

2013-01-22

L'Autofiction en procès : genre ou procédé littéraire ? De l'immolation de soi à l'auto-engendrement d'une nouvelle voix

MacKinnon, Allison Eleanor

MacKinnon, A. E. (2013). L'Autofiction en procès : genre ou procédé littéraire ? De l'immolation de soi à l'auto-engendrement d'une nouvelle voix (Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/26733
<http://hdl.handle.net/11023/445>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

L'Autofiction en procès : genre ou procédé littéraire ?

De l'immolation de soi à l'auto-engendrement d'une nouvelle voix

by

Allison Eleanor MacKinnon

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

JANUARY, 2013

© Allison Eleanor MacKinnon 2013

Résumé

Les catégories littéraires traditionnelles comme la fiction et l'autobiographie tendent à devenir de plus en plus floues. Dans la littérature contemporaine de langue française, l'autofiction connaît une popularité croissante. Pourtant, ce phénomène soulève des questions de classification. Une tendance est de définir l'autofiction comme un genre littéraire, tout en reconnaissant son caractère hybride. Cependant une telle classification peut selon nous se révéler problématique. À travers une analyse de trois textes, ce travail cherche à envisager l'autofiction plutôt comme un procédé littéraire qui mettrait en valeur le projet subjectif de l'auteur. Dans un contexte où chaque auteur s'efforce d'appivoiser ses conflits internes par l'intermédiaire de son texte, nous nous interrogeons sur l'hybridité et « l'entre-deux » au sens où nous nous demandons si l'autofiction est un phénomène littéraire représentatif de notre temps.

To Mom and Orson

Table de Matières

Résumé.....	ii
Dédicace.....	iii
Table de matières.....	iv
1. Introduction.....	1
2. De l'autofiction assumée à l'autofiction dissimulée : Delaume, Laferrière, Chen.....	7
2.1 <i>Dans ma maison sous terre</i>	8
2.2 <i>L'Énigme du retour</i>	10
2.3 <i>L'Ingratitude</i>	12
3. Enjeux autofictionnels.....	16
3.1 En quoi les tentatives de définition de l'autofiction sont toutes vouées à l'échec.....	16
3.2 Pourquoi les auteurs écrivent-ils de l'autofiction ? Le projet de l'auteur.....	29
4. Analyse des œuvres.....	41
4.1 L'Écrivain en péril : <i>Dans ma maison sous terre</i> de Chloé Delaume.....	41
4.2 L'Écrivain en exil : <i>L'Énigme du retour</i> de Dany Laferrière.....	52
4.3 L'Écrivain caché : <i>L'Ingratitude</i> de Ying Chen.....	67
5. Conclusion.....	88
Bibliographie.....	101

1. Introduction

Chloé Delaume, écrivaine d'autofiction fait la réflexion suivante dans *S'écrire mode*

d'emploi :

...démultiplier le Je, en faire une trinité. L'auteur, le narrateur, le personnage central. Décliner ces trois Je, tenter de les combiner, de les subdiviser, pour obtenir des formes kaléidoscopiques. A chaque livre, tourner le tube et scruter les motifs qui s'imposent aux miroirs.¹

Pour elle, écrire de l'autofiction consiste à déconstruire et à réarranger le *je*, à changer continuellement la perspective à partir de laquelle on se perçoit. L'image du kaléidoscope qu'elle invoque est une métaphore particulièrement prégnante dans le contexte d'une étude de l'autofiction. Le kaléidoscope est un « petit instrument cylindrique, dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre, y produisent d'infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs »². Quand on regarde dans l'oculaire, les miroirs opèrent sur un principe de réflexion multiple. Ces réflexions changent constamment selon le jaillissement des fragments. Dans le discours sur l'identité, la métaphore du miroir est souvent utilisée. Dans l'œuvre du psychanalyste Jacques Lacan, par exemple, le « stade du miroir » (Lacan, 1966: 93) est une théorie fondamentale qui cherche à expliquer le développement de la conscience du moi au moment où l'enfant reconnaît sa propre image dans le miroir :

[...] 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, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptomatiquement le devenir du sujet, quel

¹ http://chloedelaume.net/ressources/divers/standalone_id1/cersiy.pdf, consulté le 26 octobre, 2006

² Le Grand Robert de la langue française, version électronique, <http://gr.bvdep.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/version-1/gr.asp>, consulté le 8 novembre, 2012

que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité (Lacan, 1966: 94).

L'image dans le miroir, ou la photographie, sont les seules manières dont nous pouvons nous percevoir. Comme le dit Régine Robin dans son livre *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au cybersoi* : « on ne lui renvoie que du figé, du cristallisé, le pétrifié de l'identité » (Robin, 1997 : 21). Le miroir projette une image qui est réduite à un seul instant, et qui n'a donc aucunement la capacité de capturer l'essence dynamique de celui qu'il reflète. La personne qui regarde son image et cherche activement à capturer sa propre essence comme elle est perçue par autrui est, par conséquent, condamnée à l'échec car l'image n'est pas la réalité, mais seulement une représentation au deuxième degré. Dans le cas de l'autofiction³ l'auteur cherche à échapper aux contraintes de cette image figée et réduite de sa personne. En s'écrivant, il produit une image qui est une représentation de lui-même, mais qu'il peut également percevoir de l'extérieur, avec laquelle il peut interagir, qu'il peut interroger et examiner de façon dynamique. Il fait ceci par la manipulation de tous ces petits fragments kaléidoscopiques de l'identité, qu'il bouscule et réorganise pour refléter une image complexe et captivante, en dépit de sa fugacité. Cela renvoie au dynamisme inhérent de l'identité. Delaume considère l'autofiction du point de vue de sa dimension créatrice. Elle fait référence, au fond, à la substance de sa pratique d'écrivaine.

La substance de la pratique écrivain est l'une des grandes questions qui se posent dans les études sur l'autofiction. Quel est en effet le projet de l'auteur qui écrit de l'autofiction ? Il existe également une deuxième grande question, plus théorique, qui pose de nombreuses

³ Nous ne fournissons pas une définition de l'autofiction à ce point-ci de notre réflexion car une grande partie de ce texte est consacrée à une discussion portant sur cette définition.

difficultés pour ceux qui étudient l'autofiction. Ceci est la question de la forme, autrement dit quelles sont les caractéristiques de ce phénomène qui le distinguent des genres dont il est composé : l'autobiographie et la fiction ? Il existe plusieurs discussions autour de cette question, et comme nous allons le voir, grâce à la nature hybride et métissée de l'autofiction, celles-ci sont toujours problématiques car elles n'arrivent jamais à une conclusion définitive par rapport au statut de ce nouveau « genre ». En effet, chaque tentative de cerner l'autofiction en termes de classification littéraire soulève, d'une façon ou d'une autre, de nouvelles questions, car, comme le dit Philippe Gasparini dans *Autofiction : une aventure du langage*, « Encore faudrait-il, pour dépasser le phénomène de mode, cerner le concept, le décrire, et savoir de quoi on parle, ce qui est loin d'être le cas actuellement » (Gasparini, 2008 : 7)

Dans le cadre de cette étude, nous serons amenés à analyser certaines œuvres qui dégagent deux questions, celle du projet de l'auteur et celle des éléments formels qui caractérisent l'autofiction. En effet, même si nous abordons la question inévitable de la place de l'autofiction dans la gamme canonique, la nature de notre objectif est différente. Nous espérons démontrer que l'autofiction est une exploration de l'intériorité de l'auteur qui s'effectue par une exploitation, dans le domaine de la fiction, des faits autobiographiques qu'il extériorise par le texte. Ce faisant, nous voudrions arriver à deux conclusions. La première est que c'est dans le statut incertain de l'autofiction que réside ce pouvoir d'exploration. La deuxième conclusion est que la nature autofictionnelle d'une œuvre ne peut être établie qu'à travers la question du projet de l'auteur, et que l'autofiction serait mieux conçue comme un procédé littéraire que comme un genre littéraire. Quand nous disons qu'il s'agit d'un procédé littéraire, nous faisons référence à la définition présentée dans le *Guide des procédés d'écriture*

qui dit qu'il s'agit d' « un moyen d'expression dont il est possible de tirer du sens ou de dégager un effet » (Gagnon, Perrault, Maisonneuve, 2007 : 1). Nous visons donc à une réflexion qui considère les éléments autofictionnels d'un texte comme étant ouverts à l'interprétation, ce qui est différent d'un genre littéraire dont la définition, si variable puisse-t-elle être de nos jours, renvoie en principe à des canons. Le roman et l'autobiographie sont des cadres formels à l'intérieur desquels des procédés sont exploités, tandis que l' « autofictionnalité » d'une œuvre se prête plus nettement à la catégorie de l'étude des procédés eux-mêmes. Tout en élaborant cette hypothèse, nous espérons également explorer la question de savoir pourquoi ce procédé semble être fréquemment utilisé par un nombre de plus en plus élevé d'auteurs contemporains, et de comprendre plus en profondeur les raisons derrière ce qui semble être un épanouissement du projet autofictionnel dans la littérature de notre époque.

L'idée de Delaume de l'effet des formes kaléidoscopiques s'applique d'une façon ou d'une autre à chacun des auteurs de notre corpus. Dans les trois œuvres étudiées ici peuvent se distinguer les facettes variées du « je » de leur auteur, lui-même démultiplié. C'est ce « je » que nous recherchons et examinons et que nous interprétons à travers le jeu de ces facettes. Dans ce contexte, nous remarquons que l'autofiction est plus que la simple mise en jeu d'un auteur dans son propre roman : elle est un lieu et un outil de questionnement et d'exploration identitaire. Bien que l'analyse de Gasparini s'intéresse à cette exploration du « je » de l'auteur ainsi qu'à d'autres « indices », la définition qu'il tend à privilégier en est une qui continue à envisager l'autofiction avant tout comme un genre, et même un « nouveau genre » :

[...] on pourrait définir, *a minima*, le nouveau genre de la manière suivante :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de

disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience.

Ces traits constituent des indices plus que des critères. Il n'est pas nécessaire qu'ils apparaissent tous, mais plus ils seront nombreux, variés et originaux, plus le texte se distinguera de l'autobiographie et du roman autobiographique traditionnels. Pour le classer dans la nouvelle catégorie on ne peut donc se fier aux déclarations de l'auteur ou de l'éditeur : il faut analyser les procédés d'écriture, ce qui demande un peu plus de travail critique. (Gasparini, 2008 : 311)

Chacun des trois narrateurs se trouve, pour des raisons variées, confronté à des questions concernant leur place dans le monde et leur rôle par rapport à autrui. Pour l'un, c'est la perte des repères familiaux. Pour un autre, qui est exilé et qui retourne dans son pays natal pour enterrer un père qu'il a à peine connu, c'est la mise en lumière de son identité qui est à la fois canadienne et haïtienne, mais qui n'est simultanément aucune des deux, qui est en quelque sorte un « entre-deux »⁴. Pour la troisième, c'est de se retrouver dans un conflit entre ses propres aspirations et les attentes de la famille et de la culture dans lesquelles elle est née.

Nous commençons par envisager les grands enjeux concernant l'autofiction afin d'établir le contexte nécessaire à la poursuite de notre étude. Après avoir replacé l'évolution du concept d'autofiction dans son contexte historique, nous examinons les diverses tentatives de définir l'autofiction par rapport à ses caractéristiques formelles. Nous verrons que ces tentatives de définition sont, selon nous, vouées à l'échec car elles ne permettent pas de considérer l'autofiction sans poser également la question de l'implication subjective de l'auteur dans le texte. Nous envisageons ensuite plusieurs théories plus récentes qui cherchent à définir l'autofiction, toujours dans le contexte des genres littéraires, mais cependant avec plus d'emphase sur la question du projet subjectif de l'auteur. Ici, nous ferons référence aux

⁴ Nous n'utilisons pas le terme « entre-deux » dans le contexte des théories post-coloniales, mais simplement pour signifier un état interstitiel.

théories de Madeleine Ouellette-Michalska, de Marie Darrieussecq, de Philippe Gasparini et de Régine Robin.

Dans le chapitre qui suit, nous aborderons l'analyse des trois textes de notre corpus afin de proposer l'autofiction comme un procédé littéraire. Nous analysons chacune des œuvres dans le contexte de la théorie de Régine Robin qui cerne une ambition « d'auto-engendrement » de la part des auteurs qui écrivent de l'autofiction. Notre objectif est d'arriver à une analyse qui, en envisageant l'autofiction comme un procédé littéraire, permet de discerner un projet autofictionnel de la part de l'auteur qui apprivoise ses conflits internes par le texte. En distinguant ce projet dans des textes qui ne semblent pas, au premier regard, impliquer leur auteur, nous posons la question de savoir si l'autofiction est un phénomène représentatif du métissage, de l'hybridité, et du caractère interstitiel de notre époque.

2. De l'autofiction assumée à l'autofiction dissimulée : Delaume, Laferrière, Chen

Cette étude portera sur trois œuvres. Avant de les présenter, il faudrait commenter notre choix. Parmi ces œuvres, seulement une, *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume serait classée comme une œuvre autofictionnelle selon les critères généralement acceptés actuellement. Nous voulons dire que ce texte en est un qui se présente comme un roman⁵, mais dans lequel l'auteure s'implique elle-même comme le personnage principal et intègre des repères autobiographiques. Dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, la question de savoir si cette œuvre peut être considérée comme de l'autofiction est un peu moins évidente. Au premier regard, le personnage principal n'a pas le même nom que l'auteur mais, comme nous allons le voir, cette apparence est remise en question par plusieurs détails que nous soulevons dans le texte. En plus, une recherche peu approfondie révèle que l'histoire racontée est clairement parallèle à celle de l'auteur lui-même. Dans le cas du troisième livre, *L'Ingratitude* de Ying Chen, il serait probablement difficile de convaincre le lecteur, à ce point au moins, que ce livre pourrait être envisagé comme incorporant des éléments d'autofiction. Une analyse préliminaire du texte qui s'effectue dans le cadre des canons littéraires suggère assez clairement que *L'Ingratitude* est un roman, car le personnage principal du livre porte un nom tout à fait différent de celui de l'auteur, et l'histoire racontée n'en est pas une qui incorpore de façon évidente des repères autobiographiques. Cependant, nous croyons que c'est justement ce livre qui servira à démontrer que la nature autofictionnelle d'une œuvre ne peut pas être

⁵ C'est-à-dire que le mot « roman » est sur la couverture.

déterminée simplement par les éléments formels d'un texte donné, car en l'analysant du point de vue du projet subjectif de son auteure, il est possible de retrouver des parallèles entre le projet de Chen et ceux de Delaume et Laferrière.

Dans les œuvres de Delaume, Laferrière et Chen se trouve un fil commun qui est une interrogation autour d'une identité perturbée. Dans chacun des trois textes, le narrateur subit un déchirement, un déracinement de son identité. Chloé Delaume subit pendant sa vie un série d'événements cataclysmiques qui déstabilisent tous les repères familiaux et culturels « normaux », l'amenant à s'inventer une identité qu'elle reconnaît comme fictionnelle, mais à laquelle elle s'attache. Quand les récits de son passé et de sa famille reviennent à la surface et menacent les bases de son récit identitaire, Chloé risque de perdre son identité inventée. Elle cherche donc à la protéger à tout prix. Pour Dany Laferrière dans *L'Énigme du retour*, c'est le retour dans son pays natal après un long exil qui remet en question son identité, son appartenance nationale, et la relation avec une parenté qu'il n'a presque pas connue, mais qui est inextricable de ce qu'il est. Enfin, dans le cas de Chen dans *L'Ingratitude*, ce sont les contraintes de la lignée parentale et de l'histoire culturelle, une identité préconstruite par les attentes externes, qui étouffent sa pleine réalisation identitaire et desquelles elle cherche à s'échapper par le suicide.

2.1 Dans ma maison sous terre

La première des œuvres qui figure dans notre étude est *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume. Dans ce roman, l'auteur-narrateur, Chloé, vient d'apprendre la « bonne nouvelle » (Delaume, 2009 : 45) livrée indirectement à sa grand-mère par une cousine, que l'homme

qu'elle croyait être son père ne l'est pas. Chloé, qui a déjà une histoire personnelle fondée sur une vie parsemée de drames horrifiants, n'est pas prête à réévaluer et à réinventer les événements qui ont servi de base à son identité: « J'étais la fille d'un assassin et me voilà moins que ça encore. J'étais la fille d'un suicidé, à présent ce que je suis, dites-le moi Théophile, dites, comment ça s'appelle » (Delaume, 2009 :49). Elle rajoute : « J'avais moins d'un mois pour achever un livre [et je] ne pouvais pas me permettre d'intégrer la *bonne nouvelle* à mes données» (Delaume, 2009 : 45). La rancune que Chloé éprouve envers sa grand-mère en arrive à un désir frénétique de la tuer, car celle-ci a été témoin de la souffrance de Chloé lorsqu'elle s'efforçait d'intégrer la réalité de son ascendance, être la fille d'un assassin et, de surcroit, d'un suicidé. Si Mamie Suzanne est coupable à ses yeux, c'est parce qu'elle avait entre ses mains la possibilité de réduire la souffrance de Chloé et qu'elle ne l'a pas fait. Chloé la condamne donc à mort. Dans le livre, Chloé annonce sa résolution de tuer sa grand-mère à plusieurs reprises : « J'écris pour que tu meures. [...] Ce qu'il faut à présent c'est que tu lises ces lignes et qu'enfin tu en crèves, que ton cœur se fissure [...] C'est à ça que j'aspire » (Delaume, 2009 : 9). Ainsi, le texte lui-même est « [...] une tentative de meurtre » (Delaume, 2009 : 65).

Il faut faucher Mamie Suzanne, avant terme [...] Mes poumons sont viciés par son secret de famille. Je ne mènerai pas l'enquête, je ne vérifierai rien, je ne veux pas changer. Car ça change tout, tout, vous savez. Mon identité comme la donne. [...] Si elle meurt maintenant, je serai préservée. Je pourrai faire semblant de n'avoir rien appris et croire très fermement en ma mythologie. [...] il me faut enterrer la dernière bouche capable de préférer les mots qui noieraient mon réel. Depuis quatre ans déjà j'en perds tous les contours (Delaume, 2009 : 17)

Dans *Dans ma maison sous terre*, la voix du personnage principal, Chloé, est très clairement représentative de celle de l'auteur elle-même. En plus, dans l'histoire racontée, tandis qu'elle

incorpore parfois des éléments plutôt fantastiques⁶, se trouvent des repères autobiographiques importants qui représentent des faits de la vie de l'auteur elle-même. C'est en raison de ces faits que *Dans ma maison sous terre* est un livre qui remplit de façon assez claire les critères généralement acceptés comme ceux qui renvoient à l'autofiction. Autrement dit, ce livre « est un récit à la première personne, se donnant pour fictif ([il a le mot] *roman* sur la couverture), mais où l'auteur[e] apparaît homodiégétiquement sous son propre nom » (Darrieussecq 1996 : 369-370), idée que Vilain exprime en utilisant le concept cher à Lejeune de « pacte », tout en en reconnaissant les limites :

Le pacte de lecture⁷ de l'autofiction est aussi essentiel que problématique dans la mesure où le *pacte autobiographique* qui est mis en place – un auteur informe sans ambiguïté qu'il raconte une histoire vraie – se double d'un *pacte romanesque*, à savoir de la promesse explicite – sur la couverture du livre – par un auteur d'écrire un roman et, donc, de ne pas raconter une histoire plus ou moins recomposée ou inventée. D'un côté, l'auteur s'engage à dire la vérité ; de l'autre, il s'en dégage, même si, au final, dans ce double mouvement d'engagement-dégagement, le pacte romanesque, revendiqué, semble l'emporter sur le pacte autobiographique. (Vilain, 2009 : 12)

Ainsi, *Dans ma maison sous terre* est un texte « hybride où se mêlent fiction et réalité »

(Ouellette-Michalska, 2009 : 71).

2.2 L'Énigme du retour

Ces critères de l'autofiction mentionnés ci-dessus se retrouvent clairement dans le texte de Delaume. Dans le cas de *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, tandis que l'on peut distinguer assez facilement certains des critères, le texte s'en éloigne en même temps.

⁶ Pour plus d'informations et des exemples des éléments fantastiques qui figurent dans *Dans ma maison sous terre*, voir la discussion aux pages 91-92.

⁷ La question du pacte de lecture sera expliquée plus loin.

L'Énigme du retour s'affirme romanesque par l'inscription du mot « roman » sur la couverture, mais nous y retrouvons une grande quantité de repères biographiques de la vie de l'auteur. Ceci répond en partie aux définitions d'Ouellette-Michalska, de Vilain et de Darrieussecq dans le sens où cette œuvre « mêle fiction et réalité » (Ouellette-Michalska, 2009 : 71). En même temps, le livre s'éloigne des critères de l'autofiction par le simple fait que le nom de l'auteur sur la couverture est différent de celui du personnage principal, qui s'appelle Windsor Laferrière. Ainsi, le lecteur ne remarquera pas⁸ ou n'assumera pas nécessairement un rapport entre le personnage et l'auteur comme il serait motivé de le faire en lisant un texte comme *Dans ma maison sous terre* qui remplit de façon plus nette les critères de l'autofiction. La séparation que l'auteur crée entre l'auteur et le personnage principal, devient floue quand, par le biais d'une imbrication des personnages ; certains noms qui apparaissent dans le texte commencent à être superposés. Ainsi, le nom de Windsor commence à se confondre dans le texte avec celui de son neveu, qui s'appelle en effet Dany. En outre, une recherche dans l'histoire de l'auteur dévoile que le nom Windsor est effectivement le nom donné à l'auteur à sa naissance. Nous remarquons alors que *L'Énigme du retour* est une œuvre dans laquelle on peut identifier plusieurs critères qui renvoient à l'autofiction, mais qui en même temps se distancient de ceux-ci.

Si *L'Énigme du retour* s'éloigne un peu des critères que nous avons soulignés, nous remarquons certaines similarités dans les personnages de Chloé et Windsor. Comme Chloé, Windsor Laferrière reçoit une nouvelle qui remet son identité en question et soulève en lui des

⁸ Sauf si celui-ci cherche à se renseigner sur la vie de l'auteur et par là se rend compte des similarités qui existent entre l'auteur et le personnage. Mais ceci est différent du cas de Delaume, où le nom du personnage principal est Chloé, ce qui motive le lecteur à chercher un rapport entre la vie de l'auteur et le personnage.

conflits internes qu'il doit affronter. Il apprend par un coup de téléphone au milieu de la nuit, la nouvelle que son père, qui s'appelait aussi Windsor Laferrière, est mort. Cet événement incite d'abord un voyage à New York afin d'assister à l'enterrement de son père, suivi par le retour dans son pays natal pour informer sa mère du décès de son mari et pour ramener (figurativement) l'esprit de son père dans son village natal. C'est cet événement qui déclenche pour le narrateur la remise en question de son appartenance nationale et familiale, de son rapport avec la nation à laquelle il s'identifie, et avec une parenté qu'il a à peine connue. Avant de retourner en Haïti, il doit passer par New York où résidait son père.

Ayant vécu au Canada pendant toute sa vie adulte, dans « l'entre-deux » de l'exil, celui-ci arrive dans son pays natal d'Haïti avec les yeux d'un étranger. Il reconnaît qu'il n'est plus tout à fait haïtien, et qu'il lui sera à jamais impossible de redevenir haïtien car il est à jamais dans l'« entre-deux ». C'est dans ce sens que son retour est *énigmatique*. *L'Énigme du retour* est un texte dans lequel l'auteur, comme dans le cas du texte de Delaume, explore et essaie d'amoinrir les précarités identitaires qui surgissent en lui suite à la mort de son père et suite à sa décision de revenir en Haïti.

2.3 L'Ingratitude

Le troisième texte de notre corpus, *L'ingratitude* de Ying Chen, à la différence de *Dans ma maison sous terre* et de *L'Énigme du retour*, ne possède à première vue aucun des critères de l'autofiction tels que les présentent Ouellette-Michalska, Vilain et Darrieussecq.

Premièrement, l'auteure n'apparaît pas dans le texte sous son propre nom comme c'est le cas

pour les textes de Delaume et de Laferrière⁹. Deuxièmement, à la différence des deux autres textes qui mettent en scène des éléments biographiques que le lecteur peut aisément identifier, dans *L'ingratitude* le lecteur ne trouve pas de repères biographiques par lesquels on peut établir un rapport clair avec la vie de l'auteur. Dans le contexte des critères de Gasparini, Ouellette-Michalska et Darrieussecq mentionnés plus haut, *L'Ingratitude* est une œuvre qui serait généralement exclue d'une analyse portant sur des textes autofictionnels. Mais dans le contexte de notre étude, qui considère l'autofiction comme un procédé littéraire mettant en scène un projet de l'auteur, nous croyons pouvoir démontrer qu'il existe dans l'œuvre de Ying Chen un *projet* très semblable à ceux de Delaume et de Laferrière. Dans *L'Ingratitude*, ce projet autofictionnel s'annonce de façon très subtile par la présence de la voix de Chen qui parle par l'intermédiaire du personnage principal qui prénomme Yan-Zi.

