

Université de Montréal

**Le corps malade comme instance de vraisemblance dans *Testament* et *Drama Queens* de
Vickie Gendreau**

par

Leilah-Paule Bruneau Da Costa

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

Janvier 2016

© Leilah-Paule Bruneau Da Costa, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Le corps malade comme instance de vraisemblance dans *Testament* et *Drama Queens* de
Vickie Gendreau

Présenté par :
Leilah-Paule Bruneau Da Costa

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
Président-rapporteur

Martine-Emmanuelle Lapointe
Directrice de recherche

Claire Legendre
Membre du jury

Résumé

Partant du constat qu'un changement des paradigmes définitoires de l'autofiction semblait être en train de s'opérer dans la production littéraire québécoise contemporaine, mais consciente que le genre autofictif est reconnu pour les mésententes que causent entre les critiques sa définition (Dobrovsky, Colonna, Genette, Darrieussecq), j'ai tenté, dans le présent mémoire, d'étudier les récits autofictifs de Vickie Gendreau, *Testament* et *Drama Queens*, en m'appuyant sur le rapport entretenu par ces deux textes à la vraisemblance.

J'ai postulé que la vraisemblance est un élément central définitoire des autofictions. Chez Gendreau, le rapport des narratrices à leurs corps malades, en dégénérescence, constitue l'instance de vraisemblance principale, et actualise sans arrêt dans le texte le pacte autobiographique – constitutif des autofictions. Les textes de Gendreau, qui plus est, sont des récits autofictifs qui se définissent par leur rapport à la vraisemblance et dans lesquels les éléments invraisemblables ne constituent pas une sortie du pacte de lecture autobiographique.

Je définis d'abord, dans un chapitre théorique, l'autofiction et la vraisemblance (Barthes, Rapin, Aristote, Mercier, Genette). Puis, en me basant sur *Putain* et *Folle*, autofictions de Nelly Arcan considérés par la critique comme des récits québécois exemplaires du genre, j'établis un canevas de vraisemblance, sur lequel je m'appuie pour mon analyse des romans de Vickie Gendreau.

Mots clés : autofiction, vraisemblance, Vickie Gendreau, Nelly Arcan, tombeau littéraire, corps malade, mort, legs, Testament (Villon)

Abstract

Noting that a change of the autofiction's defining paradigms seems to be taking place in Québec contemporary literary production, but aware that the genre is a recognized source for disagreements between scholars (Dobrovsky, Colonna, Genette, Darrieussecq), I herein attempted to examine Vickie Gendreau's *Testament* and *Drama Queens*, relying on the relationship maintained by these two texts with the concept of *vraisemblance*.

I asserted that the *vraisemblance* is central in defining autofictions; that, in Gendreau's writing, the relationship of the narrators to the degenerating body is crucial in the development and constant updating of the autobiographical pact – constitutive of autofictions; and especially that Gendreau's novels are defined by their relationship to the *vraisemblance*, and that implausible elements present in the text do not break the autobiographical pact.

I first defined, in a theoretical chapter, autofiction and *vraisemblance* (Barthes, Rapin, Aristote, Mercier, Genette). Then, based on *Putain* and *Folle*, autofictions by Nelly Arcan widely regarded by critics as Quebec examples of the genre, I established a *vraisemblance* canvas on which I rely for my analysis of Gendreau's novels.

Mots clés : autofiction, *vraisemblance*, Vickie Gendreau, Nelly Arcan, literary tomb, corps malade, death, legacy, *Testament* (Villon)

Table des matières

| | |
|---|----|
| Résumé | i |
| Abstract | ii |
| Remerciements | v |
| Introduction | 1 |
| Chapitre 1 | 8 |
| Serge Doubrovsky et la terminologie entourant son néologisme..... | 14 |
| Quelques façons de définir l'autofiction | 17 |
| La vraisemblance comme modalité d'adhésion du lecteur au double pacte de lecture | 24 |
| Les liens entre autofiction et vraisemblance : le rôle central du lecteur | 35 |
| Chapitre 2 | 38 |
| Établir un critère de vraisemblance « canonique » : le cas de Nelly Arcan..... | 39 |
| Sur la place des femmes dans l'autofiction | 39 |
| <i>Putain</i> | 43 |
| Sur les stéréotypes..... | 47 |
| <i>Folle</i> | 50 |
| Sur la vraisemblance dans <i>Folle</i> | 52 |
| Chapitre 3 | 54 |
| 6 juin 2012 : un nuage dans le cerveau | 56 |
| Instance narratrice | 58 |
| Redonner voix aux morts | 63 |
| Mémoire débridée, universelle, réflexive... et déchéance physique..... | 66 |
| Dédoublément : une nouvelle narratrice dans <i>Drama Queens</i> | 69 |
| Performance, exposition et projection d'une mort annoncée | 74 |
| Valorisation, dévalorisation et comparaison : le rapport à l'Autre..... | 80 |
| La fin littéraire et la mort : élargissement (des frontières) de l'autofiction..... | 84 |
| Relation de couple : l'auteure et son « ami lecteur » | 87 |
| Des « jolis seins » aux « jambes en jello » : apprivoiser le corps malade | 91 |

| | |
|--|-----|
| Réactualiser la royauté : le tombeau littéraire autofictif | 94 |
| Conclusion | 101 |
| Bibliographie | 107 |

Remerciements

Merci à Catherine M., pour m'avoir conseillée et encouragée.

Merci à Jean-Simon D., pour le temps et les conseils de lecture.

Merci à tous les amis, pour les heures passées à m'écouter radoter, et les heures à s'occuper d'Hector pour me laisser travailler. Surtout, merci à Catherine L.-P.

Merci à François, mon papa. Pour les relectures et les heures nombreuses passées à parler de mon projet.

Merci à ma sœur, et à son amour, qu'elle sait me rappeler chaque fois que j'en ai besoin.

Merci à Rosa, ma maman. Je n'ai pas les mots.

Merci à Alex, accompagnateur de mes hauts et bas, de mon quotidien.

Merci à Hector, qui m'a vu travailler sur ce projet depuis sa naissance, mais de qui je me suis inspirée chaque jour : sa persévérance m'a fait réaliser que mes difficultés n'étaient pas si grandes, et que, si j'essayais, je réussirais assurément.

Enfin, merci, mille fois, à ma directrice, Martine-Emmanuelle L., qui m'a rassurée et guidée à travers toutes les étapes de ce mémoire, et sans qui je n'aurais pu réussir.

Introduction

C'est d'une intuition que part l'hypothèse sur laquelle s'appuie ce mémoire. Durant ma grossesse, épuisée, me sentant complètement déconnectée du travail universitaire, je me suis laissé convaincre de lire *Oss*, un conte d'Audrée Wilhelmy. Ce très court récit, qui se passe dans un endroit sans nom, intemporel, m'a surprise, voire choquée, par sa violence, mais, à la fois, m'a ébahie par la justesse et la simplicité de sa réflexion sur cette même violence. Ayant repris goût à la lecture, j'ai décidé de me faire plaisir et de me « mettre à jour » dans mes lectures, de me *rattraper* dans la liste interminable des œuvres que j'avais négligées de lire durant les dernières années, baccalauréat oblige. Au programme : des œuvres québécoises contemporaines majoritairement. Or, durant mes lectures, j'ai décelé plusieurs constantes : des thématiques semblables et une écriture qui m'apparaissait *différente*, notamment. Différente de quoi? Différente de mes lectures d'avant, de la vague intimiste des années 2000 dont Élise Turcotte, par exemple, fait partie, des autofictions québécoises de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche, ou des romans de Ying Chen. Beaucoup d'auteurs abordent, depuis quelques années, les thèmes de la mémoire et de l'oubli, réactualisant, me semble-t-il, les enjeux d'une mémoire collective québécoise, mais en mettant l'accent sur l'individu plutôt que sur l'idée d'un propos général rassembleur – une sorte de retour à la terre et aux racines, mais différents de ce à quoi notre littérature québécoise nous avait habitués depuis les années soixante. Je donne quelques exemples pour exemplifier mes propos. Raymond Bock, dans *Atavismes*¹, s'attarde à l'impossibilité de raconter, et affirme que l'oubli est plus fort que la mémoire. Dans *Jonas de mémoire*², Anne Éleine Cliche, dans « un travail de mémoire et d'autobiographie

1

Raymond Bock, *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, 2011.

2 Anne Éleine Cliche, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

voilée³ », semble défendre la même thèse : l'écrit sert à remplacer la mémoire. La narratrice y raconte la vie de Jonas et de sa mère biologique – le récit mélange souvenirs et fiction (la narratrice affirme que, ce qu'elle ne sait pas, elle l'imagine). Samuel Archibald, pour sa part, écrit dans *Arvida* que « [d]ans l'expérience des choses n'habite aucune mémoire⁴. » Michael Delisle (*Le feu de mon père*) et Catherine Mavrikakis (*La balade d'Ali Baba*) s'interrogent sur l'héritage, reçu ou non, et sur les figures parentales, paternelles, transmetteuses de cet héritage, qui ont hanté leurs vies. Éric Plamondon, dans sa trilogie *1984*⁵, semble en quête de figures tutélaires, et il met donc son narrateur en relation avec des figures connues, célèbres, dans des récits qu'on pourrait presque dire autofictifs. Le « je » des trois romans est changeant, inconstant, et pourrait être lu comme une multitude de doubles de Gabriel Rivages, narrateur principal. Le narrateur y devient un être de fiction, introduisant une part de fictionnalisation toujours plus grande dans les récits au fur et à mesure de leur avancement, et le lecteur doit travailler à décrypter ce narrateur inconstant qui réfléchit à la transmission du legs. Alain Farah, avec *Pourquoi Bologne?*⁶, utilise un procédé assez similaire, et présente un narrateur paranoïaque, qui n'arrive plus à différencier imaginaire et réalité.

3 Christian Desmeules (29 novembre 2014), « Un drôle d'oiseau à Val-d'Or », *Le Devoir*, <http://www.ledouvoir.com/culture/livres/425195/litterature-quebecoise-un-drole-d-oiseau-a-val-d-or>, Consulté en ligne le 21 décembre 2015.

4

Samuel Archibald, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, 2011, p. 20.

5 Éric Plamondon, *Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, Le Quartanier, 2011; *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, 2012; *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

6 Alain Farah, *Pourquoi Bologne?*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

En somme, ce que j'ai relevé, c'est un nouvel usage de la mémoire par les écrivains, usage qui m'intéressait. Je me suis plus particulièrement interrogée sur l'usage de la mémoire dans les autofictions québécoises contemporaines. Quel est ce changement que je perçois? Est-ce une question de changement dans la réception de l'autofiction? Est-ce que ces *nouvelles* postures d'auteurs que j'entrevois dans les récits autofictifs ont mis en place de nouvelles attentes chez les lecteurs? Arcan a été victime, voire prisonnière du genre autofictif, qui a conditionné la lecture de ses œuvres dans un cadre beaucoup plus autobiographique que fictif, et qui a mené la critique à mettre toujours plus l'accent sur sa personne que sur son œuvre. Est-ce aussi le cas de certains auteurs d'autofictions actuels? Vickie Gendreau par exemple, connue à cause de son cancer du cerveau – maladie mortelle – lors de la parution de son premier livre? L'image médiatique a-t-elle, une fois de plus, pris le dessus sur la lecture de l'œuvre?

Bien entendu, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, il m'était impossible d'étudier les changements de paradigme que je constatais dans le genre autofictif, changements opérant tant sur les plans thématique que formel. Partant de toutes ces questions et réflexions, et en me concentrant sur les romans de Vickie Gendreau, j'en suis arrivée à l'hypothèse que, plus que tout, c'est le rapport des auteurs à la vraisemblance dans l'autofiction qui a changé durant les dernières années. Ainsi, Gendreau présente, dans *Testament*⁷ et *Drama Queens*⁸, une narratrice malade, en train de mourir d'une tumeur au cerveau, et que les traitements de chimiothérapie affectent : le lecteur assiste à la dégénérescence du corps de la narratrice, ex-danseuse nue, et

7 Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Le Quartanier (<Série QR>), 2012. Désormais, les références à ce roman seront désignées par T, suivi du numéro de page.

8 Vickie, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier (<Série QR>), 2014. Désormais, les références à ce roman seront désignées par DQ, suivi du numéro de page.

entre dans l'imaginaire de la malade, qui ne distingue plus toujours réalité et fiction, et qui s'amuse de cela.

Théoriquement, l'autofiction est reconnue pour la difficulté – ou la mésentente – que cause sa définition; tous ne s'entendent pas sur les bases théoriques du genre. Généralement, les récits qu'on y regroupe se présentent comme fictifs et autobiographiques à la fois, et nécessitent que le lecteur adhère concurremment à un pacte romanesque et à un pacte autobiographique. Cependant, les théoriciens du genre n'arrivent pas à un consensus sur la place de la vraisemblance dans le récit autofictif. Ainsi, Vincent Colonna s'oppose à Serge Doubrovsky, pour qui les effets de vraisemblance⁹ sont nécessaires¹⁰, accentués même. Marie Darrieussecq adopte, pour sa part, une position mitoyenne : dès qu'un événement ou un élément factuellement invraisemblable apparaît dans le texte, on ne peut plus parler d'autofiction. Cette définition s'applique lorsqu'on s'intéresse aux autofictions québécoises considérées comme exemplaires (celles de Nelly Arcan, notamment), mais il faut l'interroger, et interroger par le fait même les fondements du genre, lorsqu'on se penche sur les écrits de Gendreau, qui jouent, de façon ludique, sur la frontière instable entre réel et fiction, qui révoquent la linéarité feinte du récit biographique pour adopter plutôt une forme fragmentaire, qui mettent sur un pied d'égalité références savantes et populaires. L'auteure travaille consciemment, dans ses récits, son rapport à la vraisemblance et à l'autofiction, que ce soit par des procédés théâtraux ou cinématographiques, par des jeux intertextuels et interrélémentaires, par l'élaboration, au sein même du récit, de définitions contradictoires du genre de leurs

9 La vraisemblance est définie par Genette, citant Rapin, comme « tout ce qui est conforme à l'opinion du public ». P. Rapin, « Réflexions sur la Poétique (1674) », *Œuvres*, Amsterdam, 1709, p. 114 cité par Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation » In *Communications*, vol. 11, 1968, p. 6.

10 « [L]extravagance est un privilège du réel. » Gérard Genette, *op. cit.*, p.7.

textes, ou par la mise en scène de sa relation aux médias. Autrement dit, les textes de Gendreau viennent investir le flou théorique de la vraisemblance, et par le fait même celui de l'autofiction; et c'est cela que je me propose d'étudier. Pour le dire autrement, je pose l'hypothèse que les textes de Gendreau, par leur rapport à la vraisemblance notamment¹¹, redéfinissent les bases théoriques du genre. Dans une idée plus générale, je me demande aussi si ce jeu sur les codes réglementant l'autofiction n'est pas le propre de l'autofiction, à savoir un genre qui se redéfinit constamment lui-même, par l'héritage de ses prédécesseurs d'une part, et par rapport à la production littéraire contemporaine d'autre part.

Mon hypothèse de travail est donc, de façon beaucoup plus restreinte, que les textes de Gendreau sont des récits autofictifs qui se définissent par leur rapport à la vraisemblance, et que les éléments invraisemblables qui s'y trouvent constituent non pas une sortie du pacte de lecture autobiographique, mais se présentent plutôt en partie comme un mécanisme de défense et d'acceptation, par la narratrice, de sa maladie et de sa mort imminente et inévitable et, d'un autre côté, comme un effet secondaire des médicaments, des traitements, et de la fatigue générée par le cancer.

Je débiterai par un chapitre théorique, où je présenterai, de façon non exhaustive, plusieurs théoriciens de l'autofiction, en mettant de l'avant leur rapport à la vraisemblance. Je ferai aussi un résumé sommaire de l'histoire de la vraisemblance et des éléments que je crois nécessaires de retenir, dans une tentative de me donner des définitions opératoires des deux concepts pour la suite de mon travail. Le deuxième chapitre s'intéressera à *Putain* et à *Folle*, les deux premiers romans de Nelly Arcan, que je considère comme exemplaires dans

11 La narratrice de *Testament* met en scène la vie de ses proches après sa mort.

l'établissement d'une certaine norme quant à l'esthétique du genre autofictif. Ici, l'idée n'est pas d'apporter une nouvelle lecture des textes d'Arcan, mais plutôt de construire un canevas de vraisemblance à partir de textes considérés comme des incontournables de l'autofiction québécoise. Ensuite, en gardant en tête les éléments que l'analyse des textes d'Arcan aura mis en lumière, je ferai une analyse de la vraisemblance dans les textes de Gendreau, dans l'optique de voir comment le rapport de Gendreau à la vraisemblance construit son rapport à l'autofiction. Je m'attarderai aussi aux questions de la filiation littéraire, de la mise en scène de soi – question inhérente aux récits de fictionnalisation de soi –, au rapport entre l'exposition de soi et l'exposition d'un corps malade dans l'écriture et, finalement, au rapport de la narratrice à la mort et au legs.

Chapitre 1

*Le corps ne garde rien : il se garde comme
secret. C'est pourquoi le corps meurt et
s'emporte secret dans la tombe. C'est à peine
s'il nous reste quelques indices de son
passage.*¹²

Le mot autofiction naît en 1977, sous la plume du critique et romancier Serge Doubrovsky. C'est dans le prière d'insérer du roman *Fils* (plus tard en partie repris sur la quatrième de couverture) que le mot apparaît pour la première fois :

Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'évènements 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. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir¹³.

Ainsi, le terme apparaît pour la première fois *dans* et *par*¹⁴ l'écriture d'une œuvre littéraire – et non dans un ouvrage critique. Il n'y a donc pas de théorisation immédiate, bien que Doubrovsky écrive *Fils* en ayant, en partie, pour but¹⁵ de remplir la « tache aveugle¹⁶ » définie par Lejeune en 1975. *Fils* est alors en chantier, et l'auteur tente par l'écriture de bousculer le

12

Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, coll. « Nouveaux essais Spirale », Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2004, p. 47.

13 Philippe Gasparini, *Autofiction; une aventure du langage*, coll. Seuil, « Poétique », 2008, p. 15.

14 Gasparini mentionne (*op. cit.*) que c'est dans le brouillon de *Fils* (alors intitulé *Le Monstre*) que le mot fait sa première apparition.

15 Serge Doubrovsky, « Lettre du 17 octobre », dans Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 63 : « [J]e ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire ».

