

2015-04-30

Fabulation dans les récits autobiographiques : J.M.G. Le Clézio, Ananda Devi et Kim Thúy

Yuliia, Motuz

Yuliia, M. (2015). Fabulation dans les récits autobiographiques : J.M.G. Le Clézio, Ananda Devi et Kim Thúy (Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/26137

<http://hdl.handle.net/11023/2197>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Fabulation dans les Récits Autobiographiques :

J.M.G. Le Clézio, Ananda Devi et Kim Thúy

by

Yuliia Motuz

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH

CALGARY, ALBERTA

APRIL 2015

© Yuliia Motuz 2015

RÉSUMÉ

Depuis des années, le brouillage des frontières entre le romanesque et l'autobiographique est devenu un des sujets importants et controversés du monde littéraire. La présence du fictionnel dans les récits de vie devient de plus en plus évidente. Face à l'impossibilité de décrire la réalité telle qu'elle est, les écrivains finissent par la romancer et la fictionnaliser. À partir de trois textes autobiographiques, *Les hommes qui me parlent* (2011) d'Ananda Devi, *L'Africain* (2004) de J.M.G. Le Clézio et *Ru* (2009) de Kim Thúy, nous étudierons les mécanismes qui sont au cœur de la fabulation des écrivains autour de leurs vies : mémoire, mythe et masque. Nous espérons que les conclusions auxquelles nous arriverons nous permettront de mieux comprendre cette tendance contemporaine de mélanger le romanesque et l'autobiographique.

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais exprimer ma gratitude à mes deux directeurs de mémoire, Dr Pierre-Yves Mocquais et Dr Eileen Lohka, pour leur confiance en moi, leurs encouragements, leur relecture méticuleuse de chacun de mes chapitres et pour tout le temps qu'ils ont consacré à me diriger dans la rédaction de ce mémoire. Je leur suis très reconnaissante de m'avoir accompagnée tout au long de ma recherche. Sans eux, ce travail n'aurait jamais pu être réalisé.

Je remercie également les professeurs, Dr Sélom Gbanou et Dr Ozouf Sénamin Amedegnato, dont les bienveillants conseils m'ont permis d'enrichir ma recherche.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

CHAPITRE I. Des écritures du soi à la fabulation

1.1. Brouillage des frontières et naissance de l'autofiction

1.1.1 Romans autobiographiques ou autobiographies romancées ?

1.1.2 Autofiction : pratique ou nouveau genre ?

1.1.3 Enjeux de l'autofiction

1.2. Écritures autobiographiques

1.2.1 Premiers textes autobiographiques

1.2.2 Théorie de Philippe Lejeune

1.2.3 Concept de Gusdorf

1.3. Genre romanesque

1.3.1 Débuts de l'étude du roman

1.3.2 Impossibilité de « délimiter le roman pur »

1.3.3 Roman moderne

1.3.4 Le roman, c'est du vraisemblable

1.4. De l'écriture du soi à la fabulation

1.4.1 D'où vient la fabulation ?

1.4.2 L'horizon d'attente

1.4.3 Soi à travers l'autre : ipséité

1.4.4 Mise en scène de soi

1.4.5 Mécanismes de la fabulation

CHAPITRE II. Mémoire fabulatrice

1. Mémoire, oubli et imagination

1.1. Histoire du concept de mémoire

1.2. Mémoire (auto) biographique

1.3. Oubli et imagination

2. Fabulation dans le récit rétrospectif

2.1. Évoquer les souvenirs d'enfance à l'âge adulte

2.2. Mémoire dans L'Africain de J.M.G. Le Clézio

2.3. Mémoire dans Ru de Kim Thúy

CHAPITRE III. Mythe et masque : espace de (dé) voilement de soi

1. Mythe

1.1. Le passé romancé dans Ru de Kim Thúy

1.2. L'écriture comme mythe dans Les hommes qui me parlent d'Ananda Devi

3. Masque

2.1. Le masque chez Ananda Devi

2.2. Le masque chez Le Clézio

CONCLUSION

INTRODUCTION

La dissolution des genres littéraires et l'hybridation générique ont marqué le début du XXI^e siècle. Dans *Fictions de l'ipséité : Essai sur l'invention narrative de soi*, Mattiussi écrit : « Séparer l'auteur du narrateur et la vie de l'œuvre revient à croire naïvement que d'un côté se tient la réalité ferme, de l'autre la fiction inconsistante et que le recours à des concepts opératoires permettra de trancher entre l'une et l'autre » (Mattiussi, 2002 : 106). Il s'agit non seulement de la transgression des frontières entre les genres, entre fiction et réalité, entre auteur et personnage, mais aussi d'une remise en question de l'existence de ces frontières. Si c'est à l'homme que revient le mérite d'avoir créé la littérature, c'est aussi lui qui voulait toujours la classer, la catégoriser et créer des frontières entre les genres. Or, la littérature résiste à ce désir de tracer les frontières puisque même dans la conscience humaine celles-ci n'existent pas : la mémoire, l'imagination et l'oubli sont inséparables : « Ce que nous tenons pour réel, à commencer par nous-même, contient une part de fiction. Inversement, nos illusions, aussi fantasmagoriques soient-elles, s'évanouiraient dans le non-être si elles ne contenaient une part minime de réalité. Le complexe rapport mutuel de la scène et du monde donne à pressentir cette solidarité du réel et du fictif » (*ibid.*).

À l'époque de la transgression de frontières entre les genres littéraires et de la prise de conscience de leur subtilité, les récits à la première personne, fictionnels ou pas, deviennent de plus en plus nombreux. Peut-être le rôle et les fonctions de l'écriture changent-ils aussi. Chaque auteur écrit pour des raisons particulières : partager une histoire, présenter les résultats de ses recherches, faire travailler son imagination,

revisiter son passé et ainsi de suite. Or, ce qui unit les textes qui, au premier regard, peuvent sembler très différents, c'est la fabulation. Il ne s'agit pas ici de la fabulation présente dans toute œuvre de fiction, mais d'une autre fabulation, celle de l'auteur autour de sa propre vie.

Dans *L'espèce fabulatrice*, Huston dit que « Chaque pays raconte, de son Histoire comme de toutes les histoires, la version qui l'arrange, et qui le montre sous la lumière la plus flatteuse » (Huston, 2008 : 88). Or, ce n'est pas seulement l'Histoire que chaque personne interprète à sa manière, mais aussi les événements de la vie quotidienne. Le passé lui-même n'est ni heureux, ni douloureux, c'est lorsqu'on en parle qu'on le dote d'un sens particulier. Dans les textes autobiographiques, c'est pareil : la réflexion sur le passé et son interprétation sont non seulement inévitables, mais souvent recherchées par les auteurs, lors de l'écriture. L'écriture de l'Histoire et de l'histoire personnelle engendrera la remise en question du sens déjà existant et la création d'un nouveau sens, qui semblera plus « véridique », des mêmes événements du passé.

Dans le présent travail, nous nous concentrerons sur les textes autobiographiques, plus particulièrement, nous examinerons leur côté « fictionnel » ou fabulé. Nous avons décidé d'examiner cet aspect puisque l'invention de soi et la (re)construction de son identité sont devenus presque des leitmotivs des écrits de l'époque moderne. Depuis au moins le XVII^e siècle, les écritures intimes et la pratique autobiographique existent de façon consciente. Pourtant, existe-t-il un récit personnel objectif et complètement privé de fictionnel ? S'il est impossible de raconter ou d'écrire la vie même, on peut toujours en faire un récit ; c'est-à-dire sélectionner des éléments importants, leur donner une interprétation et les arranger de façon que le récit soit cohérent. Évidemment, on ne

peut pas tout écrire: chaque petit moment de la vie, chaque rencontre, chaque évènement. C'est face à cette impossibilité d'écrire la vie telle qu'elle est, que l'écrivain est sélectif : c'est à lui de choisir certains moments de sa vie et de les inclure dans son récit, c'est à lui de les décrire tels qu'il les voit au moment de l'écriture. Ainsi, même si les textes autobiographiques relèvent de la vérité, cette vérité est à caractère subjectif. Nous croyons donc que tout texte autobiographique représente un espace de fabulation de l'écrivain autour de sa vie. Il s'agit ici d'une fabulation qui implique une certaine modification de la réalité au moment de l'écriture.

En fait, l'histoire littéraire nous en offre plusieurs exemples : *Sa vie à ses enfants* de Théodore Agrippa d'Aubigné (1629) est un récit de vie que l'écrivain raconte sous le masque de la troisième personne, ce qui lui permet de se distancier et de fabuler ; les *Confessions* de Saint Augustin représentent une tentative de mise à nu de soi ; un acte d'introspection sous forme de récit proche des textes romanesques, c'est-à-dire fictionnels. Même les *Confessions* de Rousseau, une œuvre clé pour la genèse des écritures autobiographiques, un récit dans lequel un homme est révélé dans ses secrets les plus intimes, est malgré tout fabulé. Pour reprendre les mots de Huston, « Il est impossible de raconter la vie, seulement l'histoire de la vie. Et s'il s'agit de l'histoire, cela veut dire qu'il faut la composer » (Huston, 2008 : 34).

Bien que la littérature de toutes les époques soit riche en exemples d'autobiographies fabulées, dans ce travail, nous nous arrêterons sur trois œuvres assez récentes *Les hommes qui me parlent*¹ (2011) d'Ananda Devi, *L'Africain*² (2004) de J.M.G.

¹ Désormais indiqué par (HP) dans les références.

² Désormais indiqué par (A) dans les références.

Le Clézio et *Ru*³ (2009) de Kim Thúy. Trois auteurs d'origine différente, de différentes générations, mais dont les textes relatent des facettes de l'histoire personnelle des écrivains, celle qu'ils construisent à partir de leurs souvenirs. Chacune des histoires porte sur le passé des auteurs : celle de Le Clézio couvre les événements de l'enfance de l'écrivain, avec ses parents comme personnages principaux, celle de Kim Thúy mélange l'enfance avec des événements plus récents et porte sur la nombreuse famille de l'écrivaine, et celle d'Ananda Devi décrit le présent et le futur imaginé et représente une réflexion de l'écrivaine sur ses rôles dans la vie. Nous verrons comment, face à l'impossibilité de décrire la réalité telle qu'elle est, les écrivains finissent par la romancer et la transformer en fable.

Les notions de fabula et de fiction, étant très proches et relevant toutes deux de l'invention, se définissent, tout d'abord, par leur opposition au réel. Le mot *fabulation* peut renvoyer à plusieurs concepts différents, tandis que, à l'origine, cet emprunt du mot latin *fabulari* désignait l'acte de parler, causer, bavarder et/ou inventer une histoire, une fable. Selon *La Poétique* d'Aristote, la fable est « l'imitation de l'action », « l'arrangement des parties dont est composée une action poétique » (Aristote, 1874 : 11). Ainsi, la fabula et la fiction renvoient toutes deux aux créations de l'imagination, et sont devenues des notions clés pour la critique littéraire. Lorsque la notion d'autofabulation sera évoquée dans ce travail, ce sera donc dans le sens d'invention d'une histoire de sa vie par le moyen de l'imitation de la réalité. Il s'agira du processus de transformation de soi en récit, ainsi que de l'opposition du soi inventé dans le texte

³ Désormais indiqué par (R) dans les références.

au soi réel, celui qui écrit, de l'opposition du « moi écrivant au moi mythifié » (Mattiussi, 2002 : 9).

Il est à noter que, généralement, on associe la fabulation aux œuvres de fiction⁴ qui n'ont rien à voir avec les écritures autobiographiques. De notre côté, nous tenterons de démontrer que la fabulation est non seulement présente dans les récits personnels, mais que ces derniers *sont* une fabulation de l'écrivain autour de sa vie. Nous verrons que la fictionnalisation de la vie personnelle et, ensuite, sa transformation en objet esthétique placent les écrivains dans une série d'entre-deux : du réel et de la fiction, de l'autobiographie et du roman, avec pour résultat que de tels ou tels écrits personnels font face au problème du genre. Tandis que pour ces écrivains le besoin de choisir un genre semble n'être qu'un jeu d'étiquetage, pour l'institution littéraire et pour le lecteur cette catégorisation est plus convenable. En fait, Dominique Maingueneau insiste sur le fait que la classification des genres élaborée par des critiques littéraires ne coïncide pas avec celle des auteurs (Maingueneau, 1993 : 65). Par conséquent, ces derniers finissent souvent par inventer une dénomination générique nouvelle ou, au contraire, par produire des œuvres dépassant les frontières d'un genre particulier sans changer leurs dénominations génériques. Or, le système des genres est assez approximatif et peu efficace pour les textes contemporains. Bien sûr, nous sommes conscients que le cas de l'entre-deux de fiction et d'autobiographie a déjà été abordé par Serge Doubrovsky, auteur du terme « autofiction » et nous en parlerons dans le premier chapitre. Si

⁴ Le terme « fiction » vient du mot latin *fingere* et, comme l'observe Ollivier Guerrier, « concerne l'activité des *fictoires* , potier, sculpteur, poète, bref ceux qui composent à partir d'une matière. Cette acception qui met l'accent sur la fabrication se double du second sens qu'a fini par prendre *fingere* , celui d' "inventer", d' "imaginer", qui explique que le poète créateur de mythes, comme Homère, soit le *fictor* par excellence » (2000 : 1).

l'autofiction, genre encore en construction, fait néanmoins déjà partie du système des genres et représente un récit autobiographique fictionnalisé, ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'appartenance des œuvres aux genres particuliers, mais les mécanismes par lesquels les écrivains arrivent à fabuler.

Pour commencer, précisons que, dans le cadre de cette étude, nombreux sont les concepts théoriques que nous pourrions explorer. Nous en passerons en revue sans nous y appesantir et nous en exploiterons certains selon les différents auteurs que nous analyserons. Nous aborderons le problème du brouillage des frontières entre les genres dans le premier chapitre. Nous nous pencherons, entre autres, sur les travaux de Lejeune sur les écritures autobiographiques, notamment sur *Le pacte autobiographique* (1975) et *Les brouillons de soi* (1998), sur ceux de Doubrovsky sur la naissance de l'autofiction et sa place dans le système des genres, et sur « Les points sur les i » (2007) de Mattiussi sur l'invention narrative de soi dans *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi* (2002). Nous parlerons de l'effacement des frontières entre le romanesque et l'autobiographique, ainsi que de l'histoire de ces deux genres pour illustrer la source de la fabulation dans les récits personnels.

Dans le contexte de cette recherche sur l'autofabulation et sur ses mécanismes, le concept de la mémoire humaine sera indispensable à explorer. Surtout parce que la parole est une fiction elle-même : « Parler, ce n'est pas seulement nommer, rendre compte du réel : c'est aussi, toujours, le façonner, l'interpréter et l'inventer » (Huston, 2008 : 18). Ainsi, dans ses tentatives de décrire la vie, l'homme la transforme en fiction. De plus, avec le passage du temps, cette image du monde qui prend forme de souvenir subit des transformations considérables. Le souvenir né du regard jeté du présent sur

le passé est toujours différent, son sens, son importance et sa nature varient constamment en fonction du moment dans le présent dans lequel on l'évoque, mais aussi en fonction de tout ce qui a précédé ce moment particulier. Compte tenu des imperfections de la mémoire humaine, le souvenir est un fruit non seulement de la mémoire, mais également de l'imagination. Cela résonne avec ce que Le Clézio dit dans *L'Africain* : « D'où vient que j'en garde la marque, comme si [...] tout cela s'était passé hier ? Sans doute est-ce mêlé de légende, de rêve » (A: 32). C'est donc le concept de mémoire et son rôle dans la construction du récit romancé du passé que nous examinerons dans le deuxième chapitre. Même s'il est difficile de surévaluer le rôle de la mémoire dans le récit rétrospectif, ses processus sont étroitement liés à l'oubli et à l'imagination. C'est grâce à ce travail de construction et de composition de l'histoire du passé à partir de la mémoire que celle-ci nous semble être un des principaux outils de la fabulation. Nous parlerons donc de la nécessité de combler les trous, de la réinvention narrative de l'identité et, finalement, de la pratique de fabulation. Nous parlerons aussi de l'ensemble de ces trois phénomènes et de leur rôle dans l'autofabulation tout en faisant références aux textes théoriques comme *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) de Ricœur, *La Mémoire* (2006) de Petit et de nombreux articles en psychologie dont « The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System » de Conway et Pleydell-Pearce.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons la question du mythe et du masque comme moyens de fabulation autour de la vie privée dans l'écriture. D'abord, nous verrons comment, à partir de la mémoire imparfaite et de la tendance à oublier et à modifier certains moments du passé, les écrivains finissent par transformer certains

souvenirs en mythe, à mythifier leur passé et à transformer leurs textes en lieux de création de mythes personnels. Nous nous baserons, entre autres, sur les *Mythologies* (1957) de Barthes et *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969) d'Albouy. Ensuite, nous parlerons des différents masques derrière lesquels les écrivains se cachent lorsqu'ils parlent de leurs vies et de l'écriture personnelle en tant que masque qui leur permet de communiquer un message au lecteur. Dans ce contexte, les idées de Goffman dans *La mise scène de la vie quotidienne* (1973) seront reprises.

À partir de ces trois aspects de notre réflexion, notamment la fabulation autour du soi et autour du passé par le biais de la mémoire, du masque et du mythe, et sur les exemples des textes d'Ananda Devi, de Le Clézio et de Kim Thúy, nous espérons de pouvoir démontrer que le genre autobiographique n'est pas réservé uniquement aux événements réels, mais, au contraire, est un espace de révélation de l'identité de l'écrivain, d'autoanalyse et de dialogue avec soi. Grâce à la liberté offerte par l'écriture, la réflexion qui se développe dans le récit intime est assez complexe : d'un côté, l'écrivain est libre de porter son propre regard, différent de celui d'autrui, sur sa vie personnelle, de l'autre côté, il n'ose pas toujours de le faire. Des petites histoires et de menus détails des souvenirs d'enfance, des personnes et des événements clés – tous les éléments du récit autobiographique – sont soigneusement choisis par l'auteur, ainsi que ceux dont il préfère ne pas parler. Mais, ce qui rend tel récit encore plus personnel ce sont les rêves, les fantasmes, en un mot – le travail de l'imagination –, qui ressort inévitablement dans le texte, même si c'est un texte autobiographique. L'autofabulation, accompagne-t-elle donc toujours l'écriture intime ? L'objet des récits autobiographiques, est-ce seulement la personne de l'auteur ? Se dévoile-t-il vraiment

en racontant son histoire personnelle ? Ne se cache-t-il pas derrière les mots ? Ce n'est qu'une partie des questions que je me pose et à partir desquelles j'envisage de développer une réflexion sur la présence du fabulé dans les textes autobiographiques.

CHAPITRE 1

Des écritures du soi à la fabulation

1.1. Brouillage des frontières et naissance de l'autofiction

1.1.1 Romans autobiographiques ou autobiographies romancées ?

« Il est classique d'opposer fiction et réalité », dit Valérie Varnerot (2010 : np⁵). Dans le domaine littéraire, l'opposition fiction-autobiographie n'est pas moins banale. Pourtant, on se demande si cette opposition est toujours pertinente à l'époque moderne, époque de mondialisation, d'effacement et de déplacement de frontières dans tous les domaines de la vie, y compris les genres littéraires. Selon Laurent Mattiussi, le brouillage de frontières entre autobiographie et fiction a commencé avec les écrivains de la première moitié du XX^e siècle, tels que Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust et Virginia Woolf (Mattiussi, 2002 : 12). Dans le présent travail, je voudrais examiner quelques textes autobiographiques parus au début du XXI^e siècle qui semblent être toujours dans cet entre-deux d'autobiographie et de fiction : *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio (2004), *Ru* (2011) de Kim Thúy, et *Les hommes qui me parlent* (2011) d'Ananda Devi. D'une part, ces œuvres relèvent de la fiction, car les écrivains y fabulent autour de leurs vies ; d'autre part, ces textes ont un caractère autobiographique bien que les auteurs essayent de s'y cacher par différents moyens.

Prenons par exemple J.M.G. Le Clézio, qui insiste que tout son œuvre n'est composé que de romans, même lorsqu'il y parle de sa propre vie. *L'Africain*, un roman autobiographique dont la figure centrale est le père de l'auteur, n'en est pas une

⁵ L'abréviation *np* est utilisée pour faire référence à un document non paginé.

exception. Ce texte est une réflexion de Le Clézio sur le chemin vital de son père, « c'était lui l'Africain » (A : 7), ainsi que sur sa propre identité qui a subi des changements profonds lors de son séjour en Afrique. Sans soupçonner que cette seule année va jouer un rôle clé dans la formation identitaire et la formation identitaire de son fils, sa mère emmène Le Clézio, qui n'a que huit ans, « dans une région assez isolée » d'Afrique chez son père qui y travaille comme médecin. Ce sont les souvenirs de cette période qui, après de longues années, ressortiront dans quelques romans de Le Clézio, surtout dans *L'Africain* et *Onitsha*. Pourtant, malgré la présence de la mémoire personnelle dans ses textes, l'auteur considère qu'il n'écrit que des romans. Par exemple, en 2008, l'écrivain dit:

Jamais je n'écirai de mémoires. Ce n'est d'ailleurs pas l'envie qui m'en manquerait, c'est que j'en suis incapable. Le roman est la seule manière, pour moi, d'explorer mon passé et l'unique subterfuge pour contourner les difficultés de cette folle entreprise de retour en arrière, jusque dans un temps que je n'ai pas vécu. En vérité, j'ai le sentiment de n'avoir jamais rien écrit d'autre, depuis *Le Procès verbal* que des autobiographies. [...] ce que j'invente, c'est ce que l'on m'a donné⁶.

Ensuite, lorsqu'il vient de recevoir le prix Nobel, l'écrivain revient à cette pensée : « Moi, je n'écris que des romans. Même *L'Africain* c'est le roman, ce n'est pas l'essai autobiographique ou l'essai biographique »⁷.

Un autre texte qui se trouve à la frontière des écritures romanesques et autobiographiques et que nous étudions est *Ru* de Kim Thúy. Ce récit porte sur l'histoire des *boat-people*, dont la famille de l'auteure, forcés de fuir le Vietnam communiste, et sur ses nombreux proches : arrière-grands-parents, parents, tantes et oncles, frères... Des dizaines de personnages et scènes d'un passé tout à fait réel s'entrecroisent dans ce

⁶ Entrevue pour « France Inter » en octobre 2008.

⁷ *Ibid.*

récit alinéaire et poétique. Selon Dusailant-Fernandes, l'écrivaine « veut faire de *Ru* un roman de transmission et d'héritage pour que chacun puisse garder en mémoire “un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école” » (Dusailant-Fernandes, 2012 : 75). D'ici, *Ru* est d'une double importance : c'est l'histoire d'une famille d'exilés et c'est l'Histoire du peuple vietnamien à la fois. Cependant, des événements réels pris comme point de départ n'empêchent pas l'écrivaine de romancer sa vie : se laisser porter par l'imagination, idéaliser et mythifier son expérience.

Le troisième récit personnel qui, comme les deux textes précédents, se trouve dans l'entre-deux du romanesque et de l'autobiographique, s'intitule *Les hommes qui me parlent*, d'Ananda Devi. Cette « confession » est un beau mélange de réflexion personnelle, d'éléments imaginaires et autobiographiques. Bien que le but de l'écrivaine soit d'être honnête dans ce texte dans lequel elle prétend n'écrire que la vérité pour se comprendre, elle avoue : « On ne peut pas, non, écrire sur des choses réelles. Ou dès lors qu'on les écrit, elles sont hors de la réalité » (HP : 165).

Il arrive donc que les écrivains acceptent difficilement le système de genres et rejettent le choix des maisons d'éditions. Du reste, nombreux sont ceux qui refusent que leurs œuvres soient classées parmi les romans ou parmi les autobiographies. Il s'agit donc d'un problème de frontière entre les genres littéraires, notamment la frontière, selon nous poreuse, entre fiction et autobiographie. Pourtant, il nous semble que la fabulation ne se limite à aucun genre ; au contraire, sous des masques différents, elle fait partie de toute écriture littéraire.

1.1.2 Autofiction : pratique ou nouveau genre ?

Face à cette ambivalence et à ce brouillage de frontières entre les genres, les théoriciens, tels que Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini et Jacques Lecarme, pour n'en nommer que quelques-uns, ont commencé à parler d'un nouveau genre dans le monde littéraire, l'autofiction, en tant que forme modernisée de l'autobiographie. Le mot « autofiction », terme⁸ introduit dans le monde littéraire par Serge Doubrovsky à la fin des années 1975, peut sembler n'être, à première vue, qu'une synthèse de l'autobiographie et de la fiction. Or, selon la pensée doubrovskienne, le sens de l'autofiction est beaucoup plus profond.

Du jour de la parution du terme et jusqu'en 1992, c'est la période de « reconnaissance du genre », surtout avec les travaux d'« un des plus ardents défenseurs » de l'autofiction, Jacques Lecarme, notamment dans *La littérature en France depuis 1968* (1982), *Universalis* (1984) et sa présentation lors du colloque de Nanterre en 1992 (Jeannelle, Viollet, 2007 : 19). Ensuite, la définition doubrovskienne de l'autofiction est plusieurs fois modifiée et substituée (*ibid.* : 20). En commençant par *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) de Vincent Colonna et *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996), le terme d'autofiction devient de plus en plus répandu dans le monde littéraire. Pourtant, même aujourd'hui, il y a ceux qui reconnaissent l'autofiction en tant que nouveau genre (dont Serge Doubrovsky) et ceux qui la considèrent comme un type particulier de roman (comme Philippe Gasparini et Vincent Colonna), ce qui prouve que l'autofiction est encore un genre ambigu et hybride.