L'ingratitude tourne autour de la relation tendue entre la narratrice, Yan-Zi, et sa mère. L'histoire est simple. À vingt-cinq ans, Yan-Zi se sent étouffée par une mère qui la contrôle incessamment et ne fait montre d'aucune chaleur maternelle sous prétexte que « tout geste léger de sa part risquerait de compromettre son pouvoir sur [Yan-Zi]. L'autorité est la garantie, disait-elle, d'une bonne éducation » (Chen, 1995 : 34). Cette femme « au front de fer » (Chen, 1995 : 10) qui « donne la vie et les ordres » (Chen, 1995 :52) est fondamentalement la gardienne de la tradition chinoise. Pour Yan-Zi, cette tradition représente l'emprisonnement et l'impossibilité d'échapper à une vie qui semble mettre avant toute autre considération l'importance d'honorer la tradition. Yan-Zi est prise entre son propre sentiment d'intériorité et son désir de s'affirmer comme un être qui ne soit défini ni par la famille ni par la tradition. Or,

⁹ Même si Laferrière implique son propre nom à un moindre degré que ne le fait Delaume.

ce sont ces traditions profondément enracinées de la culture chinoise qui doivent avant tout être respectées pour assurer son appartenance et confirmer son identité.

Yan-Zi n'est pas encore mariée, une situation déshonorante pour une femme de son âge, et sa mère, par son ingérence dans la vie de Yan-Zi, contrecarre tous ses efforts pour se trouver un mari. Initialement, Yan-Zi voit le mariage comme son seul espoir d'échapper au contrôle de sa mère, mais éventuellement elle commence à voir le mariage plutôt comme le transfert de cette domination à une autre personne qui jouerait le même rôle dans sa vie que celui que joue sa mère. Finalement, Yan-Zi reconnaît qu'elle est incapable de prendre le contrôle de sa propre vie. Le mariage n'étant pas une option et n'ayant plus aucune autre issue possible, elle commence à planifier son suicide.

L'histoire est racontée par Yan-Zi à partir d'une perspective posthume, après son suicide. Son état est quelque part entre la vie et la mort, elle n'habite plus son corps et le voit en train de pourrir pendant les préparatifs des funérailles. Elle observe également ses amis et les membres de sa famille, mais avec un recul qui lui manquait de son vivant. Ces observations se font en attendant l'arrivée de Seigneur Nilou qui, selon la tradition dans laquelle elle a grandi, est responsable de tous les morts et toutes les naissances :

[Seigneur Nilou] se lève et parcourt sa longue liste. [...] Ensuite, il prend un crayon, dessine des ronds sur certains noms et des croix sur les autres. Ceux qui reçoivent un rond vont s'installer dans le ventre d'une femme et ceux avec une croix mourront le jour même. (Chen, 1995 : 59)

Yan-Zi se trouve dans un « entre-deux » alors qu'elle attend l'arrivée de Seigneur Nilou. Elle n'habite plus son corps et sa vie d'avant, mais elle ne s'est pas encore tout à fait dégagée d'eux non plus. Cette méthode permet à l'auteure de présenter deux perspectives de la narratrice, à

la fois faisant parti de sa réalité antérieure, mais en même temps distanciée de celle-ci.

Seigneur Nilou n'arrive jamais, et Yan-Zi semble destinée à rester dans cet état, « toujours pas libérée » (Chen, 1995 : 73).

Après avoir brièvement évoqué les œuvres de notre corpus, nous procéderons maintenant procéder à une discussion plus approfondie des théories actuelles de l'autofiction.

3. Enjeux autofictionnels

3.1 En quoi les tentatives de définition de l'autofiction semblent toutes vouées à l'échec

Avant d'entrer dans une discussion approfondie sur l'autofiction il faudrait nous arrêter un instant sur les origines du terme. Nous le faisons dans le contexte des considérations théoriques de Philippe Lejeune et de Philippe Gasparini sur l'autobiographie. La première définition du terme *autofiction* a été posée par Serge Doubrovsky en 1977 sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* où il a écrit : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction* » (Doubrovsky, 1977, quatrième de couverture). En insistant que *Fils*, un livre basé sur les sessions entre l'auteur lui-même et son psychanalyste, n'est pas de l'ordre autobiographique, Doubrovsky a dû l'inscrire dans une autre catégorie. Au lieu de se contenter de simplement le présenter en tant que roman, il a forgé ce néologisme, ainsi créant un nouveau « genre ».

Il ne faut pas ignorer que Doubrovsky est universitaire ainsi qu'écrivain, et qu'il connaissait le travail de Philippe Lejeune sur l'écriture du moi. Il semble que la définition de l'autobiographie que Lejeune a établie quand il a écrit *Le Pacte autobiographique*, était clairement dans l'esprit de Doubrovsky quand il déclarait « Autobiographie ? Non ». Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1996 : 14). De plus,

Lejeune souligne une chose importante : « Le sujet profond de l'autobiographie, c'est le nom propre » (Lejeune, 1996 :33). Selon lui, la classification d'une œuvre autobiographique peut être établie dans chaque instance, selon un critère : « pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur*, et du *personnage* » (Lejeune, 1996 : 15). Ceci veut dire simplement qu'il y a bien autobiographie lorsque le nom propre de l'auteur d'une œuvre est le même que celui du narrateur et du personnage. Dans ce cas, comme le dit Lejeune, la question du statut d'une telle œuvre ne se pose pas : « l'autobiographie [...] ne comporte pas de degrés, c'est tout ou rien » (Lejeune, 1996 : 25). En outre, un auteur d'autobiographie établit par l'entremise de ce rapport d'identité, un pacte avec son lecteur. Dans un graphique que l'on trouve dans *Le Pacte autobiographique* (voir ci-dessous), on remarque que, selon Lejeune, l'auteur peut très bien expliciter la nature autobiographique de son travail, mais ceci n'est pas nécessaire pour que le pacte soit établi. Il suffit qu'existe le rapport d'identité *auteur-narrateur-personnage*.

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	=0	=nom de l'auteur
Romanesque	roman	Roman	
=0	roman	Indéterminé	autobiographie
autobiographique		autobiographie	autobiographie

Cependant, il est nécessaire de remarquer que dans les neuf combinaisons possibles entre le pacte déclaré et le nom du personnage principal, deux posent problème. C'est dans la « case aveugle » qui entrecroise la déclaration d'un pacte romanesque avec l'identité *auteur-*

narrateur-personnage que Doubrovsky avait tenté d'ancrer *Fils*. *Fils* répond bien aux critères auxquels renvoie cette case. Par rapport à cette case problématique, Lejeune a en effet écrit : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants » (Lejeune, 1996 : 31). C'est bien dans cette case précaire et indéterminée où *Fils* réside, tout comme toute autre œuvre littéraire qui se déclare explicitement autofictionnelle.

Depuis cette première apparition du mot *autofiction* dans le discours littéraire avec la publication de *Fils*, l'autofiction est devenue un phénomène littéraire beaucoup débattu en grande partie en raison de la difficulté à la cerner et à la définir en termes absolus. Philippe Vilain, dans son livre *L'autofiction en théorie* souligne clairement ce problème :

Si le terme « autofiction » s'avère aussi difficile à définir, c'est sans doute que la définition donnée par Serge Doubrovsky lors de la publication de son roman *Fils* en 1977 – « Fiction, d'événements et de faits strictement réels » – possède certaines lacunes, et que, à force d'être contesté, le terme s'est doté de nombreuses définitions qui rivalisant de technicité, soucieuses d'élargir, d'ajuster et de donner une nouvelle dimension à la définition inaugurale, n'ont fait que l'entraîner à sa décadence théorique et logiquement, a popularisé le terme. Par mode, en effet, on nomme désormais par ce terme tout ce qui relève communément de l'« autobiographique », sans prendre soin de distinguer les récits et romans autobiographiques de l'« autofiction » proprement dite. Que le terme soit lexicalisé, passé dans le langage courant et fasse l'objet d'une définition différente dans le dictionnaire Le Robert (« Récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique ») ne fait qu'ajouter à la confusion et condamner l'autofiction à n'être plus qu'une vaste et imprécise « fiction de soi » participant d'une tendance moderne de la littérature. (Vilain, 2009 : p 9-10)

Cette polémique est certes produite par la nature interstitielle de cette forme littéraire, car c'est grâce à ses contours flous et incertains qu'un nombre élevé d'œuvres dont le statut canonique est discutable se trouvent inscrites sous l'appellation d'autofiction. L'autofiction est effectivement un métissage de plusieurs éléments. Les œuvres qui s'inscrivent sous cette

catégorie brouillent les catégories du vrai et du faux, entremêlent l'histoire personnelle et la création romanesque, fusionnent la vérité et la fabulation. Au fond, dans le contexte de la classification des textes littéraires, l'autofiction est bien conçue comme un hybride entre le roman et l'autobiographie, ce qui, comme nous l'avons postulé précédemment, n'en fait pour autant un nouveau genre. Car, si l'autofiction se différencie aussi bien du roman que de l'autobiographie, parfois clairement mais souvent avec beaucoup moins de netteté, elle en emprunte aussi certaines des caractéristiques. Ainsi, pour donner un exemple précis, on peut mentionner l'œuvre de Colette¹⁰, dont la classification est souvent remise en question.

L'autofiction se distingue de l'autobiographie en ce que l'autobiographe cherche à dépeindre et à exposer le soi de l'auteur par l'entremise d'une déclaration de fidélité avec la réalité. Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune écrit ainsi :

Par opposition à toutes les formes de fiction, 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 se soumettre à une épreuve 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. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un '*pacte référentiel*', implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend [...] Dans l'autobiographie, il est indispensable que le pacte référentiel soit conclu, et qu'il soit tenu : mais il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance. Le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu [...] (Lejeune, 1996 : 36-37)

L'autobiographe demande alors que son lecteur lui accorde sa confiance, et il risque de faire l'objet de critiques si son œuvre n'adhère pas à une réalité vérifiable. Cette caractéristique de

¹⁰ Quoique l'œuvre de Colette ait paru bien avant que Doubrovsky n'invente le mot autofiction, celle-ci fournit un exemple connu de la mise en jeu d'un auteur à l'intérieur de sa propre fiction. L'héroïne de plusieurs de ses romans est Colette, une femme âgée qui a écrit les *Claudine* (séries de romans également écrits par Colette). Malgré que son œuvre soit inscrit sous le genre du roman, le lecteur est poussé à questionner ce statut.

véracité est fondamentale, car la découverte du mensonge résulterait non seulement en un rejet de l'œuvre, mais aussi en une perte de toute crédibilité de la part de l'auteur. Ainsi, comme le dit Marie Darrieussecq dans *L'autofiction, un genre pas sérieux*, « D'une certaine façon, tous les autobiographes ont à affronter le complot qui obsédait Rousseau ; tous demandent, de façon plus ou moins urgente, de façon plus ou moins névrotique, à être crus » (Darrieussecq, 1996 : 375). Cette demande de la part de l'autobiographe s'explique par ce que dit Paul Ricœur, dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, quand il écrit que : « À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé » (Ricœur, 2000 : 26). Le travail de l'écriture autobiographique répond, de façon très évidente, à cette ambition, mais dans le cas de l'autofiction, l'auteur avoue l'existence d'un élément fictionnel dans son œuvre et par conséquent ne recherche pas la confiance de son lecteur en la véracité de son récit.

L'autofiction se distingue du roman en ce que le personnage-narrateur de l'autofiction est toujours un avatar de l'auteur, tandis que le personnage du roman semble¹¹ être une création totale. Ainsi, définir l'autofiction en termes canoniques, ne pourrait se faire qu'en fonction des genres dont elle est composée car elle ne semble pas avoir une nature implicite qui lui soit unique. Autrement dit l'autofiction ne peut jamais être considérée sans envisager aussi le roman et l'autobiographie, tandis que l'autobiographie ou le roman sont vus comme des entités en elles-mêmes, en fonction de délimitations théoriques bien établies. C'est en grand partie en raison de ces difficultés que la polémique se poursuit autour de la définition de

¹¹ Nous choisissons de dire 'sembler être' pour indiquer que ceci n'est peut-être pas toujours le cas. Cette idée sera approfondie avec l'analyse de *L'Ingratitude* de Ying Chen.

l'autofiction et de sa place dans la gamme littéraire continue sans que les théoriciens ne se mettent d'accord et que nous avons proposé l'idée que l'autofiction serait en fait un procédé.

Plusieurs théories assez récentes cherchent à cerner plus spécifiquement la nature de l'écriture autofictionnelle. Nous trouvons parmi ces théories deux grands lieux de questionnement autour desquels les théoriciens tendent à centrer leurs analyses¹² : la forme et le fond. Le plus souvent, les théoriciens semblent placer l'accent sur l'un de ces deux lieux, mais une chose intéressante est dévoilée par une analyse résultant de ces questionnements. La règle générale semble être que quel que soit le lieu où l'emphase est placée, l'analyste ne semble jamais être capable d'éviter la considération de l'autre ; ces deux pôles de considération semblent inextricables. La première de ces approches est de mettre l'emphase sur la détermination des éléments formels qui distinguent l'autofiction des genres "parentaux" auxquels elle s'apparente, c'est-à-dire l'autobiographie et le roman. Cette approche prend en compte les théories de Lejeune en essayant d'établir une classification nette de l'autofiction dans la 'case aveugle' que nous avons discutée précédemment, à travers une analyse de la façon dont ces auteurs mettent leur personne en jeu dans le texte ; c'est-à-dire pour répondre à la question du projet de l'auteur. On remarque que ceci est à la différence du cas de l'analyste des œuvres catégoriquement fictives ou autobiographiques qui ne sont pas en proie aux mêmes difficultés posées par cette interaction constante entre le fond et la forme qui est toujours présente dans les œuvres dites autofictionnelles. Nous ne voulons pas dire que ceci ne puisse jamais être un élément à être pris en considération, mais seulement que l'analyse ne le

¹² Ce sont les mêmes questions que nous avons soulevées à la page 2 de l'introduction et qui concernent les questions de la forme et de la substance de l'autofiction. Nnous nous efforçons ici de fournir une explication plus soutenue.

nécessite pas. Celui qui analyse le roman n'a pas besoin, dans la plupart des cas¹³, de s'assurer (et de rassurer le lecteur) que son objet d'étude est bien un roman. Il est ainsi libre de poursuivre l'analyse des éléments textuels et stylistiques des œuvres qu'il étudie sans tomber dans un puits d'incertitude autour du statut de ces œuvres. La seconde tendance consiste à mettre l'accent moins sur la compulsion d'encadrer nettement l'autofiction en termes de canons littéraires, que de questionner les motivations des auteurs qui écrivent de l'autofiction. Nous pensons que la première tendance serait à jamais vouée à l'échec, ce que nous illustrons dans la suite de notre réflexion. Nous croyons en effet que la seule possibilité d'arriver à une conception claire de l'autofiction est de poursuivre une analyse dans l'ordre de la seconde tendance, celle du procédé d'écriture, qui consiste à entrer dans un questionnement qui porte sur le projet de l'auteur. Pour l'instant, nous considérons important d'illustrer ce que nous voulons dire quand nous disons que la classification formelle de l'autofiction en termes de canons littéraires est un projet impossible à satisfaire.

Il est évident, ainsi que l'énonce Madeleine Ouellette-Michalska dans son essai *Autofiction et dévoilement de soi*, que séparer les éléments formels et objectifs du projet de l'auteur de ses éléments subjectifs, est impossible :

L'autofiction est un genre hybride où se mêlent fiction et réalité [...] À l'opposé [de l'autobiographie], le narrateur ou la narratrice incarnent un personnage dont ils ne partagent pas nécessairement l'identité. Et la part d'esquive, de dérobade ou de mystification que le récit permet est sans doute comparable à celle contenue dans le postulat de vérité et d'authenticité auquel se voyaient forcées de souscrire les autobiographies. Tout écrivain projette dans son œuvre ses fantasmes, ses pensées, son monde imaginaire et ses expériences de vie. L'insertion se fait sous différentes formes et à des degrés divers. Mais intercaler des faits autobiographiques dans l'intrigue romanesque, ou créer des personnages à partir de gens connus, n'est pas du même

¹³ Certes, des exceptions existent, comme dans le cas du nouveau roman.

ordre que de se mettre en scène dans un texte sous sa propre identité... (Ouellette-Michalska, 2009 : 71)

Ouellette-Michalska discute cette mise en jeu de l'identité de l'auteur. Outre la simple étude de la représentation de soi dans un texte donné, elle est également obligée de reconnaître le statut canonique interstitiel des œuvres autofictionnelles. Elle doit retourner à la question du statut du texte lui-même, et c'est ici que réside un des grands enjeux de l'autofiction.

Remarquons que tandis que cet extrait d'Ouellette-Michalska cerne de façon très concise cette problématique, il ne fournit pas une définition complète de l'autofiction. L'auteur n'arrive à caractériser l'autofiction que par les précarités qui y sont inhérentes, et aucunement en termes certains et positifs. C'est-à-dire que pour parler de l'autofiction, elle ne peut pas faire autrement que de parler des incertitudes causées par sa nature hybride, ainsi que par le degré d'implication de l'auteur dans son propre texte. Cette idée est soulignée par Gasparini quand il dit :

Qu'on le nomme autobiographie, autofiction, autonarration, ou auto-essai, qu'on le sous-titre roman ou récit, le discours du moi sera toujours lu en fonction de l'engagement de l'auteur dans son énoncé, et la critique ne saurait faire abstraction de cette dimension éthique. (Gasparini, 2008 : 318)

Ouellette-Michalska se réfère à l'autofiction comme étant un genre, mais dans la suite de son raisonnement, elle se doit de reconnaître son hybridité et le caractère incertain de la place de l'auteur dans le texte, c'est-à-dire cet « engagement de l'auteur dans son énoncé » auquel se réfère Gasparini. L'affirmation selon laquelle l'autofiction est un genre s'en trouve donc affaiblie : *genre hybride* suggère *genre incertain*. Le caractère incertain de l'implication de l'auteur dans son propre texte pose un problème particulier car, comme le dit Ouellette-Michalska, *tout* écrivain s'implique dans son propre texte. Selon ce raisonnement, la nature

autofictionnelle d'un texte ne pourrait être déterminée qu'en marquant une délimitation, arbitrairement choisie, qui fixerait à quel niveau d'implication de l'auteur un texte deviendrait autofictionnel. Cependant, une telle mesure est-elle possible ? En l'absence de critères précis (comme dans le cas de l'autobiographie), il est difficile pour le lecteur de quantifier cette implication de l'auteur. Selon nous, ces deux incertitudes, la nature interstitiel et le caractère incertain de la place de l'auteur dans les textes dits autofictionnels, soulignent l'impossibilité de résoudre le statut canonique de ces œuvres. Ces incertitudes soulignent également que la tentative d'arriver à une analyse qui s'appuie sur l'implication de l'auteur dans ces textes n'est pas une mesure possible pour faire de l'autofiction un genre littéraire distinct.

Toute tentative de définition qui s'appuierait sur les éléments formels qui distinguent ce type d'écriture de ses proches, pose en effet problème. Ceci est pourtant l'approche qu'on trouve chez Marie Darrieussecq dans l'article auquel nous avons déjà fait référence. Il faut mentionner que le but de cet article, comme le dit l'auteure dans une note de bas de page, n'est pas de « savoir si l'autofiction est un genre que de savoir comment elle vient s'inscrire dans un tableau des genres, et ce qu'elle apporte de spécifique dans le champ littéraire » (Darrieussecq, 1996 : 380). Cependant, pour démontrer que l'autofiction n'est pas un genre, Darrieussecq semble s'appuyer sur une classification canonique des textes tels que présentés par Gérard Genette dans *Fiction et diction*. La première chose que nous remarquons est que quelles que soit les conclusions de Darrieussecq, dans ce cadre, l'auteure est rapidement réduite aux mêmes questions que celle que posent Ouellette-Michalska et Gasparini, autrement dit celles de la nature hybride et métissée de tels textes. Elle avoue :

[...]l'autofiction n'est pas qu'un monstre qui tenterait de se déguiser pour entrer en fraude dans un domaine interdit. Elle a aussi une fonction propre dans ce domaine, ne serait-ce qu'en remettant en cause bien des pratiques littéraires ; disons pour le moment, qu'elle sollicite sur leur terrain, et de façon efficacement dérangeante, à la fois l'autobiographie et le roman à la première personne. (Darrieussecq, 1996 : 373)

La définition que Darrieussecq donne de l'autofiction semble fondée sur un *a priori*. Elle limite en effet son analyse à des œuvres qui remplissent des critères préétablis¹⁴ :

Pour transcrire ici en effet l'acception qui est plus communément admise aujourd'hui pour le phénomène qui nous occupe, celui qu'a, le premier, nommé Serge Doubrovsky, je dirais que l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie »¹⁵ (Darrieussecq 1996 : 369-370).

La conclusion à laquelle elle parvient alors est qu'un élément spécifique sépare l'autofiction et l'autobiographie :

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 » ; l'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 (Darrieussecq, 1996 : 377).

Cette conclusion de Darrieussecq est légitime. L'autobiographie, qui cherche à raconter une vérité, est dans tous les cas destinée à l'échec à cause de la faillibilité certaine de la mémoire.

On sait qu'on ne peut pas se fier à la mémoire pour fournir une représentation fidèle du passé,

¹⁴ En adoptant cette définition, elle rejette par exemple celle de Vincent Colonna que nous discutons plus loin.

¹⁵ Il faut mentionner que ce critère de 'vraisemblance maintenu par de multiples effets de vie' est troublant pour deux des trois œuvres que nous étudions dans ce travail. Pour *L'Ingratitude* ceci n'est pas étonnant, mais pour *Dans ma maison sous terre*, un texte dont l'auteur elle-même déclare la nature autofictionnelle, la question est plus importante.

même si l'on construit son identité largement en fonction de notre capacité mnésique. Paul Ricœur souligne ce phénomène :

Le cœur du problème c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication de l'identité. [...] La fragilité de l'identité consiste dans la fragilité de ces réponses en *quoi*, prétendant donner la recette de l'identité proclamée et réclamée. Le problème est ainsi reporté d'un degré, de la fragilité de la mémoire à celle de l'identité. (Ricœur, 2000 : 98)

Dans une autobiographie, on ne dévoile pas ces « déficiences relevant de l'oubli » (Ricœur, 2000 : 26), et il serait juste de dire que l'autobiographe cherche souvent même à faire l'inverse en affirmant qu'il raconte la vérité, sans reconnaître les lacunes qui doivent toujours exister dans sa mémoire. En outre, il est sûr que celui qui écrit de l'autofiction ne prétend pas pouvoir, ni nécessairement vouloir, raconter l'histoire d'une vie à travers des faits précis et parfaitement fidèles au passé qu'il se remémore. Cependant, bien que Darrieussecq fasse une observation intéressante au sujet des caractéristiques de l'autofiction, nous retournons encore au fait que cette tentative de distinguer les éléments formels qui caractérisent l'autofiction reviennent, au bout du compte, à s'appuyer sur la question des impulsions internes de l'auteur et de la méthode d'implication de sa propre personne dans le texte. Un article qui commence par le cadre strictement théorique des classifications canoniques de Genette ne peut que se terminer par une discussion du projet subjectif de l'auteur, c'est-à-dire « l'intégration de la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient » (Darrieussecq, 1996 : 377). En outre, l'argument de Darrieussecq est problématique dans le cas de plusieurs exemples d'autofiction qui ne se lisent pas comme des autobiographies, mais comme des romans au sens où ils incorporent éléments et procédés littéraires qui relèvent du romanesque. Les trois livres qui sont l'objet de notre étude en fournissent chacun un exemple très évident.