16 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1996 [1975], Paris, Seuil, coll. « Points », p. 31 : « Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer quelques effets. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. »

genre canonique de l'autobiographie. Le terme, combiné aux différentes définitions et emplois concurrents du mot *fiction* tel qu'alors entendu ainsi qu'au rapprochement immédiatement fait entre autofiction et autobiographie (entre autres à cause du déni ouvrant le *prière d'insérer* de *Fils*, qui encercle la première apparition et définition du néologisme, et par le mot même : un mot-valise, suggérant un amalgame autobiographie-fiction), ouvre la porte à de nombreux débats et engendre de multiples théorisations contradictoires. Tous les critiques s'entendent malgré tout sur une chose :

[le mot autofiction] arrivait à point nommé pour traduire et cristalliser les nombreux doutes que soulevaient, depuis le début du XX^e siècle, les notions de sujet, d'identité, de vérité, de sincérité¹⁷, d'écriture du moi [...] [puisqu'il postulait la péremption de l'autobiographie en tant que promesse de récit véridique, sa relégation dans un passé révolu, son remplacement par un nouveau genre.¹⁸

Comme l'indique Gasparini dans la citation précédente, le XX^e siècle a été un moment décisif dans les écritures intimes : les critiques et les auteurs remettent en doute la possibilité d'une sincérité dans l'écriture autobiographique et « dénonc[ent] le leurre de la *mimésis* autobiographique¹⁹ ». D'une part, la mémoire est très peu fiable. Cependant, « n'ayant pas de soucis de vérification », elle nous « apporte un éclairage inédit sur des aspects essentiels de l'expérience » puisque les témoins « qualifient l'événement et reproduisent la trace que celui-ci a laissée en eux²⁰ ». Cette posture de témoin est celle de l'auteur d'autobiographie (et deviendra celle de l'auteur d'autofiction), et c'est pourquoi des auteurs comme « Federman et Robbe-Grillet ne récusent pas l'autobiographie en tant que récit d'expériences personnelles, mais l'hypothèse d'un pacte autobiographique qui garantirait la vérité de ce récit.²¹ » D'autre part, :

la théorie freudienne du souvenir-écran, selon laquelle la mémoire enregistre ce qui est « indifférent » plutôt que ce qui est « significatif », hypothèque la vérité autobiographique puisqu'elle donne aux littératures personnelles statut de fiction inévitable. Sans le vouloir, la psychanalyse a préparé le terrain de l'autofiction qui misera sur l'ambiguïté du vrai-faux, ou du faux-vrai, à propos d'un texte où le *je* est à la fois sujet et objet de la narration.²²

17

En 1928, André Maurois déclarait déjà : « Il semble que l'autobiographie, au lieu d'ouvrir le chemin de la connaissance de soi, engage son auteur dans le sens d'une infidélité à soi-même impossible à éviter. » (André Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Marie-Claire Grassi, « Rousseau, Amiel et la connaissance de soi », dans *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du Colloque international de Nice, janvier 1996, p. 229.)

18 Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 9 octobre 2009, [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, Consulté le 13 novembre 2012.

19 Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 21.

20 Tzvetan Todorov, « La mémoire devant l'Histoire », *Terrain*, n° 25, 1995, p. 102.

21 Philippe Gasparini, *loc. cit.*

22 Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, coll. « Documents », Éd. XYZ, 2007, p. 39.

La remise en cause de la possibilité de dire vrai dans le texte autobiographique est marquée par le précepte freudien. L'influence de la théorie du souvenir-écran mène à cette conclusion : « sur soi-même, personne ne peut dire vrai²³ ». Le décalage temporel entre l'expérience vécue et le temps de la rédaction induit nécessairement une part de fiction dans l'écriture (Laouyen, comme Ouellette-Michalska, affirme que les « acquis de la psychanalyse impos[ent aussi] une conception de la littérature comme inévitable fiction²⁴ »), et c'est, notamment, de cette conscience d'une fictionnalisation à l'œuvre dans l'écriture que se revendique l'autofiction. Pour le dire autrement, c'est dans l'acceptation et l'application de cette contradiction qu'elle s'inscrit : à la fois fictive et réelle, mais consciente de ses limites, limites que le texte indique au lecteur. Pour Pontalis, à notre époque, « tout projet autobiographique [est] disqualifi[é] en son principe même²⁵ ». Lejeune observait, en 1971, que « l'autobiographie n'est qu'une fiction produite dans des conditions particulières²⁶ ». Robbe-Grillet²⁷, pour sa part, considérait que le geste d'écriture, l'organisation causale des événements racontés et « certains caractères stylistiques du discours suffisent à créer un effet de fiction, [...] défaut irréparable de l'autobiographie, qui met en question sa prétention à la vérité.²⁸ » Darrieussecq dit

23 Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », Colloque en ligne *Frontières de la fiction*, 1999, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>, Consulté le 11 avril 2015.

24 *Ibid.*

25 Jean-Bertrand Pontalis, « Derniers, premiers mots », *Perdre de vue*, Gallimard, 1988, p. 340.

26 Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 20-21, cité par Gasparini, Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 9 octobre 2009, [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, Consulté le 13 novembre 2012.

27 « L'intérêt de l'autofiction robbe-grilletienne est d'avoir inversé le point de départ : il ne s'agit pas simplement de s'appréhender par le biais de la fiction, mais de se fictionnaliser dans l'autobiographie; ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction. » (Mounir Laouyen, *op. cit.*)

28 Laurent Jenny, *L'autofiction*, cours mis en ligne, Département de Français moderne, Université de Genève, 2003, [En ligne], <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#>,

sensiblement la même chose : « L’important est de constater à quel point l’autofiction met en cause la pratique “naïve” de l’autobiographie, en avertissant que l’écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux *roman* que convoque le paratexte²⁹ ». En somme, le genre autofictionnel met en lumière la « nature fondamentalement romanesque de l’autobiographie³⁰ » et autorise « une autobiographie critique de sa vérité et consciente de ses effets de discours³¹ ». Il a aussi « fai[t] apparaître, un espace générique qui n’était pas conceptualisé en tant que tel³² ».

Je rappelle rapidement les enjeux du pacte autobiographique, tel que défini par Philippe Lejeune. Pour le critique, l’autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l’histoire de sa personnalité³³ ». Autrement dit, la spécificité du genre autobiographique ne repose pas sur des éléments formels, mais sur un « contrat d’identité », où auteur, narrateur et personnage ne font qu’un³⁴. Qui plus est, « Lejeune considère l’engagement éthique et le rapport à la vérité comme des caractéristiques constitutives de l’autobiographie.³⁵ » Or, cet aveu de vérité qui a toujours marqué les autobiographies répond bien plus à une exigence narrative qu’à un réel engagement de dire vrai – et, de toute façon, qu’est-ce que dire vrai? C’est une des grandes questions soulevées par les auteurs du XX^e siècle et le nœud de la remise en question de la légitimité du genre autobiographique. On le voit déjà chez Rousseau :

Consulté le 24 février 2015.

29 Marie Darrieussecq, « L’autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 379.

30 Mounir Laouyen, *op. cit.*

31 Laurent Jenny, *op. cit.*

32 Philippe Gasparini, *op. cit.*

33 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996 [1975], p. 14.

34 Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 37.

35 *Ibid.*, p. 39.

la promesse de sincérité répond à un désir de justification (ce même désir qui motive l'écriture des *Confessions*). Chez Sartre (*Les mots*), la remise en question de la vérité de ses écrits entraîne un questionnement sur la promesse de sincérité faite par les auteurs d'autobiographies et sur les possibles limites d'une telle sincérité dans des textes autobiographiques : « Ce que je viens d'écrire est faux. Vrai. Ni faux ni vrai comme tout ce qu'ont écrit les fous, sur les hommes. J'ai rapporté les faits avec autant d'exactitude que ma mémoire le permettait. Mais jusqu'à quel point croyais-je à mon délire?³⁶ » Georges Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*, propose sensiblement le même constat : l'impossibilité d'accéder, par l'écriture et la mémoire, à une vérité englobante et unique sur soi et sur ses origines.

Ce n'est pas, comme je l'ai longtemps avancé, l'effet d'une alternative sans fin entre la sincérité d'une parole à trouver et l'artifice d'une écriture exclusivement préoccupée de dresser ses remparts : c'est lié à la chose écrite elle-même, au projet de l'écriture comme au projet du souvenir.³⁷

Serge Doubrovsky et la terminologie entourant son néologisme

Avant de continuer, intéressons-nous quelques instants à la personne de Serge Doubrovsky. On omet souvent de mentionner que Doubrovsky est professeur de littérature à New York, et que le contexte américain au milieu duquel il évolue et où il donne naissance au concept « autofiction » aura une incidence notable, d'abord sur la création du néologisme et sa définition par son créateur, et ensuite, sur sa réception. Comme l'explique Gasparini dans *Autofiction, une aventure du langage*, un « clivage sémantique » important a eu lieu au courant des années 1960 dans le milieu littéraire américain entre le concept de *novel*, jugé archaïque par les jeunes auteurs, et celui de *fiction*, qui désignait pour eux non pas des récits

36 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1964], p. 57.

37 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004 [1975], p. 63.

reflétant le réel, mais « des objets construits, façonnés, sculptés dans la matière langagière³⁸ » (conformément à l'étymon latin). Rapidement, ce nouveau concept englobe de nombreux écrits contemporains assez hétéroclites, et ne se définit finalement plus que par opposition à un autre concept, soit celui de *nonfiction* (encore plus vague, peut-être, que celui de *fiction*). Ainsi, dans les années 1970, les Américains créent toutes sortes de néologismes comportant le mot *fiction* (*transfiction*, *metafiction*, *superfiction*, *parafiction*, *fiction of the self*, *critifiction*...), destinés à mettre de l'ordre dans cette notion floue, à organiser cet *hypergenre*³⁹. Dans les milieux littéraires francophones de la même époque, le mot est généralement défini en opposition à la notion « d'assertion sincère et véridique⁴⁰ », mais, surtout, il commence à être employé dans le sens de « narration littéraire⁴¹ ».

Or, les critiques français ne se réfèrent pas tous à la même définition de la racine latine du mot *fiction*, *fingere*, et les différentes définitions qu'a eues le mot selon les époques influent sur le rapport des critiques au concept de *fiction* (variant selon la définition qu'ils choisissent de considérer), et conséquemment au rôle de la *fiction* dans la définition qu'ils font de l'autofiction. Doubrovsky⁴² définit *fingere* par « donner forme », parallèlement à la définition américaine des années soixante du mot *fiction*; Gasparini propose plutôt « inventer, imaginer, représenter⁴³ », sens intrinsèque au mot depuis son apparition dans la langue

38 Philippe Gasparini, *Autofiction; une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 10, qui, lui, se base sur la leçon de Marc Chénétier : *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, notamment p. 90-91.

39 Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 10-11.

40 *Ibid.*, p. 52.

41 Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 13.

42 Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 77.

43 Voir Philippe Gasparini, *Autofictions; une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 50-

française – c’est, me semble-t-il, en partie à cause des différentes acceptions du mot « fiction » que les critiques choisissent de conserver (entre Gasparini et Doubrovsky, notamment) que leurs définitions du genre autofictif se contredisent et sont si éloignées.

Parmi les nombreux autres sens que le mot *ingere* porte, selon les époques, notons le sens figuré du latin impérial : « action de feindre une intention » et celui du latin médiéval « tromperie, mensonge, imposture » (mis de l’avant par Furetière, notamment).

Le mot *fiction*, de son côté, apparaît en français au XIII^e siècle, par un emprunt direct au latin, où *fictio* signifie « un fait imaginé, opposé à la réalité ». Dès le XVII^e siècle, le mot étendra son usage pour englober « le domaine de l’imaginaire ». Pour Montaigne⁴⁴, le mot « est synonyme de *fable*, d’*invention*⁴⁵ », et pour Lafontaine de *mensonge*⁴⁶, premier sens que le *Petit Robert 2010* donne du mot. La seconde définition – « Construction de l’imagination (opposé à la réalité), chimère »; « Création de l’imaginaire, en littérature » – est plus proche de l’acception qu’en font les littéraires. Le mot n’a donc jamais impliqué, en français, une quelconque référence à l’action de façonner, à laquelle se réfère Doubrovsky dans sa définition de l’autofiction.

Le mot *fiction*⁴⁷ est, on le voit, cerné d’une indétermination, d’un flou sémantique⁴⁸, qui a été accentué, d’une part, par l’usage du mot dans différents milieux et la porosité de ceux-ci

54.

44 « Ce chien servait à un bateleur qui jouait une fiction à plusieurs mines et à plusieurs personnages, et y avait son rôle », *Essais*, II, 12 (*Apologie de Raymond Sebond*), 264 A-210, *Ibid.*, p. 51.

45 *Loc. cit.*

46 « Dans “La chauve-souris et les deux belettes”, La Fontaine l’emploie pour *mensonge* : “Parlez sans fiction.” », *loc. cit.*

47 Voir aussi Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, 1999; trad. fr. de C. Hary-Schaeffer, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

48 Pour connaître toutes les acceptions, du latin *ingere* à la fiction contemporaine, voir Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 48 à 54.

avec celui de la littérature (cinéma, droit, philosophie, etc.), et d'autre part par les critiques littéraires qui « ont rabattu le mode narratif dans son ensemble, y compris l'Histoire, sur le concept de *fiction* au prétexte qu'un récit recourt nécessairement à des techniques de mise en intrigue⁴⁹ ». Certains critiques, dont Paul de Man, sont même allés jusqu'à « subsum[er] toute la littérature, y compris la poésie lyrique, sous cette catégorie⁵⁰ ». En somme, le mot *fiction* étant déjà sujet à de nombreuses interprétations et définitions concurrentielles, son indétermination ne pourra qu'être accentuée lorsque Doubrovsky lui accolera le suffixe *auto*, soulevant, en plus des débats susmentionnés, toutes les questions de réalité, de vraisemblance, de fictionnalisation de l'autobiographie⁵¹.

Quelques façons de définir l'autofiction

Pour Doubrovsky, l'autofiction est avant tout un « roman déclaré tel », où le héros porte le même nom que l'auteur; c'est-à-dire que le texte autofictif est un roman qui respecte le pacte autobiographique, pacte qui implique une adéquation entre l'auteur, le narrateur et le personnage. La promesse faite au lecteur de ne lui révéler que des « faits et événements strictement réels » est aussi un indice de référentialité important, puisque cette promesse met en danger l'auteur, qui s'expose dans sa vérité au lecteur⁵². Cependant, puisque Doubrovsky

49 *Ibid.*, p. 53.

50 *Loc. cit.*

51 Selon l'historien Jean Norton Cru, « tout recours à l'esthétique ne peut se déployer qu'au détriment de l'authenticité, qui ne saurait qu'être factuelle et dénuée de rhétorique ». (Cité par Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *Écriture contemporaines 10; nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2009, p. 30.)

52 Plusieurs auteurs d'autofiction – bien que certains ne se réclament pas de l'autofiction – mettent de l'avant cet

définit au départ l'autofiction par opposition à l'autobiographie⁵³, « fallacieusement référentiel[le]⁵⁴ », le texte autofictif adhère concurremment à un pacte romanesque, car l'écriture doubrovskienne s'appuie d'une part sur des bases psychanalytiques freudiennes – qui impliquent nécessairement une fictionnalisation de soi⁵⁵ – et, parce qu'elle privilégie d'autre part le récit et le présent de narration, deux stratégies d'emprise du lecteur⁵⁶. À cela s'ajoute « le travail sur le texte : la recherche d'une forme originale; une reconfiguration non linéaire du temps (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...); une écriture visant la verbalisation immédiate⁵⁷ ». Pour Gasparini, ce que Doubrovsky nomme « fiction » n'est autre qu'un « travail de construction, d'invention narrative » qui démultiplie le récit. Plusieurs critiques, dont Doubrovsky lui-même (dans ce cas-ci : théoricien – pas auteur), avancent que l'autofiction doubrovskienne ne serait qu'une forme d'autobiographie postmoderne, le renouvellement d'une forme désuète. Ainsi, dans « L'initiative aux maux :

aspect : Chloé Delaume, Christine Angot, Pierre Guyotat notamment. « Mon livre est un livre engagé dans la mesure où il m'engage à vivre ce que j'écris ». Cette citation de Guyotat me semble particulièrement exemplaire de cela. (Pierre Guyotat, Au sujet de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, dans *Littérature interdite*. Citation rapportée par Chloé Delaume dans *La règle du Je*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 75.)

53 « J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux-pièces d'emprunt, personne. » (Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 104.); voir également le prière d'insérer de *Fils* cité plus tôt.

54 Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 17.

55 J'en ai parlé plus tôt, mais j'ajoute ici une citation de Gasparini, qui résume bien les enjeux d'une fictionnalisation de soi : « Le concept d'autofiction fut d'emblée sous-tendu par une ontologie et une éthique de l'écriture du moi. [Doubrovsky] postulait qu'on ne peut pas se raconter sans se construire un personnage, sans bâtir un scénario, sans "façonner" une histoire. Qu'il n'y a pas de récit rétrospectif sans sélection, amplification, reconstruction, invention. » (Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 9 octobre 2009, [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, Consulté le 13 novembre 2012.)

56 *Loc. cit.*

57 *Loc. cit.*

écrire sa psychanalyse »⁵⁸, Doubrovsky ne présente pas *Fils* comme l'inaugurateur d'un genre nouveau, mais plutôt comme l'« emblème » d'un renouvellement de l'autobiographie qui s'appuie sur la psychanalyse et emprunte à la « Nouvelle Critique » (notamment à Ricardou)⁵⁹. Laurent Jenny présente l'autofiction doubrovskienne comme « un détournement fictif de l'autobiographie⁶⁰ », ou comme « une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie⁶¹ » par laquelle « le caractère indécidable de la vérité d'une vie se laisse mieux saisir dans les détours de la transposition fictionnelle ou dans les relâchements de l'écriture associative que dans la maîtrise d'un récit ordonné et prétendument fidèle⁶² ». C'est donc le travail d'invention narrative doubrovskien qui permet à l'autofiction de problématiser, de dialectiser l'autobiographie, de travailler le texte avec un but similaire à celui poursuivi par le texte autobiographique⁶³. « [L]'autofiction [doubrovskienne] serait en somme une autobiographie de l'inconscient, où le moi abdique toute volonté de maîtrise et laisse parler le ça⁶⁴. »

Les tentatives de définition de l'autofiction par son « créateur » sont nombreuses et changeantes, et cela contribue à alimenter la confusion qui existe autour du terme. Par exemple, dans les années 1980, Doubrovsky évacue la psychanalyse de sa définition alors

58 Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », *Cahiers Confrontation*, n°1, février 1979, p. 95-113.