⁸ C'est avec l'apparition de *Fils* de Serge Doubrovsky en 1977 que cet écrivain a inventé le terme d'*autofiction*.

Dans l'article « Les points sur les i » paru dans l'ouvrage *Genèse et autofiction* (par Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, 2007), l'inventeur du terme, lecteur passionné de Philippe Lejeune, définit l'autofiction en tant qu'une « fiction de faits et d'évènements strictement réels », pourtant, il précise qu'« il ne s'agit nullement d'une vie racontée dans son exactitude, même si, bien évidemment, ce sont des faits réels qui sont ici relatés » (Lejeune, 2007 : 59). Or, pour Doubrovsky, « autobiographie » est « autobiographique » sont deux termes similaires, mais très distincts. Si, selon la définition de l'autobiographie proposée par Lejeune, ce genre est opposé à la fiction et ne permet pas l'insertion des faits fictifs ou imaginaires, le récit autobiographique, selon Doubrovsky est moins strict dans ce sens : il peut s'agir d'une histoire basée sur des faits réels, mais racontée d'une façon libre. Ainsi, tout en tenant compte de ces similarités entre autobiographie et autofiction, qui peuvent d'ailleurs compliquer la typologie des écritures du soi, Doubrovsky explique :

Il s'agit néanmoins toujours bien de récits autobiographiques, si ce n'est d'autobiographies. Voilà la raison pour laquelle le mot d'« autofiction » m'a semblé intéressant : il permet de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique. Ce n'est nullement un rejet de la sensibilité classique : nous sentons simplement le sujet contemporain autrement. Il faut bien trouver une écriture qui corresponde à cette nouvelle perception de soi-même. (Doubrovsky, 2007 : 65)

Si cette distinction entre « la sensibilité classique » et « la sensibilité moderne » me semble tout à fait pertinente, il me semble, quand même, que le côté fictionnel des récits autobiographiques ne soit pas seulement la conséquence de la vision du monde de l'époque moderne. Plus spécifiquement, parce que la fabulation autour de la vie est une conséquence inévitable du processus d'écriture : on ne peut pas écrire la vie, on peut seulement en faire un récit. En plus, Lejeune et Doubrovsky sont tous les deux

d'avis que le récit autobiographique écrit à la première personne (comme les *Confessions* de Rousseau) correspond au roman autobiographique de son époque. L'inventeur du néologisme « autofiction » souligne que la séparation entre l'autobiographie et le romanesque est problématique parce que « l'autobiographie emprunte aux codes du roman » (Dobrovsky, 2007 : 60). Alors, les œuvres qui étaient considérées comme des autobiographies avant l'apparition du terme dobrovskien n'avaient-elles pas ce côté autofictif ?

Depuis la parution du nouveau terme, nombreux sont les écrivains qui s'y sont intéressés et dont les idées sur l'autofiction sont très divergentes. Selon Gérard Genette⁹, par exemple, il existe deux types d'autofictions : « les vraies autofictions dont le contenu narratif est [...] authentiquement fictionnel » et les « fausses autofictions [qui] ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » (Genette, 2004 : 87). Or, Mounir Laouyen trouve cette catégorisation « trop réductrice » (Laouyen, 1999 : 342). D'après certains théoriciens, dont notamment Laouyen, l'autofiction ne possède pas toutes les qualités nécessaires pour faire partie du système des genres ; elle n'est qu'une nouvelle pratique : « Bref, l'autofiction apparaît donc comme une pratique déroutante non seulement parce qu'elle met le lecteur dans une position intenable mais aussi parce qu'elle ne dispose pas de réception propre » (Laouyen, 1999 : 348). Selon Vincent Colonna, l'autofiction ne constitue pas un genre nouveau surtout parce qu'elle n'est pas encore reconnue par son lectorat et « n'a pas d'enracinement historique » (Colonna, 1989 : 502).

⁹ Pour plus d'information sur le sujet, veuillez consulter Gérard Genette, *Fiction et diction* (1991), p.87.

Cependant, il nous semble que le mérite de l'autofiction est dans ce qu'elle introduit un nouveau mode de lecture des textes autobiographiques dans lesquels la réinvention et la fictionnalisation de la vie réelle semblent inévitables. Si auparavant on exigeait que l'autobiographie porte sur les événements réels de la vie de l'auteur et qu'elle soit écrite par l'auteur lui-même, avec Doubrovsky on a commencé à juger la manière dont la vie de l'auteur est écrite, en d'autres mots le *comment* de l'écriture. Le processus de transformation de la vie d'une personne en texte est ce qui implique la fabulation, souvent involontaire, sur l'objet d'écriture. Il nous semble donc que c'est ici qu'on peut parler du caractère fictionnel de l'autobiographie et d'autofabulation de la part de l'auteur.

« L'autofiction c'est la forme postmoderne de l'autobiographie », dit Doubrovsky (2007 : 64). Or, nous pourrions également supposer que l'autofiction c'est une *lecture* postmoderne de l'autobiographie. Nous pourrions aussi rejoindre l'idée d' Ananda Devi selon laquelle tout texte n'est rien d'autre qu'autofiction (Doubrovsky, 2007 : 68). Si le côté fictionnel est toujours présent dans les écritures autobiographiques, le degré de cette *fictionnalité* n'est pas toujours le même. C'est donc sur les enjeux des textes dits autofictifs que je voudrais m'arrêter dans la partie suivante de ce chapitre.

1.1.3 Enjeux de l'autofiction

La frontière entre l'autobiographique et le romanesque est difficile à saisir, notamment parce que, comme le dit Doubrovsky, « l'autobiographie emprunte aux codes du roman » (Doubrovsky, 2007 : 60). Or, l'autofiction a une double ambition: d'un côté, instaurer un état intermédiaire entre les deux genres, entre vrai et faux ; et de

l'autre côté, brouiller les frontières entre autobiographique et fictionnel. À cet égard, Laouyen explique :

L'autofiction – une catégorie textuelle réfractaire aux classements – semble se nourrir simultanément de ces deux vulgates apparemment inconciliables. Son statut est d'autant plus problématique qu'elle sursume les catégorisations traditionnelles en brouillant les frontières entre autobiographique et fiction. D'une certaine manière, la fiction est autobiographique, mais toute autobiographie est fictive, semble décréter l'*autofictionnaire*. (Laouyen, 2001 : 339-340)

Bien qu'il puisse paraître que tout autobiographie emprunte à la fiction et vice versa, il faut s'obstiner à considérer ces deux types d'écriture comme interchangeables. Le seul fait que plusieurs écrivains avouent se reconnaître dans leurs personnages (dont, par exemple, Flaubert), ne rend pas leurs œuvres autobiographiques et vice versa. Pourtant, sans que l'on veuille, on écrit tous avec et par la mémoire qui est, par conséquent, le lieu de départ de tout texte.

D'après les travaux théoriques consacrés à l'autobiographie et à l'autofiction, les deux termes semblent être définis de façon très claire. Or, en pratique, il n'est pas toujours facile de les distinguer surtout en raison de l'absence d'unanimité parmi les écrivains et théoriciens de la littérature sur le statut de l'autofiction. Malgré toutes les contradictions, il semble clair que l'autofiction introduit une nouvelle manière d'écrire et de lire les textes autobiographiques. Avant l'apparition du terme doubrovskien, l'autobiographie classique, pour être étiquetée fictive, devait être basée sur le mensonge et non pas sur des faits réels. Aujourd'hui, on parle de l'autobiographie fictive parce que l'on analyse son processus d'écriture ; on prend en compte la subjectivité de l'auteur et la place qu'il occupe dans le texte sous toutes ses facettes, les défauts de la mémoire humaine ainsi que l'impossibilité d'écrire la vie telle quelle est. En fait,

l'écrivain s'interroge sur les questions qu'il se pose, sans se cacher derrière un personnage. Si le genre autobiographique exige que l'auteur dise la vérité, il est naturel que l'autobiographe arrange tout ce dont il veut parler de manière que le texte soit cohérent et intéressant à lire. Pour reprendre les mots de Doubrovsky : « On ne lit pas une vie, on lit un texte » (Doubrovsky, 2007 : 62). Or, ce n'est qu'avec l'autofiction qu'on commence à en parler de façon explicite.

Puisque les écritures autofictionnelles et autobiographiques sont basées toutes deux sur des événements réels, un problème éthique se pose, explique Catherine Cusset dans son article « L'écriture du soi, un projet moraliste » :

Écrire un livre basé sur son expérience intime implique nécessairement les autres les plus proches : le plus souvent, sans les avoir consultés. La "Vérité" engagée dans le projet autofictif implique qu'on y sacrifie l'intimité de son partenaire, qui n'est pas toujours d'accord. (Cusset, 2007 : 197)

Pour conclure, on peut dire que l'autofiction est apparue comme une conséquence inévitable du brouillage des frontières entre les genres, entre le réel et la fiction, entre les valeurs du « je ». Si les définitions de ce néologisme sont multiples, ce n'est qu'à cause de la variété des textes personnels. Il est tout de même clair que le but principal de l'autofiction est de mettre l'accent sur la présence du fictionnel dans les récits autobiographiques. De ce point de vue, nous pourrions supposer que tous les textes du corpus analysés sont des autofictions. Or, tel n'est pas le but de ce mémoire. Il nous semble que le fictionnel et l'autobiographique sont toujours co-présents dans tous les écrits, même si le degré de cette présence varie considérablement. Ce qui m'intéresse dans les écrits autofictionnels/autobiographiques, c'est notamment ce côté fictionnel, une sorte de lieu de fabulation autour du soi. Afin de mieux l'analyser dans les

chapitres suivants, je voudrais d'abord m'arrêter sur les deux genres dont la fusion a provoqué la naissance de l'autofiction.

1.2. Écritures autobiographiques

1.2.1 Premiers textes autobiographiques

Bien que l'étude critique des différentes formes d'écritures de soi soit relativement récente et que l'autobiographie n'ait pris place parmi les genres littéraires reconnus que dans la seconde moitié du XX^e siècle (Gusdorf, 1975 : 959), les débuts de sa pratique remontent vers le IV^e siècle. Le premier texte qui pourrait être classé parmi les autobiographies s'avère être *Les confessions* (397-401)¹⁰ de Saint Augustin. Dans cette œuvre, non seulement la confession dans son sens religieux est le noyau du texte, mais la vie personnelle de l'auteur l'est tout autant. *Les Confessions* de Saint Augustin est aussi « un des chefs-d'œuvre de la littérature du moi » (Gusdorf, 1975 : 959). Or, depuis Saint Augustin et pendant une dizaine de siècles, l'histoire littéraire n'a pas connu d'autre exemple d'écriture du soi. Ce n'est qu'à partir du XVI^e siècle, que le genre autobiographique s'est développé. Dans son œuvre autobiographique écrit entre 1572 et 1592, *Les Essais*, le philosophe et moraliste français, Michel de Montaigne écrit : « Je suis moi-même la matière de mon livre ». Son but, similaire à celui de Saint-Augustin, est d'instruire le lecteur par le moyen de sa vie personnelle. *Les Essais*, « autobiographie dans le désordre, mais autobiographie tout de même » est une sorte d'examen de conscience de l'esprit, souligne Gusdorf (1975 : 970).

Ce n'est qu'avec la parution des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, écrites

¹⁰ Il s'agit ici de la période historique des *Confessions* de l'évêque d'Hippone.

entre 1782 et 1789, qu'on commence à parler de l'autobiographie en tant que genre légitime. Cette œuvre, dans laquelle on retrouve déjà les fondements de ce que Philippe Lejeune appellera le « pacte autobiographique », est donc fondamentale pour le genre autobiographique. Bien qu'on puisse lire les *Confessions* en tant que texte biographique et historique à la fois, ce ne sera pas toujours le cas pour les écritures autobiographiques de l'époque moderne. Ainsi, nous verrons que l'aspect historique est beaucoup plus présent dans *Ru* de Kim Thúy que dans les deux autres textes analysés.

Jean-Philippe Miraux souligne que l'exemple inaugural de Rousseau éclaire déjà les deux problèmes essentiels des écritures du soi. Puisque dans un projet autobiographique la tâche de l'écrivain est de « se dire, de fonder le moi et le déroulement de son existence comme objets de connaissance, comme objets de l'écriture », il lui sera indispensable de repenser son style (Miraux, 2005 : 7). C'est ce que fait Rousseau dans son préambule du *Manuscrit de Neufchâtel* : « dès le préambule, [il] sent bien la nécessité d'adapter son style à son projet parce que l'écriture, si elle permet de transmettre, peut aussi faire écran à la sincérité, à la réalisation totale de sa visée » (Miraux, 2005 : 8). Ensuite, la deuxième difficulté se pose, celle de la vérité du récit autobiographique. Si le roman ne prétend jamais dire la vérité sur les hommes et sur le monde, l'autobiographie, au contraire, est censée être véridique et exacte. Si ce n'est pas le cas, le lecteur va soit accuser l'auteur de ne pas être sincère, soit remettre en question l'appartenance du texte au genre autobiographique ou encore remettre en question tout ce qui se dit, y compris les leçons qu'il pourrait en tirer.

1.2.2 Théorie de Philippe Lejeune

Lejeune explique que, jusqu'à récemment, l'autobiographie était considérée inférieure aux autres genres dits plus nobles, comme le roman ou la poésie : on opposait les écritures autobiographiques aux textes fictionnels dont la création exige de la créativité artistique ; en d'autres mots, on opposait l'autobiographie à la littérature. Dans les cercles littéraires on disait que l'autobiographie était « esthétiquement inepte », qu'elle trainait « un épais remugle de réalité », qu'elle était la « jumelle difforme » de l'autofiction (Lejeune, 1998 : 11), genre dont on parlera dans la partie suivante de ce chapitre. Néanmoins, cela n'a pas empêché les écrivains comme Rousseau, Stendhal, Gide et Sartre de créer des chefs-d'œuvre dans ce genre. De plus, malgré les connotations possiblement négatives du mot « autobiographie », on constate un grand appétit pour la vie privée des autres de la part du public, comme le souligne Philippe Lejeune dans son premier ouvrage consacré aux écritures autobiographiques *L'autobiographie en France* (1971).

Bien que l'autobiographie ait une longue histoire, ce n'est qu'avec les travaux de Lejeune que ce genre commence à susciter de plus en plus l'intérêt des critiques et des théoriciens. Jusqu'à lui, la pensée critique sur l'autobiographie n'était pas bien développée, la seule exception étant les ouvrages de Gusdorf. Mais, dès le début des années 1980, la définition de l'autobiographie subira de nombreux changements significatifs. Depuis 1971 et jusqu'aujourd'hui, seul Philippe Lejeune à lui seul en a proposé une dizaine ; citons celle qui est présentée dans *Le Pacte autobiographique* : « Définition : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de

sa personnalité » (Lejeune, 1975 : 14)¹¹.

Dans ce même ouvrage, l'auteur essaye de créer un système clair et exhaustif, le fameux « pacte autobiographique », qui puisse rendre compte de tous les cas d'écritures autobiographiques pour parvenir à différencier, à travers l'étude des relations du narrateur avec le personnage et avec lui-même devant le lecteur, ce qui est de l'autobiographie de ce qui ne l'est pas. Selon ce pacte, seul le texte qui répond à toutes les exigences peut être nommé une autobiographie. Plus particulièrement, le texte doit être écrit en prose, traiter de la vie individuelle ou de l'histoire réelle de l'auteur, être un récit rétrospectif et introspectif... Quant au « je » du texte, il doit renvoyer à l'auteur, au narrateur et au personnage à la fois. Même si le personnage n'a pas de nom, il suffit que l'auteur se déclare explicitement identique au narrateur.

En réalité, il y a toujours des textes qui semblent être à la frontière des genres : ils ont quelque chose de l'autobiographie, du roman et de l'essai à la fois. On le verra, une grande partie du corpus étudié dans le présent travail, si elle ne répond pas aux critères du pacte autobiographique, est pourtant basée sur les événements réels de la vie de l'auteur. Lejeune lui-même souligne qu'« il peut très bien y avoir identité du narrateur et du personnage principal dans le cas du récit “à la troisième personne” » (Lejeune, 1975 : 16). Dans ce cas, l'identité peut être établie par « la double équation : auteur = narrateur et auteur = personnage » (*ibid.*).

La définition de Lejeune, ainsi que son pacte, ont connu un grand succès auprès de la critique, surtout parce qu'ils étaient accompagnés par l'étude d'un vaste répertoire

¹¹ La première définition proposée par Lejeune dans *L'Autobiographie en France* (1971) n'était que légèrement différente : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14).

d'autobiographies de langue française. Comme le précise Jacques Lecarme, un autre grand mérite de cette définition est qu'elle a réfuté «le redoutable “roman autobiographique” » (Lecarme, 1997 : 24). En d'autres mots, cette définition et le concept de « pacte » ont ajouté de la valeur au genre autobiographique et ont apporté de la clarté dans le système des genres en général : la frontière entre le roman (surtout autobiographique) et l'autobiographie est devenue plus distincte.

Pour le présent travail, il serait aussi intéressant de noter les réflexions de Lejeune sur la fiction et l'autobiographie :

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

Ainsi, selon Lejeune, le rôle de l'autobiographie est pareil à celui du discours purement scientifique dont le but est de présenter les faits tels qu'ils sont, de donner une image du réel, d'être le miroir de la réalité. Dès qu'il s'agit d'une image ou d'une histoire de la vie, nous constatons déjà de l'interprétation, parfois involontaire, de la part de celui qui la produit, ce qui empêche toute objectivité. Bien que les ouvrages de Lejeune sur l'autobiographie soient valorisés par les uns et critiqués par les autres, ils ont produit un effet considérable sur le développement de ce genre et de la réflexion critique autour de lui.

1.2.3 Concept de Gusdorf

Un des critiques les plus radicaux des travaux de Lejeune est Georges Gusdorf (*Auto-bio-graphie* (1991)). Pour ce dernier, un grand défaut chez Lejeune, notamment dans *L'autobiographie en France*, est l'absence de l'être dans ces analyses ; en d'autres mots, les idées de Lejeune sont trop techniques et ignorent le facteur humain. Si, pour Lejeune, les *Confessions* de Rousseau symbolisent la naissance du genre autobiographique, Gusdorf considère que cette œuvre « marque le seuil d'émergence de l'autobiographie “proprement dite”, mais cependant, ne sert pas de “point de départ” à l'autobiographie (Lejeune, 1975 : 961). L'écriture autobiographique est, selon lui, un phénomène humain qui a toujours existé. Mais, si l'on considère l'autobiographie dans son premier sens, c'est-à-dire comme l'histoire de vie d'une personne écrite par elle-même, l'affirmation que le genre autobiographique fait partie de la nature humaine nous semblerait quelque peu généralisant.

Ensuite, Gusdorf remet en question la définition du mot « autobiographie »¹² proposée par Lejeune, ainsi que son affirmation que l'autobiographie en tant que genre est apparue avec les *Confessions* de Rousseau. Ici, deux contre-arguments de Gusdorf nous intéresseraient. D'abord, le théoricien précise qu'au lieu d'indiquer la naissance d'un nouveau genre d'écriture, le mot « atteste plutôt la formation d'un vocabulaire technique de la critique au début du XIX^e siècle » (Gusdorf, 1975 : 963). Il explique qu'il est injuste de considérer le texte de Rousseau en tant que « marqueur » de la naissance du genre : « Georg Misch n'a pas écrit une *Préhistoire*, mais une *Histoire de l'Autobiographie*, œuvre maîtresse de sa vie, et cette œuvre s'arrête au bout d'une bonne

¹² Selon Lejeune, « le mot « autobiographie » désigne un phénomène radicalement nouveau dans l'histoire de la civilisation, qui s'est développée en Europe occidentale depuis le milieu du XVIII^e siècle » (1971 : 10).

demi-douzaine de volumes, bien avant les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau » (Gusdorf, 1975 : 962). Ainsi, ce qui pose pour Lejeune les prémisses du genre autobiographique, Gusdorf le considère être déjà les premiers textes du genre autobiographique qui, selon ce dernier, a toujours existé.

Dans son essai, Gusdorf propose une définition du genre, bien différente de celles de ses prédécesseurs. En décomposant le mot « autobiographie », il « pose clairement les différentes dimensions de cette forme particulière de l'écriture du moi », souligne Miraux (2005 :10). *Auto*, pour Gusdorf, signifie le moi, l'identité, l'être conscient de soi-même ; *bio* renvoie au parcours vital, au cheminement de l'*auto* et aux variations existentielles autour de lui ; finalement, *graphie* est l'écriture du moi qui surgit du difficile rapport entre l'*auto* et le *bio*. Écrire le chemin de l'existence ou le parcours vital est donc une activité complexe lors de laquelle l'écrivain passe de la décomposition de son identité à sa reconstruction. En plus, l'autobiographe fait face au conflit permanent entre le moi vécu et le moi écrivant. Ainsi, Gusdorf sympathise avec les écrivains qui sont obligés de faire face à cette souffrance et aux problèmes de style et de vraisemblance que nous avons déjà mentionnés.

Pour Gusdorf, l'autobiographie est plus qu'un genre, une forme d'écriture du soi ou un récit cohérent de la vie ; l'écriture d'une autobiographie n'est que le début d'une auto-analyse profonde menée par l'écrivain :

L'autobiographie est une conquête, non pas simplement un inventaire des aspects divers d'une existence. La récapitulation tend à élucider les obscurités, à unifier les diversités. L'homme de l'autobiographie se découvre donné à lui-même comme un problème, dont lui seul peut trouver la solution. Le récit, la chronique d'une vie ne propose qu'une écriture première, ou une première lecture, par-delà laquelle s'établit cette vérité essentielle, dont les événements de l'existence ne présentent, en leurs vicissitudes, que la petite monnaie. (Gusdorf, 1975 : 971).

Pour résumer, l'autobiographie, au lieu de constituer un genre littéraire parmi d'autres, est un lieu d'étude de soi ; la pensée autobiographique a toujours existé puisqu'elle fait partie de la nature humaine et, par conséquent, elle « recoupe le domaine littéraire dans son ensemble » (Gusdorf, 1975 : 977). Or, même s'il peut sembler naturel pour l'homme de constituer l'objet de son propre discours, assez souvent, les autobiographes sont obligés de faire face aux difficultés liées à l'écriture, dont les problèmes de style et de vérité (notés par Rousseau) et, également, au conflit intérieur (dont parle Gusdorf).

1.3. Genre romanesque

1.3.1 Débuts de l'étude du roman

« Le roman est la seule manière, pour moi, d'explorer mon passé »¹³, dit Le Clézio. « Je fictionnalise, je choisis »¹⁴, explique Kim Thúy en parlant de *Ru*. « J'ai si bien su me déguiser dans mes romans que personne n'a compris que j'y étais toute » (*HP* : 54), écrit Ananda Devi. Il est donc clair que l'invention narrative de soi est largement présente dans toutes sortes d'écriture. Jusqu'à l'invention de l'autofiction, on aurait dit que les trois auteurs écrivent des romans autobiographiques. Mais qu'est-ce qui permet au roman de mélanger le fictionnel et l'intime, qui fait de lui le genre privilégié pour toutes sortes d'écritures ? Comment le roman arrive-t-il à imiter « tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit » (Lejeune,

¹³ J.M.G Le Clézio dans une entrevue pour « Le Nouvel Observateur », 30 janvier 2003, cité dans *Les enjeux de la mémoire dans Onitsha et L'Africain de J.M.G. Le Clézio*, par Béatrice Damamme-Gilbert.

¹⁴ Entrevue dans le cadre du Festival des mots, Centre français de l'Université de Calgary, le 16 octobre 2014.

1975 : 26) ?

Pendant longtemps, le roman¹⁵ n'était considéré et étudié que par rapport aux autres genres. Ce n'est qu'avec l'apparition des travaux de Mikhaïl Bakhtine et György Lukács¹⁶ que le genre romanesque est devenu lui-même « le nouveau criterium pour comprendre les autres genres littéraires » (Marie Baudry, 2012 : np). C'est avec Bakhtine que, pour la première fois depuis l'Antiquité, le sens du terme est élargi : premièrement, à cause de la « romanisation » des autres genres littéraires à l'époque de la domination du roman ; deuxièmement, parce que certains textes difficiles à catégoriser sous un genre particulier sont aussi classés parmi les romans. C'est grâce à l'absence de règles strictes que le genre romanesque s'est étendu.

1.3.2 Impossibilité de « délimiter le roman pur »

L'usage du mot « roman » est si vaste qu'il est difficile de trouver des critères qui permettraient distinguer ce qui est romanesque de ce qui ne l'est pas (Champigny, 1962 : 225-226). *L'Africain* de Le Clézio, *Ru* de Kim Thúy et *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi, ne sont-ils pas tous des romans ?

