

Université de Sherbrooke

**LA STRATÉGIE AUTOFICTIONNELLE DE CHLOÉ DELAUME, étude
suivie de
ROSE COCHON, autofiction**

par
Isabelle Racicot

Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines

Mémoire présenté en vue de l'obtention de
LA MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)
le 19 avril 2014

© Isabelle Racicot, 2014

Composition du jury

LA STRATÉGIE AUTOFICTIONNELLE DE CHLOÉ DELAUME, étude
suivie de
ROSE COCHON, autofiction

par Isabelle Racicot

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sarah Rocheville, directrice de recherche
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Isabelle Boisclair, professeure agrégée
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

André Marquis, professeur titulaire
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer une gratitude infinie à madame Sarah Rocheville qui a assuré la direction de ce mémoire. Ce fut une chance et un honneur d'être encadrée par une personne aussi dévouée, vive et intelligente.

Je remercie également madame Isabelle Boisclair et monsieur André Marquis pour les conseils avisés et les bienveillantes recommandations qu'ils ont émis au moment de l'évaluation de mon mémoire.

Il me serait impossible de passer sous silence l'apport majeur de madame Anne Martine Parent, professeure à l'UQAC, qui m'a transmis sa passion de la littérature contemporaine et des écritures de soi. Un merci pour la confiance et pour les beaux projets auxquels elle m'a permis de prendre part.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, à l'Université de Sherbrooke et aux différents donateurs de la communauté universitaire de l'UQAC pour leur aide financière inestimable.

Enfin, je remercie chaleureusement David Bibeau pour sa disponibilité de lecteur et de critique ainsi que pour son réconfort tout au long de cette grande aventure. Merci à mes parents, Solange et Lucien, de même qu'à mon frère et à ma sœur, Patrick et Annie, pour leur généreux soutien au cours de mes études.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise se divise en trois parties : une étude critique, un texte de création et une autoréflexion. Le premier volet, *La stratégie autofictionnelle de Chloé Delaume*, s'intéresse à la pratique d'écriture de Delaume au moyen de trois œuvres : l'autofiction *Dans ma maison sous terre* (2009) et les essais « S'écrire mode d'emploi » (2008) et *La règle du Je* (2010). L'écrivaine préconise une autofiction « expérimentale » grâce à laquelle elle provoque des faits et prend le contrôle de son récit. Longtemps écrite par d'autres, l'auteure-narratrice cherche à se réapproprier son identité et à reconstruire son « Moi saccagé ». Le texte se donne à voir comme un espace privilégié au sein duquel Delaume s'éprouve et se transforme à l'aide des mots et du pouvoir qu'ils ont sur le réel. Le deuxième volet, *Rose cochon*, est une autofiction mettant en scène une jeune femme de trente ans, Isabelle, qui entreprend de se connaître par l'écriture. Le texte explore les thèmes de la solitude, de l'enfance, de l'amour et témoigne d'un rapport à soi et au monde problématique. *Rose cochon*, tel que développé dans le troisième volet, s'inscrit dans la foulée des recherches menées sur Chloé Delaume. L'auteure-narratrice choisit de prendre la parole à travers un récit autofictionnel constitué, comme chez Delaume, d'une tension entre un sentiment tragique et une manière ludique de l'exprimer. Isabelle est un sujet souffrant qui s'allie le langage à la fois pour se cacher et pour se montrer. Ainsi, dans les trois parties du mémoire, nous voyons apparaître une auteure-narratrice à l'identité vacillante qui tente, par la pratique de l'autofiction, de prendre sa place et de transformer son réel.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Remerciements	iii
Résumé	iv
Table des matières	v
Introduction	1
PREMIÈRE PARTIE : <i>LA STRATÉGIE AUTOFICTIONNELLE DE CHLOÉ DELAUME</i>, ÉTUDE	12
Chapitre 1 : Autofiction et maîtrise de son récit chez Chloé Delaume	13
1.1 De personnage de fiction secondaire à auteure de sa propre narration.....	13
1.2 Que l'écriture provoque des faits.....	16
1.3 Sur le pouvoir de la littérature	21
Chapitre 2 : Autofiction et réappropriation identitaire chez Chloé Delaume.....	27
2.1. Le nom et ses variations.....	27
2.2. Construction identitaire et construction littéraire	31
2.3. Une demeure à soi.....	37
Chapitre 3 : Autofiction et espace de transformation chez Chloé Delaume.....	43
3.1. Art de l'existence	43
3.2. Aventure du langage	48
3.3. Passion linguistique idiolectale.....	52
DEUXIÈME PARTIE : <i>ROSE COCHON</i>, AUTOFICTION	59
TROISIÈME PARTIE : AUTORÉFLEXION.....	114
Conclusion générale	122
Bibliographie	128

INTRODUCTION

Autofiction : hybridité et ambiguïté

Depuis les années 1980, l'écriture autobiographique témoigne d'une réviviscence et d'un déploiement fulgurant de ses potentialités. Autant par Viart et Vercier¹ que par Havercroft, Michelucci et Riendeau², l'écriture de soi est reconnue parmi les grands axes de la production contemporaine (ou de l'extrême contemporain³). Vivante et multiforme, elle dévoile un grand souci du matériau langagier ainsi qu'un intérêt marqué pour la question identitaire. Si de nombreux auteurs choisissent de se prendre pour sujet, leurs écrits dépassent largement le cadre de l'autobiographie traditionnelle⁴. Comme le soulignent Havercroft *et al.*, ces œuvres « constituent le lieu propice de la réécriture, de la relecture, voire de l'invention de soi, autant d'opérations alimentées par le recours à la fiction, aux fantasmes, à l'imaginaire ou à l'autre comme pôle d'identification dans la reconstitution de soi. » (2010 : 16) Au nombre de ces « variations autobiographiques » figure l'autofiction, une approche singulière du sujet qui fera l'objet de notre recherche.

Le concept d'autofiction a beaucoup voyagé au cours des trente-cinq dernières années, autant sur le plan théorique que littéraire. De nombreux auteurs ont investi cette pratique

¹ VERCIER, Bruno et Dominique VIART. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, 2008 (2005), 543 p.

² HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et Pascal RIENDEAU (dir.). *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, coll. « Contemporanéités », Québec : Nota bene, 2010, 452 p.

³ Pour Havercroft *et al.*, « l'extrême contemporain pourrait signifier ce qui se situe le plus près de nous – l'immédiatement contemporain, le présent –, mais dont nous pouvons nous éloigner par une distance critique » (2010 : 8-9). Les italiques dans les citations appartiennent aux auteurs tout au long de ce mémoire.

⁴ Selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « [r]écit 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, Philippe. *Le pacte autobiographique*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1975, p. 14.

hybride, d'autres ont vu leurs œuvres y être associées – parfois contre leur gré –; notons, sans exhaustivité aucune, Christine Angot, Nelly Arcan, Emmanuel Carrère, Catherine Cusset, Chloé Delaume, Serge Doubrovsky, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Philippe Forest, Hervé Guibert, Nancy Huston, Marie-Sissi Labrèche, Camille Laurens, Guillaume Lebrun, Marie Nimier, Georges Perec, Régine Robin et Mathieu Simonet. Une ambiguïté autour du terme d'autofiction perdure encore à ce jour, malgré les maintes tentatives d'éclaircissement opérées autant du côté d'étudiants, de professeurs et de chercheurs universitaires que du côté des écrivains⁵ et des médias. Comme l'explique Philippe Gasparini, « [c]ette polysémie trouve son origine dans l'équivoque entretenue autour du mot "fiction", désignant tantôt, au sens commun, l'allégation de faits imaginaires, tantôt, selon une acception récente et spécieuse, un récit à prétention littéraire.⁶ » Pour bien saisir l'enjeu, il faut rappeler la genèse du terme.

En 1975, Philippe Lejeune publiait *Le Pacte autobiographique*, ouvrage dans lequel il dresse l'inventaire des possibles du récit homodiégétique. En se basant sur le pacte de lecture de même que sur le rapport existant entre le nom du personnage et le nom de l'auteur, le théoricien identifie sept combinaisons littéraires, en plus de signaler deux zones grises : 1) lorsqu'il y a pacte autobiographique et que le nom de l'auteur diffère de celui du personnage ; 2) lorsqu'il y a pacte romanesque et que le nom de l'auteur est

⁵ Néanmoins sont-ils rares ces écrivains à théoriser l'autofiction. Selon Mounir Laouyen, l'autofiction « est conçue comme une ruse permettant à l'auteur d'échapper aux regards inquisiteurs, aux reproches d'impudeur et d'indiscrétion que pourraient lui faire ses propres "personnages" », aussi ajoute-t-il que de « [d]évoiler les motivations de l'autofiction, la rendrait donc inopérante, inutile et lui ferait perdre toute son efficacité ainsi que son intérêt. » LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », Colloque *Frontière de la fiction*, 1999, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>] (27 novembre 2013)

⁶ GASPARINI, Philippe. *Autofiction : Une aventure du langage*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 2008, p. 296.

identique à celui du personnage. Cette deuxième zone contradictoire (nommée case aveugle) est sujette à interrogation, ainsi que l'exprime Lejeune :

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. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. (Lejeune, 1975 : 31)

Sur cette case vide, Doubrovsky propose un nouveau concept, un néologisme, celui d'autofiction. L'enseignant universitaire, qui travaille à ce moment au brouillon de *Fils* (appelé alors *Le Monstre*), cultive expressément le désir de remplir cet espace vacant⁷, aussi tisse-t-il un lien entre celui-ci et sa propre pratique d'écriture. Le terme « AUTO-FICTION », en majuscules et avec un trait d'union, apparaît initialement dans le processus de création de *Fils*. Cela dit, c'est en 1977, dans le prière d'insérer du livre, que l'auteur définit pour une première fois son concept : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁸ »

Depuis l'invention du néologisme jusqu'à ce jour, de nombreux intervenants se sont intéressés au concept de Doubrovsky, notamment Philippe Lejeune, Jacques Lecarme, Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, Jean-François Chiantaretto, Laurent Jenny, Philippe Vilain et Philippe Gasparini qui, justement, raconte comment l'autofiction « n'a

⁷ Dans une lettre qu'il écrit à Philippe Lejeune, Doubrovsky témoigne de ce désir : « [J]'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscureté ». (Doubrovsky, cité dans Gasparini, 2008 : 13)

⁸ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 2001 (1977), p. 10.

pu éviter deux types d'attaques frontales : contre le signifié et contre le signifiant de ce signe. » (2008 : 108) La participation de Vincent Colonna au débat ne passe pas inaperçue. Tandis que pour Doubrovsky l'aspect référentiel de l'autofiction n'est problématisé que par le pouvoir poétique du langage, il en va tout autrement chez Colonna, lequel vient élargir le concept jusqu'à une fiction de soi totale. L'autofiction de Colonna suggère l'invention du sujet, alors que celle de Doubrovsky témoigne plutôt d'une réinvention. Par ailleurs, si certains revisitent la définition de l'autofiction, d'autres proposent plutôt de nouveaux termes pour la désigner, la concurrencer ou l'englober. C'est le cas notamment d'Alain Robbe-Grillet (« nouvelle autobiographie »), de Philippe Forest (« Roman du Je » ou « hétérographie ») et même de Gasparini (« autonarration⁹ »). Ainsi, l'autofiction, par son statut proprement ambigu, échappe au consensus.

Afin d'y voir plus clair, Gasparini reconstitue la définition ultime de l'autofiction de Doubrovsky à partir de différents documents datés entre 1999 et 2007¹⁰ :

En résumé, Doubrovsky définit l'autofiction selon dix critères : 1° – l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ; 2 – le sous-titre : "roman" ; 3 – le primat du récit ; 4 – la recherche d'une forme originale ; 5 – une écriture visant la "verbalisation immédiate" ; 6 – la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ; 7 – un large emploi du présent de la narration ; 8 – un engagement à ne relater que des "faits et événements strictement réels" ; 9 – la

⁹ Gasparini emprunte le terme d'« autonarration » à Arnaud Schmitt, comme il le précise lui-même : « C'est en 2005 que, pour la première fois, à propos de *Mercy of a Rude Stream* d'Henry Roth, il a plaidé pour le remplacement d'*autofiction* par *autonarration* » (2008 : 312).

¹⁰ L'entretien avec Alex Hugues de mai 1999 ; un article paru le 29 avril 2003 dans *Le Monde* ; l'entretien avec Philippe Vilain qui conclut *Défense de Narcisse*, paru en janvier 2005 ; un article paru dans *Le Magazine littéraire* de mars 2005 ; et une conférence prononcée à Paris en juin 2005, dont le texte a été publié en 2007. (Gasparini, 2008 : 203)

pulsion de “se révéler dans sa vérité” ; 10 – une stratégie d’emprise du lecteur. (2008 : 209)

Or, tel que le remarque Gasparini, « [d]es critères posés initialement par le créateur du terme, aucun ne semble devoir subsister dans l’usage qui en est fait. » (2008 : 277) Dans ce contexte, quelle définition retenir ? Le colloque de juin 2005 *Genèse et Autofiction* « marque un tournant décisif », mentionne Gasparini, puisqu’« on y découvre en effet que la définition d’origine n’a plus cours, que les querelles sémantiques se sont apaisées et qu’un consensus se dégage pour employer le mot autofiction dans “son acception la plus générale et molle”. » (2008 : 277) Le degré de fictionnalité/référentialité, l’affichage d’un pacte de lecture clair, l’homonymie entre auteur, narrateur et personnage, l’originalité formelle et langagière – tant de critères sont appelés à subir des variations d’un auteur à l’autre. Les œuvres autofictionnelles ne portent pas nécessairement la mention « roman » et l’homonymie se réduit parfois à des initiales ou à des pistes d’identification autres. En outre, certains auteurs restent très collés sur le vécu alors que d’autres s’éprouvent dans des fantaisies de toutes sortes. Néanmoins, nous dit Gasparini, il reste qu’« on s’accord[e] à exiger de l’autofiction, quel que soit le parti pris, un minimum d’originalité stylistique, d’invention verbale, de travail sur la langue. » (2008 : 302) C’est également ce que suggère l’argument de présentation du colloque *Autofiction(s)* de 2008, dirigé par Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche :

L’autofiction s’est imposée comme un des chantiers les plus ouverts, les plus vivants de la littérature actuelle. Notion subtile à définir, liée au refus qu’un auteur manifeste à l’égard de l’autobiographie, du roman à clés, des contraintes ou des leurres de la transparence, elle s’enrichit de ses extensions multiples tout en résistant solidement aux attaques incessantes dont elle fait

l'objet. Elle vient en effet poser des questions troublantes à la littérature, faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction, creusant de galeries inattendues le champ de la mémoire. Ce "je" qui est un ou plusieurs autres, seule l'invention de trajets singuliers dans la langue, de constructions narratives inédites peut le faire advenir. C'est un des enjeux de l'autofiction.¹¹

Si l'autofiction doit demeurer, par son hybridité première, quelque notion large et malléable, il nous semble toutefois que l'explication menée par Bruno Blanckeman sur ses « récits indécidables » éclaire le concept :

Les frontières littéraires de l'autobiographie se redéfinissent selon une cartographie nouvelle : des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité. Le récit autobiographique bascule d'une dominante – récit de vie/discours sur soi – à une autre – figuration/défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements romanesques ou méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnue de soi comme équation, l'apprivoisement de sa propre altérité comme mire. Récits indécidables – la vérité autobiographique se distingue mal de la fiction romanesque –, ils accélèrent ainsi la représentation d'un sujet indécidable. Les ambiguïtés littéraires qui en procèdent pourraient se formuler de la façon suivante : connaître l'autre du moi, par le biais du récit autofictionnel ; connaître le moi en l'autre, par le biais du récit transpersonnel.¹²

Blanckeman envisage l'autofiction en tant que « "discipline", fondée sur la confrontation, l'expérimentation et la réflexion » (Gasparini, 2008 : 270). Cette conception, que Blanckeman associe notamment au travail d'Hervé Guibert, trouve une résonance majeure dans la pratique de Chloé Delaume. Ainsi, il serait sans doute utile de mettre de côté le terme d'autofiction pour s'attarder à ce que celle-ci permet

¹¹ Colloque *Autofiction(s)* à Cerisy-la-Salle, du 21 au 31 juillet 2008, dirigé par Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Centre Culturel International de Cerisy* [en ligne]. [<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/autofiction08.html>] (29 novembre 2013) Ouvrage qui en est tiré : BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle et ROGER-YVES ROCHE (dir.). *Autofiction(s)*, Lyon : PUL, 2010, 524 p.

¹² BLANCKEMAN, Bruno. « Les récits indécidables : aspects de la littérature narrative française, dernier quart du vingtième siècle », dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008a, p. 21.

concrètement. C'est exactement ce que fait Delaume qui, autant par ses écrits que lorsqu'elle théorise sa pratique d'écriture, insiste sur le pouvoir de l'autofiction.

PREMIÈRE PARTIE : La stratégie autofictionnelle de Chloé Delaume

Chloé Delaume est née le 10 mars 1973 dans le département des Yvelines en France. Elle est l'auteure d'une vingtaine de livres, dont la trilogie autofictionnelle comprenant *Les Mouffettes d'Atropos* (2000) – sur l'infidélité et l'expérience prostitutionnelle –, *Le Cri du Sablier* (2001) – sur l'enfance et la violence du père – et *La Vanité des Somnambules* (2003a) – sur « la conquête d'un territoire identitaire¹³ ». Dans sa pratique de l'autofiction, Delaume investit différents territoires par lesquels elle s'éprouve de multiples façons. Par exemple, en 2003, elle se fait héroïne de jeu vidéo dans *Corpus Simsi* et, en 2004, elle devient personnage d'une partie de *Cluedo* dans *Certainement pas*. Dans cette veine ludique, elle publie également un livre-jeu en 2007, *La nuit je suis Buffy Summers*, en s'inspirant de la série télévisée *Buffy contre les vampires*. Parallèlement à son travail d'écrivaine, elle théorise l'espace de l'autofiction et de sa pratique. En 2008, elle participe au colloque *Autofiction(s)*, lors duquel elle présente la communication « S'écrire mode d'emploi ». Elle publie deux ans plus tard *La règle du Je* (2010), un essai romancé. Collaboratrice à différents projets, collectifs et revues, performeuse, créatrice de matériel sonore et vidéo, fondatrice de la collection « Extraction » aux Éditions Joca Seria, Chloé Delaume est une artiste multidisciplinaire aux œuvres hybrides, qui cherche à se transformer et à transformer le monde par la littérature.

¹³ Site de Chloé Delaume, rubrique « Livres », *chloedelaume.net* [en ligne]. [http://wp.chloedelaume.r3zo.net/?page_id=301] (1^{er} novembre 2013)

Se proclamant auteure, narratrice et héroïne¹⁴, Delaume est une ardente défenseuse de l'autofiction et de sa valeur littéraire : « L'autofiction bien plus que la mise en fiction de faits et d'évènements, passé présent, réels. La subjectivité promue arme efficace [...] pour déconstruire les jougs des fables qui soumettent¹⁵ ». Parce que le choix de l'autofiction, comme nous le verrons dans le développement de ce mémoire, va de pair avec une existence hors norme. Ainsi, l'auteure-narratrice s'exprime-t-elle à ce propos :

Mon histoire personnelle est peuplée de fantômes aux draps tissés d'un fil retors et translucide. Pratiquer le roman, le roman à Elle ou à Je-c'est-pas-moi c'est se promettre polluée par le trauma initial. Quelles fictions inventer sans toujours en filigrane retracer les contours des spectres familiaux, reproduire leurs chuintements, la voix des personnages hantée par leurs cris rauques. Le silence, impossible de pouvoir l'imposer. Il existe des cadavres qui ne se la bouclent pas, non, pas si facilement.¹⁶

Corpus restreint et approche théorique

L'autofiction delaumienne s'envisage en tant qu'espace de réalisation, d'expérimentation et de transformation : « Un vrai laboratoire. D'écriture et de vie. » (RJ : 20) Dans ce mémoire, nous nous intéresserons à la poétique de l'autofiction de l'auteure, principalement à travers deux œuvres essayistiques récentes : « S'écrire mode d'emploi » (2008) et *La règle du Je* (2010). Nous regarderons en quoi la pratique autofictionnelle de Delaume lui permet de reconstruire son « Moi saccagé¹⁷ ». Pour ce

¹⁴ Tout au long de ce mémoire, Chloé Delaume est envisagée en tant qu'auteure, narratrice et héroïne, quelle que soit l'expression retenue. Une nébulosité entre la réalité et la fiction est volontaire et intrinsèque à l'approche de Delaume; ainsi, il n'est pas de notre ressort de départager ce qui procède de l'une ou de l'autre.

¹⁵ Site de Chloé Delaume, rubrique « Biographie », *chloedelaume.net* [en ligne]. <http://wp.chloedelaume.net/bio/index.php> – Ancienne version du site (15 août 2012)

¹⁶ DELAUME, Chloé. *La règle du Je. Autofiction : un essai*, coll. « Travaux pratiques », Paris : PUF, 2010, p. 12. Afin d'alléger les références, le sigle RJ sera dorénavant utilisé pour désigner l'essai *La règle du Je*.

¹⁷ DELAUME, Chloé. *Dans ma maison sous terre*, coll. « Fiction & Cie », Paris : Seuil, 2009, quatrième de couverture. Afin d'alléger les nombreuses références à ce titre, uniquement le numéro de page entre parenthèses figurera à présent lorsqu'il est question de l'autofiction *Dans ma maison sous terre*.

faire, nous nous appuyerons en grande partie sur son autofiction *Dans ma maison sous terre* (2009), laquelle constitue en quelque sorte un prolongement final à son triptyque autofictionnel (2000-2003), extension qui vise à mettre un terme à l'ascendance du passé sur sa vie. Voici ce que nous pouvons lire en quatrième de couverture :

C'est un cimetière. Où Chloé tente d'écrire un livre de vengeance, un livre qui pourrait tuer. Sa cible, c'est la grand-mère, femme dénuée d'empathie, qui lui a révélé par une tierce personne un secret de famille. De ces secrets qui dévastent et ruinent l'identité. Apparaît Théophile, un personnage étrange, grand habitué des lieux. À ses côtés Chloé va visiter les tombes, et entendre les morts un à un se confier. Chacun a son histoire, sa musique, sa chanson. Et sa leçon, peut-être. Qui pourrait être utile à la reconstruction de ce Moi saccagé.

Le livre met particulièrement en lumière l'approche autofictionnelle de Delaume en tant que geste politique de réappropriation de sa narration, de son identité et de son monde. La partie critique du mémoire entre en dialogue avec les travaux récents menés par différents chercheurs et théoriciens, notamment ceux de Bruno Blanckeman, Isabelle Daunais, Michel Foucault, Mounir Laouyen, Christian Morin, Pierre Tap et Pierre Schoentjes. Nous mentionnons aussi l'importance du mémoire de Michèle Gaudreau et de l'article d'Arnaud Maisetti sur Delaume. Notre travail nous amènera à constater, et c'est là son objectif principal, que le choix de l'autofiction de Delaume sert une prise de pouvoir sur son récit, laquelle permet à l'auteure-narratrice de reconstruire son Moi saccagé et de transformer son réel.

Présentation du contenu du mémoire

Le premier chapitre cherche à montrer l'effet de la pratique autofictionnelle de Delaume sur la maîtrise de son récit. Il s'agira d'abord d'observer le déroulement de l'enfance et

de la jeunesse de l'auteure-narratrice afin d'identifier ce qui motive son approche d'écriture. Dans le but de comprendre la valeur et les possibilités qu'attribue Delaume à l'autofiction, nous explorerons les notions de performativité et de laboratoire. La conception propre à Delaume se prolongera à l'intérieur d'une réflexion qu'elle mène – et qu'elle entend mettre à l'essai – sur le pouvoir de la littérature. Nous ferons le pont dans le deuxième chapitre entre la réappropriation de son récit et la réappropriation de son identité. Il sera alors question de la place du nom dans le brouillage identitaire de Delaume ainsi que la place qu'il tient au sein de sa nouvelle identité. Nous nous attarderons sur le lien s'établissant entre la construction littéraire et la construction identitaire chez Delaume. En d'autres mots, il s'agira de discerner comment une prise de parole autofictionnelle peut servir la reconquête de soi. Nous approfondirons cet aspect en pensant l'autofiction en tant que lieu du déploiement de l'identité, en s'aidant du concept d'autohospitalité. Finalement, au troisième chapitre, nous élaborerons autour de l'autofiction comme espace de transformation. Nous tenterons de saisir sous quelles modalités la pratique autofictionnelle de Delaume peut s'associer à un art de l'existence, un mode de vie et de pensée. Pour ce faire, nous irons creuser du côté du langage et du mode d'énonciation, lesquels pourraient signaler un réel positionnement par rapport au réel. L'humour et l'ironie seront également interrogés quant à leur rôle dans la reconfiguration du monde de l'auteure-narratrice.

DEUXIÈME PARTIE : Rose cochon

D'une fréquentation assidue du corpus autobiographique contemporain est issu le désir d'investir ce territoire au moyen de la création littéraire. Dès lors, la deuxième partie du mémoire propose une autofiction, *Rose cochon*, écrite par Isabelle Racicot. L'auteure-

narratrice choisit de se prendre comme sujet afin de s'octroyer une place dans un monde qui lui est hostile. Le texte aborde les thèmes de la solitude, de l'enfance, de l'amour et témoigne d'une relation à soi et au monde problématique. Il constitue une mise à l'épreuve des théories de l'autofiction, particulièrement quant aux possibilités qu'offre le statut hybride d'auteur-personnage. La dynamique singulière oscillant entre la réalité et la fiction sera appréhendée à travers une langue personnelle usant des ressources du romanesque et de l'intime afin d'accéder à une saisie au plus près de soi.

TROISIÈME PARTIE : Autoréflexion

L'étude critique sur Chloé Delaume et le texte autofictionnel *Rose cochon* s'accompagnent d'une réflexion sur la création. Cette partie du mémoire vise à lier les pratiques des deux auteures-narratrices. Nous constaterons qu'elles s'inscrivent l'une et l'autre dans une littérature du jeu et de soi et qu'elles ambitionnent, par l'écriture, de prendre la place qui leur revient dans un monde qui s'obstine à les en exclure. Derrière un mode d'énonciation ludique, quelque chose de plus grand tente peut-être de se déployer.

Et si l'autofiction permettait autre chose que le roman ? Et si l'autofiction était ce qui permet de dire ou, de manière encore plus vitale, ce qui permet de vivre ?

PREMIÈRE PARTIE : *LA STRATÉGIE*
AUTOFICTIONNELLE DE CHLOÉ DELAUME,
ÉTUDE

CHAPITRE 1

AUTOFICTION ET MAÎTRISE DE SON RÉCIT CHEZ CHLOÉ DELAUME

1.1 De personnage de fiction secondaire à auteure de sa propre narration

L'histoire personnelle tragique de Delaume fait d'elle l'écrivaine que nous connaissons aujourd'hui. À dix ans, elle assiste au meurtre de sa mère par son père qui s'enlève la vie ensuite. Ainsi Delaume rapporte-t-elle l'horrible événement dans *Le Cri du Sablier* (2001) :

Mon synopsis est clair. En banlieue parisienne il y avait une enfant. Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa genoux à terre et enfouit le canon tout au fond de sa gorge. Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle.¹⁸

Dorénavant orpheline, elle est placée en adoption auprès de sa tante (maternelle), de son oncle et de leur jeune fille. Delaume fait figure d'élément incongru et dérangeant auprès de cette triade harmonieuse pour qui elle reste obstinément étrange et étrangère : « Ils l'éduqueraient neuf ans. Pour le reste elle verra bien. Elle vit très rapidement : à la maison chaque jour elle dit Papa Maman. Au collège au lycée elle disait : mes parents. Et en elle elle grava frontispice baptismal : ils sont les hébergeurs. » (CS : 83) Dès l'adolescence, elle expérimente la drogue, enchaîne les épisodes psychotiques et les tentatives de suicide. Jeune adulte, elle travaille deux ans dans la prostitution traditionnelle en bar. Delaume publie à vingt-six ans son premier roman, *Les mouffettes*

¹⁸ DELAUME, Chloé. *Le Cri du Sablier*, Paris : Farrago / Léo Scheer, 2001, p. 19. Afin d'alléger les références, le sigle CS sera dorénavant utilisé pour désigner l'autofiction *Le Cri du Sablier*.

d'Atropos (2000), une autofiction. Par ce geste, ainsi qu'elle l'explique dans *La règle du Je* (2010), elle choisit d'«échapper aux fables du réel» et d'opérer une «réappropriation de sa vie par la langue» (RJ : 81). Cette prise de parole intervient après des années de silence forcé perdurant depuis la petite enfance, pendant laquelle, souligne Michèle Gaudreau dans son mémoire, «elle subit impuissante les sévices et les affronts de son père, sans jamais ouvrir la bouche¹⁹». Gaudreau illustre la violence du père d'un extrait du *Cri du Sablier* :

Le père menaçait rauque et cherchait quelques farces. Il étrangla le chat ses tours étaient pendables. La petite pleura dru et la mère la somma de cesser cinéma ça lui ferait trop plaisir sois donc intelligente. Il servit aux amis le hamster de l'enfant cuisiné en mezzés. Il était libanais sa cuisine excellente lui valait l'enthousiasme. Voyez déjà je ne disais rien. Déjà rien. (CS, cité dans Gaudreau, 2010 : 42)

Le silence dans lequel est emmurée Delaume est imposé par la violence du père, mais aussi par l'autorité de la mère puis, à la suite du tragique événement, par l'horreur du crime. La petite Chloé souffre neuf mois d'aphasie après la scène traumatique, aphasie qui arrange la famille maternelle qui préfère ne rien savoir du récit déshonorant du drame.

Si Delaume choisit de se faire l'auteure de sa propre narration, c'est en réaction à sa trame difficile au sein de laquelle, explique-t-elle dans un entretien avec Colette Fellous, elle n'est qu'«un personnage de fiction très, très secondaire²⁰». En effet, l'identité et

¹⁹ GAUDREAU, Michèle. *Violence et identité dans Les mouflettes d'Atropos et Le cri du sablier de Chloé Delaume*, Mémoire (M.A.), Université de Montréal, 2010, p. 42.