59 Gasparini explique, dans une note de bas de page, la référence à Ricardou (« avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage »), est une reprise de la formule de Ricardou : « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture », J. Ricardou, « Aspects de la description créatrice », dans *Médiations*, n°3, 1961, p. 13-31, repris dans *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 91-111, cité par Gasparini, Philippe dans *Autofiction; une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 22.)

60 Laurent Jenny, *op. cit.*

61 *Loc. cit.*

62 *Loc. cit.*

63 Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 16.

64 Laurent Jenny, *op. cit.*

même que les procédés psychanalytiques sont, il l'a signifié plusieurs fois, le moteur de *Fils*. Qui plus est, cette affiliation de l'autofiction à la psychanalyse est valorisée par plusieurs auteurs⁶⁵, dont Christine Angot, avec son écriture associative, très elliptique. Doubrovsky (théoricien) semble cependant toujours hésiter entre deux tendances; d'un côté, adhérer à une acception très large du concept, qui engloberait une grande partie de la production littéraire contemporaine sous sa bannière, et, de l'autre, une acception tellement précise qu'elle ne peut désigner que sa propre écriture romanesque⁶⁶. Finalement, au début des années 2000, Doubrovsky abdique et se retire du débat théorique : « Ce concept d'autofiction pose, me pose des problèmes. Je l'avais défini : “fiction d'événements et de faits strictement réels”. Il est évident que c'est une contradiction *in extremis*. Je laisse les débats théoriques autour de cette notion.⁶⁷ »

Or, bien que le mot *autofiction* apparaisse pour la première fois en 1977, plusieurs années passent avant que le concept commence à être employé par des critiques (autres que son inventeur), et donc que débute le processus de légitimation du néologisme. D'un côté, Lejeune revient sur ses propos de 1975⁶⁸, et « sugg[ère] que le mot “autofiction” pourrait désigner, non seulement le mode d'écriture de son créateur, mais, plus largement, une classe

65 Les auteurs d'autofiction sont en grande partie des femmes. Madeleine Ouellette-Michalska (*op. cit.*), avance l'hypothèse que ce serait parce que les femmes ont toujours été plus présentes – parce que reléguées – dans les sphères de l'écriture intime, et parce qu'elles sont plus à l'aise avec la double posture d'imposteur inhérente aux textes autofictifs (affirmer écrire des événements *à la fois* réels et fictifs).

66 Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 9 octobre 2009, [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, Consulté le 13 novembre 2012.

67 Serge Doubrovsky, *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 206.

68 « Aveugle, c'est sans doute moi qui l'étais. Pour chaque axe je propose une alternative (romanesque/autobiographique, pour le pacte; différent/semblable, pour le nom), je pense à la possibilité du ni l'un ni l'autre, mais j'oublie celle du à la fois l'un et l'autre ! » dans Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 23.

de textes jusque-là innommable, à savoir les “témoignages romancés⁶⁹” utilisant des techniques narratives empruntées au roman contemporain⁷⁰. » L’étude de textes autofictifs engendre, chez les critiques, un mouvement de relecture de nombreuses œuvres du passé – surtout des œuvres du XX^e siècle – qui avaient été considérées comme marginales, inclassables, car jouant beaucoup avec les frontières du genre autobiographique et du roman (Proust, Gide, Colette, pour ne nommer que ceux-là) – ce que Lejeune appelle « témoignages romancés ». Cependant, Lejeune – rappelons-le, spécialiste de l’autobiographie – simplifie excessivement les enjeux de l’autofiction⁷¹, en affirmant que seules des informations extérieures au texte autofictif pourraient informer suffisamment le lecteur pour permettre que le texte soit lu dans sa spécificité⁷². Il justifie de la sorte la non-spécificité des textes autofictifs qui, dans cette optique, ne pourront être lus que comme des autobiographies classiques⁷³.

69 « On le prend pour un témoignage romancé, ou, pour me servir d’une expression lancée par Serge Doubrovsky à propos de son texte “autobiographique”, *Fils* (Paris, Galilée, 1977), une *autofiction*. Il faudra sans doute du temps pour que ce type d’écriture et de composition s’intègre à notre “vraisemblable”. » dans Philippe Lejeune, *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 217.

70 Philippe Gasparini, *Autofiction; une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 70.

71 Marie Darrieussecq et Vincent Colonna font des critiques semblables à celle que je propose ici de la position de Philippe Lejeune par rapport aux autofictions.

72 « Philippe Lejeune a toujours eu du mal à accepter aussi bien le pacte contradictoire du roman autobiographique, que le pacte imaginaire de l’autofiction. D’ailleurs, pour lui, les deux pactes se confondent sous la catégorie “autofiction”, et ne sont qu’une modalisation mineure du projet autobiographique; c’est implicite dans *Le Pacte autobiographique* (1975), explicite dans *Moi aussi* (1986). Dans son texte d’ouverture au recueil collectif *Autofiction & Cie* (1993), il retraçait l’histoire de la notion d’autofiction sans prendre position, et terminait par une pirouette agnostique. Aujourd’hui, son appréciation semble, qu’il me pardonne cette pique, plus proche de l’agnosie : “Presque toutes les autofictions sont lues, de facto, comme des autobiographies. ”, “Le Pacte autobiographique, 25 ans après” in *L’Ecole des Lettres*, Second Cycle n° 1, juillet-septembre 2002. Dans cette affaire, la question de goût se mêle si étroitement à celles de la méthode et de la perception, dans un tourniquet incessant, qu’il est très difficile d’évoluer. Pour ma part, je dois reconnaître que pendant longtemps les genres autobiographiques me sont apparus comme de *faux témoignages*, des leurres fictionnels, – jusqu’à ce que les plaidoyers de Lejeune et Lecarme, avec une pointe de Dorrit Cohn, achèvent de se métaboliser en moi. » dans Vincent Colonna, « Défense et illustration du roman biographique », [En ligne], <http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>, Consulté le 12 novembre 2013.

73 Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie? », *L’Autobiographie. VI^e rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, p. 79-80, cité

Jacques Lecarme, avant même Philippe Lejeune en 1986, est le premier à avoir considéré que le mot autofiction pourrait désigner un genre; il lance le mot dans le monde littéraire en l'employant deux fois, dans une optique de définition et de légitimation, en 1982 et 1984⁷⁴. Il ne conserve comme critère du genre que l'étiquette « roman » et l'homonymat entre auteur, personnage et narrateur. Définie de la sorte, l'autofiction regroupe rétroactivement sous son étiquette de nombreux romans de la littérature française (Céline, Colette, Breton, Loti, Cendrars, Genet, pour ne nommer qu'eux). Cette définition ne me semble pas opératoire et pertinente, puisque le terme autofiction ne devient qu'un fourre-tout encore plus vaste que dans la définition de Lejeune rejetée plus tôt (à savoir que les autofictions seraient en fait des témoignages romancés).

La troisième consécration vient de Genette, qui applique le mot à la *Recherche du temps perdu* en 1982. À cette époque, Genette considère que le seul élément fictif de *Fils* se retrouve dans le prière d'insérer qui pose comme réelle la fictionnalité du récit. Genette voit seulement cela comme une façon de faire entrer *Fils* – une autobiographie, donc un texte sans légitimité littéraire – dans la littérature. Pour lui, comme pour Lejeune et Colonna, le terme autofiction désigne une *fiction de soi*, où l'auteur se projette comme personnage dans des contextes imaginaires. Comme Doubrovsky, Genette revient plusieurs fois sur ses définitions au fil des ans. En 1987, il « entérine l'extension sémantique du terme⁷⁵ », mais *Fiction et diction*, en 1991, marque le retour de Genette à une conception spécifiquement fictionnelle de

par Darrieussecq, Marie, *op. cit.*, p. 378.

74 La première fois en 1982, dans l'entrée « Indécidables et autofictions » de l'anthologie *La Littérature en France depuis 1968*, la deuxième dans l'*Encyclopædia Universalis*, en 1984. Dans cette deuxième entrée, Lecarme évacue l'aspect psychanalytique, ne retenant que l'idée du roman aux « trois instances homonymes » - et adhère donc à une définition très large de l'autofiction.

75 Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 121.

l'autofiction où Proust n'a plus sa place. À cette époque, la définition très large à laquelle il adhère est semblable à celle de Colonna. Finalement, en 2006 (*Bardadrac*), Genette renonce à faire valoir la définition qu'il essayait de donner de l'autofiction, constatant que la définition la plus proche de la pratique des auteurs d'autofiction serait, étonnamment, la définition, très large, de Doubrovsky.

Je n'entrerai pas ici dans les détails concernant les différentes familles d'autofiction définies par Colonna (fantastique, intrusive, réfléchissante, contemporaine), puisque je ne les juge pas opératoires (et qu'il en réfute lui-même trois sur quatre, jugeant inintéressant tout type d'autofiction autre que les autofictions fantastiques⁷⁶ (soit les autofictions « biographiques », qu'il considère comme des variantes trop proches des romans autobiographiques pour qu'il soit nécessaire de les désigner autrement), écrits opérant une totale fictionnalisation de soi⁷⁷ et où le critère onomastique inhérent à l'autobiographie est respecté, l'exemple canonique étant *La Divine Comédie* de Dante)⁷⁸. La définition de Colonna, comme celle de Genette, ne se soucie d'aucun critère de vraisemblance⁷⁹. Toutefois, le mérite de l'essai de Colonna est de donner une filiation au genre⁸⁰, en l'inscrivant rétroactivement

76 D'ailleurs, Colonna n'utilise pas le terme autofiction; il rassemble plutôt les autofictions fantastiques sous la catégorie « autofabulation ».

77 « L'autofiction telle que l'envisage Colonna [...] privilégie des effets d'in vraisemblance visant à bien faire entendre que la vie de l'écrivain ainsi écrite est fictive, paradoxale de bout en bout », dans Marie Darrieussecq, *op. cit.*, note de fin de texte 6.

78 Il faut dire que Colonna a nuancé sa position il y a quelques années, mais que, malgré ce léger désaveu de sa position radicale d'avant, tous continuent de ne s'intéresser qu'à *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. (Éd. Tristram, Auch Cedex, 2004.)

79 « L'écrivain [...] transfigure son existence et son identité dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance. » (Je souligne, *Ibid.*, p. 75.)

80 Je parle de genre, même si Colonna parle plutôt d'un « ensemble de pratiques, de postures ou d'usages ». Régine Robin adopte la même position dans *le Golem de l'écriture*.

dans une tradition littéraire ancienne et de proposer des bases de réflexions sur le genre autofictif et ses possibles métamorphoses selon les époques et les esthétiques valorisées.

Pour terminer cet éventail de définitions de l'autofiction, il me semble pertinent de m'attarder un peu aux travaux de Chloé Delaume et de Marie Darrieussecq. Dans *La règle du Je*, Delaume se définit comme un être fictif, et montre non pas comment les Chloé Delaume narratrices ou personnages se rapprochent de l'auteure, mais comment l'auteure réelle est *devenue, par l'autofiction, personnage de fiction*.

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. [...] J'ai imposé Chloé cancer du nénuphar [...] Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient sec à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée. [...] Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective. Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature.⁸¹

Pour Delaume, l'autofiction est une « expérience totale⁸² », où le réel met en fiction, et où l'écriture est, finalement, un mode de réappropriation de soi. Sa position se rapproche de celle de Darrieussecq, bien que cette dernière soit moins extrême dans sa façon d'envisager la chose. Pour Darrieussecq, le texte autofictif est « un texte indécidable en bloc⁸³ », toujours ambigu, où il y a « “[f]ictionnalisation” du factuel et “factualisation” du fictif⁸⁴ ». Autrement dit, tout, dans l'autofiction, a deux valeurs concurrentes et contradictoires : le factuel et le fictif sont toujours « *à la fois* “feint[s]” et “sincère[s]” [...] et ce d'une façon assumée face à

81 Chloé Delaume, *op. cit.*, p. 5-7.

82 *Ibid.*, p. 90.

83 Marie Darrieussecq, *op. cit.*, p. 378.

84 *Loc. cit.*

l'autobiographie⁸⁵ » et c'est à cause de cette double appartenance qu'elle a sa place dans le champ littéraire en tant que genre à part entière.

Cependant, à l'encontre de Genette et de Colonna, Darrieussecq considère le caractère vraisemblable des récits autofictifs comme condition *sine qua non*⁸⁶.

La vraisemblance comme modalité d'adhésion du lecteur au double pacte de lecture

La vraisemblance est, malgré sa définition changeante selon les milieux et les époques, à la base de l'adhésion du lecteur (ou du spectateur) à l'œuvre. Cela est particulièrement vrai lorsqu'on parle d'autofiction (et d'autobiographie), où le lecteur adhère à un pacte autobiographique – pacte qui promet au lecteur de lui livrer un récit véridique, véritable. Or, pour que le lecteur entre dans le jeu que lui propose l'auteur et adhère à la promesse narrative de vraisemblance, le texte se doit de mettre en place un système de vraisemblance interne cohérent. Pour assurer cette vraisemblance, il va notamment rejeter l'extraordinaire, les trop nombreuses coïncidences, un *deus ex machina* trop évident, proscrire l'invraisemblable. Pour la majorité des auteurs du XIX^e siècle à aujourd'hui (ce mouvement va de pair avec l'avènement du roman réaliste), le concept de vraisemblance est « assimilé à une caractéristique du réalisme littéraire⁸⁷ ». Avant de s'intéresser à la place et au rôle de la vraisemblance dans l'autofiction, il convient de résumer rapidement les différentes

85 *Loc. cit.* (C'est l'auteure qui souligne.)

86 « Pour finir, je dirai que l'aspect indécidable de l'autofiction cesse, à mon avis, et tout au rebours de ce que disent Genette ou Colonna, dès qu'un événement factuellement invraisemblable intervient dans le récit. Elle se transforme alors en roman à la première personne. » (*loc. cit.*)

87 Christine Otis, « Le jeu des coïncidences : une vraisemblance à construire. Les exemples de *Nikolski* de Nicolas Dickner et de *La kermesse* de Daniel Poliquin », *Temps Zéro*, n° 2, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document398>, Consulté le 23 novembre 2014.

caractéristiques du concept selon les époques, et de voir comment ces différentes modalités d'adhésion d'une vraisemblance modulable la lie nécessairement à d'autres enjeux du réel.

Commençons simplement. Selon le Larousse, la vraisemblance est le « caractère de vérité possible de quelque chose », correspondant à une « probabilité proche de la certitude » et en « conformité à la réalité ». La vraisemblance, c'est donc ce qui paraît vrai, ce qui aurait pu avoir lieu dans la réalité. Combinées, ces trois définitions soulèvent les éléments principaux nécessaires à la construction d'un système de vraisemblance à l'intérieur d'un récit. D'abord, comment définir la « réalité »? Comme c'est au public (spectateur ou lecteur) qu'est laissée la responsabilité d'accepter ou non la vraisemblance d'un récit, c'est aussi au public qu'est laissé le soin de définir la « réalité ». Je considérerai ici qu'est conforme à la réalité ce que la majorité considère comme possible.

Pour Aristote, la vraisemblance « se conçoit comme ce qui est probable dans l'ordre du réel⁸⁸ », et c'est principalement là le rôle du poète : organiser les événements, de sorte que tous entretiennent des relations causales logiques et cohérentes, significantes⁸⁹. Pour Aristote, vraisemblable et réel ne sont pas liés; la vraisemblance sert la causalité et permet de créer des enchaînements logiques entre les événements. Cependant, cette entorse au réel doit nécessairement être justifiée par la logique du récit. Je donne un exemple, en me basant sur l'histoire très connue (du film, pas de la bande dessinée) de Spider-Man. Je résume rapidement : Spider-Man, aussi connu sous le nom de Peter Parker, se fait mordre par une araignée modifiée génétiquement dans un laboratoire. Cela lui donne des pouvoirs et une force

88 Andrée Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps Zéro*, n° 2, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document393>, Consulté le 23 novembre 2014.

89 *Loc. cit.*

extraordinaires. Il décide de s'inscrire dans un combat de lutte extrême, car la victoire lui rapporterait une bonne somme d'argent. Or, le propriétaire, jugeant qu'il n'a pas donné un assez bon spectacle, ne le paie pas entièrement. Mauvais karma pour ce dernier sans doute, puisque alors même que Peter sort du bureau, y entre un voleur qui ramasse le magot de la soirée. Encore fâché de ne pas s'être fait entièrement payer pour son combat, Spider-Man laisse partir l'homme, qui lui dit même « merci » en se sauvant. Peter sort lentement dans la rue, voit un attroupement et s'approche, arrivant juste à temps pour que son oncle lui murmure quelques mots avant de mourir dans ses bras. Ainsi, même s'il semble peu probable que l'oncle de Spider-Man ait été tué par le bandit que, quelques instants plus tôt, ce dernier n'a pas empêché de s'enfuir du bureau de l'escroqueur, cet événement est vraisemblable dans la définition aristotélicienne puisqu'il est « le » moment-clé de la vie du héros : cette mort, qu'il aura toujours sur la conscience, l'oriente vers le droit chemin et construit définitivement son caractère. Sa mission est dès lors claire et toutes ses décisions subséquentes seront marquées par cette mort : combattre le crime, protéger les innocents. Et les mots de l'oncle résonneront pour toujours dans la tête du héros, gravés, comme la scène de la mort, dans sa mémoire : « With great powers come great responsibilities⁹⁰. »

Si cette péripétie n'avait eu qu'un impact émotif, et qu'aucun événement ou action entamée ensuite n'était *justifié* par cette mort, le concours de circonstances nécessaire – les trop nombreux hasards menant à la mort de l'oncle – deviendrait un élément invraisemblable,

90 Kelly Kond, « The Origin of “With Great Power Comes Great Responsibility” & 7 Other Surprising Parts of Spider-Man’s Comic Book History », [En ligne], <http://weminoredinfilm.com/2014/04/22/the-origin-of-with-great-power-comes-great-responsibility-7-other-surprising-parts-of-spider-mans-comic-book-history/>, Consulté le 19 octobre 2015.

une coïncidence trop grande qui n'aurait pas sa place dans un récit vraisemblable selon la définition aristotélicienne.

On le voit bien dans cet exemple : la vraisemblance de l'œuvre se doit d'être plus vraie que la réalité; un événement réel, vécu, peut paraître invraisemblable (par exemple : la séquence narrative ne répond pas à l'ordre logique tel qu'attendu dans un récit). D'où cette idée paradoxale, présente dans la *Poétique* : « [il] faut préférer ce qui est impossible, mais vraisemblable à ce qui est possible, mais non persuasif⁹¹ », qui met l'accent sur l'idée de persuasion. Car c'est là, pour Aristote, le rôle de la vraisemblance : faire adhérer le lecteur (ou le spectateur) au récit, par une causalité *plus-que-réelle*. Cette action persuasive jouée par la vraisemblance s'apparente à la *feintise*, au faire-semblant mis en œuvre dans le rapport du texte autofictif à son lecteur.