Dans son étude du genre romanesque, Champigny repère deux caractéristiques principales du mot « roman » en dehors de la critique littéraire : celle liée à la narration, au récit, et à l'histoire ; et l'autre, à connotation plutôt négative, liée à une « parole ou écrit dénué de valeur cognitive : une histoire dépourvue de valeur historique »

¹⁵ À l'origine, le terme roman désignait les narrations médiévales en langue vernaculaire. Cependant, l'équivalent italien *romanzo* s'appliquait non seulement aux romans antiques, médiévaux et modernes, mais aussi à certains poèmes héroïques et comiques (Pavel, 2003 : 45).

¹⁶ Pour plus d'information sur le sujet, consulter Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978, et György Lukács, *La théorie du roman*, 1989.

(Champigny, 1962 : 226). Or, si le roman, tel que présenté par Champigny, n'a généralement pas de grande valeur historique, c'est parce que sa fonction principale est d'évoquer une appréciation esthétique de la part du lecteur. De cette manière, on pourrait définir le roman en tant qu'« écrit de mode narratif destiné à être lu et à être apprécié esthétiquement » (*ibid.*).

Ce qui pourrait aider à distinguer le roman des écritures du soi, des reportages et des études historiques, c'est l'exigence de ce premier d'être apprécié esthétiquement lors de sa lecture. Pourtant, la manière dont certains auteurs mélangent les genres (roman, histoire, (auto)biographie etc.) rajoute à la confusion. Est-ce qu'une autobiographie romancée, cohérente et cohésive comme les œuvres dites esthétiques, ne peut pas être appréciée de la même manière que le roman ?

Revenons à la question de la cohésion, caractéristique propre non seulement aux romans, mais également aux écrits autobiographiques. Selon Champigny, pour que le texte soit cohérent « tous les événements qu'on trouve dans le champ romanesque doivent pouvoir être situés chronologiquement les uns par rapport aux autres » (Champigny, 1962 : 227). Une fois de plus, ce trait du texte romanesque s'applique aux textes autobiographiques (notons toutefois, que les exceptions sont aussi nombreuses dans les deux cas). De ce fait, la cohérence en tant règle du genre romanesque n'est pas suffisante. Sans doute, fait-elle partie des caractéristiques du roman ainsi que d'autres genres narratifs et dramatiques, mais elle ne se limite pas à ce genre-là.

Quant à l'auteur, celui-ci « ne doit pas pénétrer sur le terrain de jeu ; il doit faire en sorte que le champ romanesque se ferme sur lui-même » (Champigny, 1962 : 228). En d'autres mots, toute présence de l'auteur doit être exclue du texte romanesque. C'est ici

que se trouve la différence la plus pertinente entre le romanesque et l'autobiographique. Premièrement, les écritures du soi n'existent que grâce à la présence de l'auteur dans le texte ; deuxièmement, l'auteur est proche du narrateur et du personnage quand il ne lui est pas identique. Au contraire, si l'auteur était mis hors-jeu ce ne serait plus de l'autobiographique, mais du romanesque.

1.3.3 Roman moderne

Maints travaux ont été consacrés à l'histoire du roman comme par exemple ceux de Lukács, Bakhtine et Champigny. Au début du XXI^e siècle, apparaît un autre ouvrage significatif sur la genèse du roman et sur son rapport à l'homme, celui de Thomas Pavel, *La pensée du roman* (2003). Dans cette réflexion sur l'histoire du genre romanesque, Pavel insiste sur l'idée que le roman est ce qu'il est aujourd'hui grâce à ses ancêtres : roman grec, roman de chevalerie, roman pastoral, roman picaresque, récit élégiaque et nouvelle. Dans sa tentative de définir le romanesque par rapport aux autres genres, Pavel explique que le roman est un « genre narratif inventé relativement tard, dépourvu des lettres de noblesse [qui] s'est d'abord contenté de mettre patiemment à l'œuvre un savoir-faire » (Pavel, 2003 : 17). Selon cette définition, le roman était tout d'abord une mise en œuvre d'un certain savoir-faire, c'est-à-dire que ses premières versions exerçaient une fonction cognitive et non pas divertissante, ce qui le rapproche donc des autres écrits à caractère historique, journalistique et biographique.

1.3.4 *Le roman, c'est du vraisemblable*

Tandis que certains critiques littéraires tendent à élargir la notion de genre romanesque et d'autres, au contraire, essayent de la délimiter pour en extraire le roman pur, peu d'entre eux semblent vouloir mettre en question le caractère mimétique des écrits romanesques. Par exemple, Aristote définit l'homme en tant qu'animal mimétique dont tous les écrits relèvent de la pratique de représentation du monde ; Paul Ricœur, à son tour, considère la mimesis en tant que liaison entre l'homme et le monde et en tant qu'instrument qui permet de déchiffrer ce dernier.

Par ailleurs, l'énoncé romanesque ne renvoie pas au monde réel, en d'autres mots, il n'a pas de référent ; au contraire, ces types d'énoncés, ont un rapport à l'univers fabuleux, produit d'une imagination pure. Or, l'absence de référent réel n'empêche pas les énoncés fictifs d'avoir du sens ni d'être interprétés en tant que versions de mondes possibles. C'est ici que la notion de vraisemblance entre en jeu. Selon Aristote, le vraisemblable est ce qui définit la fiction comme une imitation philosophique :

[...] Il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire : car la différence du poète et de l'historien n'est point en ce que l'un parle en vers, l'autre en prose ; les écrits d'Hérodote mis en vers ne seraient toujours qu'une histoire. Ils diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre ce qui aurait du être fait : et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et plus instructive que l'histoire. (Aristote, 1874 : 15).

Comme le dit si bien Roland Barthes dans son article « L'Effet de réel » , « dès l'Antiquité, le “réel” était du côté de l'Histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit » (Barthes, 1968 : 88). Cependant, ce qui importe dans les œuvres romanesques, c'est le « vraisemblable esthétique ».

Ainsi, Barthes donne-t-il l'exemple de Flaubert dont le Rouen, dans *Madame Bovary*, est toujours pareil ou presque le même, « s'il change quelque peu d'une version à l'autre, c'est uniquement parce qu'il est nécessaire de resserrer une image ou d'éviter une redondance phonique reprouvée par les règles du beau style, ou encore de "caser" un bonheur d'expression tout contingent » (Barthes, 1968 : 86).

En guise de conclusion, on peut dire que le roman, qui est passé du « genre méprisé » dans ses premiers exemples au « genre ultime », nous semble être proche des (mais non pas identique aux) écritures personnelles. Comme on a vu, certains considèrent que le roman, malgré son caractère esthétique, a aussi une fonction encyclopédique, c'est-à-dire qu'il représente une certaine source de connaissances pour le lecteur. Dans une certaine mesure, il en va de même pour l'écriture autobiographique. Or, si le genre romanesque donne une image vraisemblable du monde et de ses personnages, dans les écritures intimes cette image est supposée être véridique, mais ne l'est pas toujours. C'est ici donc que la question de la fabulation autour du soi entre en jeu. Peut-être l'image de l'Afrique décrite par Le Clézio n'est-elle pas exacte, peut-être l'histoire des *boat-people* est-elle quelque peu différente de celle décrite par Kim Thúy, peut-être Ananda Devi n'a-t-elle jamais abandonné sa famille comme elle le dit dans le texte, peut-être ces écrivains se laissent-ils porter par leur imagination. Pourtant, malgré cette subjectivité évidente, chacun d'eux compose son histoire personnelle à partir de ce qu'ils savent de soi, et le faisant, ils rendent leurs textes romanesques et autobiographiques à la fois.

1.4. De l'écriture du soi à la fabulation

1.4.1 D'où vient la fabulation ?

L'écriture du soi, dont l'objet et la base sont l'expérience personnelle de l'auteur, est « une version que l'auteur suggère de son action propre dans le passé », explique Alicia Lindón dans son article « Récit autobiographique, reconstruction de l'expérience et fabulation : une approximation à l'action sociale » (Lindón, 2005 : np). Or, les éléments du passé sont choisis en fonction de la situation présente : d'habitude, seuls les fragments du passé qui donnent du sens à l'identité de l'auteur, telle qu'il est lors de l'écriture, feront partie du récit. « Cet acte de repenser sa propre histoire est un processus qui a lieu au moment présent. [...] C'est un présent qui contient un passé. De ce fait, le passé est raconté avec des références aux conditions actuelles, mais aussi en relation à des schémas incorporés à d'autres moments » (*ibid.*), affirme Lindón. Ainsi, l'autobiographe est obligée de faire face à une double instabilité : non seulement son identité est en évolution perpétuelle, mais ses rapports au temps sont aussi instables que le temps lui-même. Or, par opposition à cette instabilité de la vie, l'écriture paraît être plus ou moins stable. Dans ce contexte, l'auteur du récit autobiographique est un peu comme le personnage de Lewis Carroll, Alice, qui ne peut pas comprendre qui elle est : « Je... Je... ne sais pas très bien, madame, du moins pour l'instant... Je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois qu'on a dû me changer plusieurs fois depuis ce moment-là » (Carroll, 1869 : np).

À cette incertitude temporelle et à l'identité, instable elle aussi, s'ajoute le processus interprétatif qui accompagne tout discours. Parler de sa vie, et surtout en faire un récit, est un travail de reconsidération et de réflexion sur l'expérience

personnelle. Dans *L'espèce fabulatrice*, Nancy Huston écrit : « La parole humaine (à la différence de la parole d'ordinateur) interprète la réalité dans le même mouvement où elle la dit ; elle la transforme en histoires dotées de Sens, le plus souvent favorable à celui qui parle » (Huston, 2008 : 79). L'interprétation du vécu fait donc partie intégrante de l'écriture autobiographique. Par opposition au roman, ce ne sont pas les éléments imaginaires incorporés par exprès dans le texte qui rendent le récit fictionnel. Même si le but de l'autobiographe n'est pas de *fictionnaliser* sa vie, l'autofabulation est quand même une conséquence de l'écriture du soi.

Un autre facteur qui favorise le passage de l'écriture du soi à la fabulation est la difficulté de décrire la vie en entier par le code langagier. Aucune forme narrative, encore moins le récit autobiographique, ne peut donner une image exacte de la réalité. Dans le cas du récit autobiographique, l'écrivain lui donne une forme conforme à sa manière de percevoir le monde par des unités linguistiques. À ce propos, Lindón écrit :

L'invitation à raconter sa propre histoire ou une partie de celle-ci, provoque chez la personne interrogée un schéma linguistique appris depuis l'enfance, comme c'est le cas du récit ; l'enfant apprend à raconter en écoutant des histoires, des contes et des récits, mais aussi en racontant sa propre quotidienneté. Cette invitation non seulement ouvre le schéma narratif, elle pousse aussi à une motivation esthétique. De ce fait, les récits de vie peuvent aussi être considérés comme des produits littéraires dans lesquels se tisse la fiction sur la base d'un critère esthétique. (Lindón, 2005 : np)

Ainsi, non seulement l'écrivain interprète et analyse sa vie lorsqu'il la décrit, mais il la déconstruit en petit fragments selon sa perception pour ensuite les arranger dans un ordre qui lui convienne et qui rende le récit intéressant pour le lecteur potentiel.

Dans cette tentative de retrouver les sources et les raisons de la fabulation autour de la vie personnelle dans les textes autobiographiques, on peut distinguer au moins cinq facteurs essentiels. Ce qui semble favoriser l'autofabulation de la part des écrivains

sont les éléments suivant : tout d'abord, le fait d'écrire sur le passé au moment présent ; l'identité toujours changeante, en cours de développement ; l'impossibilité d'écrire sans interpréter ; les difficultés de décrire la réalité par les mots ; et, finalement, le désir de plaire au lecteur et l'attente d'un jugement possible, auquel nous allons consacrer la partie suivante de ce chapitre.

1.4.2 L'horizon d'attente

Le fait que l'auteur écrive pour être lu et pour plaire au lecteur nous amène à penser que chaque mot du récit est dit en attente d'un jugement possible de la part des lecteurs, surtout si parmi eux se trouvent des proches de l'auteur. N'est-ce pas ici que se cache la raison pour laquelle plusieurs autobiographes n'ont écrit et publié leurs écrits personnels qu'après le décès de leurs parents ? Écrire sa vie c'est également écrire la vie des gens les plus proches de l'écrivain, c'est se mettre devant le tribunal de ses lecteurs mais aussi de sa conscience. Prenons par exemple *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio (2004). C'est un récit autobiographique dont la plus grande partie est consacrée à la vie du père de l'auteur. Or, l'auteur lui-même considère ce texte comme un roman. Est-ce que cela veut dire que c'est une histoire inventée, fictionnelle ? Ou plutôt est-ce qu'écrire un épisode de sa vie et celle de ses proches est impossible sans fabulation ?

1.4.3 Soi à travers l'autre : ipséité

Parmi les formes de mise en scène de soi, je voudrais distinguer celle étudiée par Laurent Mattiussi dans son ouvrage *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de*

soi. Persuadé qu'il n'existe pas de frontière nette entre l'auteur et le narrateur, la vie et l'œuvre, il écrit :

Ce que nous tenons pour réel, à commencer par nous-mêmes, contient une part de fiction. Inversement, nos illusions, aussi fantasmagoriques soient-elles, s'évanouiraient dans le non-être si elles ne contenaient une part minime de réalité. Le complexe rapport mutuel de la scène et du monde donne à pressentir cette solidarité du réel et du fictif. (Mattiussi, 2002 : 106)

Partant de cette complexité des rapports entre le réel et la fiction, le théoricien consacre son œuvre à l'étude des « autobiographies fictives » ou, comme il les appelle les fictions de l'ipséité¹⁷. Cette dernière, selon lui, est une invention de soi à travers la figure de l'autre :

Si l'on admet que l'auteur transparaît derrière ses personnages et s'invente à travers eux, les fictions de l'ipséité peuvent être tenues pour des autobiographies déguisées, puisque l'auteur y transpose quelque chose de sa propre personne alors même qu'il paraît raconter l'histoire d'un autre. (Mattiussi, 2002 : 254)

Bien que l'étude de Mattiussi soit consacrée principalement aux œuvres dites fictionnelles (celles de Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf) et que l'autre à travers lequel s'invente l'écrivain soit presque toujours le personnage¹⁸, il sera intéressant de chercher à retrouver ce genre de rapports entre le narrateur du texte autobiographique et les autres « personnages » présents dans le texte (par exemple, les proches). Parfois, faire entrer dans le récit personnel des gens réels, ainsi que la manière de parler d'eux, peut dire plus sur la figure centrale du texte, c'est-à-dire

¹⁷ « Le terme d'ipséité, quasi équivalent d'identité, a été emprunté au vocabulaire technique de la philosophie pour sa neutralité et sa généralité, parce qu'il permet d'englober les deux figures qu'oppose l'invention de soi : celle du moi psychologique et social engagé dans le monde extérieur et celle d'un "*moi* pur longtemps rêvé", affranchi de la contingence » (13).

¹⁸ Nous sommes conscients du fait que l'auteur peut choisir de se camper dans plusieurs personnages de son œuvre.

l'écrivain, que sur ces gens qui sont évoqués dans le texte. Comme le dit Mattiussi, « [en] feignant d'évoquer la vie d'un autre, l'auteur met en scène son propre mythe » (Mattiussi, 2002 : 255).

1.4.4 Mise en scène de soi

Lorsqu'il s'agit de textes basés sur des histoires personnelles, l'espace romanesque peut être assimilé à l'espace dramaturgique. L'auteur, metteur en scène et personnage principal à la fois, est responsable non seulement du style du texte, de sa structure et sa cohérence, c'est-à-dire de l'esthétique du produit final, mais aussi du rôle qu'il y joue. Même si l'écrivain joue son propre personnage dans le texte, il adopte tout de même une certaine manière de se mettre en scène, c'est-à-dire qu'il se théâtralise.

Dans un ouvrage intitulé *La mise en scène du « je »*, Mireille Brioude développe une réflexion autour du processus complexe de la mise en texte du soi qui est, selon elle, « une parodie de l'individu » (Brioude, 2000 : 13). Pour développer cette idée de Brioude, je voudrais expliquer en quoi la mise en scène du soi me semble être parodique. Les écritures personnelles exigent que la matière du texte soit véridique. Or, l'exigence de dire la vérité ne signifie pas l'exigence de tout dire. Il en découle que l'écrivain est toujours libre de ne pas faire entrer certains détails de sa vie dans le texte, ou bien d'en rajouter d'autres, imaginaires. En fait, c'est par le moyen de l'écriture que toute personne peut se composer une deuxième version de sa vie : revivre certains moments du passé pour les ancrer mieux dans la mémoire, imaginer ce qui aurait pu arriver, faire ce qui est interdit dans la vie réelle.

De surcroît, le processus de mise en scène de soi et le travail d'écriture activent une mémoire involontaire chez l'écrivain. Dans son étude sur l'invention narrative de soi, Laurent Mattiussi écrit :

L'expérience de la mémoire involontaire s'avère ainsi invention de soi dans la mesure où le narrateur découvre par elle le fondement de son indépendance à l'égard du monde et la loi essentielle de son être, la loi qui lui permet d'échapper au temps et en définitive à la mort, la loi qui transforme l'arbitraire apparent des événements vécus en destin. Cette expérience de la mémoire involontaire est pour le narrateur celle de l'autonomie, au sens étymologique du terme. D'une manière générale, les fictions de l'ipséité sont le lieu où il est permis au héros de se donner à lui-même sa propre loi et plus encore peut-être de soumettre le monde à sa loi. (Mattiussi, 2002 : 259)

L'écriture du soi, surtout dans une œuvre romanesque, est donc ce qui permet à l'auteur de s'inventer une identité par l'interprétation des moments passés. Selon Lindón, en choisissant et en arrangeant les moments du passé d'une manière qu'ils soient compréhensibles au lecteur, « le narrateur non seulement explore sa mémoire, il explore aussi un contexte socioculturel dans lequel ces expériences acquièrent un sens, en provoquant la connexion des événements et des situations quotidiennes » (*op. cit* : 11). Lorsque l'auteur introduit toute son expérience dans un contexte socioculturel son récit autobiographique devient « socialement significatif » (*ibid.*). D'ici, même dans le récit autobiographique, le lecteur attentif peut retrouver une image de la société, ainsi que son « nous » collectif. Ainsi, dans *Ru* de Kim Thúy, on apprend l'histoire de la génération des *boat people* à travers l'histoire personnelle de l'auteure.

1.4.5 Mécanismes de la fabulation

Ce qui intéressera ce travail, c'est notamment le processus de fabulation autour du soi dans les œuvres romanesques. Plus précisément, il s'agira de repérer les signes de l'autofabulation dans le corpus étudié, *L'africain* de J.M.G. Le Clézio, *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi et *Ru* de Kim Thúy, et de voir quels sont les mécanismes qui permettent cette fabulation dans chacune des œuvres. Parmi tous les mécanismes possibles, le concept de mémoire sera le premier à être étudié et c'est à lui que le deuxième chapitre sera consacré. C'est à partir de la mémoire qu'il nous est possible de nous identifier dans ce monde et c'est grâce à ses « imperfections » que le processus de fabulation a lieu. Ainsi, je voudrais analyser, sur l'exemple des œuvres choisies, la transformation des souvenirs dans le temps, les rapports entre l'oubli et l'imagination et l'autofabulation comme manière de combler les trous de mémoire.

CHAPITRE II

Mémoire fabulatrice

1. Mémoire, oubli et imagination

Quel que soit le genre attribué à l'écriture personnelle, cette dernière semble être l'espace privilégié de la fabulation autour du soi, la mémoire étant son mécanisme central. L'écriture du récit rétrospectif implique non seulement l'évocation des faits du passé, mais aussi leur organisation dans le récit, leur interprétation et, par conséquent, leur déformation. L'absence de frontières exactes entre la mémoire et l'imagination, l'oubli et le passage du temps, et le besoin de produire un texte final cohérent et agréable à lire, créent une certaine tension par rapport au désir de l'auteur de décrire sa vie personnelle telle quelle est. Comment, par exemple, écrire ce qui est partiellement oublié ? Comment ne pas hyperboliser les événements choquants ou marquants de la vie personnelle ? À quel point peut-on être objectif en ce qui concerne sa propre vie ?

Dans le présent chapitre, je voudrais examiner comment la mémoire humaine, ainsi que l'oubli et l'imagination, contribuent à l'autofabulation dans l'écriture personnelle. Plus spécifiquement, je m'arrêterai sur les notions de la mémoire en général, de la mémoire autobiographique et de celle des enfants, pour ensuite procéder à l'analyse du travail mémoriel et imaginatif dans deux récits autobiographiques : *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio et *Ru* de Kim Thúy.

1.1. Histoire du concept de mémoire

La définition de ce qu'est la mémoire change de sens selon le domaine dans lequel le terme est employé. Ainsi, les définitions de la mémoire sont différentes en neurosciences, en psychologie, en électronique et en histoire, même si, dans son sens général, le terme renvoie à ce qui permet le stockage des informations et des souvenirs du passé.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *La mémoire* (2006), Laurent Petit examine l'histoire du concept de mémoire, en commençant par l'Antiquité. Pour les Anciens, explique-t-il, « la mémoire [...] tombée du ciel des divinités dans la tête des Hommes, fut un mystère » (Petit, 2006 : 11)¹⁹. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Ricœur souligne que pour Platon la mémoire est dotée du pouvoir de représenter une chose absente au présent, tandis qu'Aristote considère que « la mémoire est du passé » (Ricœur, 2000 : 8-25). Or, ce n'est qu'au Moyen Âge que « l'Art de la mémoire » se fonde sur les trois lois d'associations remarquées par Aristote²⁰, notamment les rapports de ressemblance, de contrariété ou de contiguïté avec ce qui aujourd'hui est appelé le souvenir. Ainsi, selon les Anciens, la fonction de la mémoire est de « construire les images, susceptibles de concentrer en elles-mêmes une chaîne d'associations capable de permettre à notre esprit de retrouver ce qui lui avait été confié » (Petit, 2006 : 12). De leur côté, les scientifiques commencent à s'intéresser au

¹⁹ « Dans la mythologie grecque, la déesse de la mémoire, Mnémosyne, est la fille de l'union incestueuse d'Uranus, dieu du Ciel, et de sa mère Gaia, la Terre. Elle connaît les secrets de la beauté mais aussi ceux du savoir : devant elle, dans un éternel présent, se dressent les trois faces du temps. Ainsi, Mnémosyne connaît tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera » (Petit, 2006 : 11).

²⁰ Pour plus amples informations sur le sujet, veuillez consulter *De la mémoire et de la reminiscence* d'Aristote.

coté anatomo-physiologique de la mémoire, ce qui permet de développer « la première théorie des localisations des fonctions cognitives » de la mémoire ou « la théorie des cellules » (Petit, 2006 : 3). Bref, dès l'Antiquité et pendant le Moyen Âge, la mémoire est considérée comme une des facultés fondamentales de l'intellect humain. Comme le souligne Petit, « [l]es plus grands génies de leur temps étaient décrits comme des hommes doués d'une mémoire supérieure et cette faculté était tenue comme un signe de supériorité morale aussi bien qu'intellectuelle » (Petit, 2006 : 13).

Dans le même chapitre centré sur l'histoire du concept de mémoire, Petit évoque maints travaux qui ont été consacrés à l'étude de la mémoire aux XIX^e – XX^e siècles. Rappelons-en quelques-uns. En 1804, Maine de Biran affirme que la mémoire n'est pas une seule entité. Presque à la même époque, la pensée de Franz Joseph Gall rejoint celle de Biran : le médecin est persuadé qu'il existe différents types de mémoire. Vers la fin du XIX^e siècle, les premières études expérimentales sur la mémoire apparaissent. Petit affirme que c'est Herman Ebbinghaus qui introduit une manière quantitative d'étudier les phénomènes de mémoire et qui inspire une étude quantitative de l'oubli. Ainsi, « [d]eux axes méthodologiques de mesure de souvenir ont [...] émergé dès la fin du XIX^e siècle : le rappel et la reconnaissance » (Petit, 2006 : 17). C'est avec l'apparition de cette approche que la neuroscience commence à étudier des phénomènes de mémoire, tels que l'effet de répétition, d'espacement des présentations, de la signification, etc. Ensuite, Théodule Ribot, un philosophe français, propose une loi de régression selon laquelle « la destruction progressive de la mémoire commence par les faits récents et s'étend aux idées, puis aux sentiments et finalement aux actes. C'est une régression du plus récent vers l'ancien, de l'instable vers le stable » (Petit, 2006 : 18). Quelques

années plus tard, dans *Matière et mémoire* (1896), Henri Bergson défend cette idée de l'existence de plusieurs formes ou types de mémoire dont l'un répète le passé et l'autre regarde l'avenir et l'imagine. William James, de son côté, « oppose une mémoire primaire, qui nous permet de garder conscientes des perceptions ou des idées pendant un certain temps, à une mémoire secondaire qui permet le rappel à la conscience d'éléments qui en avaient disparu » (Petit, 2006 : 19).