²⁰ Entretien de Colette FELLOUS avec Chloé Delaume. « 24h dans la vie de Chloé Delaume », 9 août 2009, *France Culture*, Émission transcrite par Maryse Legrand, *Fabrique de sens* [en ligne]. [<http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume>] (5 septembre 2013)

l'existence de l'enfant s'élaborent dans la fiction des parents, dans un récit écrit par d'autres. De cette fiction Delaume projette de s'extraire, de se désinscrire, pour enfin créer sa propre histoire. L'auteure-narratrice justifie l'orientation de sa pratique dans l'autofiction *Dans ma maison sous terre* (2009) : « Je suis née d'une fiction qui s'est très mal finie. Je suis née d'un brouillon qui m'entrave et me nuit. Je conspire à écrire ma propre narration. » (69) Delaume révoque ainsi aux autres le droit d'écrire sa vie. Elle pose un geste décisif, celui de prendre les commandes de son existence. Dans l'étude que mène Muriel Guilbert, psychologue, de l'œuvre de Paul Ricœur, l'absence de pouvoir sur sa vie est identifiée comme un motif de souffrance. Guilbert rappelle la réflexion du philosophe à cet effet :

On le devine sans doute : aux quatre modalités qui permettent de définir ce que Ricœur appelle la puissance d'agir correspondent autant de figures qui disent l'impuissance du soi et, partant, sa souffrance. Que mon pouvoir de parler, d'agir, de raconter et de m'imputer les actions dont je suis l'auteur soit atteint, voire détruit par autrui, et voilà que se dessinent les contours du souffrir.²¹

Le choix de l'autofiction, dans ce contexte, est stratégique. Il amène effectivement l'auteure-narratrice, sous le joug d'une « fable familiale » (RJ : 21), à tenir pour la première fois les rênes de sa propre histoire. L'acte de narration répond à un passé de soumission, comme elle l'exprime elle-même : « J'ai ouvert grand le livre, j'ai dit s'arrêtent ici ces très mauvais chapitres, je ne subirai plus, je m'écrirai moi-même. » (104)

L'autofiction alors, un pacte particulier, celui d'une homonymie entre auteur, narrateur et personnage, mais tout aussi fondamentalement, un alliage unique entre réalité et

²¹ GILBERT, Muriel. *L'identité narrative : une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, coll. « Le champ éthique », n° 36, Genève : Labor et Fides, 2001, p. 264.

fiction, « un genre qui », au dire de Delaume, « correspond à [s]a structure psychique.²² » « [C]imentée au passé » (38), emboîtée dans une réalité qui a tout de la fiction, Chloé décide de ne plus se laisser écrire par d'autres, d'« intervenir dans sa composition » (RJ : 11), de se fabriquer une nouvelle fiction, une fiction de soi où elle tient tous les rôles :

Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective. Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. S'écrire, c'est pratiquer une forme de sorcellerie. « Personnage de fiction, statut particulier. Maîtriser le récit dans lequel j'évolue. Juste une forme de contrôle, de contrôle sur ma vie. La vie et l'écriture, les lier au quotidien. Injecter de la vie au cœur de l'écriture, insuffler la fiction là où palpite la vie. Annihiler les frontières, faire que le papier retranscrive autant qu'il inocule. Ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain. (RJ : 6)

La pratique de l'autofiction témoigne de la volonté de l'auteure-narratrice de passer d'un statut passif à actif, d'une existence subie à choisie. Delaume envisage la fiction comme un moteur la propulsant dans le réel – un réel façonné par la fiction.

1.2 Que l'écriture provoque des faits

Autofiction, pacte romanesque, auteur-narrateur-personnage – fiction de soi, pourrions-nous dire. Or, Delaume va plus loin. Pour elle, l'autofiction rend possible une construction de la vie par l'écriture : le langage se fait action. L'écriture est une voie non

²² DELAUME, Chloé. « S'écrire mode d'emploi », Colloque de Cerisy-la-Salle *Autofiction(s)*, 25 juillet 2008, p. 11, *publie.net* [en ligne]. [<http://www.publie.net/tnc/spip.php?article153>] (10 octobre 2013) Afin d'alléger les références, le sigle EME sera dorénavant utilisé pour désigner l'acte de communication « S'écrire mode d'emploi ».

seulement de maîtrise, mais d'emprise sur son existence, comme l'expose l'auteure-narratrice : « [J]e dois décrire les événements, les rapporter très fidèlement, les retranscrire en vrai direct. C'est la seule façon que j'aie de pouvoir les provoquer. » (41)

Ainsi, l'autofiction apparaît pour Delaume comme l'unique manière dont peut se tisser son existence (l'autofiction aurait, selon elle, des « gènes performatifs » (RJ : 79)). Une telle approche rend bien compte de la connivence entre l'écriture et la vie. Autofiction s'allie ici avec expérimentation :

Je dis : autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. Être monnaie vivante, ou avatar virtuel. Internée à Sainte-Anne. Pratiquant un rituel pour rentrer en contact avec le spectre de Boris Vian. Mettre vingt-deux mois durant mon cerveau en disponibilité. Me rendre des semaines durant sur la tombe de ma mère.²³ C'est un choix, une approche, un vrai positionnement. (186-187)

Écrire pour reconquérir son existence, c'est ce que semble viser Delaume à travers l'écriture autofictionnelle. La prise de contrôle de sa narration s'accompagne d'une volonté et d'une puissance d'agir : « Vivre son écriture, ne pas vivre pour écrire. Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. » (RJ : 8) Expérimentale, l'approche de Delaume s'apparente à celle d'Hervé Guibert, notable en ce sens. « L'étude de soi », selon Bruno Blanckeman, serait « la finalité des récits d'Hervé Guibert²⁴ ». En effet, souligne-t-il, ce dernier « expériment[e] à fond les possibilités de l'autofiction. » (2008b : 117) Ce projet d'étude

²³ Delaume fait référence à différentes expérimentations consignées dans ses livres. Dans l'ordre qu'elle les nomme : *Corpus Simsi* (2003b), *Certainement pas* (2004), *Les juins ont tous la même peau* (2005), *J'habite dans la télévision* (2006) et *Dans ma maison sous terre* (2009).

²⁴ BLANCKEMAN, Bruno. « Hervé Guibert : postures et impostures du récit », dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008b, p. 146.

de soi, l'écrivain en atteste dans *Fou de Vincent* (1989), alors qu'il écrit : « Je suis, comme toujours dans l'écriture, à la fois le savant et le rat qu'il éventre pour l'étude. » (Guibert, cité dans Blanckeman, 2008b : 94)

L'expérimentation est aussi tout à fait fondamentale dans la pratique de Delaume et se traduit à travers le concept central de « laboratoire » qui parcourt son œuvre. Loin du simple objet d'étude, l'auteure-narratrice y est plutôt sujet d'expérimentation. Dans cette optique, le laboratoire se donne à voir comme lieu de création littéraire autant que de création de vécu :

Seuls m'importent processus, tuyauteries, protocoles. J'explore, un point c'est tout. Je pratique donc l'autofiction. J'utilise, comme mes pairs, le vécu comme matériau. Dans mon laboratoire je suis organisée, le passé à la cave et sur les étagères chaque souvenir étiqueté s'avère prêt à l'emploi. La mémoire est menteuse, la moindre réminiscence est toujours reconstruite, je ne fais confiance qu'au Verbe pour en extraire toujours l'initiale quintessence. En médecine chinoise, le cœur est relié à la langue. (EME : 4-5)

Il ne s'agit plus d'utiliser des matériaux vécus, mais de les provoquer. Injecter de la fiction dans le cours de la vie, pour modifier celle-ci et faire que l'écriture devienne concrètement un générateur de fiction dans le réel. Vivre des expériences, pas que les raconter. Se prendre comme propre cobaye, que le corps lui aussi se retrouve impliqué. L'autofiction chez moi : une expérience totale. Un mode opératoire et une finalité. (EME : 14-15)

Laboratoire, chez Delaume, rime avec pouvoir : elle « œuvre pour contrer le destin » (EME : 13), pour prendre les commandes de ce qui doit advenir à présent. Investir le laboratoire signifie cesser de se soumettre aux lois des autres : « Je ne voulais plus être une *Versuchsperson*. J'ai dit : il est grand temps ce soir de décider un peu. C'est comme ça que je suis devenue mon propre sujet d'étude. Ce n'est pas très difficile à comprendre, le pourquoi de la pancarte Ci-gît rat de labo. » (RJ : 37-38) Être sujet de ses

propres expérimentations, c'est à la fois choisir l'expérience et s'y soumettre ; il s'agit d'un assujettissement à soi et, de là, d'une reconnaissance de force. Non seulement Delaume élabore l'expérience, mais elle la vit aussi : elle est toute entière dévouée à son acte. Arnaud Maïsetti explique sur *Le Collectif Persona* que « la construction de la vie par l'écriture », c'est également la construction « d'un corps autre qui n'est pas seulement l'écriture mais le mouvement qui se porte vers elle et l'entraîne vers une repossession de la vie.²⁵ » Ce que trafique Delaume dans son laboratoire dépasse la simple étude puisque l'étude en question se prolonge au sein même de l'existence. Comme le mentionne Blanckeman, « l'écriture permet à l'écrivain de se connaître en situation » (2008b : 99), de « structure[r] l'expérience et le sentiment » (2008b : 114) et l'amène à se « construi[re] une expérience inédite du réel²⁶ ». L'autofiction expérimentale, telle que pratiquée par Hervé Guibert et Chloé Delaume, est une expérience extrême de soi, ainsi que le résume Blanckeman : « Fidèle à l'expérience vécue au point de la transformer tantôt en histoire tantôt en aventure, le récit permet à l'écrivain d'aller jusqu'au bout de lui-même. Une émulation régit les relations entre écrire et vivre. » (2008b : 112-113) Cette tension particulière est présente dans de nombreuses œuvres littéraires contemporaines (et de toutes les époques). Nous pouvons notamment relever cette vibrante dynamique dans *Le protocole compassionnel* (1991) de Guibert de même que dans *L'Écriture ou la vie* (1994) de Jorge Semprun²⁷. Or, si l'écriture est traversée par la vie, elle est également travaillée par la mort. Delaume est

²⁵ MAÏSETTI, Arnaud. « Dans ma maison sous terre : Chloé Delaume », 9 février 2009, *Le Collectif Persona* [en ligne]. [<http://persona.publie.net/spip/spip.php?article158>] (2 octobre 2013)

²⁶ BLANCKEMAN, Bruno. « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 1996, p. 106, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/1002344ar>] (10 août 2013)

²⁷ Chez Semprun, l'écriture provoque un éloignement de la vie, tandis que, chez Guibert, elle est ce qui éloigne de la tentation du suicide.

pareillement confrontée à la force de la littérature. C'est d'ailleurs ce qui se produit lorsque, habitée du désir de connaître ce qui se passe sous terre – voire de rejoindre ses morts –, l'auteure-narratrice prévoit assister à une thanatopraxie : « Il me faut un chapitre sur ce que deviennent les corps quand on les dits défunts. » (187) Le projet de Delaume est perturbé par l'opinion que s'en fait sa psychiatre, D^e Lagarrigue, laquelle redoute le retour des cauchemars et des hallucinations. Dès lors, à « [s]'écrire sans cesse pour [s]e faire advenir » (RJ : 80), Delaume se met en péril. L'expérience est un procédé qui n'est pas sans risque. En provoquant les événements, il apparaît que la fiction peut s'avérer dangereuse pour l'auteure-narratrice :

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, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur. (186)

Delaume oscille entre le « besoin de mettre les mains dans la mort » (189) et celui de conserver son équilibre psychique. Tirillée, elle choisit néanmoins la vie à l'écriture, même si cette décision s'accompagne d'un fort sentiment d'échec. En effet, l'auteure-narratrice n'avorte pas d'une simple expérience, elle commet un véritable outrage envers sa conception de l'autofiction :

Je perds toute légitimité. L'écriture ou la vie. La vie, pas l'écriture. Accepter qu'il y ait une limite, valider la notion de limite. Faire le deuil de l'immersion totale. Ne jamais assister aux thanatopraxies, ne jamais vivre

l'instant décrit. Alors, pourquoi, pourquoi le décrire ? Parce que je refuse de m'en amputer. » (190)

Le projet autofictionnel de Delaume va jusqu'à bousculer son quotidien, son état, son existence. Ce même pouvoir d'action de la littérature, elle souhaite le mettre à profit afin de servir un dessein bien défini, celui de tuer sa grand-mère. Parce que si Delaume est à présent auteure-narratrice de son récit, encore lui faut-il s'assurer de conserver les rôles de sa propre histoire.

1.3 Sur le pouvoir de la littérature

En 2004, Delaume a déjà publié sa triptyque autofictionnelle qui lui fait clore le chapitre sur son passé douloureux (de personnage secondaire) et s'ancrer dans sa narration propre. Ainsi, elle « avai[t] réglé [s]es comptes » et « voulai[t] la paix. » (43) Toutefois, au printemps de cette même année, elle apprend de la bouche de sa cousine « *une bonne nouvelle qui va [lui] faire plaisir* » (45). Celle-ci, mandatée par la grand-mère, annonce à Chloé, qu'elle n'a pas revue depuis des lustres, que celui qu'elle croyait être son père ne l'est en vérité pas, que celui qui l'a engendrée était un étudiant en médecine beyrouthin. Delaume qui, plus de vingt ans après la mort de ses parents, avait tourné la page sur cette saga familiale tragique, voit encore des acteurs du passé prendre les commandes de sa narration :

S'écrire est difficile quand on ignore de quoi est constitué le Moi qui réside en mon corps. Néanmoins. Jusqu'ici c'était simple, quel que soit l'exercice. La vie et l'écriture ne s'entredévorait pas, elles se nourrissaient mutuellement. Je m'écrivais tranquillement, dans mes livres ou en creux de la fiction collective. Avec des mots, des gestes, des actions, même, parfois. Puisque l'autofiction, c'est la seule discipline qui permet de ne jamais se voir écrit par d'autres. Jusqu'ici c'était simple, et puis. (EME : 16-17)

Cette révélation identitaire pour le moins imprévue éveille une soif de vengeance chez l'auteure-narratrice qui souhaite « faucher Mamie Suzanne », celle qui de loin, « manipulant une tierce personne » (16), vient bouleverser sa narration. Delaume comprend avec la *bonne nouvelle* qu'il n'est pas suffisant de s'écrire, qu'il lui faut encore s'assurer de conserver sa narration. Dès lors, la mort de la grand-mère s'impose :

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. [...] [I]l me faut enterrer la dernière bouche capable de proférer les mots qui noieraient mon réel. (17)

La grand-mère s'avère la seule main encore apte à mettre le désordre dans son récit. Puisque Delaume « n'[a] que l'écriture comme moyen de résistance » (125), elle entre en guerre contre son adversaire en écrivant sa mort : « L'œil se crèvera à la lecture, chaque mot vrillera le nerf optique, ce livre elle s'y brisera les dents. À cheval sur cette tombe j'accoucherai d'une arme qui terrassera le monstre et l'enfermera enfin dans un putain de cercueil » (123). Il s'agit là d'une solution imposée puisque l'auteure-narratrice n'a aucune envie de replonger dans un récit qui n'est plus le sien. La *bonne nouvelle* contraint Delaume à un retour dans le passé. Cette histoire à écrire, elle la porte en aversion, mais elle se veut vitale à la reprise en main de sa vie :

J'écris parce qu'il y a eu, bien sûr, la *bonne nouvelle*. Sans cet épisode-là je me serais contentée de laisser le chapitre se terminer tout seul. [...] L'histoire se refermerait sans moi, la mienne je la taperais ailleurs. Les touches s'enfonceraient très vite, je maîtriserais mon document. (122-123)

Delaume ne cache pas sa rancune vis-à-vis de son aïeule, laquelle s'est toujours soucieuse plus de ses ongles que de sa petite-fille, même suicidaire, même complètement anéantie.

Dans ma maison sous terre peut se voir comme un « livre de vengeance » (10) contre cette femme qu'elle souhaite supplicier par ses mots jusqu'à l'expiation finale. Ainsi l'auteure-narratrice s'imagine-t-elle la réduire au plus bas :

Qu'à l'instant où l'ici s'infiltré en ton regard, ta vie te gifle crue, un anéantissement lent et méticuleux, particule après particule. Que ton crâne se remplisse des fruits blets du déni, qu'ils y macèrent cent nuits, que le jus soit filtré à travers chaque synapse et que jamais du vrai tu ne te mithridatisses. Que les rats soient nombreux en ton creux intérieur. Que chacun porte en lui la rage du désamour. Incapable d'empathie, que pour chaque pensée aigre ou rejet mis en acte une morsure te perfore. Une bouchée par méfait. Une vomissure de honte. (11)

Dans son laboratoire, Delaume récite plus qu'une prière, elle prépare l'assaut. Il sera violent, il sera composé de mots, il sera expérimental. Voilà toute la science de l'autofiction delaumienne : « Autofiction : comme en physique quantique le fait d'observer change l'état de ce qui est observé. Autofiction : le sujet n'observe pas seulement ce qu'il vit, le sujet vit ce qu'il observe. » (EME : 9) ; « Par la littérature, l'énoncé contient simultanément l'acte auquel il se réfère. Déclarer institue, parce que *dire, c'est faire*.²⁸ » (EME : 79) Cette mort qu'elle écrit, Delaume la concocte avec grand soin, elle ne ménage pas ses mots, ses armes de combat. Ils se doivent d'être corrosifs, à l'image du choc ressenti à l'annonce de la *bonne nouvelle*. C'est un duel à finir que celui qu'elle projette :

Syllabes avant rupture ; soupeser l'anévrisme. À toujours se soustraire à la justice des hommes, qu'en sera-t-il de toi soumise à celle des mots. Ces mots

²⁸ Cette conception est présente dans toute l'œuvre de Delaume, notamment lorsqu'il s'agit de cuire la maîtresse dans la marmite – en réaction à l'infidélité – ou encore d'inventer le *Bito-Extracteur*[®] (Brevet N° 4532XF/ 9785K/ Tous droits réservés) – face à l'aliénation de la prostitution (*Les mouflettes d'Atropos*).

que tu ne peux qu'haïr pour tant les renier, ces mots que tu ne redoutes pas, qui n'ont aucun pouvoir, pour toi seule la phrase nuit et conspire à te nuire. (10)

Je veux tuer la grand-mère, surtout la torturer. Qu'une corde lui noue les mains, la retienne au-dessus du sol, qu'ainsi en suspension elle se fasse dépecer. Pièce remplie de miroirs, qu'elle se voie écorchée. Qu'ensuite on la nourrisse avec sa propre peau. Elle devra bien mâcher, sinon ce sera l'acide, le fer rouge, les tenailles. Peut-être même une tournante, je ne suis plus à ça près. Lorsque j'écris ces phrases, ça libère la tension. Je l'imagine les lire, et les lire c'est les vivre, quoi qu'en dise Théophile²⁹ son cœur pourrait lâcher. (120)

Cette résolution d'éliminer l'aïeule s'accompagne de tout un discours sur la littérature : Est-ce que la littérature peut tuer ? Pour Delaume, elle a une valeur d'arme à qui sait bien la manier. Un livre qui pourrait tuer serait la preuve de son intérêt, tel que le formule l'auteure-narratrice : « Personne ne prend au sérieux la littérature. Si un roman est capable de tuer, ne serait-ce qu'une vieille dame, l'État va investir, les budgets du ministère de la Culture et du Centre national du livre vont notablement augmenter, [...] ce qui peut donc sauver le monde. » (118) Selon Blanckeman, l'autofiction n'équivaut en rien à une simple consignation de sa vie dans un roman : elle « permet [...] d'accréditer la réalité de ce qu'on ne vit pas, du moins pas concrètement³⁰. » (2008b : 121) Le réel a un effet sur la fiction de la même façon que la fiction a une incidence sur le réel. C'est également ce vers quoi porte la réflexion de Gaudreau qui interroge la violence à l'œuvre chez Chloé Delaume :

Que l'on croie ou non au pouvoir mortifère des mots, force est de constater que Delaume les manie avec une grande violence, les coups, sous sa plume, jaillissant de toutes parts, sous toutes les formes. Dans les deux récits

²⁹ Théophile est un personnage qui, comme l'explique Chloé Delaume dans un entretien à Colette Fellous (2009), tient plusieurs rôles : psychanalyste, miroir potentiel du lecteur, confident, accompagnateur. C'est aussi à travers lui que l'auteure-narratrice fait passer son discours sur la littérature contemporaine.

³⁰ Blanckeman cite l'exemple de Guibert qui, dans *Mes parents* (1986), écrit la mort de ceux-ci, alors que, dans les faits, ils lui survivent.

étudiés³¹, le verbe apparaît à la fois comme l'arme qu'elle pointe vers les responsables de sa désobjectivation et comme l'outil de la reconstruction de son identité. (2010 : 67-68)

Gaudreau renvoie aux propos de Jean-Pierre Vidal qui, lui, soutient la potentialité « de procéder à [des] violences [si] insidieuses par le moyen de la langue que se réalisent ainsi de véritables meurtres psychiques » (Vidal, cité dans Gaudreau, 2006 : 43). Ce qui motive le projet de Delaume, ce n'est pas tant la suppression de son aïeule qu'une réappropriation de sa narration. Le fait d'écrire la mort de la grand-mère est une façon de gagner en puissance contre cette femme, d'exercer du contrôle sur une situation qu'elle lui a imposée. Trop longtemps écrite par d'autres, elle ne peut supporter d'être encore une fois réduite au rôle de celle qui subit. Comme le note Maïsetti, il y aurait bien chez Delaume performativité de l'écriture, une écriture « capable de donner la naissance de la mort, accomplissant l'acte qu'elle énonce » (2009). Néanmoins, ajoute-t-il, « ce qu'elle énonce, ce n'est pas : *tu meurs, tu vas mourir*. C'est sans doute plus que cela : *j'écris pour que tu meures*. Et que la mort vienne ou non, ce n'est pas le plus important. » (2009) La prise de parole et de pouvoir de l'auteure-narratrice est donc ce qui prévaut, ce qui domine la volonté de tuer la grand-mère. Au final, Delaume renonce à son projet d'éradication de sa parente. Elle comprend avoir projeté sa rage sur la seule figure vivante de cette machination familiale, tandis qu'elle ne peut irrémédiablement rien contre la principale responsable : « C'est ma mère que je veux tuer, mais elle est déjà morte. Mon ire s'est déplacée vers les entrailles porteuses. Avariées, les entrailles, plus rien à lire dedans : ouvrir Mamie Suzanne ne servirait à rien. » (201) Ainsi,

³¹ *Les mouffettes d'Atropos* (2000) et *Le Cri du Sablier* (2001).

l'auteure-narratrice décide de jeter les armes, ce qui n'équivaut toutefois en rien à un traité de paix avec la famille :

Je ne ferai pas de roman capable de la tuer. La vie ou l'écriture, j'ai trop choisi la vie. [...] Mais je ne peux supporter que des liens nous rattachent, que certains d'entre vous osent encore me poursuivre pour me passer la corde qui me relie au manège. Je refuse de trotter en votre compagnie. (204)

En bref, en entrant dans l'espace littéraire avec *Les mouflottes d'Atropos* (2000), Delaume s'est d'emblée posée comme auteure de sa propre narration, seule et unique maître de son récit. Elle pratique une autofiction expérimentale au cœur de son laboratoire où elle fabrique vie et écriture, rapporte les faits autant qu'elle les provoque et, de là, éprouve le pouvoir de la littérature. Cependant, avec l'annonce de la *bonne nouvelle* en 2004, l'auteure-narratrice s'aperçoit que, malgré ses efforts d'émancipation d'un passé oppressant, elle demeure toujours déterminée par celui-ci. Tuer la grand-mère, figure la ramenant au passé, semble initialement l'action qui s'impose ; or, Delaume est forcée d'admettre que cela ne changerait en rien sa situation puisque ses morts refusent de se taire. Il ne s'agit pas de cadavres ordinaires, ce sont des « [f]antômes envahissants » (202) qui n'ont de cesse de la poursuivre. Impuissante face à eux, Delaume choisit la vie : une nouvelle vie. Pour ce faire, elle doit mettre un terme à une identité qui l'« encendre » (93), comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 2

AUTOFICTION ET RÉAPPROPRIATION IDENTITAIRE CHEZ CHLOÉ DELAUME

2.1. Le nom et ses variantes

Si par son geste autofictionnel Delaume cherche à maîtriser son récit, elle tente également de se réapproprier son identité. L’auteure-narratrice a modifié jusqu’à son nom dans sa redéfinition d’elle-même. En effet, Chloé Delaume est « Nathalie, Anne, Hanné, Suzanne Dalain à l’état civil » (202). En s’inscrivant dans l’espace littéraire, Nathalie Dalain devient Chloé Delaume. Le caractère trouble des racines amène certains auteurs, selon Marinella Termite, à « s’en inventer d’autres par le recours à certains mécanismes nomades de l’écriture.³² » Ce nouveau nom que se choisit l’auteure-narratrice tire sa source de deux écrivains, comme nous pouvons le lire sur le site *autofiction.org* : « Ce nom est un pseudonyme, emprunté à l’héroïne du roman *L’Écume des jours* de Boris Vian. Le patronyme Delaume provient de l’ouvrage d’Antonin Artaud, *L’Arve et l’Aume*.^{33 34} » Delaume, elle, y voit bien plus qu’un pseudonyme : c’est une création, l’apparition d’un nouveau Je. Ainsi la chose est-elle traduite sur le site Internet de l’auteure : « Elle décide de dire Je pour ne plus être une autre. Un prénom nénuphar, un patronyme modelé autels de magie noire, non pas un

³² TERMITE, Marinella. « Racines troublées dans l’extrême contemporain », dans RINNER, Fridrun (dir.), *Identité en métamorphose dans l’écriture contemporaine*, coll. « Textuelles littérature », Aix-en-Provence : PUP, 2006, p. 62.

³³ Ces deux textes sont parus en 1947, qui est également la date de naissance de la mère.

³⁴ GRELL, Isabelle. « DELAUME, Chloé (écrivain) », 22 janvier 2009, *autofiction.org* [en ligne]. [<http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/01/22/Chloe-Delaume2>] (3 août 2013)

pseudonyme : construction volontaire, personnage de fiction.³⁵ » Dans *La règle du Je*, l'auteure-narratrice rapporte la naissance de « Chloé Delaume » : « Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient sec à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée. » (RJ : 6) C'est donc en livrant combat que celle-ci a vu le jour ; sa nouvelle identité est issue d'une lutte et d'une union avec la littérature.

Ce changement de nom n'est pas le premier pour l'auteure-narratrice qui, au cours de son enfance, en accumule plusieurs, à commencer par le fait de ne s'en voir attribuer aucun. Delaume s'explique :

De nom il n'y avait pas. Et quand il y en avait ils n'étaient jamais propres mais cela va de soi. On m'appela l'Enfant jusqu'à ce que mes parents se soient neutralisés. Neuf mois je fus la Petite. Ensuite s'accumulèrent l'inventaire adjectifs qui tous se déclinaient en fonction de l'humeur et des situations. La Grande et la Conasse. La Folle et la Pétasse. L'Être et l'Événement. (CS : 19)

Si, « [d]e temps à autre le prénom pouvait être prononcé », « le patronyme [...] relevait de l'innommable. » (RJ : 10) C'est que les parents de l'auteure-narratrice formaient ensemble une équation pour le moins inadéquate. En effet, la mère de Delaume est une raciste de Droite et le père est un Arabe militant d'Extrême-Gauche, ce qui, dit-elle, « ne facilitait les choses pour personne » (RJ : 10). C'est à sept ans que la petite Nathalie Abdallah (nom d'avant la naturalisation du père) devient Nathalie Dalain. Dalain, le

³⁵ Site de Chloé Delaume, rubrique « Vie, saisons, épisodes », *chloedelaume.net* [en ligne]. [http://www.chloedelaume.net/?page_id=105] (14 octobre 2013)

nouveau patronyme, est un mot qui n'existe pas, qui ne figure pas au dictionnaire³⁶ et qui, de là, répugne à l'auteure-narratrice :

Lorsque vinrent mes sept ans et une poignée de mois, Abdallah fut biffé de mon état civil. Selim devint Sylvain et Abdallah Dalain. Dalain ça ne veut rien dire, et quelle que soit la langue. Quand on tape Dalain dans Google, la première chose qu'on lit c'est *Essayez cette orthographe : delain*. [...] Dalain, ça ne ressemble à rien. Paul Valéry disait : *Ce qui ne ressemble à rien n'existe pas*. (RJ : 11)

Nous remarquons un point de rapprochement entre la cascade identitaire de Delaume et celle de l'homme qui lui a tenu lieu de père, comme en témoigne le passage suivant :

Jusqu'à mes sept ans Sylvain était encore Selim. Ma mère en éprouvait une honte, alors elle l'appelait Sacha. Théophile me demande si par hasard tout ça n'aurait pas contribué à perturber ma construction identitaire. Je réponds qu'au contraire mon père m'aura appris que l'on peut s'incarner dans bien des personnages. Se faire écrire par d'autres, puis enfin acculé dans un rôle insoutenable finir par violemment en imposer la fin. (47-48)

Si l'auteure-narratrice cumule deux identités avant de s'incarner dans le personnage de Chloé³⁷, elle reproduit en ce sens la triade identitaire du père. Tout comme elle, celui-ci porte au cours de sa vie trois identités distinctes : « Selim le Libanais, Sacha l'être social, Sylvain le à jamais, à trente-neuf ans trois entités, laquelle tapait le plus fort, laquelle était clémente et laquelle m'enfermait. » (48)

³⁶ Delaume entretient un rapport intime avec le dictionnaire. Petite, elle « collectionne » les mots étranges dans un carnet; plus tard, elle se réfère au dictionnaire afin de valider un état, une émotion, un mal-être, comme dans cet extrait de *Dans ma maison sous terre* : « J'ai tant cicatrisé que la plaie n'est plus mienne. Étrangère, elle aussi. Parfaitement étrangère. *Étrangère : qui est d'une autre nation ; "La Grèce me reproche une mère étrangère"* (Racine). » (9-10)

³⁷ Trois identités donc : Nathalie Abdallah, Nathalie Dalain et, finalement, Chloé Delaume. Or, Chloé, c'est également Daphné, la prostituée, ainsi que nous pouvons le lire dans *Les mouffettes d'Atropos*. Comme quoi l'aliénation du corps portait aussi un nom.

En outre, après la mort de ses parents et avant d'être adoptée par sa tante et son oncle, Delaume passe un an chez ses grands-parents et est « toute cette année nommée Dalain-Leroux³⁸ » à l'école. À ce propos, Delaume affirme avoir eu « la sensation d'être un corps étiqueté par son hébergeur-maître, où chaque tuteur légal pouvait projeter le rôle, la place qu'[elle] devai[t] occuper dans le récit social.³⁹ » En plus de subir le bouleversement existentiel qu'implique la perte de ses parents, elle doit qui plus est supporter les modifications opérées sur sa propre identité. Comme le souligne Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, le nom porté est loin d'être accessoire dans la définition de soi :

Le nom premier reçu et assumé qui est le nom du père, et surtout le prénom qui vous en distingue, sont sans doute des données capitales de l'histoire du *moi*. À preuve que le nom n'est jamais indifférent, qu'on l'adore ou qu'on le déteste, qu'on accepte de le tenir d'autrui ou qu'on préfère ne le recevoir que de soi : cela peut aller jusqu'à un système généralisé de jeu ou de fuites. (1975 : 35)

Delaume quitte alors son ancien nom, « [u]n nom imposé par l'instance narrative qui toujours [l]'écrivait en victime secondaire. » (103) S'il s'agit d'un « jeu » ou d'une « fuite », force est de constater qu'en s'attribuant elle-même un nom, Delaume met fin aux changements – voire aux jeux – perpétrés sur celui-ci. Elle le fabrique, le possède et, de là, assure la pérennité de son identité.