Mais pour considérer un exemple externe, considérons le roman qui a entraîné la création du néologisme *autofiction* : *Fils* de Doubrovsky. *Fils* répond de plusieurs façons aux attentes du genre autobiographique selon la définition de Lejeune. Tous les éléments sont bien présents dans le texte. Cependant, malgré que ce livre raconte des événements et des détails intimes de la vie de l'auteur, *Fils* ne se lit pas comme une autobiographie. Dans *Autofiction, une aventure de langage*, ceci est souligné par Philippe Gasparini:

[...] ces retours en arrière s'inscrivent dans un cadre temporel strict : une journée de la vie du narrateur. Une journée pendant laquelle il déambule dans New York, rend visite à son psychanalyste, donne un cours sur *Phèdre* ; une journée au cours de laquelle il se souvient de multiples épisodes antérieurs qui s'emmêlent et se répondent. La double chronologie (présent-passé ou passé-passé antérieur) structure un grand nombre de romans autobiographiques depuis 1945. [...] *A fortiori*, l'autofiction, si elle existe, ne peut pas se définir par sa technique narrative. [...] La deuxième particularité de *Fils*, [...] c'est son style. [...] D'emblée, le lecteur est submergé, ou rebuté, par un flux verbal qui tient de la prose poétique, du monologue intérieur, du courant de conscience plutôt que du récit chronologique et explicatif : une parole qui doit davantage à Joyce, Faulkner, Céline et Claude Simon qu'à Rousseau, Chateaubriand, ou Leiris. [...] Le découpage en séquences et en paragraphes, le travail sur l'espace et la typographie marquent la pluralité des approches, des voix, des tons, des temps. (Gasparini, 2008 : 23-26)

Les autofictions peuvent alors très souvent ressembler autant, et parfois plus, aux romans qu'aux autobiographies. Rien n'empêche l'auteur d'intégrer des procédés littéraires et stylistiques qui sont habituellement considérés de l'ordre romanesque, et même parfois poétique¹⁶. Ainsi nous voulons suggérer que la différence que Darrieussecq distingue entre les deux types d'œuvres peut très bien être *une* différence fondamentale qui existe entre *certaines* œuvres d'autofiction et l'autobiographie, mais qu'on ne peut pas réduire l'autofiction à cette

¹⁶ *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière est un livre qui est, selon nous, de l'ordre autofictionnel, et qui intercale la prose et la poésie. La présence très forte de la poésie dans ce texte l'éloigne encore plus de la définition de l'autobiographie, et même de celle du roman.

caractéristique comme étant « *la différence fondamentale*¹⁷ », comme elle le déclare. En outre, à cause de sa nature hybride et multiforme, et de la capacité de l'autofiction à ressembler autant au roman qu'à l'autobiographie, la tentative de la réduire à un seul élément qui soit inhérent à chaque œuvre d'autofiction, est impossible. Darrieussecq ne va pas aussi loin que d'essayer d'établir l'autofiction comme un genre à part. Elle en reconnaît en effet l'impossibilité. Même sa tentative de l'encadrer nettement souligne à nouveau ce problème important qui concerne la nécessité de considérer l'interaction du fond et de la forme.

Quand Darrieussecq prend la décision de concevoir l'autofiction dans la tradition Doubrovskienne, cela l'amène à rejeter la position de Vincent Colonna selon laquelle, comme elle le réitère, « l'autofiction désigne la 'fictionnalisation de l'expérience vécue' sans critère diégétique stricte, le critère onomastique auteur/narrateur/personnage étant élargi à diverses stratégies identitaires » (Darrieussecq, 1996 : 369). Ce rejet de la part de l'auteure est justifié à ses yeux par la nature trop vaste de la conception de l'autofiction que défend Colonna, conception qui le rend susceptible à une critique assez fournie de la part de Darrieussecq. Sa position est que la catégorie des œuvres dites autofictionnelles selon Colonna, devient tellement élargie qu'elle finit par inclure des œuvres qui sont clairement romanesques.

Darrieussecq pousse alors son raisonnement :

Ainsi, *La Divine Comédie* et même *Don Quichotte* entreraient dans ce champ. Des exemples types pourraient être *l'Aziyadé* de Pierre Loti—où la figure de Loti trouve la mort, — ou *Le Pays sous l'herbe* où Lacarrière est un insecte. On voit que l'autofiction penche ici bien plus du côté de la fiction que du côté de l'autobiographie, car il s'agit non pas, comme pourrait le faire entendre la formule détachée de son contexte, d'écrire sa vie « à la sauce fiction », mais bel et bien de se « fictionnaliser » une vie de A à Z, c'est-à-dire de s'inventer de toutes pièces une « autobiographie ». Ainsi donc, sans

¹⁷ Les italiques sont de nous.

souscrire le moins du monde à la malicieuse remarque de Jacques Lecarme –« L'autofiction pourrait bien n'être ici qu'un synonyme de littérature » –, je dirais pour le moment que cette thèse passionnante envisage sous ce même nom d'autofiction un phénomène littéraire bien différent de celui auquel nous allons nous attacher ici (Darrieussecq, 1996 : 369)

Ainsi, la tentative d'arriver à une seule définition ou de trouver une caractéristique *fondamentale* qui distinguerait nettement l'autofiction comme étant un genre distinct, semble être vouée à l'échec. Toute définition précise est trop étreinte pour cerner les caractéristiques extrêmement diverses et incertaines de l'autofiction, tandis que toute définition trop élargie finit par englober des textes qui sont certainement tout à fait romanesques, comme l'a remarqué Lecarme¹⁸. Nous trouvons que cette problématique est insoluble dans le contexte de la discussion des catégories canoniques, et nous nous trouvons forcée de prendre comme seule certitude ce qui est la nature interstitiel, précaire et métissée de cette pratique littéraire.

3.2 Pourquoi les auteurs écrivent-ils de l'autofiction ? Le projet de l'auteur

Dans la section précédente, nous avons considéré les théories qui cherchent à cerner l'autofiction par la forme, et nous avons démontré l'impossibilité de séparer cette question de celle du projet de l'auteur. C'est en acceptant que l'autofiction se définit paradoxalement par son impossibilité à être définie que la question revient enfin à ce projet. Par projet de l'auteur,

¹⁸ Mounir Laouyen, dans son article *L'autofiction : une réception problématique*, résume ce que dit Lecarme de façon succincte : «À l'intérieur de cette notion, Lecarme distingue deux grands volets : l'autofiction au sens strict du terme, un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit. *Roland Barthes par Roland Barthes* relève de cette première catégorie. Le deuxième volet, c'est l'autofiction au sens large qui associe le vécu à l'imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs. La tentative de Robbe-Grillet se rattache à ce dernier cas de figure ». (<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/208.php>, consulté le 13 novembre, 2012). Pour plus d'informations voir le chapitre « Autofiction : un mauvais genre ? » Dans *Autoficitons et Cie, Ritm*, 6, université Paris X, 1993.

nous entendons ses intentions telles que le texte nous les révèle. Plusieurs théoriciens ont examiné cette question de savoir pourquoi une telle tendance de la part des auteurs de vouloir impliquer leur personne dans le texte a vu le jour. En d'autres termes, Robin, Ouellette-Michalska et Gasparini, entre autres, s'interrogent sur ce qui motive un écrivain de s'éloigner des formes traditionnelles de l'écriture, en particulier autobiographique, et d'exploiter la nature de l'« entre-deux » de l'autofiction. Ils cherchent à déterminer *comment, quand, et où* les auteurs s'impliquent dans leur fictions ; et *si et pourquoi* un certain type de personne serait plus à même de privilégier l'écriture autofictionnelle. Parmi ces théoriciens est Madeleine Ouellette-Michalska qui, dans son essai *Autofiction et dévoilement de soi*, se demande pourquoi un nombre élevé de femmes écrivent dans ce style. Elle s'interroge en effet sur les circonstances qui propulsent ces individus vers l'autofiction : « pourquoi les femmes éprouveraient-elles davantage le besoin de recourir à une forme hybride et incertaine, soutenue par ce que Genette appelle la ' prothèse boiteuse ' du mi-vrai, mi-fictif » ? (Ouellette-Michalska, 2007 : 79) À travers son analyse, elle souligne que la femme, traditionnellement, ne possède pas une identité qui lui soit propre, mais qui se détermine plutôt à travers celle de son époux ou d'autres figures masculines. Elle écrit ainsi : « d'avoir occupé si longtemps la position inconfortable et ambiguë de l' 'entre-deux' nature/culture a incité la femme à développer les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux. L'autofiction sera sa chance » (Ouellette-Michalska, 2007 : 81). C'est ainsi que l'auteure conclut qu'il existe un rapport entre la construction sociale et historique de l'identité féminine qu'elle a intériorisée et la pratique d'écriture qu'elle privilégie.

Dans *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi* de Régine Robin, les théories sont également centrées autour de la question de ce qui est à l'origine de la tendance de la part de certains écrivains à privilégier l'autofiction. On y retrouve, comme dans le cas de Ouellette-Michalska, la focalisation sur un « type » d'écrivain d'autofiction, une certaine catégorie de personnes qui adoptent l'autofiction comme outil littéraire. À la différence d'Ouellette-Michalska, qui cherche à comprendre et à expliquer spécifiquement pourquoi les femmes ont tendance à privilégier l'autofiction, chez Robin le fait de cibler un groupe particulier est une question secondaire à la question des caractéristiques de ce groupe :

Que les principaux auteurs retenus dans mon corpus soient juifs [...] ne me paraît pas fondamental. [...] Quelque chose tire l'autobiographie contemporaine vers l'autofiction [...] quelque chose pousse les écrivains à brouiller le pacte romanesque et le pacte autobiographique, à les confondre, à les joindre, à les superposer. L'identité juive vient ici simplement poser et renforcer de façon exemplaire la problématique de l'écart, de la non-coïncidence, d'une traversée culturelle et historique des langues, des territoires, des noms propres, des polysémies et des évidements de l'identité, selon qu'elle est choisie ou assignée, banale ou dangereuse ... (Robin, 1997 : 32-33)

C'est l'identité problématisée, présente dans la communauté juive, qui est ici à l'étude et qui illustre ce que Robin appelle *l'identité postmoderne*. Il s'agit de ceux qui subissent des « [r]uptures des normes familiales, géographiques et sociales, troubles des frontières du féminin et du masculin, dénis d'appartenance » (Robin, 1997 : 45). Pour Robin, et nous partageons son point de vue, il semble être logique que ce type de personne pratique l'autofiction. Autrement dit, l'identité problématisée qui est due « décentrement maximal » (Robin, 1997 : 29), à la « désaffiliation généralisée » (Robin, 1997 : 45) du postmodernisme, propulse les écrivains vers l'autofiction. Ceci explique pourquoi les pratiquants de l'autofiction tendent très souvent à appartenir aux groupes dans lesquels s'exemplifient ces effets du décentrement : les femmes

et les Juifs en sont deux exemples. À ceux-ci s'ajoutent, entre autres, les écrivains de l'exil (ainsi *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière), des auteurs aux personnalités multiples¹⁹ (Romain Gary qui a gagné le prix Goncourt deux fois, une fois sous le nom de Gary, et une seconde fois sous le pseudonyme d'Émile Ajar), ceux qui habitent entre deux ou plusieurs cultures ou langues, comme dans le cas des immigrés (*La Mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises* de Ying Chen et *Lignes de Faille* de Nancy Huston), ainsi que d'auteurs dont la formation identitaire a été interrompue suite à la perte abrupte de parents pendant l'enfance (Dans *Dans ma maison sous terre*, Chloé Delaume a été témoin du meurtre de sa mère par son père qui se donne ensuite la mort). Tous ces exemples suggèrent, comme le remarque Ouellette-Michalska, « qu'une dépossession identitaire historique a paru orienter vers l'autofiction » (Ouellette-Michalska, 2007 : 82).

Robin va plus loin dans son livre que de simplement chercher à déterminer pourquoi certains écrivains favorisent cette forme d'écriture. Elle veut en effet démontrer l'objectif ultime de celui qui écrit de l'autofiction. Son hypothèse est que « l'écrivain est toujours habité par un fantasme de toute-puissance [...] Être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires à la place de sa vraie filiation, sont des tentations courantes chez les écrivains » (Robin, 1997 : 16). Mais, de notre côté, nous nous demandons si le texte a vraiment ce pouvoir transformateur ? Si oui, est-il juste de dire que ceci est *le but* de celui qui écrit de l'autofiction ? Il nous a semblé au départ que l'hypothèse de Robin allait trop loin au sens où elle semble dire que tout écrivain est, en toutes circonstances, motivé par une volonté (consciente ou non) de se repérer, de fonder son identité

¹⁹ Nous ne disons pas personnalités multiples dans le contexte psychanalytique, mais pour signaler une personne qui assume, de façon consciente et intentionnelle, plusieurs personnalités publiques

à travers un processus d'auto-engendrement. Nous ne voulons aucunement nier que cette théorie puisse avoir une certaine légitimité, mais nous nous posons la question de savoir si cette théorie ne va pas trop loin en assumant que l'œuvre de tout auteur d'autofiction puisse être réduite à cet objectif. Certes, il est sûr que dans chacune des œuvres de notre corpus, la question de la filiation est un thème dominant, et il existe sans doute plusieurs détails qui pourraient servir à étayer la théorie de Robin. Cependant, il paraît bien que chacun des narrateurs semble interroger et explorer son rapport avec sa parenté et son ascendance, mais le font-ils pour autant avec le but de s'auto-engendrer ? On peut en effet discerner dans ces œuvres une impulsion, selon nous, d'examiner, d'observer, d'exposer et de *comprendre* le rapport qu'une personne désaffiliée, décentrée, et sans repères entretient avec le monde. D'une œuvre à l'autre, ceci s'effectue de façons différentes. Il reste donc à déterminer à travers l'analyse des textes à l'étude si la théorie de Robin doit être reconsidérée ou modifiée. Notre intention est de démontrer que c'est dans la question du projet de l'auteur que réside la vraie nature autofictionnelle d'un texte, et que l'auteur est toujours engagé dans une certaine recherche de soi qui s'exprime à travers son texte. Nous ne disputons pas que l'existence d'une identité postmoderne, fragmentaire et désaffiliée, dont Robin et Ouellette-Michalska et Gasparini parlent, explique la tendance des auteurs à favoriser l'autofiction. Ce qui nous interpelle, c'est l'idée que les buts de l'auteur puissent toujours être réduits au fantasme d'auto-engendrement que souligne Robin. Nous visons plutôt une conception plus élargie du projet de l'auteur qui résulterait en un élargissement du champ autofictionnel pour inclure toute œuvre dont l'auteur semble être à la recherche de l'exploration personnelle, identitaire et interne.

Sans doute, considérer l'autofiction en ces termes est problématique dans le cadre d'une tentative de définition formelle de cette forme d'écriture qui a déjà fait l'objet, comme le dit Vilain, d'une véritable « surthéorisation [qui] joue en défaveur de sa compréhension théorique » (Vilain, 2009, quatrième de couverture). Dès que le point de repère concerne les intentions de l'auteur, le danger est de sombrer dans le hors-texte. Cependant, le projet de l'auteur se révèle toujours dans et à travers le texte et la manière dont l'auteur s'exprime ne peut pas être limitée par une forme établie. Nous allons démontrer, par exemple, que dans *L'Ingratitude*, qui est une œuvre plus traditionnellement romanesque, Ying Chen s'engage dans une exploration et une expression extrêmement intimes du moi. En dépit du fait que son identité soit voilée derrière un personnage portant un nom différent du sien, le projet ultime de l'auteure est tout à fait semblable à ceux de Dany Laferrière et Chloé Delaume. C'est la raison pour laquelle nous avons dit que l'autofiction ne doit pas être considérée comme étant un genre littéraire, mais qu'elle est mieux conçue comme un procédé ou une technique littéraire.

Nous avons essayé de démontrer deux choses. Premièrement, qu'à cause du statut interstitiel qui est inhérent à l'autofiction, les lignes qui la séparent du roman et de l'autobiographie sont souvent difficiles, voire impossibles, à établir avec certitude. Deuxièmement, que toute tentative d'établir de façon objective les éléments formels de l'autofiction se termine généralement par une réflexion sur la subjectivité du projet de l'auteur. Nous avons vu aussi que la perméabilité entre les catégories résulte en la remise en question du statut d'un nombre assez élevé d'œuvres littéraires, et que celui-ci dépend, en grande partie, de la définition que l'analyste choisit d'adopter en parlant de ce phénomène. Si l'on accepte, par exemple, la définition assez restreinte de l'autofiction de Darrieussecq, « un récit à la

première personne, se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie' –contrairement à l'autofiction telle que l'entend Colonna » (Darrieussecq, 1996 : 369-370), on risque d'omettre un certain nombre d'œuvres de cette catégorie, incluant même certaines œuvres écrites par des auteurs qui s'avouent pratiquants de l'autofiction. Mais la définition bien plus libre et élargie de Colonna ne fait pas mieux en ce qu'il inclut des livres dont les auteurs n'avaient aucun projet autofictionnel.

Tout ce que nous avons démontré jusqu'ici sert à établir pourquoi nous sommes motivés à nous pencher sur ce problème de l'autofiction, tout en cherchant une approche nouvelle. Nous ne nous croyons pas en mesure, au moins pas à cette étape préliminaire de notre étude, de prendre une position définitive face à cette question, mais seulement de projeter un peu de lumière sur ce qui pourrait être une façon nouvelle d'envisager la question. Afin de faire une analyse qui cerne la nature de l'autofiction sans tomber dans le piège de la catégorisation littéraire, nous abandonnons pour l'instant cette discussion et nous poursuivons notre questionnement du projet de l'auteur.

Pour effectuer notre analyse nous nous appuyons sur l'hypothèse de Régine Robin qui postule un projet d'auto-engendrement de la part de l'écrivain d'autofiction. Ce faisant, nous espérons démontrer que l'autofiction est une exploration identitaire qui exploite certains aspects de la vie de l'auteur, et que cette exploration est permise par le statut précaire de l'auteur dans le texte et par le statut précaire du texte lui-même. En outre, nous voudrions

suggérer que la question de l'autofiction relève de l'analyse textuelle, focalisée sur la substance du texte au lieu de ses éléments formels. Une telle analyse apporterait une réponse qui serait moins précaire et moins contentieuse qu'une analyse qui chercherait à établir une place pour l'autofiction dans la gamme des genres littéraires.

Depuis la création du néologisme *autofiction* par Doubrovsky, les questions d'ordre canonique sont au centre du discours autour de ce phénomène. Cette discussion est tellement enracinée dans les classifications de Lejeune, que la place du nom propre de l'auteur dans le texte semble être prise pour acquise et ne soulève pas beaucoup de questions. Parmi les efforts de définitions de l'autofiction, il est rare²⁰ d'en trouver une qui ne mette pas l'accent sur cet élément particulier : la présence homodiégétique de l'auteur dans le texte. Au sujet de l'autobiographie, Lejeune écrit que « c'est donc par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes » (Lejeune, 1996 : 22), et la tendance est d'encadrer les problèmes de l'autofiction, comme ceux de l'autobiographie. Pour nous, il importe au contraire de n'accorder qu'un rôle secondaire à cette question du nom propre. Dans l'autobiographie²¹ - et ceci est vrai aussi pour l'autofiction, le nom propre joue un rôle plutôt référentiel. La différence, est que dans l'autobiographie, c'est le pacte de lecture que l'auteur exploite, tandis que pour celui qui écrit de l'autofiction, c'est-à-dire celui qui n'entre pas dans ce type de pacte, le nom propre devient un outil qu'il peut exploiter afin de créer certains effets littéraires. Cependant, nous ne voulons pas suggérer que cette exploitation soit une condition nécessaire de l'autofiction, ni

²⁰ Il en existe peut-être, mais nous n'en avons pas rencontré.

²¹ Il semble que nous retournons à la question de ce qui distingue l'autofiction de l'autobiographie après avoir indiqué que ceci est quelque chose que nous laissons de côté. En effet, Notre intention est plutôt de démontrer comment le prénom devient un objet à exploiter dans le travail d'écriture autofictionnel et la comparaison avec le rôle du prénom dans l'autobiographie sert à fournir cette explication.

que toute œuvre d'autofiction joue sur le nom propre, mais seulement que le fait d'inscrire une œuvre dans la catégorie de l'autofiction permet l'exploitation du nom propre d'une façon qui n'est pas possible dans les cas de l'autobiographie ou du roman. Bien qu'il n'ait pas la possibilité d'exploiter son nom de la même façon que le fait l'auteur de l'autofiction, l'autobiographe peut absolument exploiter *le pacte de lecture* qu'il passe avec le lecteur. Ce pacte entraîne une certaine confiance de la part du lecteur qui accepte l'authenticité du récit. Certes, un lecteur perspicace reconnaît que les autobiographies sont sujettes aux impulsions subjectives de leurs auteurs, aux motivations de la part de ceux-ci d'être vus sous une lumière particulière, et aux lacunes mémorielles. Alors que l'autobiographe cherche à détourner le regard du lecteur de ses lacunes mémorielles de sa récollection et à le manipuler afin d'être perçu d'une certaine façon (Rousseau par exemple, dans ses *Confessions*), l'auteur d'autofiction ne cherche pas à convaincre le lecteur de sa sincérité. C'est de cette circonstance que Darrieussecq parle quand elle dit que l'autofiction « va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité [...] et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient » (Darrieussecq, 1996 : 377). Cette différence entre l'autobiographie et l'autofiction permet à l'écrivain d'autofiction de jouer sur le rapport d'identité qui est suggéré, mais jamais confirmé, par un pacte de lecture bien défini, entre sa propre personne et le personnage-narrateur qui apparaît dans l'œuvre.

Comme pour le cas du nom propre, nous disons que le travail autofictionnel permet à l'auteur d'exploiter les faits autobiographiques afin d'en retirer certains effets littéraires. Cette exploitation est effectuée dans le texte, mais elle n'est permise que par la soustraction hors du texte d'un pacte déclaré. Pour clarifier, parlons un peu plus en profondeur de ce qu'il faut

entendre par un pacte de lecture. Exploiter le pacte autobiographique, entrer dans le pacte référentiel dont parle Lejeune, est en effet une façon pour l'auteur de contrôler et de manipuler les perceptions de son lecteur. Ceci ne doit pas être conçu comme une intention malveillante, mais seulement, comme nous l'avons dit, que le fait d'entrer dans le pacte autobiographique est sans doute une façon de diriger les perceptions du lecteur en demandant qu'il accepte le récit tel qu'il lui est présenté. Si l'autobiographe avoue sa sincérité, si son objectif est atteint, c'est au moins en partie pour contourner le regard de ceux qui seraient tentés de questionner la véracité de son texte et convaincre le lecteur de croire en ce qu'il lit. Alors que Lejeune dit que dans l'autobiographie l'auteur vise à la ressemblance au vrai, dans l'autofiction, la nature référentielle du texte prend une forme différente. C'est-à-dire que même si le lecteur établit un rapport entre le personnage principal du roman et l'auteur dans les œuvres autofictionnelles, ceci n'implique pas nécessairement une requête de la part de l'auteur que son récit soit entièrement cru. Celui qui écrit l'autofiction n'est pas saisi par cette « demande [...] urgente [...], névrotique, [d']être cru[...] » (Darrieussecq, 1996 : 375) qui obsède l'autobiographe.

Une autre chose à remarquer est la question que soulève Lejeune de la différence entre « l'effet du réel » et « l'image du réel ». Cette distinction en est également une pour Darrieussecq quand elle prend position par rapport à la définition de l'autofiction qui joue sur cette distinction : « la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie' » (Darrieussecq, 1996 : 370). Selon elle, cette caractéristique de l'autofiction s'oppose à l'autobiographie telle que la conçoit Lejeune. Certes, beaucoup d'œuvres autofictionnelles produisent une certaine vraisemblance par des « effets de vie ». Cependant, nous ne croyons

pas que ce soit une condition nécessaire pour qu'il y ait autofiction ; nous le voyons plutôt ceci comme un effet secondaire qui peut se produire dans les autofictions à cause de l'exploitation des faits autobiographiques. Nous pensons en effet qu'exploiter les faits de la vie en dehors du pacte permet à l'auteur d'éviter l'ancrage total de son identité dans le texte, et que ceci est un lieu où s'effectue une prise de pouvoir de sa part. Ce faisant, l'auteur se permet d'exprimer son intériorité et son intimité au lecteur de façon sincère, tout en les découvrant lui-même. Parce qu'il a la possibilité de communiquer son histoire personnelle et de s'exprimer de façon intime, l'auteur peut également éviter de soumettre totalement son identité au texte et au lecteur. Écrire de l'autofiction n'est pas le fait de raconter son histoire, mais c'est une exploration de cette histoire que l'auteur retravaille et cherche à comprendre lui-même. Pour notre analyse, voici donc le point crucial. Comme nous avons essayé de le démontrer à travers les théories de Madeleine Ouellette-Michalska et Régine Robin, il existe une certaine tendance de la part de gens qui font état de questions identitaires de favoriser l'autofiction. Robin va plus loin en postulant que ces écrivains sont habités par « un fantasme de toute-puissance » (Robin, 1997 : 16) et qu'ils cherchent à travers le travail autofictionnel à « s'auto-engendrer ». Cependant, la grande question est de savoir comment les auteurs effectuent ce projet autofictionnel, c'est-à-dire en quoi l'autofiction devient un procédé littéraire.