Bien que le caractère fragmentaire de la mémoire et l'existence de ses différents types fassent déjà l'objet de travaux philosophiques dès le XIX^e siècle, c'est à Donald Hebb que la primauté du fractionnement de la mémoire revient. Dans son étude, ce psychologue canadien distingue « une mémoire à court terme basée sur l'activité électrique temporaire dans le cerveau et une mémoire à long terme basée sur le développement de changements neurochimiques plus permanents » (Petit, 2006 : 22). Aujourd'hui, l'idée de la « multiplicité de la mémoire » est soutenue dans de nombreuses études de neuropsychologie. Il existe donc trois types principaux de mémoire liés à la notion de temps : la mémoire sensorielle ou immédiate, la mémoire à court terme et la mémoire à long terme. Cette dernière se divise, à son tour, en mémoire autobiographique, mémoire épisodique, mémoire sémantique et mémoire procédurale. Dans la partie suivante de ce chapitre, je voudrais m'arrêter sur la mémoire autobiographique pour ensuite examiner ses enjeux dans le processus de l'autofabulation.

1.2. Mémoire (auto) biographique

Comment les écrivains arrivent-ils à l'autofabulation, que celle-ci soit volontaire ou non ? Quels sont les mécanismes par lesquels ils fabulent autour de leur vie ? Ce sont les questions que je me suis posées initialement dans le cadre de ce travail. Puisque la mémoire me paraît être un des mécanismes les plus puissants de fabulation, cette partie sera consacrée à la mémoire autobiographique, celle qui définit et façonne nos identités. Tout au début de son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricoeur réfléchit à la forme pronominale du verbe *se souvenir* qui, souligne-t-il, prévaut en français : « se souvenir de quelque chose, c'est immédiatement se souvenir de soi ? » (Ricoeur, 2000 : 3). Ainsi, si le soi n'est pas l'objet de tout souvenir, il existe toujours un rapport entre le soi et un souvenir particulier : même quand on se souvient d'évènements éloignés dans le temps ou dans l'espace, on s'en est approprié en les « enregistrant » dans la mémoire.

Martin A. Conway, dirigeant de l'*Institute of Psychological Sciences* de l'Université de Leeds, a écrit et co-écrit plus d'une centaine d'articles sur la phénoménologie de mémoire et de ses défauts, l'oubli et la réminiscence, les liens entre la mémoire et l'identité. Plusieurs des travaux écrits par Conway et ses collègues traitent également de l'aspect autobiographique de la mémoire, et c'est sur ces travaux que je me baserai dans ma réflexion sur la mémoire autobiographique.

Selon « The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System », la mémoire autobiographique est d'une importance cruciale pour nous, les humains : « Autobiographical memory is of fundamental significance for the self, for emotions, and for the experience of personhood, that is, for the experience of enduring as an individual, in a culture, over time » (Conway et Pleydell-Pearce, 2000 : 261). En

d'autres mots, la mémoire joue un rôle fondamental puisqu'elle nous rend capables de nous percevoir dans le présent, de nous projeter vers le passé et le futur, et, ce qui est plus important, d'avoir une identité. Sans aucun souvenir, saurait-on qui on est ?

Si ce n'est pas la mémoire autobiographique qui nous permet d'apprendre, c'est certainement la mémoire qui nous permet de garder les savoirs, y compris ceux liés à nos identités. Tout ce qu'on apprend et tout ce qu'on ressent, tout ce qu'on garde en mémoire et tout ce qu'on oublie font partie de l'expérience personnelle et contribuent au développement de l'identité. Du point de vue psychologique, les rapports entre la mémoire autobiographique et le soi peuvent être définis de la manière suivante :

Nearly all researchers in this area consider there to be an important and strong relation between the self and autobiographical memory. Brewer (1986), for example, argued that the inherent self-referring nature of autobiographical memories was a defining feature that distinguished these memories from all other types of long-term knowledge. Robinson (1986) proposed that autobiographical memories were a "resource" of the self that could be used to sustain or change aspects of the self. [...] Yet other authors have given similar priority to the connection between the self and memory but emphasized more negative aspects of this relation such as the distortion and even wholesale fabrication of memory in favour of current self-beliefs... (Conway et Pleydell-Pearce, 2000: 264).

Or, la mémoire n'est pas seule à nous aider à nous définir : l'importance de l'imagination, de l'oubli et du processus de rappel ne devrait pas être négligée, et je reviendrai à cette question dans les parties suivantes de ce chapitre.

Selon l'article « Tous les rouages de notre identité », écrit par M. A. Conway et sa collègue Pascale Piolino, c'est William James qui est l'un des premiers, en 1890, à poser la question des liens entre l'identité et la mémoire : « Pour lui, sans cette capacité à remonter dans notre passé, nous ne pourrions simplement pas avoir d'identité » (Conway, Piolino, 2009 : 42). À l'époque moderne, la mémoire autobiographique est

conçue comme système mnésique propre uniquement aux humains. Conway et Piolino écrivent :

Aujourd'hui, on considère que c'est la mémoire autobiographique, celle des expériences et des connaissances personnelles acquises tout au long de la vie, qui fonde notre sentiment d'identité : ce que nous avons été, ce que nous sommes maintenant et ce que nous pourrions devenir. (Conway, Piolino, 2009 : 42)

De longues années de recherche sur la nature de la mémoire de soi ont permis de développer un cadre théorique. Premièrement, la mémoire autobiographique n'est pas tout à fait exacte ; les souvenirs sont toujours incomplets et fragmentaires (*ibid.*). D'après les expériences d'Ulrich Neisser (dans les années 1990), « la mémoire humaine est particulièrement axée sur l'extraction et la mémorisation du sens général, et non sur celle des détails » (*ibid.*).

Vers les années 1990, les scientifiques savent déjà que la mémoire autobiographique repose sur deux composantes principales : « la mémoire épisodique, c'est-à-dire celle des événements, et la mémoire sémantique, plus conceptuelle, celle des connaissances générales sur le monde et sur soi » (*ibid.*). Ensuite, Conway propose une nouvelle conception de la mémoire autobiographique selon laquelle les souvenirs autobiographiques sont des « reconstructions mentales complexes » et qui, en plus, est guidée par deux autres principes, ceux de correspondance et de cohérence :

Quand on reconstruit un souvenir, il doit refléter au mieux notre expérience de la réalité, c'est le principe de correspondance. Il doit aussi, selon le principe de correspondance, être en accord avec ce que nous sommes, c'est-à-dire tous nos souvenirs, nos croyances et l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes. (*ibid.*)

Dans les récits autobiographiques, basés sur les souvenirs personnels, c'est exactement la cohérence qui rend l'histoire intéressante et compréhensible au lecteur.

Le désir de transformer la vie en texte, de choisir les événements importants et de les organiser, autrement dit, de rendre le récit cohérent, est une des caractéristiques de la littérature de fiction. Or, dans l'écriture autobiographique, cette quête de cohérence peut être une des prémisses de l'autofabulation²¹. Comme le disent Conway et Piolino, « trop de cohérence peut conduire à construire un passé fantasque, et donc à une identité non fondée sur les expériences vécues, voire à l'extrême à une fausse identité » (Conway, Piolino, 2009 : 42).

En plus, les connaissances autobiographiques sont toujours dotées d'un degré différent de spécificité. Les spécialistes dans le domaine neuropsychologique, dont Conway et Pleydell-Pearce, distinguent trois types des connaissances autobiographiques : périodes de vie, événements généraux et connaissances spécifiques liées à un événement particulier (Conway et Pleydell-Pearce, 2000 : 262). Selon les chercheurs, les événements généraux²² sont d'habitude plus spécifiques et hétérogènes que les grandes étapes de la vie.

Parmi les fonctions et qualités de la mémoire autobiographique je voudrais souligner les suivantes : ce type de mémoire est responsable de l'enregistrement et du stockage des souvenirs liés au soi (« the self ») de chaque personne, ce qui explique ses rapports étroits avec l'identité. Peu exacte et fragmentaire, la mémoire autobiographique est ce qui permet la perception de soi dans le monde et, selon certains neuropsychologues, est la source de toute identité. Ce type de mémoire est d'une grande

²¹ Pour plus d'informations sur ce sujet veuillez consulter « The Self and Autobiographical Memory : Correspondence and Coherence » par M.A. Conway, J.A. Singer, A. Tagini, paru dans *Social Cognition*, Vol. 22, n°5, 2004, pp.491-529.

²² « Barsalou (1988) found that general events encompassed both repeated events (*e.g., evening hikes to meadows*) and single events (*e.g., my trip to Paris*) », Conway, Pleydell-Pearce, 2000.

importance pour la présente réflexion sur le processus de fabulation autour du soi dans les textes autobiographiques puisque l'évocation et la reconstruction des souvenirs sont essentielles pour l'écriture autobiographique. Le fait que les souvenirs passent par la reconstruction et sont formés selon les principes de cohérence et correspondance engendre un nombre des conséquences : le souvenir d'un événement n'est que son interprétation ; l'interprétation, à son tour, n'est qu'une réflexion libre sur les faits du passé. Ainsi, le produit final qu'est le souvenir rajoute à la *fictionnalité*²³ des textes autobiographiques.

1.3. Oubli et imagination

Dans la réflexion de Ricœur sur la mémoire, deux idées-clés reviennent plusieurs fois : premièrement, l'idée selon laquelle « la mémoire est du passé », empruntée à Aristote, et, deuxièmement, la marque du devoir de mémoire qui est de ne pas oublier. Or, la mémoire humaine, opposée à la mémoire « toute puissante » dans le domaine informatique, par exemple, n'est pas parfaite : on oublie, souvent. Dans la première partie de son ouvrage, intitulée « De la mémoire et de la réminiscence », Ricœur écrit :

À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli [...] ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. (Ricœur, 2000 : 26)

Bien que le sens du terme « oubli » semble être évident et compréhensible même aux enfants, il n'en existe pas vraiment de définition claire et précise. Le plus souvent, l'oubli est défini par opposition à la mémoire ; or, les deux notions ne sont guère

²³ Quand je dis *fictionnalité*, c'est pour souligner le caractère fictionnel de quelque chose.

précises. La tendance à définir l'oubli par opposition à la mémoire est remarquée par plusieurs philosophes et théoriciens, dont Ricœur selon lequel « les notations sur l'oubli constituent en grande partie un simple envers de celles portant sur la mémoire : se souvenir, c'est pour une grande part ne pas oublier » (Ricœur, 2000 : 575). Jean Paulhan, dans un article intitulé « L'oubli » et publié dans la *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, explique : « L'oubli, c'est la disparition d'un fait déjà produit, ou sa modification (qui suppose toujours la disparition de quelques-uns de ses éléments ou de quelque forme d'association) » (Paulhan, 1910 : 508-509). Il s'agit donc de la disparition d'un fait particulier du passé, de l'impossibilité de retrouver ce fait dans la mémoire.

Pourtant, Paulhan remarque qu'« une mémoire trop abondante et trop fidèle [...] devient un obstacle, une gêne pour la pensée » (*ibid.*). En d'autres mots, si le cerveau humain est capable de garder seulement un montant limité d'information, il vaut mieux que cette information soit importante et utile pour l'individu en question. Cette idée nous permet de voir l'oubli sous un angle différent : beaucoup plus qu'une imperfection de mémoire, l'oubli nous facilite la vie.

Jusqu'à nos jours, plusieurs tentatives d'établir une typologie de l'oubli ont été faites. Paulhan, qui travaille au début du XX^e siècle, est d'avis qu'il existe au moins trois types d'oubli : des cas morbides, des cas anormaux et des cas normaux. Le premier type, les cas morbides, sont les amnésies. Le deuxième type, les oublis anormaux caractérisent « l'oubli par variation de la personnalité, et aussi un manque général de mémoire » et ce type accompagne des changements d'intérêt (une haute concentration ou son manque) (Paulhan, 1910 : 512). Finalement, les cas normaux comprennent eux aussi une vaste variété de sous-types : « l'oubli volontaire, le faux oubli, et l'oubli qui suit l'utilisation de

faits psychiques conservés seulement en vue de cette utilisation momentanée » (Paulhan, 1910 : 512). La perspective de Ricœur est quelque peu différente : il parle de l'oubli en tant que côté inséparable du pardon. Tout de même, parmi les types d'oubli, il distingue la mémoire bloquée, l'oubli ordinaire (comme contrepartie de la mémoire ordinaire), l'oubli manipulé (le contraire de la mémoire manipulée), l'oubli commandé (lié à l'amnistie) et les cas cliniques d'amnésie. Dans le présent travail, ce sont les cas normaux, notamment l'oubli ordinaire et l'oubli volontaire et la manière dont ils se manifestent dans les récits autobiographiques, qui nous intéresseraient.

Dans le cadre de cette étude, les rapports entre le trio mémoire-oubli-imagination, la façon dont ils fonctionnent et leur mise en récit me semblent particulièrement importants. Le fait que la mémoire ne soit pas parfaite (pour le bien de l'homme), qu'on oublie certaines choses et qu'on en invente d'autres, est à la base de l'idée que la mémoire est un des mécanismes de fabulation autour du soi dans les récits autobiographiques. Je ne peux qu'abonder dans le sens de ce que dit Ricœur quand il écrit : « Si on ne peut pas se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter. L'idée de récit exhaustif est une idée performativement impossible. Le récit comporte par nécessité une dimension sélective » (Ricœur, 2000 : 579). L'impossibilité de *tout* raconter est bien naturelle. Or, même une petite partie de la vie actuelle, une version condensée de l'histoire personnelle racontée d'un point de vue toujours subjectif, un certain résumé qui entre dans le récit ne reflète pas forcément la vie telle quelle est. C'est ce que Ricœur appelle le « travail de configuration » : « on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant

différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action » (Ricœur, 2000 : 579-580).

Ce « travail de configuration », bien qu'effectué par chaque écrivain de façon différente, est simplement inévitable. C'est une activité nécessaire pour arriver à raconter la vie sur quelques centaines de pages. En plus, il ne faut pas oublier les exigences esthétiques du genre et le caractère « menteur » ou « fabulateur » de la mémoire. Même si nous pensons nous souvenir de notre enfance et surtout d'évènements particuliers avec tous les détails inhérents, il y a toujours une probabilité que nous nous trompions. Ensuite, si nous n'arrivons pas à retrouver un certain souvenir dans la mémoire, si nous pensons l'avoir oublié²⁴, le travail de l'imagination entre en jeu : nous allons combler les trous de mémoire par des faits ou des détails inventés. À ce propos, Ricœur écrit :

C'est sous le signe de l'association des idées qu'est placée cette sorte de court-circuit entre mémoire et imagination : si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l'une – donc imaginer –, c'est évoquer l'autre, donc s'en souvenir. La mémoire, réduite au rappel, opère ainsi dans le sillage de l'imagination. (Ricœur, 2000 : 5)

Ainsi, l'esprit humain, capable de mémoriser, d'oublier et d'inventer forme une sorte de « base de données » qui sert de fondement à tout discours autobiographique, à l'oral comme à l'écrit. C'est avec ce matériel que l'écrivain est censé travailler : bien arranger les faits, en composer une histoire et lui donner une forme écrite. Tout ce qui va être fait avec une série d'évènements appelée la vie va l'éloigner du réel, la fictionnaliser en

²⁴ « C'est en effet l'effort de rappel qui offre l'occasion majeure de faire « mémoire de l'oubli », pour parler par anticipation comme Augustin. La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenir à la "rapacité" du temps (Augustin dixit), à l' "ensevelissement" dans l'oubli » (Ricœur, 2000 : 36).

quelque sorte. Or, même les souvenirs qu'on a au départ, cette série d'évènements, relèvent déjà de l'oubli, de l'imaginaire, du fictionnel. C'est pour cela que la mémoire me semble être l'un des mécanismes les plus puissants de l'autofabulation.

2. Fabulation dans le récit rétrospectif

2.1. Évoquer les souvenirs d'enfance à l'âge adulte

Assez souvent, les souvenirs d'enfance forment la base des récits autobiographiques. Les écrivains décrivent leurs vies en commençant par leur naissance ou par les premières années de leur vie et jusqu'à l'âge adulte, s'arrêtant sur certaines étapes plus que sur d'autres. Or, du point de vue psychologique, pour les adultes, l'évocation des souvenirs d'enfance est un processus complexe. Jusqu'à ce jour, il n'existe pas encore de moyen de vérifier la nature des souvenirs d'enfance : sont-ils des produits de la mémoire ou de l'imagination ? Pour cette raison, il ne me semble pas possible d'exclure le cas d'autofabulation à travers les souvenirs, surtout ceux de l'enfance.

Dans l'article « Adult recollections of childhood memories : What details can be recalled? » paru dans *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, un groupe de spécialistes²⁵ en psychologie présente les résultats d'une recherche sur la capacité des adultes d'évoquer les souvenirs d'enfance et sur la qualité de ces souvenirs. Selon les auteurs, les souvenirs d'enfance, notamment ceux des enfants âgés de 3 à 5 ans, ont tendance à être fragmentaires, mal organisés et énigmatiques (Conway, Morrison, Wells, 2013 : 1). En plus, ce type de souvenirs est souvent accompagné par un sentiment

²⁵ Parmi les chercheurs et auteurs de ce projet on trouve Christine Wells, Catriona M. Morrison et Martin A. Conway.

d'incertitude quant à leur véracité. Parfois, les souvenirs des petits enfants sont trop spécifiques (« overly specific ») : ils peuvent contenir des détails sur les sentiments, les pensées de l'enfant et d'autres personnes, le temps, la date, les vêtements, les activités, etc. (Conway, Morrison, Wells, 2013 : 2). Or, le problème est dans l'impossibilité de vérifier le souvenir et d'exclure la possibilité d'erreur. Face à la complexité de cette étude, les auteurs ont décidé d'examiner ce dont les enfants eux-mêmes peuvent se souvenir : s'ils ne sont pas capables d'évoquer certains souvenirs étant enfants, ils ne vont certainement pas être capables de le faire des décennies plus tard.

Les résultats de l'expérience menée par Wells, Morrison et Conway montrent que certains événements de l'enfance ne sont pas encodés par la mémoire à long terme, ce qui signifie qu'ils ne peuvent pas résider dans la mémoire des adultes. Les chercheurs l'expriment ainsi :

In addition, further finding indicate that the adults had added in details to their memories. Possibly this may have been from accurate sources – that is, conversation with the mother, family records, photographs, and so forth. Or, of course, these details may have been inferred and added in over a period of years becoming integral, if false, details of memory. (Conway, Morrison, Wells, 2013 : 3)

Par opposition à ceux des adultes, les détails et les souvenirs évoqués par les enfants sont liés plutôt à leurs propres intérêts et à leurs objectifs. Dans les souvenirs d'enfance, le jugement d'adulte et les détails abondants remettent en question l'authenticité de tels souvenirs. Il n'y a donc aucun lien entre la quantité de détails liés à un événement particulier et la véracité de ce souvenir.

Les expériences sur une centaine d'adultes à qui l'on a demandé de se souvenir de certaines étapes et de certains événements de leur vie et de répondre à des questions reliées ont montré que : « Recalling a few “core” details – who, where, and what, some of

which may be inferred rather than directly recalled – characterizes adult recall of early childhood memories, of both emotionally positive and negative experiences » (Conway, Morrison, Wells, 2013 : 10). Autrement dit, les adultes ne peuvent se rappeler que des éléments de base des événements d'enfance. Dans le cadre d'une étude des mécanismes d'autofabulation, les résultats de la recherche de Wells, Morrison et Conway nous semblent donc particulièrement significatifs :

Adult recall of fragmentary details of childhood events are “filtered” through adult autobiographical memory to produce narrative accounts of early experiences that are only in small part “remembered”. In other words, memory “fills in”, by non-conscious inferences, specific details that have not in fact been remembered. (Conway, Morrison, Wells, 2013 : 10)

Ainsi, nous pouvons constater que les processus mnésiques (l'enregistrement des souvenirs dans la mémoire, ainsi que leur évocation), sont très proches de celui de la construction du récit autobiographique. Autrement dit, l'idée que chacun se fait de sa vie est aussi en quelque sorte fabulée : même si on n'en est pas conscient, on cherche à établir des liens entre les différents événements du passé en fonction de nos croyances et principes du présent. Ce faisant, on fait des suppositions sur ce qui aurait pu arriver ou ce qui arrivera, sur ce qu'on ressentait ou pensait, nous-mêmes et les autres « personnages » de nos vies. Ce que nous appelons les souvenirs n'est donc pas seulement la petite partie de la vie dont nous nous souvenons, mais aussi ce qui les complète : des détails inventés et appris (et pas nécessairement vus ou vécus) de sources différentes.

2.2. Mémoire dans L'Africain de J.M.G. Le Clézio

« C'est là que j'ai appris à oublier » (A : 10), constate l'écrivain. Or, il ne s'agit pas

d'un oubli ordinaire : « Il me semble que c'est de l'entrée dans cette case, à Ogoja, que date l'effacement de mon visage, et des visages de tous ceux qui étaient autour de moi » (*ibid.*).

L'écrivain se proclame être identique au narrateur ce qui, dans les termes lejeuniens²⁶, fait partie du pacte autobiographique. La narration rétrospective de l'histoire de sa vie personnelle implique donc un travail mémoriel profond de la part de l'écrivain. Selon Beatrice Damamme-Gilbert, « l'œuvre de Le Clézio peut être considérée tout entière comme une vaste entreprise mémorielle » (Damamme-Gilbert, 2008 : 16). Or, le travail de mémoire est toujours accompagné par celui de fabulation dont les sources primaires sont l'oubli et l'imagination. À propos de cette dernière, les psychologues Conway, Justice, Morrison, écrivent :

One of the functions of memory is in imagining— for example, how the future might be or how the past might have been otherwise. Indeed, memory and imagining are so interconnected that it has been suggested that together they form a *remembering– imagining system* (Damamme-Gilbert, 2012 : 1).

Comme nous l'avons déjà remarqué, les événements du passé évoqués après plusieurs années ne sont jamais décrits de la même manière. La restauration du passé dans un récit est d'autant plus problématique lorsqu'il s'agit de la mémoire d'un petit enfant. Le Clézio lui-même en atteste : « J'étais confronté à une difficulté presque insurmontable : comment restituer la mémoire d'un enfant de huit ans ? »²⁷.

Etant donné que le but de *L'Africain* est d'essayer de comprendre le père et soi-

²⁶ « L'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne » (Lejeune, 1975 : 14).

²⁷ Cité par Beatrice Damamme-Gilbert dans « Les enjeux de la mémoire dans *Onitsha* et *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio » dans *Australian Journal of French Studies*, 2008.

même²⁸, Le Clézio remet en question et réfléchit aux événements importants de son enfance. Lors de son voyage imaginaire dans le passé, il renégocie et révisé le passé en fonction du présent et le présent à la lumière du passé (Damamme-Gilbert, 2012 : 17).

Ainsi, à plusieurs reprises l'écrivain évoque la perte du visage et l'acquisition du corps :

Il me semble que c'est de l'entrée dans cette case, à Ogoja, que date l'effacement de mon visage, et des visages de tous ceux qui étaient autour de moi. De ce temps, pour ainsi dire consécutivement, date l'apparition des corps. (A : 10)

Il dit encore : « L'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage » (A : 13), ou, plus loin : « L'Afrique qui ôtait déjà mon visage me rendait un corps » (*ibid.*). Ces métaphores du visage et du corps symbolisent, comme l'explique Le Clézio lui-même, l'effacement de tout ce qui avait précédé son arrivée en Afrique. Sans doute, l'expérience du séjour chez son père a-t-elle eu une grande influence sur la vie adulte de l'auteur et sans doute en garde-t-il toujours des souvenirs vifs, comme si c'était hier. Pourtant, les souvenirs d'enfance en sont la *seule* preuve. Cela ne signifie point que la mémoire de l'enfant soit moins fiable que celle de l'adulte, il s'agit simplement d'une longue période temporelle qui sépare les événements actuels et leur évocation dans le récit. La tendance à croire que les souvenirs les plus datés sont les plus « vrais » s'explique par le fait que de tels souvenirs semblent être mieux intégrés dans la mémoire autobiographique (Conway, Justice, Morrison, 2012 : 5). Ainsi, l'enfance en Afrique telle que décrite par Le Clézio adulte n'est pas forcément la même que ce qu'elle aurait pu être dans le cas d'une narration par l'enfant. À ce propos, Damamme-Gilbert écrit : « Que l'écrivain fasse appel à ses souvenirs tels que sa conscience d'adulte les a préservés tout en les remodelant est évident, mais l'effort imaginaire entrepris pour tenter de recréer par l'intérieur le conflit,

²⁸ « Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre » (A : 7).

le traumatisme de ce départ n'en est pas amoindri pour autant » (Damamme-Gilbert, 2012 : 20). Ainsi, on peut noter que le travail d'imagination et la reconsidération des souvenirs d'enfance par un adulte contribuent à la construction d'un passé réel, mais cependant fabulé.

La figure du père occupe une place centrale dans *L'Africain* puisque, pour réitérer, « c'était lui l'Africain » (A : 7). La troisième partie du roman est consacrée entièrement à cet homme qui a vécu plus de vingt ans « en brousse », le « seul médecin sur des territoires grands comme des pays entiers » (A : 39). En écrivant sur l'Afrique, Le Clézio part en quête d'identité, la sienne et celle du père. « J'ai essayé d'imaginer, écrit-il, ce qu'aurait pu être sa vie (donc la mienne) si, au lieu de fuir, il avait accepté l'autorité du chef de clinique de Southampton... » (A : 42). L'auteur revisite donc les souvenirs qu'il garde encore de son père : ses visites rares, presque inexistantes, leur première rencontre et quelques conversations. On a l'impression que Le Clézio cherche à comprendre s'il est capable d'accepter le choix de son père, celui qui l'avait rendu étranger à ses enfants : « Cela vous exilait au moment de la guerre, vous faisait perdre votre femme et vos enfants, vous rendait, d'une certaine façon, inéluctablement étranger » (A : 43) et qui niait, en quelque sorte, les relations père-fils : « ce n'est pas l'Afrique qui m'a causé un choc, mais la découverte de ce père inconnu, étrange, possiblement dangereux » (A : 45). Ce type de questionnement sur l'impact qu'ont eu le séjour en Afrique et la figure du père sur la vie adulte de l'écrivain ressurgit constamment.