³⁸ Entretien de Barbara HAVERCROFT avec Chloé Delaume. « Le soi est une fiction : Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [en ligne], n° 4 : « Fictions de soi », avril 2012. [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671>] (10 septembre 2013)

³⁹ *Ibid.*

2.2. Construction identitaire et construction littéraire

Chloé Delaume ne se fabrique pas qu'un nouveau nom, elle se construit une nouvelle identité en s'inscrivant dans sa propre narration. Pierre Tap définit l'identité personnelle en ces termes :

En un sens restreint elle concerne le *sentiment d'identité* (idem), c'est-à-dire le fait que l'individu *se perçoit le même*, rester identique à lui-même, dans le temps. En un sens plus large on peut l'assimiler au *système de sentiments et de représentations par lequel le soi se spécifie et se singularise* (is dem).⁴⁰

Après avoir vu son identité trop souvent bousculée, Delaume décide de prendre les commandes de son Je et de s'affirmer. Elle proclame : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction.⁴¹ » Cette formule⁴² parcourt son œuvre, comme un leitmotiv. La répétition de ces mots sert, en quelque sorte, à appuyer la nouvelle identité de Delaume, « comme s'il s'agissait », nous dit Sylvie Ducas, « de se les approprier pour mieux les contrôler.⁴³ » Delaume travaille ainsi à valider son statut :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Je le dis, le redis, sans cesse partout l'affirme. Je m'écris dans des livres, des textes, des pièces sonores. J'ai décidé de devenir personnage de fiction quand j'ai réalisé que j'en étais déjà un. À cette différence près que je ne m'écrivais pas. D'autres s'en occupaient. Personnage secondaire d'une fiction familiale et figurante passive de la fiction collective. J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits et gestes, et mon identité. (EME : 3)

⁴⁰ TAP, Pierre. « Introduction », dans TAP, Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse : Privat, 1980, p. 8.

⁴¹ DELAUME, Chloé. *La Vanité des Somnambules*, Paris : Farrago / Léo Scheer, 2003a, p. 7.

⁴² Cette formule apparaît pour la première fois dans *La Vanité des Somnambules* (2003a); cependant, le personnage de Chloé émerge dès *Les mouflettes d'Atropos* (2000), après avoir, nous dit l'auteure-narratrice, « [v]ingt-six ans durant [...] résidé en Somnambulie. » (2003a : 7)

⁴³ DUCAS, Sylvie. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" », *Le Temps des médias*, n° 14, Printemps 2010, p. 179, *Cairn.info* [en ligne]. [<http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page176.htm>] (15 août 2013)

Comme l'exprime Paul Ricœur, « [l]e récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (Ricœur, cité par Guibert, 2001 : 126). Pour Isabelle Daunais, l'inverse est aussi vrai :

Son histoire en tant qu'individu fictif doté de telles ou telles qualités nous est racontée *par* le roman, cependant que le personnage comme outil de perception, de réflexion, d'invention agit *dans* le roman et *pour* le roman. Toutes sortes de tâches peuvent lui être dévolues, celle de raconter, celle d'observer, celle de savoir, certes techniques, mais qui passent aussitôt dans l'intrigue, deviennent l'intrigue.⁴⁴

Mais *être* personnage de fiction, qu'est-ce à dire ? Pour Daunais, « le personnage romanesque s'offre comme un réservoir infini d'aventures et de destins possibles, infinité qui est celle-là même à laquelle aspire la conscience moderne.⁴⁵ » Delaume, quant à elle, propose sa propre conception de la chose : « Se définir comme personnage de fiction, c'est dire je choisis qui je suis, je m'invente seule, moi-même, jusqu'à l'état civil. Je ne suis pas née sujet, mais par ma mutation en Chloé Delaume, je le suis devenue.⁴⁶ » En effet, si Delaume se pose comme personnage, c'est qu'elle n'a jamais été sujet de sa propre histoire, toujours écrite et revisitée par d'autres. Traitée en simple objet toute son enfance et sa jeunesse, c'est en prenant la plume qu'elle devient enfin sujet. Le sociologue allemand Hans Joas aborde le concept de sujet : « Le sujet [...] c'est d'abord la possibilité de se constituer soi-même comme principe de sens, de se poser en être libre et de produire sa propre trajectoire » (Joas, cité dans Gaudreau, 2010 : 37). En

⁴⁴ DAUNAIS, Isabelle. « Introduction », dans *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, coll. : « Espace littéraire », Montréal : Presses de l'Université de Montréal / Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002a, p. 10.

⁴⁵ DAUNAIS, Isabelle. « Présentation [au dossier consacré au personnage de roman] », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005a, p. 5, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/010841ar>] (1^{er} décembre 2013)

⁴⁶ Entretien de Barbara HAVERCROFT avec Chloé Delaume (2012).

plus d'être auteure de sa narration, Delaume est également personnage principal de son récit, personnage qui, s'il n'est pas immuable⁴⁷, présente des caractéristiques dont les contours sont tracés une fois pour toutes. L'autofiction de Delaume nous donne à voir « un Je qui se dissèque pour mieux se recomposer » (RJ : 15), « pour construire un Moi que le réel déchiquète. » (RJ : 51)

Grâce à l'acharnement déployé dans son triptyque autofictionnel dans le but de se reconstruire, Delaume parvient à s'ancrer dans une identité qui est sienne, qui lui ressemble. Paul Mussen avance d'ailleurs que « pour obtenir un véritable sens de l'identité, les caractéristiques maintenues doivent être *organisées* de manière unique mais cohérente et en accord avec soi-même.⁴⁸ » Ce qu'opère concrètement l'auteure-narratrice dans ses trois premières œuvres, c'est de se défaire d'une lourde histoire personnelle et familiale afin qu'elle cesse de la définir. *Le Cri du Sablier*, plus particulièrement, peut être considéré en tant qu'effort pour « s'amputer du père » (CS : 89). C'est justement là ce que dénote Gaudreau lorsqu'elle affirme que « la prise de parole réalisée grâce à l'écriture permet à Delaume de se vider grain à grain de son père; au fil des mots, elle le remplace par les morceaux de son identité à elle, jusqu'à ce

⁴⁷ Là-dessus, Daunais avance que « la condition du personnage romanesque ne serait jamais ontologiquement assurée, comme pour une identité fixe et immuable ; elle ne peut que survenir et par la suite se maintenir. Le personnage de roman a cela de spécifique qu'il porte en lui de pouvoir à tout moment cesser d'en être un, que sa condition doit être constamment ou gagnée ou préservée. Elle ne lui est pas donnée une fois pour toutes, comme un état natif auquel il ne pourrait échapper. Au contraire, le propre du personnage de roman étant justement de pouvoir s'échapper (de ce qui est prévu, de ce qui fixé), la liberté même qui est la sienne comporte aussi sa propre faiblesse, sa propre possibilité de retournement. » DAUNAIS, Isabelle. « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005b, p. 15, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/010842ar>] (2 décembre 2013)

⁴⁸ MUSSEN, Paul. « La formation de l'identité. Découvertes psychologiques et problèmes de recherche », dans TAP, Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse : Privat, 1980, p. 15.

que l'objet qu'est le sablier s'efface pour laisser place à un sujet vide du père ». (2010 : 90)

Après avoir achevé son troisième roman en 2003, Delaume croit bien s'être réapproprié son identité et savoir ce qui la compose. Or, avec l'annonce de la *bonne nouvelle* en 2004, elle apprend s'être reconstruite « sur des courants d'air » (16), « sur un terrain si vague que sans fouilles les fossiles affluent pour [la] blesser » (105). Cette expérience de désubjectivation, Delaume la laisse « macérer » quatre ans⁴⁹ dans son laboratoire avant d'être apte à l'écrire, jusqu'à ressentir un besoin vital de le faire : « Depuis quatre ans déjà j'en perds tous les contours. Je ne sais plus qui je suis. » (17) De cette impulsion naît l'autofiction *Dans ma maison sous terre* (2009), une sorte de prolongement forcé, de chapitre final au triptyque autofictionnel. La *bonne nouvelle* a pour effet de rejouer les pièces du casse-tête, en enlever, en cacher et, de là, ruiner l'identité construite. La perte de sa figure paternelle plonge l'auteure-narratrice dans un désordre identitaire. Soudainement, il lui manque des morceaux, elle devient incomplète. Choc brutal s'il en est un, Delaume qui se savait la « fille d'un assassin [... et] d'un suicidé » devient « moins que ça encore ». (49) Cette nouvelle transmise par la grand-mère, plutôt que de la soulager, occasionne « un éboulement du Moi » (204) :

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. C'est-à-dire faire – 1 dans le livre de comptes. Soustraire un personnage au il était une fois. Changer les angles du triangle. Ajouter née de X et puis une parenthèse. Géométrie variable, conditionnel bienvenu, rédaction et calcul mental. (92)

⁴⁹ Ce silence de quatre années rappelle l'épisode aphasique de l'enfant consécutif à la perte de ses parents. En effet, tel que rapporté dans *Le Cri du Sablier*, elle est neuf mois durant incapable de prononcer le moindre mot : « Neuf mois pour que la scène se digère en mémoire. » (18)

Elle qui s'était rebâtie en se vidant du père est dorénavant démolie « à cause d'une soustraction. » (68) Le retranchement du père au tableau, fut-il assassin et bourreau, est loin d'être positif pour l'auteure-narratrice. La figure du père, bien que haïe et reniée, reste fondamentale à son identité, à celle qu'elle est aujourd'hui devenue. Ce n'est pas que d'un père dont elle est dépouillée, c'est de la connaissance de ses origines : « Je n'ai plus de père, comprenez-vous. Cela fait vingt-cinq ans que je suis orpheline et me voilà maintenant à moitié fille de rien. Je ne sais plus qui je suis, je ne sais plus d'où je viens ni à qui je ressemble ni contre qui je lutte. » (71) Delaume, qui s'était réapproprié son identité par la littérature, la voit remaniée dans son essence ; elle souffre de ce que Mussen nomme, à la suite d'Erikson, une « confusion de l'identité » :

Les individus ayant un sentiment évident de leur identité, perçoivent leur propre individualité comme intégrée aussi bien que stable et constante dans le temps ; pour eux il y a continuité entre ce qu'ils étaient hier, ce qu'ils sont aujourd'hui, et ce qu'ils seront demain. Ceux qui ne parviennent pas à obtenir l'intégration et la continuité de l'image d'eux-mêmes, sont atteints de ce qu'Erikson appelait primitivement "diffusion de l'identité", mais qu'il préfère, maintenant, appeler "confusion de l'identité". (MUSSEN, 1980 : 13-14)

Fille d'une « mythologie enfantée par la mère » (69), Delaume peine à se définir dans cette accumulation de paramètres plus flous les uns que les autres : l'identité de son père, la connaissance ou l'ignorance de son statut de bâtarde par celui qui l'a élevée, le moment où la grand-mère a été mise au courant, etc. Dans ce contexte, même l'image de la mère se métamorphose. En effet, l'idée et l'opinion qu'avait gardées d'elle l'auteure-narratrice sont atteintes, corrompues : « Son meurtre prend un sens différent. Ce n'est plus seulement une femme battue, bafouée et puis assassinée. C'est aussi celle qui fait

chanter à sa fille et à son mari la genèse de leur piètre famille⁵⁰. Elle devient comme l'initiatrice de son malheur ». (77) Dès lors, si Delaume affirme s'écrire, il n'en reste pas moins qu'elle n'est pas seule à en être capable puisqu'elle est toujours habitée par son passé qui n'a de cesse de la définir et la redéfinir.

Delaume souhaite mettre un terme à cette ascendance. Pour ce faire, elle se doit de quitter son passé afin de se « réapproprier une nouvelle identité fixe, fixe au sens de pas mouvante⁵¹ ». Une seule issue s'offre à l'auteure-narratrice : mettre un terme à son identité d'avant afin qu'elle n'ait plus d'emprise sur elle. Elle décide donc de prendre les grands moyens :

L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos, il a hanté mon corps jusqu'à la *bonne nouvelle qui va te faire plaisir*. À 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. (205)

Puisque, pour Chloé, « Nathalie est morte en 99 » (24), l'enterrer semble la meilleure solution afin qu'elle repose en paix ; aussi décide-t-elle de « laisse[r] les mots l'ensevelir pour toujours. » (13) Le livre s'achève dans un faire-part que l'auteure-narratrice adresse à sa famille maternelle. Par cette missive, Delaume met un terme à toute possibilité de contact de leur part :

Vous ne connaissez pas celle qui depuis neuf ans m'habite et me console, elle vous est étrangère et tient à le rester. Elle est moi, désormais, et elle s'appelle Chloé. Tout ce qui la précède doit être de mon crâne évidé. [...] Je

⁵⁰ Delaume fait ici référence à une scène d'enfance dont elle croit avoir le souvenir, alors que tous les trois entonnent gaiement la pièce *Scandale dans la famille* (1965), interprétée par Sacha Distel : « *Sa mère se mit à rire / Et lui dit : Ne t'en fais pas / Ton père n'est pas ton père / Mais ton père ne l'sait pas.* » (53)

⁵¹ Entretien de Colette FELLOUS avec Chloé Delaume (2009).

m'adresse à vous tous, y compris ceux qui ne sont de famille que par alliance. Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage d'affliction, et quiconque m'approchera saura le regretter. Je propose que sur la stèle, avant Suzanne, après Charles et Soazick, soit gravé Nathalie. Nathalie Dalain (1973-1999). (205)

Delaume enterre son ancienne identité pour enfin se reconstruire sur des fondations qui ne peuvent se voir écrouler à tout moment par le surgissement d'un acteur du passé.

2.3. Une demeure à soi

L'écriture est ce qui restitue à Delaume la maîtrise de son récit et son identité. En ce sens, l'autofiction s'envisage à la fois comme un moteur d'être et de vie, mais aussi comme un espace privilégié au sein duquel advenir. Ce corps que Delaume investit, c'est bien celui de l'autofiction : « J'ai très officiellement pris possession des lieux l'été de ses vingt-six ans. » (RJ : 5); « Ce corps est désormais mon territoire. Mon terrain de jeu. Jamais rien ni personne ne saura m'en déloger.⁵² » ; « Voilà maintenant dix ans que mon laboratoire affiche Autofiction résidence principale. » (RJ : 7); « Il existait un genre qui pouvait héberger la démarche de mon Je qui se voulait souverain. Il existait un mot, onze lettres : autofiction. » (RJ : 72) Le recours à l'isotopie de la maison nous montre que l'auteure-narratrice se ménage un endroit à elle pour y vivre, qu'elle se fonde une nouvelle demeure⁵³ au creux de la littérature. Nous sommes en mesure d'identifier ici une expérience d'« autohospitalité », phénomène sur lequel portent les études de dix-huit collaborateurs réunies par Alain Montandon dans *De soi à soi : l'écriture comme*

⁵² *La Vanité des Somnambules*, p. 12.

⁵³ L'ancienne demeure étant pleine de cadavres, comme le titre de 2009 l'indique : *Dans ma maison sous terre*. C'est là que résident ses parents, de même que l'identité d'avant, celle de Nathalie Dalain.

autohospitalité (2004). Montandon définit l'autohospitalité comme « l'accueil de soi, de soi comme un autre⁵⁴ ».

Ainsi, chez Delaume, il y a accueil de soi sous les traits d'un personnage de fiction dans un lieu qui lui est propre – l'autofiction. Laurent Mattiussi note en ce sens que « [p]our trouver un lieu à son exacte mesure, [le sujet] doit se donner à lui-même sa propre demeure⁵⁵ ». Il souligne en outre une certaine connivence entre autohospitalité et autofiction :

La structure du terme “autohospitalité”, comme aussi celle du terme “autofiction”, a le mérite de traduire fidèlement ce processus par lequel un sujet se circonscrit pour lui-même un espace-temps symbolique, où se recevoir et se produire, en un double sens : se donner en représentation, se montrer en tant que ce que l'on est essentiellement, mais aussi se recréer soi-même, se faire autre que dans la réalité. (2004 : 154-155)

L'autofiction s'annonce alors comme le lieu tout désigné du déploiement identitaire hors de toute contrainte. Or, la question que pose Dominique Rabaté semble tout à fait légitime : « Ne sommes-nous pas toujours en nous-mêmes chez nous, immédiatement, sans effort ?⁵⁶ » La réponse à cette interrogation se trouve peut-être dans le texte de Mounir Laouyen duquel il ressort que « [l]'accueil de soi est inséparable d'un sentiment d'aliénation, sorte d'inconsistance, d'effritement, de dissolution qui s'emparent du sujet

⁵⁴ MONTANDON, Alain. « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps », dans MONTANDON, Alain (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, France : PUBP, 2004, p. 7.

⁵⁵ MATTHIUSSI, Laurent. « Kafka, Hesse, Beckett : de l'appropriation à l'expropriation de soi », dans MONTANDON, Alain (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, France : PUBP, 2004, p. 157.

⁵⁶ RABATÉ, Dominique. « En compagnie des fantômes. Beckett, Bernhard, des Forêts », dans MONTANDON, Alain (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, France : PUBP, 2004, p. 41.

écrivain.⁵⁷ », ce que Rabaté nomme de son côté « un rapport dépossédé et subi » (2004 : 49) à soi. En effet, à la base de l'approche autofictionnelle de Delaume, nous pouvons relever ce que Laouyen attribue à Robbe-Grillet et à Barthes⁵⁸, soit « une forte impression de fracture intérieure, de dépossession de soi. » (2004 : 126) Le fait d'écrire sur soi vient donc accompagné d'une « quête d'ancrage » (Laouyen, 2004 : 126), voire d'une quête d'identité. Delaume, dans sa pratique autofictionnelle, cherche à s'établir dans le but de s'appartenir et de se rassembler. Le livre pourrait donc devenir ce « projet d'unification » identitaire dont parle Philippe Malrieu :

[La notion d'identité] est utilisée toutes les fois où un sujet, un groupe, se sentent intérieurement divisés, éprouvent des blocages consécutifs à des contradictions internes qu'ils ne peuvent pas objectiver. En réaction contre l'angoisse qu'ils éprouvent, ils tentent la définition d'un projet d'unification qui mette fin à leurs incertitudes.⁵⁹

À la lumière du concept d'autohospitalité, le livre se donne à voir comme un lieu privilégié d'accès à soi. Néanmoins, si Delaume s'est reconstruite à travers la littérature, elle n'hésite pas cela dit à expérimenter d'autres lieux où faire advenir le Je. C'est d'ailleurs ce que constate Sylvie Ducas, qui s'intéresse au « cas de Chloé Delaume, personnage de fiction » : « [L]'auteure n'utilise pas que l'espace de la page, mais explore toutes les formes des médias modernes par lesquelles faire circuler des histoires, des mots et des images de soi. » (2010 : 176) Ces nouveaux supports où s'écrire

⁵⁷ LAOUYEN, Mounir. « Le texte autobiographique : une demeure à soi? », dans MONTANDON, Alain (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, France : PUBP, 2004, p. 142.

⁵⁸ Ce commentaire s'applique aux *Romanesques* (*Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les Derniers jours de Corinthe* (1988)) d'Alain Robbe-Grillet et à *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), œuvre éponyme.

⁵⁹ MALRIEU, Philippe. « Genèse des conduites d'identité », dans TAP, Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse : Privat, 1980, p. 39.

prennent différentes formes, notamment celles de performances son ou vidéo. Par exemple, avec le projet *Corpus Simsi*⁶⁰, Delaume se fait personnage du populaire jeu vidéo *Les Sims*TM. Ce projet qu'elle détaille sur son site Internet constitue, nous dit-elle, « une variation autour de la notion d'autofiction », l'investissement d'un « nouveau territoire⁶¹ particulièrement adapté à sa situation de personnage de fiction sans domicile fixe.⁶² »

En outre, Delaume devient également notes de musique grâce à André Manoukian, ainsi qu'elle l'exprime elle-même :

Un jour où j'habitais dans la télévision⁶³, j'ai vu André Manoukian intervenir comme chroniqueur dans une émission. Il effectuait le portrait musical d'un invité. Il appliquait une méthode qu'il développe sur un logiciel, qui prend en compte divers paramètres, et permet de traduire prénom + nom en notes. Il en ressortait un thème, singulier à chacun. (106)

C'est par cette collaboration que l'auteure-narratrice obtient le thème musical de ses trois identités successives, à savoir Nathalie Abdallah, Nathalie Dalain et Chloé Delaume. Aurélie Sfez, quant à elle, a réalisé une quatrième bande sonore évolutive traduisant la transformation de Chloé Delaume à travers ses noms consécutifs. Cette progression dans la désignation identitaire se retrouve sur la trame sonore qui accompagne le livre *Dans ma maison sous terre*. Si Delaume désire posséder une

⁶⁰ Ainsi l'auteure décrit le projet : « Partie intégrante d'un cycle de travail (2002-2004), incluant parutions diverses, blog et performances, l'ouvrage *Corpus Simsi* a été publié en novembre 2003 aux éditions Léo Scheer. » (Site Internet de Chloé Delaume, rubrique « Livres », *chloedelaume.net* [en ligne]. [http://wp.chloedelaume.r3zo.net/?page_id=294] (12 octobre 2013)

⁶¹ À la fin de *La Vanité des Somnambules* (2003a), son précédent roman, « Chloé Delaume, personnage de fiction » est éjectée du corps humain qu'elle avait intégré et doit se trouver une nouvelle résidence au sein de laquelle advenir.

⁶² Site Internet de Chloé Delaume, rubrique « Livres ». (12 octobre 2013)

⁶³ Delaume fait ici référence aux expérimentations – se soumettre vingt-deux mois au flux de la télévision – menant au livre *J'habite dans la télévision*, paru en 2006.

musique d'elle-même, c'est peut-être justement afin de mieux « entendre » qui elle est. L'auteure-narratrice écrit à ce propos avoir ressenti un grand besoin de son thème musical : « Savoir quelle était ma musique. Celle qui me constituait en mon for intérieur. Quelles notes ça fait, Chloé Delaume. » (15) Après l'anéantissement causé par la *bonne nouvelle*, il apparaît que la littérature ne suffit guère à sa tentative d'accès à soi. Elle doit chercher une preuve de son identité autre part. La musique est l'une de ces voies d'exploration : « Les mots ne suffisait plus, je n'habitais plus mon corps, on ne peut être que des mots, silence âpre à subir, il me fallait m'entendre, et surtout m'écouter. Pour tenter de savoir si j'existais vraiment. » (105) Chloé Delaume, personnage de fiction, vit aussi à l'extérieur du livre, ce qui fortifie son existence : « Je suis Chloé Delaume, je suis *Do la ré sol mi Ré mi ré la mi mi mi*. Je suis le rêve que fait chaque effet papillon. Je m'incarne dans des phrases, dans des notes de piano. J'ai peut-être plus qu'un corps pour prouver que j'existe. » (107)

L'autofiction est donc pour Delaume un lieu où écrire et s'écrire, mais aussi un espace de prospection d'autres endroits susceptibles d'héberger le Moi. Les propos de Ducas sont d'ailleurs éloquents en ce sens :

[L]a véritable originalité de Chloé Delaume réside dans sa tentative de renouvellement du pacte autobiographique et du genre autofictionnel par l'exploitation de médias nouveaux pour la littérature, par la manière dont l'écriture, ancrée dans le problème identitaire qui la travaille, cherche à sortir du livre [...] et dont le Moi auctorial vise à s'inventer hors de soi, dans une fuite en avant expérimentale et *via* des canaux médiatiques capables de solliciter son identité virtuelle. (2010 : 185)

Ainsi donc, l'auteure-narratrice s'affirme à travers un nom et une identité qu'elle s'est fabriqués par la littérature : « Je suis Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. » Par la répétition de cette formule, elle tente de s'ancrer et de mettre un terme à une identité mouvante et souffrante. Or, en apprenant que son père n'est pas celui qu'elle croyait, Delaume voit s'effondrer tous ses efforts déployés dans le but de se rebâtir une identité à elle. L'auteure-narratrice est alors contrainte à un geste final, celui d'enterrer son identité d'avant, celle de Nathalie Dalain. Dès lors, elle s'assure de mettre définitivement à distance un passé qui toujours risque de perturber sa définition d'elle-même. En s'écrivant au cœur du livre ou encore par le biais d'autres médiations, elle investit un lieu à elle, où s'inventer et se réinventer. Comme le mentionne Laouyen, « [é]crire sur soi, c'est marquer sa différence, s'octroyer une identité, délimiter son territoire, fonder sa propre demeure. » (2004 : 125) Une demeure qui, enfin, se trouve « sur terre ».

CHAPITRE 3

AUTOFICTION ET ESPACE DE TRANSFORMATION CHEZ CHLOÉ DELAUME

3.1 Art de l'existence

« Le maître de soi et des autres se forme en même temps⁶⁴ » écrit Michel Foucault. Cette affirmation trouve une résonance dans l'entreprise autofictionnelle de Chloé Delaume, en ce que celle-ci témoigne simultanément d'une reconstruction identitaire et d'une prise de pouvoir par les mots. Dans *L'usage des plaisirs*, Foucault interroge justement « les formes et les modalités du rapport à soi par lesquelles l'individu se constitue et se reconnaît comme sujet. » (1984a : 12) L'autofiction de Delaume – son laboratoire d'écriture et de vie – semble s'inscrire comme l'un de ces « exercices » ou « pratiques » dont traite Foucault, « par lesquels on se donne à soi-même comme objet à connaître » et « qui permettent de transformer son propre mode d'être. » (1984a : 37) À travers « un Je qui s'emploie à s'écrire » (RJ : 8), l'auteure-narratrice apprend non seulement à se connaître, mais elle modifie son existence. Ce que l'autofiction dit, c'est à la fois « j'écris », « je suis » et « je (me) transforme ». La vie influence la fiction ainsi que la fiction influence la vie. Delaume s'explique sur cet aspect dans *La règle du Je* : « Je suis devenue une autre. Je peux donc être un autre. “Concrètement”, pour de vrai. Les formules poétiques n'ont pas pour vocation d'être seulement disséquées dans les dissertations. Parfois en elles palpite le secret de la survie. » (13) Pour l'auteure-

⁶⁴ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris : Gallimard, 1984a, p. 90.

narratrice, l'autofiction s'accompagne d'« [u]ne esthétique de l'existence » (RJ : 56), aussi n'hésite-t-elle pas à lier sa pratique à la théorie de Foucault :

Il m'est impossible de ne pas reconnaître mon geste autofictif dans la définition foucauldienne de ces “arts de l'existence”⁶⁵, ces formes vivaces de subjectivité permettant au sujet de s'extraire d'un système qui le condamne à tout, excepté être un Je.⁶⁶

L'autofiction implique « un certain rapport à soi » (Foucault, 1984a : 35), rapport qui « demande qu'on ne perde pas de temps et qu'on ne ménage pas sa peine pour “se faire soi-même”, “se transformer soi-même”, “revenir à soi”.⁶⁷ » Tandis que Delaume prend place et prend forme dans sa pratique autofictionnelle, elle amène de surcroît le lecteur à porter un regard sur sa propre subjectivité. Ainsi, l'auteure-narratrice va en ce sens lorsqu'elle affirme que « [l']autofiction invite le lecteur à se pencher sur la façon dont s'écrit sa propre existence. Sur la place de son Je dans la vie. » (EME : 8-9) Prendre place, c'est bien ce que fait Delaume en devenant auteure, narratrice et héroïne de sa propre histoire. En « composant » sa narration, elle « compose » de même son identité (son identité narrative⁶⁸) et se transforme. Cette transformation ne doit guère se

⁶⁵ Foucault définit de la sorte les « arts de l'existence » : « Par là il faut entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style. » (1984a : 16-17)

⁶⁶ Entretien de Barbara HAVERCROFT avec Chloé Delaume (2012).

⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris : Gallimard, 1984b, p. 61.

⁶⁸ En se penchant sur l'héritage littéraire de Ricœur, Bastien Engelbach rappelle que l'identité narrative « renvoie à l'agent d'une action, qui doit pouvoir être identifiable, non comme substance ou comme être séparé, mais comme être pris dans le jeu du monde, agissant en celui-ci et au milieu d'autres hommes. » Pour Engelbach, « [l']identité narrative peut donc se laisser définir comme un modèle de compréhension réflexif du soi où celui-ci se laisse interpréter et comprendre dans son devenir selon son histoire, c'est-à-dire selon la manière dont ses actions s'agencent entre elles, dans un modèle intelligible et cependant toujours ouvert. » (ENGELBACH, Bastien (Université Paris-Est). « Du modèle du récit à l'énonciation de soi. L'héritage littéraire de Paul Ricœur », Paris, 2013, *Fabula (colloques)* [en ligne]. <http://www.fabula.org/colloques/document1883.php>] (13 mars 2014).)

comprendre au sens d'un éloignement de soi ; il s'agit plutôt d'un processus qui la rapproche d'elle-même, l'amène à évoluer. Par le geste même de se chercher, le sujet « s'éprouve, se perfectionne, se transforme. » (Foucault, 1984a : 35) Au final, cet art de vivre assure au sujet une zone de certitude et de sécurité, « échappant à toutes les dépendances et à tous les asservissements, [où] on finit par se rejoindre soi-même, comme un havre à l'abri des tempêtes ou comme une citadelle que ses remparts protègent ». (Foucault, 1984b : 82)

Chez Delaume, il y a volonté de ne pas laisser la fiction familiale l'écrire, mais également celle de ne pas se plier à la fiction collective. Marc Décimo, d'ailleurs, affirme « voi[r] dans la tentative et la quête “Chloé Delaume”, une *abréaction* et une détermination farouche de vivre, non pas passivement mais *en toute connaissance de cause*.⁶⁹ » L'auteure-narratrice n'accepte pas de se conformer aux normes, règles et codes imposés par la société, elle entend vivre comme bon lui semble, à partir de ses choix propres. Trop longtemps pensée par d'autres, elle s'objecte à revivre un tel état de soumission. Dorénavant, elle préfère s'écrire : « L'autofiction n'est pas qu'une démarche littéraire, c'est dans le champ des possibles un vrai positionnement. » (EME : 7) Aussi ajoute-t-elle que « [p]ratiquer l'autofiction revient à dire : le roman de ma vie, je peux le transformer dès le prochain paragraphe, je peux le modifier et modifier le monde dans lequel je m'inscris. C'est à moi que revient la responsabilité du chapitre en cours. » (EME : 30) Ainsi, l'autofiction rend compte chez Delaume d'un

⁶⁹ DÉCIMO, Marc. « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : trauma et usage singulier de la langue », dans CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 322.

