*, Paris : J'ai lu, 1995.

Le Petit Prince de Belleville, Paris : Albin Michel, 1992.

Maman a un amant, Paris : Albin Michel, 1993.

Assèze l'Africaine, Paris : Albin Michel, 1994.

« La Sonnette », *Troubles de femmes*. Paris: Spengler, 1994. (pp. 11-19).
Nouvelle érotique.

Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales, Paris : Spengler, 1995.

Les Honneurs perdus, Paris : Albin Michel, 1996.

La Petite Fille du réverbère, Paris : Albin Michel, 1998.

Amours sauvages, Paris : Albin Michel, 1999.

Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes, Paris : Mango, 2000.

Comment cuisiner son mari à l'africaine, Paris : Albin Michel, 2000.

Les Arbres en parlent encore..., Paris : Albin Michel, 2002.

« Les aventures de Méri Kâ Ré, l'enfant du désert », 2002, (*Site de Calixthe Beyala*).

Femme nue, femme noire, Paris : Albin Michel, 2003.

La Plantation, Paris : Albin Michel, 2005.

L'Homme qui m'offrait le ciel, Paris : Albin Michel, 2007.

Le Roman de Pauline, Paris : Albin Michel, 2009.

Les Lions indomptables, Paris : Albin Michel, 2010.

Bouraoui, Nina, *La Voyeuse interdite*, Paris: Gallimard, 1991.

Poing mort, Paris : Gallimard, 1992.

Le Bal des murènes, Paris : Fayard, 1996.

L'Âge blessé, Paris : Fayard, 1998.

Le Jour du séisme, Paris : Stock, 1999.

Garçon manqué, Paris : Stock, 2000.

La Vie heureuse, Paris : Stock, 2002.

Poupée Bella, Paris : Stock, 2004.

Mes Mauvaises pensées, Paris : Stock, 2005.

Avant les hommes, Paris : Stock, 2007.

Appelez-moi par mon prénom, Paris : Stock, 2008.

Nothomb, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Paris: Albin Michel, 1992.

Le Sabotage amoureux, Paris: Albin Michel, 1993.

« Légende un peu chinoise », in *Le Sable et l'ardoise* (collectif), Longue vue, 1993.

Les Combustibles, Paris: Albin Michel, 1994.

Les Catilinaires, Paris: Albin Michel, 1995.

Péplum, Paris: Albin Michel, 1996.

« Electre », in *Des plumes au courant* (collectif), Paris : Stock, 1996.

« Simon Wolff », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris : Gallimard, n°519, avril 1996, pp.51-56.

« Généalogie d'un grand d'Espagne », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris : Gallimard, n°527, décembre 1996, pp.29-39.

« L'existence de Dieu », in *La Revue générale*, n°3, 1996, pp. 97-102.

Attentat, Paris: Albin Michel, 1997.

Mercurie, Paris: Albin Michel, 1998.

Stupeur et tremblements, Paris: Albin Michel, 1999.

Brillant comme une casserole, Bruxelles: La Pierre d'Alun, 1999.

Métaphysique des tubes, Paris: Albin Michel, 2000.

Cosmétique de l'ennemi, Paris: Albin Michel, 2001.

Sans nom, Paris: HFA, 2001 (nouvelle publiée par *Elle* (édition France) (juillet 2001)).

Robert des noms propres, Paris: Albin Michel, 2002.

Antéchrista, Paris: Albin Michel, 2003.

Biographie de la faim, Paris: Albin Michel, 2004.

« L'entrée du Christ à Bruxelles », supplément du magazine *Elle*, 5 juillet 2004.

Acide sulfurique, Paris: Albin Michel, 2005.

Journal d'Hirondelle, Paris: Albin Michel, 2006.

Ni d'Ève ni d'Adam, Paris: Albin Michel, 2007.

« Les Champignons de Paris », in *Charlie-Hebdo*, du 4 juillet au 29 août 2007.

Le Fait du Prince, Paris : Albin Michel, 2008.

Une forme de vie, Paris : Albin Michel, 2010.

Tuer le père, Paris : Albin Michel, 2011.

Mémoire de maîtrise et thèses de doctorat :

- Aulagne, Lucie-Noelle, *Et si c'était moi? Approche de l'autofiction dans la décennie 1980*, thèse sous la direction de Raymonde Robert, Université Nancy II, 1998
- Benmahamed, A., *L'écriture de Nina Bouraoui: éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-le-Mirail, 2000 ;
- Chomat, Hubert, *Herve Guibert : de l'invention de soi comme fiction*, thèse sous la direction de Pierre Charreton, Université de Saint-Etienne, 1999
- Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Genette, EHESS, 1989 (microfiches n° 5650, Lille, ANRT, 1990)
- Darrieussecq, Marie, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, thèse sous la direction de Francis Marmande, Université Denis Diderot – Paris VII, 1997
- Espinose, Raymond, *Espaces, figures, discours dans la fiction autobiographique en France, des années 1960 aux années 1980*, thèse sous la direction de Yves-Alain Favre, Université Bordeaux III, 1988
- Garcia de Klemm, Laura, *Voix, regard et espace dans la création d'une identité narrative : pratique de l'autofiction dans l'œuvre de Felisbert Hernández*, thèse sous la direction de Fernando Moreno, Université de Poitiers, 2004
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique, autofiction*, thèse sous la direction de Francis Claudon, Université Paris XII, 2001 ; KOMURO, Renta, *Christine Angot et Autofiction(s)*, mémoire de DEA, sous la direction de Laurent Jenny, Université de Genève, 2002
- Laurent, Thierry, *L'autofiction dans les romans de Patrick Modiano*, thèse sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris IV- Sorbonne, 1995
- Pagès, Jean-Luc, *Le Jeu de l'autocritique littéraire à l'autofiction*, thèse sous la direction de Pierre-Edmond Robert, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1997

Popovska, Elisaveta, « *Une autobiographie rebelle* » : *le principe de l'autofiction dans la littérature française contemporaine*, thèse de doctorat, Université Saints Cyrille et Methode, Skopje (Macédoine), 2005 [en macédonien, résumé en français]

Sicart, Pierre-Alexandre, *Autobiographie, roman, autofiction*, thèse sous la direction de Pierre Glaudes, Université de Toulouse-le-Mirail, 2005