Nous venons de cerner ce que nous pensons être plusieurs considérations importantes. Alors que plusieurs facteurs qui sont souvent considérés comme les éléments de base dans les textes autofictionnels (tels que la présence du nom propre et la notion d'« effet de vie »), il nous semble qu'ils ont en fait une importance secondaire. Bien qu'ils soient souvent présents dans les textes autofictionnels, leur présence n'est pas, selon nous, essentielle. La question de

la présence du nom de l'auteur dans le texte est la plus problématique. Notre choix d'inclure *L'Ingratitude*, un texte dans lequel le personnage principal a un nom tout à fait différent de celui de l'auteur, par exemple, sera sûrement contesté. Nous croyons en effet que le projet autofictionnel s'effectue non seulement en dehors d'un pacte de lecture, mais aussi en dehors des contraintes techniques que nous avons mentionnées. Dans les trois textes que nous étudions ce projet se réalise de façon différente, mais nous y retrouvons un élément qui les unit, la voix de l'auteur qui apparaît dans le texte et qui annonce de façon explicite le projet d'auto-engendrement identitaire de la part de l'auteur, quelle que soit la modalité de cette voix.

4. De l'immolation de soi à l'auto-engendrement d'une nouvelle voix

4.1 L'Écrivain en péril : *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume

Parmi les trois œuvres qui figurent dans cette étude, celle qui répond le plus aux critères de la théorie de Robin est *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume, car il s'agit d'un livre dans lequel l'auteur-narrateur déclare explicitement l'intention de se (re)créer à travers le texte. *Dans ma maison sous terre* se déroule dans un cimetière, un lieu physique qui semble représenter, au premier abord, l'antithèse de l'engendrement. Auto-engendrement suggère en effet naissance, nouveauté, création, et début, tandis que le cimetière est lieu de mort, de mémoire, du passé, de décrépitude et de fin²². Chloé Delaume affirme et répète souvent, et de façon très publique, la phrase « Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction²³ ». Cette phrase fonctionne comme un refrain que l'auteur répète dans ses textes littéraires aussi bien que théoriques, et qui ancre non seulement sa carrière d'écrivaine d'autofiction, mais aussi l'identité qu'elle se donne dans ses textes et qu'elle incarne dans sa vie quotidienne. Ce « personnage de fiction » est cependant, paradoxalement, fondé sur des faits qui sont fidèles à la première définition de l'autofiction de Doubrovsky, c'est-à-dire « strictement réels » (Doubrovsky, 1997, quatrième de couverture). Les événements tragiques de son enfance représentent un point central autour duquel toute sa construction identitaire est formée. Delaume a effectivement « [...] connu l'assassinat de [sa] mère par [son] père [...], connu la double perte parentale quelques années seulement après l'âge de raison » (Delaume,

²² Nous ne rentrons pas ici dans des considérations liées à la vie après la mort qui, pour certains, peut représenter une forme d'engendrement.

²³ Aussi bien dans ses textes que sur son site Web ou dans ses interventions publiques, par exemple son essai *La Règle du je* commence avec cette phrase. Sur son site web nous trouvons des phrases qui renvoient à la même idée comme, par exemple : « Personnage de fiction qui s'écrira lui-même » (<http://www.chloedelaume.net/bio/index.php>, consulté le 8 Novembre, 2012)

2009 : 135). Chloé est depuis l'enfance perpétuellement menacée par le fantôme de son père avec sa « tête trouée [qui le] guette dans le couloir » (Delaume, 2009 : 43), et qui « dans le reflet de vitre [...] la menace avec une arme à feu » (Delaume, 2009 : 43). Pour certains, apprendre « la bonne nouvelle » (Delaume, 2009 : 45), que l'homme qu'elle croyait être son père, ne l'était pas, pourrait sembler être un soulagement. En effet, savoir qu'elle n'est pas de la chair de cette personne pourrait permettre à Chloé de se distancier davantage d'une histoire personnelle traumatisante. Mais la nouvelle a un effet profondément déséquilibrant sur sa construction identitaire. Elle a commencé à écrire pour surmonter les perturbations liées à certains des épisodes de son enfance, et avec cette nouvelle que celui qu'elle croyait être son père ne l'est en fait pas, elle se rend maintenant compte que même la version des « faits strictement réels » sur laquelle elle avait basé ses écrits autofictionnels, cette version n'est pas juste, qu'elle est « née d'une fiction qui s'est très mal finie » (Delaume, 2009 : 69). S'étant déjà créé une nouvelle identité dans les textes antérieurs, elle écrit : « Je ne pouvais pas me permettre d'intégrer la bonne nouvelle à mes données » (Delaume, 2009 : 45), « Ce n'est pas *une bonne nouvelle*, en rien *une bonne nouvelle*. Juste un sale paramètre qu'il me faut intégrer. Gérer, oui, faire avec » (Delaume, 2009 : 92). Cette femme qui a subi autant de blessures émotionnelles a trouvé son abri dans l'autofiction. Admettre que les circonstances de sa vie, les événements autobiographiques qu'elle a inscrits dans ses autofictions, n'étaient pas factuels, met en péril la personne qu'elle a créée dans ses livres, et qu'elle incarne dans la vraie vie : « J'étais la fille d'un assassin et me voilà moins que ça encore. J'étais la fille d'un suicidé, à présent ce que je suis, dites-le-moi Théophile, dites, comment ça s'appelle » (Delaume, 2009 : 49).

La blessure causée par cette nouvelle se manifeste en Chloé par une colère profonde. Elle cherche à comprendre, mais les réponses à ses questions sont enterrées à jamais dans la tombe où reposent les corps de sa mère et de son grand-père. Comme elle sait qu'elle n'aura jamais les réponses à ces questions, sa colère se traduit par une haine profonde à l'égard de sa grand-mère de laquelle est venue « la bonne nouvelle²⁴ ». La raison pour laquelle Chloé éprouve un tel sentiment de haine à l'égard de sa grand-mère est effectivement que celle-ci lui a laissé créer cette réalité-fiction en la privant des faits : « Quand je vomissais mon père en lavages d'estomac, quand je tremblais à l'idée que la schizophrénie relève de la génétique. Quand j'ai écrit un livre qui ne parlait que de lui. Elle aurait dû le dire [...], c'était un devoir » (Delaume, 2009 : 35). Cela constitue une perte totale de repères pour elle qui a fondé son développement et son affirmation identitaire sur l'écriture, en l'occurrence autofictionnelle. Et pour avoir subi une telle perte, pour dompter sa colère, Chloé cherche la revanche : « J'implore un châtement qui soit à la mesure de ce qui fut commis » (Delaume, 2009 : 11). Dans le cadre de son écriture de vengeance, elle cible sa grand-mère car cette dernière est la personne qui peut mettre en danger la fiction que l'auteure s'est créée : « [...] il me faut enterrer la dernière bouche capable de proférer les mots qui noieraient mon réel. Depuis quatre ans déjà j'en perds tous les contours. Je ne sais plus qui je suis » (Delaume, 2009 : 17). Cette revanche s'incarne sous la forme du livre lui-même. Un chapitre, dans sa totalité consiste en trois phrases lapidaires : « Ceci est une tentative de meurtre. Je répète. Ceci est une tentative de meurtre » (Delaume, 2009 : 65). Elle veut, effectivement *tuer* sa grand-mère par le texte : « J'écris pour que tu meures. Puisque tu es vivante, encore tellement vivante que c'en est indécent. Ce qu'il

²⁴ Voir plus haut page 9.

faut à présent c'est que tu lises ces lignes et qu'enfin tu en crèves, que ton cœur se fissure [...] C'est à ça que j'aspire » (Delaume, 2009 : 9). Sa rancœur envers sa grand-mère est extrêmement forte, et elle l'exprime sans aucune censure, allant jusqu'au point de décrire la torture qu'elle infligerait à sa grand-mère. Mais cette intention de *tuer* la grand-mère n'est dans le fond qu'une méthode que Chloé emploie pour se protéger contre les conséquences que « la bonne nouvelle » a sur sa psyché, et sur l'image de soi qu'elle cherche à protéger.

C'est effectivement ceci, la protection du moi fragile de Chloé, et pas la vengeance, qui est le but central du livre. À plusieurs reprises on trouve l'idée que nuire à sa grand-mère est un choix entre deux options : « Si elle meurt maintenant je serai préservée. Je pourrai faire semblant de n'avoir rien appris et croire très fermement en ma mythologie. Je veux rester la fille que je suis devenue. » (Delaume, 2009 : 17). Elle réitère souvent cette idée, que : « C'est la grand-mère ou moi » (Delaume, 2009 : 129-130). Au fond, *Dans ma maison sous terre* est une œuvre écrite pour faire face à une crise identitaire, pour se frayer un chemin à travers la douleur émotionnelle.

Le personnage de Théophile, un être énigmatique qui s'installe dans le cimetière avec Chloé pendant qu'elle rédige son livre, joue un rôle fondamental dans ce processus. Théophile est un nom qui veut dire « aimé par Dieu »,²⁵ ce qui semble approprié pour ce personnage, car c'est lui qui persuade Chloé de transcender sa colère et de rechercher le pardon et la guérison. Cet homme est catégoriquement fictif, complètement inventé par l'auteure dans les pages du roman : « je ne suis là que pour la donne, la relance, l'orchestration. Je ne suis pas utile hors du protocole. D'ailleurs ces derniers temps, à part quand je vous vois, je me sens comme flottant.

²⁵ <http://www.tous-les-prenoms.com/prenoms/filles/theophile.html>, consulté le 5 novembre, 2012

Je doute de tant exister que ça, loin d'ici, libre et autonome » (Delaume, 2009 : 145). Il a un statut précaire, et son personnage est parfois difficile à saisir, car il incarne plusieurs rôles et plusieurs voix. C'est en fait à travers Théophile, qui est comme un porte-parole, que Chloé entend les histoires des personnes mortes et enterrées dans le cimetière. Cette capacité de Théophile n'est pas révélée de façon explicite, mais c'est par les récits des gens morts que Chloé cherche à mieux se connaître. Cependant, elle sait que la seule personne qui possède ce qu'elle considère être la clef de son passé, c'est-à-dire la vérité en termes de sa généalogie familiale, c'est sa mère. Or, parmi toutes les voix qui remontent des tombes, celle de sa mère ne se fait jamais entendre : « Pourquoi les voix des morts qui ne sont jamais les miens rencontrent mes oreilles alors que maman se tait [...] Je ne sais pas qui je suis, seule ma mère peut le dire, seulement ma mère est muette, obstinément » (Delaume, 2009 : 137-138).

Théophile existe quelque part entre la vie et la mort, entre la vérité et la fiction, souvent flou, flottant, et vague, comme un esprit. Delaume lui attribue cependant une corporalité bien ancrée. Elle se fâche contre lui en raison de ce qu'il dit et lui donne un coup de poing : « Est-ce que c'est très honnête, me demande Théophile, est-ce que ça ne serait pas l'égarement maternel aux confins d'une vive dépression que vous distordez sans égards. Égards pour qui, égards pour quoi. La vérité n'existe pas. Je cloue le bec à Théophile, ses lèvres saignent un peu, je lui tends un Kleenex » (Delaume, 2009 : 34). Quand il raconte sa vie à Chloé, il le fait d'une posture qui ressemble à celle d'une personne défunte qui repose dans un cercueil : « sur le marbre il s'allonge, la nuque un peu relevée, appuyée ciel de tombe. Sur son thorax ses mains se couchent, respiration ventrale, regard fixe, droit devant » (Delaume, 2009 : 142). La vie qu'il raconte se confond avec celles de Chloé et de sa mère. Au départ, il ne donne que des faits

vagues : « De mon enfance, je ne vois pas quoi vous raconter [...] Autant passer tout de suite au milieu de ma trentaine » (Delaume, 2009 : 141). Le milieu de la trentaine, c'est l'âge de Chloé au moment où se déroule l'histoire ; c'est aussi l'âge de sa mère au moment de son meurtre. Cependant, Chloé n'accepte pas ce saut temporel et exige que Théophile commence au début. En réponse il raconte une enfance quelconque, mais avec une emphase sur les livres qu'il a lus et sur l'écriture : « J'étais [...] toujours plongé dans un ouvrage d'une bibliothèque colorée [dans] une maison remplie de livres » (Delaume, 2009 : 141-142). Mais ici, il s'arrête en insistant :

Chloé, je vous le promets : vous ne trouverez pas en moi la clef de votre livre [...] Je ne suis pas un sujet, ni même un personnage. Je ne suis pas viable, vous savez. Interrogez-moi plutôt sur ce lieu, laissez-moi marcher avec vous, je vous ferai découvrir, rencontrer et toucher mille et un matériaux. La voix des morts, Chloé, la plainte des vivants, la musique que ça fait quand les cœurs ne battent plus. Voilà ce qu'il faut creuser. (Delaume, 2009 : 144-145)

Mais Chloé insiste que Théophile continue à raconter. Ce qu'il raconte de sa vie se confond avec les obsessions immédiates de Chloé :

J'ai grandi dans les pages de Lagarde et Michard, j'errais des heures durant le XIX^e siècle, c'est là que j'ai connu mon tout premier vertige [...] *Oui, tu mourus, enfant, par le fleuve emporté !* Les mots devenaient mouvants et entre deux virgules Ophélie se noyait [...] J'avais dans les neuf ans, et j'ai cherché longtemps quelle était la formule probablement magique qui rendait les lettres vivantes, si vivantes que les mots se faisaient tangibles, concrètement animés. [...] Alors je m'exerçais, lecture et écriture [...] Comme s'il m'était possible d'apprendre à noyer les jeunes filles dans de la ponctuation (Delaume, 2009 : 145-146).

À neuf ans, l'âge de Chloé quand elle a perdu ses parents, Théophile est obsédé par le désir de vouloir rendre son texte vivant, mais au bout du compte, son ambition de devenir écrivain est un échec dont il est maintenant guéri : « Mes plaies, je les ai pansées sur du marbre. Mais je ne souffre plus : j'ai choisi le pardon [...] Moi aussi j'ai commis des abominations pour assouvir ma

faim qui n'était que vengeance » (Delaume, 2009 : 160). Effectivement, Théophile incarne l'autre côté du dialogue que Chloé entretient avec elle-même ; c'est l'aspect de sa personne qui s'avoue innocente, vulnérable, et digne de l'amour de soi et d'une appartenance à la vie réelle et concrète. Ceci explique pourquoi à la longueur du roman, il dirige Chloé vers un éloignement de son but originel, le meurtre et la vengeance, et vers une autre option, le pardon et la libération. Ce que Chloé voit comme le choix de « la grand-mère ou moi » (Delaume, 2009 : 129-130), Théophile le présente comme le choix entre la vengeance et le pardon ; la décision que Chloé doit prendre devient de plus en plus claire. Théophile met le doigt sur le piège dans lequel Chloé est tombée : « Revenons au pardon, c'est dans votre intérêt [...] Vous restez prisonnière d'un passé qui vous nuit et conspire à vous nuire [...] » (Delaume, 2009 : 118-119). Peu à peu, Chloé apprivoise ses tentations en revisitant son rapport à l'écriture. Son choix originel se transforme en un choix différent :

C'est mon premier dilemme, l'écriture ou la vie, elles se retrouvent distinctes jusqu'à confrontation. Poursuivre ma démarche, conserver ses principes, quitte à mettre en péril ma propre santé mentale. Voilà ce que je devrais faire. Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur (Delaume, 2009 : 186).

C'est ainsi que Chloé se transforme, « s'auto-engendre », par le texte. En interrogeant le rapport entre travail et sa vie, avec son passé et son présent, Chloé le personnage ainsi que Chloé l'auteure évoluent tous deux psychologiquement et spirituellement. Elle apprivoise les démons auxquels elle tenait pour la construction de son identité afin de transcender les frontières d'un esprit piégé dans le passé. Elle crée Théophile pour pouvoir parler à un aspect

d'elle-même auquel elle ne pouvait pas encore faire face ; pour traverser une barrière psychologique qui est la capacité de pardonner car, pour Chloé, choisir le pardon équivaut à moins exister. Son identité est tellement ancrée dans ses créations autofictionnelles, que les abandonner et incorporer dans son Moi l'incertitude de son passé, c'est se rapprocher de la mort. Rendue au point où Chloé reconnaît la futilité de son désir de tuer sa grand-mère, elle doit enfin remettre en question le rapport qui existe entre sa vraie personne, celle qui est légitimée par son statut civil, et sa personne créée et légitimée par sa carrière intellectuelle et créative. Car ces deux personnes sont en fait différentes. Le personnage de Chloé Delaume est *un personnage de fiction*. En ce qui concerne l'état civil, Chloé Delaume n'est pas une vraie personne ; Chloé Delaume est Nathalie Dalain : « Je n'habite pas mon corps, j'ose à peine l'habiter, parce qu'il n'est pas le mien, mais celui de Nathalie. De Nathalie Dalain, fille de Soazick et d'on ne sait pas bien qui. Les démarches administratives m'effraient, alors tout ce qui valide mon existence sociale est encore à son nom » (Delaume, 2009 : 202). Nathalie Dalain, qui n'existe que par l'état civil, est une personne dont l'histoire personnelle est un mystère à jamais enterré avec la voix assourdie de sa mère : « Nathalie [...], Suzanne Dalain à l'état civil. Fantômes envahissants et parfaitement geignards. Sont reliés à la mère, se nourrissent de sa terre, ne mâchent que des verres blancs. Mortes en 1999 » (Delaume, 2009 : 202). Arrivant enfin à reconnaître l'impossibilité de tuer sa grand-mère, la seule option qui lui reste est d'enterrer enfin son passé encombrant. Théophile, c'est le fossoyeur ; il lui « tend une pelle » (Delaume, 2009 : 202). Comme *Dans ma maison sous terre* a commencé avec une lettre destinée à *Chère Madame la Mort*, le roman se termine par une lettre dont les destinataires sont les membres de sa famille. Celle-ci annonce la mort, quoique figurée, de Nathalie Dalain :

L'esprit de Nathalie ne trouvait pas de repos, il a hanté mon corps jusqu'à *la bonne nouvelle qui va te faire plaisir*. A partir de ce moment débuta l'agonie. Elle fut lente, douloureuse, une sorte de seconde mort pour cette âme abîmée. Je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer.

Je m'adresse à vous tous, [...] Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage d'affliction, et quiconque m'approchera saura le regretter (Delaume, 2009 : 205).

En enterrant son identité civile de façon symbolique, Delaume permet-elle la guérison de son identité choisie et créée ? « Chloé Delaume, personnage de fiction » est maintenant « Chloé Delaume, personnage d'affliction ». *Personnage de fiction* suggère une invention, quelque chose de non-concret. Ayant maintenant enterré Nathalie, la partie d'elle-même qui est effectivement réelle, Chloé Delaume s'autorise sa pleine réalisation humaine, sans être entravée par son homologue du passé. Cependant, c'est Chloé qui doit maintenant occuper le vide créé par le départ de Nathalie. Personnage de fiction, personnage non-réel, personnage rêvé, Chloé permettait l'évacuation de la douleur de Nathalie. Maintenant que Nathalie est morte, Chloé doit assumer cette douleur ; c'est à son tour d'être affligée. Ceci n'est pas le pardon que Théophile encourageait. Ce n'est certainement pas non plus la guérison.

Cependant, le fait d'enterrer Nathalie permettrait à Chloé de s'habiter plus pleinement, de fleurir dans son identité inventée tout en assumant la douleur qu'elle avait fuie en créant ce personnage. C'est seulement par ce procédé, en arrêtant de fuir la douleur émotionnelle de Nathalie, en l'intégrant dans sa personne, que Chloé pourrait un jour guérir. *Dans ma maison sous terre* est alors une étape sur la route de la cautérisation des blessures émotionnelles qui sont à ce point toujours ouvertes.

C'est bien dans ce projet que réside l'intérêt du livre. C'est bien à travers l'analyse textuelle que le projet de Chloé Delaume est dévoilé. Le projet d'auto-engendrement est

clairement exprimé au long du texte. Delaume, victime d'une enfance tragique et irréparable, est un exemple parfait d'un auteur qui a subi « une dépossession identitaire » telle qu'en parlait Robin. Pour apprivoiser son manque de repères, elle fait exactement ce que Robin aurait suggéré : « être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires à la place de sa vraie filiation » (Robin, 1997 : 16). Ceci semble une description exacte du projet de Delaume. *Dans ma maison sous terre* est un livre qui est simultanément une invention romanesque et une exploration, une interrogation personnelle de l'auteur elle-même. Le point de départ sur lequel repose ce récit est la vie de Delaume, mais il n'est pas question de dévoiler son histoire personnelle à travers un enchaînement de faits autobiographiques ; l'intention est plutôt de trouver du sens dans un passé qui invoque plus de questions que de réponses et de certitudes. Au vu de ces deux faits, c'est-à-dire la nature clairement romanesque du livre ainsi que le fait qu'il est ancré dans les événements de la vie de l'auteur, il ne serait pas possible de réduire ce texte aux classifications canoniques ; trop dans le cadre romanesque pour ressembler à un texte autobiographique, cependant l'intrigue ne repose pas non plus dans l'histoire toute simple. L'intérêt du livre réside dans le rapport que la création entretient avec le monde actuel. *Dans ma maison sous terre* est effectivement un travail thérapeutique de l'auteur qui s'explore, se questionne, et enfin se crée. Elle se prête parfaitement à l'analyse textuelle, mais ceci est une analyse que le lecteur est toujours obligé de faire en fonction du fait qu'une personne réelle considère et apprivoise sa propre histoire.

Une analyse dans le cadre de la théorie de Robin soulève non seulement le projet d'auto-engendrement de Delaume, mais ce faisant, nous y repérons plusieurs éléments qui

renvoient à notre propre hypothèse. Nous avons dit que c'est le statut incertain de l'autofiction qui permet l'épanouissement d'une exploration interne et personnelle dans le texte. Dans le cas de *Dans ma maison sous terre*, c'est la possibilité de mettre en avant sa personne *de façon figurée*. Ce livre est tellement éloigné du pacte référentiel qui, selon Lejeune est inhérent à l'autobiographie, que les questions de vraisemblance et de l'image du réel ne semblent aucunement des préoccupations de l'auteure. En outre, il serait même difficile de dire que *Dans ma maison sous terre* a comme but d'émettre un « effet de vie » (Darrieussecq 1996 : 370), en raison d'une prépondérance d'éléments fantastiques. Ceci n'est pas un livre qui représente, mais un livre qui explore et qui interroge. Cependant, en raison de la présence de l'auteure qui plonge dans ses obsessions autour de sa propre histoire, le lecteur a l'impression de pénétrer dans l'intimité personnelle de Delaume d'une façon qui n'aurait pas été possible à travers un récit qui aurait adhéré aux simples faits autobiographiques. On peut d'ailleurs se demander ce qu'aurait été un livre autobiographique de Chloé Delaume ? *Dans ma maison sous terre* permet au lecteur de repérer l'essentiel de son histoire, et plus encore. C'est par la figuration, en donnant à ses expériences une plus grande littéarité, que Delaume permet au lecteur de faire plus que simplement connaître son histoire. Elle lui permet de participer à l'expérience qu'elle vit, et c'est ceci là force de son œuvre. Le lecteur est ainsi autant créateur qu'auteur, car la façon figurée à travers laquelle l'auteur s'explorer s'ouvre à de multiples interprétations. Ainsi, nous visons une conception de l'autofiction qui met l'accent sur le projet de l'auteur en fonction de l'interprétation textuelle.

4.2 L'Écrivain en exil : *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière

Le texte de Delaume illustre clairement la théorie de Robin. Nous nous penchons maintenant sur *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière afin de voir si nous pouvons tirer des conclusions similaires. Dans *Dans ma maison sous terre* nous avons trouvé un projet d'auto-engendrement de la part de l'auteure qui répondait à un besoin de réparer une vie et une identité éclatées par une enfance tragique. La focalisation du livre s'opère cependant autant sur la mort que sur l'engendrement, la question de Delaume étant qu'est-ce qui doit mourir afin que je puisse continuer à vivre ? Delaume commence son livre avec un objectif très clair, celui de tuer sa grand-mère par l'intermédiaire du texte qu'elle écrit, et le termine en enterrant son identité passée. L'auteure voit son identité en péril, et s'emploie à rectifier la situation afin de pouvoir continuer à vivre dans l'identité qu'elle s'est créée. C'est par là qu'elle peut ouvrir la voie à sa propre guérison émotionnelle.