« souci de soi » accompagné d'un rapport au monde particulier. À partir du moment où elle se prend pour sujet, elle prend du pouvoir sur son existence et sur le monde qui l'entoure. Le pouvoir naît d'abord de la relation que l'on entretient à soi, comme l'exprime Foucault : « Assurer la direction de soi-même, exercer la gestion de sa maison, participer au gouvernement de la cité sont trois pratiques de même type. » (1984a : 88) En s'écrivant, Delaume s'octroie le droit et la force d'agir. L'autofiction est une façon pour Delaume de « contrer toute passivité » (RJ : 8), comme elle le conclut : « [É]crire le Je = un acte de résistance ; autofiction = un geste politique. Écrire le *Je* ne relève en rien du narcissisme, mais de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle. » (EME : 8)

Dans son article « Langage & sujet : deux objets “radicalement historiques” » (2011), Suzanne Dumouchel se penche sur *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet* (2010), de Pascal Michon. À travers ses notes de lecture, Dumouchel rapporte que la langue « a un pouvoir cohésif et un rôle cognitif puisqu'elle transforme la société en notion intelligible. Elle assure au locuteur la possibilité de s'inclure dans le social et le milieu, tout en lui permettant simultanément de s'en différencier.⁷⁰ » C'est par le langage que le sujet choisit ou non de s'insérer dans les discours dominants (la *doxa*). Dumouchel ajoute :

Néanmoins, bien que le texte littéraire agisse sur quelque chose dès lors qu'il est énoncé, il ne s'agit pas, contrairement aux autres performatifs, d'un acte d'autorité mais plutôt d'un acte d'engagement de la part de celui qui l'énonce. Le lecteur-auditeur est engagé, le plus souvent inconsciemment, à

⁷⁰ DUMOUCHEL, Suzanne. « Langage & sujet : deux objets “radicalement historiques” », Paris, 2011, *Fabula (acta)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/revue/document6435.php>] (15 août 2012)

adopter une autre manière de vivre le corps, le langage et le social. La participation d'un individu singulier à un sujet poétique implique une "rythmisation de sa vie", soit une mise en forme de son activité de corps-langage-social, et ce faisant, donne sens au monde, aux événements, à soi-même. (2011)

La rythmisation de la vie dont traite Dumouchel rappelle la poétique de l'autofiction de Delaume, ce que cette dernière nomme carrément une « politique de l'autofiction » (RJ : 77). L'auteure-narratrice s'engage au sein de sa pratique en se prenant comme sujet et en expérimentant le monde à sa façon. Un tel engagement est entre autres à la base du livre *J'habite dans la télévision* (2006), alors que Delaume réagit à la déclaration de Patrick Lelay : « Ce que nous vendons à Coca Cola, c'est du temps de cerveau disponible.⁷¹ » Ainsi, elle va « [d]urant 22 mois, se livrer au grand flux de la télévision. Observer les changements, les modifications du corps et de la pensée. S'écrire dans ce réel qui nous fictionnalise. » (EME : 14) Elle intègre la fiction collective, s'y soumet afin de la comprendre, découvrir comment elle opère, au risque de se voir complètement anéantie par elle. Delaume montre en cela que l'autofiction n'est pas déagée d'une certaine portée sociale. En effet, elle insiste sur la potentielle puissance de l'autofiction : « Il est fort possible que les écrivains aient depuis fort longtemps perdu le pouvoir de changer le monde, mais la particularité de l'autofiction, c'est qu'elle manipule du vivant, les corps et les âmes sont réels⁷² ». Il y a chez Delaume une réelle dévotion à sa pratique, une façon de se mettre en danger qui n'est pas sans rappeler celle de Guibert. Blanckeman note justement, à partir du travail de l'écrivain, que de « jouer avec les modes d'être culturellement imposés revient à s'inventer au jour le jour. » (2008b : 120)

⁷¹ DELAUME, Chloé. *J'habite dans la télévision*, coll. « J'ai lu », Paris : Gallimard, 2006, p. 12.

⁷² Entretien de Barbara HAVERCROFT avec Chloé Delaume (2012).

Dans le même ordre d'idées, il souligne en quoi l'autofiction relève de cette dynamique des plus vivantes :

En phase avec le temps réel de l'expérience vécue, l'autofiction ne cesse et de le signifier et de le multiplier, d'où la sensation d'un bougé tout interprétatif que narratif : l'événement, même infime, stimule un scénario potentiel, un dégagement symbolique que l'écriture amorce, développe, court-circuite. Écriture et sujet se poussent à bout. (2008b : 124-125)

La pratique autofictionnelle de Delaume est donc à la fois personnelle et politique ; elle l'amène à « modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. » (RJ : 8) L'auteure-narratrice dit « n'ambitionne[r] qu'une chose : poursuivre [s]es aventures en renforçant ce Je pour dire et pour lutter. » (RJ : 7)

3.2 Aventure du langage

« Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. » (Auster, cité dans Vercier et Viart, 2008 : 39) Cette citation de Paul Auster s'accorde parfaitement à la poétique de Delaume. En effet, l'art de l'existence de Chloé Delaume est intrinsèquement lié à une conception du langage. C'est à travers les mots qu'elle se réapproprie son existence et, de là, transforme son réel. Delaume fait de la langue la pierre angulaire de son approche :

User de la fiction pour construire, reconstruire, le passé le présent signifie rester maître de son propre destin. Contrer Parques et fatum, se redresser par le biais des techniques narratives. Ne jamais filer doux, tisser son quotidien. Dire non, rester debout. Se réapproprier sa propre narration existentielle, utiliser la langue pour parer aux attaques rampantes et permanentes issues du Biopouvoir. Position verticale, riposte politique. (EME : 30)

Néanmoins, bien que le lien vie/écriture soit central à sa pratique, il ne faut pas considérer pour autant que cette dernière verse dans le récit existentiel. Elle écrit non pas sa vie, mais *par* sa vie : l'existence nourrit l'écriture. L'autofiction permet de tirer profit d'un matériau de base (le passé, l'histoire familiale, le Moi saccagé) afin d'en faire de la littérature, parce qu'au bout, c'est ce tout ce qui compte. Le vécu – qu'il relève du désarroi, du drame ou de l'indicible – ne vaut rien si ce n'est de la littérature qu'il génère. C'est d'ailleurs exactement ce qu'exprime Delaume :

L'important c'est de produire de la littérature. S'écrire est différent de consigner sa vie. Il s'agit de s'écrire, pas de se rédiger. Le mouvement implique une préoccupation esthétique, dans l'écriture comme dans la vie. Faire de sa vie une œuvre d'art, et d'une œuvre d'art sa vie. (EME : 8)

L'auteure-narratrice souhaite faire quelque chose d'actif avec la langue, c'est-à-dire « [f]aire du Je une syntaxe » (EME : 7), « restituer [l'expérience] par sa langue propre. » (RJ : 80) Ainsi, elle n'hésite pas à s'allier le langage et à mêler les registres : travail syntaxique, mélange des niveaux narratifs, jeux sur le langage, recours au dictionnaire⁷³, réflexion sur l'écriture, etc. Cette langue propre à Delaume, elle se module en fonction des expériences et des sentiments. Elle collabore à la restitution de l'événement ou du ressenti dans sa forme la plus juste.

Ce qui est remarquable chez Delaume, c'est sa façon de s'approprier le drame pour en faire quelque chose de proprement ludique, sans que jamais ne s'altère au passage la

⁷³ Le recours au dictionnaire est l'un des aspects de la pratique de Delaume dont traite Décimo dans « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : trauma et usage singulier de la langue » (2008). Il souligne notamment que « [c]e recours réflexe au dictionnaire est certainement pour elle une étape là encore nécessaire. À partir de la valeur sociale d'un mot, il faut tenter, d'évaluer ce qu'on peut lui faire dire une fois mis en discours, déployé dans la syntaxe et parmi les réseaux de significations implicites. On n'est jamais assez attentif à ce qui se dit dans ce qui se parle » (318).

violence du propos. Cette rhétorique singulièrement tiraillée – une tension entre ludisme formel et sujet dramatique – est habilement explorée dans toute son œuvre. Il s’agit d’une écriture qui, à la façon de celle des *récits indécidables* dont parle Blanckeman, « déjou[e] la gravité [...] et] préserve le sens du grave.⁷⁴ » Ainsi Delaume détaille-t-elle sa pratique : « Même si le propos est sordide à l’extrême, je garde toujours un rapport ludique à l’écriture. Les ruptures sont d’ailleurs souvent nécessaires pour atomiser le pathos qui s’infiltré très facilement, beaucoup trop, si on n’y prend pas garde.⁷⁵ » Dans *J’habite dans la télévision*, Delaume cite Freud : « L’opposé du jeu n’est pas le sérieux mais la réalité » (2006 : 109). Le jeu serait un détournement du réel, une façon de le renverser, ce qui est totalement dans l’esprit de l’œuvre de Delaume.

Pour traiter de sujets lourds comme ceux exploités dans l’autofiction *Dans ma maison sous terre* – notons la mort, la trahison, le suicide, l’anéantissement de soi, le désordre identitaire, les troubles psychiques et physiques –, Delaume utilise une forme ludique, laquelle n’est pas sans révéler la souffrance inhérente au propos. En effet, dès la première phrase du roman, on est plongé dans l’univers du jeu par une référence au jeu de société de la bataille navale (*Battleship*) : « Ce que je fais ici, c’est rester sur cette tombe, B5 touchée coulée. » (7) Dès lors, nous avons une protagoniste anéantie par la flotte ennemie, perdante devant une grille définitivement secrète. C’est la grand-mère qui gagne et l’auteure-narratrice doit prendre sa revanche. Ainsi, elle amorce un nouveau jeu : celui de tuer son aïeule par les mots. Elle les choisit tranchants, meurtriers, mortifères, pour qu’à la fin ce soit la littérature qui gagne. Or Delaume est détournée de

⁷⁴ BLANCKEMAN, Bruno. « Pour ne pas conclure », dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008c, p. 211.

⁷⁵ Entretien de Barbara HAVERCROFT avec Chloé Delaume (2012).

son projet initial par Théophile qui, lui aussi, l'invite à prendre part à un jeu : une variation du jeu des morts inventé par Soazick, la mère de Chloé : « Choisir une sépulture ; détailler les indices, offrandes, plaques, inscriptions. Puis composer une vie, cinq étapes plus la fin. » (21) Cependant, cette fois-ci, c'est Théophile qui choisit les morts et toujours dans le sens de livrer une leçon à l'auteure-narratrice, la « psychanalyser », si bien que celle-ci en vient à ne plus vouloir jouer. À partir de ce moment, Delaume décide de saisir les rênes et de mettre Théophile sur le divan : « Théophile est un lâche doublé d'un mauvais joueur. Je menace. [...] Chloé ne dit plus rien Théophile doit parler. Pour raconter, surtout. » (145) De là s'inverse la relation psychanalytique et Théophile devient le sujet d'étude. Cette mise en scène amène l'auteure-narratrice à se jouer de la psychanalyse par l'imitation qu'elle en fait :

Surtout détendez-vous, et respirez lentement. Installez-vous, aussi, plus confortablement. Théophile ne tousse plus, 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. (142)

Comme le mentionne Gaudreau, « l'emploi du discours psychanalytique par la narratrice ne doit pas être perçu comme le signe de l'approbation de celui-ci, mais plutôt comme une manière détournée de l'invalider. » (2010 : 83) Delaume initie par ailleurs une autre sorte de jeu lorsqu'elle recueille des témoignages de gens qui jouissent toujours de la présence de leurs parents. Dans ce cas, l'auteure-narratrice met en œuvre un dispositif pour le moins brutal :

J'ai besoin de comprendre ce que j'ai perdu et gagne. Parce que je dois gagner. Alors je joue, parfois. Lorsque je suis en présence d'un groupe de préservés. [...] Je dis : fermez les yeux, inspirez expirez, faites le vide, oui,

le vide, ça y est, oui, vous y êtes. Vous vous sentez très détendu, si détendu que votre corps ne pèse plus rien, plus rien du tout. Vous êtes serein, calme, juste en vous. Imaginez une plage avec le bruit des vagues, leurs allées et venues, vous êtes allongé sur le sable, le soleil vous réchauffe et le vent vous caresse. Vous êtes bien, juste bien. Relaxé et paisible. Maintenant pensez au jour où vos parents mourront. (136)

En outre, Delaume multiplie les genres à l'intérieur de son œuvre : dialogues de théâtre, scénarios, citations, extrait de journal, faire-part, chansons, échos sonores, etc. Cet accent mis sur la forme n'est pas sans révéler un contenu difficile, comme c'est le cas alors que l'auteure-narratrice rédige une lettre à Madame la Mort, lettre qu'elle conclut poliment de la sorte : « Dans l'attente de votre réponse, veuillez agréer, Madame, l'assurance de mes sentiments les plus respectueux. » (17) De la même manière, dans le chapitre « Rappel », l'auteure-narratrice use de la forme du message d'alerte afin de réitérer ses intentions d'assassiner sa grand-mère : « Ceci est une tentative de meurtre / je répète / Ceci est une tentative de meurtre. » (65) Si le procédé amuse, il n'en dévoile pas moins une violence extrême. Chez Delaume, le travail de la langue se fait souvent dans l'optique de montrer ce qui ne tourne pas rond, ce qui occasionne de la souffrance. Dans ce contexte, l'humour et l'ironie sont des alliés parfaits, tel que nous le verrons à présent.

3.3 Passion linguistique idiolectale

Dans *Le rire. Essai sur la signification du comique*, paru pour la première fois en 1900, Bergson propose une définition de l'humour et de l'ironie :

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on

décriera minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède l'humour.⁷⁶

L'humour et l'ironie sont deux procédés très présents dans la pratique autofictionnelle de Delaume. Or, s'ils apportent une touche de légèreté au texte, ils y injectent également de fortes rations d'acidité. Jankélévitch détaille de la sorte le fonctionnement de l'ironie : « [L]'ironie, mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s'approfondir, à détailler leur bagage, à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues⁷⁷ ». Plus récemment, Blanckeman propose que, « [d]ans ses usages modernes, l'ironie réagit contre l'incapacité intrinsèque du langage à établir l'unité de l'être et du monde par la concordance des signes.⁷⁸ » Il insiste en ce sens sur son « pouvoir d'autoévaluation, et non plus d'autocensure ». (2007) L'ironie est ce qui permet à l'auteure-narratrice de dénoncer des situations aliénantes ou souffrantes. Dans le prochain extrait, l'ironie prend place alors que celle-ci partage un moment vécu avec sa mère : « Un mercredi, je n'ai pas acheté le *Journal de Mickey* mais *Pif*. Le gadget consistait en un casque de walkman qui lançait de l'eau. Je me suis pris une claque immédiatement suivie d'une explication, car ma mère était pédagogue. » (55) Ce passage en rappelle un autre similaire, celui-là issu du *Cri du Sablier* : « Car l'enfant n'ira pas très loin. La mère le lui a dit car elle est pédagogue. » (CS : 73) Le procédé consiste à pointer un trait de personnalité reprochable de la mère, sans toutefois avoir à le lui reprocher. En ironisant, Delaume affirme et s'affirme à la fois. Pour Jérôme

⁷⁶ BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Alcan, 1924 (1900), 87 p., *Les Classiques des sciences sociales de l'UQAC* [en ligne], une éd. électronique réalisée par Bertrand Gibier. [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf] (8 octobre 2013)

⁷⁷ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Paris : Flammarion, 1964, p. 107.

⁷⁸ BLANCKEMAN, Bruno. « Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains) », Université Rennes 2, Haute-Bretagne, Colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, 2007, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/colloques/document1005.php>] (2 décembre 2013)

Moreau, « [l'ironie] constitue l'acte d'une personne sûre de son fait, de sa maîtrise, de la conscience de ses capacités⁷⁹ ». Tandis que l'auteure-narratrice pourrait raconter les choses frontalement, elle les ironise et, de là, confère un surplus de sens à ce qu'elle énonce. Comme Jankélévitch le formule, « là où l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière. » (1964 : 62) Pierre Schoentjes ajoute que, « conformément à son étymologie, l'ironie "interroge" : c'est une pratique évaluative, un jugement critique qui s'exprime indirectement ; protéenne, elle peut être simultanément synonyme d'antiphrase et de littérature.⁸⁰ » Schoentjes rapproche d'ailleurs l'ironie de la nostalgie, comme « deux manières de se retourner vers le passé : l'ironie pour prendre ses distances, la nostalgie pour revivre ce qui parfois n'a jamais été. » (2007) L'ironie transforme le réel et, du coup, transforme le sujet. En ce sens, Jankélévitch souligne de plus que « l'ironie joue un rôle capital dans notre perfectionnement intérieur. Et, d'abord, dans nos relations avec l'univers. » (1964 : 174) L'ironie provoque un nouveau rapport au monde de même qu'un nouveau rapport à soi.

Cette élévation du sujet propre à l'ironie, nous la retrouvons également dans l'humour. L'humour pratiqué par Delaume est souvent noir et participe, ainsi qu'avec l'ironie, à livrer un message. Moreau développe, à partir du travail de Bergson, une conception de l'humour noir :

Qu'en est-il alors de l'humour ? Il s'agit de décrire les choses comme si elles représentaient un idéal. Autrement dit, considérer ce qui est comme ce qui

⁷⁹ MOREAU, Jérôme. « Ce que Bergson peut nous apprendre sur l'humour », Paris, 2007, *Fabula (atelier)* [en ligne]. [http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_selon_Bergson] (8 août 2012)

⁸⁰ SCHOENTJES, Pierre. « Ironie et nostalgie », Université de Gand, Belgique, Colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, 2007, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/colloques/document1042.php>] (2 décembre 2013)

devrait être. Pour peu que l'on prenne cette proposition au sérieux, c'est toute une vision du monde qui s'en trouve transformée. L'exemple le plus patent en est l'humour noir : qu'il soit ponctuel ou devienne une attitude, un mode de vie, il consiste à dire que tout, y compris le plus sombre, le plus tragique, est ce qu'il devrait être. Il supprime ainsi toute idée de désespoir. [...] Dans le cadre le plus tragique vient s'insérer une note d'espoir en permettant une mise à distance du caractère concrètement tragique de l'existence. (2007)

L'humour noir pourrait donc se voir, dans la lignée des arts de l'existence de Foucault, comme une attitude, un mode de vie menant à une distanciation du tragique de l'existence. Tel que le souligne Moreau, « [l]'humour ne transforme pas la vie, mais transforme le regard que nous portons sur elle. » (2007) L'autofiction *Dans ma maison sous terre* est un véritable puits d'humour noir, puits dans lequel, devrions-nous noter, vient se noyer le caractère dramatique de ce qui est énoncé. Nous en avons un exemple probant alors que l'auteure-narratrice détaille comment elle assassinerait sa grand-mère jusqu'au renversement final : « Et maintenant je la tue en sautant à pieds joints sur sa cage thoracique. C'est bien plus long qu'on ne le pense. Surtout avec des escarpins. » (72) C'est un humour encore pour le moins noir qui est mis en œuvre dans le chapitre « Témoignages ». Delaume y regroupe en effet des anecdotes liées aux morts des autres : « Le thanato a fait un super-boulot, pour une fois elle faisait pas la gueule. » (173) ; « Depuis son alzheimer, il détestait les rousses, on n'a jamais compris pourquoi. Il est mort dans le salon, il a eu une attaque en regardant Julie Lescaut. » (173) ; « On m'a annoncé la mort de ma mère par téléphone. J'étais au milieu d'une fête foraine. Depuis je fonds en larmes dès que j'entends *Crazy Frog*. » (174)

Par ailleurs, Delaume n'hésite pas à surprendre le lecteur en jouant avec des expressions figées ou encore en les utilisant dans leur sens littéral, comme dans cet extrait : « Je

cloue le bec à Théophile, ses lèvres saignent un peu, je lui tends un Kleenex. » (34) Gaudreau souligne que ce travail sur la langue a pour effet d'« attire[r] l'attention sur le caractère construit de celle-ci et la façon dont on l'utilise sans cesse de façon machinale, sans se poser de questions » (2010 : 66) Ainsi en est-il lorsque l'auteure-narratrice déplore le secret qui entoure la décomposition des morts : « On doit tout oublier. Les larves et puis les vers, on ne les a pas vus donc ils n'existent pas. La cirrhose de papi qui putréfie ruisselante sur les os de maman, ça doit rester secret. La recette des meilleures soupes ne circule qu'en famille. » (8) Delaume étonne pareillement lorsqu'elle reprend à sa manière le conte du Petit Chaperon rouge tandis qu'elle disserte sur sa grand-mère :

Elle s'accroche à pleines griffes nacrées rouge géranium. Elle refuse d'assumer ce qui fit sa solitude, alors elle s'emmitoufle dans une chemise de nuit et attend la galette et le petit pot de beurre. Je ne traverserai pas les bois. Je serai le loup qui la dévore et je la mastiquerai lentement. C'est meilleur pour la digestion. (34)

La reprise d'une histoire de l'enfance et son retournement en un récit violent est porteuse de sens. C'est la fillette qui prend sa revanche sur la vieille dame qui n'a pas su la protéger dans l'enfance. Nous voyons ici s'opérer un changement de rôle : Delaume ne sera plus le Chaperon à présent, elle devient le loup. Par l'humour, il y a prise de pouvoir sur le personnage de la grand-mère.

Christian Morin élabore de son côté une définition sémiotique du discours humoristique qui fait de l'humour une « passion linguistique idiolectale⁸¹ ». Il explique le concept en ces termes : « Le sujet humoriste est d'abord un sujet passionné dont la modalisation de

⁸¹ MORIN, Christian. « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 95, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/006872ar>] (8 août 2013)

l'être le conduit ensuite à agir, l'y oblige même, cette modalisation rendant compte d'un état indésirable ou intenable, figurativisé par les figures associées à une passion dysphorique. » (2002 : 93) Dans le roman *Dans ma maison sous terre*, l'auteure-narratrice souffre de la *bonne nouvelle* qui change tout de son existence et de son identité. Tel que souligné par Morin, « [u]n trouble ou un émoi est d'ailleurs presque toujours à la base de l'expression humoristique. » (2002 : 95) Delaume transmet ce trouble à travers un langage qui lui est propre, un langage qui n'est pas celui de l'usage courant. « [C]et acte de langage qui prend des détours » (2002 : 96), nous dit Morin, « est charg[é] d'attirer l'attention sur cette mauvaise marche du monde. » (2002 : 92) Ainsi, soutient-il, « l'excès signale ce qui ne va pas et qui, autrement, risque d'être banalisé. » (2002 : 92) Tous ces procédés privilégiés par l'auteure-narratrice travaillent à montrer comment le monde dans lequel elle vit (la fiction personnelle, familiale et collective) est complètement déboussolant et fragilisant. À travers son discours humoristique, Delaume se pose contre ce réel qui l'afflige et cherche à la soumettre. Elle joue avec le langage et, de là, se joue du matériau de sa vie ; dès lors, elle le domine. La pensée de Morin fait de celui qui use de l'humour un type de fabulateur : « Le sujet humoriste invente, il le sait et le fait parce que la réalité qui l'entoure ne lui convient guère. Mais sa capacité d'invention lui permettra en bout de course d'accepter cette réalité qu'il percevait d'abord comme désagréable. » (2002 : 96) S'il ne s'agit pas d'une éradication de la douleur, le travail de la langue participe à la création de sa propre narration, laquelle l'amène à transformer son réel. Comme le souligne Morin, « l'aspect ludique permet un mouvement vers l'euphorique, le rebondissement » (2002 : 92). Cette transformation contribue à la reconstruction du Moi saccagé de l'auteure-narratrice. En s'énonçant sur le mode du jeu et de l'humour, cette dernière choisit un mode de vie ainsi

qu'un mode d'appréhension du réel. L'humour participe de cette prise de contrôle sur son existence que sert l'approche autofictionnelle de Delaume, ce que résume parfaitement Morin : « En définitive, l'action humoristique participe à l'apprentissage du sujet. L'humour transforme plutôt son être que son univers, lui donne une nouvelle vision du monde, lui apprend à composer avec lui. » (2002 : 93)

L'autofiction de Delaume peut donc, en somme, se voir en tant qu'espace de transformation. L'auteure-narratrice, par là même son geste d'écriture, devient sujet de sa narration et de son existence. Elle se donne un espace de liberté dans le texte, dans lequel elle s'éprouve, se transforme et transforme sa façon de vivre. Elle entretient un rapport à soi privilégié, un art de l'existence qui fait en sorte qu'elle se retrouve, se choisit et établit ses propres règles. Sa pratique autofictionnelle est indissociable d'une langue particulière au sein de laquelle elle déjoue l'usage courant, notamment par une énonciation sur le mode du jeu. L'humour et l'ironie sont des alliés pour l'auteure-narratrice afin de livrer un message, mais constituent également un moteur de transformation qui l'amène à se jouer d'un matériau difficile, pour finalement parvenir à le dépasser. Jankélévitch dit de l'ironie qu'elle « sauve ce qui peut être sauvé. » (1964 : 194) Nous pouvons dire que l'autofiction, chez Delaume, sert le même but.

**DEUXIÈME PARTIE : *ROSE COCHON*,
AUTOFICTION**

Racicot se justifie contre la critique

Malgré ce que les critiques en disent, ce livre ne vaut pas grand-chose. Il va en tous sens, il est incompréhensible et inintéressant. Il n'est rien de plus que la tache sur la nappe de grand-mère, la maille dans les bas-culottes, la pluie un jour de noces. Mais lisez-le, je vous en prie, ne serait-ce que par pitié ou pour les jolis mots que j'ai réussi à y glisser (antilope, duvet, corail, melon). Prenez-le comme un pain quotidien, *a quotidian pain*. Ce livre est un morceau de souffrance.

Isabelle Racicot, le 16 décembre 2013

1

Je suis née un mercredi, le 12 janvier 1983. Je devais naître plus tard, mais mon frère a foutu la frousse à ma mère en se perdant dans un centre commercial pendant les Fêtes. La situation s'est envenimée : les crampes, le sang, les douleurs, bref, l'accouchement a été devancé. Deux semaines dans une vie, c'est tout à fait minime, il est vrai, mais ici s'élabore mon entrée en scène. Je suis née de la peur de ma mère et non de mon plein chef. On a levé le rideau à ma place.

Le 12 janvier, ça fait de moi une Capricorne. C'est connu, la zone fragile du Capricorne est la peau. La peau constitue une ligne de défense entre les mondes intérieur et extérieur. Désarmée, inutile, la peau du Capricorne le rend sensible à tout. Il doit donc, pour se protéger, se forger une armure efficace et elle l'est tellement qu'on ne voit plus ce qu'il y a dessous. C'est à peine s'il parvient à respirer avec ça sur le dos. On croirait un bloc de glace, froid, détaché. Pourtant, à l'intérieur, il est pur et bon. Le Capricorne a l'âme prisonnière.

Si j'étais née à la bonne date, je serais Verseau. Je fuirais les responsabilités, je pourchasserais la liberté. Le Verseau est incompatible avec le Capricorne. Verseau, je me serais sûrement éclatée. Je me serais souciée de moi plus que des autres. Je n'aurais guère expérimenté la culpabilité qui me ronge chaque fois que quelqu'un souffre. Je devais être Verseau. Alors j'exige une peau de Verseau, quelque chose de massif qui, à simple vue, donne envie de reculer. On ne s'essaierait même pas, je vous en passe un papier. C'est pour cette raison que je me suis tournée vers les psychologues, pour

découvrir celle que j'aurais dû être. Je ne fais que réclamer mon bien. Troquer l'armure pour une peau de guerrier, vous comprenez ?

Des psys, j'en ai eu deux :

Lucie Larvilla, la soixantaine, douce, élégante. Elle m'a fait dresser la liste de ce que je souhaitais voir changer, de 1 à 10, et, au bout d'un mois et demi, s'est mise en joie de m'annoncer ma capacité à cheminer par moi-même. Résultat : j'ai jeté la liste, je n'ai pas changé, je suis moins riche de 500\$.

Claude Letendre, hypnothérapeute. Celui-là, il m'a couvée comme une poule son œuf. Me disait de me consoler en berçant la petite fille en moi. M'a appris à respirer dans un coussin. Il pratiquait une technique libératrice, du genre *Jetez votre sac de merde dans la rivière*. Résultat : je regarde les coussins d'un mauvais œil maintenant. Les rivières aussi.

Mais la thérapie, c'est derrière. Je tournais en rond et, moi, je me méfie de ce qui est circulaire. Tant qu'à aller quelque part, autant que ce soit ailleurs. Alors, j'ai entrepris de me connaître à travers l'écriture, et là, je pense que je suis sur une piste. Je fais une Virginia Woolf de moi. Je rapporte mes faits, gestes et émotions dans un journal. En réalité, ce n'est pas un journal parce que je n'écris pas dedans tous les jours, ni même toutes les semaines et, en plus, je n'inscris jamais la date. J'ai seulement un carnet dans lequel je note les choses qui me passent par la tête, des idées que je finis inmanquablement par rayer. Un jour, je ferai le récit d'une journée incroyable, mais il

faudra qu'elle adienne. En attendant, j'assiste à des ateliers d'écriture les mardis après-midi dans le sous-sol de l'église anglicane St. John. On discute de nos cheminements, on partage nos écrits et on s'encourage. Le but est de découvrir ce qui nous travaille. Grâce à des efforts soutenus, ce qui doit sortir va sortir. C'est une loi de la physique. Mon objectif ultime est d'écrire une autofiction. Un truc qui me permettrait de m'afficher tout en douceur et pas d'une façon effrayante. Il faut que cela reste subtil et discret, sinon ce ne sera pas moi du tout. Je trouverai des images et des métaphores, des figures de substitution. Rien de trop frontal.

Je ne suis pas la seule à se prendre pour sujet au sein du groupe. Il y a Marcel aussi, un retraité de 62 ans. Il écrit présentement, à temps perdu, un roman autobiographique. C'est l'histoire d'un homme prospère et malheureux qui, à 50 ans, rencontre l'amour et devient jardinier. Ce sera un roman qui apaise l'âme. Je suis persuadée que ça va faire un *hit* puisque que Marcel a une vie exceptionnelle. C'est-à-dire qu'il a vécu des drames d'ampleur et qu'il n'y a rien de tel pour faire une bonne histoire. Pour commencer, sa mère a essayé d'avorter de lui en sautant à plusieurs reprises du haut d'une chaise, alors sa survie l'élève au rang des miraculés. Déjà là, il tient quelque chose. Marcel et moi avons deux approches totalement différentes. Marcel écrit du roman autobiographique et, moi, de l'autofiction. D'entrée de jeu, on comprend qu'on n'est pas de la même génération. Marcel va au bal, il revêt ses plus beaux atours et dit : Regardez-moi danser! Moi, je ne danse pas. Je joue à la cachette : je me cherche et demeure cachée.