La définition du vraisemblable est, je le répète, modulable (et modulée) selon les époques. Ainsi, dès le XVII^e siècle, la base du concept ne concerne plus le déroulement du récit et ses enchaînements causals. Au XVII^e et XVIII^e siècle, la vraisemblance s'apparente plutôt à la bienséance et ce qui ne s'accorde pas avec les mœurs de l'époque ne peut être considéré comme vraisemblable par les lecteurs. Gérard Genette s'intéresse, dans « Vraisemblance et motivation », à la querelle du *Cid* et à l'affaire de *la Princesse de Clèves*, toutes deux justement causées par le caractère invraisemblable d'événements clés dans les récits. Cette invraisemblance conduit à une réception problématique des œuvres. On reproche à Corneille le comportement de Chimène⁹², car il ne répond pas au vraisemblable poétique tel

91 Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, chap. 24, 60 à 26, cité par Mercier, Andrée, *op. cit.*

92 Je laisse les mots de Scudéry parler pour preuve du caractère invraisemblable du récit (emprunté à la

qu'il est envisagé au XVII^e siècle; Corneille aurait dû privilégier la vraisemblance du récit à la vérité historique. Chimène, en épousant le meurtrier de son père, ne répond pas aux attentes de sa classe. De la même façon la Princesse de Clèves de Mme de Lafayette agit comme une étourdie : on ne confie pas à son mari son amour pour un autre homme. « L'inconduite de Chimène, l'imprudence de Mme de Clèves sont des actions "extravagantes", selon le mot si expressif de Bussy, et *l'extravagance est un privilège du réel*.⁹³ » Ou, pour le dire dans les mots de Boileau, « [l]e vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable⁹⁴ ». Cependant, bien que le rapport des auteurs au vraisemblable change au XVII^e siècle et que prévaut le respect des mœurs comme critère d'adhésion à la vraisemblance du récit⁹⁵, les éléments définitoires instaurés par Aristote restent à la base du concept : « l'idée d'une crédibilité qui repose sur une logique événementielle, un réseau de circonstances ou des facteurs de cohésion propres à l'organisation narrative de l'univers fictionnel [demeure constante].⁹⁶ » Cela reste vrai pour les lecteurs contemporains, même si désormais vraisemblable et réel sont intimement liés. D'une part, c'est « [a]vec l'avènement du roman réaliste [que] l'idée de vraisemblance commence tranquillement à se confondre avec l'idée même de réel⁹⁷ ». D'autre part, l'héritage d'un lien entre bienséance et vraisemblable se fait encore sentir, mais a été réactualisé, et il me semble que, dans un contexte contemporain, il conviendrait plutôt de parler du rapport du lecteur à la

littérature espagnole et basé sur une figure historique) de Corneille : « Il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père. » (Madeleine de Scudéry, « Observations sur le Cid », dans Armand Gasté, *La querelle du Cid*, Paris, 1898, p. 75, cité par Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 5.)

93 *Ibid.*, p. 7.

94 Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 48, 1669 [1674], p. 99, cité par Mercier, Andrée, *op. cit.*

95 Andrée Mercier, *op. cit.*

96 *Loc. cit.*

97 Christine Otis, *op. cit.*

décence et aux normes. Ce qui est recherché est à l’opposé de la convenance; le lecteur aime se faire voyeur (des indécences) d’un autre (d’où le succès des textes d’autofictions à « scandale » comme *l’Inceste, la Vie sexuelle de Catherine M., Putain*, etc.).

Arnaud Genon et Isabelle Grell, dans le cadre d’un colloque de 2012 intitulé « Culture(s) et autofiction(s) », ont proposé de parler de l’autofiction comme d’un « phénomène de mode ». Il me semble pertinent d’étendre cette idée à la vraisemblance. Cela me semble intéressant dans la mesure où la vraisemblance est présentée d’emblée comme quelque chose de modulable (*phénomène*), dépendante de l’opinion de la majorité (la mode est par définition quelque chose de changeant, influencée par les goûts et les idéaux du public récepteur). Il me semble donc que de désigner la vraisemblance comme un phénomène de mode oblige à réfléchir sur ce public récepteur, et, surtout, sur l’horizon d’attente du public ciblé par l’œuvre. Otis « considère qu’au premier chef, la vraisemblance est un “enjeu de crédibilité” et qu’“elle fonde le *pacte de lecture* selon lequel le texte est jugé recevable, et réaliste ou fantaisiste”⁹⁸ ». Cette façon de définir la vraisemblance est opératoire peu importe l’époque à laquelle on s’intéresse, bien que cet « enjeu de crédibilité » ait aujourd’hui une définition plus souple, qui ne change plus seulement selon le lecteur, mais aussi selon les contextes de lecture; le système de vraisemblance interne d’une œuvre contemporaine ne répond pas toujours, même si vraisemblable et réel sont étroitement liés, aux normes du réel. C’est le cas du roman policier⁹⁹ notamment, où la logique du genre du récit devient le lieu d’un *nouveau* vraisemblable, ou, autrement dit, d’une vraisemblance qui serait invraisemblable dès

98 Denis Pernot, « Vraisemblance », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 646-647.

99 Pour plus de détails sur les codes de la vraisemblance dans le roman policier, voir l’article de Tzvetan Todorov, « Du vraisemblable que l’on ne saurait éviter », *Communications*, n° 11, 1968, p. 145-147.

notre sortie du genre policier, mais vraisemblable à l'intérieur de ce genre qui subvertit les codes du réel et se revendique d'une vraisemblance *autre*¹⁰⁰. Ici, les fondements de ce que le lecteur considère comme « probable » doivent être déplacés – le lecteur doit adhérer, pour que le pacte de lecture romanesque propre au roman policier prenne place, au vraisemblable du genre. En somme, on peut dire que, dans un contexte d'écriture et de lecture d'œuvres contemporaines, chaque récit développe son propre système de vraisemblance interne, et le lecteur se doit de reconstruire et d'adhérer (ou pas) à la vraisemblance proposée par le texte.

Dans « Vraisemblance et motivation », Genette s'intéresse sensiblement aux mêmes éléments et enjeux que ceux soulevés jusqu'ici : « La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent.¹⁰¹ » Cette idée s'articule dans la continuité de la *Poétique* d'Aristote, où le « réel » est associé à l'Histoire, et opposé à la vraisemblance (vraisemblance et récit y sont presque synonymes) qui revêt, dans son énonciation, une visée d'universalité, d'exemplarité. Cette finalité reste présente dans la vraisemblance classique et jusqu'à aujourd'hui, bien que le rapport entre particulier et universel ne soit jamais le but premier poursuivi par la vraisemblance. C'est la dimension pragmatique, l'action persuasive de la vraisemblance qui reste, au fil des époques (et des esthétiques), l'enjeu principal : « la fonction première [de la vraisemblance] est bien de rendre

100 Mercier, se basant sur les réflexions de Thomas Pavel dans « Comment définir la fiction », souligne que « la fiction n'écarte pas pour autant toute valeur de vérité. En effet, “[c]omprendre et apprécier une œuvre de fiction signifie accepter à titre d'hypothèse non empirique l'univers alternatif qu'elle décrit”. Pour ce faire, le texte doit chercher à “authentifier[r] la vérité (imaginaire) de ses propositions”. Dans le cadre de l'accord de croyance propre à la fiction, la vraisemblance sert donc aussi à rendre crédible cette forme de vérité. » (*op. cit.*)

101 René Rapin, *Réflexions sur la poétique* (1674), dans *Œuvres*, Amsterdam 1709, II, p. 115-116, cité par Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 6.

le récit crédible ou recevable.¹⁰² » Ainsi, comme est vraisemblable « tout ce qui est conforme à l'opinion du public¹⁰³ », la vraisemblance « repose sur la conformité des événements et des caractères aux croyances, aux opinions et aux représentations du réel en vigueur¹⁰⁴ », nous ramenant à l'idée selon laquelle la vraisemblance est un *phénomène de mode*.

Il faut cependant distinguer vraisemblance et réalisme, car, même si la vraisemblance a été influencée par le réalisme jusqu'à presque s'y confondre, les deux concepts ne remplissent pas les mêmes fonctions. Alors que la fonction principale de la vraisemblance en est une pragmatique – elle se veut une action persuasive, destinée à convaincre le lecteur d'adhérer à l'univers alternatif créé dans et par le texte, et, par le fait même, au pacte de lecture proposé –, le réel, de son côté, « est censé rapporter “ce qui s'est réellement passé”, qu'importe l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote “ce qui a eu lieu”; [...] le réel est réputé se suffire à lui-même [...] son énonciation [contrairement à celle du récit] n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure¹⁰⁵ ». Autrement dit, alors que le réel se suffit à lui-même – son *avoir-été-là*, pour reprendre le mot de Barthes, suffit à attester son existence –, le vraisemblable « n'est jamais que de l'opérable : il est entièrement assujéti à l'opinion du public¹⁰⁶ ». C'est donc « [la] nécessité [d'une représentation conforme aux croyances et aux opinions du réel en vigueur] créée par la mise en intrigue [qui] contribue à rendre acceptable ce qui pourrait échapper, à première vue, à l'ordre du probable.¹⁰⁷ » Ainsi, c'est sur la

102 Andree Mercier, *op. cit.*

103 René Rapin, *Réflexions sur la poétique* (1674), dans *Œuvres*, Amsterdam 1709, II, p. 114, cité par Genette, Gérard *op. cit.*, p. 6.

104 Andree Mercier, *op. cit.*

105 Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 87.

106 *Ibid.*, p. 88.

107 Andree Mercier, *op. cit.*

vraisemblance plutôt que sur le réalisme ou le réel que s'appuie le pacte de lecture autofictif. La vraisemblance du récit dépend du cercle vicieux créé par la triade nominale : on croit le personnage puisqu'il est narrateur, le narrateur puisqu'il est auteur, et l'auteur puisqu'il est personnage. Ce mouvement est exacerbé par, d'un côté, la *persona* de l'écrivain, et, de l'autre, la vraisemblance du récit.

Le présent mémoire se concentrera sur les enjeux de l'autofiction dans des œuvres littéraires québécoises contemporaines, mais, surtout, sur la place de la vraisemblance dans la définition de l'autofiction à l'œuvre dans les récits autofictifs québécois contemporains afin de voir si le rapport des œuvres à la vraisemblance a changé au cours des dernières années et a modulé, par le fait même, la façon d'envisager et d'écrire l'autofiction. Qui plus est, bien que les critiques s'attardent peu ou pas à cerner le rôle qu'ils accordent à la vraisemblance dans leurs définitions de l'autofiction, il me semble que c'est là un des points de litige les plus importants.

Il est nécessaire, lorsque l'on parle de récit, de s'interroger sur le rapport avec la vraisemblance qu'entretient ce récit, notamment, me semble-t-il, lorsqu'on parle de récit autofictif (ou autobiographique – sur ce point, les deux types de textes sont soumis aux mêmes prérogatives) puisque l'adhésion à la vraisemblance (ou non) dans l'écriture vient grandement modifier les enjeux et les moyens de cette écriture. Qui plus est, le rapport entre le vraisemblable et le réel est paradoxal, et ce paradoxe vient se rattacher à l'ambiguïté présente dans l'autofiction vu son double pacte de lecture, à la fois autobiographique et romanesque.

Somme toute, la vraisemblance veut, par des références aux représentations et aux modalités du réel qui font alors norme, convaincre le lecteur d'adhérer provisoirement¹⁰⁸ à un pacte de lecture (double – autobiographique et romanesque – dans le cas qui nous occupe ici). Après tout, dans ce que je considère ici comme des textes autofictifs, l'adhésion des lecteurs au récit est primordiale; si le lecteur ne *croit* pas, n'adhère pas au pacte autobiographique, l'autofiction ne peut exister¹⁰⁹. Or, la vraisemblance du récit « ne dépend que d'un jugement au fond, d'ordre psychologique ou autre, extérieur au texte et éminemment variable : selon l'heure et le lieu, tout récit “arbitraire” peut devenir “vraisemblable”, et réciproquement¹¹⁰ ». De par ce caractère modulable et contextuel, l'étude de la vraisemblance dans un récit permet de réfléchir sur les rapports qu'entretient le récit avec le réel, de voir dans l'écriture les rapports entre particulier et universel qui se construisent nécessairement dans la mise en place, par l'écriture, d'un réel vraisemblable.

Pour le dire une fois de plus autrement, le vraisemblable, répondant « aux règles culturelles de la représentation¹¹¹ » en vigueur, est une condition nécessaire à l'adhésion des lecteurs au récit romanesque¹¹² et est, pour l'auteur d'autofiction, un moyen nécessaire qui, « comme l'ont rappelé Perelman et Olbrechts-Tyteca¹¹³, ne sert pas à démontrer la vérité d'une

108 Mercier (*op. cit.*) parle d'un « acte de croyance provisoire » ou d'un « pacte d'illusion consentie, fondé sur une suspension *volontaire* de l'incrédulité ».

109 Surtout si l'on considère, comme Darrieussecq, que l'essence du genre repose sur son ambiguïté entre réel et fiction et sur l'adhésion du lecteur au pacte oxymorique proposé par le genre.

110 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 21.

111 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 87.

112 À moins que le genre du récit ne crée un nouveau vraisemblable, cohérent dans l'ensemble de ce même récit, comme dans l'exemple du roman policier mentionné plus tôt.

113 Chaïm Perelman et Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, coll. UB Lire – fondamentaux, 6^e édition, 2008 [1958] cité par Mercier, Andrée, *op. cit.*

proposition, mais plutôt à convaincre ou à susciter l'adhésion¹¹⁴ » du lecteur, adhésion plus que cruciale dans le cas de l'autofiction, puisque s'y jouent concurremment deux pactes de lecture, romanesque et autobiographique. Ce propre du texte autofictif pourrait être résumé ainsi : *croyez-moi*, et simultanément *ne me croyez pas* lorsque je vous affirme, vous raconte que...

La fonction principale de la vraisemblance, de tout temps, en reste une pragmatique : c'est une « action persuasive [...] qui consiste non pas à démontrer, mais à convaincre¹¹⁵ ». On le constate dans les romans contemporains, particulièrement dans les récits autofictifs auxquels je m'intéresserai ici, qui créent volontairement des *effets de réel*¹¹⁶ destinés à obtenir l'adhésion du lecteur : les auteurs s'amuse d'une « multiplicité des vraisemblables¹¹⁷ », ce qui peut laisser le lecteur dans l'incertitude quant au rapport (changeant) du texte au réel. Cependant, il faut garder en tête que « tout discours entre dans une relation de vraisemblance avec ses propres lois¹¹⁸ ». Or, l'autofiction « fait de la vraisemblance un espace de jeu et de tension qui ne cesse de renvoyer au vrai et au réel¹¹⁹ ».

Les liens entre autofiction et vraisemblance : le rôle central du lecteur

114 Andree Mercier, *op. cit.*

115 *Loc. cit.*

116 Je fais ici référence à ce que Barthes nomme, dans l'article « L'effet de réel », *illusion référentielle*. « La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 88.)

117 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 145.

118 *Loc. cit.*

119 *Loc. cit.*

Qui plus est, autofiction et vraisemblance me semblent étroitement liées, car l'une et l'autre reposent sur la foi du lecteur, en travaillent les mêmes enjeux; la vraisemblance correspond à un acte de croyance provisoire (« pacte d'illusion consentie »), qui s'articule autour des conventions du genre en question et des esthétiques et modes de l'époque à laquelle est reçu le récit, et c'est pourquoi elle me semble une caractéristique qui se doit d'être considérée comme inhérente au genre autofictif.

Pour assurer le lecteur de la véracité du texte autofictif (ou, plutôt, de la *feintise* du texte autofictif, de son caractère ambigu et subversif), la construction de l'*ethos* auctorial, « c'est-à-dire une image de soi favorable susceptible de lui conférer autorité et crédibilité¹²⁰ », est également un élément déterminant. Pour le lecteur qui a entre les mains un livre, le nom propre de l'auteur-e inscrit sur la couverture est la seule réalité tangible du texte littéraire et, comme l'affirme Amossy, « l'*ethos* peut être un argument¹²¹ » (de vente ou de lecture, dans le cas qui nous occupe). C'est pourquoi je ne considérerai pas ici les textes qui ne répondent pas au critère onomastique propre aux autobiographies et aux autofictions énoncé plus tôt.

Le pacte de lecture autobiographique est un acte de foi de la part du lecteur, un pacte de confiance qui s'établit entre celui-ci et le texte. Depuis une vingtaine d'années, parallèlement à la popularisation de l'autofiction, de plus en plus d'auteurs *s'exposent* dans les médias¹²², ce qui favorise la connaissance de leur *persona*¹²³ par le grand public, d'emblée plus

120 Ruth Amossy, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 5.

121 *Ibid.*, p. 218.

122 Je pense, pour ne nommer qu'eux, à Amélie Nothomb, Christine Angot, Nelly Arcan, Guillaume Vigneault, Christian Mistrail, Serge Doubrovsky.

123 *Persona* « dans le sens de l'image de soi projetée non seulement devant une caméra mais aussi à travers les mots ». (Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle de*

enclin à *croire* l'auteur-e et son texte. Or, « [m]odelée par la *doxa*, les attentes, les réactions de l'auditoire, toute présentation de soi [se présente] comme une négociation d'identité, de la réussite de laquelle dépendent en grande partie sa fonctionnalité et sa force de persuasion¹²⁴ ». Le pacte de lecture est donc modulé et plus facilement accepté par le lecteur grâce à ces « sorties » des auteurs : « la question de la subjectivité et de l'identité [...] unit indissolublement le “je” au “tu”¹²⁵ ». Dans un contexte d'entrevue par exemple (un espace social différent de celui du texte), le rapport de pouvoir (« rapport de places », selon la terminologie d'Amossy) est changé : l'auteur-e n'est plus maître absolu de la situation. C'est celui qui lui parle, lui pose des questions sur ses œuvres (personne à laquelle le lecteur s'identifie par substitution) qui contrôle le plus souvent l'échange, permettant à l'auteur-e d'exposer une « image de soi » différente, car *négociée* dans le dynamisme de l'échange entre le « je » et le « tu ». Autrement dit, la construction de l'ethos est toujours interactive, et mon « je » se construit nécessairement en réaction à un « tu », se reconstruit même à chacune des réactions de mon interlocuteur (« tu »). Et comme « [c]ette prise en compte directe de la parole de l'autre dans la construction de l'ethos [...] est particulièrement importante lorsqu'il s'agit de construire une réputation [ou] de conforter une identité¹²⁶ », il paraît adéquat de s'intéresser (au moins brièvement) à l'image projetée par les auteur-e-s dans les médias. Notons aussi que, pour le « grand public », la frontière entre autobiographie et autofiction est mince. Or, cette tendance du public à prendre comme vrais les récits d'autofictions est sans doute une conséquence de la « surmédiatisation » des auteurs qui se construisent un personnage public

Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 307.)