Dans *L'Énigme du retour* la question de la mort et de l'enterrement est aussi évidente. Cependant, la mort prend un caractère différent pour Laferrière, car celui-ci n'est pas saisi par le même besoin frénétique de se venger comme dans le cas de Chloé ? À la différence de Delaume, dans le cas de Laferrière, la mort tout à fait réelle de son père soulève en lui des questions relatives à son identité dans ses rapports avec sa famille et son pays natal. *L'Énigme du retour* est un livre qui approche le besoin de réparer « l'identité problématisée » (Robin, 1997 : 29) d'une façon beaucoup plus subtile que ne le fait Delaume : ni colère, ni violence, ni vengeance²⁶. Il s'agit plutôt d'une interrogation mélancolique sur la forme et la place de

²⁶ Il ne s'agit pas de porter un jugement négatif sur le roman de Delaume pour avoir recouru à de tels motifs. Il n'est pas étonnant que le recours à la violence ait été choisi par Delaume, la fragmentation identitaire qu'elle a subie s'étant effectuée par la violence extrême, et sa réponse en étant par conséquent une sorte de miroir. On

l'identité de l'auteur qui a vécu la majorité de sa vie adulte dans l'« entre-deux » de l'exil. Malgré les différences de tons entre les deux livres, les parallèles entre *L'Énigme du retour* et *Dans ma maison sous terre* sont très marqués. Malgré une différence de contexte, les deux romans sont centrés autour de la mort parentale qui remet en question le statut de l'identité de l'auteur. En outre, comme c'est le cas dans *Dans ma maison sous terre*, ce qui déclenche l'action du livre aussi bien que la quête identitaire, est une nouvelle qui déstabilise l'auteur : pour Chloé c'est l'annonce du fait que son père n'est pas son père, et pour Windsor²⁷, c'est la nouvelle de la mort de son père que l'on apprend dès l'incipit : « La nouvelle coupe la nuit en deux. / L'appel téléphonique fatal / que tout homme d'âge mûr / reçoit un jour. / Mon père vient de mourir » (Laferrière, 2009 : 13). L'événement provoque en Windsor un état d'introspection profond autour de son identité problématisé. Cette introspection est un genre de voyage mental et spirituel qui coïncide avec le voyage physique du narrateur. Celui-ci va d'abord à New York pour assister à l'enterrement de son père et s'occuper de ses affaires, puis en Haïti pour informer sa mère du décès et pour retourner et enterrer, de façon figurée, son père dans son pays natal. Au début du voyage, le narrateur observe : « Me voilà devant une vie neuve. / Il n'est pas donné à tout le monde de renaître » (Laferrière, 2009 : 22). L'idée de la renaissance coïncide avec la théorie de l'auto-engendrement de Robin, et c'est un autre

pourrait dire que la façon plus docile dont Laferrière explore sa propre identité en est également une qui reflète sa propre fragmentation identitaire qui s'est effectuée très lentement, à la longue des nombreuses années de son exil.

²⁷ Dans le roman, Dany s'appelle Windsor, ce qui est son vrai nom, ainsi que le nom de son père. Cependant, il y a plusieurs moments où la voix de Dany l'auteur se confond avec celle de Windsor fils. Ceci renvoie à la question de l'exploitation du nom propre que nous avons soulevée dans la section théorique. Nous discuterons ceci plus loin, mais pour l'instant l'intention est d'éviter une confusion liée aux prénoms. Le nom *Windsor* renvoie à deux personnages distincts, père et fils. Le nom *Dany* est également problématique car il renvoie non seulement à l'auteur, mais aussi au personnage du neveu de Windsor. Cependant, la voix de l'auteur ressort à plusieurs reprises dans le livre et se confond avec celle de Windsor fils. La question du partage du prénom Dany entre l'auteur et son neveu est également un élément important que nous examinerons.

parallèle important entre *L'Énigme du retour* et *Dans ma maison sous terre*. C'est l'idée paradoxale que pour renaître, il faut aussi laisser mourir et enterrer un aspect de soi qui est centrale. C'est le point commun le plus important entre les deux œuvres. Nous allons voir que tandis que l'enterrement dans *L'Énigme du retour* soit *réel*, celui-ci correspond à l'enterrement figuré d'un aspect du narrateur pour Chloé.

Pendant qu'il fait des préparations avant de partir pour New York, Windsor se remémore son père qu'il vient de perdre : « [...] je tente d'imaginer / la solitude d'un homme face à la mort / dans un lit d'hôpital d'un pays étranger » (Laferrière, 2009 : 14). Il se rend compte qu'il connaissait à peine son père, et que les souvenirs qu'il a de lui sont flous : « Je pense à un mort dont je n'ai pas / tous les traits du visage en tête » (Laferrière, 2009 : 20). La tentative de se rappeler le visage de son père évoque des sentiments nostalgiques envers son enfance et son pays, mais ces derniers lui échappent autant que le souvenir du père, brouillé par le temps, « dans la pénombre de [s]a mémoire » (Laferrière, 2009, p .36). S'il n'a que des fragments de souvenirs de son père, Windsor a cependant une histoire personnelle qui reflète celle de son père. Tous deux ont vécu en exil depuis la fin de leur adolescence pour échapper aux dangers et à l'oppression du régime Duvalier : le père a fui le régime de Papa Doc, et le fils celui de Baby Doc plusieurs années plus tard. On apprend également, par l'appel téléphonique qui annonce le décès, que le narrateur a le même nom que son père : « Êtes-vous Windsor Laferrière ? Oui. C'est l'hôpital de Brooklyn ... Windsor Laferrière vient de mourir » (Laferrière, 2009 : 58). Mais fils et père semblent partager quelque chose de bien plus profond que les simples circonstances de la vie. À l'arrivée de Windsor fils à New York, il devient évident que les deux Windsor ne partagent pas seulement des caractéristiques externes (physiques,

événementielles, etc.), mais plutôt une certaine essence, plus profonde, qui se dévoile dans le comportement du fils. Le seul ami du père l'exprime ainsi :

Vous lui ressemblez beaucoup. Je ne parle pas de ressemblance physique, c'est pour les imbéciles qui ne voient pas plus loin que leur nez, je veux dire que vous êtes taillés du même arbre [...] Il y a plein de sièges vides et il est allé s'asseoir au coin, à la place de Windsor. C'est ici qu'il prenait son café, chaque matin depuis quarante ans [...] Je vous avais dit que Windsor n'était pas mort. Vous êtes allés à ses funérailles alors qu'il est tranquillement assis ici [à] sa place (Laferrière, 2009 : 67-68).

Il y a un brouillage substantiel entre les deux Windsor. Ainsi, un autre ami du père qu'il n'avait pas revu depuis son départ d'Haïti, reconnaît Windsor fils immédiatement sans aucune présentation et comprend la raison de sa visite sans qu'elle ait besoin de lui être expliquée. Il dit simplement : « Comme ça il est mort », et quand Windsor demande comment il l'a su, il répond « Tu es son portrait craché » (Laferrière, 2009 : 238).

Windsor Laferrière fils est effectivement une sorte de version de Windsor Laferrière père. Ayant suivi le même chemin dans la vie, ces deux hommes qui partagent un même nom et les mêmes gènes, se confondent. Cependant, l'imbrication des Windsor père et Windsor fils n'est pas la seule. Une troisième personne se superpose aux deux : c'est Aimé Césaire, l'écrivain et poète martiniquais, et l'un des fondateurs du mouvement de la négritude. Cependant cette imbrication qui existe entre Césaire et Windsor père et fils révèle une distinction importante entre les deux Windsor. Dans le cas de Windsor fils, on voit le parallèle entre sa vie et celle de Césaire dans le fait qu'ils sont tous deux écrivains et poètes. *L'Énigme du retour* renvoie au livre de Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, non seulement au niveau du titre, non seulement en termes de contenu, mais aussi en termes de style ; les deux livres marient poésie et prose. En outre, Césaire ainsi que Windsor fils apprivoisent à travers l'écriture les difficultés associées

aux ambiguïtés de l'existence interstitiel vécue par ceux qui habitent au sein de l'exil. Windsor fils a gardé avec lui, depuis son départ d'Haïti, un « exemplaire fripé du *Cahier d'un retour au pays natal* » (Laferrière, 2009 : 58) de Césaire, un livre qui raconte, comme le titre le suggère, son retour en Martinique après avoir vécu en exil. On ne peut pas ignorer les grandes similarités qui existent avec *L'Énigme du retour*. Cependant, Windsor fils remarque : « Césaire se superpose à mon père. Le même sourire fané et cette façon de se croiser les jambes qui rappelle les dandys d'après-guerre » (Laferrière, 2009 : 33). Windsor père n'était pas écrivain, mais il partageait avec Césaire son esprit de visionnaire politique. Ayant travaillé en Haïti comme journaliste et ambassadeur qui cherchait à subvertir l'oppression politique, son père était réputé pour son charisme. Son ami raconte :

Notre professeur d'histoire avait dû s'absenter [...], et Windsor avait pris sa place. Il s'était mis en avant. Il a tout de suite imposé le silence [...]. Ensuite, il nous a raconté l'histoire de notre pays, à sa façon. [...] Il avait dix-sept ans comme nous tous. Je l'ai regardé faire en me disant que je suivrais ce type n'importe où. [...] Je n'étais pas le seul. (Laferrière, 2009 : 239)

Mais après son exil, Windsor père n'est jamais retourné dans son pays natal. Il a vécu toute sa vie adulte à New York dans une 'petite chambre presque vide' qui évoque l'image d'une cellule de prison. Ceci est encore une caractéristique que celui-ci partage avec son fils qui parle de sa chambre montréalaise : « je me suis échappé de l'île / qui me semblait une prison/ pour me retrouver enfermé/ dans une chambre à Montréal » (Laferrière, 2009 : 53). Pour Windsor père, l'exil qui a assurément sauvé son corps, a été un emprisonnement mental, une perte complète de sa capacité d'effectuer un quelconque changement et de sauver son peuple et son pays des contraintes politiques du régime Duvalier. Le narrateur réfléchit que tant de temps vécu dans cet état « Entre le voyage et le retour / [où] se trouve coincé/ ce

temps pourri / [...] peut pousser à la folie » (Laferrière, 2009 : 27). Pour le père c'est bien ce que lui est arrivé. C'est le fait d'être éloigné de sa famille et de son pays, d'avoir été rendu impuissant face à l'injustice que subissait le peuple de son Haïti natal, qui, dans cette vie de solitude et d'abattement, a entraîné sa colère profonde et insupportable et l'a rendu fou. Son seul ami, ce même coiffeur qui a reconnu Windsor fils à New York, dit : « Il y a deux hommes qui avaient le droit de s'exprimer en tout temps et ils sont morts. L'un est un prophète, et c'est Martin Luther King. Et l'autre est un fou, et c'est Windsor » (Laferrière, 2009 : 68). Cette folie qui l'a atteint l'a poussé au point de ne plus reconnaître des personnes de son passé et de refuser d'entretenir une relation avec son fils et sa femme :

J'avais frappé à sa porte il y a quelques années. Il n'avait pas répondu. Je savais qu'il était dans la chambre. Je l'entendais respirer bruyamment derrière la porte. Comme j'avais fait le voyage depuis Montréal, j'ai insisté. Je l'entends encore hurler qu'il n'a jamais eu d'enfant, ni de femme, ni de pays. J'étais arrivé trop tard. La douleur de vivre loin des siens lui était devenue si intolérable qu'il avait dû effacer son passé de sa mémoire (Laferrière, 2009 : 66).

Windsor père a également plusieurs frères qui, comme lui, habitent en exil à New York. Ceux-ci éprouvent une solidarité entre eux : « Mes oncles se tiennent la main / en marchant vers la banque. / Comme des enfants qui auraient peur / de se perdre dans une forêt » (Laferrière, 2009 : 68), mais la relation que Windsor père a entretenue avec chacun d'entre eux, comme avec les autres membres de sa famille, est « particulière » (Laferrière, 2009 : 70). Le plus jeune de ses frères raconte que « C'était un homme discret. / [...] Même s'il a toujours refusé d'habiter avec nous / il restait très présent dans nos vies. À sa manière [...] » (Laferrière, 2009 : 70). Windsor père a vécu la fin de sa vie dans la solitude du désespoir. Dépouillé de presque toutes ses possessions sauf une valise lourde remplie « des rêves avortés » (Laferrière, 2009 :

70) qu'il a placée à la banque et dont aucun ne connaît la combinaison pour l'ouvrir, Windsor père meurt en révolutionnaire assourdi²⁸ sinon suffoqué. Windsor fils compare son voyage à New York pour récupérer le corps de son père au voyage dans *Cahier d'un retour au pays natal* « où Césaire réclame le corps de Toussaint Louverture, arrêté par Napoléon, mort de froid durant l'hiver de 1803 au Fort-de-Joux, en France [...] 'Ce qui est à moi c'est un homme emprisonné de blanc' » (Laferrière, 2009 : 62). Mort aussi durant l'hiver, dans une ville reconnue pour la pluie et le froid qu'il « comparait à l'injustice des hommes » (Laferrière, 2009 : 61), Windsor père fait partie de ces générations d'hommes nés dans un pays piégé par son impuissance face au colonialisme. Ici, nous retrouvons encore une autre imbrication importante des personnages : figurativement, Windsor père est l'incarnation de Toussaint Louverture, dirigeant optimiste représentant l'espoir d'un pays écrasé par l'oppression, mais qui est lui-même atteint enfin par l'assourdissement de l'exil.

Dans cette interpénétration des personnages nous soulevons deux points importants. Il y a d'abord l'aspect historique. Les 250 ans qui séparent Toussaint Louverture de Windsor fils représentent un temps prolongé de suppression politique qui semble être devenue une expérience maintenant normalisée. De génération en génération, les Haïtiens ont lutté contre l'oppression coloniale ou la dictature, et l'exil est effectivement devenu un état d'être autour duquel se rassemblent les expressions de l'identité haïtienne. Le chevauchement de ces personnages est représentatif d'une expérience partagée. Cependant, comme c'était le cas pour l'imbrication de Césaire avec Windsor père et Windsor fils, il existe certaines distinctions

²⁸ Nous utilisons ici le participe passé « assourdi » et plus loin dans le texte, le substantif « assourdissement » pour signifier une atténuation, un amortissement de la voix.

dans les rapports que l'auteur établit entre Windsor père et Toussaint Louverture. Par leur superposition, ces deux personnages représentent l'emprisonnement et l'assourdissement oppressif des révolutionnaires de génération en génération. La distinction existe dans le fait que pour Louverture, cet emprisonnement a été littéral, tandis que pour Windsor père il a été figuré. Ceci pourrait cependant être vu comme une forme de normalisation de la situation à travers le temps. De génération en génération, la voix du révolutionnaire est devenue de moins en moins dangereuse pour l'opresseur. L'emprisonnement physique n'est plus nécessaire car pour l'exilé, l'impuissance à effectuer un changement contre un appareil politique qui assure la subjugation et l'impuissance du peuple est un emprisonnement en lui-même. La valise de rêves avortés que Windsor père a placée dans la banque contraste de façon importante avec le jeune Windsor qui avait pris la parole en l'absence du professeur pour « raconter l'histoire de notre pays, à sa façon » (Laferrière, 2009 : 239) à ses camarades. La valise représente cet enfermement et ce repli sur soi de l'exilé.

Le deuxième point souligne que l'imbrication d'Aimé Césaire et de Windsor père révèle des contrastes importants. Tandis que les deux partagent un esprit révolutionnaire, Césaire, un des fondateurs de la Négritude, n'a pas subi le même *assourdissement* que Windsor père ; il a pu mettre sa voix au service de son peuple; à travers l'écriture, il a contribué à l'épanouissement d'un sentiment de solidarité et d'identité parmi les Noirs. C'est ainsi que s'effectue également un dédoublement entre Césaire et Windsor fils. Celui-ci, peut-être moins révolutionnaire que Césaire et que son père, partage avec Césaire le fait de donner aux exilés un lieu et une voix à travers son œuvre littéraire. Ainsi, nous pouvons concevoir l'écriture comme un lieu d'expression qui permet à l'exilé d'échapper à son emprisonnement. Le texte

est un lieu de partage, mobile comme l'exilé lui-même, qui lui permet d'entretenir un rapport avec son pays natal ainsi que le pays où il habite. L'écriture, le livre que les autres peuvent ouvrir, lire, comprendre, et partager, entre nettement en contraste avec ce que représente la valise du père : renfermée, seule et silencieuse, celle-ci garde ses mystères. À Port-au-Prince, Windsor fils visite la librairie la Pléiade, où il achetait dans sa jeunesse des ouvrages de littérature politiquement subversive :

Le vieux Lafontant prenait quotidiennement des risques pour nous offrir autre chose que ces romans policiers et ces magazines insignifiants étalés sur une table à l'entrée [...] on déposait le montant exact sur le comptoir. Sans regarder derrière soi, on continuait son chemin jusqu'à la sortie. Toute l'opération devait se dérouler dans une fluidité absolue. On s'entraînait à la maison (Laferrière, 2009 : 153).

Dans la librairie haïtienne, Windsor fils voit une fille « en train de feuilleter un de [s]es romans », et il réfléchit qu'il « n'aurait jamais pensé [s]e retrouver un jour à La Pléiade²⁹ dans la position de l'écrivain [...] », et il continue, « je prends conscience que je n'ai pas écrit ces livres simplement pour décrire un paysage, mais pour en faire encore partie [...] Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je suis passé par la fenêtre du roman » (Laferrière, 2009 : 155-156). Pour l'exilé, c'est l'écriture qui lui permet de vivre, d'affirmer sa présence dans son pays natal ; c'est l'espace littéraire qui permet la mobilisation de la voix d'un pays à un autre, et qui sert à réunir toutes les voix partageant cette même expérience vécue. Toutes les références d'auteurs qui parsèment *L'Énigme du retour* représentent un lieu, hors-lieu, de partage et de rencontre identitaire qui s'exprime à travers l'écriture. L'imbrication de Windsor père et Windsor fils, deux hommes qui se ressemblent, met ainsi en valeur un choix important que doit prendre celui qui vit en exil : agir, en l'occurrence par l'écriture, ou se taire,

²⁹ S'agit-il d'un clin d'œil à la célèbre collection de la Pléiade de la maison Gallimard ?

c'est-à-dire continuer ou cesser d'exister. Dans *L'Énigme du retour* cette abondance de références aux artistes, écrivains et autres figures publiques qui vivent ou qui ont vécu en exil, qui ont enduré d'une façon ou d'une autre l'oppression politique, représente une véritable communauté d'esprit. La présence de ces noms dans le livre sert de commentaire sur le rôle de l'écriture et de l'art dans la vie de celui qui vit dans l'exil et l'oppression. Nous croyons que l'interpénétration des personnages du livre représente une expérience partagée et que l'incorporation de toutes ces voix extérieures est indicative de la portée très vaste de ce hors-lieu évoqué dans les pages de *L'Énigme du retour*.

Dans le chapitre intitulée *L'Écrivain en herbe* nous apprenons que le neveu du narrateur « [...] voudrait devenir un écrivain célèbre. / [...] / Son père est un poète en danger de mort. / Son oncle, un romancier vivant en exil. / Il faut choisir entre la mort et l'exil. / Pour son grand-père ce fut la mort en exil » (Laferrière, 2009 : 103). Le neveu est un jeune homme dont l'âge est proche de celui de Windsor fils quand il est parti du pays trente-trois ans auparavant. Aujourd'hui, il fait face aux mêmes décisions difficiles que son oncle, ainsi que toutes celles que durent prendre toutes ces générations d'Haïtiens depuis Louverture, face à leur impuissance due à l'oppression politique. Le narrateur observe : « J'ai été un jour à sa place // Debout près de la porte, / ma mère sourit. / Elle a écouté trois générations d'hommes, / si on compte mon père, / présenter chacune / une nouvelle version / des mêmes faits » (Laferrière, 2009 : 139). Maintenant, continue celui-ci, « C'est au tour de la troisième génération / de poser le problème qui n'a pas de solution » (Laferrière, 2009 : 142). Le dilemme de cette génération n'est plus de savoir comment changer les circonstances, car le rapport de domination et de soumission est tellement ancré dans le système politique qu'ils sont, dans un sens, obligés de l'accepter s'ils

veulent éviter de risquer leur vie. La nouvelle question à laquelle tous ces hommes doivent faire face, « [l']angoisse [qu'ils partagent, c'est] : / rester ou partir » (Laferrière, 2009, : 106). Mais comme l'a dit Windsor fils, c'est un problème qui n'a pas de solution ; le choix entre rester ou partir revient à un choix entre la mort ou l'exil. Pour chacune des options disponibles, celui qui choisit doit au bout du compte accepter une sorte d'anéantissement de son être. L'exilé perd en quelque sorte sa pleine existence dans l'« entre-deux » : « Je n'ai qu'à faire circuler la rumeur / que je suis retourné vivre là-bas / sans préciser de quel là-bas il s'agit [...] / La mort serait de n'être plus / dans aucune de ces deux villes » (Laferrière, 2009 : 126). Windsor fils n'existe pas tant dans son propre esprit que dans les esprits des autres, que par rapport à sa qualité *d'autre*, ce qui revient à une impossibilité d'ancrage identitaire. Pour Windsor père, l'exil a été autant une version de la mort que la mort réelle. Rappelons comment ce dernier a répondu à Windsor fils lorsque celui-ci a frappé à sa porte à New York : « Je l'entends encore hurler qu'il n'a jamais eu d'enfant, ni de femme, ni de pays ». Celui qui vit en exil existe en fonction de son absence ; s'absenter et mourir revient donc à la même chose. Cependant, nous retrouvons ici un paradoxe important : l'identité de celui qui reste dans le pays est tout aussi précaire que celle de l'exilé. Certes, nous reconnaissons qu'à un niveau très important le choix entre la mort et l'exil est très littéral, un fait que l'auteur souligne quand il dit : « Les gens ne sont plus habitués / à la mort naturelle / si l'on veut bien considérer / une spectaculaire collision / comme une mort naturelle et non politique » (Laferrière, 2009 : 179). Mais Laferrière fait comprendre que vivre dans l'acceptation de l'oppression est effectivement égal à la mort figurée, et il mentionne de nombreux exemples : « Je suis seul au milieu de huit millions de gens coincés sur une moitié d'île avec des traits de parenté et de caractère communs qui

veulent tous que je les reconnaisse. [...] Il m'a fallu un temps pour comprendre que dans cette éventuelle reconnaissance de ma part ils cherchent surtout la confirmation qu'ils ne sont pas morts » (Laferrière, 2009 : 148). Le sort de celui qui vit sous le régime du dictateur, quelle que soit la décision qu'il prenne, que ce soit rester ou partir finit au même : le choix est en effet entre l'exil physique et l'exil mental et tous deux signifient la mort identitaire.

Cette mort identitaire est quelque chose que le neveu commence à reconnaître en lui-même. Dans une conversation avec son oncle, il admet une certaine dissolution de son appartenance, de sa pleine existence :

Je ne vois plus les choses comme avant [...] Comment les voyais-tu avant ? [...] Comme des choses qui se passent dans ma vie. Et maintenant ? Comme des choses qui se passent autour de moi. Et alors ? Je sens une distance de plus en plus grande entre la réalité et moi. (Laferrière, 209 : 142)

La réplique que lui donne son oncle est intéressante : « C'est peut-être ton espace pour écrire ». Au sens où il représente la génération suivante d'Haïtiens, le neveu est un personnage clef dans le cadre du projet autofictionnel de *L'Énigme du retour*. En tant que représentant de la prochaine génération d'Haïtiens, il est entrelacé avec les autres personnages du roman. Mais dans ce cas, le neveu, qui s'appelle Dany, se superpose non seulement au narrateur, mais à l'auteur. Ceci est révélé par la superposition des voix de Windsor fils et de Dany Laferrière l'auteur : « Le fils de ma sœur s'appelle Dany / On ne savait pas si tu allais revenir, m'a dit ma sœur. / Celui qui va en exil perd sa place » (Laferrière, 2009 : 105). La question devient alors qui est qui ? Quels sont les rapports entre Windsor le narrateur et Dany l'auteur, entre Dany l'auteur et Dany son neveu ? Il est assez facile d'établir par le simple titre du chapitre, *La Version du neveu*, que le neveu représente une version de son oncle, comme son oncle

représente une version de son propre père. Ils se trouvent tous réunis par l'expérience partagée. Cependant, c'est cette mise en valeur de la confusion des voix de l'auteur et du narrateur qu'il est important de considérer ici. Effectivement les deux noms, Windsor et Dany, représentent les deux facettes de l'auteur qui renvoient à la nature fondamentalement interstitielle de son existence. Nous voyons ici un parallèle entre *L'Énigme du retour* et *Dans ma maison sous terre* avec le cas de Nathalie Dalain et Chloé Delaume. Dans ce livre, le nom « Nathalie Dalain » représente le statut officiel, civil, de l'auteure, tandis que le nom Chloé Delaume représente le nom de celle qui écrit, qui s'écrit pour apprivoiser sa douleur afin de pouvoir continuer à exister. Dans *L'Énigme du retour* le nom Windsor renvoie aussi bien au père du narrateur qu'à l'aspect du narrateur qui est impuissant face à l'exil, qui perd sa voix dans l'assourdissement de l'exil, tandis que Dany représente, comme Chloé, celui qui écrit pour assurer son existence. Dany Laferrière y explore l'impuissance de l'« entre-deux », l'impossibilité de l'ancrage identitaire de l'exilé. Ce faisant, il reconnaît l'impossibilité du retour ; une fois exilé, il ne peut échapper à la précarité d'une existence qui est à jamais « entre-deux », métissée, hybride, ni haïtienne, ni canadienne. Le fait de ramener figurativement son père dans son village natal de Baradères, est effectivement une façon pour le narrateur d'enterrer cet aspect de lui-même qui tient au rêve. L'action de ramener figurativement son père au lieu de sa naissance ne revient pas nécessairement à occulter ce que celui-ci représente, mais plutôt à trouver une certaine paix intérieure face à l'impossibilité de réaliser ce rêve : « Nous avons chacun notre dictateur. / Lui, c'est le père, Papa Doc. / Moi, le fils, Baby Doc. / Puis l'exil sans retour pour lui. / Et ce retour énigmatique pour moi » (Laferrière, 2009 : 276).