Marcel est un livre ouvert. Lors du premier atelier, il a présenté un texte s'intitulant *Le cri du train*. Ça raconte son enfance dans le Nord. Marcel entremêle la mort de son frère

Gédéon avec le passage du train derrière la maison. C'est d'une beauté inouïe. Bien évidemment, tout le groupe s'est attaché à lui. Tu ne peux pas regarder quelqu'un étendre ses tripes sur la table et rester insensible. Ça te remue le cœur ou ça te le lève, ça ne peut pas faire autrement. Marcel raconte plein d'histoires puisées de sa longue expérience. Parce qu'il en a accompli des choses. Il a été informaticien, pilote d'avion, haltérophile, conférencier. Il s'est promené à travers le monde. Au départ, la tendance de Marcel à régurgiter son existence en public me paraissait légèrement pathétique. Cependant, il n'est pas prétentieux pour deux sous. Marcel est gentil et c'est la qualité que je préfère chez les gens. Moi aussi, je suis gentille ; cela dit, autant je suis fière de l'être, autant ça me dérange qu'on me le souligne. C'est comme dire à un chien qu'il est poilu : il est content d'avoir du poil, pour l'hiver et tout le reste, mais ça ne lui ajoute rien. Ça ne le flatte pas, vous voyez.

Bien que Marcel soit agréable à côtoyer et ait une vie des plus intéressantes, jamais nous ne serions devenus proches si ce n'est qu'il possède l'orthographe d'un enfant de douze ans. Je ne dis pas ça pour être méchante, car Marcel écrit très bien, n'empêche qu'il écrit mal. J'ai pu le constater dès le premier cours lorsque j'ai vu d'inscrit sur la page couverture de son cahier : *Atelier d'écriture*. Moi, je suis une pro de l'ortho. Je ne connais pas les règles par cœur, mais j'ai le flair d'un épagneul français. Il suffit de me lâcher lousse deux minutes dans un texte que j'y ai débusqué les indésirables. Marcel a longtemps tourné autour du pot avant de me confier la correction de son manuscrit, car il est fier comme un Saguenéen. C'est assez agaçant, mais on s'y habitue. Depuis trois mois, je me rends chez lui de façon hebdomadaire afin de corriger et de figoler son texte. Aussi, on dîne ensemble et on discute. C'est facile entre nous. Comme si on s'était

choisis et, je l'avoue, ça me fait tout drôle quand on me choisit. Du miel sur la langue. C'est un sentiment indescriptible et chacun devrait l'expérimenter au moins une fois dans sa vie et il ne faut surtout pas perdre espoir, j'en suis la preuve vivante.

Lorsqu'il n'est pas en train d'écrire, Marcel s'occupe de son jardin. Il s'agit d'un lieu à part, sans égal : la fine fleur des jardins. Le truc spécial avec Marcel c'est que, plutôt que de faire germer ses plantes à partir d'une graine ou d'un bulbe, il recueille les plantes mourantes et il les sauve les unes après les autres. Lorsqu'il parle de ses fleurs, il devient émotif. Cependant, ce n'est pas parce que Marcel est différent qu'il est détraqué. De toute façon, qui oserait se vanter d'avoir l'esprit qui tourne totalement rond. Ses plantes sont ses bébés et on ne peut pas juger les gens selon leurs affections. Il y en a qui s'attachent à des investissements en bourse, d'autres à la tonicité de leur peau. Un jour, un de mes cheveux est tombé dans l'autobus et j'ai senti que je l'abandonnais, alors. Chez Marcel, les odeurs s'amalgament et créent un parfum unique qu'on distingue de très loin, longtemps avant de parvenir à destination. Ce parfum, je l'associe à lui. Marcel, il vient avec une odeur de fleurs. Et de cigare.

Là, n'allez pas croire que je suis raide dingue amoureuse de Marcel. Il n'y a aucune séduction entre nous. On collabore et c'est tout. Marcel forme un couple avec Louise depuis douze années déjà et, quand il parle d'elle, il en a les yeux qui reluisent. Je la vois peu, Louise, parce qu'elle est à son cabinet pendant la journée. Elle a 53 ans et elle est avocate. D'habitude, les avocats, je ne les aime pas trop. J'ai déjà travaillé pour l'un d'eux et il était très vicieux. D'abord, je devais l'appeler « Maître », ce qui est louche. Son dada était de me jouer des tours au téléphone. Il se faisait passer pour un fou du

cinquième étage de l'hôpital. Cela l'amusait au plus haut point et j'ai perdu tout respect de sa personne. J'ai compris que l'instruction et l'intelligence sont deux concepts qui ne vont pas nécessairement de pair. Visiblement, on peut faire son Barreau avec une cervelle de blaireau. Louise, toutefois, pratique son métier comme un art. Elle œuvre à la beauté du monde. Je ne sais pas pour le monde, mais Marcel, du moins, il rayonne grâce à elle et c'est déjà ça. Louise met un baume sur ses erreurs du passé. Et Marcel, il en a commis des erreurs. De très grandes. Elles le rongent, mais il n'a pas vraiment le choix. Il faut faire avec. Si j'étais lui, il y a des nuits où je ne dormirais pas à force de me détester.

La vie de Marcel est si délicieusement dramatique qu'au début je lui ai caché mon désir d'écrire une autofiction. Si j'ai gardé le secret, c'est que je ne voulais pas qu'il considère mon livre comme de l'excrément d'enfant gâtée ou, pire, quelque chose de simplement inutile. Parce qu'il faut le reconnaître, mes problèmes sont de minuscules égratignures à côté des cicatrices de Marcel. Ils ne valent guère plus que de la bouillie pour les chats. Cependant, il s'est montré très emballé lorsque je lui ai exposé mon projet. Marcel affirme que les petites souffrances ressemblent aux grandes. Je n'aurais pas pu l'expliquer, mais je comprenais. On renferme tous un petit démon avec lequel il faut lutter chaque jour. Il y a des personnes agressives, passives, dépressives, des personnes incapables de se taire, d'autres qui éprouvent de la difficulté ne serait-ce qu'à ouvrir la bouche ou les bras ou le cœur. Ce sont des choses qui existent.

Depuis quelques jours, je fais des dessins. Des croquis, certains diraient des gribouillis, mais qu'importe. Parfois j'ai quelque chose sur le cœur et ça me pèse, alors je me mets à

tracer des lignes dans tous les sens, en courbe ou droites comme un pic, et puis je vois quelque chose apparaître. Ce n'est pas que ces dessins sont si beaux à regarder, mais ils me ressemblent et m'appartiennent en propre. Personne ne me les a mis dans la tête. J'ai l'idée d'inclure les plus admirables dans mon autofiction. Forcément, le lecteur va rester pantois. Il va se dire qu'ils n'ont pas d'affaire là. Mais ils seront sur la page, alors il devra bien les accepter. Dessiner m'occupe l'esprit quand je ne sais pas quoi écrire.

Lorsque Marcel a manifesté le désir de lire quelques pages de mon autofiction, j'ai été forcée d'admettre n'en avoir écrite aucune jusqu'à présent. Parce que je ne suis pas comme lui, moi. Mon histoire ne déborde pas par tous les pores de ma peau. J'ai beau fouiller, je ne trouve rien qui vaille. Alors, tous les deux, on a instauré une relation de partage. Je corrige la langue dans le roman de Marcel et, de son côté, il me donne des conseils pour faire mousser mon histoire. D'abord, il faut que j'arrête de chercher et que je me mette à écrire. Ensuite, je dois me trouver un endroit à moi où faire le vide. Lui, par exemple, il s'installe face au lac afin de contempler le coucher du soleil. La nature est un reflet de l'humanité, qu'il dit. Ainsi, quand on fait des erreurs, il faut se pardonner, parce que c'est dans la nature. Marcel m'a également fait connaître l'allégorie du caméléon. L'avantage du caméléon, qu'il dit, c'est qu'en se camouflant, il se protège. L'inconvénient, c'est que personne ne le voit. Quand il m'a dit ça, je me suis mise à pleurer. Toutefois, on ne trouvera le caméléon nulle part dans mon livre, ce qui ne devrait pas trop vous étonner. Reste qu'à partir du caméléon de Marcel, j'ai commencé à écrire sur moi. Je veux bien vous montrer le résultat, mais rappelez-vous qu'on ne juge pas les gens selon leur intérieur. Ça ne traînera pas, vous allez voir.



J'ai grandi à la campagne. Près de chez moi, il y avait une ferme. Sur cette ferme, il y avait une porcherie. Dans cette porcherie, il y avait des cochons. Le cochon est un animal ridicule : il a un nez ridicule, une queue ridicule, des oreilles ridicules et émet un grognement ridicule. Notez ici la répétition du mot *ridicule* qui a pour fonction d'amplifier l'aspect ridicule du cochon. Si j'avais approfondi l'exercice de style, j'aurais pu dire *il y avait des ridicules*, sans même vous préciser qu'il s'agissait de cochons. Voilà ce qu'on appelle une métaphore. Or, le cochon n'est pas une métaphore. Le cochon est un cochon. Ce n'est pas le cochon qui se cache dans le ridicule, mais le ridicule qui se cache dans le cochon.

Le cochon est de couleur rose pâle et couvert d'une espèce de duvet blanc presque imperceptible. Pas une fourrure qui le protégerait pour vrai, un duvet qui ne sert à rien. Vous pensez sans doute que, s'il ne possède pas de fourrure, c'est qu'il n'en a pas besoin; c'est dans la nature, me direz-vous. Moi, je répondrai que les cochons aussi peuvent avoir froid.

Je suis un cochon. Pas le cochon qui s'amuse dans la boue, non, pas celui-là. Je suis le cochon de la foire. La maman-cochon dans sa cage de métal avec ses porcelets tout

autour d'elle. Les dames s'exclament : « Oh! Qu'ils sont mignons les petits! » Je suis le cochon invisible.

Bien sûr, le cochon pourrait partir, foutre le camp, aller à l'aventure, se trouver un endroit à lui où il accaparerait tout l'espace. Il partirait comme ça, un beau matin, sans regarder en arrière.

Il prendrait la route avec son petit pécule sur l'épaule afin de gagner la grande ville. Fort d'une volonté à toute épreuve, il gambaderait le long du chemin en chantonnant *C'est la galette, guille guillerette*. Il se répèterait combien il est chanceux de réaliser son rêve de devenir quelqu'un. À ce moment, un chauffard ivre le percuterait avec sa grosse berline sans se préoccuper de la masse livide gisant sur la chaussée anthracite.

Le cochon pourrait préférer prendre la forêt, goûter à plein sa liberté à l'état sauvage, retrouver ses racines sanglier, du latin *singularis* : singulier, unique, isolé, solitaire. Il se réjouirait de son indépendance et de l'air pur tandis qu'au loin un cri ferait écho. Le cochon en viendrait à considérer les désagréments de vivre seul et qu'il lui serait bénéfique d'avoir quelqu'un à ses côtés. S'imaginant déjà la magie de leur rencontre, il foncerait à la recherche de son complice avant d'être attaqué par derrière par un coyote le laissant à l'agonie.

Il pourrait aussi bien emprunter des passages secrets souterrains et progresser pendant des jours, des semaines et des mois dans des tunnels humides, rencontrant vermine répugnante et bestioles inhospitalières, jusqu'à ce qu'il aperçoive une lueur le guidant

hors du conduit sous le soleil ardent d'Acapulco où on l'accueillerait avec des breuvages et de la noix de coco, mais ça, je ne sais pas si c'est réellement possible et mon petit doigt me dit que non.

Oui, il pourrait choisir l'aventure. Mais il n'est pas si bête, le cochon. S'il décide de rester, c'est que ça lui sert. Peut-être est-il content d'avoir sa marmaille autour puisqu'elle l'entoure et le protège. Il n'a qu'à grogner à l'occasion, juste pour se rappeler qu'il existe, et qu'à laisser aux autres le soin de divertir la galerie. Sa situation n'est pas si terrible. D'autres finissent en côtelettes et ça s'arrête là.

Je pense ici à remplacer le mot cochon par un autre mot, car je l'ai déjà utilisé vingt-et-une fois et que cela pourrait être mal vu, lexicalement parlant. On dira à présent *gnochon*, *gnochonne* au féminin. Non, on ne peut dire *gnochonne* au féminin puisque la femelle du cochon, ce n'est pas la cochonne. La femelle du cochon est la truie, donc il faudra dire *gnochie*. Mais ça, c'est une espèce de boule de pâte italienne et je pense que cela deviendrait confondant et que, finalement, ça ne servirait pas le propos.

Dans une autre vie, j'aimerais bien être un gnocchi.



Sans doute avez-vous trouvé bizarre l'histoire du petit cochon déglingué. J'admets qu'en la relisant, j'ai éprouvé une sensation semblable. Soyez sans crainte, je n'étais sous l'effet d'aucune substance. Ça coulait de source. Et une source, ça vient de loin et c'est pur et puissant et un peu incompréhensible. Comme un rêve, si on veut. Justement, ces temps-ci, je n'arrête pas de rêver. Des cauchemars, des rêves qui n'ont ni queue ni tête. Comme celui où j'entretiens une idylle avec Michael Jackson – un Michael Jackson obèse et à la peau noire. Ou cet autre rêve où j'accouche d'un hamster tout gluant. Ou encore celui dans lequel je suis prise dans une tempête en mer et qu'après m'être réfugiée dans une usine flottante, je me fais dévorer par un cobra. Allez donc comprendre. Malgré leur absence de sens, j'ai pris l'habitude de raconter mes rêves à Marcel. Il dit qu'ils s'avèrent un excellent tremplin pour l'écriture. Je lui en fais le récit, pendant qu'il jardine, bien qu'il ne paraisse pas m'écouter, trop occupé à sauver sa végétation. Puis, soudainement, il s'arrête et regarde au loin : « La toile d'araignée, la prise d'otage. Tu es prise au piège. Tu dois apprendre à te libérer. » On ne se le cachera pas, Marcel prend parfois des airs de prophète. C'est seulement parce que ça l'amuse que je le laisse jouer au gourou avec moi. Se libérer... Tu ne te lèves pas un matin en pensant : Voilà, aujourd'hui, je me libère. Non, il y a tout un processus, un cheminement pour être exacte, et ça se passe à l'intérieur, si bien qu'il n'y a pas de résultat visible et qu'il faut persévérer quand même. Ça, Marcel l'ignore. Il est juste jardinier et, avec les plantes, le processus se fait tout seul. Il a néanmoins raison sur un point : les rêves sont très utiles pour amorcer l'écriture. Par exemple, je rêve souvent de Marcel et cela m'aide lorsque j'écris sur lui.

Enfant, je rêvais souvent que les membres de ma famille étaient des vampires, exceptée moi. J'en avais des sueurs froides lorsque je me réveillais et, parfois, je me demandais s'il s'agissait véritablement d'un rêve. Voilà ce qui arrive avec les rêves : parfois ils se confondent avec la réalité. Marcel, lui, dans son enfance, faisait le rêve récurrent de sa maison en flammes. Ça ne me dit rien de bon. Après tout, la maison, c'est la maison. Zon zon zon. Mais je ne me perdrai pas en conjectures parce que j'ai énormément à faire avec mon autofiction et ma tâche de correction. Là, j'en suis à réviser la partie où Marcel apprend être atteint d'un cancer de stade 4 et qu'il court de spécialiste en spécialiste pour finalement découvrir, après des mois d'angoisse, qu'il s'agissait d'un faux diagnostic. Il a fallu que je la relise à plusieurs reprises cette scène, car je me laissais transporter par le scénario, jusqu'à en oublier de corriger les fautes. Ça me fait penser qu'il faut absolument que j'espace la date de parution de mon autofiction de celle du roman de Marcel, sans quoi elle va passer sous les radars. Même dans mes rêves les plus fous, je n'arriverai jamais à avoir un aussi bel intérieur que celui de Marcel.

2

Marcel, il a pratiquement été élevé par ses sœurs. Sa mère était en deuil de sa propre mère et elle n'était plus dispo, émotionnellement parlant. Et ses sœurs – il en a cinq –, elles ont chacune quelque chose d'exceptionnel. Dora est missionnaire. Elle travaille au sein de plusieurs orphelinats d'Afrique, pour l'organisation, le sanitaire et fonctions connexes. Aline, elle, est décédée d'un cancer du chat. Ce que je veux dire c'est que son chat était comme son bébé et, quand il est mort, elle a attrapé le cancer du sein. Le sein, c'est la maternité, je ne vous apprends rien. Mireille et Ginette sont des artistes. Elles chantent et se produisent sur les scènes du Saguenay. Loraine, quant à elle, est une clairvoyante et c'est pour cette raison qu'elle et Marcel ne se côtoient plus. Parce que Marcel tire ses leçons de la nature et que Loraine est une tireuse de cartes. Tous les deux, ils sont à couteaux tirés.

Dans le livre de Marcel, Loraine porte le nom de Laurie et elle est une chasseuse de fantômes. Marcel consacre un chapitre entier à Laurie dans son roman parce qu'il est fâché contre elle et que la colère, ça donne du jus à l'écrivain. Avec la colère, un écrivain n'est jamais à sec. C'est pour ça que Marcel m'encourage à exprimer mes frustrations. Je fais mon possible : je tape du pied, je serre les poings, je prends un regard menaçant à la Sylvester Stallone. Mais il n'y a rien à faire avec moi. Je suis d'une douceur sans pareille, on ferait de moi la parfaite égérie d'une marque de papier hygiénique, quelque part entre le chaton blanc et la maman ours. Mais Marcel, il n'en reste pas là. Il veut absolument que ça sorte. Il me provoque. Il m'insulte. Il cherche à me choquer et il prend les moyens nécessaires : « Regarde-toi! Encore à baisser la tête !

Tu as peur de tout ! Tu as autant de colonne vertébrale qu'une chenille ! On te touche et tu te mets en boule ! Redresse-toi bon sang et apprends à te défendre, nom de Dieu! » Voilà, c'est dit. *Quick and painful*. Marcel est un être d'exception. Il n'hésite pas à te dire tes vérités en pleine figure. Et il n'a pas tort : j'ai peur de tout, je baisse la tête. Je ne suis qu'une froussarde. Il faut me battre, me tenir debout. Je vais le dire ce que je pense. Je vais le hurler si ça se trouve. Mais pas maintenant, j'ai un gros élan créateur et les gros élans, ils en sont presque effrayants. Si je me permets d'insérer le produit au passage, c'est que vous êtes un lecteur rêvé, pour ne pas dire un lecteur idéal. Par exemple, pour l'histoire du cochon, ça vous a surpris, mais vous ne m'en avez pas tenu rigueur : la preuve, vous avez poursuivi votre lecture. Et je reconnais qu'un cochon, ça vaut ce que ça vaut (on ne lui donne pas de confiture). Malgré tout, vous êtes encore là. Je sais bien qu'il y a Marcel et ses drames qui pèsent dans la balance, mais, Marcel, je vous l'ai moi-même présenté, alors c'était à mes risques et périls. Dans le pire des cas, je trouverai un moyen de vous le faire oublier.



Voici venu le moment de vous dévoiler mes antipodes. Je les ai créés afin de me dissimuler derrière eux. C'est comme pour le cochon. Par contre, je ne fais qu'un avec le cochon tandis que mes antipodes, je m'en dissocie totalement. Je préfère me tenir à l'écart de ces créatures. Attention : il ne faut pas confondre *antipode* avec *antilope* (autre

type de mammifère au corps svelte). Mes antipodes sont à l'opposé de moi, alors qu'il m'est arrivé de me sentir très proche de l'antilope (quand quelqu'un voulait ma peau).

Mon antipode féminin, en réalité, me captive parce que je suis intriguée par les filles parfaites. Mais vraiment parfaites. Pas les coquilles vides qui en rajoutent là où ça manque et qui en enlèvent là où ça dérange. Les vraies filles parfaites de A à Z. De l'Âme au Zoli petit cul. Qui ont tout pour elles. Qui irradient. Je m'interroge : Est-ce lourd parfois à porter ? Est-ce que quelque chose crie à l'intérieur ? Ou est-ce que tout est rose, plein de bulles et de plumes ? De la barbe-à-papa ? Que du rose ?

Mon antipode masculin, lui, ne me fascine pas, il me donne envie de dégobiller. En fait, je n'ai pas envie d'en parler. Simplement dire que, bien qu'il pense être la dernière merveille du monde et qu'il se promène en pointant un projecteur sur sa personne, il ne vaut pas plus qu'un crachat ou que de la merde de chat.

Mon idée avec les antipodes, vous me direz ce que vous en pensez, est de les faire interagir ensemble, l'un avec l'autre. L'objectif de l'affaire c'est que, même s'ils sont au premier plan, en se concentrant, on me verra apparaître derrière eux, en négatif. Comme dans *Où est Charlie?* On cherche Charlie, on cherche Charlie, et tout ce que l'on voit ce sont les autres, le décor, mais jamais Charlie. On sait qu'il est là quelque part, c'est juste difficile de dire où.

Mes antipodes vont tomber amoureux, c'est couru. Ils sont au top, chacun à leur façon. La fille, je l'habillerai toute en dentelle et en satin. Je l'appellerai Evelyne. Voilà un nom

de fille parfaite, féminine. Car les études le démontrent : les garçons veulent des filles féminines et les filles veulent des garçons masculins. Le gars, je l'appellerai Coco, juste comme ça. Mais chaque fois que vous lirez Coco, pensez Crétin dans votre tête.

Je vais les mettre en scène ensemble, mais écoutez attentivement : vous devez me promettre de ne pas arrêter de me chercher. Parce que l'ennui avec pareille idée, c'est que vous risquez de vous attacher aux personnages et d'oublier le but du jeu. Et là, j'aurais l'impression de perdre contre eux, alors que je souhaite l'inverse. Je veux que, malgré le fait qu'ils prennent toute la place, vous les mettiez de côté, que ce soit de moi dont vous vous préoccupez.

La merveilleuse histoire de Coco et Evelyne

DESCRIPTION PHYSIQUE ET MORALE DES PERSONNAGES

Evelyne : *Elle a les cheveux blonds parfaits, d'une longueur parfaite, parfaitement bouclés. Des joues roses, une peau de pêche, un sourire de corail, des yeux de la brillance des perles, des mains de velours, de beaux melons... Elle chante tel un merle au printemps, danse comme un vent d'automne, rit avec les notes d'un éternel été. Ses jambes sont plus longues que son torse et son visage est symétrique. (N.D.R. : Bitch!)*

Coco : *Il faisait partie de l'équipe de hockey à l'école secondaire, meilleur scoreur, 36 buts, 0 passe. (N.D.R. : Wow!)*

La merveilleuse histoire de Coco et Evelyne

SCÈNE 1

La merveilleuse histoire de Coco et Evelyne s'amorce le jour de leur rencontre au Cégep, entre deux cours. Ils fréquentent des amis communs et, merci Cupidon et les hormones, la magie s'installe. Quand Coco regarde Evelyne, elle sourit. Il s'approche d'elle et lui dit « Salut ! » Elle lui répond « Salut ! » à son tour. Pas un « Salut ! » du genre « Yo ! mon frère », un salut qui fait le bruit d'un emballage de condom qui se déchire. Il lui demande « T'es en quoi ? » et elle dit « Sciences de la nature et toi ? » et il dit « Sciences humaines ». Ils ont déjà la science en commun, alors c'est bon signe. Ils discutent de la sorte pendant une heure jusqu'à ce qu'Evelyne interrompe la conversation en disant « Bon ben, il faut que j'aille à mon cours, il commence dans deux minutes », ce à quoi Coco acquiesce « Ouais, moi aussi. » Elle dit « C'est quoi ton cours ? » Il dit « Éduc, pis toi ? » Elle dit « Philo. En tout cas, à plus tard. » Il dit « Ouais, à bientôt. » Ils sourient encore.

La merveilleuse histoire de Coco et Evelyne

SCÈNE 2

Samedi soir : soirée par excellence des amoureux, premier rendez-vous officiel de Coco et Evelyne. Elle choisit le film au cinéma, un film d'amour puisque ce sont ceux qu'elle préfère. Lui, il dit que ça lui tente, pas parce que ce sont les films qu'il préfère, mais pour l'ambiance. Au comptoir de nourriture, il commande ni chips ni pop-corn ni le plat combo nachos-liqueur-pizza qui fait dire à tout le monde « Coudonc, y'aurait ben pu manger avant de v'nir icitte. » Lui, il sait qu'une fille n'aime pas ça qu'un gars mange, c'est comme s'il l'aimait moins, elle. Par contre, Coco achète un sac de M&M en cachette pendant qu'Evelyne se regarde dans le miroir aux toilettes en pratiquant ses faces irrésistibles. Une fois assis sur leur

siège, il lui montre les M&M et elle est contente, car les filles, ça aime le chocolat et ça aime les surprises. C'est ce qui s'appelle faire d'une pierre deux coups. Ça tombe bien, elle avait pratiqué sa face de surprise.

La merveilleuse histoire de Coco et Evelyne

SCÈNE 3

Evelyne est dans l'appartement de Coco. Coco aussi est présent. Ils sont là tous les deux. Il lui prépare un *drink* élégant (lire *de fille* : Margarita, Sex on the Beach, Daiquiri aux fraises, miam ! les meilleurs – sélectionnez celui qui vous fait le plus rêver). Il est drôle. Elle rit. Coco renverse du jus sur son chandail. Il enlève son chandail. Evelyne regarde son torse. Il l'avait prévu. Elle le trouve beau. Il l'avait prévu. Elle s'approche. Il ne recule pas. Elle l'embrasse. Il participe. Elle retire son chemisier. Il trouve qu'elle a de beaux melons et c'est vrai (voir p. 76).

Nota bene : Cette scène n'est pas immédiatement consécutive à celle du cinéma. Il y a ici un bond temporel, une ellipse, bref, une prolepse, narrativement parlant. Il est important de le mentionner, car Evelyne n'est pas une fille facile.

Une fois dans la chambre, elle se retrouve nue et il se retrouve nu également.

Je m'arrête ici, si vous me le permettez. Si vous avez suivi attentivement le cours de l'action, vous comprendrez l'issue implicite du récit. Sinon, une relecture minutieuse s'impose. N'hésitez pas à dégager le champ lexical afin de faciliter votre démarche. Vous découvrirez, à travers une certaine récurrence de thèmes, une avenue sémantique permettant de vous guider dans votre analyse. ■

Je me suis sérieusement plantée avec mes antipodes, pas besoin d'insister. Dans un monde idéal, j'aurais écrit une remarquable histoire d'amour dans la plus grande tradition anglaise, me serais prise pour Shakespeare ou je ne sais trop qui. Mais je suis qui je suis et c'est au-delà de mes forces. Parce qu'il faut beaucoup de tendresse envers ses personnages et que je les jugeais tout au long et, même, je les méprisais et j'avais une espèce de boule d'animosité au creux de la gorge qui ne s'est pas encore complètement dissipée. Peut-être me direz-vous que, pour aimer les autres, il faut s'aimer d'abord, et moi je vous dirai que je ne vous ai pas demandé l'heure. Ça, c'était impoli et j'en suis sincèrement désolée. C'est à cause de Marcel et des nombreuses tentatives qu'il déploie afin de me rendre furieuse. J'ai l'impression d'être sous haute-tension, pleine d'ondes électro-statico-magnétiques et tout le négatif me colle dessus. Je lui ai dit à Marcel. Je n'ai pas eu peur. Je lui ai dit que j'allais mal, que c'était de sa faute, qu'il m'avait brisée et que je voulais redevenir comme avant. Je me sens comme s'il m'avait électrocuté les veines et les viscères. Et là, il y a un orage qui gronde à travers mon corps et les orages, ça peut mettre le feu. Marcel m'a regardée avec un sourire en coin et je suis presque sûre qu'il y avait de la fierté de dissimulée derrière. Sauf que je souffre d'un sentiment d'échec maintenant. Je souhaitais réellement l'écrire, l'histoire de mes antipodes, quoi qu'on puisse en penser. Mais, je n'ai pas prononcé mon dernier mot. Ce n'est pas vrai que je vais me laisser contrôler par ma colère. Je suis parfaitement capable de la réprimer. Qu'elle approche, ma colère, juste pour voir. Je vais lui râper le bout du nez, ce ne sera pas du joli. Parce que je suis une dure à cuire. J'agis sans pitié. Je repousse, j'ostracise. Je suis la grande Ostracicot. N'approchez-pas. Je ne veux rien savoir. Je vous ai promis une histoire d'amour et vous allez l'avoir.

UNE SOIRÉE ENCHANTÉE¹

¹Titre original anglais : Evelyn's Beauty

L'amour est-il réellement aveugle ? Est-ce que la beauté vient se déposer tel un voile de satin sur la personne aimée ? Lorsqu'il l'aperçut, il n'y avait pas d'illusion possible : elle était la grâce incarnée, une femme aux lignes parfaites, aux boucles angéliques et au teint si frais qu'elle en paraissait irréaliste. Il aurait voulu aller à sa rencontre, lui dire qu'elle était la plus divine créature de l'univers, qu'il ne pourrait plus respirer qu'à partir du jour où il l'entendrait prononcer son nom au creux de son oreille. Mais comment aurait-il pu l'aborder ? Il se sentait si commun, lui d'ordinaire si sûr de lui. Il avait bien connu des femmes, mais aucune n'exerçait sur lui un tel attrait. À ses côtés, elles n'étaient que de vulgaires chaussettes dont on se dégage du bout du pied. Elle, était lumineuse, captivante, enchanteresse.

*

Connor Taylor Abbott complétait à Cambridge des études de droit grâce auxquelles il s'était fait offrir un poste au cabinet de M^e Don Bannerman, le plus coriace avocat de la région. Connor avait travaillé avec obstination et ses efforts lui permettaient aujourd'hui d'aspirer aux plus hautes sphères de la profession.

Avec une carrière à ses pieds, de l'argent plus qu'il n'en faut, il ne lui manquait qu'une épouse aimante qui lui donnerait de beaux enfants. C'est ainsi qu'au printemps de l'année suivante, il se maria à Hannah Weber, une jeune athlète de tennis de vingt ans. Hannah était exquise avec son teint hâlé et sa chevelure ténébreuse. De nombreux prétendants s'étaient bousculés à sa porte, mais elle avait trouvé en Connor une fougue qui l'avait profondément séduite. Connor était un arbre, massif, solide et puissant, dont les branches de tous côtés s'agitent et cherchent à toucher le ciel. Il dominait la nature et voyait au-delà des choses. On le respectait partout et Hannah elle-même lui vouait une grande admiration. Ce qui était parfois interprété chez lui comme de la dureté et de l'arrogance constituait pour elle un noble témoignage de sa passion et de son investissement dans ses causes. Leur amour s'était rapidement officialisé. En moins d'une semaine, Connor demandait la main d'Hannah à son père et le mois suivant leur mariage, elle annonçait sa première grossesse. Après toutes ces années d'études laborieuses, Connor accédait grâce à Hannah à une oasis de légèreté

et de plaisir. Connor était passionné d'Hannah comme il était passionné de voitures ou de chevaux de race. Il s'agissait d'un amour ardent, vital, proche de la possession.