124 Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 104.

125 *Loc. cit.*

126 *Ibid.*, p. 155.

destiné à « vendre » leurs œuvres. Cette *persona* n'est finalement souvent que le prolongement, dans le monde médiatique, du personnage auteur construit dans les textes autofictifs¹²⁷.

Avant d'entreprendre l'analyse de *Testament* et de *Drama Queens*, de Vickie Gendreau, je m'attarderai à établir un canevas de vraisemblance à partir de *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan. Cette structure que j'aurai dégagée me permettra ensuite d'entamer plus facilement l'analyse des textes de mon corpus.

127 « La réalité devient ce que montrent les caméras. Les différences s'estompent entre le spectacle et la vie. » (Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 23.)

Chapitre 2

*Mes histoires, aussi bien le confesser d'entrée de jeu, je les mets en pièce, sans autre nécessité que celle de traduire l'expérience télescopée de mes époques*¹²⁸.

Établir un critère de vraisemblance « canonique » : le cas¹²⁹ de Nelly Arcan

Je m'intéresserai ici brièvement à la personne « Nelly Arcan » ainsi qu'à ses deux premiers romans, *Putain* et *Folle*¹³⁰, généralement considérés par les critiques comme des récits incontournables d'une auteure phare de l'autofiction québécoise. Cependant, avant d'entrer dans le vif du sujet, une introduction aux enjeux liant corps féminin et autofiction me semble de mise.

Sur la place des femmes dans l'autofiction

Penchons-nous un instant sur l'affirmation suivante : l'autofiction est « pratiquée plus souvent par les femmes que par les hommes¹³¹ » – affirmation sur laquelle je ne me prononcerai personnellement pas. Il est vrai qu'un nombre considérable d'auteures sont associées au genre autofictif¹³². Ouellette-Michalska, dans *Autofiction et dévoilement de soi*,

128

Alain Farah, *Pourquoi Bologne?*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 15.

129 Mélika Abdelmoumen propose de parler du « phénomène » Arcan, à cause du succès fulgurant et immédiat d'Arcan tant en France qu'au Québec, succès incomparable parmi les jeunes auteurs de sa génération. *Putain* fut notamment en lice pour les prix Médicis et Femina. (Mélika Abdelmoumen, « *Disastrata* (*Folle* de Nelly Arcan : mise à mort d'une narratrice par son auteure) », dans Klaus Ertler et Gilles Dupuis (dir.), *À la carte, le roman québécois contemporain (2000-2005)*, Peter Lang, 2007, p. 21.)

130 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, 2004, 205 pages. (Désormais, les références à ce roman seront désignées par « F », suivies du numéro de page.)

131 Klaus-Dieter Ertler, « Le roman québécois contemporain face à la mondialisation », *Revista da ABECAN* (*Association brésilienne d'études canadiennes*), n° 9, 2008, p. 48.

132 Voir Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*

en retient de nombreux exemples¹³³, et consacre le cinquième chapitre de son livre à la question. Elle observe que dans l'abondance des récits autofictifs écrits par des femmes, le corps occupe une place prépondérante. Ce constat entraîne une réflexion sur les liens existant entre femme, autofiction et corps. Y a-t-il une adéquation entre ces trois éléments? D'où vient cette relation étroite qu'entretiennent les auteures avec la mise en scène du corps, sous toutes ces facettes, dans les textes autofictifs? Et pourquoi y a-t-il plus de femmes que d'hommes qui écrivent des autofictions¹³⁴? La grande présence, déjà dans les titres des livres, d'un « corps désirant¹³⁵ » – et d'un corps désiré, pourrait-on ajouter – est-elle symptomatique d'une *écriture-femme* (pour reprendre le titre de Béatrice Didier¹³⁶)? Sur cette dernière question, Ouellette-Michalska, s'appuyant entre autres sur le livre de Didier, arrive à la conclusion que oui et non. Oui, explique-t-elle, dans la mesure où plus de femmes que d'hommes exposent – ou sentent le besoin d'exposer – crûment le culte du corps idiopathique de notre société actuelle, et non dans la mesure où la présence plus marquée de femmes est une conséquence historique (les femmes ayant longtemps été reléguées aux sphères de l'écriture intime). Or, toujours selon Ouellette-Michalska, la femme-fiction a pratiquement toujours été *pensée et présentée* par l'homme. Elle restait sous le contrôle de son créateur, à qui elle permettait l'expression de fantasmes. Ainsi, on a de tout temps « ador[é] [une] absente¹³⁷ » (la femme, mère avant toute chose, était ménagère, reine du foyer, *absente* de la vie culturelle), et les

133 Une liste non exhaustive d'auteurs importants du courant autofictif : Catherine Millet, Virginie Despentes, Nelly Arcan, Marie-Sissi Labrèche, Colette, Christine Angot, Annie Ernaux, Marguerite Duras, mais aussi Michel Houellebecq, Christian Mistrail, Louis Hamelin.

134

J'éviterai personnellement d'aborder cette question.

135 *Ibid.*, p. 79.

136 Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 3^e éd., 1991.

137 Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 90.

changements culturels modifiant le rôle et, conséquemment, l'exposition de la femme, donnent d'elle une image nouvelle qui oblige à repenser l'exposition du corps féminin dans la sphère publique, et c'est, il me semble, l'une des visées principales des récits d'Arcan. C'est pourquoi ces questions me semblent pertinentes lorsqu'on s'intéresse aux écrits de cette auteure, qui avancent plusieurs contradictions relatives à l'exposition des corps féminins dans l'espace social et médiatique¹³⁸. D'ailleurs, je m'attarderai ici non seulement à la lecture qui a été faite des textes d'Arcan, mais aussi à la « non-lecture » qui en a été faite, de nombreux critiques préférant mettre de l'avant l'auteure plutôt que son écriture.

138 Cela devient explicite dans *À ciel ouvert*.

Cependant, avant d'entrer dans mon analyse du personnage médiatique, je donnerai une autre définition de l'autofiction, assez inclusive, et qui paraît tout indiquée pour parler d'Arcan. Pour Mélika Abdelmoumen, l'autofiction « taillée sur le modèle français le plus en vogue depuis la fin des années 1980 » pourrait se définir ainsi :

Récit rédigé à la première personne où le nom du narrateur est identique à celui de l'auteur et où l'on entretient, en jouant sur les limites du roman et de l'autobiographie, la tentation d'une lecture référentielle, tant au sein du récit que dans le paratexte et le discours promotionnel/médiatique qui l'accompagnent. Cette tentation d'une lecture référentielle est évidemment entretenue par l'auteur, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il faille s'y limiter.¹³⁹

Les romans d'Arcan ont fait couler beaucoup d'encre dans la dernière décennie, et il semble presque impossible que le nom de Nelly Arcan soit inconnu des lecteurs québécois. Refaisons, malgré tout, un rapide survol de la situation. Nelly Arcan, de son nom de plume, fait son apparition sur les scènes littéraires québécoises et françaises en 2001, avec le roman *Putain*, qui connaît immédiatement un succès tant populaire que critique (les critiques universitaires se sont très rapidement emparés du « phénomène » Arcan, et ont commenté surtout ses deux premières œuvres, *Putain* et *Folle*). Suit, en 2004, *Folle*, récit autofictif respectant cette fois la triade nominale. Puis, en 2009, après quelques autres publications (*À ciel ouvert*, *Paradis clé en mains* notamment), Nelly Arcan est retrouvée morte dans son appartement du Plateau Mont-Royal.

D'entrée de jeu, les éditeurs publicisent le fait qu'Arcan était une prostituée, proposant aux lecteurs de lire *Putain* comme une œuvre autobiographique. Cette présentation du roman, combinée aux « aveux » d'Arcan faisant comprendre aux médias que *Putain* avait été tissé d'un

139 Mélika Abdelmoumen, *op. cit.*

matériau autobiographique qu'elle avait transformé¹⁴⁰ » laisse peu de place au doute pour un public non averti : *Putain* est une autobiographie, même si les critiques parlent d'autofiction¹⁴¹.

Dans les récits d'Arcan, « le corps constitue le point névralgique à partir duquel est soulevée “l'éternelle” question de l'identité féminine¹⁴² ». La féminité paraît réduite à la corporalité, et c'est notamment dans et par ce corps perfectible que s'articule la quête identitaire des narratrices d'Arcan, quête toujours tributaire du regard de l'autre. Or, l'association immédiatement faite entre la narratrice de *Putain* et Nelly Arcan-auteure amènera les journalistes à très souvent réduire Nelly Arcan à n'être que son corps¹⁴³. Son écriture n'est que peu (voire pas) commentée¹⁴⁴. Cette adéquation entre l'auteure et ses personnages, exacerbée par les journalistes dès la sortie de *Putain*, est ensuite travaillée par l'auteure, qui semble *devenir* ses protagonistes : elle se soumet à de nombreuses chirurgies plastiques, se teint les cheveux, se maquille et s'habille de façon provocante. Autrement dit, Arcan-auteure donne à voir une *persona*¹⁴⁵ proche de l'idée que se font les lecteurs de ses

140 Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 306.

141 « À la lettre, seul le deuxième roman constitue une autofiction, puisqu'il est le seul à établir une équivalence entre le nom de l'auteure et celui du personnage de la fiction, en jouant sur la notoriété acquise par l'auteure de *Putain*. Ce n'est que rétrospectivement, à la lumière de *Folle*, que le premier roman de Nelly Arcan peut être considéré comme une autofiction au lieu d'un roman à saveur biographique. » (Gilles Dupuis, « Arcanes de Montréal. La métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, Été 2014, p. 28.)

142 Marie-Claude Dugas, « Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche », *Mémoire de maîtrise*, 2010, p. 1.

143 « La romancière était aussi obsédée par son apparence physique, ce qui l'a poussée à avoir recours à la chirurgie plastique à plusieurs reprises. » (Catherine Handfield, « Le suicide a toujours été son obsession », *La Presse*, 26 septembre 2009, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/deces-de-nelly-arcana/200909/26/01-905774-le-suicide-a-toujours-ete-son-obsession.php>, Consulté le 10 septembre 2015.)

144 Je pense entre autres à l'entrevue d'Arcan à *Tout le monde en parle*, où Guy A. Lepage et Dany Turcotte ont préféré traiter de la robe et du décolleté « alléchant » de l'auteure plutôt que de son œuvre. (Voir l'entrevue pour plus de détails : http://ici.radio-canada.ca/emissions/tout_le_monde_en_parle/saison8/document.asp?idDoc=173106)

145 « [S]elon Mélanie Vincelette, directrice des éditions Marchand de feuilles : «Il y avait vraiment deux personnes en elle, le personnage médiatique et la fille ordinaire, super angoissée. » (Catherine Handfield, *op.*

narratrices¹⁴⁶ aux allures paradoxales, qui, comme l'auteure, se soumettent et subissent le culte du corps malgré qu'elles le dénoncent¹⁴⁷. C'est le cas dans *Folle*, où Arcan offre « une réflexion à la fois douloureuse, acerbe et sans complaisance sur la lecture et la réception contemporaines de l'œuvre littéraire, dans une société du spectacle [...] incapable de résister à la tentation référentielle, à la recherche effrénée du témoignage¹⁴⁸ ».

Putain

Dans *Putain*, la narratrice ne s'appelle pas Nelly Arcan : ce n'est donc pas, à strictement parler, une autofiction, puisque la triade nominale n'est pas respectée; ce n'est qu'après la publication de *Folle* (entre autres à cause des références, dans ce second récit, à l'expérience de prostitution de la narratrice) que la majorité des critiques considéreront *Putain* comme une autofiction, parce que faisant partie de « l'ensemble » de l'auteure, au même titre que le paratexte, son exposition médiatique et ses autres textes. *Folle*, pour sa part, fait explicitement le lien entre la narratrice et l'auteure Nelly Arcan, désormais connue à cause du roman *Putain*¹⁴⁹. La narratrice y mentionne des apparitions télé, des articles de journaux, un

cit.)

146 Dans *À ciel ouvert*, notamment, la chirurgie plastique est au cœur de la vie des deux protagonistes féminins, Rose et Julie.

147 Je ne fais référence qu'à *Putain* et *Folle*. Dans *À ciel ouvert*, par exemple, les deux protagonistes féminines ne paraissent pas développer le même genre de réflexion sur le corps et l'image que celles des deux romans précédents (bien que la narration travaille avec le même regard critique le thème de « l'image projetée par les femmes »).

148 Mélika Abdelmoumen, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans Lise Gauvin (dir.) et al., *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Nouvelle édition [En ligne], Éd. ENS, 2013, <http://books.openedition.org.enseditions/2430>, Consulté le 7 avril 2015.

149 « Arcan développe une réflexion sur et une récupération de la réception de son propre roman, *Putain* ». (*loc. cit.*)

passé de prostituée (« Tu savais que dans le passé j’avais été une pute, tu savais aussi que j’avais écrit un livre qui s’était vendu » (F, 18)).

Je reviens à *Putain*, pour en faire une analyse rapide destinée à me permettre de construire un canevas répertoriant les principaux éléments sur lesquels Arcan s’appuie pour construire, dans ses deux textes autofictifs, un système de vraisemblance cohérent. Déjà sur la quatrième de couverture de *Putain*, on suggère au lecteur de faire une lecture psychanalytique de ce premier livre de la jeune romancière (pas encore connue, donc avec une image d’auteur-e encore à établir), affirmant que ce récit est une « mise à nu, un cri, un *exorcisme*¹⁵⁰ ». L’exergue parle, de plus, de la « dimension scandaleusement intime d[u] livre », laissant peu de place, pour un lecteur non averti, au doute : c’est bel et bien une histoire vraie qui est mise en scène par Arcan¹⁵¹. Son passé de prostituée, combiné à ses apparitions publiques qui la montreront chaque fois plus maquillée, plus décolletée, plus *plastique*, accentuent l’idée que ses œuvres ne peuvent qu’être un récit (une fictionnalisation) de sa vie. Cette idée est d’ailleurs soutenue par le texte même : « Et n’allez pas croire que j’échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce, une femme qui fait la femme [...] *une femme qui n’a de secret pour personne* » (P, 43-44, je souligne); « vous devez savoir que ce n’est pas avec le premier client que *je suis devenue putain* » (P, 51, je souligne). D’autres commentaires de la narration tendent à inscrire le roman dans un régime autofictif :

150 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, 187 pages. (Désormais, les références à ce roman seront désignées par « P », suivies du numéro de page.)

151 « Les aveux d’Arcan faisant comprendre aux médias que *Putain* avait été tissé d’un matériau autobiographique qu’elle avait transformé, de même que les nombreuses allusions à ce premier roman, à son succès, au passé de putain qui ponctuent le récit de *Folle*, ont vite fait d’établir, aux yeux de la majorité des lecteurs, l’équation simple selon laquelle le “je” coïncide avec l’auteure. [...] D’où les innombrables comptes rendus et entrevues en tous genres qui tendent à réduire à zéro l’espace de la fiction dans *Putain* et *Folle*. » (Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 306-307.)

Je pense souvent à mes parents qui liront un jour ces pages, qui sait, et que pourraient-ils y voir sinon la révélation de ma putasserie, de ma vie de me vendre ici et là pour leur prouver que je ne viens pas d'eux, que je reste étrangère à tout ce qui les regarde, que je fais ce que je veux et surtout ce qu'ils ne voudraient pas que je fasse... (P, 16);

« du lit au divan et du client au psychanalyste, [...] un commerce entre moi qui parle de sucer à la chaîne et lui le voyeur qui voit malgré lui » (P, 53). Dans la première des deux citations, la mention des parents et de leurs réactions lorsque sera révélé au grand jour le « vrai » visage de leur fille constitue un des enjeux importants de l'autofiction : se mettre en danger auprès de ses proches en exposant toutes les facettes de sa vie, sans regard pour les conséquences que pourraient entraîner de telles révélations. Dans la deuxième citation, le rôle de voyeur du psychanalyste – rapproché du rôle du client – s'apparente au rôle du lecteur, qui devient « voyeur » de la putain par la lecture de son récit intime. Cette position du lecteur est réitérée par une narration qui interpelle constamment le lecteur : « vous ne pouvez pas savoir à moins que vous soyez vous-mêmes putain ou client, ce qui est fort probable après tout » (P, 47), « et vous ne me croirez pas » (P, 171), « car je ne veux que ce que je ne peux pas avoir, comme vous par exemple, je vous veux parce que je ne vous aurai jamais » (P, 120). Ainsi, le tutoiement et les adresses impersonnelles, bien que destinées au psychanalyste de la narratrice, transforment le lecteur en destinataire du récit, et le placent, une deuxième fois, dans la position de voyeur : une première fois en tant que lecteur du récit, et une deuxième en tant que récepteur.

De prime abord, *Putain* se présente comme une autofiction « classique », si l'on peut dire – ou, plutôt, comme une autofiction doubrovskienne, à cause de son écriture associative et de ses ritournelles thématiques (« ce livre est tout entier construit par associations, d'où le

ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime » (P, 17)). Le récit s'ouvre sur ce qui semble être une lettre, racontant brièvement la vie d'une narratrice, qui se désigne comme Cynthia – son nom de pute, emprunté à sa sœur décédée. La prémisse de *Putain* est donc similaire à celle du *Fils* de Doubrovsky dans la mesure où la lettre nous apprend que l'écrit est destiné au psychanalyste¹⁵² de la narratrice (alors que *Fils* fait le compte rendu d'une séance de psychanalyse du narrateur) qui, ne se sentant pas à l'aise étendue sur le divan d'un homme qui ne lui adresse jamais la parole, décide de se dévoiler à lui par l'écriture. Cette mise en contexte d'une séance de psychanalyse justifie le style du récit : phrases très longues, interminables mêmes, ponctuées seulement par des virgules; « ressassement » des mêmes idées, des mêmes leitmotivs (de la haine des autres femmes, des hommes, de la religion, de la mort, mais, surtout, de la « lutte pour survivre entre une mère qui dort et un père qui attend la fin du monde » (P, 17)).