Cependant le rapport que l'auteur-narrateur entretient avec l'écriture est en soi une expérience douloureuse. Pour apprivoiser sa peine face à la mort de son père et tous les souvenirs que cet événement évoque ; pour faire face à ses émotions et aux ambiguïtés qui remontent en lui suite à son retour à Haïti ; Windsor fils se met à écrire : « Je recommence à écrire comme/ d'autres recommencent à fumer. / Sans oser le dire à personne. / Avec cette impression de faire une chose / qui n'est pas bonne pour moi / mais à laquelle il m'est impossible / de résister plus longtemps » (Laferrière, 2009 : 23). Nous remarquons que malgré sa force et sa capacité à réunir les voix des exilés, l'écriture est également une sorte de béquille, un acte avec lequel le narrateur entretient une relation tendue, davantage basée sur un besoin que sur un désir. L'écriture est une forme de recours émotionnel, une place pour vivre les difficultés et les paradoxes identitaires qui harcèlent l'exilé, un lieu où l'auteur cherche à se sauvegarder contre le destin de son père et de toutes les générations antérieures qui ont vécu dans l'impuissance silencieuse de l'exil : « Ce qui est sûr c'est que/ je n'aurais pas écrit ainsi si j'étais resté là-bas. / Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout. / Écrit-on hors de son pays pour se consoler ? / je doute de toute vocation d'écrivain en exil » (Laferrière, 2009 : 35).

Enfin, l'écriture se dévoile comme une sorte de prison en soi. C'est une sorte d'acte désespéré qui représente le seul recours disponible à l'exilé : « On se retrouve ainsi pris dans ce mauvais roman / où domine un dictateur tropical / qui n'arrête pas d'ordonner / que l'on coupe la tête de ses sujets. / À peine a-t-on le temps / de se sauver entre les lignes / vers la marge qui borde la mer des Caraïbes » (Laferrière, 2009 : 29). Semblable au prisonnier qui, dépourvu de toute liberté et de tout contrôle sur son existence, a comme seul recours de marquer sa présence et d'affirmer son existence en tatouant les murs de sa cellule, pour l'écrivain l'écriture

s'avère le seul recours possible, le seul lieu où l'exilé puisse affirmer sa puissance et son appartenance : « Ma vie d'avant semble si loin. / Cette vie où je fus journaliste, exilé, / ouvrier, et même écrivain. / Et où j'ai rencontré tant de gens / pour qui je ne suis plus aujourd'hui / qu'une silhouette en train de s'effacer. » (Laferrière, 2009 : 285).

Il semble alors que l'hypothèse de Robin soit confirmée par *L'Énigme du retour* aussi bien que par *Dans ma maison sous terre*. Communautés et familles fragmentées par l'oppression, individus en quête d'une identité fragmentée, que ce soit par l'exil ou par les circonstances singulières de la vie, tous peuvent affirmer leur existence en fonction d'une collectivité qui existe et qui vit dans l'expression artistique. Écrire permet à l'artiste de naître, c'est-à-dire de s'auto-engendrer, à travers son travail. Ainsi, Laferrière échappe à l'assourdissement de l'exil, voire à la mort. C'est ici que se distingue un fort parallèle entre Laferrière et Delaume, car pour eux, l'écriture est un lieu qui sert à affirmer son existence, elle est une autre option face à la mort. Pour Delaume qui « perd tous [ses] contours » (Delaume, 2009, : 17) et pour Laferrière qui n'est « qu'une silhouette en train de s'effacer » (Laferrière, 2009 : 285), le texte est un lieu concret dans lequel leur existence et leur appartenance dans le monde sont affirmées, tangibles, et concrètes. Pour Laferrière, écrire de l'autofiction semble avoir une portée plus collective au-delà du projet personnel que nous dévoilons³⁰. Ce dernier écrit pour pouvoir affirmer sa propre existence, et pour continuer à faire partie d'une communauté totalement fragmentée mais qui, à travers l'écriture, peut affirmer son existence. L'écriture est ainsi un lieu où se réunissent et s'abritent tous ceux qui ont vécu sous les régimes

³⁰ Ceci n'est pas du tout étonnant, car l'expérience de l'enfance vécue par Delaume lui a été unique, tandis que l'exil est un phénomène aussi bien individuel que collectif.

oppressifs. C'est une façon de contourner cette mort figurée qui est vécue par les personnes subordonnées et assourdies par ceux qui les dominent. Dans ce cas, l'auto-engendrement n'est donc pas limité à l'individu, mais il est un projet aussi bien personnel que partagé. Ce projet se révèle, dans *L'Énigme du retour*, par l'interpénétration des personnages venant d'un côté de la famille de l'auteur, et de l'autre de la communauté littéraire et artistique qui est, au bout du compte, une extension de Laferrière et de sa famille.

4.3 L'Écrivain caché : *L'Ingratitude* de Ying Chen

Nous avons déjà souligné ce que Régine Robin dit dans *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi* : que « tout écrivain est habité par un fantôme de toute-puissance, » que celui-ci cherche à « s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires à la place de sa vraie filiation » (Robin, 1997 : 16). Son livre porte sur l'autofiction, mais l'auteure ne précise pas si sa déclaration est limitée aux écrivains d'autofiction, ou bien s'étend à tout écrivain quel que soit le genre qu'il pratique. Par le biais de notre analyse de *L'Ingratitude* de Ying Chen nous espérons pouvoir apporter quelques éléments de réponse à cette question. Ce faisant, nous désirons démontrer que malgré les différences évidentes qui existent entre les trois romans qui figurent dans cette étude, nous pouvons cerner en chacun d'eux un projet autofictionnel, c'est-à-dire un projet d'interrogation et d'exploration personnelle, qui ne s'exprime pas à travers les éléments formels du texte, mais à travers une interprétation textuelle. Ainsi, nous espérons justifier cette notion de l'autofiction comme un procédé littéraire.

Parmi les trois textes, *L'Ingratitude* est certainement le moins *autofictionnel* dans le sens où le comprennent les théoriciens que nous avons considérés, ainsi que les écrivains qui s'avouent auteurs d'autofiction (Delaume, par exemple)³¹. Effectivement, ce livre est, selon les critères formels soulignés par Lejeune, manifestement romanesque : le nom du personnage principal et celui de l'auteur sont différents, ce qui, pour Lejeune ne peut que renvoyer à un texte romanesque ; le contenu du roman ne semble faire aucun doute de sa nature fictive, et il existe un manque total de repères autobiographiques³². Nous croyons néanmoins qu' on peut trouver dans *L'Ingratitude* plusieurs indices qui indiquent que l'auteur utilise le roman comme un outil d'auto-engendrement, similaire à ce que font Delaume et Laferrière, et que ceci renvoie à un projet autofictionnel.

Le personnage de Yan-Zi décide de se suicider en raison d'un conflit identitaire. Plus spécifiquement, ce conflit est ancré dans le désaccord entre la personne qu'elle cherche à être et la famille et la culture dans lesquelles elle existe et qui contrôlent son devenir. Nous avons déjà dit que la mère de Yan-Zi incarne le rôle de gardienne de la culture et des traditions chinoises. La relation entre Yan-Zi et sa mère est effectivement une manifestation physique, concrète de la relation que Yan-Zi entretient avec la culture chinoise. Ainsi, avoir un enfant, c'est respecter et soutenir la tradition : « Ma vie devait égaler à sa vie. Je ne devais vivre qu'à travers elle. Elle cherchait à s'incarner en moi. De peur de mourir » (Chen, 1995 : 111). *Elle*, c'est non seulement la mère, c'est aussi la culture dans laquelle la narratrice étouffe. Yan-Zi est dominée et piégée par une mère « au front de fer » (Chen, 1995 : 10), qui s'attend à ce qu'elle

³¹ C'est-à-dire dans le sens où le livre renvoie à la case vide du tableau de Lejeune dans laquelle le nom de l'auteur est le même de celui du personnage principal, mais qui se déclare romanesque.

³² Un fait que nous considérons plus loin.

remplisse, à son tour, le même rôle de porteuse de tradition. Pour la narratrice, il n'existe aucune possibilité de recours, aucune possibilité d'inventer sa personne et son identité selon ses propres impulsions et selon ses désirs. Elle et sa mère en sont tout à fait conscientes. Sa mère le lui dit d'ailleurs clairement: « Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang – tu es à moi, entièrement à moi ! » (Chen, 1995 : 19). Obsédée par la volonté de contrôler sa fille pour honorer la tradition, la mère s'impose complètement.

Pour la narratrice, il n'existe aucune possibilité de vivre en dehors des contraintes de sa culture, profondément enracinées dans l'histoire du pays. Plusieurs éléments du livre servent à mettre en valeur leur importance dans le fonctionnement quotidien de la communauté. On trouve par exemple plusieurs références à Confucius³³, philosophe chinois qui a vécu de 551 à 479 av. J.-C., et dont les principes sont souvent suivis de façon quasi religieuse dans la Chine actuelle : « [Maman] pensait que je gaspillais mon temps à lire les pages jaunies : Kong-Zi avait peut-être mille torts, mais quand il disait que l'ignorance était une vertu pour les femmes, il n'était pas loin de la vérité » (Chen, 1995 : 13-14). La mère démontre un mépris profond pour toute influence culturelle venant de l'extérieur de la Chine, et c'est sur cette base qu'elle cloître sa fille, car c'est, paradoxalement, son ignorance qui assurera la perpétuation de la culture. Pour Yan-Zi, selon les idéaux confucianistes, la jeunesse, l'époque impressionnable de la vie, est une période périlleuse de l'existence, et c'est une croyance que la mère exprime souvent : « depuis un certain temps, maman ne me classait plus parmi les faibles parce que j'avais grandi et que j'étais devenue... jeune. Maman n'aimait pas les jeunes gens. Par 'ils sont jeunes', elle sous-

³³ Kong-Zi, le nom chinois de Confucius est utilisé dans le roman.

entendait : 'ils sont bêtes ou ils sont dangereux' » (Chen, 1995 : 35). À ce sujet, la narratrice remarque : « J'avais donc honte de ma jeunesse. Pour plaire à maman, il me fallait vieillir. Je souhaitais avoir son âge. À cinquante ans, selon Kong-Zi, on devient parfait. On se tient debout, on n'a plus de confusion et on comprend son destin » (Chen, 1995 : 36).

Comme pour mieux souligner ces traditions, l'action du roman se déroule en grande partie durant la fête de la Lune. Comme les philosophies confucianistes qui sont depuis très longtemps ancrées dans la pensée chinoise, la fête de la Lune est un festival traditionnel qui, en Chine, date de plus de trois mille ans. Dans une pharmacie, Yan-Zi essaie d'acheter des prunes séchées car c'est ce qu'elle désire manger avant son suicide :

Je n'en trouvai pas et j'en demandai à une vendeuse. Elle me jeta un regard dur puis, avec dédain, se détourna vite vers les autres clients. [...] Une vieille dame [...] me conseilla [...] Les beaux gâteaux de lune valent mieux que les prunes séchées qui font songer aux figures vieillies. En effet la dame avait tant de rides que sa tête paraissait presque artificielle. Je pensais à grand-mère. Elle adorait les gâteaux de lune. J'en achetai quelques-uns. Quand elle me tendit la boîte, les traits de la vendeuse s'étaient visiblement adoucis (Chen, 1995 : 64).

À nouveau dans ce passage on retrouve la question de la préservation de la tradition. La vieille dame est effectivement une autre version de la mère dont la préoccupation la plus pressante est de suivre les règles imposées par la tradition et d'assurer que la génération suivante se comporte de la même manière. La seule façon d'adoucir les regards durs de ces femmes, le « front de fer » (Chen, 1995 : 10) de sa mère, c'est de se conformer aux attentes sociales et d'abandonner son désir d'être fidèle à elle-même. Suivre ses propres désirs et impulsions impliquerait plus que la simple désapprobation de ceux qui l'entourent, ce serait s'assurer une marginalisation totale.

Yan-Zi est désespérée par une situation qui l'étouffe sans relâche et qui ne lui offre aucun autre choix à part la soumission : «...je criais tout bas : Je ne vous dois rien, maman. Vous qui avez toujours l'ambition de me faire vous ressembler, vous qui vivez partiellement dans mon corps sans que je vous aie invitée et décidez en grande partie mon destin. Ah ! Quel tyran vous êtes ! » (Chen, 1995 : 23). La mère reconnaît que sa fille résiste à la formation identitaire qu'elle lui impose, et elle en éprouve une certaine honte. Pour éviter que cette résistance s'élargisse au-delà de leur relation, pour éviter que sa fille ne fasse rejaillir la honte sur la famille, elle s'impose davantage à sa fille :

Je devinais qu'elle regrettait d'avoir voulu un enfant. Elle regrettait surtout que ce soit moi, et pas un autre, qui soit descendue de son corps. Mais au nom de l'honneur de la famille, elle se croyait tout de même tenue de garder un œil ouvert sur moi, afin d'éviter le mieux possible les scandales et de m'assurer un bon avenir, c'est-à-dire un mariage convenable, peut-être comme le sien avec mon père. (Chen, 1995 : 21)

Ce mariage assuré pourrait être vu comme une possibilité d'échapper à l'emprise que la mère a sur Yan-Zi. De Chun, un jeune homme qu'elle fréquentait, Yan-Zi dit : « J'aurais cru en sa capacité de guérir mon chagrin inguérissable et de me détacher des bras de maman, solides comme des menottes » (Chen, 1995 : 66). Mais elle réalise vite que ce n'est pas le cas et que, comme pour tout autre détail de sa vie, la mère contrôle cet arrangement et n'approuvera qu'un mariage qui servirait à renforcer la tradition : « Mais il préférerait demander à maman, car cette main si indocile et appétissante était d'abord à maman, avant de lui appartenir à lui. C'est pour ton bien, disait-il d'un ton étonnement semblable à celui de maman » (Chen, 1995 : 66). En réalisant la vraie profondeur du piège dans lequel elle se trouve, Yan-Zi cherche à s'en échapper. À la recherche « [d']un compromis entre la vie et la mort » (Chen, 1995 : 112), elle considère la possibilité de quitter sa ville et sa mère, et de partir vivre ailleurs pour toujours.

Mais face à cette possibilité, elle se rend compte que sa mère a raison, qu'elle « ne peu[t] pas être [s]oi sans être [s]a fille » (Chen, 1995 : 133) :

[M]es nouveaux amis voudraient savoir qui était mes parents. Ils seraient déconcertés d'entendre dire que je n'avais pas de parents. Tout le monde devait avoir une mère et un père. [...] On ne pouvait pas exister sans parents. Une personne sans parents est misérable comme une personne sans histoire. Pour qu'on puisse nous évaluer facilement et puis nous traiter avec justesse, il nous fallait faire la preuve de notre appartenance (Chen, 1995 : 112).

C'est alors que Yan-Zi se rend compte qu'elle n'a que deux choix : vivre au sein des contraintes imposées par la famille et la tradition ou se suicider. Après une rencontre entre Chun, Yan-Zi et sa mère, les deux femmes font la vaisselle ensemble. En attendant le jugement de sa mère sur Chun, Yan-Zi raconte : « Chez nous, les jugements de maman équivalaient à des décisions. Mais je n'étais pas pressée de les connaître. Cette histoire n'avait pas de sens pour moi. Elle appartenait peut-être encore à Chun et à maman. Mais elle ne me concernait pas. Le mariage n'était plus mon seul espoir d'évasion, comme je le croyais auparavant. Non, il n'y avait pas d'évasion possible sauf... » (Chen, 1995 : 53). Mourir, se suicider, est alors sa seule possibilité d'échapper à son emprisonnement ; c'est de cette manière que Yan-Zi décide de prendre le contrôle de sa situation et de son identité : « [...] le jour de ma naissance était déjà celui de ma défaite. On ne m'avait pas demandé mon avis avant de me jeter au monde. Alors j'espérais qu'au moins on me laisserait choisir le moment de mon départ » (Chen, 1995 : 22).

Comme nous l'avons démontré, la volonté de Yan-Zi de vivre selon ses propres désirs et non en fonction de ceux qui lui sont imposés par la tradition, résulterait en un rejet et une marginalisation. Un autre personnage dans le roman, qui joue un rôle assez secondaire, incarne « ce type de marginalisation. Le père de Yan-Zi, un ancien professeur qui traitait auparavant des

sujets concernant la politique mondiale, vit dans l'impotence physique et intellectuelle suite à un accident de la circulation en rentrant du travail. Depuis cet événement, il « passait presque tout son temps dans son bureau. Il se plongeait dans les livres comme autrefois. Seulement, tandis que son corps bougeait beaucoup, les pages tournaient rarement [...], papa ne produisait plus d'essais polémiques » (Chen, 1995 : 26-27). Envers lui, Yan-Zi éprouve autant de haine qu'elle en éprouve envers sa mère, mais la relation que les deux entretiennent est plus distante. Effectivement, sa présence dans la maison est plutôt semblable à celle d'un fantôme qu'à celle d'une vraie personne : « Il était à demi-mort » (Chen, 1995 : 33). En sa présence Yan-Zi se comporte comme si elle était devant un fantôme : « au moment où je comptais poser doucement le thé sur le bureau, mes mains se révoltèrent : elles tremblèrent si fort que des gouttes d'eau brûlante sautèrent sur mon poignet » (Chen, 1995 : 29). Il existe des suggestions assez fortes que cet état de demi-mort est la conséquence de son travail d'intellectuel, envers lequel sa femme éprouve un certain mépris : « Maman était contente de [l'accident]. Il est trop dangereux de traiter de politique dans ce pays, déclarait-elle, on ne vit pas en Amérique [...] Qui sait, ajoutait-elle, si cet accident tombé sur ton papa, un homme pourtant alerte, n'était pas une tentative de meurtre ! » (Chen, 1995 : 27-28). Que son travail était peut-être dangereux, et que cet accident ait pu être intentionnel sont des considérations importantes. En effet, ayant embrassé passionnément un travail qui l'obsédait, mais qui n'était pas nécessairement soutenu par la tradition et la culture chinoises, le père de Yan-Zi se retrouve condamné en conséquence à l'isolement physique et mental. Il incarne le futur possible de Yan-Zi si elle ne se soumet pas aux attentes de sa mère : « La vie passait à côté de moi. Indifférente à ma présence, elle continuait son chemin, emportant ceux qui se joignaient à elle et abandonnant les autres qui se

tenaient au bord de la route. Je me voyais seule avec mon père, derrière la vie, parmi les papiers couverts de poussière. Je me voyais morte au milieu de la vie » (Chen, 1995 : 37).

Malgré cette similarité, Yan-Zi ne se reconnaît pas dans son père. Effectivement, elle déteste son père autant qu'elle déteste sa mère parce qu'elle lui attribue une certaine responsabilité dans la relation tendue qui existe entre elle et sa mère :

Je pensais que c'était un peu à cause de lui que maman et moi nous entendions comme le feu et l'eau. S'il avait été moins professeur d'université [...], s'il avait daigné se montrer un peu plus attentif à maman [...] maman aurait été moins dépendante de ma présence et de ma vertu. Si seulement papa avait pu partager un peu avec moi l'énorme responsabilité de rendre heureuse cette femme [...], j'aurais pu mieux respirer et peut-être vivre plus longtemps. Hélas, papa était fait d'huile et gardait comme elle une frontière avec l'eau, en poussant le feu vers la folie. C'était bien lui qui m'avait créé, en quelque sorte, une ennemie. (Chen, 1995 : 30)

La haine que Yan-Zi éprouve envers son père n'est pas dirigée directement envers lui, mais envers ce qu'il représente. Par rapport aux livres, elle dit : « Les choses intelligentes, je n'en trouvais pas beaucoup dans les livres. Sinon j'aurais eu plus de respect envers papa qui écrivait des livres » (Chen, 1995 : 13). Au cours du roman, elle fréquente le restaurant Bonheur où elle essaie plusieurs fois de rédiger une lettre de suicide destinée à sa mère. Ici, la patronne la prend pour une intellectuelle : « j'en aurais été très fâchée en d'autres circonstances. [...] D'ailleurs, il était vrai qu'assise devant la table avec mon papier et mon stylo, je pouvais ressembler à mon père » (Chen, 1995 : 26).

Malgré sa place secondaire dans le roman, le père joue un rôle extrêmement important en ce qui a trait à notre question concernant le projet de l'auteure à savoir si Ying Chen cherche en vérité à s'auto-engendrer par le texte. La dernière phrase de la citation ci-dessus est d'une grande importance dans ce cas. Effectivement, le père et Yan-Zi sont deux versions de la même

personne. Plusieurs passages dans le texte servent à renforcer cette idée. Après la mort de Yan-Zi, sa mère « cherche un lien entre [s]a mort et l'accident de [son] père. Elle se demande si ce n'est pas le même véhicule qui [les] a frappés³⁴ » (Chen, 1995 : 42-43). Dans une conversation, sa grand-mère remarque : « heureusement, tu ressembles plutôt à ton père » (Chen, 1995 : 40). Cette ressemblance que la grand-mère souligne est plutôt physique, mais d'autres parallèles s'établissent au long du texte. Malgré la haine que Yan-Zi éprouve envers son père, existent tous deux dans un état d'assourdissement qui les empêche de vivre dans l'authenticité personnelle. Pour le père, son état est le résultat de l'accident depuis lequel : « [il] n'écrivait plus et ne parlait presque pas » (Chen, 1995 : 32). Pour Yan-Zi, son état est la conséquence de la nécessité de vivre selon les critères imposés : « j'avais appris à me replier sur moi et à emprisonner ma langue – ah, cette maudite langue, derrière mes dents. Je savais ce qu'il fallait dire et ce qu'il ne fallait pas dire » (Chen, 1995 : 54). Cependant si nous considérons la dichotomie entre le masculin et le féminin présente dans le roman -- surtout en termes des qualités désirables que l'on attend des femmes telles que la soumission, la focalisation sur la perpétuation de la famille et de la culture, et l'ignorance 'vertueuse', nous pouvons en tirer un autre rapport de ressemblance, non pas entre Yan-Zi et le père mais entre Ying Chen et le personnage du père. Le père est, dans un sens, une représentation de Ying Chen elle-même. Ceci se voit à travers les qualités dites 'masculines' que cette dernière exemplifie : l'éducation, la vie publique et le progrès personnel, par exemple. Ying Chen est une intellectuelle et, évidemment, une écrivaine, qui a poursuivi ses études universitaires en Chine et puis à Montréal. La mère a dit, quand elle parlait de la carrière de son mari, 'on ne vit pas en

³⁴ Effectivement, Yan-Zi ne s'est pas suicidée, mais elle est morte dans un accident. Ce fait sera discuté plus loin.

Amérique'. Or, Ying Chen habite en Amérique du Nord. Le père de Yan-Zi représente le futur de Chen si elle était restée en Chine au sens où Chen serait devenue ce fantôme « demi-mort ». Dans ce sens, Yan-Zi représente et remplace Ying Chen dans le livre.