Avec les années, Connor acquérait aplomb et confiance, si bien qu'il était connu pour être un avocat implacable, prêt à bûcher une nuit entière sur un dossier difficile, jusqu'à ce que la faille se dévoile et assure son succès. Si sa profession faisait de lui un mari et un père absent, jamais Hannah ne lui adressait le moindre reproche. Connor lui offrait tout ce dont une femme peut rêver et, lorsqu'il la rejoignait à la maison, il était attentionné et d'humeur agréable. Plusieurs de ses amies vivaient avec des hommes bourrus, ce qui confortait Hannah et la poussait à reconnaître sa chance. Leur quotidien était agrémenté de prestigieuses sorties chez des personnalités d'envergure; les amoureux se laissaient ainsi plaisamment porter par ces mondanités qui venaient sporadiquement rompre le confort domestique.

Mais, un jour où Hannah souffrait d'un violent rhume, Connor dut se présenter seul à un cocktail de bienfaisance organisé à la résidence du maire. Il s'y

était rendu à reculons, ne se sentant point d'humeur ce soir-là à affronter le cirque des petites conversations futiles. Connor était bien loin de se douter du lot de bonheur et de malheur qui l'attendait à la fête. Elle était là, ramenant avec elle une nuée de souvenirs refoulés : Evelyn Jane Rosebury. Les efforts déployés autrefois dans ses études afin d'atteindre richesse et réputation, Connor les devait à la beauté de cette jeune femme en satin pêche. L'instant où il l'avait vue, des années auparavant, descendre l'escalier devant l'Église St. George, lui revenait en mémoire. C'était à la Pentecôte. Elle discutait avec un jeune homme rougeaud qu'il savait être le fils du pasteur. Souvent, Connor avait pensé l'inviter à dîner ou au cinéma, mais une voix toujours l'incitait à patienter. Cette voix, c'était celle de son père, Sir John Taylor Abbott. Sir Abbott répétait à son fils l'importance d'avoir un avenir avant de se laisser aller à des frivolités; n'était-ce pas Shakespeare lui-même qui écrivait que la prospérité est le lien véritable de l'amour? Connor, depuis son jeune âge, souhaitait gérer une écurie et faire du commerce de chevaux son gagne-pain. Mais J. T. formait d'autres ambitions pour son fils. Ils étaient juges de père en fils dans la famille et il n'était nullement question que Connor vienne rompre une

lignée de prestigieux hommes de loi. Connor avait obéi et portait dorénavant l'habit de cet individu droit et intraitable qui faisait la fierté de son père. Bien sûr, il était satisfait du chemin parcouru et de sa réussite, mais le sentiment éprouvé à la vue d'Evelyn l'amenait à reconsidérer sa situation.

Elle se tenait là, à l'autre bout de la pièce, cruellement réelle et accessible. Connor savait qu'il lui serait préférable de fuir sans attendre, que leur rencontre ne pouvait rien engendrer qui soit inoffensif. Mais, il était incapable de détourner son regard d'elle. La rencontre lui était destinée, il en était persuadé. Connor s'avança lentement vers Evelyn et, rapidement, elle lui offrit le plus beau des sourires. Ils partagèrent la soirée tel on déguste un bon vin, laissant chacun des sens tour à tour s'enivrer, goûtant l'extase à petites gorgées. Côte à côte, ils conversèrent sans repos, comme si les heures qui passaient devaient remplacer tous les rendez-vous manqués. Evelyn n'avait nullement perdu de sa beauté avec les années, peut-être encore s'était-elle précisée et la rendait d'autant plus désirable. Connor avait devant lui une femme splendide, certes, mais non moins brillante et cultivée. Elle avait fait des études au St. Hilda's College et aimait

deviser de sciences et de philosophie. Avidée de connaissances, elle passait ses étés à lire et à s'instruire sur des sujets variés. Elle dirigeait ses lectures avec soin, suivant à la lettre les recommandations de la gentille bibliothécaire Morgan qui, avec le temps, était devenue une amie. Parfois, il lui arrivait de prendre un livre au hasard, seulement par défi ou pour répondre à son goût du jeu. C'est de cette manière qu'elle s'était mise à lire une biographie de Winston Churchill, de même qu'elle avait appris la fonction des différents liquides présents dans le corps humain. Elle avait achevé ce dernier ouvrage avec un brin de mélancolie. S'il en avait été autrement, elle aurait aimé faire sa médecine et consacrer sa vie à sauver celle des autres. Mais elle était fiancée à Jeremy Simpson, un ami de la famille qu'elle apprendrait un jour à aimer. Jeremy était un homme doux et loyal. Sans doute bâtiraient-ils ensemble une vie paisible et une famille unie.

Connor buvait la moindre parole d'Evelyn, cependant qu'un unique mot tournait dans sa tête : fiancée. Evelyn était promise à un autre. Sa réaction, après toutes ces années, l'étonnait. N'était-il pas marié lui aussi, et à une femme merveilleuse. Mais Evelyn

ranimait en lui une partie cachée ou, plutôt, qu'il s'était longtemps forcé à taire. Il se sentait lié à elle au-delà du corps, dans une dimension sacrée de l'être. L'attraction que ressentait Connor face à Evelyn était plus forte qu'au premier jour. Evelyn, de son côté, sentait naître des émotions qui jamais auparavant ne l'avaient traversée. Connor détenait un charme envoûtant et, dès le premier regard échangé, elle se savait sous une emprise dont elle ne pourrait se défaire. Elle ne serait plus libre, mais que vaudrait la liberté maintenant, loin de l'homme qu'elle chérissait? Il était devenu l'espace qui l'entourait et, par une seule soirée, son unique avenir. Mais cet avenir, elle le savait pourtant impossible.

De retour chez lui, Connor s'était installé sur la terrasse afin de réfléchir aux heures passées auprès d'Evelyn. Il n'avait jamais discuté de la sorte avec Hannah. Ils s'étaient certes souvent parlé, mais en vérité, ils ne s'étaient rien dit. S'il avait aimé Hannah, ce n'avait été que par convoitise, tandis qu'il aimait Evelyn des profondeurs de son âme.

*

Le soleil se levait sur le domaine des Abbott et la vie reprenait son cours. Dans les hautes herbes, un lièvre détalait prestement, un renard à ses trousses. Sans doute le traqueur triompherait-il, en autant qu'il ne perdit pas sa proie de vue. Connor n'avait pas eu cette ruse. Il avait laissé filer l'objet de son désir, croyant que le temps ferait de lui un meilleur parti. Comme son erreur lui paraissait évidente maintenant! L'amour n'attend guère, il n'est pas réfléchi; il doit être saisi sur le moment, à l'instant précis où le cœur se rompt, le regard se fige, le corps s'enflamme et impulsivement s'élanche telle une bête affamée, sans craindre le piège. Une voix en Connor criait : prends-la! Évidemment, il quitterait tout pour Evelyn. Mais il était trop tard, il le savait bien. L'occasion était passée, une vie à deux était impensable. Ils ne pourraient partager en ce monde qu'un éternel souvenir, celui d'une soirée où ils s'étaient épris l'un de l'autre, parfaitement conçus pour se rejoindre et s'unir à l'infini.

∞ THE END ∞

3

Marcel part à Québec pour la fin de semaine avec Louise, alors il m'a proposé de loger chez lui pendant son absence. J'ai accepté parce que sa maison est charmante et que j'aurai l'opportunité d'y écrire à mon aise, puis qu'il faut bien que quelqu'un prenne soin du jardin. Je ne mentirai pas, ma première action à la suite de son départ a été de fouiller dans ses tiroirs. Pas pour voler, par curiosité, car Marcel m'intéresse. J'ai trouvé une photo d'une fillette et derrière il y avait d'écrit *4 ans* et ça m'a fait verser quelques larmes parce que je repensais au chagrin de Marcel. Je suis aussi tombée sur un cliché de lui avec une bande de copains dans le Sud à l'époque où il avait des cheveux plein la tête. Ça m'a secouée, alors j'ai arrêté de fouiner. De toute manière, je n'avais pas le droit de violer sa vie privée de la sorte. Je serais la première à péter un fusible si quelqu'un cherchait à usurper mon intimité. Je suis donc allée me promener sur le terrain, question de m'imprégner un tantinet de la nature. Or, chez Marcel, il n'y a que des fleurs partout et les fleurs, c'est beau, mais fort peu stimulant pour un auteur. Par contre, sur le chemin du retour, j'ai observé six limaces et un énorme escargot et, grâce à eux, je vais être inspirée pour au moins une page. Certains confondent les limaces et les escargots, mais ils sont distincts parce que l'escargot transporte sa maison et que la limace, elle ne transporte rien. Un moyen pour s'en rappeler c'est que, dans *escargot*, il y a le mot *cargo*, lequel renvoie à *cargaison*, lequel renvoie à *chargement*, ce qui revient à dire que l'escargot, il est chargé, il porte un poids, en d'autres mots, il ne voyage pas léger. Je ne prétends pas que ce soit mal, cependant c'est vrai. Il faudrait un jour ou l'autre organiser une course de limaces et d'escargots afin de clarifier s'il est ou non recommandable de transporter sa maison avec soi continuellement.

Le soir venu, je suis allée regarder le soleil se coucher sur le lac et j'avoue qu'il y a quelque chose de plus grand que nature dans ce spectacle. J'aurais pu écrire un poème juste sur lui, le grand astre, avec les champs lexicaux de la lumière, du temps et de l'amour. Un truc intemporel et universel. Mais il n'y avait absolument rien qui me venait en tête et il commençait à faire froid, alors je suis rentrée. Je dois dire que j'en ai un peu voulu à Marcel de m'avoir caché que, quand la nuit tombe chez lui, les loups se mettent à hurler comme des déchaînés. Et moi, je déteste les loups. Les loups veulent le mal. Ils cherchent à nuire. Ils s'assemblent, ils conspirent. Ce n'est pas que j'en aie peur, aucunement. Sauf que seule contre une meute entière, les statistiques ne plaident pas en ma faveur. Mais je n'ai pas peur. Je leur traiterai la fourrure à cette bande de loups. Qu'ils s'essaient pour voir. Elle en a vu d'autres, la petite. Elle dira *back off* parce que l'anglais ça fracasse et que ça *break down* n'importe quel *asshole*. C'est aussi simple que ça. Parce qu'il y a les cochons et il y a les loups. C'est un côté ou l'autre. Il faut choisir son camp. N'empêche que leurs hurlements ont troublé mon sommeil et que j'ai les deux yeux dans la graisse de bines ce matin et que ce n'est pas le temps des sucres. Et là, même en pleine clarté, j'évite de sortir de la maison. Je songe aux loups qui sont certainement à l'orée du bois, à leurs marques et prêts à m'attaquer. Les jeux de territoire ne m'ont jamais particulièrement amusée, d'autant qu'on ne garde pas sa place en allant à la chasse. De toute façon, je peux suffisamment m'occuper à l'intérieur à écrire et à lire. Marcel a une bibliothèque impressionnante, surtout constituée de livres de philosophie. J'ai donc feuilleté quelques bouquins puis je suis tombée sur Nietzsche et j'ai lu que *les vieilles amitiés s'improvisent* et ça m'a fait sourire. Je me suis mise à y réfléchir, avant de m'assoupir sur le fauteuil de Marcel.

En après-midi, le soleil rayonnait de tous ses rayons, alors je me suis risqué le pied dehors. Je me suis installée sur la terrasse, un espace neutre, avec le manuscrit de Marcel. Pas dans l'intention de le corriger, uniquement pour me changer les idées. Sauf que j'en étais à la partie sur le décès de son père, Donald, et cela n'avait rien de réjouissant. Marcel traite peu de son père dans son roman, malgré son rôle prépondérant dans sa vie. C'était un homme d'une autre génération, comme le formule Marcel, n'empêche qu'il a été un bon père et un modèle à bien des égards. En aucun moment Donald ne lui a reproché les années où il n'allait pratiquement plus les visiter, lui et sa mère. Quand il voyait son fils, il était heureux. La semaine précédant sa mort, il a dit à Marcel : « T'sais, mon gars, j't'ai jamais dit que j't'aime, mais je l'pense pas moins. Pôpa y'é ben fier de son p'tit gars. » Ça, Marcel me l'a confié en exclusivité, ce n'est pas écrit dans son livre. Par contre, il y raconte la nuit qu'il a passé retiré au fin fond de la forêt. C'est l'obscurité totale et, renchérit-il, tu ne peux pas te douter à quel point c'est noir. Tu te sens perdu et seul au monde. Marcel a tenté cette expérience dans le but de comprendre des choses et, quand il est revenu, il n'était plus tout à fait le même.

J'ai poursuivi ma lecture jusqu'au chapitre s'inspirant du temps où Marcel prenait part à des compétitions d'haltérophilie et de voltige aérienne. Il s'agit d'une période de sa vie lors de laquelle il cherchait à s'étourdir et à repousser ses limites. En quelque sorte, il souhaitait se faire du mal. C'est pourquoi Marcel m'a souvent mis en garde contre les comportements excessifs, car ceux-ci n'engendrent rien de bon. Son attitude lui a causé de lourdes pertes et, aujourd'hui, il se plaît à répéter que « l'équilibre est au milieu ». Il y a des gens, en amour par exemple, qui sont littéralement l'un sur l'autre : c'est de la

fusion et il ne faut pas être un expert en chimie pour concevoir la perte de propriété que cela engendre. Par ailleurs, autant il est nécessaire d'avoir son espace, autant il ne faut pas empêcher tout le monde d'y entrer, sinon on passe sa vie seul. Ça, c'est de l'isolement et, contrairement à l'isolation, ça ne tient pas au chaud l'hiver. Bref, tout ce bavardage pour dire que Marcel a mis fin à la compétition quand il a rencontré Louise et il a totalement repensé son mode de vie. Louise a enseigné à Marcel que le bonheur, soit tu l'envisages comme quelque chose à atteindre, soit tu l'envisages comme quelque chose à cultiver. Louise est une femme épatante et, si ce n'était du fait qu'elle m'intimide, j'apprécierais grandement converser avec elle.

J'ai dégusté mon repas du soir (des nouilles *Ramen*) devant la télé. Il jouait un film que je n'avais jamais visionné et, qu'au dire de Marcel, il me fallait absolument regarder. L'intrigue se déroule à l'époque d'Hitler et du nazisme et on suit l'histoire d'un jeune pianiste et de ses proches reclus dans un ghetto juif. Il y a une scène où la famille, sur le point d'être déportée, se partage une minuscule friandise et, je vous jure, je n'avais rien vu d'aussi émouvant de ma vie. Il s'agit d'un film triste et sinistre, et le sinistre, on ne sait y faire face que chez soi. J'ai donc changé de chaîne et je me suis mise à écouter une télé-réalité américaine dans laquelle un séduisant millionnaire doit se choisir une fiancée parmi *twenty gorgeous and intelligent women*. Moults manigances se trament entre les candidates et certaines seraient prêtes à s'ouvrir le ventre en deux afin de mettre le grappin sur le richissime célibataire. L'ennui avec ces séries-là, c'est qu'elles dépassent les bornes, alors on n'y croit plus. Dans l'épisode que j'ai écouté, Tania fait une crise de larmes digne du cinéma et menace Mark de quitter la villa s'il n'élimine pas Lucy de la compétition pour avoir répandu des faussetés sur Sydney. Tania est une manipulatrice et

Lucy une vraie démons, mais elles sont toutes les deux de très belles femmes. J'aurais aimé savoir pour qui allait se terminer l'aventure, malheureusement j'ai dû somnoler un brin puisque je me suis réveillée sur le générique. J'étais foutrement déçue : j'avais enduré l'épisode au complet dans le seul but de connaître le dénouement.

*

Quatre heures du matin, il fait encore noir et j'ai les yeux grands ouverts. Je n'ai réussi qu'à faire la crêpe sur le divan-lit et je me suis concocté le torticolis du siècle. Je n'en mène pas large, mais, en toute honnêteté, ce ne sont pas tant mes sterno-cléido-mastoïdiens qui posent problème. Il y a que, ces jours-ci, mon existence me paraît insipide. La vie de Marcel me plonge dans un anéantissement de ma personne et plus je lis son roman, plus je rapetisse. Je suis Isabelle au pays de Marcel. Je deviens miniature. Je disparaîtrai complètement si je continue de boire ses paroles à la source de son récit. L'argent, les voyages, le divorce, la démesure. Impossible de rivaliser avec ça, du pur chef-d'œuvre. À côté, ma vie ressemble à une déception. C'est un ou l'autre. Et cochon rime avec déception, pour faire exprès. La vérité est que ma minable petite existence de propre-à-rien n'influera jamais sur le cours des choses. Les filles continueront de sourire et les draps de jaunir. Quand tu te sens inadéquat, pas à la hauteur, de trop, ça répercussionne, si je peux m'exprimer ainsi. En d'autres mots, tu prends ton trou. Tu creuses et tu creuses et tu creuses et les gens autour, ils finissent par ne voir que le trou et plus toi du tout et, progressivement, ils en viennent à t'associer au trou, tout bêtement. Pas un trou au sens d'ouverture, car clairement il n'y en a pas, mais au sens d'orifice.

Quelque chose d'étrange et vaguement rebutant. Un trou, voilà. Rien d'important, juste un truc dont on s'éloigne autant que possible.



Là, je vous ai déprimé comme ce n'est pas permis et cela se voit à vos têtes d'enterrement. J'ai un peu divagué, je ne recommencerai plus, ça ne voulait rien dire pour moi, ce n'était qu'une histoire d'un soir. Il est grand temps que Marcel revienne de vacances. Je ne suis pas du monde. Alors pour me détendre, ainsi que l'atmosphère ambiante, je suggère une blague :

Q : Savez-vous pourquoi les chats ont peur de l'eau ?

R : *Parce qu'ils ne savent pas nager.*

Q : Savez-vous pourquoi les chats ont peur des chiens ?

R : *Parce que les chiens savent nager.*

Voilà, je me suis reprise en main et définitivement. Parfois, j'oublie l'essentiel, c'est-à-dire qu'il n'y a rien à mon épreuve. Maintenant, je suis d'humeur radieuse et j'ai nettoyé la maison *Spic and Span* juste à temps pour le retour de Marcel. Isabelle : *La*

conquistador de la kitchenette. Kaput la saleté, kaput les mauvaises idées. Et ainsi en sera-t-il à présent.

Quand Marcel a franchi la porte, ça sentait la soupe chaude et, pourtant, je n'avais rien cuisiné. Il affichait un air crispé, confus, alors j'ai préféré partir. Parce que la solitude vient à bout des pires embarras. Et je parle en connaissance de cause. Seul, c'est mieux. Les gens amplifient les vertus de la communication. La vérité, c'est que le silence apaise davantage que la parole. Moi, je dis qu'on perd temps et énergie à palabrer des heures durant alors que l'être humain a une capacité naturelle d'autoguérison. Voilà une des règles qui s'acquiert par la pratique du yoga. Il y a des moments propice à l'ouverture et d'autres à se replier sur soi.

Et si vous estimez que ce n'est pas dans l'intérêt de Marcel que je m'en aille, vous êtes dans l'erreur. Il y a une différence entre fuir et nuire et c'est la première lettre du mot.

S'il y a une chose sur laquelle on ne me verra pas changer d'avis, c'est bien sur la valeur de la solitude. Puis, je n'ai guère envie de m'étendre plus longuement sur le sujet. La solitude est une science et les faits ont déjà été démontrés, et ce, avec une extrême rigueur. Dans l'éventualité où vous en douteriez, je vous joins une démonstration mathématique empruntée à un éminent scientifique hongrois du 20^e siècle. Si vous ne comprenez pas après ça, inutile de poursuivre votre lecture. Vous êtes un cas désespéré et les cas désespérés, ce n'est pas mon département (je vous encourage à aller voir Marcel par contre, il fait des miracles avec ses fleurs).

La solitude (H. Rákóczi)¹

¹Théorie vulgarisée par I. Racicot

Les mathématiques. Les signes d'équation sont (+), (-), (x) et (÷). Deux chiffres séparés d'un signe d'équation forment généralement un autre chiffre.

Les chiffres sont les suivants : (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9) et (0).

Chacun des chiffres a une valeur propre. Une personnalité, on pourrait dire. Le (1) représente le solitaire. En groupe, il a tendance à passer inaperçu. Lorsqu'il s'additionne, il n'opère pas grand-chose. À peine voit-on une différence. Bien sûr, il peut se soustraire et également se diviser. On peut aisément le réduire en miettes, jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'une fraction de lui-même.

Le (1) ne se multiplie pas. En voici la démonstration mathématique :

$$1 \times 2 = 2$$

$$1 \times 4 = 4$$

$$1 \times 8 = 8$$

Scientifiquement parlant, le (1) ne sert à rien. Ce serait pareil sans lui, comme dans cet exemple :

2

4

8

Le (1) est le *loser* des mathématiques. Il ne sert à rien, à part à dire aux autres qu'ils lui sont supérieurs, car, toujours, il faut un minus.

N'allez pas penser que le (0) y est inférieur. Le (0) est puissant. Afin de saisir pleinement, se référer à la démonstration ci-dessous :

$$0 \times 2 = 0$$

$$0 \times 4 = 0$$

$$0 \times 8 = 0$$

Si des doutes persistent, voir la comparaison suivante :

$$1 \times 2 = 2$$

$$1 \times 4 = 4$$

$$1 \times 8 = 8$$

$$0 \times 2 = 0$$

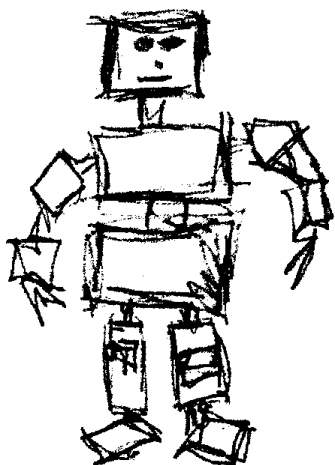
$$0 \times 4 = 0$$

$$0 \times 8 = 0$$

Il me semble que l'évidence s'impose. Le (0) possède la faculté de supprimer, c'est lui qui gagne l'équation (on le voit parce qu'il se situe à droite du signe (=)). Ainsi, les autres chiffres en ont peur.

Le (1) ne fait peur à personne. Il a peu d'influence. Le (1) ne se multiplie pas. Sa meilleure option est de rester seul :

$$1 \times 1 = 1$$



Quand je me suis rendue chez Marcel, deux semaines plus tard, j'ai constaté que quelque chose ne tournait pas rond. Je côtoie Marcel depuis assez longtemps pour connaître ses habitudes et ses manies. Par exemple, il est excessivement minutieux. Ses instruments de jardinage sont alignés en ordre de grandeur, respectant une distance de 15 cm entre chacun.

La forme des outils est peinte en blanc sur le mur afin de toujours remettre l'item à son emplacement précis. C'est spécial et légèrement macabre, je vous l'accorde, mais Marcel a sa méthode.

Lorsque nous sommes entrés dans la remise, j'ai remarqué que le râteau n'était pas accroché sur son ombre blanche ainsi qu'à l'habitude, mais plutôt appuyé contre le mur à l'extrémité de la pièce et la chose m'a stupéfiée parce que Marcel prend un soin jaloux de son râteau et qu'il n'oserait jamais le laisser nonchalamment la tête contre le sol. C'est à ce moment qu'il m'a annoncé que Louise, l'amour de sa vie, venait de le quitter après douze années de vie commune. Ce revirement, il ne l'avait pas vu venir et, franchement, moi non plus. Louise et Marcel, ils font partie l'un de l'autre. Il n'y a pas de Marcel sans Louise ni de Louise sans Marcel et *vice versa ad vitam aeternam*. Leur amour va de soi, c'est une affaire classée, peaufinée, une chorégraphie, un ballet : *Casse-Noisette et le jardin des splendeurs*. Alors vous comprendrez à quel point Marcel est consterné ces jours-ci. Malgré tout, il fait des pieds et des mains pour éviter que je m'inquiète. Il prétend tenir le cap, me dit que la vie est parsemée d'embûches, que ce qui devait arriver arriva, qu'une de perdue dix de retrouvées, qu'après la pluie le beau temps, que les épreuves rendent plus fort. Je n'ai pas voulu débattre là-dessus, mais les

épreuves ne rendent nullement plus fort, elles rendent faibles. Elles brisent quelque chose. Les nids de ouate, ils font de jolis bébés, tout duveteux, avec des tas de plumes, qui foncent bec devant vers l'aventure. Prenons un exemple fictif. Disons une petite fille. Disons qu'elle s'appelle Isabelle. Disons qu'à l'école elle n'a pas beaucoup d'amis et qu'elle se retrouve souvent seule. Disons que certains lui donnent un surnom blessant. Disons qu'elle est une enfant particulièrement sensible et qui fuit plus que n'affronte. Je ne vois plus trop où je voulais en venir, alors laissons tomber.

Depuis que Louise est partie, Marcel n'est plus aussi bon jardinier. Il travaille la terre sans enthousiasme, utilise ce qui lui tombe sous la main, une pelle plus souvent qu'autrement. Une pelle ne sert pas à remuer la terre : on n'allume pas de lampions avec un cendrier. Souvent, par manque de précaution, il coupe une tige de ses fleurs ou déracine carrément des plants. Il était bien plus adroit avec son râteau, mais il ne prend plus la peine d'aller le chercher. Sans Louise, Marcel n'est plus le même. Vous comprendrez que sa séparation remet son roman autobiographique en perspective : il n'est plus un homme prospère et malheureux qui, à 50 ans, trouve l'amour et devient jardinier, mais un jardinier amoureux qui, à 62 ans, se retrouve seul et devient malheureux. Et là, il ne s'agira plus d'un *feel good novel* tel que prévu, mais d'un *goofy novel*, un roman misérable destiné aux abrutis. Ce n'était pas l'objectif initial et, de toute façon, Marcel n'a plus envie d'écrire et il ne veut plus rien entendre de mon autofiction et, même si ça paraît complètement égoïste, j'ai peur que mon écriture s'en ressente. Parce que ça fonctionnait à merveille avec lui, il m'aidait à sortir le méchant et moi, quand on ne me tord pas un bras, le méchant reste à l'intérieur. Un peu comme pour un citron et c'est pour ça que c'est si acide et que ça goûte mauvais.

Sans que Marcel ne s'en aperçoive, j'ai emporté son manuscrit chez moi. La vérité, c'est que je suis complètement dépendante de son histoire et que si j'arrête brusquement de la lire, je vais subir un choc. Je me suis attachée à la vie de Marcel comme si elle m'appartenait et j'aurais l'impression de ne plus vivre qu'à moitié. Sans la vie de Marcel, il va manquer d'action dans la mienne et, ça, je ne peux pas me le permettre. Je corrige actuellement un passage génial, celui au cours duquel il quitte son emploi dans un accès de colère et je vous jure que c'est du bonbon. Tous les ingrédients sont réunis : c'est intense, troublant et drôle à la fois. Il s'agit d'un de ces instants magiques qu'on aimerait tous vivre. Mon bout préféré, c'est quand Léon (Marcel s'appelle Léon dans son roman) lance à son employeur : « Je vous ai trop longtemps lécher les bottes alors que j'aurais dû vous botter le cul ! » C'est brillant, vraiment. À partir de là, les choses vont commencer à évoluer pour Léon et le chapitre suivant promet d'être encore meilleur. La progression, c'est la beauté dans l'histoire de Marcel. Elle débute mal, mais finit bien. De telles histoires sont rares, elles se comptent sur le bout des doigts et seulement dans les contes de fées. C'est pour ça qu'il faut absolument que les choses s'arrangent avec Louise, sinon ce ne sera que de la fiction.

*

C'est bel et bien fini avec Louise. Elle a dit à Marcel qu'elle n'était plus amoureuse de lui et qu'est-ce que tu peux répondre à ça ? Ça fait mal, il n'y a rien de pire. C'est comme si on lui avait extirpé le cœur et qu'on l'avait balancé dans le broyeur à déchets. Je sais ce que c'est. Je connais ça, moi aussi, les problèmes de cœur. Sauf que l'amour, moi, j'ai du mal à l'accueillir et Marcel, lui, il a du mal à le laisser partir. Mais, en gros,

c'est une question de réception/expédition, alors on reste dans le même département. C'est un problème d'égal à égal. N'empêche que, pauvre Marcel. Il y a maintenant deux mois qu'il n'a plus le cœur à rien. Il n'écrit plus, ne jardine plus. Il n'a même plus la force de masquer son chagrin. Il s'isole en quatre murs, ceux du salon joliment décoré par Louise, et s'occupe en sculptant des rongeurs dans des troncs d'arbre. Il y en a dorénavant partout dans la pièce, tellement qu'on se croirait en plein cœur du repaire de Blanche-Neige. Aujourd'hui encore, Marcel avait piteuse mine. Si j'étais poète, je dirais qu'il avait les yeux couverts de ciel, que ses yeux sont bleus mais son ciel est gris, que son regard était *grimacieux*. Mais je ne suis pas poète et tout ce qu'il m'est possible de dire, c'est que ça fait de la peine à voir quand même, on dirait un regard de malade sévère.

Lorsqu'on approche de son terrain, on ne peut qu'être troublé par l'état de ses plates-bandes. Ses plantes, qu'il avait mis tant d'amour à cultiver, sont laissées à l'abandon. La terre est fissurée de sécheresse, comme de la peau de crocodile, les feuilles sont dénuées de vigueur et des bourgeons fanent sur leur tige avant même d'avoir pu éclore. J'ai essayé de m'en occuper le mieux possible, d'abord en donnant de l'eau, car l'eau engendre la vie. Ensuite, j'ai retiré les pétales morts et je suis allée quérir le râteau dans la remise pour l'appuyer contre la maison, juste au cas où. Tout de même, je comprends Marcel d'avoir l'esprit ailleurs. Il a été échaudé. La trahison, c'est dur. On ne s'en remet pas si facilement. Quand j'étais en première année du primaire, j'avais apporté mes cartes à collectionner de jeunes rockeuses aux cheveux électrisants pour les prêter aux amies et elles ne me les ont jamais rendues. Maman m'avait pourtant prévenue, mais bon. On ne m'y reprendra plus. La confiance est perdue à jamais. Alors je m'imagine

Marcel qui était lié à Louise jusqu'à la moelle, se faire blesser par sa complice du quotidien, il y a de quoi perdre le goût de jardiner.

Marcel a le regard tellement vide ces temps-ci qu'il est quasiment impossible d'établir un contact. J'arrive à peine à le convaincre de manger. Hier, j'ai apporté de la soupe de *La Boîte à Luc* pour dîner, je croyais que ça allait le réconforter de reprendre ses vieilles habitudes et je voulais lui rappeler que le monde a encore d'agréables choses à lui offrir. Hélas, ça n'a fait qu'aigrir son humeur. J'ai allumé la télévision afin de le distraire et j'ai mis *Ma sorcière bien-aimée* sur Prise 2. Je sais que c'était son émission préférée quand il était jeune et ce genre de choses rassure quand t'as de la peine. Moi, c'est *Iniminimagimo*. Ça réchauffe comme une couverture de laine. Mais Marcel s'est mis à s'agiter et il est sorti de la maison. Je ne l'ai pas revu avant le soir et il avait la tête abattue des condamnés. Sa détresse m'a revirée à l'envers. Et là, j'ai honte, puisque j'étais à bout de ressources pour le soulager, je lui ai servi la métaphore du verre à moitié plein, lui faisant voir ce qu'il possède, ce qui fait encore partie de lui. Je regrettais les mots à mesure que je les prononçais, car je les savais une pure ineptie. À moitié plein ou à moitié vide, c'est toujours seulement la moitié. Alors je suis allée me faire cuire un œuf comme le veut l'expression, même si, au fond, je suis plutôt partie écrire. Je dois l'admettre, la tristesse de Marcel m'inspire et je n'ai jamais autant écrit que depuis qu'il souffre le martyr.