Damamme-Gilbert note que, afin de saisir l'image du père, Le Clézio recourt à différentes méthodes, dont la plus remarquable est la mise en récit d'une collection de

« clichés que son père prend avec [son] Leica [et qui] montrent l'admiration qu'il éprouve pour l'Afrique » (A : 71). Les images dans le texte servent à traduire les impressions de son père, à illustrer son regard sur le monde, ce regard que l'écrivain questionne et auquel « il parvient à s'identifier » (Damamme-Gilbert, 2012 : 29). Par cette reconstruction de l'histoire de son père, Le Clézio cherche à comprendre la source des émotions, des choix et des valeurs de cet homme, si proche et si étrange à la fois. « Il ne s'agit pas d'inventer mais bien de reconstruire patiemment à travers les traces qu'a laissées le réel » (*ibid.*), écrit Damamme-Gilbert. Or, c'est notamment cette reconstruction qui engendre le processus d'invention. Il s'agit de coordonner les souvenirs d'enfance (du moins, ce qu'il en reste), les photographies et les objets gardés de la vie africaine, les histoires racontées par les autres, etc. Recréer la figure du père joue un rôle fondamental pour Le Clézio car comprendre son héritage lui permet de se comprendre lui-même.

Le travail mémoriel (aussi bien que celui de l'imagination) est une partie intégrale de l'écriture autobiographique. Ce n'est pas par hasard que l'homme comprend mieux le sens d'une histoire ou d'un événement lorsqu'il la/le raconte à quelqu'un. La raison en est que la narration implique l'analyse et l'interprétation. Plusieurs écrivains, dont Le Clézio, avouent qu'ils écrivent pour se comprendre. Il faut noter pourtant que l'interprétation est libre, c'est-à-dire qu'il peut y exister autant d'interprétations de la même histoire qu'il existe d'interprétateurs. Ce principe s'applique parfaitement aux récits autobiographiques. On peut voir qu'en écrivant *L'Africain*, Le Clézio interprète l'histoire personnelle de son père et son séjour en Afrique en fonction de tout ce qu'il en a appris au cours des années : il parle des événements qui ont précédé son enfance, ainsi

que de ce que son père pense ou ressent lorsque le reste de sa famille est en France dans les années 1940. « C'est donc la guerre qui a cassé le rêve africain de mon père », écrit Le Clézio (A : 80). C'est aussi la guerre et l'impossibilité d'aider sa femme et ses enfants qui lui ont enlevé le « goût de liberté ». « Mon père n'avait sans doute aucun plan », assure l'écrivain, et pourtant, en est-il sûr (A : 81) ? Tout est mêlé dans la description de ces expériences pénibles : l'impression et les émotions d'un enfant, la réflexion d'un adulte, les souvenirs-écrans et les photographies. C'est probablement pour cela que certains des souvenirs d'enfance racontés à l'âge adulte ressemblent aux rêves :

« Ici, c'est un pays aux horizons lointains, au ciel plus vaste, aux étendues à perte de vue. Mon père et ma mère y ressentent une liberté qu'ils n'ont jamais connue ailleurs » ; « Je peux ressentir l'émotion qu'il éprouve à traverser les hauts plateaux et les plaines herbeuses [...] » (A : 71-72).

En fait, le travail imaginaire qui fait partie de toute écriture (y compris autobiographique), est tout à fait explicite dans le récit leclézien. L'écrivain ne cesse pas d'imaginer quelle aurait pu être la rencontre avec son père : « J'essaye d'imaginer ce que cela pouvait être, pour un enfant de huit ans, ayant grandi dans l'enfermement de la guerre, d'aller à l'autre bout du monde rencontrer un inconnu qu'on lui présente comme son père » (A : 92).

Le récit rétrospectif est sans doute un produit de la conscience de l'auteur, plus particulièrement de sa mémoire qui elle-même est déjà une source de mythes. Évidemment, l'écrivain en est conscient, même s'il ne dit pas que c'est une autofabulation. Ce motif ressurgit plusieurs fois dans le texte :

« La mémoire d'un enfant exagère les distances et les hauteurs » (A : 23)
« Mais peut-être à l'écrire je rends trop littéraire, trop symbolique la fureur qui animait nos bras... » (A : 29)
« D'où vient que j'en garde la marque, comme si les morsures des fourmis guerrières étaient encore sensibles, que tout cela s'était passé hier? Sans

doute est-ce mêlé de légende, de rêve » (A : 32) ²⁹

C'est par l'écriture, par la mise en récit de la mémoire douloureuse que Le Clézio explore son passé, essaye de comprendre le présent et de donner un sens au futur. Dans ce texte autobiographique, l'écrivain construit sa propre identité à travers celle de son père. En guise de conclusion, Le Clézio souligne encore une fois l'importance du travail mémoriel dans *L'Africain* :

C'est en écrivant que je le comprends, maintenant. Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps qui a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays, dans les royaumes de l'ouest de Cameroun. La mémoire des espérances et des angoisses de mon père, sa solitude, sa détresse à Ogoja. La mémoire des instants de bonheur, lorsque mon père et ma mère sont unis par l'amour qu'ils croient éternel. (A : 104)

2.3. Mémoire dans *Ru* de Kim Thúy

Le premier roman de l'écrivaine québécoise d'origine vietnamienne, *Ru* (2010) de Kim Thúy, porte sur son histoire personnelle et l'histoire collective à la fois, celle des *boat-people*. Jusqu'à présent il m'est difficile de dire si ce petit livre fort est un roman, un récit autobiographique³⁰ ou une autofiction ; peut-être, les trois. Tout en sachant qu'il est impossible de réécrire la réalité telle quelle est, qu'il peut y avoir autant de versions de l'histoire de *boat-people* que de conteurs, Kim Thúy commence à écrire « pour ne pas s'endormir » et pour le simple « plaisir de jouer avec des mots ». Or, c'est le besoin de

²⁹ C'est moi qui souligne.

³⁰ Dans le texte, la narratrice Nguyen An Tinh ne se déclare pas être identique à l'auteure, dans des nombreuses entrevues Kim Thúy avoue que la majorité des histoires racontées dans *Ru* sont puisées dans son expérience personnelle.

raconter sa version de l'Histoire qui semble diriger l'écrivaine, ainsi que le besoin de « transmettre [l'histoire] à ses enfants » et de « rendre justice au parcours de milliers d'autres au Canada » (2012 : 88), explique Valérie Dusailant-Fernandes dans son article « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy ».

Kim Thúy a quitté le Vietnam comme *boat-people* lorsqu'elle avait dix ans. Il serait tout à fait naturel de supposer que la mémoire de l'enfant non seulement enregistre les événements différemment de celle des adultes, mais aussi les transforme avec le temps. En plus, il est généralement admis qu'avec le temps il est de plus en plus difficile d'évoquer des souvenirs du passé éloigné. Dusailant-Fernandes souligne que selon Freud³¹ « les souvenirs d'enfance ne sont en fait que des souvenirs écrans, c'est-à-dire des souvenirs profondément modifiés, tronqués de leur partie principale où d'autres souvenirs viennent se greffer » (Dusailant-Fernandes, 2012 : 78). Ainsi, les souvenirs, surtout ceux de l'enfance, sont très subtils et modifiables. Où est donc la frontière entre la réalité et la fiction dans cette histoire sincère et parfois choquante ? Où est la vérité ? « Il n'y en a pas », dit l'écrivaine. « C'est nécessairement de la fiction, continue-t-elle lors d'une entrevue. Ma mère vous dirait que je transforme ma vie en fiction, il y a rien de vrai ». Voyons quels sont les manifestations et les signes de fabulation autour du soi dans l'écriture de Kim Thúy, femme qui a paru incroyablement sincère et ouverte lors d'une rencontre avec ses lecteurs³².

³¹ Ceci dit, nous ne nous appuyons pas sur les théories psychanalytiques de Freud dans ce travail.

³² Rencontre dans le cadre du Festival des mots, Centre français, Université de Calgary, le 16 octobre 2014.

Dans l'enchaînement des fragments disparates de la mémoire familiale qu'est *Ru*, certains souvenirs sont de nature générale (tout comme dans les expériences de Wells, Morrison et Conway) : la narratrice décrit des événements de son enfance sans trop rentrer dans de menus détails. En effet, pour son histoire (et pour celle de ses proches, de ses compatriotes, et des *boat-people* en général), plusieurs détails ne semblent avoir aucune importance. Comme au cinéma, les scènes montrées en plan général et celles en gros plan, les moments du passé et ceux du présent, les souvenirs d'enfance et les réflexions d'une femme adulte sont entremêlés ; ce qui illustre en fait la manière dont les souvenirs sont organisés dans la mémoire. Passons au premier exemple :

Nous avons dû partager notre espace, en accueillant dix de ces filles et garçons soldats inspecteurs dans notre demeure. Nous leur avons laissé un étage. Nous habitions chacun notre coin de maison en évitant les contacts, sauf durant les fouilles quotidiennes, où nous étions obligés d'être les uns en face des autres. Ils devaient s'assurer que nous ne possédions plus que l'essentiel, comme eux. (*R* : 40)

Ce fragment, qui décrit une étape difficile de la vie des futurs *boat-people*, nous donne une idée assez générale de la situation. On pourrait supposer que c'est exactement la manière dont l'écrivaine se souvient de son enfance plusieurs années après. Or, ces souvenirs sont probablement complétés par ceux d'autres membres de sa famille, ainsi que par de longues discussions et réflexions sur ce sujet. Pourtant, d'autres événements sont plus détaillés :

Le monsieur assis à côté de mon oncle dans la cale du bateau ne possédait aucun bagage, même pas un petit sac avec des vêtements chauds, comme nous. Il transportait tout sur lui. Il avait un maillot de bain, un short, un pantalon, un t-shirt, une chemise et un chandail sur le dos, et le reste dans ses orifices : des diamants encastrés dans les molaires, de l'or sur les dents et des dollars américains enroulés dans l'anus. (*R* : 51)

Les descriptions, comme celle-ci, poussent le lecteur à se demander si l'évènement décrit est vrai, si l'enfant est capable de remarquer tant de détails et de s'en souvenir plus de trente ans après. Or, le but de cette analyse n'est pas de vérifier si l'écrivaine dit la vérité ou pas ; ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est la possibilité d'autofabulation. Si les psychologues, dont Wells, Morrison et Conway, estiment que la majorité des enfants ne se souviennent que des circonstances (qui/où/quoi) entourant des évènements importants de leur enfance, on peut supposer que des détails comme le contenu du bagage d'un étranger pouvaient effectivement échapper à la mémoire de l'écrivaine. Dans ce cas, une façon de les faire entrer dans le texte, est de les inventer pour combler les trous dans la mémoire et dans le fil narratif du récit ou d'incorporer les souvenirs d'autres. En fait, dans cet extrait en particulier, la narratrice se définit à travers l'étranger car c'est dans ce contexte qu'elle raconte comment sa famille a appris à « voyager très léger ». Ainsi, en fabulant autour de l'autre, elle fabule autour de soi-même.

Ce dernier cas, qui nous sert d'exemple d'autofabulation par la mémoire, n'est pas singulier. Lorsqu'ils débarquent sur la terre ferme, les *boat-people*, dont Kim Thúy, voient « un Asiatique en boxer-short bleu clair » courir vers leur bateau pour dire aux gens « de débarquer et de détruire le bateau » (R : 106). Or, bien que de nombreuses personnes aient eu l'impression d'avoir vu cet homme mystérieux, personne n'en était vraiment sûr. En fait, l'écrivaine elle-même réfléchit au caractère incertain de ce souvenir particulier et de la mémoire en général. Voici ce qu'elle en dit :

Je ne sais pas pourquoi j'ai gardé si clairement l'image de cet homme au pas de course dans l'eau, les bras en l'air, le poing frappant dans le vide avec un cri d'urgence que le vent n'a pas transporté jusqu'à moi. Je me souviens de cette image avec la même précision et la même clarté que celle de Bo Derek

sortant de l'eau en courant dans son maillot couleur chair. Pourtant, je n'ai vu ce monsieur qu'une seule fois pendant une fraction de seconde [...] Tout ceux qui étaient sur le pont l'ont vu. Mais personne n'oserait le confirmer avec certitude. (*R* : 106)

En fait, l'écrivaine se contredit lorsqu'elle parle de cet homme que tous les nouveaux arrivés ont vu mais dont le « cri d'urgence » n'a pas été entendu par Thúy. Et la narratrice continue en énumérant toutes les versions possibles de l'histoire de cet étranger. Cet exemple illustre encore une fois le caractère fragile de la mémoire humaine. Évidemment, ce personnage a joué un rôle important dans la vie des *boat people*, un rôle tellement important et presque magique, jusqu'au point où il est difficile de croire que cela ait pu ne pas se passer. Était-ce un rêve ou un produit de l'imagination collective ? Probablement pas. « Nous étions plus de deux cents à regarder ce spectacle en silence, les yeux embués par la pluie et la stupeur » (*R* : 107), écrit l'auteure. Or, dans ce souvenir, les frontières entre la mémoire, l'oubli et l'imagination sont trop subtiles pour définir si cet homme était réel ou pas. À ce propos, Dusaillant-Fernandes écrit : « An Tinh semble revisiter ses souvenirs à mesure que lui reviennent des images, corrigeant dans un court chapitre les trahisons de sa mémoire d'enfant » (Dusaillant-Fernandes, 2012 : 78). Elle poursuit en expliquant qu'un des enjeux de *Ru* est la bataille que l'écrivaine mène contre l'oubli de l'histoire collective :

[Ce] que Thúy veut rappeler à la mémoire, ce ne sont pas ces femmes et ces enfants rencontrés au détour de la vie ou au fil du récit d'un témoin ; c'est plutôt de dénoncer l'oubli collectif de la mort de nombreux civils pendant les années tragiques du Vietnam. La description de ces scènes traumatiques semble agir comme une tentative de remémoration, de rappeler les oubliés dans le monde des vivants, dans le monde de la mémoire. (Dusaillant-Fernandes, 2012 : 85)

En fait, sa description des années tragiques pour le Vietnam est une sorte de récit témoin dans le sens ricœurien du terme. Le concept de témoignage est élaboré par Ricœur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), et décrit le passage des souvenirs abstraits et éphémères au récit qui fera partie des archives historiques collectives. C'est d'ailleurs une bonne illustration de l'effet produit par *Ru* dans le Canada francophone (et ensuite dans le monde entier) – il s'agit non seulement de la première écrivaine d'origine vietnamienne qui écrit sur le passé douloureux de son pays, mais également qui le fait à partir d'une position de témoin. En tant que témoin, elle raconte son histoire non seulement aux lecteurs, mais aussi elle se la raconte à elle-même, à sa propre altérité. Même la partie de l'histoire qui n'a pas été directement vécue par la narratrice devient ainsi une partie de son identité. En tant que témoin, Kim Thúy s'engage dans le récit raconté afin de pouvoir revivre son histoire.

Dans sa tentative de mettre en avant les traits communs pour tous les usages du terme témoignage, Ricœur pose la question de la fiabilité du message du témoin. Or, le témoignage n'est jamais objectif : bien que le témoin, comme Kim Thúy, parle des événements réels auxquels il a assisté, il le fait toujours en fonction de sa vision unique du monde. Il faut noter que la nature du témoignage semble être ambiguë et parfois même contradictoire : c'est un récit qui est censé décrire les faits du passé d'un point de vue objectif, mais qui, tout de même, laisse pénétrer l'expérience personnelle de l'auteur dans l'histoire décrite. À partir de ce moment, l'événement rapporté n'est plus une expérience collective, mais celle d'une seule personne. L'objet de l'histoire peut rester, cependant, un événement qui a laissé son empreinte dans la vie de toute une

communauté, mais les causes de cet événement, son effet et ses conséquences seront toujours traités à travers le prisme de la perception du monde de celui qui parle.

Or, *Ru* est beaucoup plus que le récit d'un témoin. Antony Soron, par exemple, note que l'écrivaine s'autorise à modifier quelque peu les événements vécus lorsqu'elle les décrit. Kim Thúy elle-même souligne que les souvenirs et les événements mis dans le récit ne sont pas forcément les siens : « je me suis approprié tout un tas d'histoires pour en faire mon histoire. Je voulais que mon fils comprenne qu'il existe un dénominateur commun à tous les Vietnamiens exilés »³³. Le motif de l'exil est ainsi très présent dans l'écriture de Kim Thúy dont le talent de décrire des événements horribles d'une manière très poétique rend la lecture de ce témoignage particulièrement intéressante.

Il faut noter que la reconstruction des souvenirs dans la conscience de l'écrivaine semble se produire lors du processus de l'écriture même. A-chronologique et fragmentaire, le récit ressemble à un flot de pensée, à une réflexion et à l'interprétation du passé collectif à la fois. Ainsi, l'histoire des *boat-people*, celle d'une grande famille vietnamienne et celle des événements de la vie adulte de l'écrivaine font toutes l'objet de cette interprétation. Comme on a déjà mentionné, la reconstruction des souvenirs autobiographiques dans le récit est le premier pas vers l'autofabulation et *Ru* de Kim Thúy n'est pas une exception.

2.4. Conclusion

On peut distinguer au moins deux niveaux de fabulation : la fabulation inconsciente (ou involontaire), dont la mémoire est un mécanisme important, et la fabulation

³³ Propos de l'entretien daté de février 2010, <evene.lefigaro.fr >, consulté le 10 janvier 2015.

consciente (ou volontaire), qui se manifeste par la volonté de l'auteur de *fictionnaliser* son récit autobiographique. Dans ce cas, l'écriture intime peut être classée parmi les romans autobiographiques (qui, pendant longtemps, ont été l'objet d'étude de Lejeune) ou parmi les autofictions (dans le sens du terme doubrovskien³⁴). Or, les frontières entre ces deux niveaux de fabulation ne sont pas faciles à définir. Si l'on est d'accord qu'il est presque impossible de parler de mémoire sans passer par l'imagination et vice versa, il serait tout aussi difficile de les séparer dans l'écriture autobiographique. Ainsi, dans le récit, on ne peut que tenter de deviner où commence le travail imaginatif (que l'on croit être une manifestation de la fabulation volontaire plutôt qu'involontaire) et où finit le travail mémoriel.

Nombreux sont les mécanismes de fabulation consciente dans les textes autobiographiques, nombreux sont ceux qui se trouvent à la frontière du conscient et de l'inconscient. Dans le troisième chapitre de ce travail, on en examinera deux : le mythe et le masque et on tentera de voir quel est leur rôle dans la fabulation autour de la vie personnelle dans le récit autobiographique.

³⁴ « 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 » (Dobrovsky, 1977, quatrième de couverture).

CHAPITRE III

Mythe et masque : espace de (dé) voilement de soi

L'écriture personnelle, que ce soit une autobiographie, une autofiction ou un roman autobiographique, sert souvent d'espace de confession et de refuge pour les écrivains. Même si l'objet de l'écriture autobiographique est l'identité de l'auteur, elle se révèle assez problématique et complexe puisque, comme le dirait Ananda Devi, l'auteur est « à la fois le matériel modelé et le modelleur » (Ananda Devi, 2010 : 41). Comme nous l'avons vu, le discours objectif sur soi est presque impossible, peut-être même inexistant. C'est une autre raison pour laquelle l'écriture intime est contradictoire : les écrivains se déclarent être honnêtes dans leur texte, ne dire que la vérité, et, malgré eux, y fabulent autour de leur propres vie, ils la *fictionnalisent*. Les textes autobiographiques, comme d'ailleurs les textes fictionnels, sont donc un espace où tout est possible et où tout est permis : on peut revivre notre enfance, embellir notre passé et réfléchir à notre vie. Autrement dit, on peut y décrire la vie telle quelle aurait pu être, telle qu'on aurait voulu qu'elle soit. Il existe plusieurs façons de le faire, parmi lesquelles se trouve la reconstruction de l'histoire à partir des souvenirs, ce dont nous avons déjà parlé, la mythification du passé par le travail de mémoire et d'imagination et le (dé)voilement de soi.

1. Mythe

Ce que j'ai l'intention de faire dans cette partie, ce n'est pas d'étudier les mythes³⁵ déjà existants, scandinaves, germaniques ou des légendes médiévales, mais de repérer et analyser les mythes produits par les auteurs des récits personnels. C'est la raison pour laquelle, une courte introduction du concept de mythe me semble être utile pour cette étude. Je voudrais m'arrêter sur le mythe en général et, en particulier, sur sa définition. Dans *Mythologies*³⁶, l'œuvre qui vise à déchiffrer les mythes présents dans la culture française des années 60 du XX^e siècle et d'analyser leur formation et fonctions, Roland Barthes écrit que « le mythe est un système de communication, c'est un message » ; cependant, il « ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère » (Barthes, 1957 : 193). En d'autres mots, le mythe n'est ni un objet, ni un concept, ni une idée, mais « un mode de signification ».

À l'origine, la notion de mythe ne relève point de la littérature, mais de la religion, affirme Pierre Albouy dans son ouvrage *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Les mythes, « solidaires des rites et nés avec eux » sont une sorte de « puissances d'investissement de la sensibilité » (Albouy, 1969 : 9). Le mythe, merveilleux, fantastique et plurivoque, se veut difficile et est « capable de porter des significations très diverses » (Albouy, 1969 : 11).

³⁵ En effet, le mot grec *muthos* qui est à l'origine de la notion du mythe signifie « fable, récit ». La mythologie, quand à elle, renvoie à l'ensemble des mythes et légendes répandus dans la culture d'un peuple. Selon Magali Nachtergaele, c'est avec les travaux de Roland Barthes que la mythologie subit « un traitement sémiologique : [elle] se subdivise, se démultiplie en mythologies au pluriel qui apparaissent comme les phénomènes de faits culturels à décrypter » (1).

³⁶ Je suis consciente des travaux de Pierre Brunel et de Mircea Eliade. Je me cantonnerai cependant aux définitions du mythe proposées par Roland Barthes.

La mythologie, selon Barthes, fait partie de la science des signes, la sémiologie. Le signe, à son tour, est le sens produit par le signifiant et le signifié. Un exemple célèbre de signe est le bouquet de roses qui traduit le message de la passion (où les roses sont le signifiant et la passion est le signifié). C'est ce qui représente la structure de mythe – le schéma tridimensionnel : le signifiant, le signifié et le signe. Mais, puisque le mythe se base sur une chaîne sémiologique qui existe avant lui, il fait partie du système sémiologique second³⁷ (Barthes, 1957 : 199). Dans ce sens, n'importe quel objet auquel on attribue un sens différent de sa signification originelle peut être un mythe : « Le mythe ne peut se définir ni par son objet, ni par sa matière, car n'importe quelle matière peut être dotée arbitrairement de signification : la flèche que l'on apporte pour signifier un défi est elle aussi une parole » (Barthes, 1957 : 194). Cependant, il faut noter que tout objet, parole ou événement peut avoir plusieurs signifiés en fonction du contexte dans lequel ils sont perçus et interprétés. Ainsi, il y a des mythes communs, c'est-à-dire reconnaissables par la majorité d'un groupe, et des mythes individuels dont le message n'est pas évident pour le public général.

Puisque les termes signifiant, signifié, signe peuvent renvoyer à des choses différentes dans les deux systèmes sémiologiques, Barthes les précise de la manière suivante : le signe du premier système sémiologique, qui devient signifiant du mythe est appelé forme, le signifié du mythe est appelé concept, et le signe est signification du mythe, c'est-à-dire forme. Cependant, « le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë : il est à la fois sens et forme, plein d'un côté, vide de l'autre » (Barthes, 1957 : 202). Le sens du mythe fait partie d'une histoire, il postule un savoir ou un passé,

³⁷ Rappelons, que le premier système sémiologique est la langue.

autrement dit, il est complet. Lorsque le sens devient forme, « il se vide, s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre » (Barthes, 1957 : 203). Ainsi, la phrase *quia ego nomen leo* (du latin : *car moi je suis lion*) perd son sens linguistique quand elle sert à illustrer une règle. « Il faut reculer beaucoup l'histoire de lion pour faire place à l'exemple de grammaire », explique Barthes (*ibid.*). Or, la forme ne remplace pas le sens, elle ne fait que l'éloigner. Ce sont ces rapports entre le sens et la forme, « ce jeu de cache-cache » qui définit le mythe.