L'incipit du roman raconte, en quelques pages, la vie de la narratrice, commençant par l'origine des parents et quelques commentaires sur eux, une rapide généalogie de la famille rapprochée (la mention de la sœur, Cynthia, décédée avant l'âge d'un an notamment) puis une histoire sommaire de l'enfance de la narratrice, de ses accomplissements, de son rapport à Dieu, à son père, à sa mère. Ce bref résumé de vie s'apparente très fortement à une autobiographie (il en suit les codes), ce qui contribue à construire l'adhésion des lecteurs à une vérité intrinsèque à ce texte, et à établir, par le fait même, une relation de confiance entre le lecteur et la narratrice – immédiatement associée à l'auteure, Nelly Arcan.

152 Peu d'adresses sont faites directement au psychanalyste dans le texte, la plupart des adresses interpellent plutôt le lecteur, le garde dans la position de voyeur de la putain – la même position que celle occupée par le psychanalyste (« et qu'en pensez-vous monsieur le psychanalyste », (P, 76)).

Sur les stéréotypes

Par cet incipit aux allures biographiques, le texte oriente fortement notre lecture. La narratrice y motive son écriture, ses choix thématiques, stylistiques, et s'excuse à la façon des femmes autobiographes, en faisant preuve d'une modestie considérée comme très « féminine¹⁵³ » (« les mots n'ont que l'espace de ma tête pour défiler et ils sont peu nombreux » (P, 17)). De plus, liant son intimité à quelque chose de plus grand, elle crée un rapport entre son récit et un récit « universel », autre moyen canonique de justifier, historiquement, la venue d'une femme à l'écriture. Ce plaidoyer sur la nécessité de la narratrice d'écrire se termine par une question, qui plonge narratrice et lecteur dans le même bateau : « ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas? » (P, 17)

Ainsi, l'autofiction d'Arcan se présente comme un jeu avec la réalité, dans une lucidité des constructions narratives nécessaires pour faire adhérer le lecteur et transmettre, par un récit personnel, un propos plus universel, une critique du monde qui l'entoure. Arcan, dans cette optique, travaille dans son récit de nombreux stéréotypes, lesquels contribuent à créer le système de vraisemblance à l'œuvre dans ses textes. Le stéréotype me semble être inhérent à la construction d'un système de vraisemblance à l'intérieur d'un texte, car il fait intrinsèquement partie de notre vision du monde et de nos codes de lecture. C'est pourquoi les

153 La modestie de la narratrice d'Arcan rappelle le début d'*Histoire de ma vie*, de George Sand.

stéréotypes chez Arcan revêtent un double intérêt dans l'analyse que je fais des procédés qu'elle utilise pour créer un système de vraisemblance cohérent.

Deux choses à noter avant de continuer : d'abord, que j'utiliserai ici indifféremment les termes¹⁵⁴ « stéréotypes » et « lieux communs » et, ensuite, que je définis cette notion de stéréotype comme un « schème collectif figé », un ensemble de « généralisations globales simplifiées et rigides [qui] entrave le mouvement qui porte à noter la différence, la nuance, le cas individuel¹⁵⁵ ». Autrement dit, les lieux communs sont des idées préconçues sur un type ou un groupe (par exemple : les *punks* sont pouilleux, les hippies puent), idées qui réduisent tous les membres du groupe à un ensemble de caractéristiques fixes, sans laisser de place à l'individualité de chacun. Ces préconceptions orientent la vision du monde de celui qui les véhicule (souvent malgré lui, voire à son insu).

Dans *Putain*, les stéréotypes constituent donc un moteur de lecture essentiel. Un roman de chevalerie semblerait peu vraisemblable si le héros ne correspondait pas au stéréotype du chevalier : brave, serviable, prêt à mourir pour défendre un innocent, fort, habile aux armes, etc. Dans le cas contraire, le récit apparaîtrait plutôt comme parodique, ou à la limite comme un roman d'éducation, où le (futur) chevalier serait encore en apprentissage – cas où la non-conformité aux caractéristiques de son stéréotype ne dérangerait pas le lecteur, qui saurait que

154 Patrick Charaudeau, lors d'un colloque sur les stéréotypes, a bien montré le caractère figé du concept (il répugne d'ailleurs à utiliser ce terme) et l'indifférenciation entre les deux : « il y a une prolifération de termes couvrant le même champ sémantique : “clichés”, “poncifs”, “lieux communs”, “idées reçues”, “préjugés”, “stéréotypes”, “lieu commun”, pour n'en citer que quelques-uns. [...] On ne sait trop quelles distinctions établir, et d'ailleurs la plupart d'entre eux sont interchangeables. » (Patrick Charaudeau, « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux » dans Boyer H. (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, L'Harmattan, Paris, 2007, [En ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les,120.html>, Consulté le 10 septembre 2015.)

155 Ruth Amossy, « Types ou stéréotypes? Les “Physiologies” et la littérature industrielle », *Romantisme*, 1989, n° 64, p. 114.

le héros n'est pas encore héros, plutôt héros en devenir, en train d'acquérir justement tout ce qui fera de lui un chevalier (*Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, par exemple). De la même façon, Arcan propose au lecteur de réfléchir sur certains lieux communs, qui servent ensuite son propos. Ainsi elle se demande pourquoi est-ce seulement toujours les femmes que l'on entend jouir¹⁵⁶, ou pourquoi les clients se sentent le besoin (ou le droit) de faire à la pute ce qu'ils n'osent demander à leur femme. Ce lieu commun est d'ailleurs repris dans *Folle* : « Avec toi j'ai fait des choses que je n'avais faites qu'avec mes clients. Ensemble on a fait ce que les amoureux ne font habituellement pas, en matière de sexe il y a ce qu'on fait avec les étrangers et ce qu'on fait en famille. » (F, 29) Ainsi, on voit que pour la narratrice, le rôle de prostituée est complètement distinct de celui d'amoureuse, alors que pour l'homme du couple, l'amoureuse se doit d'être, au lit, l'égale de la prostituée – c'est, d'ailleurs, l'un des problèmes qui mènera à la rupture du couple. Ces réflexions permettent aux narratrices des deux romans de revenir à leurs thèmes de prédilection en les abordant sous un angle différent : les tabous sexuels, la haine des autres femmes et les fondements de cette haine, les désirs des hommes, le couple, etc. Qui plus est, l'énonciation de lieux communs crée un sentiment de connivence entre la narratrice et le lecteur qui a peut-être, lui aussi, déjà eu cette réflexion. Je donne un autre exemple, peut-être plus évident : « la richesse des hommes est toujours allée de pair avec la jeunesse des femmes, c'est bien connu » (P, 16). La reprise et le commentaire de lieux communs¹⁵⁷ aident la narration à créer un système de vraisemblance

156 « Et pourquoi est-ce que les voix que j'entends sont toujours des voix de femmes, sans doute parce que les hommes n'ont pas besoin de se donner en spectacle ». (P, 180)

157 Je donne, pêle-mêle et sans commenter, quelques autres exemples : « je peux aussi voyager dans des pays du Sud avec des Blancs qui s'envoient de l'air au visage avec des billets de banque » (P, 56); « il n'y a rien de pire, rien de plus misérable qu'une peau de vache qui s'acharne à plaire aux hommes, portant l'audace

cohérent et à établir un sentiment de connivence entre lecteur et texte. De la même façon, les références à des œuvres et à des mythes connus ont le même effet.

Notre histoire est née dans le malentendu de détails et elle a connu une fin tragique, mais dans le passé ça s'est déjà vu chez d'autres. Par exemple il y a eu le prince de Cendrillon qui a traqué Cendrillon à travers son royaume avec un soulier et qui par là lui avouait que valser avec elle jusqu'au coup de minuit n'avait pas suffi à lui révéler son visage. (F, 9)

Comme dans les exemples précédents, on constate ici que la référence à Cendrillon permet à la narration de travailler ses sujets de prédilection, dans le cas présent la superficialité des hommes et le rôle finalement passif de la femme dans le jeu de la séduction, Arcan proposant un point de vue différent sur le conte en lui attribuant « une fin tragique ». De plus, on remarque dans cet extrait le lien qui est fait entre un propos personnel (l'histoire d'amour entre Nelly Arcan et le journaliste) et une référence culturelle très largement répandue (l'histoire de Cendrillon).

Folle

Folle, comme *Putain*, se présente comme une lettre, cette fois non pas destinée au psychanalyste, mais à l'homme aimé. La longue missive, qui constitue l'entièreté du récit, prend à la narratrice un mois à rédiger¹⁵⁸, et relate la romance entre les deux protagonistes du récit, de leur première rencontre au Nova jusqu'à leur rupture, inévitable (selon Nelly Arcan-narratrice). La fin du récit laisse entendre que la narratrice se suicide peu après la rédaction de

jusqu'à demander qu'on la paye en retour » (P, 32); « je n'aime pas ce que les femmes écrivent » (P, 18); « tu m'as étonnée quand tu m'as dit qu'il [ton père] n'avait jamais eu d'intérêt pour aucune autre femme que la sienne, toi-même tu ne pouvais pas y croire [...] tu prêtais à tous les hommes la même nature [...] d'éparpillement » (F, 47).

158 « Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois. » (F, 205)

sa lettre, décision ne résultant pas de la rupture, mais d'une résolution prise adolescente de se suicider le jour de ses trente ans.

Dans ce récit, l'accent est mis sur les dichotomies qui existent entre la narratrice et son bien-aimé : écrivaine/journaliste, Québécoise/Français, femme/homme, notamment. Cela se reflète aussi dans le rapport d'Arcan-narratrice aux médias et à sa présentation dans les médias : « tu ne comprenais pas que je veuille pas lire des critiques qui me concernaient, tu ne comprenais pas non plus que je ne veuille pas me regarder à la télé alors que n'importe qui d'autre s'en empresserait » (F, 52). Ainsi, en plus d'asseoir la référentialité du récit en faisant référence à une exposition médiatique réelle, cet extrait montre bien le rapport différent qu'ont le journaliste et la romancière quant à la réception d'une œuvre. Pour l'homme, le texte le répète plusieurs fois, seule la réception importe¹⁵⁹, alors que pour la femme (Arcan), la parole et le regard des autres sont insupportables. Pour Abdelmoumen,

[s]ous les apparences du roman intimiste, témoignage autobiographique d'une femme blessée, Arcan développe [dans *Folle*], en travaillant plusieurs réseaux, une critique extrêmement fine et virulente de l'autofiction et de sa réception, tant au Québec qu'en France [...]; critique à la fois des rapports homme-femme, des rapports auteur-lecteur, des rapports journaliste-auteur, public-auteur, client-prostituée, France-Québec, par le biais d'un récit où l'emploi du « tu » finit par provoquer chez le lecteur une confusion entre lui-même et le destinataire du texte.¹⁶⁰

Sur la vraisemblance dans *Folle*

159 « Pour toi, écrire voulait dire mettre à jour, ça voulait dire suivre l'actualité et avoir l'exclusivité. » (F, 53)

160 Mélikah Abdelmoumen, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans Lise Gauvin (dir.) et al., *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Nouvelle édition [En ligne], Éd. ENS, 2013, <http://books.openedition.org.enseditions/2430>, Consulté le 7 avril 2015.

Dans ce récit autofictif respectant la triade nominale auteur-narrateur-personnage, ce sont sensiblement les mêmes procédés que dans *Putain* qui sont utilisés pour construire, dans le texte, une vraisemblance cohérente (commentaires et réflexions partant de stéréotypes et lieux communs, établissement d'une connivence entre la narratrice et le lecteur par des adresses et l'utilisation du pronom « tu », liens faits entre l'anecdote personnelle et un propos universel). J'ai d'ailleurs donné déjà plusieurs citations tirées de *Folle*. On remarque aussi dans *Folle* une plus grande mention de lieux réels connus : la narratrice situe le lecteur dans un espace précis de Montréal, alors que dans *Putain* les références géographiques sont plus vagues. Ainsi, dans *Folle* on mentionne, notamment : « [L]e *Bily Kun* te revenait de droit puisque tu y sortais bien avant que j'y sorte et qu'à moi revenait le *Laïka* puisque tu détestais cet endroit. » (F, 24, je souligne), « À Nova rue Saint-Dominique » (F, 7, je souligne), « Depuis les débuts d'Orion on n'avait jamais raté leurs soirées qui étaient les plus belles sur la scène techno montréalaise » (F, 25, je souligne), « au cinéma *L'Amour*, personne ne sort par l'entrée qui donne sur le boulevard Saint-Laurent » (F, 108, je souligne), alors que dans *Putain* on parle plutôt de « la grande ville » (P, 12), d'une « façade d'église [qui tient] lieu d'une entrée d'université » (P, 13) et des « pavillons de l'université [qui] débouchent sur des peeps shows » (P, 13). On comprend facilement qu'il est question de l'UQAM, mais il reste que l'université n'est jamais explicitement nommée.

Dans l'optique d'établir un canevas opératoire pour mon étude de la vraisemblance chez Gendreau, voici les éléments principaux que je retiens de cette analyse des récits d'Arcan : l'utilisation de nombreux lieux communs, les références à des mythes et des œuvres connues, les références à des lieux connus de la ville (Montréal), l'établissement d'un ethos fiable par la

narratrice dès le début du récit et une narration qui interpelle le lecteur. Bien que je ferai peu de références directes aux textes d'Arcan durant mon analyse de Gendreau, j'essaierai de repérer, dans *Testament* et *Drama Queens*, si Gendreau travaille la vraisemblance dans ses textes en s'appuyant sur les mêmes éléments que ceux utilisés par Arcan. Je ferai aussi, bien entendu, ressortir les éléments différents sur lesquels s'appuie Gendreau, et je mettrai un accent particulier sur le traitement du corps malade dans le texte, qui s'oppose au corps perfectible des textes de Nelly Arcan.

Chapitre 3

Mon hypothèse de travail est que *Testament* et *Drama Queens*, les deux romans de Vickie Gendreau, sont des récits autofictifs, donc vraisemblables, et que les éléments invraisemblables qu'on y retrouve constituent non pas une sortie du pacte de lecture autobiographique, mais se présentent plutôt, d'un côté, comme un mécanisme de défense et d'acceptation, par la narratrice, de sa maladie et de sa mort imminente et inévitable et, d'un autre côté, comme un effet secondaire des médicaments, des traitements, et de la fatigue générée par le cancer. C'est par le jeu ludique sur la vraisemblance et les différents pactes de lecture inhérents au genre autofictif, et en poussant jusqu'à leurs limites les frontières entre réalité et fiction, que les récits de Gendreau redéfinissent, à mon avis, le genre. Je m'attacherai dans le présent chapitre à voir comment un récit aux allures polyphoniques peut, d'abord, être classé dans le genre autofictif (même si les définitions que j'ai données plus tôt du genre sont strictes sur les éléments constitutifs du genre : la triade nominale et le pacte de vérité). Puis, j'étudierai la construction de l'ethos de Vickie-narratrice (narratrice de *Testament*) et de Victoria Love (narratrice de *Drama Queens*), et j'essaierai de voir comment, en donnant voix par l'écriture à d'autres morts, connus ou non, la narration établit la légitimité de son procédé d'inscription d'une voix qui perdurera au-delà de la mort. Je parlerai aussi brièvement du rôle important donné au lecteur comme instance créatrice du texte – le lecteur devenant, plus que voyeur, mais bien accompagnateur de l'écrivaine. Finalement, je terminerai en parlant de la forme du tombeau littéraire, qui, selon moi, est réactualisée par Gendreau dans ses textes.

161

Robert Yergeau, *Le tombeau d'Adélina Albert*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, p. 34.

Toutes ses remarques seront liées entre elles, et mes analyses se concentreront sur le dévoilement du corps malade, déchu, et sur l'omniprésence de la thématique de la mort.

6 juin 2012 : un nuage dans le cerveau

Testament, c'est l'histoire de Vickie Gendreau, danseuse nue. Le 6 juin 2012¹⁶², les médecins lui apprennent qu'elle a un cancer inopérable, une tumeur en nuage dans le cerveau. La découverte de sa mort imminente et inévitable la mène à l'écriture. Dans ce récit, Vickie Gendreau met en place un dispositif polyphonique complexe lui permettant de mettre en scène ce qu'elle imagine être les réactions de ses proches (anciens amants ou amours, famille, amis) à la suite de la mort de leur amie et, surtout, à la suite de la réception de cadeaux et à la lecture de textes préparés par Gendreau avant le début de ses traitements¹⁶³. Ainsi, la mère de Vickie explique au lecteur qu'elle ne comprend pas beaucoup le livre de sa fille¹⁶⁴, et qu'elle préfère oublier tout ce qu'elle y apprend de sa vie passée : le sexe, la drogue, l'argent qui coulait à flot¹⁶⁵. Mélancolique, la maman préfère garder l'image de sa fille à cinq ans, petite et innocente. Le frère, lui, est enragé par les révélations de sa sœur¹⁶⁶ : il apprend, par le biais de

162

« Les médecins me font toujours répéter, on est le 6 juin 2012, je suis un perroquet docile, c'est la fête de mon père. Les médecins m'apprennent que j'ai une tumeur en nuage dans mon tronc cérébral. Les médecins cassent mon party. Les paillettes s'ennuagent. Plus tard, c'est à mon père que j'ai pensé en m'arrachant les électrodes avant le énième test de résonance magnétique. » (T, 14)

163 « Avant le début de ses traitements, non-stop pendant une journée et demie, elle nous a écrit. Tout ce qui ruisselait en elle reversé dans des clés USB, glissées dans des enveloppes brunes distribuées par son ami Mathieu. » (T, 12)

164 « Je n'ai rien compris au livre de Vickie. Son ami Mathieu va m'aider à extraire le sens de ce document. Ce livre, il est censé être pour tout le monde. » (T, 108)

165 « Maman, tu disais que j'avais l'air d'un papillon dans ma robe. Je me suis fait tatouer un papillon en haut du mont à vingt-et-un ans. Le maillot le cache en partie. Maman, j'ai couché avec un homme pour de l'argent. Avec plusieurs hommes pour de l'argent, avec cinq, exactement. Maman, j'ai défait mes cheveux. Maman, des coups durs, j'en mange au petit déjeuner. Maman, j'ai bu tous les jours pendant dix ans. [...] Maman, je me suis acheté un vibreur en rabais au Boxing Day. Le machin qui stimule le clitoris, c'est un lapin. Tu te souviens comme j'aimais les lapins quand j'étais petite? [...] Maman, mon vibro, il est dans le tiroir du haut de ma commode, sous les papiers, ne fais pas le saut. Je suis morte, ne te sens pas mal, tu dois faire le ménage, je comprends. » (T, 106)

166 « J'te ferais tellement mal, tellement. Ma sœur, c'est pas une pute. Elle l'a pas cherché. C'est pas comme dans les films. Elle a été danseuse pis elle m'en a jamais parlé. T'as fait ce que t'as fait pis elle m'en a jamais parlé. Elle m'a parlé de fennecs, de l'épisode du *Bus magique*. » (T, 116)

*Testament*¹⁶⁷, que sa sœur a été violée¹⁶⁸ quelques mois avant d'être condamnée par un cancer. Il aurait voulu pouvoir la protéger alors, veut la venger maintenant qu'elle est morte¹⁶⁹. Surtout, il se sent impuissant de n'avoir pas vu la détresse de Vickie. Stanislas, l'homme dont Vickie est éperdument amoureuse, est lui aussi empli de colère, fâché par la façon dont le récit de Vickie le dépeint, en lui assignant un rôle ingrat et le qualifiant de « chien sale » (T, 41). Sa pitié est teintée de dégoût, d'incompréhension et parfois d'encore un peu de désir. Il cherche à se détacher de Vickie, ne veut pas être l'objet des attentions d'une condamnée à mort. De son côté, Anna – seule amie non poète de Vickie – écrit malgré tout pour elle, offrande ultime de son amour pour son amie. Finalement Mathieu, complice et conseiller littéraire, amant d'autrefois, est celui qui accompagne Vickie à la fin de sa vie¹⁷⁰ et accomplit ses dernières volontés après sa mort.