Puisque Marcel baigne dans un simili-coma, je vais le mettre temporairement de côté. J'ai pris cette résolution dans l'unique considération de ne pas ennuyer mes lecteurs. Cela dit, n'allez-pas croire que je le laisse tomber. Même si vous n'en entendez plus

parler, je serai à son chevet soir et matin, à le consoler, le soutenir, l'aider à passer au travers. Je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour l'aider à remonter la pente. Je me ferai télésiège s'il le faut, il n'y aura pas de montagne à mon épreuve. Marcel occupera le centre de mes pensées. Mon autofiction sera ma dernière préoccupation. Néanmoins, ainsi privée de mon fidèle compagnon, il va falloir que j'attise la flamme, sans quoi vous irez voir ailleurs. Je n'ai donc pas le choix de mettre de l'eau au moulin, la main à la pâte, du gaz dans la machine, bref, de graisser la patente. Je vais parler de tout et de rien, dans le simple but de combler un vide qui pourrait être embarrassant. Ne vous inquiétez pas, Marcel va s'en remettre. Il a des années de yoga dans le corps. Il fait un excellent guerrier et, sans me vanter, je fais un cobra pas piqué des vers. Ensemble, nous saurons vaincre l'adversité.

4

Parmi mes amis, deux me sont particulièrement précieux. Jack et Cracker me connaissent dans la vraie vie depuis que je suis toute petite. Comme ils passaient justement dans le coin cette semaine, c'était le moment rêvé de les revoir et de vous les faire connaître. Je dois d'abord vous mettre en garde concernant Jack et son sale caractère. Il se bat dès que l'occasion se présente et ne tolère pas la compétition. Partout où il se trouve, il lui faut savoir qu'il est le meilleur. À première vue, c'est vrai qu'il en impose. Mais, malgré son côté exécrable, il possède un cœur immense. Il souhaite réellement mon bonheur, il est seulement parfois maladroit. Jack est un excellent ami et, honnêtement, je ne l'échangerais pas pour tout l'or du monde. Cracker, quant à lui, paraît pour le bon ange, mais sous son apparente douceur, il a une rage qui bouillonne. C'est comme ça, un point c'est tout. Il ne faut pas chercher à comprendre.

Je vois déjà les critiques tenter un rapprochement avec le deuxième stade du développement pré-adulte chez Erikson et dont l'issue est la révolte ou la soumission, ce qui s'incarne parfaitement dans Jack et Cracker. Les pauvres, ils font fausse route. Jack et Cracker sont mes deux bons amis réels, ils ne sont pas des motifs littéraires, encore moins psychologiques. Jack a échoué deux fois sa première année et Cracker est nul en sport. Il ne faut pas en attendre trop d'eux. Néanmoins, lorsque la presse m'exhortera à réagir à cette analyse, je prendrai un air prétentieux.

Enfin, les voilà qui arrivent.

Cracker : Salut Isabelle, ma vraie amie dans la vraie vie ! Comme je suis ravi de te revoir, moi qui t'ai connue dans ton enfance réelle !

Isabelle : Salut, Crack ! Tu permets que je t'appelle Crack, n'est-ce pas?

Cracker : Bien entendu, puisque nous sommes de si bons amis.

Isabelle : Jack ! Comme je suis contente de te voir !

Jack : Ouais. Il y a de la bouffe ici ?

Isabelle : Bien sûr, fais comme chez toi. Excusez-moi une minute les gars, le téléphone sonne et je vais répondre.

C'était Scott, mon éditeur. Il n'était pas de bonne humeur. Il m'a dit : « Aucun lecteur sensé ne croira en Jack et Cracker. C'est de la foutaise ! Tout en eux respire la fiction. Soit vous les rendez crédibles, soit vous les laissez tomber. » Là, je me suis regimbée parce que, mes amis réels, j'y tiens. On n'y touche pas. Je lui ai dit à Scott qu'il se trompait, qu'il les jugeait trop vite, qu'il s'attacherait rapidement à eux. Il ne voulait rien entendre, alors je me suis emportée et je l'ai regretté aussitôt. Je suis comme ça, moi. J'accumule, j'accumule, je fais le gentil chaton, je passe par-dessus tout, je dénie mes frustrations, puis d'un coup, ça part et c'est virulent, beaucoup trop virulent. Et ensuite, je me sens coupable. Alors, on en est là avec mon éditeur. Dès demain, j'irai lui présenter des excuses, car je ne souhaite pas qu'un froid persiste entre nous. On fera

donc à sa manière. Ce n'est pas plus grave si je ne parle pas de mes amis dans le livre. Le lecteur comprendra.

Tout cela parce que Scott met en doute notre amitié. S'il savait. Jack et Cracker sont davantage mes amis que Marcel est jardinier, mais ça c'est une autre histoire.



À bien y penser, j'ai peut-être trop attendu avant d'introduire Scott et là, il arrive comme un cheveu sur la soupe. J'admets que c'est un peu surprenant et dégoûtant et que ça coupe l'appétit pour la suite. Je vous prie de me pardonner, je n'aurais pas dû vous faire un coup pareil. Maintenant que Marcel est souffrant, j'ai besoin d'un capitaine à bord et Scott sait me ramener dans la bonne direction quand je dérive. Par exemple, il a vu que j'allais m'enfoncer avec Jack et Cracker et il m'a fait comprendre que, même s'ils sont tout à fait réels dans la vie, ils ne le sont pas sur papier. Parce que réels, ils le sont. La preuve c'est que j'en possède une image mentale et, surtout, que leur présence me reconforte. Ce ne serait pas pareil sans eux, alors c'est tout dire. Je suis mal à l'aise de les avoir chassés de la maison l'autre soir et j'espère qu'ils ne m'en voudront pas. Après tout, j'ai seulement fait ce que j'avais à faire pour la réussite de mon livre et n'importe quel ami approuverait.

Sans plus attendre, je vous présente mon éditeur. Scott est un véritable fêru de littérature. Comme le disent les Français, il en jette. C'est pour ça qu'il se laisse parfois emporter, car la littérature est sacrée à ses yeux et il ne faut pas y faire outrage. Les passions, ça se respecte. Entre nous, moi, je joue la comédienne à mes heures. Habiter un personnage, emprunter sa peau, il n'y a rien de mieux. Parce que ce n'est pas évident d'être soi-même. Dire : je suis cette personne. Ça rend vulnérable. Scott dit du théâtre qu'il est à l'agonie : « On le joue en hauteur tandis qu'en profondeur. Ainsi : on distrait plus qu'on ne touche ; on se targue d'incarner quand on ne fait qu'interpréter. » Quand il me sort des trucs du genre, je hoche la tête et je me mets à creuser. Scott est un as : il a lu la Bible et te déclame du Corneille à loisir. Celui-là, c'est son préféré. Scott ne discute qu'avec les gens qui ont lu *Le Cid*, sans quoi, dit-il, c'est peine perdue. Personnellement, je préfère Kafka parce que, l'étrangeté, ça me parle.

Scott et moi, on a la littérature en commun. Qu'il ait lu des milliers d'œuvres importe peu. J'ai mon bagage et il a le sien et ce n'est guère un concours. Quand je lis une œuvre, toujours je vois loin et je saisis les subtilités. Les livres permettent d'en apprendre sur soi et sur les autres. Ils nous donnent accès à des bouts d'humanité. Par exemple, l'autre jour, chez Marcel, j'ai lu *La nausée* de Sartre. Marcel affectionne Sartre, même s'il débat avec lui dans sa tête.

Dans le livre, le narrateur est un historien du nom de Roquentin et il écrit un ouvrage sur Rollebon, un aristocrate de la fin du 18^e siècle. Roquentin écrit ceci dans son journal :

Eux aussi, pour exister, il faut qu'ils se mettent à plusieurs. Moi je vis seul, entièrement seul. Je ne parle à personne, jamais ; je ne reçois rien, je ne donne rien.

Roquentin est un être seul, néanmoins entretient-il un rapport de symbiose avec le marquis :

Il se tenait en face de moi et s'était emparé de ma vie pour me représenter la sienne. Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'existais plus en moi, mais en lui ; c'est pour lui que je mangeais, pour lui que je respirais, chacun de mes mouvements avait son sens au-dehors, là, juste en face de moi, en lui.

J'ai lu *La nausée* d'une couverture à l'autre en à peine deux heures et je reconnais qu'il s'agit d'une œuvre monumentale ; toutefois, elle m'a rendue morose. Certains auteurs écrivent des livres sombres à n'y plus rien voir, du type qui provoque le vague à l'âme. D'autres font l'exact contraire et enjolivent tant les choses qu'ils confèrent à leurs œuvres un goût de *chewing gum* à la fraise. Ce qu'il faut, c'est écrire dans la juste proportion de beauté requise. Ni plus ni moins.

Scott soutient que je tourne en rond depuis que Marcel dépérit et il m'incite à le remettre sur pied le plus rapidement possible afin d'assurer la prospérité de mon livre. Il m'a recommandé d'inviter Marcel à la maison pour visionner un film humoristique. Le rire, c'est thérapeutique, qu'il dit. Une fois la rate complètement dilapidée, je pourrai convaincre Marcel qu'il est temps d'oublier son passé au *nous* et de réapprendre à conjuguer son futur au *je*. Sur cet avis, je me suis empressée d'aller à l'épicerie afin de faire le plein de denrées salées et de boissons pétillantes, puis je me suis arrêtée au club vidéo. J'ai longuement hésité entre deux films qui constituent, à mon humble avis, le summum de la comédie : *Elvis Gratton* et *Cruising Bar*. J'ai finalement opté pour

l'infatigable Gratton mais, afin de mettre la chance de mon côté, j'ai aussi loué le 2 et le 3, dans l'éventualité où l'offre ne suffirait pas à la demande.

Quand j'ai ouvert la porte, j'ai compris que c'était le début des emmerdements. Je finissais à l'instant de faire éclater le pop-corn pour ma soirée-cinéma quand la sonnerie a retenti. Prête à amorcer la guérison de Marcel, j'ai ouvert la porte avec un sourire des plus accueillants, quand soudain :

Isabelle : Jack, qu'est-ce que tu fais ici?

Jack : On n'a plus le droit de rendre visite à ses amis maintenant?

Pas que je ne me réjouissais pas de voir Jack, mais il fallait absolument qu'il parte. Je venais à peine de me réconcilier avec mon éditeur et, en outre, j'étais chargée de la mission ultra-sérieuse de guérir Marcel. Jack risquait de foutre le projet en l'air. Cracker, lui, il a compris qu'il ne devait plus jamais se pointer chez moi et je n'ai plus eu de ses nouvelles depuis nos retrouvailles interrompues. C'est ça, un vrai de vrai ami. Il s'est éclipsé sans poser de questions.

Isabelle : Tu ne dois pas être là. Scott va se fâcher, c'est dangereux. Si tu ne pars pas immédiatement, il pourrait décider de t'éliminer pour de bon.

Jack : Pff, je n'ai pas peur de lui. Puis c'est ton livre, pas le sien. Dis-lui donc le fond de ta pensée à cet enfoiré.

Isabelle : Jack, s'il te plaît.

Jack : De toute façon, tu n'as pas à t'inquiéter, je suis juste venu récupérer ma veste. Mais dis, est-ce que c'est payant être éditeur ? Parce que je me plairais bien dans le rôle de celui qui commande. Pour commencer, je te dirais qu'il te faut une scène de confrontation entre deux personnages principaux. Par exemple, entre Jack et l'éditeur. Il y aurait de la bagarre, du sang et une morale saisissante à la fin, du genre *Mêle-toi donc de tes affaires, sale connard à lunettes !* À partir de là, toi et moi, on pourrait se voir à nouveau.

Isabelle : Jack, j'attends de la visite importante, ce n'est pas le moment de faire une scène. C'est Marcel, tu te souviens, je t'en ai déjà parlé. Il vit une période difficile et j'essaie de l'aider à s'en remettre.

Jack : Marcel, ça ne me dit rien du tout. Mais je veux bien m'attarder un brin pour que tu me le présentes.

Isabelle : Bon, d'accord, mais reste discret.

Marcel n'est pas venu à la soirée-cinéma. J'ai tenté de le joindre au téléphone, mais il n'a pas décroché. Le plan est complètement gâché, Scott va être terriblement déçu. En plus, Jack s'est mis dans la tête que Marcel n'existe pas, qu'il n'était qu'un prétexte dont je me suis servie afin qu'il parte et me laisse tranquille. « Au plus, dit-il, Marcel n'est qu'un personnage prémâché avec lequel Scott te laisse t'amuser ». Et il est parti en

claquant la porte après m'avoir reproché de faire passer de banals personnages sans âme et sans vie avant mes *vrais amis*. Je dois dire que, là, je suis exténuée. J'ai l'impression que j'ai constamment à me justifier. Je ne sais pas pourquoi mon entourage s'obstine à se faire concurrence alors qu'il y a de la place pour tout le monde. Moi, je désire seulement qu'on arrive à s'entendre. Un point, c'est tout.

Même si Marcel est encore sur le carreau, Scott me somme d'écrire sa rémission parce que le temps presse et que le lecteur ne doit pas achever sa lecture sur une déception. Il me demande de créer à Marcel une fin « à la hauteur de son personnage ». À cette idée, je me suis cabrée comme un cheval devant un précipice. Il est hors de question que je *fictionnalise* Marcel. Ce ne serait pas net envers lui, ce serait même malpropre. Un vrai coup de cochon. Par ailleurs, mon public n'est pas dupe, il s'apercevrait que je lui mens puisque ça sonnerait faux. Scott m'a dit : « Vous savez, parfois, *pour rester vrai on est obligés d'arranger*. Ce principe figure dans *Paludes*, de Gide. » J'ai rétorqué qu'à la simple idée de mentir j'en éprouvais des palpitations et que j'avais un mauvais *feeling*. Puis, j'ai ajouté : « Vous savez, *les émotions ne sont jamais fausses*. Ça aussi, c'est écrit dans *Paludes*. Je ne l'ai pas inventé. » C'est à ça que ça peut ressembler, des combats de littérateurs.



Scott, vous l'aurez constaté, est un moyen numéro. Il est acrimonieux, moralisateur, pédant. À dire vrai, il m'arrive d'avoir envie de le voir retourner d'où il vient avec son haleine de pesto. En contrepartie, je ne saurais m'en passer. Scott m'encourage à repousser mes limitations fonctionnelles et à gagner ma zone d'inconfort. En plus, il n'a pratiquement jamais tort. Comme plus tôt, concernant mon autofiction. Il a raison de dire qu'il ne faut pas finir sur une déception. Parce que c'est à la ligne d'arrivée que ça se décide. Si tu arrêtes de courir deux minutes avant la fin du trajet ou si tu trébuches, la déception annule l'effort qui précède. Il n'y a que ton échec qui te reste en mémoire. Imaginez-vous un jour où les choses vont au mieux, où vous faites preuve de charisme, où vous brillez de mille feux et qu'à la fin de la journée, quelqu'un vous interpelle par un autre nom que le vôtre. Ça gâche tout. Un jour, dans un nouvel emploi, j'ai passé l'heure du lunch à converser avec un collègue et, quand je suis allée me nettoyer les mains à la suite du repas, je me suis rendu compte à mon reflet dans le miroir que j'avais le visage couvert de marques noires. J'avais précédemment eu la brillante idée de consulter *Le Journal de Montréal*. Des histoires qui me mouillent, j'en ai des tonnes en liquide. Mais je vous en fais grâce, vous comprenez le principe.

Maintenant, je dois vous faire une confession qui me pèse royalement sur le cœur et, j'aime autant vous prévenir, elle risque d'être difficile à avaler. Je n'ai jamais convié Marcel à la soirée-cinéma. Et ce n'est pas fini. Je l'évite depuis des semaines entières et je reporte nos rendez-vous. J'ai fui Marcel par égocentrisme, il n'y a pas d'autre mot. Si je l'ai utilisé afin d'appâter mes lecteurs avec son récit de vie pas possible, j'en suis venue à juger qu'il me faisait de l'ombrage. Là, je me sens coupable au coton. J'ai

négligé Marcel alors qu'il avait gravement besoin d'aide. Je ne voulais nullement le faire souffrir, je souhaitais uniquement arriver à me faire valoir à l'abri de la tempête et c'est pourquoi je me suis tenue loin de ses problèmes. Dorénavant, rien ne va plus. Marcel ne retourne pas mes appels, il m'a totalement expulsée de sa vie. J'ai l'intuition qu'il nous trame une dépression post-apocalyptique et, si je n'interviens pas promptement, il n'y aura plus de monde à sauver. Scott insiste : « Mais faites quelque chose ! Vous êtes en train de perdre l'élément-clé de votre livre ! Vous allez raconter quoi, dites, sans Marcel ? Vous ne comptez pas revenir éternellement sur vos pleurnichages de gamine effarouchée ? » À ce moment-là, j'ai eu envie de crier très fort à sa figure de vilains mots qui, croyez-le, l'auraient réduit en flaque. Mais cela aurait été vain puisque dans le cochon, tout est bon sauf le cri. Les langues de cochon, elles finissent dans le vinaigre et on s'en fait un régal. Je ressentais tout de même une légère envie de le mettre K.-O., alors j'ai dit : « En passant, j'ai revu Jack. » Scott est entré dans une fureur qui empêche les mots de sortir de la bouche et il est devenu rouge ketchup. Heureusement, il est parti sans remarquer que je tremblais de la pointe des oreilles jusqu'aux ongles d'orteils. Je suis certaine que je ne le reverrai pas de sitôt, mais je m'en moque. Je n'ai plus envie d'écrire, je désire seulement sauver Marcel.

*

Mon plan est simple. Je vais traquer Marcel en allant me cacher dès l'aube dans les hautes herbes derrière sa terrasse. Lorsqu'il sortira de la maison, parce qu'il en sortira forcément un jour, je me dirigerai droit vers lui et dirai : « Marcel, pardonne-moi, je t'en supplie. » Et là, il lira la sincérité à travers mon regard et m'offrira d'entrer boire un

café, car il fera un froid de canard dehors. Les choses redeviendront telles qu'elles étaient. On s'entretiendra de plein de sujets profonds, on s'entendra à merveille et on se sentira bien.

À mon arrivée chez Marcel, je n'ai pas trouvé d'herbes hautes. Le fourrage avait été fauché, de même que le jardin de fleurs. J'en avais des larmes au coin des yeux parce qu'il y a de la cruauté là-dedans et que c'est l'opposé de Marcel de faire une chose pareille. Il me fallait, quoi qu'il en soit, me poster quelque part où le surprendre en douce, alors je me suis introduite dans la remise et j'ai fait le guet par l'étroit châssis sur la façade jusqu'à ce que Marcel se pointe à l'heure du déjeuner. Léger problème cependant. Lorsque Marcel est sorti par la porte arrière de la maison, ce n'était pas le Marcel que je connais, mais un homme aux cheveux roux dans la trentaine. J'ai rassemblé chacune des particules de mon courage et je suis allée à sa rencontre : « Je cherche le propriétaire de la maison. » C'est là qu'il m'a appris que le propriétaire de la maison, c'est lui, qu'il est le neveu de Marcel et qu'il habite cette demeure depuis plus d'un mois. Pour un choc, c'en a été tout un. J'ai demandé où rejoindre Marcel et il m'a affirmé que c'était impossible, qu'il était parti en grande quête et qu'il fallait le laisser aller au bout de son projet. Sa peine d'amour a ranimé de vieux deuils et il a décidé de faire le ménage avant de poursuivre sa vie. Tandis que je m'apprêtais à quitter, l'homme m'a questionnée :

« Tu connais mon oncle comment ?

— Je suis la correctrice.

— Ah ! Isabelle. Attends. Il m'a chargé de te remettre une enveloppe, tiens. »

J'avais déjà vu pareil scénario dans les films, alors ça me faisait tout drôle que ça m'arrive à moi. Je me réjouissais à l'avance du contenu de l'enveloppe. J'imaginai quelque chose de grandiose, une déclaration qui, rien de moins, transformerait ma destinée. Je me suis donc rendue dans un café-brûlerie où il y a toujours une foule de clients, question que ma stupéfaction ait le plus de témoins possible. Je me suis commandé un mochaccino et une galette à l'avoine pour me donner une contenance. J'étais très fébrile et, une seconde avant d'ouvrir l'enveloppe, j'ai pensé mot pour mot : « C'est là que ça commence ». Sur le papier, j'ai reconnu l'écriture haute et oblique de Marcel. Déjà là, de voir les lettres tracées à mon intention, ça confère de l'importance, il n'y a pas à dire. Puis, j'ai lu le message :

*Il n'y a pas
de courage
sans peur.
Marcel xx*

J'ai tourné la feuille, espérant la suite au verso. Mais rien. J'ai relu la lettre, une toute petite phrase : *Il n'y a pas de courage sans peur*. Quelques mots à saveur proverbiale, du type qu'on appose à l'endos des signets et qui pullulent dans les ouvrages *New Age*. Je pressentais que Marcel s'était vengé et qu'il se moquait de moi d'une bien triste façon, en brisant mes illusions. Marcel, mieux que personne, sait que j'attends depuis une

éternité le moment qui séparera l'AVANT de l'APRÈS. Non seulement il m'a coupé l'herbe sous le pied, mais il m'a ôté l'envie d'avancer. Résultat : je reste assise, au milieu d'une bande d'inconnus qui assistent hypocritement à ma désolation muette. Une fois le café avalé, je me suis enfin décidée à partir. Je n'ai pas trouvé la force de manger la galette ni de l'emporter pour plus tard.

Comme si la journée n'était pas suffisamment pénible, j'ai rencontré Jack sur la rue Savage, à côté du gym que je fréquente. Visiblement, il est encore dans le secteur. J'ai agi comme n'importe qui l'aurait fait à ma place : j'ai fait semblant de ne pas le voir. Lui, il m'est rentré direct dedans. Il s'est mis à me répéter les mêmes histoires, à me blâmer de ma déloyauté, à vociférer mes cinquante vérités. Il m'a dit : « Mes amis, je les vois à ma guise et non en liberté conditionnelle » et aussi « Continue à faire l'idiote et à laisser les autres manger ton espace. Tu vas te retrouver toute seule sur ton petit îlot et ne compte pas sur moi pour aller te sauver ! » Les gens autour nous dévisageaient, ça devenait horriblement gênant. Quelqu'un est sorti de sa voiture pour nous dire de baisser de ton et il y a même un chien qui s'est mis à japper. Ordinairement, j'aurais poursuivi mon chemin, mais je n'étais pas d'humeur. Je me suis approchée à moins d'un mètre de Jack, je me suis placée parfaitement droite et, dans toute l'étendue de ma verticalité, je lui ai répondu : « J'en ai assez de ton attitude ! T'es toujours là à faire la loi, tu t'imposes comme un *truck* de vidanges ! Jamais tu ne te soucies de la sensibilité des gens, il faut sans cesse que ça marche à ta manière ! Il n'y a pas que toi dans la vie, Jack Levasseur ! » Jack va devoir comprendre que je suis grande maintenant.

Une fois rentrée, je me suis versé une bière puisque, semble-t-il, une amertume en chasse une autre. Mais je n'arrivais pas à prendre le dessus. La moindre bagatelle me rendait triste : une pile de vaisselle sale, une publicité d'assouplisseur de tissus, le bruit du réfrigérateur. C'est à cause de Marcel. Son message m'a lézardé le cœur. J'aurais souhaité d'autres mots. Des mots versés sur moi comme des pansements sur des blessures, des mots comme des couteaux dans la gorge, enfin, je ne sais pas moi, des mots qui m'auraient témoigné combien je compte pour lui. Tant pis. Je suis seule à présent. Seule et abandonnée. Plus de Scott, plus de Marcel. Jack s'est poussé, Cracker aussi. Les autres sont repartis dans leur *Paradise City* d'antipodes. Le cochon, on n'en parle même pas. C'est comme s'il n'avait jamais été là. Ce n'est pas ainsi que cela devait se dérouler. Je voulais écrire une autofiction et qu'on la lise. J'ai fait mon possible. Je n'ai réussi qu'à gratter le bobo et, là, il me démange encore plus. Je vais laisser ma plaie cicatriser tranquille.

Alors, c'est ici que ça se termine. J'offre mes sincères excuses à tous ceux que j'ai déçus et que j'ai laissé tomber avec, au bout du compte, qu'une carie à se mettre sous la dent.

Postface

À l'instant même où je m'apprêtais à mettre à la poubelle mon carnet d'écriture, l'enveloppe contenant le mot de Marcel a glissé de ses pages et s'est posée à mes pieds. Une fois ramassée, j'ai souhaité m'en départir aussitôt, mais mes doigts se sont étrangement crispés sur le papier. Soudainement, son message m'est revenu en tête, comme une illumination : *Il n'y a pas de courage sans peur*. Les événements des dernières semaines se teignaient tour à tour d'un sens nouveau : les fois où j'ai pleuré, les fois où j'ai crié, les fois où je suis partie et celles où je suis revenue. J'ai alors compris que, Marcel et moi, on avait beau être éloignés l'un de l'autre en ce moment, on se trouvait exactement au même endroit. J'ai donc d'un geste jeté le cahier et l'enveloppe, j'ai pris mes clés ainsi que mon sac à main et je suis partie m'acheter un nouveau carnet. Tout compte fait, peut-être bien que je vais l'écrire ce roman que j'ai toujours voulu faire.

P.-S. : Jack et Cracker viennent souper à la maison ce soir. On reprend à zéro.

TROISIÈME PARTIE : AUTORÉFLEXION

AUTORÉFLEXION

Littérature contemporaine et création littéraire

Pendant mes études universitaires, j'ai découvert de nombreux auteurs qui, ainsi que Delaume, choisissent de se prendre comme sujet d'une façon tout à fait originale. Je pense notamment à Georges Perec et *W ou le souvenir d'enfance* (1975), à Marguerite Duras et *L'amant* (1984), à Hervé Guibert et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), à Marie NDiaye et son *Autoportrait en vert* (2005), à Sophie Calle et *Prenez soin de vous* (2007), à Annie Ernaux et *Les années* (2008), à Mathieu Simonet et ses *Carnets blancs* (2010). Chacun à leur manière, ces écrivains développent une réflexion sur la littérature, sur le lien entre la réalité et la fiction, de même que sur la difficulté d'accès à soi. Ces problématiques m'ont rapidement interpellée et m'ont amenée à m'investir dans des recherches sur les écritures autobiographiques. Il est devenu évident, dès la deuxième année de mon baccalauréat, que mon mémoire de maîtrise puiserait sa source dans cet axe de la production littéraire contemporaine.

La découverte de l'œuvre de Chloé Delaume fut déterminante. L'auteure, s'inscrivant dans une écriture de soi et du jeu, produit une littérature à la fois profonde et ludique, qui dit quelque chose du monde et des codes qui le constituent. Ayant eu la chance de rencontrer Delaume en mars 2011 dans le cadre d'une conférence organisée par Figura, j'ai pu l'entendre parler de sa démarche d'écriture et accéder à son univers d'une façon privilégiée. Ce qui intéresse l'écrivaine, c'est la littérature et, pour y accéder, l'autofiction est le geste qui s'impose. Une telle proximité avec l'œuvre autofictionnelle de Delaume a semé en moi l'envie d'investir ce territoire singulier, de me mettre à

l'épreuve d'une écriture de l'intime. De cet exercice est née une autofiction intitulée *Rose cochon*.

Rose cochon

Lorsqu'on amorce un projet de création, on ne connaît jamais trop l'endroit où il va nous mener. J'avais dans mes cahiers quelques courtes scènes écrites de façon très spontanée, au hasard d'une nuit où le sommeil venait à manquer. Au début de ma maîtrise, j'ai relu ces brouillons et il m'a semblé qu'une vérité s'en dégagait et qu'il me fallait l'exploiter. De ces textes demeurent, dans une version améliorée, certains extraits majeurs de l'autofiction : les antipodes, le cochon, la démonstration mathématique, de même que la préface. C'est autour de ces tableaux que sont venus se greffer narration et personnages. Le défi majeur qui se présentait à moi était justement de « faire du récit », alors que j'ai toujours écrit des textes courts (moins de dix pages). Il est dans mes habitudes d'auteure de chercher à conclure mes écrits aussitôt qu'ils sont amorcés. Ainsi, le développement d'une histoire dans une durée s'est présenté comme une difficulté à traverser, ce que je suis heureusement parvenue à faire – avec beaucoup d'efforts et de laisser-aller. *Rose cochon*, en tant que première œuvre, revêt à mes yeux beaucoup de valeur. Elle porte en elle le fruit d'une ouverture à l'écriture, mais aussi vis-à-vis de moi-même et des autres. Je propose de faire ici une brève analyse de mon autofiction – sans prétention aucune à une vérité sur l'œuvre –, comme simple exercice de réflexion sur le texte.

Le début du récit en est un d'invalidation tandis que l'auteure-narratrice souligne que celui-ci ne vaut pas grand-chose, ce qui donne le ton au livre. Il s'agit pour elle d'une manière de se soustraire au jugement du lecteur (puisque'il avait été mis en garde). La

protagoniste est une jeune femme de trente ans qui entreprend de se connaître à travers l'écriture. Elle cultive le désir d'écrire une autofiction qui lui permette de s'afficher « tout en douceur ». Lors de ses ateliers d'écriture, Isabelle rencontre Marcel, un retraité de 62 ans qui écrit un roman autobiographique. Marcel est un personnage important, en ce qu'il conduit Isabelle (qui se cache derrière lui) à finalement prendre sa place. Pour Isabelle, Marcel a une vie exceptionnelle, car elle regorge de drames d'ampleur. À l'opposé, son drame à elle est de ne pas avoir d'histoires à raconter. Marcel confie à Isabelle la correction de son manuscrit, et de là s'installe leur relation. Marcel, c'est l'être qui choisit Isabelle, qui lui donne le droit – la légitimité qu'elle attendait – de prendre place dans le livre. Grâce à lui, l'auteure-narratrice apprend à s'ouvrir peu à peu, que ce soit par l'entremise de figures de substitution – le cochon – ou d'opposition – les antipodes.