Le concept, ou signifié du mythe, est bien déterminé : il est historique et intentionnel. C'est le concept qui établit « une chaîne de causes et d'effets, de mobiles et d'intentions » (Barthes, 1957 : 204). Si la forme du mythe est abstraite, le concept est centré sur la situation concrète. Reprenons les mots de Barthes pour mieux le décrire :

À vrai dire, ce qui s'investit dans le concept, c'est moins le réel qu'une certaine connaissance du réel : en passant du sens à la forme, l'image perd du savoir : c'est pour mieux recevoir celui du concept. En fait, le savoir contenu dans le concept mythique, est un savoir confus, formé d'associations molles, illimitées. [...] En ce sens, on peut dire que le caractère fondamental du concept mythique, c'est d'être approprié. (*ibid.*)

En fait, c'est par le concept que l'histoire est implantée dans le mythe. Face à la diversité des signifiants qu'il peut avoir, le concept est quantitativement pauvre. Plusieurs images peuvent représenter le multiculturalisme canadien, ainsi que des centaines de phrases latines peuvent illustrer une règle grammaticale particulière. C'est notamment grâce à cette répétition du concept à travers des formes différentes que le mythe peut être déchiffré. C'est également pour cela que le concept mythique n'est pas fixe : étant chargé d'Histoire, il apparaît, se transforme et disparaît avec elle.

La fonction paradoxale de mythe est de « déformer, non de faire disparaître », affirme Barthes (1957 : 207). C'est le rapport de déformation qui unit le concept du

mythe au sens où le premier déforme le deuxième. Dans l'exemple de la phrase latine *quia ego nomen leo*, c'est le lion qui est privé de son sens général et de son histoire pour qu'il puisse acquérir le sens second – le concept de lion est donc déformé.

Puisque n'importe quel objet/unité (une seule lettre d'alphabet aussi bien que tout un événement historique) peut être la matière de création d'un mythe, il est important de savoir lire ces mythes toujours présents dans l'oralité de la vie quotidienne, dans les images et les récits. Barthes distingue trois méthodes de lecture du mythe. Selon la première, pour produire un mythe il suffit de partir d'un concept et de lui trouver une forme. Une autre façon de lire un mythe est de le déchiffrer (ce que font les mythologues) : dans ce cas il faut distinguer le sens de la forme et pouvoir saisir la déformation. Finalement, on peut traiter le signifiant comme « un tout inextricable de sens et de forme » (Barthes, 1957 : 2008) pour recevoir une signification ambiguë, c'est-à-dire le mythe même.

Vu que la réalité, telle qu'on l'a créée dans nos consciences, est pleine de mythes, il n'est pas surprenant que ce soit aussi le cas pour l'écriture. Les textes fictionnels et autobiographiques représentent l'espace de liberté où l'auteur tisse le récit de ce qui le préoccupe dans la vie réelle en mythifiant cette dernière. C'est dans l'écriture que ressortent les désirs et les rêves irréalisables : dans son texte, l'écrivain a le pouvoir de représenter la réalité telle qu'il la voit, de l'interpréter et de faire référence à un passé et à un futur imaginaires. Lorsqu'il crée son univers textuel, l'écrivain est libre de fabriquer ses propres mythes en attribuant à certains faits ou événements un sens particulier.

Comme je l'ai déjà mentionné, la plupart des textes littéraires sont habités par des mythes, et les trois œuvres étudiées dans ce travail n'y font pas exception. Cependant, je

voudrais m'arrêter ici en priorité sur *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi et *Ru* de Kim Thúy parce que ces deux textes représentent, selon moi, une excellente illustration de la mythification de la vie personnelle. C'est dans ces récits que je voudrais repérer et analyser des mythes qui, comme le dit Albouy, sont voisins de l'idéal à atteindre, qui sont « une sorte de rêve stimulant ou consolant, qui embellit de ses mirages, non plus le passé, mais l'avenir ou l'ailleurs » (Albouy, 1969 : 13).

1.1. *Le passé romancé dans Ru de Kim Thúy*

D'après Kim Thúy, elle n'aurait jamais pu écrire *Ru* de cette manière si elle n'était pas canadienne³⁸. Son pays d'origine n'aurait jamais pu être tel qu'il est décrit par l'écrivaine, si elle avait écrit *Ru* au Vietnam. Est-ce donc la distance qui lui a permis de romancer son pays et son histoire jusqu'à les rendre mythiques ?

Dans ses *Mythologies*, Barthes dit : « Le langage de l'écrivain n'a pas à charge de représenter le réel, mais de le signifier » (1957 : 224). En d'autres mots, la parole de l'écrivain vise à doter le réel d'une signification différente de celle des autres, d'enrichir ce réel d'un nouveau sens. Dans les écritures intimes, il s'agit de l'interprétation de son parcours vital et, par conséquent, de l'élaboration du mythe personnel à partir de la mémoire personnelle et collective. C'est ce que fait Kim Thúy en racontant son histoire personnelle qui s'imbrique à celle de ses compatriotes. Or, ce voyage dans le passé, dans l'histoire du pays vue par un enfant et racontée par une adulte, ne peut que mythifier sa vie, bien qu'il soit basé sur des événements réels. Quand je dis *mythique* ou *mythifier*, ce n'est pas pour mettre en doute la véracité du récit. Au contraire, c'est que la manière

³⁸ Entrevue dans le cadre du *Festival des mots*, Centre français de l'Université de Calgary, 16 octobre 2014.

dont Kim Thúy raconte son histoire est tellement réaliste qu'elle la rapproche du rêve, du merveilleux, du mythe. Cela nous renvoie à ce que Mattiussi appelle la figure exemplaire du mythe, c'est-à-dire « ce qui est sans être » et à ce qui est le trait essentiel du mythe selon Pierre Brunel : « il est une illusion évanescence, mais aussi une réalité plus vraie que le vrai » (Mattiussi, 2002 : 31). Quand je parlerai de *mythe* ou de *mythique* dans les textes analysés, ce sera donc pour souligner leur caractère illusoire ou romancé, tout en tenant compte qu'à la base sont des histoires réelles.

Comme nous l'avons déjà vu, la mémoire joue un rôle crucial dans la construction du récit chez Kim Thúy, elle est nourrie par les descriptions vives du Vietnam en guerre, de voyage en bateaux, de l'arrivée au Canada et des premiers pas dans une nouvelle vie. Sans doute, le travail mémoriel est-il toujours accompagné de celui de l'imagination. Cependant, la mémoire alliée à l'imagination produit une interprétation unique des événements dont l'écrivaine a été témoin. Le Vietnam aussi bien que le Canada n'auraient jamais pu être décrits comme ils le sont dans *Ru*, si Kim Thúy n'avait pas eu dix ans lors de ce passage de l'un à l'autre ou s'il n'y avait pas cette distance entre elle et son pays d'origine. Cette distance spatiotemporelle lui permet non seulement de mieux se comprendre, mais aussi de réévaluer l'importance de certains événements qui, avec le passage du temps, deviennent presque mythiques. De multiples raisons peuvent être trouvées pour expliquer les *pourquoi* et *comment* des petites histoires enchaînées dans ce récit, mais, quelles que soient ces raisons, le processus de mythification personnelle est remarquable.

Le Vietnam occupe une place importante dans *Ru* puisqu'il représente tout ce qui est lié à la vie de famille de l'écrivaine et surtout à son enfance troublée par la guerre. En

fait, l'histoire de dix soldats qui, un jour, viennent habiter avec sa famille et y restent pendant un an, semble avoir un double sens. Non seulement il s'agit de partager l'espace, d'être constamment surveillé et fouillé, mais il s'agit aussi de la perte d'accès aux possessions les plus précieuses : les livres. Ainsi, « le casque vert » et « un foulard à carreaux noirs et blancs », ne sont-ils pas devenus les symboles du vol du plaisir de lecture ? Ce sont les éléments du passé recomposés en mythe qui donnent beaucoup de sens à l'identité de l'écrivaine au présent. Bien sûr, ce mythe n'est qu'une petite partie du mythe personnel qui se développe dans le récit.

Malgré les événements qui ont déchiré le Vietnam et l'ont ainsi rendu tristement célèbre, Kim Thúy trouve les plus beaux mots pour composer l'histoire de ses origines. Le pays, la famille nombreuse, l'école et toutes sortes d'expériences qui, parfois, sont loin d'être plaisantes, sont décrits avec tant d'amour et d'affection qu'ils semblent construire une enfance idéale. En savourant les moments du passé, si réels et si extraordinaires pour quelqu'un qui ne les a jamais vécus, en idéalisant certains d'entre eux, l'écrivaine crée le mythe de ses origines.

Le départ du Vietnam, surtout les quatre jours et nuits dans les pénombres du bateau, le séjour en Malaisie et, finalement, l'arrivée au Canada en sont tous des éléments. Dans une entrevue Kim Thúy raconte que sa famille a été vraiment chanceuse non seulement de pouvoir partir en bateau, mais aussi de survivre à ce voyage, peut-être le plus important de sa vie, et dont elle parle dans *Ru* :

Le paradis et l'enfer s'étaient enlacés dans le ventre de notre bateau. Le paradis promettait un tournant dans notre vie, un nouvel avenir, une nouvelle histoire. L'enfer, lui, étalait nos peurs : peur des pirates, peur de mourir de faim, peur de s'intoxiquer avec les biscottes imbibées d'huile à moteur, peur de manquer d'eau, peur de ne plus pouvoir se remettre debout, peur de devoir uriner dans ce pot rouge qui passait d'une main à l'autre, peur

que cette tête d'enfant galeuse me soit contagieuse, peur de ne plus jamais fouler la terre ferme, peur de ne plus revoir le visage de ses parents assis quelque part dans le pénombre au milieu de ces deux cents personnes.
(R : 13-14)

Cette expérience pénible vécue par une fillette de dix ans et racontée par une écrivaine des dizaines années après, illustre bien comment un élément du passé fait partie du mythe personnel. D'une valeur énorme pour l'auteure, ce mythe porte sur les commencements d'une « deuxième vie », comme le dit Kim Thúy elle-même, et il ancre son existence.

Après avoir survécu au voyage en mer, tout comme les héros des récits épiques de l'antiquité, les *boat-people* arrivent en Malaisie en tant que réfugiés et y restent pendant quelques mois avant de partir pour le Canada. C'est dans le pays du vrai Nord fort et libre, dans le pays du blanc purifiant que le mythe personnel émerge. « Quand j'ai vu les premiers bancs de neige à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, je me suis sentie dénudée, sinon nue », écrit Kim Thúy (R : 18). Le contraste entre les pénombres de la guerre et le blanc éblouissant, le goût de liberté est, sans doute, impressionnant. Or, il s'agit ici d'une histoire qui, étant commune à de nombreuses familles vietnamiennes, a également une valeur collective. Mattiussi l'explique très bien, que dans une telle situation il ne s'agit pas de relater des faits imaginaires mais de « [leur] conférer une aura quasi mythique en [les] transformant en un drame unique, qui ne s'est produit qu'une fois dans un seul décor et qui est ainsi constitué en une manière d'origine radicale » (Mattiussi, 2002 : 107).

L'enchaînement des événements incroyables, et pourtant vrais, constitue le fond du mythe personnel de Kim Thúy. Le résultat en est que l'identité ne reste pas intacte,

que le *moi* de l'écrivaine, lui aussi, se mythifie. Il s'agit d'un moi qui évolue avec et dans le texte, du moi qui, entre autres, est l'objet du récit. L'auteure dit qu'elle romance le Vietnam, mais ne romance-t-elle pas une facette de son identité ? Lorsque Kim Thúy fait revivre les moments importants de son passé, elle s'affirme comme une de *boat-people*, comme l'une de ces personnes que l'histoire pouvait faire tomber dans l'oubli. Or, c'est son récit et sa version des événements de la guerre au Vietnam qui, un jour, entrera dans l'Histoire de son peuple. En fin de compte, ce sont des récits comme *Ru* qui, chacun à sa manière, rajoutent à l'Histoire collective.

Qu'elle le veuille ou non, cette femme qui raconte les douleurs et les joies de sa vie, qui malgré tout, trouve des mots d'amour et de gratitude, devient en quelque sorte héroïque. Elle nous dira, probablement, qu'il n'y a rien d'héroïque dans son passé, et, effectivement ce n'est pas le cas. Pourtant, ce n'est pas son passé qui relève de l'héroïsme, mais son présent : le voyage vers les époques douloureuses de son enfance qui doit demander énormément de courage, mais pour Kim Thúy il est une source de gratitude pour un nouveau départ. C'est une femme qui ne permet pas au passé de la déprimer, et qui, malgré tout, reste optimiste, et se proclame être « condamnée au bonheur ». « Je sais, dit-elle, que je peux tomber à n'importe quel moment, mais il vaut mieux que la dernière image soit le ciel bleu »³⁹.

1.2. *L'écriture comme mythe* dans *Les hommes qui me parlent d'Ananda Devi*

Le mythe, nous l'avons vu, est un langage, une parole, un message. En fait, c'est l'acte de doter un élément de la vie d'un sens particulier, souvent symbolique, qui le

³⁹ Entrevue dans le cadre du Festival des Mots, Centre français de l'Université de Calgary, 16 octobre 2014.

définit. Le récit suivant dont il va s'agir de retrouver la composante mythique, *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi, est un texte pluridimensionnel, mais non pas forcément centré sur des mythes culturels ou religieux. Pourtant, la dimension mythique s'y révèle à travers l'abstraction des lieux réels, l'île Maurice et la France, et la création d'un espace nouveau, celui de l'écriture. Comme le souligne si bien Eileen Lohka, c'est « un troisième espace » qui se rapproche, s'il ne le devient pas complètement, de l'espace cherché par Ananda Devi – « *a room of one's own* » (Lohka, 2013 : 97). En nous référant à ce récit autobiographique, nous tenterons de démontrer comment l'écrivaine se (dé)voile à travers cet espace mythique.

Le récit rétrospectif, une sorte de méditation, permet à l'auteure d'établir un dialogue entre elle et le lecteur, à se sentir à l'aise pour parler de ce qui l'a préoccupée pendant, semble-t-il, de longues années : les relations dans sa famille, sa place dans la vie, les multiples rôles qu'elle doit jouer. « Je ne peux pas parler. Seulement écrire » (HP : 20), dit-elle. L'écrivaine oppose donc la complexité de la vie au confort que lui donne l'écriture. À plusieurs reprises, Ananda Devi avoue que ce sont les mots qui la consolent, qui sont son « refuge », son « histoire », son « lieu » d'existence (HP : 71). L'écrivaine parle de ses souvenirs d'enfance, réfléchit à sa famille et à ses débuts en écriture, et tout cela avec un seul but – « comprendre le sens des choses » (HP : 195), ce qui n'est possible que par l'écriture. En fait, il est généralement admis que l'acte d'écrire aide à organiser les pensées et à voir plus clair, mais c'est exactement ce qui rend l'écriture mythique. Transcrire ses pensées par des mots sur le papier est une sorte de rituel qui, dans le cas d'Ananda Devi, lui permet de fuir de la réalité :

Quant à écrire, rien ne me vient à part ce texte-ci, qui me permet certes la consolation de ce face-à-face tellement primaire, mais dont je ne sais ce que je

ferai. [...] À travers son langage, son rythme, je me décode. À travers le langage, sa tranquillité, je me construis. Mensonge ou vérité, peu importe. (HP : 147)

C'est à partir de l'écriture que l'écrivaine se construit, qu'elle tente d'accepter la vie, de se (faire) comprendre. Son lieu mythique est donc le texte, la destination où elle arrive par l'écriture et où elle parvient à « [se] croire différente » (HP : 92).

« Dans cet autre lieu qu'est l'écriture, tu vis dans plusieurs dimensions à la fois. Pourquoi alors accorder tant d'importance à la réalité? » (HP : 154), se demande Devi. C'est effectivement par l'écriture de ce récit autobiographique qu'elle semble jouir de la liberté de mélanger le rêve et la réalité : questionner son identité, fuir, se cacher dans un hôtel inconnu... En quelque sorte, c'est l'écriture qui est cet « hôtel » mystérieux vers lequel l'écrivaine a fui ; c'est dans l'écriture qu'elle se sent assez libre pour réfléchir et dialoguer avec elle-même sur la vie. C'est aussi le lieu où Ananda Devi se sent protégée : elle pourra toujours dire aux hommes qui lui parleront de ce texte, notamment son mari et ses deux fils, que tout ce qui y est dit ne devrait pas être pris au sérieux, parce qu'après tout, elle n'a écrit qu'un texte.

Ce nouvel espace est aussi celui qui permet à l'écrivaine de jouir de son jeu de mots, de faire son lieu tel qu'elle veut le voir, clair et vide, et d'y amener son lecteur : « C'est cela la magie des mots. En un paragraphe, je vous ai emmené dans un lieu qui n'existe pas. Et en une ligne, je le dissipe » (HP : 210). Ce lieu est abstrait, il est partout et il n'est nulle part ; dans ce lieu, c'est Ananda Devi qui parle aux hommes de tout ce qui l'a préoccupée pendant des longues années. Quand elle arrête de parler, c'est le « pouvoir du silence » (HP : 84) qui y règne et qu' Ananda Devi préfère.

Dans son article « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi. Un nouvel espace pour se dire ? », Odile Cazenave examine ce nouvel espace silencieux auquel l'écrivaine recourt face à l'enfermement social et où elle « fait appel au pouvoir de l'écriture » (Cazenave, 2013 : 46) pour se sauver, pour transgresser les codes (*ibid.*). Selon Cazenave, cet espace représente le mélange du soi, de l'intime et du littéraire (Cazenave, 2013 : 40) ; il permet à l'écrivaine d'aborder « la question de la création, de la langue et de la critique littéraire » (*ibid.*) et de poser « la problématique de la création et du rapport de l'écrivain à son texte puisqu'elle devient la matière même de ce texte, puisque ce texte le vampirise et inversement » (Cazenave, 2013 : 45). C'est dans cet espace mythique qu'Ananda Devi fabule autour de sa vie conjugale et ses relations avec la famille, sa mémoire de lecture et l'écriture par laquelle elle vit. C'est notamment l'écriture qui semble être sa « caverne sous-marine » et qui, comme le dit l'écrivaine dans son article « Ma vie avec Joséphin », incarne « le cœur des fantasmes adultes et le noyau des peurs enfantines. Le lieu où aboutissent les fables et où naissent les légendes et les mythes » (Ananda Devi, 2010 : 48). Dans un beau langage poétique abondant en métaphores, Ananda Devi fait ressortir son inconscient et sonde « une boue intime, les marées closes et résurgentes des émotions, la source de ces histoires qui, sous d'innombrables travestis, parlent toujours de la même chose : soi » (*ibid.*). Mais, l'écrivaine explique qu'« il ne s'agit pas là d'un "je" ni d'un "jeu" autobiographique. Il nous renvoie à la raison d'être du mythe, qui est de décoder sous forme d'images et d'événements symboliques les angoisses sous-jacentes de l'humain, face à son énigme » (*ibid.*).

3. Masque

L'expression célèbre de Shakespeare qui dit « La vie est un théâtre et nous sommes tous acteurs » peut sembler banale et, pourtant, elle décrit bien la manière dont la société moderne fonctionne. Dès l'enfance on apprend à respecter des limites de nos actions : ce qu'on peut ou ne peut pas faire, ce qu'on doit faire etc. Une fois en présence d'autres personnes, on adopte un comportement convenable, on devient ce qu'on croit devoir être : en un mot, on se met un masque.

Dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, l'opinion de l'auteur, le sociologue canadien Erving Goffman, fait écho à l'expression de Shakespeare. Selon Goffman, chaque personne joue des rôles dans la vie quotidienne et professionnelle. En fait, il cite les mots suivants de Robert E. Park : « Ce n'est probablement pas par un pur hasard historique que le mot personne, dans son sens premier, signifie masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment » (Park cité par Goffman, 1959 : 27). Ainsi, le mot latin *persona* (du latin d'origine étrusque) signifiait « masque de l'acteur », « visage, face », « rôle [au théâtre], caractère, personnage; personnalité, personne, individu » (Maldiney, 2007 : 237)⁴⁰.

⁴⁰ À l'origine, le masque, comme symbole de sacralité, est intimement liée aux pratiques rituelles : en Grèce, le dieu du théâtre est représenté par des masques, à Athènes, Thespis introduit le masque empirique dans le théâtre au VI^e siècle avant J.-C., en Afrique, le masque incarne des divinités dans plusieurs cérémonies rituelles. Dans tous les cultures, le masque « participe d'une recherche de perfection dans l'imitation des dieux et contribue, par la même occasion, à sceller l'adhésion du public qui, fasciné devant ces différents rôles "parfaitement rendus" éprouve un plaisir esthétique qui finit par générer la théâtralisation » (Gbanou, 2002 : 48). Dans le cadre de cette discussion, la dimension du sacré ne sera pas pertinente. Nous utiliserons le concept du masque dans sa relation très proche avec la notion de *persona* tel que l'entendaient les Grecs ; en d'autres mots, une mise en scène du soi, voire l'imagination de ce que l'on est.

Aujourd'hui, il nous est possible de distinguer trois grandes orientations du concept de masque. Premièrement, le masque représente un objet rituel dont le rôle est de créer un lieu entre le réel et l'imaginé. Dans ce cas, le masque devient un maquillage sous lequel l'être humain n'est plus ce qu'il est : il est camouflé. Il s'agit donc d'une seconde identité incarnée par la concept du masque. Deuxièmement, le masque peut être un élément qui ajoute ou retranche ce qu'on veut montrer. L'imitation, telle que décrite par Aristote, implique une recreation du réel, une représentation qui réorganise ce réel sans tout à fait s'en détacher complètement. Or, dans une tentative de montrer la réalité telle qu'elle est, le masque soit agrandit certains traits, soit les diminue. Finalement, le masque peut être interprété comme un jeu, une simulation. C'est ce qu'incarne l'écriture de soi : la mise en scène de sa vie et le recours au masque. Dans le récit autobiographique, l'écrivain se construit avec des images et des idées qu'il a de soi. Ainsi, le *je* qui écrit appose un masque sur le *je* qui est dans le texte : il l'embellit, il cache certains détails et en accentue d'autres ; en un mot, il fabule.

Étant donné que la société moderne fonctionne d'une manière qui nous force tous à jouer certains rôles sociaux, ce qui revient à porter des masques, il n'est pas étonnant que cette pratique se reflète dans l'écriture. Qu'il s'agisse de l'écriture de textes fictionnels ou d'une sorte de confession, l'écrivain se cache sous des masques : soit ceux de ses personnages, soit ceux de la personne qu'il aurait pu ou voulu être. Nous pouvons supposer qu'au lieu de donner la liberté d'ôter tous les masques, l'écriture permet de choisir des masques différents de ceux que l'écrivain porte dans la vie réelle.

Dès qu'une personne se met en scène en tant qu'objet du récit, elle se rapproche d'une certaine image de soi, l'image qu'elle s'est créée dans sa conscience au cours des

années. Elle met un masque en rassemblant des objets, des moments et des idées éparses. Si au théâtre l'acteur est absorbé par le masque qui, en même temps, dissout son identité, dans le cadre de l'écriture personnelle, c'est le contraire : l'écrivain absorbe son masque, il devient un avec lui. Dans ce cas, la fonction du masque n'est pas de faire paraître le *je* écrivant quelqu'un d'autre, mais de montrer son identité et sa vie telles qu'il les voit lui-même ou telles qu'il voudrait les voir.

Le masque, le jeu de rôles et la mise en scène de soi sont des éléments qui accompagnent sinon tous les textes autobiographiques, du moins un grand nombre d'entre eux. Or, le domaine de leur emploi est beaucoup plus vaste. En écriture, tous ces éléments théâtraux impliquent l'imitation du réel et le désir de montrer non seulement ce qui est évident, mais aussi le sens caché. L'écriture c'est de la mimesis, dirait Aristote. Dans une tentative de représenter le réel par des signes graphiques on en arrive à créer un masque. Pour reprendre l'expression de Barthes à ce sujet, « L'écriture est un masque qui se montre du doigt » (Barthes, 1971 : 107).

Dans cette partie de notre travail, nous tenterons d'examiner comment le masque fait partie des mécanismes de l'autofabulation dans les récits autobiographiques, notamment dans *L'Africain* de Le Clézio et *Les hommes qui me parlent* d'Ananda Devi. À partir des exemples tirés de ces deux textes, nous parlerons du jeu de masques en nous arrêtant sur les points suivants : les fonctions du masque et ses rapports avec la personnalité réelle de l'écrivain, les conséquences et l'effet produit sur le lecteur.

2.1. Le masque chez Ananda Devi

Le motif du jeu de rôles et de vie masquée est un des motifs-clés dans *Les hommes qui me parlent*, texte dans lequel Ananda Devi voudrait être absolument sincère et honnête. La narratrice se déclare être « étouffée par les masques » (HP : 68), et c'est ce texte, une sorte de confession, qui est censé lui donner la liberté et le courage de dire toute la vérité : « Mais ce n'est qu'ici que je parviendrai à aller jusqu'au bout de ce que j'ai entrepris : l'honnêteté » (HP : 12). Pourtant, plus Ananda Devi s'efforce de révéler la vérité, plus elle se cache dans et par le texte. En fait, c'est le masque de l'écriture qui l'aide à cacher les émotions dans la vie réelle. Tournée vers l'écriture du récit autobiographique, l'écrivaine décide de sortir de l'ombre, d'ôter les masques de ses personnages, « d'appréhender tout ce qui [lui] échappe » (HP : 16). Pour la première fois Ananda Devi écrit sans se cacher, de sorte que l'écran devient son miroir. « Ni embellissant ni déformant, le simple miroir de la vie » (HP : 17), « je ne fais que reprendre le miroir que [les hommes] m'ont présenté » (HP : 69), dit-elle. Et pourtant, le miroir reflète l'image en la déformant. C'est dans le texte que l'écrivaine veut se cacher de la « vie mensongère » (HP : 17). Comme le souligne Cazenave, « l'écriture n'est plus simplement perçue comme substitut de vie, mais aussi dans un dépassement de la qualité physique du geste d'écrire, [...] de regarder l'écran, d'avoir l'écran devenir son propre miroir » (HP : 47).