Mathieu : J'ai bu un café avant de venir lire son poème sur scène. Je suis l'opérateur de sa littérature, c'est moi qui gère. C'est à moi qu'elle a demandé de lire. Es-tu l'ultime Pacman.doc? Sa mère pleure quelque part. Moi, j'ai cette machinerie entre les mains et mille fenecs qui me suivent partout. (T, 127)

C'est au « [p]auvre Mathieu. » (T, 12), « exécuteur testamentaire¹⁷¹ », que revient la tâche ingrate de distribuer à tous les dernières offrandes de Vickie. C'est d'ailleurs lui qui, dans le

167 *Testament* met en scène les réactions des proches de Gendreau après leurs lectures des textes qu'elle leur lègue, mais il est aussi entendu dans le récit qu'ils ont tous lu *Testament*.

168 « Toi, mon ostie, je te rentrerais mon poing dans le cul et je ferais des tatas à tes souliers. T'as fait mal à ma sœur. Pis elle m'a rien donné comme information pour te retrouver. Elle sait que je te ferais mal, très mal. Notre père te ferait mal. [...] Le lecteur aussi te ferait mal. Tout le monde te ferait mal. Pas d'exceptions, pas de règles. » (T, 113)

169 « Big, si je vois une fois de plus le mot viol prononcé par ma sœur, j'explose. Je compte relire son livre. T'es dans marde. » (T, 118)

170 « Mathieu : Moi je pleurais sa mort imminente déjà. Lové tout petit dans une de ses joues malades. » (T, 125)

171 Gilles Dupuis, « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *Spirale*, n° 253, été 2015, p. 34.

texte, semble le plus affecté par la mort de Vickie. Pour lui, la mort de son amie représente « [l]a fin d'un monde. » (T, 130)

Instance narratrice

La posture instable de la narratrice, toujours dans le doute, s'articule en grande partie dans sa relation (inexistante¹⁷²) avec Stanislas. Vickie-narratrice se dévalorise constamment en s'imaginant se voir par le regard de Stanislas, et justifie par cette dévalorisation le fait que son amour ne soit pas réciproque. Ainsi, que ce soit par une critique de son vocabulaire restreint – « Elle savait dire un mot en italien. *Uccello*. Ça veut dire oiseau. C'est inutile au sens pratique. [...] C'est un registre d'enfant de sept ans. Tout au plus. » (T, 46) – ou par une négation de son statut d'auteure – « Elle n'a jamais publié de livre. Je me demande si Mathieu va s'en charger. » (T, 50) –, les critiques sur Vickie sont presque toujours dites, soit par Stanislas, soit par la narratrice elle-même. Malgré cette constante dévalorisation de son intellect, la narratrice se présente comme une auteure (« Je suis la bonne fille, je suis bien l'auteure de ce livre. » (T, 11)), par les références au livre qu'elle écrit (« Je ne vais pas changer ton nom dans mon livre dans l'espoir qu'un jour tu me reparleras. » (T, 41)), qu'elle publiera, par les références faites par les voix narratives autres que celle de Vickie au livre *Testament*, et par la filiation littéraire qu'elle se construit à travers le récit.

Le projet autofictif de Gendreau est, dès l'incipit du récit, clairement mis en place par une voix narrative qui, on le pressent, ne sera sans doute pas digne de confiance, et ne se

172 « Stanislas, homme que j'aime, mais qui ne m'aime pas édition 2012, je ne peux plus parler, de tout, de rien, de mes traitements. De mon quotidien. Homme de ma vie, mais moi pas femme de la tienne, je passe déjà trop de temps sur Facebook puisque c'est là que je te rejoignais, c'est sur Facebook que j'allais t'attendre. » (T, 143)

donnera pas pour mission de rapporter objectivement les faits, mais plutôt de les rapporter comme elle les imagine, teintés par sa vision un peu féerique¹⁷³ des choses. Or, malgré cela, la voix de Vickie-narratrice est infiniment triste, désabusée par moments, consciente que toutes ses premières expériences à venir seront aussi ses dernières.

Le titre de la première partie du roman, « Pavillon A », entraîne le lecteur, alors qu'il n'en est encore qu'au paratexte, *dans* l'hôpital, aux côtés de la narratrice. Vickie-narratrice propose au lecteur de commencer par un genre d'hypotexte¹⁷⁴ (« Avant de commencer », (T, 11)), où sera établi le pacte de lecture, et où elle se présente : une narratrice malade (« Sur la photo, j'ai les joues gonflées. Dans la chair, j'ai les joues creuses. » (T, 11)), où elle place le lecteur à ses côtés et lui donne un rôle actif, voire décisif dans l'entreprise d'écriture qui s'amorce (« Je te dis de prendre ma vie entre tes mains. [...] L'ascenseur arrive. Tu sautes dedans. » (T, 11)). Le lecteur à qui s'adresse la narratrice commence par s'assurer de l'identité de Vickie : elle est bien l'auteure du livre, et elle m'affirme – à moi lecteur – que *je* dois « me concentre[r] sur les mots ». Les thèmes de la maladie et de l'éphémère sont au rendez-vous, le premier par la mention de l'hôpital, placé comme un décor, le second par la présence des lucioles, et les deux thèmes sont contrebalancés par les deux références à l'écriture. D'abord, par le mot « auteure » qu'utilise la narratrice pour se désigner, puis dans la référence à un élément concret et tangible lié à l'écriture et à la lecture, la feuille de papier, implicitement

173 Il ne me semble d'ailleurs pas anodin que la seule petite fille mentionnée dans ce roman porte le nom de Féerique.

174 « Avant de commencer, je te montre ma carte, tu vérifies ton registre. Je suis la bonne fille, je suis bien l'auteure de ce livre, j'ai accès au pavillon. Sur la photo, j'ai les joues gonflées. Dans la chair, j'ai les joues creuses. Tu n'es pas regardant. Tu te concentres sur les mots. Je franchis la porte coulissante. Il y a des lucioles huit et demie par onze qui me suivent. Tu es curieux. Tu viens attendre l'ascenseur avec moi. Je te dis de prendre ma vie entre tes mains. Les lucioles se rapprochent. L'ascenseur arrive. Tu sautes dedans. Les lucioles aussi. Quel étage? Troisième sous-sol. » (T, 11)

désignée ici par la métonymie « huit et demie par onze ». Ces différents thèmes, qui resteront l'apanage du roman, se retrouvent tous dans une même phrase, très imagée, un peu étrange, emblématique du style de Gendreau, qui aime superposer des éléments qui semblent à première vue complètement irréconciliables. « Il y a des lucioles huit et demie par onze qui me suivent. » (T, 11)

Ainsi, si le lecteur est dans un récit aux apparences autofictives, c'est d'abord à cause de la présence du « je » employé par la narratrice, puis par la confirmation du pacte autobiographique (triade nominale) donnée à même le texte : le personnage, la narratrice et l'auteure ne font qu'une seule et même personne : Vickie Gendreau.

Toutefois, dès le deuxième paragraphe, le narrateur change. C'est Stanislas qui prend le relais et définit plus explicitement le pacte de lecture : « Elle [Vickie] a pris soin de ne pas nous [ses amis et moi] nommer. » (T, 11) Stanislas confirme que le récit n'est pas autobiographique, mais bien autofictif : les noms sont fictifs, conséquemment les gens mentionnés dans le livre ne sont pas *mis en danger* par l'auteure; elle ne les expose pas dans leur entièreté. La narratrice émet d'ailleurs un avertissement à tous à ce sujet dans son deuxième roman, sur lequel je reviendrai plus tard.

Stanislas, deuxième voix narrative introduite (somme-nous vraiment dans une autofiction?) s'adresse lui aussi au lecteur, à un « tu »; ce changement de focalisation est inhabituel dans les autofictions puisque, comme dans l'autobiographie, le narrateur de l'autofiction est celui qui se raconte (donc un narrateur unique). Qui plus est, Stanislas établit un lien de connivence entre le lecteur et lui, se place sur un même pied d'égalité, dans la même position d'incertitude par rapport à ce qui s'en vient. « Je tiens le livre entre mes mains

moi aussi. Je vais le lire en même temps que toi. Moi aussi, je compte crier. » (T, 11) Cette dernière phrase surprend. Crier? C'est donc que ce narrateur, Stanislas, sait à quoi s'attendre, à quoi s'en tenir, contrairement à ce qu'il vient d'affirmer. C'est, pour le lecteur, un deuxième indice : la narration n'est pas fiable puisque Stanislas se contredit dans son propos. En effet, pourquoi s'attend-il à crier à la lecture s'il ne connaît pas encore le contenu du récit? C'est aussi un indice pour le lecteur que, bien que les noms des narrateurs changent, tous proviennent de la même instance narratrice.

Une troisième voix narrative émerge : Raphaëlle parle du « [p]auvre Mathieu » (T, 12), meilleur ami de Vickie, désigné par cette dernière pour remplir la tâche ingrate de distribuer à tous les derniers mots de la défunte, remplissant ainsi ses dernières volontés. « Comme ça doit être difficile de savoir et d'avoir su. » Le lecteur est intrigué : de savoir quoi? D'avoir été celui à accompagner Vickie dans sa maladie? D'avoir su son impuissance face à la mort d'une amie? Le récit ne donnera pas plus de détails : au lecteur d'extrapoler et de comprendre à sa façon ce que Mathieu a su, enduré.

Tous les fragments mettant en scène un narrateur ou une narratrice autre que Vickie sont entrecoupés par des passages où cette dernière, vivante, parle de sa vie au jour le jour depuis le 6 juin 2012 et de quelques analepses. *Testament*, c'est l'histoire de la dégénérescence d'un corps, autrefois perçu comme parfait, désormais ravagé par la maladie, et où la résignation face à la mort se fait par l'entremise de l'acceptation de son nouveau corps, changeant et difficile à aimer, devenu, pour la narratrice (et pour les hommes, par les yeux desquels elle se valorise) indésirable. Le corps de la danseuse se transforme, et c'est par le récit de sa dégénérescence que le lecteur suit l'évolution de la maladie : le corps enfle, prend du

poids, Vickie perd partiellement le contrôle de ses mains et d'une partie de son visage, doit même mettre une couche pour dormir. L'apprivoisement du corps malade passe, chez cette narratrice mourante, par une description détaillée, quoique fragmentée et incomplète, du quotidien (la couleur des excréments, la difficulté à dormir, à se lever seule du lit, à cuisiner, à être heureuse) et des effets de la maladie sur son corps. De la même façon, la mise en scène de l'écriture et les difficultés grandissantes rencontrées dans le processus d'écriture, les empêchements physiques notamment, placent le lecteur en position d'accompagnateur de Vickie-narratrice dans sa perte de contrôle de soi et dans l'approche de sa mort, sans doute similaire à l'expérience de garde-malade (rôle assumé par la mère dans le récit).

L'incipit de *Testament* est donc intéressant puisqu'il présente d'emblée les thèmes et les obsessions qui reviendront constamment dans le texte. D'abord, parce que le récit, aux *allures* polyphoniques (puisque toutes les voix émergent de la narratrice), s'affirme comme une autofiction, mais repousse les limites du genre par la présence, notamment, des nombreux narrateurs et par un jeu sur la frontière poreuse entre réalité et imaginaire. J'y reviendrai plus loin, mais Vickie-narratrice propose clairement au lecteur un jeu, où elle se réinvente, décrite par les yeux de sa sœur fictive. Ensuite, les liens constants entre le corps et sa déchéance, la maladie et l'autofiction, sont omniprésents dans le roman, le structure même, et ramènent tous les uns aux autres, à la manière d'un cercle vicieux. Aussi, il faut noter, dans les obsessions de la narratrice, la présence marquée et un peu étrange des fennecs ainsi que des filiations littéraires évidemment désirées, mais qui semblent parfois un peu forcées par la narratrice. Surtout, l'incipit expose déjà un récit où la vraisemblance s'éloigne du réel. Ainsi pourrait-on expliquer la présence des fennecs, ou le procédé plusieurs fois répété du « j'ouvre les yeux, je

ferme les yeux, je suis... » qui chaque fois dilate le temps et entraîne la narratrice dans ses souvenirs.

Redonner voix aux morts

Les passages narrés par Vickie-narratrice s'apparentent par moments à une écriture automatique : le lecteur suit un flot de pensée ininterrompu, sautant parfois du coq-à-l'âne, où le lien entre les souvenirs racontés peut être difficile à cerner¹⁷⁵. Cette difficulté grandit pour le lecteur avec l'avancement du récit et l'approche du moment fatidique. Cette présentation d'un flot de pensées qui paraît illogique dans la progression des idées présentées rappelle une lecture des médias sociaux, que l'on pense à un fil d'actualité Twitter ou Facebook. La narratrice parle d'ailleurs beaucoup de Facebook lorsqu'elle est en deuil de Max : « L'ami est mort et les gens n'arrêtaient plus de rire. Sur Facebook¹⁷⁶, les gens continuaient leur vie et moi de même. Je la continuais, à ne rien faire, à contempler mon fil d'actualité. » (T, 30) Même si « [c']était un ami éloigné » (T, 31), Vickie juge qu'elle ne se sent pas assez triste après avoir appris, par courriel, le suicide de Maxime, et trouve difficile, à l'aube de sa propre mort, de voir que la vie, même la sienne, suit son cours comme si de rien n'était. La constatation « Max est mort. » (T, 30) est réitérée à quelques reprises (avec différentes formulations), venant

175 « Tout le monde parle au téléphone. Mon cell est mort et personne ne m'appelle anyway. On ne m'a même pas appelée pour m'avertir que Max s'est tué. On me l'a appris par courriel. L'ami est mort et les gens n'arrêtaient plus de rire. Sur Facebook, les gens continuaient leur vie et moi de même. Je la continuais, à ne rien faire, à contempler mon fil d'actualité. Ça me rappelle quand ma grand-mère était à l'hôpital. Je l'avais appris par courriel. La vie, c'est fragile et ça continue. Raphaëlle était fâchée contre Caprice. » (T, 29-30)

176 Il n'y a pas de référence directe à Ève Cournoyer dans *Testament* (seulement dans *Drama Queens*), mais sa mort a été diffusée par le biais des réseaux sociaux, et cela semble devenir le lieu par excellence de l'information rapide, des nouvelles « chocs » (par exemple, la mort d'une personnalité connue), qui sont partagées en quelques instants par des milliers de personnes. Il me semble qu'on peut lier la référence à Cournoyer du deuxième récit à cette banalisation de la mort sur les réseaux sociaux dont traite Gendreau.

couper le fil de la narration, comme si, par moments, cela revenait frapper la narratrice. « Je suis restée connectée à Facebook toute la journée. J'ai regardé défiler le fil d'actualité. La vie est vulgaire et elle continue. [...] Max s'est pitché en bas d'un viaduc. » (T, 31) L'impuissance de Vickie à aider son ami dans le moment de détresse qui a précédé le suicide – il l'avait appelée la veille pour savoir si elle avait un numéro pour de la MDMA¹⁷⁷ – est accentuée dans l'écriture par l'arrivée soudaine, mais discrète de la voix de Maxime, jamais entendue avant le passage sur sa mort, et peu présent une fois le récit de cette mort terminé¹⁷⁸. À la première occurrence, la voix de Maxime est omnisciente, décrivant une Vickie qui reçoit « une quinzaine de fennecs frétilants » (T, 29). Détail un peu insolite, ce passage se termine sur la remarque suivante : « Il va lui [à Vickie] falloir une plus grosse sacoche. » (T, 29) Cette phrase qui semble anodine sur le coup prend tout son sens lorsqu'elle est liée à la deuxième occurrence de la voix de Maxime, et montre bien la détresse de la narratrice :

MAXIME : J'ai commencé par balancer un fennec en bas du viaduc, puis j'ai continué, deux trois, deux centaines, puis trois. Elle les attrapait tous avec sa grosse sacoche. Fourre-tout inépuisable. J'ai sauté, mais il n'y avait plus de place dedans. Sorry. (T, 32)

La voix de Maxime est donc une voix d'outre-tombe et la mise en scène de la voix du mort lie Max et Vickie : l'écriture fait survivre Max au-delà de sa propre mort, même procédé que celui employé par l'auteure « prévoyante » léguant son *Testament*. Après le suicide de Max, ce n'est pas tant la mort de son ami que son manque de tristesse et de souvenirs par rapport à Maxime que la narratrice trouve difficile. Elle ne veut pas l'oublier, mais le souvenir s'estompe malgré elle. Vickie Gendreau, auteure comme narratrice, est avide de laisser sa trace et de s'inscrire

177 « Je n'en avais pas. J'aurais peut-être dû en avoir un ». (T, 31)