La proximité entre Marcel et Isabelle amène cette dernière à douter de sa valeur, à disparaître derrière lui. Or, tandis que Marcel vit une séparation difficile, Isabelle va prendre le devant de la scène. À ce moment font leur apparition Jack et Cracker, ses vrais amis « dans la vraie vie », de même que Scott, son éditeur. Ces personnages viennent apporter à la dimension réalité/fiction de l'œuvre : Scott qui ne croit pas en Jack et Cracker, Jack qui ne croit pas en Marcel, Scott qui veut « fictionnaliser » Marcel... Plus rien n'est simple à présent. Cette espèce de guerre interne est ce qui permet de mettre en lumière certains mécanismes du personnage d'Isabelle : la soumission, l'évitement, la crise, la culpabilité, le mensonge. C'est aussi ce qui va la mener à s'affirmer et à se tenir debout. Jack, Scott et Marcel sont tous les trois des personnages de meneurs auxquels Isabelle se soumet, dans un premier temps, pour finir

par s'en détacher au fil du récit. D'une certaine manière, elle apprend à les « utiliser » afin de tranquillement prendre sa place. Le récit s'achève de façon semblable à son commencement – par des excuses de la part d'Isabelle qui a échoué à écrire une autofiction. Néanmoins, la postface nous montre une auteure-narratrice qui cesse de se chercher et qui s'apprête à écrire. Finalement, elle ne sait peut-être pas davantage qui elle est, mais, plus crucial encore, elle a pris confiance en elle.

Au cours du récit, différentes figures littéraires apparaissent. Woolf et Shakespeare, deux auteurs anglais, font figure d'écrivains à l'opposé d'Isabelle qui les considère comme des modèles impossibles à atteindre. Nietzsche et Sartre font partie de la bibliothèque de Marcel. Comme lui, ils témoignent d'une expérience de la vie et réfléchissent sur l'être humain. Corneille est cité en tant qu'auteur favori de Scott, ce qui est tout à fait dans le ton tragique et grandiloquent du personnage. Isabelle, de son côté, dit préférer Kafka, pour son étrangeté. Gide, grâce à *Paludes*, enrichit l'articulation tragique/légèreté qui parcourt tout le texte, de même que celle de réalité/fiction. Ce recours à des écrivains vise à ouvrir une certaine réflexion sur les personnages, l'écriture et la littérature. En plus, ils situent le récit et l'auteure-narratrice dans la sphère littéraire.

Avec le recul, des thématiques ont paru prendre la dominante : la peau, la protection, l'isolement, la vulnérabilité et la sensibilité au monde comptent parmi elles. La question de l'enfance et du passage à l'âge adulte est également centrale dans le texte ; il en est de même vis-à-vis de la relation à soi, à savoir qui je suis, quelle est ma valeur, quelle est ma place dans le monde? À travers tout cela, il y a le thème de l'amour qui se dessine : celui que l'on offre, celui qui nous est donné, celui qu'on s'accorde à soi-même.

Par ailleurs, quelques illustrations en noir et blanc accompagnent le texte. Ce choix est né d'une volonté de créer des relances à la narration, en plus de dévoiler l'univers de l'auteure-narratrice. Il s'agit de dessins naïfs, légèrement brouillons, relevant d'un imaginaire qui rappelle celui de l'enfance. Les illustrations traduisent une facette du personnage d'Isabelle et visent à dire quelque chose au-delà du texte.

Autofictions ludiques

De mon univers à celui de Chloé Delaume, il y a tout un monde, il va sans dire. Cependant, entre nos deux approches, des parallèles peuvent être établis. D'abord, il y a le choix de s'investir dans l'espace hybride de l'autofiction. L'articulation entre la réalité et la fiction apparaît comme nécessaire aux deux auteures, bien que de façon différente. Selon Delaume, nous l'avons constaté plus tôt, l'autofiction convient à « sa structure psychique ». Une existence qui a tout la fiction, un passé de personnage secondaire, une volonté de reprendre narration et identité en main, voilà ce qui l'amène à l'autofiction. Si le réel de Delaume fraie avec la fiction, sa fiction de même fraternise avec le réel – celui du matériau de vie, bien sûr, mais surtout le réel qu'elle provoque par la littérature. De mon côté, le choix du récit autofictionnel – une écriture de l'intime combinée aux ressources du romanesque – naît d'un double besoin antithétique : celui de me livrer et de rester cachée. Le personnage d'Isabelle ne se découvre que pour se dérober à nouveau. Entourée de personnages et de récits qui l'éclipsent, elle s'installe malgré tout au sein du livre – un phénomène d'autohospitalité –, protégée par la présence de ses acolytes grâce auxquels elle s'approprie lentement une place et se dévoile peu à peu.

Autant chez Delaume que dans *Rose cochon*, la question de l'autoconstruction du sujet (du devenir soi) est centrale. Isabelle cherche à devenir adulte – à s'autonomiser –, à quitter une enfance où elle s'est définie en fonction des autres, et plus encore, en fonction de l'image qu'on s'est faite d'elle. Si elle prétend être « grande maintenant », il n'en reste pas moins que l'enfant demeure. Faire le deuil de l'enfance, s'inscrire dans la vie adulte, établir soi-même son soi apparaissent difficiles pour l'auteure-narratrice qui peine à « prendre place ». Delaume, de son côté, affirme ne pas être « née sujet », définie dès l'enfance par la fiction familiale. Ainsi, elle doit dépasser l'identité d'avant pour se « fabriquer » à sa façon et, surtout, à l'abri des manœuvres opérées sur sa personne. L'écriture – par et pour soi-même – se présente comme une voie qu'empruntent les deux auteures afin de s'appartenir et de se protéger du dehors.

Par ailleurs, un mode d'énonciation ludique est indissociable de ma pratique comme de celle de Delaume. Jeu et humour traversent à la fois *Dans ma maison sous terre* et *Rose cochon*. Il s'agit de motifs qui, d'un côté comme de l'autre, constituent un moyen d'exprimer quelque chose (qui souvent ne tourne pas rond) et d'accéder à « une vérité du moi qui se situe au-delà de la vérité factuelle des faits racontés.⁸² » Pour Delaume, ainsi qu'elle l'explique elle-même, le recours au ludisme est indispensable « pour atomiser le pathos » du drame à partir duquel elle écrit. Chez Isabelle, il n'y a pas de drame, mais un sentiment proprement dramatique (un rapport à soi et au monde problématique) qui la pousse à s'exprimer. L'humour et le jeu apparaissent dans ce contexte comme des voies supplémentaires qu'elle emprunte pour se protéger ou se dissimuler. *Rose cochon* est

⁸² ROCCA, Elisa. « Entre réalité & fiction : le cas de *Je me souviens* et *Pedigree* de Simenon », *Fabula (acta)* [en ligne], vol. 14, n° 3, Notes de lecture, Mars-Avril 2013. [<http://www.fabula.org/revue/document7642.php>] (2 décembre 2013)

l'œuvre d'une auteure-narratrice qui souhaite être révélée (à elle-même autant qu'aux autres) et qui, pour le faire, emprunte de multiples détours. Elle prend part à un jeu au sein duquel elle se donne au regard pour ensuite y échapper. Progressivement, la protagoniste se détache de ses figures d'autorité et gagne confiance en elle.

En somme, l'autofiction peut s'envisager dans les deux approches comme le lieu du déploiement d'une parole, d'une identité et d'une transformation. Autant chez Isabelle que chez Chloé, on perçoit la difficulté de se voir définie par d'autres, d'échapper à être telle que l'on voudrait être. Les textes rendent compte d'une quête de soi à travers une écriture autofictionnelle, laquelle résulte en une évolution des auteures-narratrices. Les récits tirent avantage des dynamiques réalité/fiction et tragique/légèreté afin de traduire l'expérience et le sentiment dans leur vérité la plus pure, de façon tout à la fois authentique et ludique. Au final, demeurent un discours sur soi, sur la littérature et sur le monde.

CONCLUSION

Notre attention s'est portée, dans la première partie de ce mémoire, sur la poétique d'auteure de Chloé Delaume. L'écrivaine cumule une vingtaine d'œuvres qui se déploient sur un même territoire, celui de l'autofiction⁸³. Pour elle, seule l'autofiction est envisageable : parce qu'il y a le trauma initial qui contamine, le besoin de se vider de ses fantômes, la nécessité de rebâtir le Moi saccagé. À travers son geste autofictionnel, Delaume prend le contrôle de sa narration, se réapproprie son identité et se transforme. Mise au pied du mur par des acteurs du passé refaisant incessamment surface, elle écrit pour se délivrer de toute entreprise de désobjectivation.

Delaume publie en 2000 son premier livre, *Les mouffettes d'Atropos*, et s'installe comme auteure, narratrice et personnage de son récit. Si elle aspire à être maître de sa narration, c'est qu'elle échappe à en tenir les brides. En effet, son histoire personnelle et familiale dramatique la confine depuis l'enfance dans un rôle de second ordre. Ce passé asservissant – au sein duquel elle n'est définitivement qu'un personnage secondaire – la force à fomenter une stratégie afin de récupérer sa narration propre. Elle prend donc le contrôle de son existence à travers une écriture qui provoque les faits, qui amène la fiction vers la vie. Elle œuvre dans son laboratoire, munie d'un passé et d'une arme, la littérature. Grâce à ses gènes performatifs, l'autofiction permet de lier l'écriture et la vie, de faire du texte un lieu d'expérimentation et de création de vécu. Investir le laboratoire,

⁸³ Cela dit, la pratique autofictionnelle de Delaume tire vraisemblablement à sa fin. Elle se présente dorénavant comme un « personnage de fiction en deuxième partie de vie ». Aussi pouvons-nous lire sur son site : « Chloé Delaume, personnage de fiction, a été l'héroïne de tous les romans publiés par l'auteur, de 2000 à 2013. Une nouvelle gamme, garantie sans autofiction, est actuellement en développement. » (Site de Chloé Delaume, rubrique « Livres », *chloedelaume.net* [en ligne]. [http://wp.chloedelaume.r3zo.net/?page_id=301] (27 novembre 2013)

c'est se soumettre à ses propres règles, se vivre et vivre le réel d'une façon pleinement originale.

La prise de pouvoir sur sa narration, nous l'avons vu, se joint au besoin de se réapproprier son identité. Après être passée dans l'enfance de Nathalie Abdallah à Nathalie Dalain, elle se crée par la littérature un nouveau nom : Chloé Delaume. Ce nom témoigne de l'émergence d'un nouveau Je qu'elle choisit et qui lui appartient complètement. Victime des modifications opérées sur son nom – sa plus intime personne –, l'auteure-narratrice cherche à se fabriquer une identité qui ne soit pas mouvante, dans laquelle elle restera la même, une fois pour toutes. Chez Delaume, la construction de l'identité passe par la construction littéraire. Elle déclare : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. » Cette affirmation qui se répète dans sa production autofictionnelle représente le manifeste d'une reconquête de soi.

Par ailleurs, si par son triptyque autofictionnel elle croyait s'être « délivrée » d'un bagage trop lourd à porter, elle s'aperçoit en 2004 qu'elle n'était finalement pas hors d'atteinte. En apprenant des mots de sa cousine que celui qu'elle croyait être son père ne l'est pas, elle se voit anéantie par la nouvelle qui vient tout briser. L'édifice identitaire qu'elle s'est vaillamment construit à travers l'écriture se voit soudain chamboulé. Les pièces du casse-tête étaient toutes connues, elle savait ce qu'elle laissait derrière. De nouvelles questions prennent forme, Chloé ne sait plus qui elle est. Delaume va alors identifier la cible à atteindre en la personne de la grand-mère, celle qui est à la source de cette information destructrice. De la littérature elle se fait une complice : elle décide d'assassiner son aïeule par les mots. Or, elle avorte de son propre chef cette funeste

initiative, devant se résoudre à une triste vérité : les véritables coupables sont sous terre et elle ne peut rien contre eux.

Son seul recours est de retourner son arme vers elle-même, ou plutôt, de mettre à mort son ancienne identité, une identité qui la rattache au passé. Ainsi, dans le but de freiner les jeux perpétrés sur son identité, l'auteure-narratrice choisit de couper le dernier fil qui la relie au passé; elle enterre son identité d'avant, celle de Nathalie Dalain. À partir de ce moment, Delaume annihile toute possibilité d'être déterminée par autrui. Elle met son identité en sûreté, plus personne ne pourra la définir. Le livre *Dans ma maison sous terre* peut se voir comme le lieu de sa réappropriation identitaire, une réappropriation cette fois définitive. Cet espace privilégié où se bâtir à l'abri l'invite à se retrouver, à s'inventer telle qu'elle l'entend, à devenir maître de sa personne.

En outre, l'autofiction est également un espace au sein duquel elle se transforme et transforme sa vision du monde. Delaume envisage l'autofiction en tant qu'art de l'existence, dans un rapport à soi particulier qui l'amène à se reconnaître comme sujet. Par le geste de s'écrire, Delaume s'accorde une valeur, pose un regard sur elle-même et se modifie. L'autofiction de l'auteure-narratrice naît d'un effort de ne pas se soumettre à la fiction familiale, mais aussi collective. Il s'agit d'un réel engagement : elle se positionne face au monde et se donne le droit de mener son existence à sa manière. Grâce à un usage particulier du langage – une langue ludique, multiforme, inventive, qui s'éloigne de l'usage courant –, Delaume transforme le réel et le corrige. De là, elle prend du pouvoir sur sa vie et sur le drame par le sens qu'elle attribue aux événements. Écrire correspond à se tenir debout, à ne pas se laisser définir par d'autres.

En s'énonçant sur le mode du jeu ou en ayant recours à l'humour ou l'ironie, elle dénonce ce qui cloche dans le monde – dans son monde – en même temps qu'elle le modifie. En livrant le drame de manière détournée, ludique, Delaume prend une ascendance sur ce qui occasionne de la souffrance et, de là, le dépasse. Cette transformation du réel ne va pas sans une transformation du sujet. En changeant son rapport au monde, Delaume développe un nouveau rapport à soi. Elle quitte une situation aliénante – son Moi saccagé – et se reconstruit à travers la langue et l'usage qu'elle en fait. Un mouvement s'installe allant du dysphorique vers l'euphorique, de la réitération vers une prise de pouvoir sur soi et sur son monde.

Lorsque nous lisons l'œuvre de Chloé Delaume, nous y reconnaissons une auteure de grand talent. Il y a un matériau – le passé – qui, si dramatique soit-il, n'éclipse en rien la place de la littérature. L'autofiction expérimentale nous montre une auteure-narratrice en pleine possession de ses moyens, qui sait manœuvrer la littérature pour créer quelque chose de vivant, de l'ordre de l'expérience. La dynamique particulière de l'autofiction – ce mélange unique de fiction et de réel – est toute désignée pour Delaume. Elle quitte grâce à elle une vie où tout n'est que fiction, qui la condamne à n'être que personnage secondaire, pour une écriture où la fiction vient animer la vie, provoquer le vécu et fait d'elle l'héroïne de son histoire. Au bout du compte, c'est Chloé Delaume qui aura le dernier mot : « Je suis libre à présent. J'ai fait le deuil d'un Je qui ne savait qu'être Elle. » (RJ : 13)

De cet intérêt pour une littérature qui vient travailler la notion identitaire de façon pleinement originale et nouvelle est née *Rose cochon*, une autofiction d'une

cinquantaine de pages présentée en deuxième volet du mémoire. Nous avons vu s'y déployer une auteure-narratrice, Isabelle, qui entreprend de se trouver à l'aide de l'écriture. Le texte explore les thèmes de la solitude, de l'enfance, de l'amour et témoigne d'un rapport à soi et au monde problématique. Ce projet d'écriture, que j'ai porté en moi pendant plus de deux années, est une réalisation d'envergure dans mon parcours. D'abord, le choix de l'approche autofictionnelle s'est présenté comme un beau défi. Pour moi, le fait de partager l'intime n'est pas chose simple. Je pense malgré tout avoir proposé un texte qui me ressemble et, à sa manière, me révèle. J'ai pu exploiter avec beaucoup de plaisir les ressources de la langue et ainsi accéder à un espace de liberté et d'invention des plus réjouissants. Le volet de création a constitué une extraordinaire zone d'apprentissage m'ayant donné confiance quant à mon talent d'écrivaine et mon besoin de raconter des histoires. Comme l'exprime la narratrice de *Rose cochon*, « peut-être bien que je vais l'écrire ce roman que j'ai toujours voulu faire. »

Dans la troisième partie du mémoire, à l'intérieur d'une autoréflexion qui fait le pont entre l'autofiction de Chloé Delaume et l'œuvre autofictionnelle *Rose cochon*, nous avons pu voir se dessiner une parenté entre deux auteures que pourtant tout éloigne : le drame, le bagage littéraire, la frontalité des écrits. Néanmoins, nous avons ici deux auteures qui préconisent une approche autofictionnelle. Chez Delaume, l'autofiction telle qu'elle la pratique est ce qui lui permet de se décharger d'un passé qui lui soustrait la direction de sa vie et de son identité. Pour Isabelle, l'hybridité caractéristique de l'autofiction est toute désignée pour répondre à son besoin de se montrer tout en restant cachée. Les deux auteures-narratrices s'investissent dans un récit autofictionnel afin de

prendre leur place dans un monde qui leur est menaçant. Leurs écrits sont traversés par la question de l'enfance – une enfance qui nous définit et qu'il est parfois difficile de laisser derrière. Par ailleurs, ainsi que dans la pratique autofictionnelle de Delaume, l'approche d'Isabelle rend compte d'une souffrance qui prend forme à travers un mode d'énonciation ludique. *Rose cochon* se positionne dans une littérature du jeu et de soi, une littérature dans laquelle le sujet écrivant se révèle par le geste même de se chercher. Il y a donc déploiement d'une identité « inquiète » au sein du récit, identité qui, à force de vouloir se dérober au regard, témoigne d'une vérité immanente. L'écriture est le lieu d'une quête chez Chloé et Isabelle, qui toutes deux souffrent d'une inadéquation avec le monde. Grâce à leur geste autofictionnel, les auteures-narratrices s'éprouvent, évoluent, se reconnaissent une valeur à l'intérieur et par-delà le livre.

Dans cette étude, nous avons voulu démontrer que l'autofiction peut constituer plus qu'une simple approche littéraire, jusqu'à devenir un réel art de l'existence. L'autofiction pratiquée par Delaume est unique. Si, dans son laboratoire, elle travaille à partir du passé et du langage, ce n'est que pour les déjouer, les dépasser. La littérature qui en est issue donne quelque chose de proprement nouveau, qui résulte en une nouvelle expérience du réel.

Et si la littérature pouvait réellement changer le monde ? Aider quelqu'un à s'exprimer ? Offrir une demeure à celui qui n'a nulle part où aller ?

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE CHLOÉ DELAUME :

CORPUS PRINCIPAL

DELAUME, Chloé. « S'écrire mode d'emploi », Colloque de Cerisy-la-Salle *Autofiction(s)*, 25 juillet 2008, 32 p., *publie.net* [en ligne]. [<http://www.publie.net/tnc/spip.php?article153>] (20 octobre 2013)

_____. *Dans ma maison sous terre*, coll. « Fiction & Cie », Paris : Seuil, 2009, 204 p.

_____. *La règle du Je. Autofiction : un essai*, coll. « Travaux pratiques », Paris : PUF, 2010, 95 p.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

DELAUME, Chloé. *Les Mouffettes d'Atropos*, Paris : Farrago, 2000, 205 p.

_____. *Le Cri du Sablier*, Paris : Farrago / Léo Scheer, 2001, 126 p.

_____. *La Vanité des Somnambules*, Paris : Farrago / Léo Scheer, 2003a, 147 p.

_____. *Corpus Simsi*, Paris : Léo Scheer, 2003b, 116 p.

_____. *Certainement pas*, Paris : Verticales, 2004, 365 p.

_____. *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian*, coll. « Points », Paris : Seuil, 2009 (2005), 96 p.

_____. *J'habite dans la télévision*, coll. « J'ai lu », Paris : Gallimard, 2006, 155 p.

_____. *La nuit je suis Buffy Summers*, Alfortville : Éditions è@e, 2007, 128 p.

SITE INTERNET

chloedelaume.net [en ligne]. [<http://www.chloedelaume.net/>] (27 novembre 2013)

ÉTUDES SUR CHLOÉ DELAUME :

ARTICLES

DUCAS, Sylvie. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, “personnage de fiction” », *Le Temps des médias*, n° 14, Printemps 2010, p. 176-192, *Cairn.info* [en ligne]. [<http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page176.htm>] (15 août 2013)

Entretien de Barbara HAVERCROFT avec Chloé Delaume. « Le soi est une fiction : Chloé Delaume s’entretient avec Barbara Havercroft », *Revue critique de fixation française contemporaine* [en ligne], n° 4 : « Fictions de soi », avril 2012. [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/04.12/671>] (10 septembre 2013)

Entretien de Colette FELLOUS avec Chloé Delaume. « 24h dans la vie de Chloé Delaume », 9 août 2009, *France Culture*, Émission transcrite par Maryse Legrand, *Fabrique de sens* [en ligne]. [<http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume>] (5 septembre 2013)

GRELL, Isabelle. « DELAUME, Chloé (écrivain) », 22 janvier 2009, *autofiction.org* [en ligne]. [<http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/01/22/Chloe-Delaume2>] (3 août 2013)

MAÏSETTI, Arnaud. « Dans ma maison sous terre : Chloé Delaume », 9 février 2009, *Le Collectif Persona* [en ligne]. [<http://persona.publie.net/spip/spip.php?article158>] (2 octobre 2013)

SAUZON, Virginie. « Le rire comme enjeu féministe : une lecture de l’humour dans *Les mouflettes d’Atropos* de Chloé Delaume et *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, 2012, p. 65-81, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/1013523ar>] (2 décembre 2013)

OUVRAGES THÉORIQUES

DÉCIMO, Marc. « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : trauma et usage singulier de la langue », dans CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris : L’Harmattan, 2008, p. 315-322.

PONGE, Myriam. « La mise en abyme de la médiation ou le cas de l'auteur personnage d'autofiction de Chloé Delaume », dans ALVÈS, Audrey et Maria POURCHET (dir.), *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, coll. « Communication et Civilisation », Paris : L'Harmattan, 2001, p. 97-110.

MÉMOIRE ET THÈSE

BRIÈRE, Émilie. « La voix contre toute raison. À propos du *Cri du Sablier* de Chloé Delaume », dans *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*, Thèse en cotutelle (Ph. D. / Doctorat), Université de Montréal et Université Charles-de-Gaulle – Lille-3, 2011, p. 97-167.

GAUDREAU, Michèle. *Violence et identité dans Les mouffettes d'Atropos et Le cri du sablier de Chloé Delaume*, Mémoire (M.A.), Université de Montréal, 2010, 104 p.

AUTOFICTION :

ARTICLES

GENON, Arnaud. « De l'autofiction à l'autonarration », 5 décembre 2010, *autofiction.org* [en ligne]. [<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>] (29 octobre 2013)

_____. « Note sur l'autofiction et la question du sujet », 18 janvier 2007, *La Revue des Ressources* [en ligne]. [http://www.larevuedesressources.org/IMG/article_PDF/article_686.pdf] (27 novembre 2013)

JENNY, Laurent. « L'autofiction : méthodes et problèmes », 2003, *Université de Genève* [en ligne]. [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>] (9 octobre 2013)

LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », Colloque *Frontière de la fiction*, 1999, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>] (27 novembre 2013)

ZUFFEREY, Joël. « L'autofiction », Extrait (avant-propos) de : *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, coll. « Au cœur des textes », Belgique : Academia, 2012, p. 5-14, *Fabula (atelier)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/atelier.php?L'autofiction>] (10 août 2012)

OUVRAGES THÉORIQUES

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram, 2004, 250 p.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction : Une aventure du langage*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 2008, 339 p.

JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLLET (dir.) ; avec la collaboration d'Isabelle GRELL. *Genèse et Autofiction*, coll. « Au cœur des textes », n° 6, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia, 2007, 262 p.

IDENTITÉ :**ARTICLES**

DUMOUCHEL, Suzanne. « Langage & sujet : deux objets “radicalement historiques” », Paris, 2011, *Fabula (acta)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/revue/document6435.php>] (15 août 2012)

ENGELBACH, Bastien (Université Paris-Est). « Du modèle du récit à l'énonciation de soi. L'héritage littéraire de Paul Ricœur », Paris, 2013, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/colloques/document1883.php>] (13 mars 2014).

OLSCAMP, Marcel. « Habiter le nom propre : entretien avec Claude Arnaud », *Spirale*, n° 215, 2007, p. 38-40, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/10373ac>] (15 septembre 2013)

OUVRAGES THÉORIQUES

BESSARD-BANQUY, Olivier. « La quête identitaire dans la littérature française contemporaine. Voyage au bout du moi perdu », dans RINNER, Fridrun (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, coll. « Textuelles littérature », Aix-en-Provence : PUP, 2006, p. 271-276.

GILBERT, Muriel. *L'identité narrative : une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, coll. « Le champ éthique », n° 36, Genève : Labor et Fides, 2001, 277 p.

MALRIEU, Philippe. « Genèse des conduites d'identité », dans TAP, Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse : Privat, 1980, p. 39-51.

MONTANDON, Alain (dir.). *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, coll. « Littératures », Clermont-Ferrand : PUBP, 2004, 284 p.

MUSSEN, Paul. « La formation de l'identité. Découvertes psychologiques et problèmes de recherche », dans TAP, Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse : Privat, 1980, p. 13-21.

TAP, Pierre. « Introduction », dans TAP, Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse : Privat, 1980, p. 7-10.

TERMITE, Marinella. « Racines troublées dans l'extrême contemporain », dans RINNER, Fridrun (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, coll. « Textuelles littérature », Aix-en-Provence : PUP, 2006, p. 53-62.

REVUE

LERAY, Christian et Claude BOUCHARD (dir.). Revue « Histoires de vie », dossier « Histoires de Vie et Constructions Identitaires », n° 3, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, 90 p.

HUMOUR ET IRONIE :

ARTICLES

BLANCKEMAN, Bruno. « Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains) », Université Rennes 2, Haute-Bretagne, Colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, 2007, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/colloques/document1005.php>] (2 décembre 2013)

GEFEN, Alexandre. « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », Université de Bordeaux & Équipe de recherche Fabula, Colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>] (2 décembre 2013)

GENDREL, Bernard et Patrick MORAN. « Humour, comique, ironie », Paris, 2005, *Fabula (atelier)* [en ligne]. [http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie] (8 août 2012)

_____. « Humour : panorama de la notion », Paris, 2007, *Fabula (atelier)* [en ligne]. [http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion] (8 août 2012)

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette Supérieur, 1996, 159 p.

MOREAU, Jérôme. « Ce que Bergson peut nous apprendre sur l'humour », Paris, 2007, *Fabula (atelier)* [en ligne]. [http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_selon_Bergson] (8 août 2012)

MORIN, Christian. « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 91-98, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/006872ar>] (8 août 2012)

SCHOENTJES, Pierre. « Ironie et nostalgie », Université de Gand, Belgique, Colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, 2007, *Fabula (colloques)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/colloques/document1042.php>] (2 décembre 2013)

OUVRAGES THÉORIQUES

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Alcan, 1924 (1900), 87 p., *Les Classiques des sciences sociales de l'UQAC* [en ligne], une édition électronique réalisée par Bertrand Gibier. [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf] (8 octobre 2013)

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Paris : Flammarion, 1964, 199 p.

LITTÉRATURE ET PRATIQUES AUTOBIOGRAPHIQUES :

ARTICLES

BLANCKEMAN, Bruno. « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 1996, p. 103-113, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/1002344ar>] (10 août 2013)

MATHIEU, Jean-Baptiste. « À quoi sert la littérature ? » Paris, 2002, *Fabula (acta)* [en ligne]. [<http://www.fabula.org/revue/cr/284.php>] (9 août 2012)

ROCCA, Elisa. « Entre réalité & fiction : le cas de *Je me souviens* et *Pedigree* de Simenon », *Fabula (acta)* [en ligne], vol. 14, n° 3, Notes de lecture, Mars-Avril 2013. [<http://www.fabula.org/revue/document7642.php>] (2 décembre 2013)

OUVRAGES THÉORIQUES

ABDELMOUMEN, Mélikah. *L'école des lectrices : Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain*, Presses universitaires de Lyon, 2011, 230 p.

BLANCKEMAN, Bruno. « Les récits indécidables : aspects de la littérature narrative française, dernier quart du vingtième siècle », dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008a, p. 9-26.

_____. « Hervé Guibert : postures et impostures du récit », dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008b, p. 89-146.

_____. « Pour ne pas conclure », dans *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008c, p. 203-211.

FOREST, Philippe. *Le roman, le je*, coll. « Auteurs en question », Nantes : Pleins Feux, 2001, 89 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris : Gallimard, 1984a, 285 p.

_____. *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris : Gallimard, 1984b, 284 p.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1991, 150 p.

HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et Pascal RIENDEAU (dir.). *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, coll. « Contemporanéités », Québec : Nota bene, 2010, 452 p.

JENNY, Laurent. *La terreur et les signes : Poétiques de rupture*, coll. « Les essais », Paris : Gallimard, 1982, 280 p.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE. *L'autobiographie*, coll. « U », série « Lettres », Paris : Armand Colin, 1997, 313 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1975, 357 p.

RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*, coll. « Les essais », Paris : José Corti, 1999, 322 p.

VERCIER, Bruno et Dominique VIART. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, 2008 (2005), 543 p.

VIART, Dominique. « Écrire avec le soupçon – Enjeux du roman contemporain », dans BRAUDEAU, Michel (dir.), *Le roman français contemporain*, Paris : ADPF, 2002, p. 129-162.

PERSONNAGE :

ARTICLES

DAUNAIS, Isabelle. « Présentation [au dossier consacré au personnage de roman] », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005a, p. 5-7, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/010841ar>] (1 décembre 2013)

DAUNAIS, Isabelle. « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005b, p. 9-25, *Érudit* [en ligne]. [<http://id.erudit.org/iderudit/010842ar>] (2 décembre 2013)

OUVRAGES THÉORIQUES

DAUNAIS, Isabelle. « Introduction », dans *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, coll. : « Espace littéraire », Montréal : Presses de l'Université de Montréal / Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002a, p. 9-20.

DAUNAIS, Isabelle. « La naissance du héros : de l'action à la pensée », dans *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, coll. : « Espace littéraire », Montréal : Presses de l'Université de Montréal / Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002b, p. 21-48.

ŒUVRES LITTÉRAIRES :

CALLE, Sophie. *Prenez soin de vous*, Arles : Actes Sud, 2007, 420 p.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 2001 (1977), 357 p.

DURAS, Marguerite. *L'amant*, Paris : France Loisirs, 1994, 110 p.

ERNAUX, Annie. *Les années*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 2008, 253 p.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris : Gallimard, 1990, 265 p.

_____. *Le protocole compassionnel*, Paris : Gallimard, 1991, 226 p.

NDIAYE, Marie. *Autoportrait en vert*, coll. « Folio », Paris : Mercure de France, 2005, 107 p.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris : Denoël, 1975, 220 p.

SIMONET, Mathieu. *Les carnets blancs*, Paris : Seuil, 2010, 188 p.

VIAN, Boris. *L'écume des jours*, Paris : J.-J. Pauvert, 1963, 215 p.