Avant de poursuivre notre analyse du roman de Ying Chen, quelques réflexions nous semblent ici indispensables. Il existe en effet des similarités entre les narrateurs/personnages des trois romans (et les auteurs qu'ils incarnent) qui, dans tous les cas, se trouvent confrontés à une situation qui les force à faire un choix. Yan-Zi planifie son suicide parce qu'elle ne voit aucune autre possibilité d'échapper à sa prison : « Quand je ne serais plus rien, je serais moi » (Chen, 1995 : 23). Chloé Delaume commence par un choix, « la grand-mère ou moi » (Delaume, 2009 : 129-130), choix qui se réduit nécessairement au choix entre « l'écriture ou la vie » (Delaume, 2009 : 186). Pour Dany Laferrière c'est « la mort ou l'exil » (Laferrière, 2009 : 103). Que ce soit dans le cas de Delaume ou dans celui de Laferrière, la question de l'écriture est entrecroisée avec le dialogue autour de la survie et de l'auto-engendrement de la personne. Dans un sens très réel, le narrateur/personnage-auteur vit non seulement dans le texte, mais il vit, il affirme son existence, par et à travers son écriture. C'est ici encore que nous revenons à la question de l'enterrement d'un aspect de soi afin de pouvoir continuer à vivre, semblable à ce que nous avons vu dans les personnages de Chloé/ Nathalie et Windsor fils/père. Pour Yan-Zi le conflit qui existe entre ses propres désirs et les attentes de sa culture peut être réduit au même choix auquel Windsor fils et tous ce qui vivent dans l'oppression doivent faire face : *la mort ou l'exil*. Comme Windsor, la narratrice reconnaît que la décision de se suicider élimine toute possibilité de retour. De son « petit lit roulant » (Chen, 1995 : 7) dans la morgue, Yan-Zi dit : « Je suis en exil maintenant. Le retour est impossible. Impossible, ne serait-ce que pour un court

instant, dans l'honnête intention de toucher l'épaule de maman une dernière fois » (Chen, 1995 : 9). Tout le roman est raconté à partir de ce point de vue d'exilée. Dans les limbes, Yan-Zi attend que Seigneur Nilou, un berger des morts, vienne récupérer son âme afin qu'elle puisse renaitre dans le corps d'un autre. En attendant, elle se trouve progressivement plus éloignée des contraintes physiques et mentales du monde des vivants : « Quand on est vivant, on évalue le temps. On compte les années, les saisons, les journées et les secondes. Rien n'échappe à ce calcul. [...] Quel soulagement enfin de se trouver hors de ce jeu interminable, d'être à l'abri du temps, [...] des plaisirs et des ennuis, [...] des parents et des enfants » (Chen, 1995 : 154). C'est cette position, hors contraintes, qui lui permet de prendre du recul face à ses sentiments envers sa mère. Éventuellement son ingratitude se transforme en l'intériorisation profonde d'une appréciation pour sa mère, ce qui englobe également l'appréciation de la culture qui a servi à façonner sa personne :

Mais comment connaître ce bonheur nouveau, intemporel et vide, sans avoir vécu à l'intérieur du temps, sans avoir étouffé dans sa plénitude ? Comment éprouver la joie glaciale de l'étranger sans avoir déjà eu une patrie ? Et enfin, comment apprendre à se débarrasser d'une mère sans être jamais né ? Être l'enfant d'une femme est donc une chance qui permet de connaître le bonheur de ne pas l'être. Une chance à laquelle on doit beaucoup de gratitude. (Chen, 1995 : 154)

L'Ingratitude est effectivement, paradoxalement, une expression de la gratitude de l'auteure envers la culture et la tradition chinoises, et envers sa mère et sa famille qui en étaient les porteuses. C'est une reconnaissance de ses racines auxquelles elle ne pourrait jamais retourner, mais desquelles elle ne serait jamais indépendante non plus. Quand Yan-Zi dit « je suis en exil maintenant. Le retour est impossible » (Chen, 1995 : 9), elle fait autant référence à l'« entre-deux » du narrateur, dans les limbes, entre la vie et la mort, qu'à l'« entre-deux » de l'auteur

qui vit entre la culture chinoise et la culture occidentale. Dans ce deuxième sens son exil est alors semblable à celui de Laferrière. Comme Laferrière, ainsi que les générations antérieures et futures d'Haïtiens, Yan-Zi avait dû faire un choix entre la mort ou l'exil : vivre sous les contraintes maternelles et culturelles et accepter l'assourdissement de sa propre intériorité, ou se suicider et vivre dans l'exil des limbes avec Seigneur Nilou. Mais notons dans la citation ci-dessus la phrase « Comment éprouver la joie glaciale de l'étranger sans avoir déjà eu une patrie ». Comme la voix de Windsor fils qui se confond avec celle de Dany, ici nous trouvons la voix de Yan-Zi qui se confond avec celle de Ying Chen. Tandis que cette phrase s'applique de façon figurée à la situation de la narratrice, il y existe un rapport très littéral avec celle de l'auteur, et nous croyons que c'est dans de telles phrases que se dévoile ce que l'on pourrait qualifier de projet autofictionnel de l'auteure. Comme Dany Laferrière/Windsor, Ying Chen/Yan-Zi ne verra jamais son pays natal avec les yeux qu'elle avait avant son *départ* de ce monde.

Comme nous l'avons dit, nous envisageons l'acte d'écrire de l'autofiction comme une interrogation et une exploration de l'intériorité de son auteur, et dans le cas de Chen, ceci s'effectue à travers une interrogation de son rapport avec sa famille et son pays natal. De son point de vue interstitiel, d'où le « retour est impossible », Chen présente la mère de Yan-Zi comme un tyran dépourvu de toute douceur maternelle. Comment ce roman pourrait-il donc être une expression de gratitude envers celle-ci ? Nous croyons pouvoir soutenir cette idée par une analyse d'un personnage du roman auquel nous n'avons pas encore touché : la grand-mère de Yan-Zi. Si on tient compte du rapport entre Yan-Zi et son père, qu'ils sont effectivement deux versions de la même personne, le rôle de la grand-mère paternelle par rapport à Yan-Zi

prend un sens nouveau. Elle représente, dans le roman, l'amour maternel qui manque chez la mère. Au long du texte, elle éprouve une douceur envers sa petite-fille, et elle est le seul membre de la famille envers lequel Yan-Zi éprouve des sentiments d'affection. Un exemple de cette douceur se voit au moment où il faut habiller le corps pour l'enterrement. La mère et la grand-mère se disputent quant au choix des vêtements : la grand-mère veut l'habiller d'« un manteau d'hiver de style traditionnel³⁵, de sorte [qu'elle n'ait] pas froid une fois arrivée là-bas et que les esprits des ancêtres [lui] soient bienveillants. Maman trouve ridicule cette idée dont l'application ne peut que déshonorer la mère de cette fille » (Chen, 1995 : 41). Tôt dans le roman, la grand-mère parle au corps de Yan-Zi en le suppliant :

Je te prie de rester encore un peu avec nous [...] Nous ne supportons pas ce silence infini où tu enterres les tumultes de ton âme. Il faut que tu parles. Tu peux maudire ta pauvre mère, si tu le préfères, maudire tout le monde et m'accabler d'injures. Mais parle ! Sur notre tête, décharge ton chagrin. Ainsi, tu auras un voyage facile. Et nous ne serons pas consolés autrement... (Chen, 1995 : 8)

L'Ingratitude est, au bout du compte, une réplique à cette requête. La grand-mère appelle sa petite-fille à « maudire [sa] pauvre mère [...] maudire tout le monde et [l]'accabler d'injures ». Elle donne cette permission qui semble confondre, de façon très subtile, la mère et la grand-mère. Mais Yan-Zi réserve toutes ses injures pour sa mère tandis que sa grand-mère reste intouchée. Les injures contre la mère, la rancune que Yan-Zi éprouve envers cette femme pour l'étouffement qu'elle a imposée à sa vie représentent plutôt les aspects de son passé qui entrent en conflit avec son présent et qui créent en elle un malaise irréparable en raison même de son statut interstitiel.

³⁵ On peut se poser la question de savoir s'il ne s'agit pas d'une référence indirecte, un clin d'œil, de l'auteure à elle-même, Ying Chen ayant besoin d'un manteau pour sa vie au Canada.

Chloé Delaume et Dany Laferrière, nous l'avons vu, s'auto-engendrent par le texte. En va-t-il autant de Ying Chen ? Les enterrements qui figurent dans les textes de Delaume et de Laferrière représentent un geste actif et intentionnel. Ceci est surtout vrai dans le cas de *Dans ma maison sous terre*. Quand Chloé dit, dans la lettre destinée aux membres de sa famille, « je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer. Je m'adresse à vous tous, [...] Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage d'affliction, et quiconque m'approchera saura le regretter » (Delaume, 2009 : 205), nous y retrouvons un projet d'auto-engendrement. C'est effectivement ce désir souligné par Robin de « se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires à la place de sa vraie filiation » (Robin, 1997 : 16), qui est au centre de son texte. Dans *L'Énigme du retour* nous trouvons aussi un projet d'auto-engendrement, mais cette fois il s'agit d'un projet tout aussi bien personnel que collectif. L'enterrement du père représente une tentative de faire la paix avec l'aspect de soi qui est assourdi et, à cause de son état d'« entre-deux », seulement à moitié existant, afin de pouvoir s'affirmer comme faisant parti d'une collectivité qui s'exprime et existe dans le hors-lieu du texte. Dans *L'Ingratitude* la réponse à la question de l'auto-engendrement peut encore être établie à travers cette même notion d'enterrement symbolique d'un aspect de soi. La mort de Yan-Zi est effectivement représentative des conséquences du choix de Chen, celui d'avoir quitté sa famille et sa vie en Chine. Pour la narratrice ainsi que pour l'auteure, le choix de mettre fin à une situation étouffante se faisait avec l'espoir de pouvoir vivre plus pleinement selon ses propres desirs. Yan-Zi envisage la mort comme une chose nettement réglémentée par Seigneur Nilou, et elle anticipe une renaissance littérale dans le corps d'un autre après sa mort :

[Le matin, Seigneur Nilou] se lève et parcourt sa longue liste. [...] Ensuite, il prend un crayon, dessine des ronds sur certains noms et des croix sur les autres. Ceux qui reçoivent un rond vont s'installer dans le ventre d'une femme et ceux avec une croix mourront le jour même. (Chen, 1995 : 59)

Cependant, une fois morte Yan-Zi n'est pas installée dans le ventre d'une femme, mais se trouve dans un état d'ambiguïté :

Or, il tarde à se présenter. Le royaume des morts semble moins ordonné que ne le pense grand-mère. Je ne sais plus où aller. Je deviens anxieuse, car grand-mère a dit qu'on devait toujours aller quelque part. (Chen, 1995 : 106)

La narratrice n'est pas libérée, mais continue à être préoccupée par sa relation avec sa mère.

Elle continue d'investir son énergie dans des comportements que sa mère lui impose.

Cependant, une fois morte et donc détachée de sa mère, Yan-Zi considère sa relation avec sa mère avec plus d'objectivité. Pour Chen, c'est la vie d'immigrée qui promet d'être une nouvelle vie mais qui condamne l'immigrant à vivre à jamais dans un « entre-deux » inévitable. Comme dans le cas de Delaume et de Laferrière, Chen écrit pour atténuer et comprendre les sentiments qui l'envahissent à cause des conflits internes qui existent autour de ses choix de vie. Ayant quitté son pays natal, elle vie dans les paradoxes de « l'entre-deux » qui n'est ni l'un ni l'autre, qui met en valeur l'influence et l'importance des personnes et du pays quittés. Cette idée s'exprime à travers la voix de Yan-Zi qui remarque que :

[Seigneur Nilou] sème des haines dans les amours, des troubles dans la paix, le déclin dans la prospérité. Il annonce l'éternel par l'éphémère. Il console la naissance par la mort. Il échange une vie contre une autre (Chen, 1995 : 59)

Dans le cas de *Dans ma maison sous terre* et dans le cas de *L'Énigme du retour*, il est vite évident que le personnage-narrateur est bien une représentation de l'auteur lui-même.

Mais il est peut-être plus difficile de présenter ce même argument pour *L'Ingratitude*. Nous

croyons avoir démontré, même de façon imparfaite, que l'auteur se représente dans le texte en se dédoublant entre deux personnages différents : Yan-Zi et son père ; et que sa mère se dédouble dans les personnages de la mère et la grand-mère. Mais pour soutenir un tel argument, il serait nécessaire de trouver une motivation pour expliquer pourquoi l'auteur n'aurait pas simplement mis en scène un personnage portant son propre nom, comme c'est le cas pour les romans de Laferrière et de Delaume.

Tout au long du roman, la narratrice retourne à la lettre de suicide destinée à sa mère. Yan-Zi éprouve une grande difficulté face à rédiger de cette lettre. Yan-Zi ne cherche pas en effet à laisser à sa mère une lettre sincère et honnête :

[J]e ne devais pas lui écrire avec cette franchise agaçante qui, à ma mort, lui serait la meilleure consolation. Qu'y pouvait-elle quand le ciel lui-même décidait de punir cette fille méchante, rebelle à l'ordre des choses ? La perte d'une fille comme moi n'ébranlerait pas son statut de mère. Elle resterait ma maman. Elle continuerait à jouir des avantages de mère : me gronder, avoir pitié de moi, me donner des leçons en commençant par : « Tu aurais dû... » Elle ferait tout cela tant qu'elle le voudrait, sans avoir désormais à supporter mes bouderies. (Chen, 1995 : 24-25)

Ce que veut plutôt Yan-Zi, c'est de blesser sa mère de façon subtile en lui laissant une lettre « [...] mensongère, [une] fausse déclaration d'amour » (Chen, 1995 : 141) ; la lettre est un acte de punition, une arme ciblée pour atteindre la personne que la narratrice tient comme responsable de son sort, mais qui est aussi représentative de toute la culture et des traditions chinoises. Cette lettre n'est jamais terminée. Plusieurs fois dans le livre Yan-Zi s'assoit au restaurant Bonheur pour rédiger cette missive, mais chaque tentative se termine par un échec. Au moment de son dernier essai, Yan-Zi relit son travail et elle est saisie par un sentiment inattendu : elle commence à pleurer devant la « fausse déclaration d'amour » qui « semblait maintenant devenir une chose sincère » (Chen, 1995 : 141). À ce point-ci, ses proches

commencent à deviner ses intentions. La serveuse au restaurant renverse « peut-être exprès, [le] flacon débouché que [Yan-Zi] avais mis sur la table », qui contenait les pilules qu'elle avait ramassées pour se tuer. Chun arrive ensuite, pour l'intercepter avant qu'elle ne puisse poursuivre son plan. Yan-Zi dit : « Je dus encore une fois retarder mon projet. Je remis les flacons dans mon sac. Je froissai la lettre et la jetai rapidement dans une poubelle à côté » (Chen, 1995 : 143). Ceci est suivi d'un événement inattendu. Se rendant compte que Chun est là pour la sauver, ou peut-être même pour l'emprisonner à nouveau, Yan-Zi se met à courir pour s'échapper. Alors qu'elle s'enfuit, elle est écrasée par un camion, un accident qui la tue. En fait ce n'est pas par le suicide qu'elle a planifié que la narratrice meurt, mais par un accident qui est curieusement semblable à celui qui a réduit son père à un « demi-mort ». La lettre que Yan-Zi avait jetée dans la poubelle prend alors un sens nouveau, car elle n'est plus liée à un suicide aux yeux de ceux qui sont toujours vivants.

Le fait que Yan-Zi rédige cette lettre ne participe pas seulement à la cohérence du personnage et à son intention de se suicider, il permet également à l'auteur de commenter sur son propre emploi de l'écriture et d'exprimer de façon tacite son projet. Yan-Zi annonce :

Pour obtenir le meilleur effet, la patience était nécessaire. Il serait important de lui laisser une lettre très douce, disant que je l'aimais vraiment, qu'elle était mon seul vrai amour et que j'allais mourir pour elle. Ce n'était pas une chose facile. Maman était si perspicace. Il me fallait faire de grands efforts afin de gagner sa confiance. Mon amour pour elle était ce qu'elle désirait le plus dans sa vie, et en même temps la dernière chose au monde à laquelle elle croyait. Je devais donc faire attention. Il me fallait de l'imagination. Je devais songer à une mère fictive, emprunter un ton raisonnable, appliquer çà et là quelques touches de tendresse réservée. Je soignerais bien les mots et les expressions. Qu'ils ne soient ni trop sucrés ni trop amers. Quelques larmes seraient utiles pour relever le goût du papier. Mais il fallait les refroidir avant de servir... (Chen, 1995 : 16-17).

Cette lettre est alors une version métaphorique inachevée du roman lui-même. La lettre, une fausse déclaration d'amour envers la mère ; le roman, une fausse déclaration de haine envers celle-ci. Mais pourquoi ? L'auteur répond par la bouche de son avatar :

J'avais pris l'habitude de ne pas dire l'entière vérité, c'est-à-dire de mentir. On peut très bien produire des mensonges à partir de vérités, ou obtenir des vérités grâce aux mensonges. N'est-ce pas en effet le jeu que jouent par excellence les avocats, les journalistes, les politiciens, les professeurs comme papa, les mensonges étant souvent cachés dans le choix des vérités ? En réfléchissant bien à la phrase 'Le feu ne peut pas être dissimulé par le papier' qui voulait dire que la vérité ne peut être dissimulée par le mensonge, je me demandais si l'on ne sous-entendait pas l'inverse : le mensonge ne peut pas être dissimulé par la vérité. La puissance du mensonge et la fragilité de la vérité deviendraient ainsi frappantes. Et en interprétant le proverbe d'une autre façon, justement, j'avais l'impression de dire une vérité. (Chen, 1995 : 56)

Que Yan-Zi cite ici explicitement la phrase prononcée plusieurs fois³⁶ par sa mère (« le feu ne peut être dissimulé par le papier ») permet de comprendre la présence de l'auteur dans le texte. Dans le passage juste cité, c'est Yan-Zi qui parle dans le texte, mais c'est la voix de Ying Chen qui est représentée à travers elle. Ici se trouve une explication, subtilement insérée, de la position de l'auteure dans son texte. Ceci est autant la voix de Yan-Zi, en pleine cohérence avec son personnage, que celle de l'auteure elle-même qui dévoile de façon explicite, bien que subtile, la nature autofictionnelle de *L'Ingratitude*. Quitter son pays, c'était pour Ying Chen une forme de suicide car le retour est impossible. Bien sûr, comme pour Dany Laferrière, le retour physique est toujours une option, mais il ne serait jamais possible de retourner à un état d'appartenance et de compréhension totales, car l'esprit est à jamais marqué par l'empreinte de l'autre. Pour Ying Chen, raconter son histoire de façon autobiographique, par des faits de sa vie, des événements organisés chronologiquement, ne suffirait pas à exprimer cette vérité. Dans l'histoire autobiographique, disparaîtraient les enjeux subtils de l'« entre-deux ».

³⁶ Par exemple à la page 55.

L'histoire racontée nécessairement ne cherche pas à représenter *la vérité*, mais à raconter *une vérité*, c'est-à-dire la vérité interne de l'auteure qui a fait le choix de quitter son pays et sa famille, qui a accepté et choisi un exil qui l'empêchera à jamais de *retourner* dans son pays natal, mais qui sera pour toujours définie en partie par ce pays. C'est une vérité que l'auteure exprime de manière figurée, non pour éviter d'écrire sur elle-même, mais pour mieux exprimer les complexités identitaires et les sentiments qui ne se traduiraient pas par une écriture autobiographique. Comme elle le dit : « on peut très bien produire des mensonges à partir de vérités, ou obtenir des vérités grâce aux mensonges » (Chen, 1995 : 56).

Nous avons déjà mentionné qu'il est impossible d'affirmer que l'histoire racontée dans *L'Ingratitude* renvoie aux faits autobiographiques de la vie de l'auteure. Si l'objectif était d'adhérer à une conception de l'autofiction comme celle qu'adopte Darrieussecq, il serait difficile sinon impossible de déceler dans le texte de Ying Chen une trace autofictionnelle. Il est même possible de dire que l'auteur s'éloigne de manière significative des repères qui serviraient à faciliter un rapport entre le roman et la vie de l'auteure. Parmi ces éléments qui contribuent à créer une distance, le plus évident est bien sûr la nature tout à fait fantastique de l'histoire, le fait que Yan-Zi raconte son histoire à partir d'une perspective posthume. Plusieurs autres facteurs plus subtils servent à distinguer Ying Chen de Yan-Zi et qui pourraient contredire l'argument selon lequel *L'Ingratitude* peut être vue comme une œuvre autofictionnelle.

L'auteure crée cette distance par un manque de précision relativement à des détails tels que les noms de personnes ou de lieux. On sait bien, par certains des détails tels que des références à Mao, ainsi que les références à Kong-Zi et à la fête de la lune, que le roman se déroule en Chine, mais l'auteure ne donne aucune information spécifique de lieu qui établirait un lien

concret avec sa vie. Il y a également un manque de repères en ce qui concerne les personnages. Le nom de Yan-Zi n'apparaît pour la première fois qu'à la page 53, et les parents et la grand-mère de Yan-Zi ne sont jamais nommés. Certains personnages du roman sont nommés, mais ceux-ci sont plutôt périphériques, et l'utilisation des noms est clairsemée. Ainsi, Ying Chen éloigne sa personne de celle du roman. Yan-Zi ne représente pas l'auteure elle-même, mais son intériorité. Mais malgré le recul de l'auteure par rapport aux faits autobiographiques en faveur d'une représentation figurée, une analyse textuelle dévoile très clairement un projet personnel, que nous qualifions d'autofictionnel, qui peut se rapprocher de ceux de Dany Laferrière et de Chloé Delaume. Se représenter à travers un personnage sert à donner un sens figuré à son histoire. Cette analyse mène à la nécessité d'expliquer pourquoi Chen aurait choisi, si Yan-Zi est effectivement un avatar de sa propre personne, de tant s'éloigner de celle-ci ? Dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Simon Harel écrit que « l'écriture du hors-lieu est aussi un projet qui réfute toutes les tentatives de marginalisation rassurante, d'exotisme convenu qui caractériseraient l'écriture migrante » (Harel, 2005 : 145-146). « De ne pas dire l'entière vérité, c'est-à-dire de mentir. [Mais en ce faisant], obtenir des vérités » (Chen, 1995 : 56), c'est ce que Chen accomplit. S'éloigner de son récit, retirer ses repères autobiographiques, c'est reprendre un certain pouvoir sur son histoire et sur son lecteur. L'auteur qui s'éloigne du texte de cette façon est en mesure d'effectuer une exploration personnelle et intérieure complètement débridée, tout en se cachant en pleine évidence. Ceci dégage le texte de tout discours non seulement autour de son statut canonique et du statut de l'auteur dans le texte, mais aussi de toute responsabilité imposée par le lecteur qui demande l'exactitude des faits ou qui pourrait accuser l'auteur de nombrilisme ou de narcissisme. L'auteur se permet donc de se

mettre à nu devant le lecteur, qui ne s'en aperçoit même pas. Et cependant, d'une façon aussi intime et personnelle que l'avaient fait Delaume et Laferrière, Chen s'engage à écrire pour apprivoiser les douleurs qui sont les produits de sa vie d'immigrée, de sa vie interstitielle et hors lieu, et de faire le deuil d'un pays maternel dont elle ne pourra jamais plus faire partie.

5. Conclusion

En analysant le texte de Chen, nous avons dévoilé un projet personnel de l'auteur qui est parallèle à ceux de Dany Laferrière et de Chloé Delaume. Dans *Dans ma maison sous terre* il est certain qu'on peut retrouver des repères factuels qui servent à façonner un rapport très clair entre le personnage du roman et l'auteure. À la différence de *L'Ingratitude*, les noms des personnages fondamentaux dans la vie de Chloé Delaume sont nommés : Mamie Suzanne, sa grand-mère ; Soazick, sa mère ; « Selim le Libanais, Sacha l'être social, Sylvain le à jamais » (Delaume, 2009 : 48), avatars de son père ; Georges Ibrahim Abdallah, son oncle et fondateur de La Fraction armée révolutionnaire libanaise. Il en va de même pour les lieux physiques. Delaume fournit des détails spécifiques qui servent de points de repère pour ancrer sa personne dans le texte. On y retrouve des références aux lieux « j'habitais à présent [...] dans l'horrible quartier d'Oberkampf » (Delaume, 2009 : 45), ainsi qu'aux dates : « Il est mort un 13 mars » (Delaume, 2009 : 8). En fonction de ces détails, la nature autobiographique de *Dans ma maison sous terre* est incontournable. À l'opposé, dans le cas de *L'ingratitude*, ainsi que nous l'avons signalé, le fait que Yan-Zi raconte son histoire à partir d'une perspective posthume est suffisant pour pouvoir établir son caractère fictif. Mais il faut absolument reconnaître que dans le roman de Delaume se trouvent plusieurs détails qui pourraient servir à arriver à la même conclusion. Dans ce livre, plusieurs chapitres importants laissent entrevoir Chloé et Théophile qui communiquent avec des défunts, des morts qui racontent leurs histoires. Au moins un de ces personnages morts renvoie à un personnage de roman écrit par une autre auteure : Tom qui est effectivement Tom, l'enfant mort dans *Tom est mort* de Marie Darrieussecq. En plus, certains événements fantastiques qui parsèment *Dans ma maison sous terre* dévoilent la

présence prépondérante de la fiction dans cette œuvre. Par exemple, à un moment en particulier, Théophile ingère un corps qu'il a exhumé³⁷ : « J'ai mangé le corps de Louise pour que sa voix, en moi, puisse résonner toujours [...] Il ne restait que ses os, j'ai tout plié menu, et ça m'a pris des mois pour tout ingurgiter » (Delaume, 2009 : 199). Théophile est un être entièrement fictif et un personnage principal qui représente un aspect du dialogue interne de Chloé.