« Évidemment, non, elles ne sont pas moi, toutes ces femmes qui me ressemblent comme deux gouttes d'eau. [...] Je leur ai juste donné un peu de ma tête, de mon cœur, de mon esprit, de mon âme, et surtout de mon corps » (HP : 54), avoue Ananda Devi à propos de ses personnages. Or, dès qu'elle se lance dans l'écriture de l'histoire de sa vie,

elle semble préférer se raconter à travers les autres : ses fils, son mari, les écrivains avec lesquels elle dialogue dans le texte. D'ailleurs, le titre de ce texte autobiographique en est une bonne illustration. La confession devient un espace où l'écrivaine tente de « se résoudre » (HP : 75) à l'aide du dialogue avec ces hommes et avec elle-même à la fois : « ...mes histoires sont des fictions. [...] De la fiction, vraiment ? murmure A.D.N. Et de ces gens réels, ne risques-tu pas un jour de faire une fiction ? » (HP : 133). La mise en scène de soi, le questionnement de son existence, son identité et l'auto-analyse sont imprégnés des conversations avec Albert Camus, Boris Vian, Francisco de Quevedo, pour n'en nommer que quelques-uns. De tout cela, le lecteur peut avoir l'impression que dans *Les hommes qui me parlent* Ananda Devi fuit toutes ces voix qui lui disent ce qu'elle doit être, qui lui créent une image autre que celle qu'elle se fait, jusqu'au moment où elle déclare : « La femme qui me parle est plus dure que tous les hommes qui m'ont parlé » (HP : 77).

Entre ces multiples dialogues, l'écrivaine accorde une place importante à l'écriture, comme si là était le refuge où elle revient, fatiguée d'être parmi les hommes qui ne la comprennent pas. L'écriture est beaucoup plus qu'un masque, elle est l'espace où Ananda Devi se sent chez elle, l'espace où l'auteure trouve ce qui lui manque dans la vie réelle : silence et liberté. À plusieurs reprises elle nous le rappelle dans le texte : « L'écriture est peut-être aussi inscrite dans mon A.D.N. et je m'en ferai une arme » (HP : 77) ; « Ma vie est faite de livres. [...] Ma survie c'était mes livres » (HP : 81) ; « Je crois au pouvoir des origines. [...] L'origine à laquelle je pense, c'est l'impulsion première d'écrire » (HP : 84). C'est dans le texte lui-même que l'écrivaine se sent vivante et libre d'être elle-même, c'est l'écriture qu'elle oppose au « spectacle de marionnettiste » (HP : 110) dans lequel elle ne se sentait qu'un objet qui « était tour à tour une femme, une

mère, une professionnelle ; un écrivain » (HP : 110). En fait, nous pourrions dire comme Aristote que l'écriture devient un lieu de catharsis pour l'écrivaine.

Lorsque Ananda Devi parle de tous ces rôles qu'elle est obligée de jouer, elle ne précise pas qui est celle qui se confesse dans le texte. Sans doute, le fait-elle exprès puisque, tout au début, la narratrice exprime son désir d'ôter tous les masques, d'être sincère et de ne dire que la vérité. Or, est-ce vraiment possible de se débarrasser complètement de tous ces rôles que nous jouons tous dans la société ? Étrange mais vrai, l'homme a tendance à laisser ces rôles devenir une partie de son identité. Ainsi, nous avons l'impression que dans différents fragments du texte l'écrivaine laisse un de ses rôles guider sa pensée : ici c'est la mère qui parle à son fils, ensuite on voit la femme qui analyse son mariage et son mari ; plus loin encore, c'est l'écrivaine qui réfléchit à la littérature. Tout en étant sincère avec son lecteur, Ananda Devi n'arrive pas à se distancier de ses rôles et, plus généralement, du théâtre qu'est la société. Est-il vraiment possible s'éloigner de l'ensemble de ces rôles qui, en fait, forment l'identité pendant des années ? Qu'est-ce qu'il lui reste si elle enlève tous ces masques : écrivaine, mère, femme etc. ? N'est-ce pas les masques qui représentent son *soi* et qui lui permettent de se définir ? En fait, en écrivant ce récit autobiographique, l'auteure arrive elle-même à cette idée : « Je me méfie du mot autofiction mais toute écriture n'est peut-être que cela, déguisée de mille et une façons. Même en faisant la folle tentative de la révélation, l'on se transforme en fiction » (HP : 68). En d'autres mots, quels que soient le genre et le sujet abordé, l'auteur est non seulement présent dans le texte, mais il y fabule autour de sa vie. *Les hommes qui me parlent* est une « folle tentative » d'échapper au jeu de rôles,

d'être soi-même sans devoir se cacher derrière les personnages – une chose impossible à accomplir.

Tentée par le désir de fuir de la réalité, l'écrivaine laisse son imagination et ses rêves l'emporter : « J'ai l'impression d'avoir franchi une dimension » (HP : 119) ; « J'ai tout cet espace pour moi seule. Pour. Moi. Seule » (HP : 117) ; « Cette soudaine liberté me fait trembler. Ma peau vibre » (HP : 120). Ananda Devi rêve d'une maison au bord de la mer où elle peut cesser de jouer les rôles que « ses hommes » lui imposent et vivre librement sans devoir s'attendre à être jugée. « Réagencer mon temps, ma vie, moi. Reprendre le chemin de la connaissance. Savoir ce que je veux, ce que j'aime, ce qui me plaît » (HP : 121), écrit-elle. Dans son nouvel espace, dans son « lieu solitaire » (HP : 122), elle ne veut plus d'objets, elle ne veut y donner accès à personne : « Je vais le laisser clair et vide. Comme mon nouveau départ. Comme ma tête. Claire et vide » (HP : 123). Pourtant, même déplacée dans cet espace vide, elle semble entendre toujours des voix des « personnages » de sa vie réelle, comme, par exemple, celle de Virginia Woolf dont les livres « voyagent partout avec [Ananda Devi] » (HP : 125). Ainsi, sous le masque du dialogue avec quelqu'un qu'elle admire, l'écrivaine arrive à fabuler non seulement autour du passé et le présent, mais aussi sur son futur : « Sur ces rives, au dernier jour, Virginia a peut-être vu un ciel pareil à celui que je vois en ce moment, un ciel couleur de Turner, couleur d'algue verte, dans lequel plane un rapace » (HP : 128).

Si la maison au bord de la mer, à Maurice, peut être tout à fait réelle et représente un espace où Ananda Devi peut se réfugier, la littérature est, sans doute, son refuge imaginaire. Sans doute, Flaubert, Céline, Joyce, Lawrence, et Gary y occupent tous une place importante. En développant une réflexion sur les pseudonymes des uns et les

personnages des autres, elle ne cesse de chercher à se comprendre, à se décoder, à faire la connaissance de son alter-ego. Or, comme le conclura Ananda Devi elle-même, il est impossible d'écrire et, par conséquent, de se comprendre :

Recopiant les mots de [Romain Gary] cet homme aux yeux flous, aux yeux d'or, je me mets à transpirer, comme prise de fièvre. Il s'est battu contre l'écriture. Flaubert a rugi en écrivant. Céline a excrété sa haine de l'homme comme pour renier tout ce qu'il avait écrit. Joyce a accouché de son dernier livre quasi aveugle et dans un langage incompréhensible. Tout cela indique leur constatation finale : il est impossible d'écrire. (HP : 142)

À un moment, le lecteur se demandera si l'écrivaine est sincère, si elle dit la vérité ou si les trois semaines de solitude ont eu lieu dans sa vie comme il est décrit dans le récit autobiographique. Or, tout cela n'est pas vraiment important pour cette réflexion personnelle. On peut, en toute sincérité, raconter nos rêves et non seulement des faits réels, on peut dire *de la vérité*, mais ne pas la dire *toute*. « Chaque être humain a soif, non de la liberté elle-même, mais de sa possibilité » (HP : 145), écrit Ananda Devi. C'est peut-être pour cela que l'auteure choisit de se libérer de tous les rôles, y compris ceux d'écrivaine et de mère, et d'être tout simplement femme dans ce texte, même si la séparation des rôles est presque impossible. Ainsi, lorsque Ananda Devi réfléchit à l'écriture personnelle, la frontière entre sa personnalité de femme et d'écrivaine est presque invisible :

Tout livre un tant soit peu autobiographique exige de soi encore plus d'attention et de précision. Ne pas sombrer dans la vacuité, dans l'ordinaire, dans la contemplation du nombril; ne pas faire du livre un miroir embellissent mais au contraire le plus glacial des regards et le plus inflexible. Si je me mets ainsi en avant, ce n'est pas pour faire de moi une héroïne. Dieu sait que j'ai conscience de la fadeur de mon être ! La seule raison que je suis finalement devenue un sujet, alors que j'ai toujours tenté de m'éviter. (HP : 176-177)

Dans cet extrait, il est assez difficile de définir si c'est une femme ou une écrivaine qui se met en scène et devient le sujet de son texte. C'est plutôt un va-et-vient constant entre les deux. D'ailleurs, cet état de choses nous semble bien naturel puisque nous sommes formés par nos activités, et l'activité préférée de la femme qui parle dans ce récit est l'écriture. Les mots de Sami Tchak, tirés de sa note de lecture du récit en question et cités par Cazenave, illustrent bien les rapports entre les différentes facettes identitaires d'Ananda Devi :

C'est Ananda Devi qui parle d'Ananda Devi, cette fois-ci sans le recours aux masques dont elle a toujours su habilement user, en dansant, perverse, et surtout moqueuse du lecteur qui la cherche en vain, sous la peau de ses personnages issus de milieux souvent si éloignés du sien qu'à peine on a osé dire qu'elle est probablement cette folle amoureuse, *Pagli*, cette lycéenne énigmatique, Ève de ses décombres, cette écrivain d'*Indian Tango*, etc., qu'on revient à la raison : 'Non, ça ne peut pas être elle.' Avec *Les Hommes qui me parlent*, c'est l'évidence de l'autobiographie qui devient voile, alors que, plus de doute, l'auteur a tombé le sari, sommée, indirectement, de le faire par l'un de ses fils [...]. (HP : 45)

Vers la fin de sa « confession », Ananda Devi elle-même revient sur la question de l'écriture, notamment sur le rôle crucial que celle-ci joue dans la vie de quelqu'un qui est obsédé par les mots. À travers tout le texte, elle exprime ses rapports compliqués avec l'écriture : « J'écris, donc je mens » (HP : 184) ; « Je ne peux comprendre le sens des choses qu'en les écrivant » (HP : 195) ; « Vivre pour écrire » (HP : 205). Selon l'écrivaine, les événements et les personnes perdent leur « véracité » dès qu'elles deviennent objet de récit. Puisque c'est sa propre histoire qui devient la matière de son texte dans *Les hommes qui me parlent*, d'une certaine manière, Ananda Devi se transforme elle-même en fiction. C'est probablement pour cela que l'écrivaine nous assure qu'elle ment tout en parlant des événements et des personnages tout à faits réels de sa vie. Ainsi, dans sa

tentative d'être honnête et de ne dire que la vérité, l'auteure finit par fabuler autour du soi, des autres et de la vie. Peut-être a-t-elle réussi à ôter les masques imposés par la société, mais son vrai masque, celui que l'auteure préfère aux autres, c'est l'écriture. Nous voudrions finir par la citation suivante, tirée du texte « Ma vie avec Joséphin » par Ananda Devi, qui résonne parfaitement avec ce que nous venons de dire :

L'écriture, toujours, sollicite à la fois la splendeur exaspérée de la langue et les doubles cachés sous sa surface. En d'autres termes, je me crée à travers les mots. Je fais de moi ce que je veux, quelque chose de mieux, en tout cas, de plus fort, de plus brûlant, que je livre à la page, provisoirement apaisée. Hors de l'acte d'écrire, je ne suis plus rien. (*HP* : 41)

2.2. Le masque chez Le Clézio

Comme nous avons vu, le travail mémoriel est d'une grande importance dans *L'Africain* de Le Clézio, puisque c'est de ses souvenirs que l'auteur semble puiser les histoires qu'il fait entrer dans ce texte autobiographique. Or, la mémoire s'avère infidèle quand il s'agit d'événements si éloignés dans le temps et l'espace. C'est pour cela que je voudrais parler des souvenirs comme masques à l'aide desquels l'écrivain couvre les sujets qui le préoccupent plus de cinquante ans après son départ d'Afrique. En fait, tout au début du récit, il l'avoue lui-même qu'il a « des choses à dire » (*A* : 9). Non seulement les souvenirs d'enfance, mais aussi la figure du père, et sur un plan plus général, la forme romanesque du texte servent de masques à un discours sur les préoccupations plus actuelles de l'écrivain comme, par exemple, le colonialisme. En fait, le père tel que décrit par Le Clézio est un personnage compliqué, dans le texte comme dans la vie. L'écrivain semble refuser de lui pardonner certains actes tout en le respectant malgré ses défauts.

Cependant, il est intéressant que ce soit grâce à la forme romanesque de *L'Africain* que l'auteur ose en parler.

Le personnage du père dans *L'Africain* a toujours l'air d'être un étranger pour son fils. Si la mère de Le Clézio est quelqu'un avec qui il a toujours vécu, qu'il adore, qui sait le réconforter et lui pardonne tout : « Quant à ma mère, c'étaient la fantaisie et le charme. Nous l'aimions, et j'imagine que nos bêtises la faisaient rire. Je ne me rappelle pas l'avoir entendue élever la voix » (A : 45). Son père, que Le Clézio rencontre à l'âge de dix ans, est tout le contraire ; il est ressemblé à un colonisateur agressif envers son fils : « L'étrangeté, la dureté de son regard [...] Son autorité a tout de suite posé un problème » (*ibid.*). Face à cette froideur, le fils se distancie encore plus de son père en opposant son « côté anglais, ou pour mieux dire britannique » (*ibid.*) au côté mauricien de sa mère, bien que seulement son père soit né à l'île Maurice. Pourtant, l'écrivain a besoin de cette distance afin de pouvoir y voir plus clair et d'essayer de comprendre ses relations filiales.

Le rôle du père n'est peut-être pas celui que Le Clézio-père a joué le mieux, mais ce fait ne diminue point le respect de l'écrivain pour son métier et l'amour immense qu'ils partagent pour l'Afrique. Lorsqu'on arrive au moment où le père « découvre, après toutes ces années où il s'est senti proche des Africains, leur parent, leur ami, que le médecin n'est qu'un autre acteur de la puissance coloniale, pas différent du policier, du juge, ou du soldat » (A : 84), on voit que, sans le dire explicitement, Le Clézio partage et comprend les émotions de son père, son « idée de l'échec, [...] son pessimisme » (A : 85). Un autre phénomène que l'auteur nous montre à travers l'expérience de son père et envers lequel il exprime un profond dégoût est la guerre. C'est la guerre, même la plus

petite, qui « devient une affaire mondiale, une guerre entre civilisations » (A : 98). C'est aussi elle qui appauvrit les uns et enrichit les autres, comme c'est le cas avec « les pays développés [qui] retrouvent un débouché inattendu pour leurs produits finis : ils vendent dans les deux camps armes légères et lourdes, mines antipersonnel, chars d'assaut, avions [...] » (*ibid.*). C'est pour la première fois, en temps de guerre, que le pays où l'écrivain a passé « la partie la plus mémorable de [son] enfance [...] était montré au reste du monde, mais c'était parce qu'il mourait » (A : 99).

Son fils aurait pu écrire mille versions de la vie d'un médecin en Afrique ; certaines porteraient plutôt sur la figure du père, les événements clés de sa vie, et d'autres sur la figure du fils et ses expériences. Évidemment, tous ces éléments sont présents dans *L'Africain*, mais ce qui importe c'est la manière dont ils sont présentés. Lorsque Le Clézio raconte comment son père a commencé son métier « en touchant la Gold Coast, à Accra » (A : 57), il aborde des sujets dont la grandeur et l'importance dépassent, probablement, toutes les histoires autobiographiques. Un de ces sujets est sans doute le colonialisme dont l'auteur nous propose une « image caractéristique » : des riches voyageurs européens, « vêtus du blanc et coiffés du casque Cawnpore » servis par des Noirs et « l'océan immense des Africains, qui ne connaissent des Occidentaux que leurs ordres et l'image presque irréelle d'une voiture carrossée de noir » (A : 58). C'est aussi lorsque Le Clézio décrit la personnalité de son père et le fait que « cet homme ne pouvait pas ne pas vomir le monde colonial et son injustice outrecuidante » (A : 59) qu'il parle de sa propre répulsion envers le système de la colonie.

Le récit est également enrichi de nombreuses histoires que l'auteur entendait depuis son enfance. Ainsi, quand il raconte celle des « grands Blancs » à la chasse aux

lions et aux éléphants qui demandaient au médecin où trouver ces animaux, c'est avec fierté que l'auteur cite son père : « Depuis vingt ans que je suis ici, je n'en ai jamais vu un, à moins que vous ne parliez de serpents et de vautours » (A : 59). À ce point, nous pouvons nous demander si ces histoires sont entrées dans *L'Africain* parce qu'elles portent sur le père ou sur les croyances de l'auteur. En tout cas, il nous semble évident que c'est sous le voile de la biographie du père que Le Clézio s'exprime sur les grands problèmes de la société d'autrefois et d'aujourd'hui.

Le message contre le colonialisme et l'inégalité ethnique est donc très présent dans ce récit personnel. À travers le texte, l'auteur exprime son désir de protéger les Africains, de défendre leurs droits, de mettre fin aux stéréotypes les entourant et de montrer que « ils ne sont pas plus sauvages que les gens à Paris » (A : 60), comme l'avait dit sa mère. Or, ce ne sont pas uniquement des problèmes sociaux qui se cachent derrière cette (auto) biographie romancée. Dans les réflexions de l'auteur sur l'amour de son père envers le pays qui est devenu le sien, il est assez clair que Le Clézio partage cet amour pour la nature, cette nature silencieuse qui souffre de plus en plus de l'activité de l'homme. Sinon, comment aurait-il pu décrire « les passages à gué, les rivières profondes ou tumultueuses, les côtes à gravir, les lacets du chemin [...] » (A : 69) avec tant d'affection ? Là, où les blancs venus de l'autre bout du monde voient des régions isolés ou sauvages, l'écrivain nous montre une nature « prospère, où on cultive les arbres fruitiers, l'igname et le millet, où on pratique l'élevage » (A : 70) et les gens qui « continuent à vivre comme ils l'ont toujours fait, selon un rythme lent, en harmonie avec la nature sublime qui les entoure, cultivant la terre et paissant leurs troupeaux de vaches à longues cornes » (A : 71).

C'est aussi par le moyen de l'histoire romancée de la vie de son père que Le Clézio révèle au lecteur la dureté de la vie dans ces beaux pays. Il parle de « la fatigue qui rompt les membres au bout d'un jour de marche », de « la soif qu'on ne peut étancher » sous le soleil brûlant et du « froid des rivières qu'il faut traverser en plein courant » (A : 72-73). Or, quoiqu'il voie la vie difficile du peuple africain, l'auteur est profondément fasciné par la liberté que l'Afrique a offerte à l'enfant qu'il était et à ses parents. C'est leur bonheur, « le temps de la jeunesse, de l'aventure » (A : 74) et le temps où « ils sourient, ils sont heureux, libres » que Le Clézio dépeint avec une affection particulière dans le texte.

L'écrivain accorde une place importante au problème de la destruction de l'environnement dans son texte. Non seulement il décrit la beauté de la nature vierge, en opposant l'Afrique à la France, mais il essaye aussi d'appeler à la raison ceux qui exploitent cette nature uniquement pour s'enrichir. Bien que Le Clézio n'hésite pas à en parler dans ses entrevues, il développe aussi ce sujet dans son écriture romanesque. D'ailleurs, *L'Africain* n'est pas le seul à véhiculer ce message contre l'abus de la nature ; on retrouve ce même message, voilé par un beau langage métaphorique, dans *Onitsha* :

À son poste d'observation, sur le vieil embarcadère de bois, Fintan regardait le mouvement des bateaux sur le fleuve. Les barges chargées de tonneaux d'huile descendaient lentement, dérivant sur les remous, freinées par les hommes armés de leurs longues perches souples. De temps en temps une pirogue fendait les eaux, dans le rugissement du moteur hors-bord dont l'axe long plongeait loin en arrière comme un bras frénétique. (Le Clézio, 1991 : 210-211)

Que ce soit le fleuve qui incarne le féminin ou les plaines herbeuses de l'Afrique, Le Clézio nous montre que toute cette richesse de la nature souffre de la main de l'homme, que ce dernier ne connaît pas de limites dans son exploitation et que, éventuellement, il devra faire face aux conséquences néfastes de son action. Une forte présence du champ

lexical de l'intervention de l'homme dans la nature est bien remarquable : « bateaux », « barges chargées de tonneaux de l'huile », « hommes armés de longues perches », « rugissement du moteur ». La rivière, symbole de toute la nature, est violée par des objets phalliques dont « l'axe long » et « le bras frénétique ». Le désir d'ouvrir les yeux de la société sur ses activités destructives est donc un des messages importants que cache l'écriture romanesque leclézienne.

Comme nous l'avons vu, *L'Africain* dépasse les frontières d'une simple (auto) biographie ; ce texte transcende le récit de vie de l'écrivain et de son père. En fait, c'est par le moyen du personnage de l'Africain que Le Clézio parvient à raconter sa propre histoire, à parler de ses préoccupations, de ses valeurs et à transmettre au lecteur son respect pour l'Histoire et les traditions africaines. En plus, l'écriture de ce roman semble être dirigée par le désir de rendre hommage au père, celui qui a été médecin et qui a mené « cette vie aventureuse, héroïque » (A : 100). C'est sous le masque de ce père-médecin que l'écrivain, qui est persuadé de n'avoir jamais écrit de texte autobiographique, s'ouvre pour parler de sa vie personnelle.

Or, l'écriture elle-même, tout comme dans le cas d'Ananda Devi, est aussi une sorte de masque. La liberté que donne le jeu de mots semble être pareille à celle que l'Afrique donne à Le Clézio, cette liberté qui lui manque. Ce n'est pas par hasard que l'écrivain ose parler de ses sentiments envers le père absent de sa vie pendant son enfance, de son expérience inoubliable en Afrique et du fait que, malgré tout, il admire et respecte l'homme qui lui a donné la vie. C'est sous le voile de l'écriture que l'auteur parle de son passé africain, « si loin, si proche » (A : 102) et « de substance, de sensations, de la part la plus logique de [sa] vie » (A : 103). En écrivant, il se construit son expérience africaine,

celle qui lui a redonné son père et offert une liberté intense. « Ce trésor est toujours vivant au fond de moi, il ne peut pas être extirpé » (*ibid.*), écrit l'auteur. Mais, s'il est impossible de l'extirper, Le Clézio essaye de le capturer, de le graver sur les pages et d'en construire un rêve, réel et fantastique à la fois, dont la partie la plus importante est celle par laquelle il commence et finit son texte :

Peut-être qu'en fin de compte mon rêve ancien ne me trompait pas. Si mon père était devenu l'Africain, par la force de sa destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né. (A : 103)

Nous voyons que la fabulation est fortement présente dans *L'Africain* et qu'elle se manifeste à plusieurs niveaux. Premièrement, c'est le masque de l'écriture romanesque qui permet à Le Clézio de se dévoiler dans le texte, de toucher aux sujets comme le colonialisme et la destruction de la nature, et de fabuler autour de son passé. Fasciné par l'Afrique et par l'histoire de son père, il s' imagine être de l'Afrique lui-même. Deuxièmement, éloigné de son père et à partir de la distance qui les sépare, l'écrivain développe une réflexion sur leurs relations, sur l'identité de son père et son choix d'être médecin loin de sa famille. Apparemment, l'expérience africaine a eu une influence si forte sur la formation de son identité et de sa vision de monde, que, jusqu'à ce jour, l'auteur se sent appartenir au continent africain. *L'Africain* est un roman autobiographique dans lequel Le Clézio crée l'espace pour revenir à ses huit ans, pour y rester un peu plus longtemps, pour y être libre et réaliser ses fantasmes.

L'écriture autobiographique est, avant tout, un lieu de nombreux « autos » : autoréflexion, autoanalyse et autofabulation. Raconter l'histoire de sa vie c'est l'interpréter, la comprendre, remettre en question certains choix ou valeurs. Ainsi, les écrivains fabulent autour de leur passé en l'idéalisant, se cachent derrière l'écriture

pour parler de ce dont ils ne parlent pas volontiers : ils se réfugient dans leurs textes.
C'est par le moyen de l'écriture qu'ils arrivent à s'échapper de la réalité, à s'en distancier et à se comprendre.