Certes, plusieurs détails dans le roman de Delaume sont vérifiables, autobiographiques ; les faits ne peuvent être niés. Mais dans celui de Chen, c'est par leur nature esquissée, que les personnages et les lieux deviennent représentatifs de détails réels de la vie de Chen. Parce qu'ils ne sont pas vérifiables, ils acquièrent, en quelque sorte, autant de crédibilité que les noms, lieux et dates dans le roman de Delaume. Quant à *l'Énigme du retour*, ce roman est peut-être celui des trois œuvres qui incorpore le moins de détails que l'on pourrait qualifier de clairement fictifs, même si, au premier regard, ceci n'est pas vraiment évident. Il y a d'abord la question du prénom du narrateur qui semble différent de celui de l'auteur. Toutefois, une recherche même superficielle dévoile que Dany Laferrière est né Windsor Kléber Laferrière³⁸. D'autres détails semblent également relever de la fiction. Citons, par exemple, la question d'une poule noire qui est offerte au narrateur par le meilleur ami de son père et qu'il emmène avec lui à Baradères. Une fois arrivé dans le village natal de son père, un homme confond le

³⁷ Cet événement ainsi que le détail des cadavres qui parlent n'ont pas figuré dans notre analyse, mais nous les mentionnons seulement pour démontrer qu'il existe dans le roman de Delaume autant de détails qui renvoient à son caractère fictif.

³⁸ L'objet ici est seulement de mentionner ce détail pour établir que *L'Énigme du retour* est un œuvre qui semble plus romanesque qu'il l'est. Nous n'avons pas l'intention d'entrer dans une discussion autour des raisons pour lesquelles Laferrière aurait choisi de se mettre en scène sous ce nom, sauf pour suggérer que ceci pourrait être une situation semblable à celle de Chen qui emploie le nom Yan-Zi afin de pouvoir s'exprimer sans contraintes (voir plus haut)

narrateur avec « Legba [...], le dieu qui se tient à la frontière du monde visible et du monde invisible » (Laferrière, 2009 : 279) précisément à cause de cette poule noire qu'il porte. Tandis que ce passage semble donner dans le fantastique quand on le considère selon une sensibilité nord-américaine, il n'y a rien qui puisse dire que ceci ne pourrait pas avoir été un événement véritable dans la vie de Laferrière. À cause de sa longue absence de son pays natal, même le narrateur ne comprend pas cet incident. Il dit qu' «[il] faut parfois faire semblant de comprendre, car personne ne vous expliquera ce que vous êtes censé savoir » (Laferrière, 2009 : 279). À la différence des éléments fantastiques qui figurent dans *L'Ingratitude* et *Dans ma maison sous terre* qui relèvent indiscutablement de la fiction, les détails qui semblent les plus fantastiques de *L'Énigme du retour* pourraient être entièrement *vrais* si l'on prend en compte la rencontre entre deux cultures. S'ils sont effectivement *énigmatiques*, ils ne sont pas impossibles et se situent à la frontière entre le fictif et le possible. En outre, contrairement aux deux autres romans, dans celui de Laferrière tous les personnages majeurs³⁹ représentent des personnes véritables dans la vie de l'auteur.

Nous rappelons les critères soulignée par Darrieussecq quand elle dit que « l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif [...], mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie' (Darrieussecq 1996 : 369-370). Cette définition, largement acceptée par le monde littéraire, n'est pas soutenue par notre analyse. La question de « la vraisemblance [en tant qu'] enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie' » remettrait en

³⁹ Il se peut qu'il en soit de même pour les personnages secondaires, mais nous n'avons pas été en mesure de le vérifier.

question le statut autofictionnel de *Dans ma maison sous terre*, un livre que l'auteur déclare autofictionnel, tandis que *L'Énigme du retour*, qui n'affiche pas son caractère autofictionnel de la même façon, semble remplir ces critères plus nettement. Gasparini, de son côté, arrive à une conclusion qui considère l'autofiction comme faisant partie d'une catégorie plus large qu'il appelle « autonarration⁴⁰ » :

Le concept d'*autonarration* ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique. Il recouvre des textes strictement autobiographiques, régis par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d'ambiguïté plus ou moins retorse. » (Gasparini, 2008 : 312-313)

Cette catégorisation est intéressante, car elle renvoie à toute forme d'écriture qui implique « une stratégie d'ambiguïté plus ou moins retorse », mais comme c'est la question de Ouellette-Michalska quand elle dit que « [l']insertion se fait sous différentes formes et à des degrés divers ». Si cette catégorie d'*autonarration* ne renvoie qu'aux types de textes qu'a énumérés Gasparini, que peut-on dire au sujet de *L'Ingratitude* qui, même si il n'affiche pas son ambiguïté de façon explicite, implique une stratégie d'ambiguïté qui est très semblable à celle que nous avons identifié dans *L'Énigme du retour* et *Dans ma maison sous terre*. Retournons à la définition de l'autofiction de Gasparini que nous avons citée dans notre introduction, qu'elle concerne un : « [t]exte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et

⁴⁰ Les origines du mot « autonarration » sont expliquées par Gasparini : « C'est en 2005 que, pour la première fois, à propos de *Mercy of a Rude Stream* d'Henry Roth, [Arnaud Schmitt] a plaidé pour le remplacement d'*autofiction* par *autonarration* : 'Se narrer, s'autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire. Se dire, certes, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, polyscopiques, stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la vase référentielle est bien réelle. Ira est le double autonarré d'Henry' » (Gasparini, 2008 : 312)

d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience »

(Gasparini, 2008 : 311). En introduisant cette définition, nous rappelons que l'auteur mentionne aussi que :

Ces traits constituent des indices plus que des critères. Il n'est pas nécessaire qu'ils apparaissent tous, mais plus ils seront nombreux, variés et originaux, plus le texte se distinguera de l'autobiographie et du roman autobiographique traditionnels. Pour le classer dans la nouvelle catégorie on ne peut donc se fier aux déclarations de l'auteur ou de l'éditeur : il faut analyser les procédés d'écriture, ce qui demande un peu plus de travail critique. (Gasparini, 2008 : 311)

Se pourrait-il donc que le concept d'autonarration que présente Gasparini soit ainsi, malgré sa nature plus élargie et englobante, lui-même trop restreint pour encadrer toute œuvre qui tombe sous sa propre définition d'autofiction ? Cet « archigenre » d'autonarration n'encadrerait-il pas donc aussi des romans comme *L'Ingratitude* qui, à travers une analyse des procédés d'écriture semble répondre à sa définition ? Nous avons en effet relevé dans ce texte des éléments renvoyant à «[la] complexité narrative, [à la] fragmentation, [à l']altérité, [au] disparate et [à l'] autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience ».

Un autre argument existe quant aux questions des rapports entre le prénom de l'auteur(e) et celui du narrateur ou de la narratrice. Effectivement, Dany Laferrière et Chloé Delaume ont chacun deux noms, et les deux jouent sur cette particularité dans leur œuvre. Certes, Delaume se présente dans son roman sous le nom qui paraît sur la couverture, tandis que Laferrière insère son nom dans le livre de façon bien plus subversive. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, cela renvoie au même problème lié à la définition des genres

littéraires que nous avons soulevé quand nous avons dit plus haut⁴¹ que le caractère incertain de l'implication de l'auteur dans son propre texte pose un problème particulier car, comme le dit Ouellette-Michalska, tout écrivain s'implique dans son propre texte. Tout ceci illustre à quel point ces définitions des genres littéraires sont problématiques. Au bout du compte, le fait qu'une œuvre puisse remplir un critère donné plus qu'un autre pose *le problème fondamental*. Pour les définitions de l'autobiographie et du roman que souligne Lejeune, les critères par lesquels le genre d'une œuvre peut être déterminé sont indiscutables. Le nom de l'auteur est soit présent, soit absent dans le texte, et c'est la même situation pour la déclaration du pacte romanesque ou autobiographique. C'est ce que Lejeune affirme quand il écrit que « l'autobiographie [...] ne comporte pas de degrés, c'est tout ou rien » (Lejeune, 1996 : 25).

Pour ces raisons, si l'on insiste sur une analyse de l'autofiction dans le cadre des canons littéraires, *L'ingratitude* ne pourrait s'inscrire dans un tel cadre, car l'auteur n'implique aucunement son nom de la même façon que le font Delaume et Laferrière. En d'autres termes, selon les définitions canoniques des genres littéraires, *L'ingratitude* ne pourrait être considérée comme une œuvre d'autofiction. Or, dans le cadre de notre problématique, *L'ingratitude* peut selon nous être envisagée comme une œuvre qui utilise des procédés littéraires qui s'apparentent à l'autofiction. En dégageant de la discussion de ces définitions contraignantes et qui posent souvent problème, un certain nombre de critères communs aux trois œuvres de notre corpus apparaissent alors. En nous appuyant sur les motivations subjectives des auteur(e)s, nous avons pu envisager l'autofiction comme un procédé littéraire possible de saisir. Dans les trois œuvres qui ont figuré dans cette étude sont dévoilés trois auteurs qui

⁴¹ Voir pages 21 à 22

cherchent à atténuer leurs conflits internes par et à travers leur texte, chacun évoluant de sa propre façon. Le fait que chacun des auteurs entretient ce projet de façon plus ou moins subversive ne remet aucunement sa présence dans le texte en question. Alors que Delaume annonce son projet très explicitement, Laferrière entreprend le sien de façon plus subversive et Chen tente de se cacher totalement sous la guise du roman. Cependant, malgré les différences entre le degré d'implication de l'auteur dans le texte, dans chaque instance le projet autofictionnel de l'auteur s'annonce fondamentalement de la même façon. Effectivement, c'est à travers sa voix d'auteur dans le texte que celui-ci ou celle-ci dévoile ses intentions. Dans le cas de Delaume, son projet de s'écrire, et de survivre en s'écrivant, est évident quand elle annonce :

[...] j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur (Delaume, 2009 : 186).

Pour Laferrière, le projet de « renaître » par le texte s'annonce dès les premières pages : « Me voilà devant une vie neuve. / Il n'est pas donné à tout le monde de renaître » (Laferrière, 2009 : 22). C'est en confondant les noms Dany et Windsor qu'il révèle le fait que *L'Énigme du retour* est un lieu où il enquête sur sa propre personne, ses relations avec sa famille et les deux pays entre lesquels il existe, ainsi que sa place dans une communauté qui ne peut s'affirmer et exister qu'à travers le texte : « Le fils de ma sœur s'appelle Dany / On ne savait pas si tu allais revenir, m'a dit ma sœur. / Celui qui va en exil perd sa place » (Laferrière, 2009 : 105). Enfin, la voix de Chen s'insère dans le texte à travers un jeu de paradoxes. Tout d'abord se pose la question de la frontière ténue entre la vérité et le mensonge, et le fait que les deux s'opposent

tout en étant subtilement interchangeable : « De ne pas dire l'entière vérité, c'est-à-dire de mentir. [Mais ce faisant], obtenir des vérités » (Chen, 1995 : 56). Ensuite, se pose la question de son point de vue qui est en soi paradoxal, c'est-à-dire dans « l'entre-deux ». Attendant Seigneur Nilou entre la mort et la renaissance, la narratrice évoque d'autres paradoxes : « [Seigneur Nilou] sème des haines dans les amours, des troubles dans la paix, le déclin dans la prospérité. Il annonce l'éternel par l'éphémère. Il console la naissance par la mort. Il échange une vie contre une autre » (Chen, 1995 : 59). Enfin, en cohérence avec cette mise en jeu de toutes ces contradictions, l'auteur annonce son projet à travers un personnage qui est à la fois son double et son contraire :

Je devais donc faire attention. Il me fallait de l'imagination. Je devais songer à une mère fictive, emprunter un ton raisonnable, appliquer çà et là quelques touches de tendresse réservée. Je soignerais bien les mots et les expressions. Qu'ils ne soient ni trop sucrés ni trop amers. Quelques larmes seraient utiles pour relever le goût du papier. Mais il fallait les refroidir avant de servir... (Chen, 1995 : 16-17)

Dans notre ambition d'envisager l'autofiction comme un procédé littéraire, nous sommes conscients que nous avons dû, privilégier la voix de l'auteur. La voix est un procédé littéraire aux normes bien établies. Nous soutenons, comme nous l'avons annoncé dès les premières pages, que l'autofiction est une exploration de l'intériorité de l'auteur qui s'effectue par le biais d'une exploitation, dans le domaine de la fiction, de faits autobiographiques. Dans chacun des textes étudiés il est question d'un auteur qui cherche à diminuer ses angoisses internes par la création textuelle. En outre, c'est dans le statut incertain de l'autofiction comme phénomène textuel, que réside ce pouvoir d'exploration. Dans chacune des œuvres, c'est la question du brouillage entre fiction et réalité qui autorise une exploration de soi hors des contraintes des faits autobiographiques. L'autofiction permet d'explorer des sentiments, des

conflits et des paradoxes internes en leur conférant un sens figuratif qui permet une exploration plus profonde que ne le ferait une adhérence à des repères factuels. Le fait que l'auteur explicite qu'il joue ou non sur les incertitudes qui existent dans cette interaction entre le factuel et le fictif n'a pas d'importance en soi. Le projet autofictionnel d'un auteur peut être soit annoncé dès le départ soit subtilement dévoilé à travers quelques phrases dans le texte. La question du degré d'implication de l'auteur dans le texte, qui pose un problème insurmontable dans la considération de l'autofiction dans le contexte des canons littéraires, n'est pas problématique dans lorsque l'on considère l'autofiction comme un procédé littéraire. Au bout du compte, ainsi que nous l'avons dit au départ, la nature autofictionnelle d'une œuvre ne peut être établie que par l'entremise du projet de l'auteur. Il s'agit ici d'une question importante car ce serait l'élément qui distinguerait l'autofiction de tout autre texte. C'est en effet cette question du projet de l'auteur que Robin cernait quand elle posait son hypothèse que « l'écrivain est toujours habité par un fantasme de toute-puissance [...] Être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte » (Robin, 1997 : 16). Certes, dans chacune des œuvres que nous avons considérées se retrouve la question de l'auteur qui s'engendre à travers son texte et, par là, se crée une nouvelle identité. En cela, notre analyse se rapproche de celle de Robin concernant l'identité postmoderne dont la caractéristique principale serait la « désaffiliation généralisée » (Robin, 1997 : 45). Nous distinguons un point commun au sein des raisons qui motivent Delaume, Laferrière et Chen d'annoncer un projet personnel et d'enquêter sur son émergence dans les textes, bien que les raisons initiales de leur désaffiliation soient différentes.

Nous croyons que notre analyse a souligné que l'autofiction est davantage un procédé littéraire qu'un genre. Ceci ne change en rien le fait que l'autofiction joue sur les paradoxes et les incertitudes qui existent en raison de l'hybridation des faits autobiographiques avec la fiction. Robin remarque que « quelque chose pousse les écrivains à brouiller le pacte romanesque et le pacte autobiographique, à les confondre, à les joindre, à les superposer » (Robin, 1997 : 32-33) et elle attribue ce phénomène à l'identité postmoderne, qu'elle décrit comme des « [r]uptures des normes familiales, géographiques et sociales, troubles des frontières du féminin et du masculin, dénis d'appartenance » (Robin, 1997 : 45). Malgré notre désir d'extraire l'autofiction du contexte méthodologique des pactes autobiographiques et romanesques, la considération de cette question de l'identité postmoderne qu'avance Robin reste utile pour expliquer la tendance de la part des auteurs à écrire des textes intégrant un projet autofictionnel.

L'autofiction reste un procédé incertain. Toutefois, dans le contexte d'une conception de l'autofiction qui met l'emphasis sur les éléments subjectifs du texte au lieu des critères formels posés par les théories de l'autobiographie ou de la fiction, ceci ne pose pas problème car nous envisageons l'autofiction comme un procédé littéraire qui est, nous le rappelons, « un moyen d'expression dont il est possible de tirer du sens ou de dégager un effet » (Gagnon, Perrault, Maisonneuve, 2007 : 1). Pour l'analyse des procédés littéraires, la question subjective est fondamentale. La « possibilité de tirer du sens ou de dégager un effet » dépend bien entendu en grande partie du lecteur qui interprète le texte qu'il lit. Le projet autofictionnel est ainsi un projet auquel le lecteur participe à partir du moment où il reconnaît la voix de l'auteur qui annonce ses intentions dans le texte, caractéristique à laquelle le lecteur peut alors

conférer une importance particulière dans le cadre du récit. Cependant, comme tout procédé littéraire, le projet autofictionnel est quelque chose que le lecteur pourrait ignorer totalement en acceptant le récit comme un récit toute simple sans se poser la question de savoir s'il relève du factuel ou de la fiction.

Une question enfin se pose par rapport aux textes comme *Dans ma maison sous terre*, c'est-à-dire les textes qui affichent leur projet autofictionnel de façon très explicite. Même si le mot autofiction ne renvoie pas un genre, il faut reconnaître qu'une telle classification est problématique. Ces livres sont toujours hantés par leurs contradictions internes qui empêchent une classification claire et nette dans la catégorie soit du roman, soit de l'autobiographie. Se pourrait-il que « l'entre-deux » soit une caractéristique qui marquerait la littérature de notre époque ? Nous vivons dans un monde où les frontières qui étaient auparavant clairement définies s'effacent et en conséquence sont de moins en moins significatives. Notre époque, en permettant grâce aux technologies de communication de diffuser plus largement les normes et les canons de tous ordres, a permis simultanément de les remettre en question et de reconsidérer tout ce qui était auparavant reconnu comme étant vrai. Yves Boisvert, dans son livre *Le Postmodernisme* souligne cette idée quand il écrit que :

La déstandardisation du vrai s'est fait de manière progressive, au fur et à mesure que s'affaissait chacune des vérités uniformisantes que l'on avait édifiées. [...] Ce processus continu de dissolution de la vérité a entraîné une forme de nihilisme qui a amené les gens à douter de la 'véracité' des critères de vérité qu'on leur présentait. Ces vérités étaient de plus en plus perçues comme des leurres, produit du 'charlatanisme' de l'avant-garde. [...] La vérité cédait la place aux vérités, toutes plus variées et plus 'vraies' les unes que les autres. (Boisvert, 1995 : 40)

Bien que des livres comme *Dans ma maison sous terre* ne rentrent pas nettement dans les catégories établies par la standardisation de la littérature, il se pourrait que ces œuvres

fassent leur marque précisément parce qu'elles existent confortablement dans la précarité, où les « vérités » canoniques « cèdent la place » à des « précarités » canoniques. Sans rejeter la légitimité des catégories établies, cette tendance de la littérature contemporaine à brouiller les frontières des catégories littéraires semble indiquer une disposition d'esprit produite du pluralisme, de la fragmentation, de l'éclatement, du métissage identitaire que l'on retrouve aussi bien au niveau individuel qu'au niveau collectif mondial. « L'entre-deux » est devenu une qualité de notre époque, et c'est une caractéristique, comme nous l'avons vu dans les cas de Delaume, Laferrière, et Chen, qui possède en elle des incertitudes et des contradictions internes. Cependant, pour chacun de ces auteurs qui ont apprivoisé leurs conflits, il n'existe en aucun cas de besoin de retour à un état d'ancrage dans une certitude identitaire ou culturelle absolue. La question n'est plus d'enterrer un aspect de soi pour retourner à un soi homogène, mais d'accepter éclatement, métissage et « l'entre-deux » pour pouvoir exister pleinement dans l'incertitude d'un nouvel auto-engendrement de soi. « L'entre-deux », la fragmentation deviennent ainsi l'essence fondamentale de la personne que des œuvres qui partagent cette même qualité traduisent le mieux.

Nous ne voulons pas trop nous étendre sur le terme post-moderne, car son sens est souvent sujet à de nombreux débats qui semblent manquer de retenue, comme le dit Umberto Eco quand il écrit dans *L'Apostille au Nom de la rose* :

Malheureusement, 'post-moderne' est un terme *bon à tout faire* [...] J'ai l'impression qu'aujourd'hui on l'applique à tout ce qui plaît à celui qui en use. Il semble, d'autre part, qu'il y ait un glissement rétroactif : avant, ce terme s'adaptait à quelques écrivains ou artistes de ces vingt dernières années, petit à petit on est remonté au début du siècle, puis cette catégorie arrivera à Homère. (Eco, 1985 : 74-75)

Cependant, l'idée suivante, introduit par Eco, nous semble résumer ce que nous voulons dire :

[Le post-moderne n]'est pas une tendance que l'on peut délimiter chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. On pourrait dire que chaque époque a son post-moderne, tout comme chaque époque aurait son maniérisme. (Eco, 1985 : 75)

L'autofiction, autant un procédé littéraire qu'un projet personnel dans lequel un auteur s'engage pour pouvoir s'engendrer à travers son texte, serait donc une expression de cette « façon d'opérer » qui serait typique de notre époque. « L'entre-deux » serait-il alors en train de devenir une norme ? Que nous acceptions ou non les définitions données par Gasparini de l'autofiction et de l'autonarration, mentionnons une phrase qui nous semble très révélatrice : « [...] l'autonarration n'est pas seulement une catégorie littéraire, mais aussi un symptôme, un produit et un résonateur de l'époque ». (Gasparini, 2008 : 322) On naît dans le fragmentaire, et ainsi, c'est le métissage qui devient le réel, la vérité fondamentale. Les textes qui habitent cet espace précaire, qui métissent vérité et création, qui acceptent qu'« on peut très bien produire des mensonges à partir de vérités, ou obtenir des vérités grâce aux mensonges » (Chen, 1995 : 56) sont, au bout du compte, des expressions de notre époque.

Bibliographie

- AVOUAC, C. (2010), *L'Auteur comme personnage*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes.
- BOISVERT, Y. (1995), *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal.
- CARRON, J-P. (2002), *Écriture et identité*, Bruxelles, Ousia.
- CHEN, Y. (1995), *L'Ingratitude*, Montréal, Leméac.
- CHEN, Y. (2002), *La Mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac.
- CHIANTARETTO, J-F. (1998), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, l'Harmattan.
- COLONNA, V. (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- CONNOLLY, A.S. (2007), *Transculturality and the Francophone Mother*, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill.
- COX, S.M. (2002), *L'Exil du moi dans l'écriture de Ying Chen*, ProQuest Dissertations & Theses.
- DARRIEUSSECQ, M. (1996), « L'Autofiction n'est pas un genre sérieux », *Poétique*, No. 107 : 169-380.
- DARRIEUSSECQ, M. (2005), *Le bébé*, Paris, POL.
- DARRIEUSSECQ, M. (2007), *Tom est mort*, Paris, POL.
- DELAUME, C. (2009), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil.

- DELAUME, C. (2010), *La Règle du je*, Paris, PUF.
- DELAUME, C. (2012), *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil.
- DOUBROVSKY, S. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- ECO, U. (1985), *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset.
- FINCH, J., NYNÄS : (2011), *Transforming otherness*, Piscataway, Transaction Publishers.
- GASPARINI, P. (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- GASPARINI, P. (2008), *Autofiction : une aventure de langage*, Paris, Seuil.
- GASPARINI, P. (2011), « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n^o. 97 : 11-24.
- GENETTE, G. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- HAREL, S. (1994), *L'Écriture réparatrice. Le défaut autobiographique : Leiris, Crevel, Artaud*, Montréal, XYZ.
- HAREL, S. (1997), *Le Récit de soi*, Montréal, XYZ.
- HAREL, S. (2005), *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ.
- HAREL, S. (2006), *Braconnages identitaires : Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB.
- HUSTON, N. (2006), *Lignes de faille : roman*, Montréal, Actes Sud/Leméac.

JEANNELLE, J., VIOLLET, C. et GRELL, I. (2007), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

LACAN, J. (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.

LAFERRIÈRE, D. (2009), *L'Énigme du retour*, Montréal, Boréal.

LECARME, J. et LECARME-TABONE, É. (1997), *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin.

LEJEUNE, P. (1980), *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, P. (1996), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, P. (1998), *Les Brouillions de soi*, Paris, Seuil.

LÉVY, C. (1998), *Écritures de l'identité : Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF.

LYOTARD, J.-F. (1988), *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée

MODIANO, P. (1975), *La place de l'étoile*, Montréal, Gallimard.

OUELLET, P. (dir.), (2003), *Le Soi et l'autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Laval, Les Presses de l'Université Laval

OUELLETTE-MICHALSKA, M. (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ.

PAQUIN, M., RENY, R. (1984), *La Lecture du roman : une initiation*, Beloeil, Lignée.

RICOEUR, P. (1985), *Temps et récit*, Paris, Seuil.

RICOEUR, P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RICOEUR, P. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Montréal, XYZ.

ROBBE-GRILLET, A. (1984), *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit.

ROBBE-GRILLET, A. (1984), *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.

ROBIN, R. (1997), *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ.

MOLKOU, E. (2010), *Identités juives et autofiction : De la Shoah à la postmodernité*, Éditions universitaires européennes.

SERRES, M. (1991), *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin.

VILAIN, P. (2009), *L'autofiction en théorie*, Paris, Éditions de la Transparence.