CONCLUSION

La fabulation fait partie non seulement des récits fictionnels, mais aussi de ceux qui relèvent de l'autobiographique. Le roman, ainsi que l'autobiographie, ne sont jamais des genres « purs », ce qui explique l'existence de leurs nombreuses variations et l'apparition des nouvelles formes génériques, telle l'autofiction. En effet, la présence du fictionnel dans la littérature de la première personne représente un des grands sujets de questionnement dans la critique littéraire contemporaine. Cependant, pour toutes les formes de la littérature du moi, malgré leurs différences, l'écriture semble représenter un espace de création et de fabulation autour du soi.

En empruntant aux textes fictionnels, les écritures autobiographiques rendent les frontières entre les genres encore plus poreuses. La concordance entre l'identité de l'auteur, celles du narrateur et du personnage, et l'engagement de dire la vérité, bien qu'ils définissent toujours le genre autobiographique, n'empêchent pas l'écrivain de fabuler dans le texte. Grace au corpus analysé au cours de cette recherche, nous avons démontré que les récits personnels sont beaucoup plus riches, en termes du contenu et de la forme, qu'une simple énumération des événements vécus. Dans leurs récits écrits à la première personne du singulier, les trois écrivains, Le Clézio, Kim Thúy et Ananda Devi, développent une réflexion critique sur leur passé, leur identité et leur vie en général. Similaire aux écritures romanesques, ces textes ne parlent pas de toute la vie des auteurs, dès l'enfance jusqu'au moment de l'écriture, mais s'attardent plutôt à une ou quelques périodes importantes de leurs vies.

L'Africain (2004) de Le Clézio, *Ru* (2011) de Kim Thúy, et *Les hommes qui me parlent* (2011) d'Ananda Devi sont tous écrits à partir d'événements réels et marquants de la vie des auteurs. Ainsi, pour Le Clézio c'est l'année passée auprès de son père en Afrique qui a fortement influencé la vision du monde de l'enfant qu'il était. Pour Kim Thúy, l'événement clé du récit, ainsi que de son enfance, semble être le départ du Vietnam à la fin de la guerre et l'arrivée au Canada. Dans le cas d'Ananda Devi, l'écriture personnelle lui permet de jeter un regard sur sa vie d'adulte et sur le rôle de l'écriture dans sa vie. Les trois écrivains explorent les différents aspects de leurs vies en parlant de ce qui a vraiment eu lieu, ainsi que de ce qui aurait pu arriver et de ce qui les préoccupe dans le présent.

Puisqu'une telle démarche devient de plus en plus populaire et ne s'inscrit ni dans le cadre du genre romanesque, ni dans celui du genre autobiographique, le genre autofictionnel a été introduit par Doubrovsky dans les années 1980. Pourtant, même si l'autofiction, en tant que « fiction de faits et d'événements strictement réels » (Doubrovsky, 2007 : 59), s'inscrit parfaitement dans la théorie des genres élaborée par Lejeune, sa définition est assez large, jusqu'au point où elle définit la majorité des écrits autobiographiques. Ananda Devi, elle aussi, revient sur cette question, en disant que « toute écriture n'est peut-être que [l'autofiction], déguisée de mille et une façons » (HP : 68). Bien que l'apparition de ce nouveau genre soit étroitement liée au sujet de notre recherche et que son étude nous ait beaucoup aidée, nous nous sommes plutôt concentrés sur l'aspect fictionnel des écritures personnelles, quel que soit leur genre.

Nombreux sont les facteurs qui favorisent la fabulation autour de la vie privée dans les textes autobiographiques : le caractère changeant des émotions envers le

passé, la mémoire instable, les difficultés de la mise en scène du soi et la peur du jugement d'autrui, pour ne nommer que ceux-là. Sans en avoir de preuves, nous pouvons supposer que les auteurs qui n'ont pas l'intention de publier leurs textes et ceux qui écrivent pour leur lectorat ne décrivent pas leur vie de la même façon. En plus, tout récit rétrospectif s'écrit non seulement par la mémoire et les souvenirs qu'on garde de certains événements, mais également par l'oubli et l'imagination. C'est ici qu'un des mécanismes clé de la fabulation entre en jeu ; à savoir, la nature de la mémoire humaine.

Deux récits de notre corpus analysé, plus spécifiquement ceux de Le Clézio et Kim Thúy, sont centrés sur les événements de l'enfance des écrivains et démontrent comment les écrivains à l'âge adulte se situent par rapport aux événements de leurs huitième et dixième année de vie respectivement. Évidemment, le récit de vie vécue par un enfant et écrit par un adulte laisse l'oubli et l'imagination entrer en jeu. L'écriture ici est ce qui permet les écrivains de revivre leur enfance, de la revisiter et d'y trouver des réponses aux questions qu'ils se posent des dizaines d'années plus tard. Ainsi, une place importante, sinon primordiale, y est accordée à la réflexion : Le Clézio cherche à comprendre son père en analysant de minuscules détails de son séjour en Afrique, tandis que Kim Thúy tente de conserver l'histoire des *boat-people* dans son récit et, à travers cette histoire, comprendre qui qu'elle est aujourd'hui. L'écriture est donc un moyen de revisiter les événements du passé, de dépasser la douleur et de revivre la joie pour mieux se comprendre.

Le récit rétrospectif accorde un espace primordial à la vie personnelle de l'auteur, mais il ne s'y limite pas. Dans un nombre de tels textes, la réflexion sur le passé permet

aux écrivains de prendre position sur un débat de société et d'interroger ses problèmes. Dans le cas de Le Clézio, il s'agit d'une prise de conscience des conséquences et des restes du colonialisme dans la société moderne ; pour Ananda Devi, c'est une prise de position envers les problèmes familiaux ; pour Kim Thúy, ce sont toujours les événements suivant la guerre au Vietnam et la fuite de sa famille. Bien que les proportions de ces problèmes diffèrent, le ressort de ces nombreux thèmes dans l'écriture personnelle nous laisse croire que la possibilité de s'engager dans l'histoire collective est une des fonctions de l'écriture autobiographique.

Cependant, le voyage dans le temps et l'engagement dans les débats de société font tous deux partie de la fabulation autour du soi qui ressort de la majorité des textes personnels. L'écriture de sa propre histoire implique l'évocation des souvenirs et la réparation des oublis, la remise en questions de ses valeurs et opinions, ainsi que la distanciation de sa propre vie. Cette dernière permet de mieux comprendre son identité, telle qu'elle était au passé et telle qu'elle est au présent, et d'harmoniser les diverses facettes de son identité. Dans son cas, Ananda Devi réfléchit à sa jeunesse, aux débuts de sa vie familiale, aux relations entre elle, son mari et son fils, tout en faisant références aux réalités du monde littéraire. La frontière entre ces deux parties fondamentales de sa vie, ainsi qu'entre les nombreux rôles qu'elle est obligée de jouer, est difficile à saisir. Ainsi, sans recourir à des personnages fictionnels, l'écrivaine finit par créer une version romancée de sa vie.

Les textes de Kim Thúy et Le Clézio produisent, chacun à sa manière, un effet identique à celui qu'on trouve dans le texte d'Ananda Devi. Notons qu'il ne s'agit pas ici de l'invention de son identité ni de sa vie, mais du caractère romanesque et de

l'idéalisation d'évènements particuliers. Les auteurs perçoivent différemment leur enfance et leur passé après avoir vécu d'autres expériences. Leurs émotions ont aussi changé avec les années : les moments de joie sont plus appréciés, la douleur n'est pas si vive, elle est plutôt romancée. Le séjour en Afrique de Le Clézio et la fuite en bateau de Kim Thúy représentent donc pour eux un espace où les auteurs peuvent créer un mythe personnel. Non seulement ces événements ont-ils laissé des traces dans leur mémoire, mais ils sont également devenus des repères qui aident les écrivains à s'identifier.

Même si la mémoire joue un rôle significatif dans la construction du récit de vie, assez souvent les écrivains se laissent emporter par l'imagination, ce qu'ils avouent eux-mêmes dans leurs textes. Le sentiment d'incertitude par rapport à certains souvenirs et leur côtoiement avec la sphère de l'imaginaire renforcent le caractère romanesque des textes autobiographiques. En fait, plus il y a des lacunes dans un souvenir, plus les écrivains semblent vouloir les combler avec des détails qui ne contrediront pas la suite des événements. Ainsi, le soi qui écrit, c'est-à-dire qui est au présent, interfère avec le soi-objet du récit, autrement dit le soi du passé, et l'analyse en fonction d'un ensemble d'expériences personnelles. Nous avons vu que la position prise par les écrivains par rapport à leur enfance, par exemple, reflète bien le regard rétrospectif et une tentative d'interprétation des souvenirs, ainsi que des rêves et des fantasmes.

Grâce à l'écriture personnelle qui offre la chance de repenser sa vie, le passé n'est jamais uniforme, il change de sens à chaque fois que l'auteur le revisite. C'est la distance temporelle qui permet de faire du passé un lieu de création sans limites. Si le voyage imaginaire dans le futur, obscur et inconnu, peut paraître dangereux, le voyage dans le passé offre une certaine sûreté puisque tout s'est déjà passé et l'écrivain est libre de

suivre son personnage, son double si l'on veut, dans son parcours vital. Le désir de reprendre le récit de sa propre vie pour se comprendre et pour résister à l'oubli unit donc les trois textes analysés. C'est par l'écriture autobiographique que les écrivains arrivent à romancer leur vie en s'expliquant à eux-mêmes. Ainsi, pour Thúy, c'est la réflexion sur une époque difficile pour son pays et pour sa famille qui contraste avec leur accueil chaleureux au Canada qui renvoie l'écrivaine à elle-même, à sa propre identité. Chez Le Clézio, c'est le besoin de repenser cette année en Afrique et la figure du père qui semble déclencher sa quête identitaire. Pour Ananda Devi, c'est la nécessité de prendre de la distance par rapport à la société obsédée par les masques qui ressort dans son écriture intime. Or, c'est l'écriture même qui, en fin de compte, devient pour chacun d'eux un masque et qui fait ressortir les sentiments et les désirs inattendus, comme celui de fuir, de s'isoler ou de finalement comprendre les intentions du père.

Non seulement le pacte autobiographique et l'abondance des souvenirs personnels ne sont pas un obstacle pour l'autofabulation, mais ils entraînent inévitablement ce processus. Sans ces deux conditions, il ne s'agirait que de fiction romanesque qui, elle aussi, peut être un lieu d'autofabulation, quoique le soi de l'auteur serait mieux caché et plus difficile à repérer. Par contre, l'engagement de raconter sa propre vie implique le dévoilement de soi devant ses lecteurs, ainsi que devant soi-même. Dans ce sens, l'écriture autobiographique est donc assez ambivalente : le lecteur se dévoile dans le texte et se cache à la fois ; il a l'intention de ne dire que la vérité mais n'arrive pas à séparer le factuel et l'imaginaire. Mais, comme le dit Mattiussi, « l'honnêteté est impossible car le passé est difficile à ressaisir, sinon inaccessible » (Mattiussi, 2002 : 257). C'est notamment cette existence à la frontière entre le passé et

le présent, le réel et le fictionnel, entre autobiographique et romanesque qui se manifeste par le recours, conscient ou pas, aux mécanismes de fabulation.

Les enjeux du travail mémoriel, du jeu de masques et de la mythification de son passé sont fortement présents dans les récits de vie. Bien que les résultats de l'emploi de ces mécanismes soient similaires, l'effet produit par chacun d'eux est quelque peu différent. L'oubli complet ou partiel, l'évocation difficile des souvenirs et leur caractère changeant sont des particularités de la mémoire humaine, ce qui explique la nature instable de la mémoire. Si elle nous paraît fabulatrice dans la vie quotidienne, c'est dans les textes rétrospectifs que ses effets sont plus évidents. C'est en partie grâce aux spécificités du travail mémoriel que l'écriture des textes autobiographiques aboutit à la création du mythe personnel. Sans doute, ce mythe diffère-t-il d'un texte à l'autre, mais les points clés sont identiques. Généralement, il s'agit de l'idéalisation d'un événement important dans la vie de l'auteur auquel il accorde une attention particulière en l'enrichissant de nombreux détails vrais et incroyables à la fois. Résultat : ce souvenir romancé joue un rôle primordial dans le récit et le rend unique et magique.

Le masque, à son tour, apparaît sous de multiples formes : l'écrivain peut se cacher derrière les histoires de la vie des autres, derrière les personnes qu'il fait entrer dans son texte ou derrière l'écriture elle-même. Nous croyons que c'est ce dernier cas qui favorise le plus la fabulation dans les récits de soi. Étant donné que les écrivains avouent eux-mêmes que l'écriture les aide à se comprendre, il nous semble que c'est derrière le masque de l'écriture qu'ils parviennent à interpréter leurs vies, à expliquer leurs propres actions et celles de leurs proches, à doter de sens certains événements.

Notons que les auteurs des textes autobiographiques ont tendance de dire *de la* vérité tout en gardant le droit d'omettre ou d'altérer certains détails. À cette liberté de jouer avec les éléments de leur vie comme un poète joue avec les sons s'ajoute la complexité des relations entre le monde réel et le monde littéraire. Est-il vraiment possible de décrire un objet ou un évènement par des mots sans l'embellir ou l'appauvrir, autrement dit, sans le doter de qualificatifs assez subjectifs ? L'homme, est-il vraiment capable de parler, d'écrire ou de réfléchir sans interpréter ? À ce sujet, Michel Butor écrit : « Les évènements de notre vie ne parviennent jamais à s'historiser au point que leur narration ne comporte plus de lacunes » (Butor, 1964 : 75). Il nous est donc impossible de décrire la vie sans perdre certains détails qui, de notre point de vue, ne sont pas importants, ou sans accentuer d'autres qui nous plaisent mieux. Le travail de l'autobiographe, consiste-t-il seulement à nommer les moments clés de sa vie sur un bout de papier ?

Au tout début de ce mémoire, nous avons dit que pendant longtemps les textes autobiographiques étaient quelque peu méprisés et ne faisaient pas partie de la « vraie » littérature. Or, cette situation a changé avec le temps, notamment parce que le travail qu'implique l'écriture autobiographique est similaire à celui de l'écriture romanesque. Étant donné que l'objet de ces deux types d'écriture est la vie humaine, il n'est pas surprenant que le genre autobiographique « emprunte aux codes du roman » (Doubrovsky, 2007 : 60). C'est grâce à ce rapprochement du roman et de l'autobiographique que, depuis des années déjà, on soulève la question de la transgression des frontières entre ces deux genres.

La littérature contemporaine, tout comme la société ou la langue, est en constant développement ; elle évolue. Aujourd'hui, sous le voile du récit de vie, les écrivains fabulent autour de leur vie ; sous le masque du roman, ils laissent leur expérience personnelle pénétrer le texte. Pour en donner un exemple, citons Ananda Devi dont les personnages lui ressemblent « comme deux gouttes d'eau » (*HP* : 54) : « J'ai si bien su me déguiser dans mes romans que personne n'a compris que j'y étais toute » (*ibid.*).

Il est assez clair que cette pratique devient de plus en plus répandue. Nous nous posons donc la question si les romanciers, eux aussi, empruntent à l'autobiographie comme les autobiographes empruntent au roman. Est-ce que les uns et les autres le font d'une manière consciente ? Il y a plusieurs années déjà que cet échange entre le romanesque et l'autobiographique est noté par un nombre d'écrivains et critiques littéraires dont Huston qui écrit :

Depuis quelque temps, dans nos sociétés, la méfiance vis-à-vis de « la fiction » va croissant. On ne veut plus « s'en laisser conter ». Oubliant commodément toutes les fictions que nous avalons sans le savoir, et qui nous constituent, l'on exige désormais que, dans les produits culturels aussi, tout soit « vrai ». D'où, dans la littérature contemporaine, la popularité du genre « autofiction ». (Huston, 2008 : 183)

Est-il impossible d'écrire une autobiographie « véridique » ou encore un roman sans s'y investir ? Les frontières entre ces deux genres ont-elles complètement disparu ? Ou est-ce que la notion même du roman contemporain « comme narration du *self* » (Devi, 2015 : 84), comme l'a dit Ananda Devi très récemment, permet d'évacuer complètement la notion de frontière entre les deux genres ?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus analysé

Devi, Ananda. *Les Hommes qui me parlent*. Paris: Gallimard, 2011.

L'Ambassadeur triste. Paris : Gallimard, 2015.

Le Clézio, J.M.G. *L'Africain*. Paris : Mercure de France, 2004.

Onitsha. Paris : Gallimard, 1991.

Thúy, Kim. *Ru*. Québec : Libre Expression, 2009.

Corpus théorique

Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature Française*. Paris : Armand Colin, coll. « U2 », 1969.

Aristote. *Poétique* (Nouvelle édition, revue et corrigée), traduction française par Ch.

Batteux. Paris : Imprimerie et librairie classiques, 1874,

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70607g>>, consulté le 19 mars 2015.

Opuscles. Paris : Dumont, L'institut, 1847,

<<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/opusclesintro.htm>>,

consulté le 30 mars 2015.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

« L'effet de réel ». *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89.

Essais critiques. Paris: Seuil. 1964.

- Baudry, Marie. « D'une esthétique du roman "(si celui-ci est vraiment une œuvre d'art)" à une esthétique générale chez Mikhaïl Bakhtine », 2012,
<<http://cielam.univ-amu.fr/node/534>>, consulté le 29 mars 2015.
- Brioude, Mireille. *Violette Leduc : La mise en scène du « je »*. Atlanta (GA) : Rodopi, 2000.
- Brossard, Nicole. *L'horizon du fragment*. Québec : Éditions Trois-Pistoles, 2004.
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964.
- Carroll, Lewis. *Alice au pays des merveilles*. Londres : Macmillan, 1869,
<http://algone.net/corpus/carroll_alice/>, consulté le 30 mars 2015.
- Cazenave, Odile. « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi. Un nouvel espace pour se dire ? ». *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 28, n° 2, Automne 2013, pp. 39-51.
- Champigny, Robert. « Délimitation du genre romanesque ». *MLN*, Vol. 77, n° 3, 1962, pp. 225-238.
- Chiantaretto, Jean-François, Clancier, Anne et Roche, Anne (dir.). *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*. Paris : Anthropos/Economica, 2005.
- Colonna, Vincent. « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature ». *Linguistics*. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
- Conway, Martin A., Justice, Lucy V. et Morrison, Catriona M. « True and intentionally fabricated memories ». *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*. London : Psychology Press, 2012,
<http://www.researchgate.net/publication/233382850_True_and_intentionally_fabricated_memories>, , consulté le 19 mars 2015.
- Conway, Martin A., Morrison, Catriona M., Wells, Christine. « Adult recollections of childhood memories : What details can be recalled? ». *The Quarterly Journal of*

Experimental Psychology, 2013, <

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/24215680>>, consulté le 19 mars 2015.

Conway, Martin A. et Piolino, Pascale. « Tous les rouages de notre identité ». *La*

Recherche, n° 432, juillet-août 2009, p.42-47,

<http://www.researchgate.net/publication/235323901_Tous_les_rouages_de_notre_identite>, consulté le 19 mars 2015.

Conway, Martin A. et Pleydell-Pearce, Christopher W. « The Construction of

Autobiographical Memories in the Self-Memory System ». *Psychological Review*, vol. 107(2), 2000, p. 261-288,

<<http://www.homepage.psy.utexas.edu/HomePage/Class/Psy394U/Bower/11%20Soc%20Cog%20Personality/XX%20Constr%20Life%20Stories/Autobio%20Mem-Conway.pdf>>, consulté le 19 mars 2015.

Conway, Martin A., Singer, Jefferson A., et Tagini, Angela. « The Self and

Autobiographical Memory : Correspondence and Coherence ». *Social Cognition* vol. 22, n° 5, 2004, pp. 491-529,

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.459.1132&rep=rep1&type=pdf>>, consulté le 19 mars 2015.

Cusset, Catherine. « L'écriture de soi, un projet moraliste ». *Genèse et autofiction*. Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Bruylant, pp. 197-209.

Damamme-Gilbert, Béatrice. « Les Enjeux de la mémoire dans *Onitsha* et *L'Africain* de J.

M. G. Le Clézio ». *Australian Journal of French Studies*, janvier-avril 2008, vol. 45, n° 1, pp. 16-32.

Devi, Ananda. « Ma vie avec Joséphin » dans *L'inconscient et les langues*, Paris : Éditions du crépuscule, 2010, pp.41-48.

Dion, Robert, Fortier, Frances, Havercroft, Barbara et Lüsebrink, Hans-Jürgen (dir.). *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Nota Bene, 2007.

Doubrovsky, Serge. « Les points sur les i ». *Genèse et autofiction*. Bruxelles : Academia Burylant, 2007.

Fils. Paris : Galilée, 1977.

Dusaillant-Fernandes, Valérie. « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy ». *Women in French Studies*, n° 20, 2012, pp. 75-89,

<http://muse.jhu.edu/journals/women_in_french_studies/summary/v020/20.dusaillant-fernandes.html>, consulté le 19 mars 2015.

Entretien de Kim Thúy, *Le Figaro*, février 2010,

< <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/kim-thuy-ru-boat-people-vietnam-quebec-2530.php> >, consulté le 10 janvier 2015.

Entretien de Kim Thúy, *Festival des mots*, Centre français, Université de Calgary, 16 octobre 2014.

Entretien de J.M.G. Le Clézio, *Le Nouvel Observateur*, 09 octobre 2008,

<<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081009.BIB2162/en-video-j-m-g-le-clezio-ce-matin-sur-france-inter.html>>, consulté le 19 mars 2015.

- Gbanou, Sélom Komlan. *Un théâtre au confluent des genres : l'écriture dramatique de Senouvo Zinsou*. Frankfurt am Main : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002.
- Gefen, Alexandre et Audet, René. *Frontières de la fiction*. Québec : Éditions Nota Bene, 2001.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 2004.
- Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1959.
- Guerrier, Olivier. « Frontières de la fiction, fiction de la frontière : les essais de Montaigne », 2000, <<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Guerrier.pdf>>, consulté le 30 mars 2015.
- Gusdorf, Georges. « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Presses Universitaires de France : 1975, pp.957-1002, <<http://www.jstor.org/stable/40525445>>, consulté le 2 décembre 2014.
- Auto-bio-graphie*. Paris : Gallimard, 1991.
- Huston, Nancy. *L'Espèce fabulatrice*. Paris : Actes Sud, 2008.
- Jacomard, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève : Droz, 1993.
- Jeannelle, Jean-Louis et Viollet, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction*. Bruxelles : Academia Burylant, 2007.

- Laouyen, Mounir. « L'Autofiction : une réception problématique ». *Frontières de la fiction*. Québec : Éditions Nota Bene, 2001.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997.
- Lecarme, Jacques. « L'autofiction : un mauvais genre ? ». *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6, 1992.
- Lejeune, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris : Seuil, 1998.
- Pour l'autobiographie : chroniques*. Paris : Seuil, 1998.
- Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- L'autobiographie en France*. Paris : Seuil, 1971.
- Lindón, Alicia, « Récit autobiographique, reconstruction de l'expérience et fabulation : une approximation à l'action sociale », *Sociétés*, vol. 1, n° 87, 2005, pp. 55-63, <www.cairn.info/revue-societes-2005-1-page-55.htm>, consulté le 19 mars 2015.
- Lohka, Eileen. « Outrepasser le lieu et ouvrir un espace de création ». *Nouvelles Études Francophones*, vol. 28, n° 2, 2013.
- Lukàcs, György. *La théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1989.
- Maldiney, Henri. *Penser l'homme et la folie*. Grenoble : Millon Jérôme Éditions, 2007.
- Mattiussi, Laurent. *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Droz, 2002.
- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod, 1993.
- Miriaux, Jean-Philippe. *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris : Armand Colin, 2005.

Nachtergaeel, Magali. *Des mythologies quotidiennes aux mythologies individuelles : Roland Barthes et ses récits autobiographiques illustrés*. Un/common experience : the dress and the glory of everyday life, New York University (NYU), Conférence des étudiants doctorants du Département de français, 2007, New York, États Unis.
<<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00558549/document>>, consulté le 19 mars 2015.

Pavel, Thomas. *La pensée du roman*. Paris : Gallimard, 2003.

Paulhan, Jean. « L'oubli ». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. Presses Universitaires de France : 1910, pp.508-518,
<<http://www.jstor.org/stable/41080576>>, consulté le 20 janvier 2014.

Petit Laurent, « Histoire du concept de mémoire », *La mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2006.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Soron, Anthony. « Ru de Kim Thúy ou l'alchimie de l'épreuve »,
<http://www.msha.fr/msha/recherche2011-2015/transformation/antony_soron/alchimie_epreuve.pdf>, consulté le 30 mars 2015.

Varnerot, Valérie, « La fictionnalisation de la vie privée ». *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 64, n° 1, 2010, p. 183-244, <<http://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2010-1-page-183.htm>>, consulté le 19 mars 2015.

Vilain, Philippe. *L'Autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune, Paris : Éditions de la transparence, 2009.

Wells, Christine, Morrison, Catriona M. et Conway, Martin A. « Adult recollections of childhood memories: What details can be recalled? ». *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*. London : Routledge, 2013, <<http://dx.doi.org/10.1080/17470218.2013.856451>>, consulté le 19 mars 2015.