178 « Je suis tout le temps à l'hôpital d'habitude. Mais Raphaëlle m'a sortie aujourd'hui. Super surprise. C'est les funérailles de Max aujourd'hui. [...] Je choisis le bébé doll dans la pile de linge noir. Je suis allée aux funérailles avec ça sur le dos. » (T, 37)

dans la mémoire de ses proches, apeurée d'être oubliée. En laissant, par l'écriture, une trace indélébile de son passage sur terre, Gendreau se fait survivre au-delà de sa propre mort, et elle utilise ce même processus pour faire « survivre » d'autres morts. Dans *Testament*, c'est Maxime, avec sa voix omnisciente qui parle d'outre-tombe, Virginia Woolf, par les références à ses œuvres (surtout *les vagues*) et Marie Uguay, par les liens de parenté établis entre Gendreau et Uguay, qui sont « ramenés » à la vie. Dans *Drama Queens*, Gendreau reprend l'idée d'une survivance au-delà la mort, mais l'actualise différemment. Elle ne donne pas littéralement voix au mort comme elle l'avait fait pour Maxime, mais semble plutôt offrir des hommages à des personnalités connues : Josée Yvon, Marie-Soleil Tougas, Ève Cournoyer... « [U]ne lignée de femmes artistes qui ont en commun d'avoir vécu dans leur corps, jusque dans la mort, le dur métier de vivre. [...] Elles ont en commun d'avoir péri de mort violente ou prématurée, souvent les deux à la fois¹⁷⁹ ». Gendreau se construit à travers cette « généalogie féminine de précurseurs et consœurs [...] où les liens sororaux¹⁸⁰ » prévalent, et elle nomme les salles de son exposition en leur honneur – le roman est structuré à la manière d'un musée, dans lequel le lecteur circule, et chaque « salle » (chacun des chapitres) débute par un titre, accompagné d'une description détaillée de ce qu'on y voit. Par exemple, la narration dresse un *portrait* d'Yvon dans une salle intitulée « Josée Yvon en tutu » : une devanture d'auto pour visage, des dildos pour cheveux, et un « truc-machin que la Ville met après les roues des voitures des gens qui ne payent pas leurs tickets de parking » (DQ, 85) pour nez. Mais, surtout, Gendreau propose, par le biais de la description de la salle, une lecture – synthèse personnelle – de l'œuvre d'Yvon : « Sur le mur adjacent, des poupées Barbie de deux couleurs,

179 Gilles Dupuis, *op. cit.*, p. 34.

180 *Loc. cit.*

des noires et des blanches. *Un portrait de société*. Des poupées Barbie avec des styles vestimentaires différents. Des poupées Barbie de toutes les couleurs qui sont collées à un ruban tue-mouche. » (DQ, 85, je souligne) Dans le chapitre qui suit cette « salle », Yvon reste à l'arrière-plan : que ce soit par une remarque de la narratrice rappelant le noir et le blanc des Barbie (« J'aime quand les choses sont de deux couleurs. Deux couleurs : l'encre sur le papier. Phrases négroïdes. » (DQ, 88) ou par une référence de Vickie à son gros tutu (rappelant le titre *Josée Yvon en tutu*) (DQ, 93). Le lecteur est aussi guidé au travers de salles au nom de Marie-Soleil Tougas (« La queen des œuvres, pièce de résistance. » (DQ, 97)) et d'Ève Cournoyer (« Énorme brassière. [...] Stroboscopes, derrière les deux “seins”, qui forment les mamelons. » (DQ, 125)), mais aussi dans des salles au nom de figures féminines mythifiées, parfois un peu moquées : Rapunzel, Snow White, Alice in Chains, Zizi impératrice d'Autriche, Mimosa Woolf.

Mémoire débridée, universelle, réflexive... et déchéance physique

Bien que le récit ne soit pas chronologique, que les événements soient fragmentés et que la focalisation change souvent, ce mélange est organisé : la progression des souvenirs accompagne et rend explicite la déchéance grandissante du corps malade. Plus le récit avance, plus les souvenirs relatés sont incomplets¹⁸¹ ou complétés par des événements invraisemblables¹⁸², clairement imaginés pas une narratrice délirante, sous médication. Les

181 « Je suis tout le temps surprise, tout le temps perdue. Je suis tout le temps à l'hôpital, d'habitude. Mais Raphaëlle m'a sortie aujourd'hui. [...] Je ne me souviens même plus si je lui ai demandé, si j'ai été polie. Je ne me souviens de rien. Ça m'amuse de manquer des bouts. Il manque des bouts à tout le monde. Moi, je me souviens de tout, d'absolument tout. Me souvenais. Les temps de verbe, ça fait mal. » (T, 36-37)

182 « Je suis dans mon lit. Devant les chaises vides pour les visiteurs. [...] À tout moment, Jim Jarmusch

souvenirs deviennent aussi de plus en plus dramatiques, et les réflexions sur la mort et l'oubli s'avèrent de plus en plus présentes. Vickie-narratrice doute constamment; elle combat sa peur d'être oubliée par l'écriture et par la mise en scène des réactions de ses proches. Par le fait même, et, surtout, par le titre de son roman, elle s'invente une filiation littéraire avec François Villon. Il me semble que, de Villon, Gendreau retient l'idée d'une mort qu'il faut accepter et le legs par l'écriture – même procédé que celui employé par Villon. Dans son *Testament*, ce dernier lègue à toutes ses connaissances quelque chose, et présente toujours ce legs de la même façon : « Item, donne à ma pauvre mère » (162, l. 865), « Item, mon corps j'ordonne et laisse/À notre grand mère la terre » (160, l. 840), « Item, à Robinet Trouscaille » (192, l. 1142). C'est le mot « Item » qui annonce au lecteur le nouveau don. Gendreau, pour sa part, commence chacune des parties de son *testament* par le nom d'une personne et une description du legs qu'elle lui offre. Revient toujours, dans le legs, une quantité de fennecs : « À Stanislas, je lègue. / Ces deux textes,/ un chat au piano/ et deux centaines de fennecs. » (T, 39), « À Raphaëlle, je lègue. / Ce texte pour Thomas,/ son bébé doll qu'elle m'a prêté/ et une centaine de fennecs. » (T, 59), « À Catherine, je lègue. / Ce texte,/ ma poupée gonflable/ et une centaine de fennecs. » (T, 79), « À Martine, ma mère, je lègue. / Ce monologue récité par une petite fille de cinq ans,/ mon bikini à fleurs/ et une centaine de fennecs. » (T, 103). Les références constantes aux fennecs restent mystérieuses dans les récits, et sortent bien évidemment le lecteur du pacte de vérité (non, Vickie ne lègue pas littéralement une centaine de fennecs à Raphaëlle). Cependant, il me semble que les références aux fennecs doivent être

pourrait entrer pour me chanter *I put a spell on you* avec sa voix cigarettée. À tout moment, le poète Andrés Morales pourrait arriver en boxers avec du whisky et m'offrir des Marlboro. [...] En ce moment, les chaises sont vides, *les possibilités sont infinies*, tous les culs qui pourraient s'y poser. Divine pourrait venir me chanter *Female Trouble*, le homard géant violeur pourrait être sur l'autre chaise. » (T, 17-18)

lues selon ce qu'en dit la narratrice : ils constituent une « obsession¹⁸³ » qui la caractérise. Tous les proches de Vickie la reconnaîtront, immanquablement, dans cette référence aux fennecs; une trace indéniable de Vickie *dans* le texte, un élément qui la rend unique et reconnaissable, et qui constitue sans doute aussi une blague d'initiés¹⁸⁴ entre ses amis et elle.

Le récit de *Testament* s'achève, malgré la mort de Vickie-narratrice, sur une note qui se veut presque heureuse, bien que très mélancolique. Les amis de Vickie célèbrent sa vie plutôt que de pleurer sa mort. « Je ne bois pas pour oublier, mais pour supporter. Cette bouteille pour trouver le courage de lire ce dernier poème. J'ouvre mes yeux mouillés. » Le mot final, dernier poème écrit par Vickie, est lu par Anna¹⁸⁵ : « WAVES.DOC/on va-tu dans l'Sud/dret là/checker les waves/sans rien dire/pendant cinq ans d'temps » (T, 157). Il me semble que ce n'est pas anodin que ces derniers mots que lègue Vickie-narratrice à ses amis, et sur lesquels *Testament* laisse le lecteur, se présentent sous la forme d'un poème. Au début du récit, la narratrice exprime son amour de la poésie, qu'elle explique par le caractère infini de cette forme, et elle marque l'importance de ne pas terminer les poèmes par un point, pour ne pas les dénaturer. « C'est pour ça que j'aime la poésie, c'est toujours infini. Les gens qui finissent leurs poèmes par un point, je m'en méfie. » (T, 18) Or, cette fin « ouverte », pourrait-on dire, laisse la place à un legs infini de la part de Gendreau, legs inachevé qui pourra être réactualisé par tous, malgré la mort de Vickie-narratrice (qui ne reviendra pas dans *Drama Queens*, il faut le souligner).

183 « Personne ne comprend mon obsession. Pourquoi ces fennecs? Parce que c'est cute. Simple comme tout. » (DQ, 73)

184 Ce qu'on appelle, dans le langage familier, un *inside joke*.

185 « L'ami, les larmes, ce petit poème collectif avec une faute dans mon nom. Je me souviens juste des bouts d'Anna Kétamine. C'est la seule du poème collectif qui n'était pas poète. Ça en dit beaucoup sur mon amour du genre. » (DQ, 89)

Dédoublément : une nouvelle narratrice dans *Drama Queens*

Drama Queens, deuxième roman de Gendreau, s'ouvre sur la voix de Victoria Love, narratrice principale et avatar de Vickie Gendreau¹⁸⁶. Elle accueille le lecteur¹⁸⁷ à une exposition collective l'impliquant, explique les changements qui sont advenus depuis la fin de l'écriture de *Testament* (j'interprète en partie). Le lecteur sait d'emblée qu'il est dans la continuité de quelque chose, à cause du « maintenant » de la deuxième phrase de l'incipit : « Je fais dans l'art visuel *maintenant*. » (DQ, 9, je souligne) Cette référence à l'art visuel indique d'ailleurs d'entrée de jeu au lecteur que la théâtralisation de la narratrice sera beaucoup plus accentuée dans ce deuxième récit; les images (métaphores) ponctuant le récit semblent plus cinématographiques, plus tangibles – faisant partie de la réalité de la narratrice – et les nombreux films imaginés, très courts, mais plutôt violents et axés sur la sexualité, rappellent ce début et cet « art visuel » mentionné. Qui plus est, chacun des chapitres se présente comme une salle de l'exposition présentée, dans laquelle le lecteur entre : dans chaque salle, des souvenirs et l'avancement de la maladie, surtout, sont racontés. Contrairement au roman précédent, la narration suit un déroulement presque chronologique – les entorses au temps sont soit des souvenirs clairement racontés, soit une partie fictive où le lecteur se retrouve dans un roman, et se fait expliquer la gravité de la maladie de Victoria Love par sa sœur factice¹⁸⁸ : « Ma sœur n'est pas morte, mais c'est tout comme. » (DQ, 102). Si la chronologie semble

186 Le choix du nom Victoria Love a peut-être en partie été inspiré par ce passage de *Testament*, où Stanislas parle des raisons qui l'ont conduit à rejeter Vickie : « [A]u fond, j'ai su mériter son amour, jusqu'à la fin. Il faut bien quelques sens uniques dans une ville pour nous faire apprécier les rues à deux sens. Boulevard Love. Beaucoup trop intense comme fille. Trop de passion en une seule fille. » (T, 41, je souligne)

187 « Anna Kétamine, Victoria Love et Maggie Books te convient à leur première exposition collective/Bienvenue à notre première exposition collective. » (DQ, 9)

188 La narratrice le dit avant et après l'épisode.

parfois brisée, c'est surtout que la narratrice perd le fil des événements, la maladie et les médicaments la fatigant.

De plus, dans pratiquement chacune des salles de l'exposition, un film, toujours écrit par Maggie Brooks¹⁸⁹ (même si chacun des scénarios est attribué à un auteur fictif), est *joué* à la fin, avant la sortie de la salle. Ces films font autant partie de l'exposition que la description des œuvres et des salles qui débute chacun des chapitres. La deuxième partie s'ouvre sur une phrase de Victoria Love liant les deux – « Le livre est dans le film, le film est dans le livre. » (DQ, 137) – et les dernières phrases du roman emploient un vocabulaire cinématographique – « J'ai mis le premier *film* sur *pause*. » (DQ, 190, je souligne) – closant *Drama Queens* d'une façon complètement opposée à la finale de *Testament*, bien que, cette fois, la fin du récit ait bel et bien des allures de testament.

Je pourrais demander à ma mère d'en [des chaussons Pillsbury] préparer pour mon enterrement. Je veux que les amis mangent bien. Je veux le bonheur des autres. Je veux qu'on lance mes cendres dans la baie familiale au lac Kénogami. Ça me rappelle les paysages de l'Autriche. Avec ma mère, on était en train d'écouter la série *Sissi*. J'ai mis le premier film sur pause. C'est là et comme ça que je veux être dispersée. J'ai bien dit *premier film* et *pause*. Tu n'as pas fini d'entendre parler de moi. (DQ, 190)

Contrairement à ce qu'affirme la narratrice plusieurs fois dans *Drama Queens*, à savoir qu'elle écrira dix livres en dix ans, la phrase finale du récit semble indiquer au lecteur que celle-ci a relevé le défi qu'elle s'était donné, soit laisser une trace durable qui gardera sa mémoire vivante même après son départ¹⁹⁰.

189 « [Maggie] va me donner une de ses descriptions de films/en petit lustre. » (DQ, 93)

190 Je vais ici à l'encontre de ma vision de l'autofiction seulement parce que je trouve l'opportunité trop belle de lier l'auteure et sa vie, en citant Mathieu Arsenault, qui affirmait, dans un article de la *Presse* : « [Vickie] était fière [de son livre], parce qu'elle était vivante là-dedans. C'était clair qu'elle ne se posait plus la question de savoir si c'était un témoignage bien écrit ou un vrai livre appartenant à la littérature. Elle savait que c'était une œuvre qu'elle faisait. » (Chantal Guy (11 avril 2014). « Vickie Gendreau : écrire dans un monde qui ne lit

Comme dans *Testament*, la narratrice de *Drama Queens* est, dès le départ, définie par sa maladie¹⁹¹. Ici toutefois, la maladie est encore plus présente; elle a rattrapé la narratrice, et le seul moyen de fuite réside dans la fiction : « On m’a prescrit la fiction. On m’a dit que ça pourrait être bon pour moi. Je cache mon pilulier derrière mon ordinateur. » (DQ, 9) C’est d’ailleurs ce que j’étudierai principalement ici : comment, malgré la grande part de fiction présente (tout est très imagé dans *Drama Queens*), le récit reste vraisemblable, puisque la fiction est présentée comme une échappatoire pour la narratrice malade, mourante. « La vie, ça court vite, et la mort, ça s’attrape » (DQ, 10), cette affirmation me semble représentative du défi que se donne la narratrice dans le roman : courir plus vite que la mort, ou, du moins, en faire le plus possible avant d’être rattrapée, rayer le plus possible des éléments de sa *bucket list*¹⁹². La mort paraît vue comme une ennemie, que tout le roman tente d’apprivoiser : « On passe tellement de temps à penser à comment décorer nos carcasses. [...] Puis on meurt. Fini. [...] J’aimerais ça, la vie de robot. [...] But I am only human, tabarnac. I postillone. I prove it once again. For your eyes, and your eyes only. » (DQ, 10-11) Le fait de postillonner n’est pas éloquent en lui-même, mais, combiné aux remarques nombreuses sur la difficulté de la narratrice de *Testament* à manger¹⁹³, et au désir d’être un robot – les robots n’attrapent pas le cancer –, et au « tabarnac », très vulgaire (même chez Gendreau), le lecteur comprend que la maladie a progressé.

plus », *LaPresse.ca*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201404/11/01-4756614-vickie-gendreau-ecrire-dans-un-monde-qui-ne-lit-plus.php>, Consulté le 3 décembre 2015.)

191 « Je m’installe avec ma chaise roulante dans le milieu du musée. »; « D’ailleurs, je dois me dépêcher de terminer mon mot avant que ma tête se mette à tourner. » (9)

192 « Je vais avoir une couronne. Je vais aller à New York. Mon ami Daniel accepte de me marier. Je vais pouvoir rayer des choses de ma bucket list. » (DQ, 93)

193 « Je fais des dégâts partout. Mes yeux s’écartent du chemin. Je ne contrôle plus les muscles de mon visage. [...] Mathieu aurait fixé les toasts. Il fixe toujours les toasts quand je mange et qu’il est là. » (T, 109)

Bien que l'incipit se présente comme de la fiction plutôt que de l'autofiction – à cause des noms des personnages notamment –, ce qui pourrait être considéré comme un deuxième incipit, ou un début alternatif au roman, s'articule comme un message métatextuel de l'auteure et se présente telle une liste d'avertissements destinés aux lecteurs, aux amis et aux connaissances qui liront le livre. Ce sont ces avertissements qui actualisent le pacte autobiographique et permettent de parler d'autofiction : « Toute ressemblance avec des personnes réelles est voulue. »; « Si tu es dans ma vie, tu as des chances de te retrouver dans mon livre. Si je te croise dans la rue, tu as des chances de te retrouver dans mon livre. » (DQ, 13) La fin du troisième et dernier avertissement concrétise, pour sa part, le pacte autofictif sous la forme d'une double adhésion : il avertit le lecteur de ne pas tout croire, même si tout se présente comme vrai. Ainsi, la narratrice affirme qu'elle changera dans l'écriture ce qui la « déçoit » :

Si ton outfit me déçoit, *je vais* te faire porter du linge mauve. Que tu matches avec le livre, au moins. Si ta job me déçoit, *je vais* t'en trouver une meilleure. Si ta vie me déçoit, je vais t'en *inventer* une autre, plus palpitante. Ce qui est véritablement intéressant, ce sont les moments de solitude. Comme je ne suis pas là quand tu es seul, je vais me les *imaginer*. (DQ, 14)

Après cette longue introduction métatextuelle, fidèle au procédé du premier roman, la focalisation change, et c'est le point de vue d'Anna Kétamine sur l'exposition ouvrant le récit qui est proposé au lecteur : « C'était le jour de mon vernissage. J'étais un peu surprise que ça marche autant. [...] On se calme. C'était à cause de mon amie, toute l'attention médiatique. Victoria Love. Elle a le cancer du cerveau, une tumeur en nuage. » (DQ, 14) La référence à la « tumeur en nuage » (T, 19) réitère la certitude du lecteur : Victoria Love est l'alter ego de la Vickie de *Testament*. De plus, plusieurs des remarques d'Anna lient Victoria Love à Vickie

Gendreau l'auteure : « Quand je vais la voir, [...] [j]e dis à mes vêtements : behave, vous allez peut-être vous ramasser dans un roman. Un roman québécois. » (DQ, 15) Un lien, explicite celui-là, est aussi fait entre les Anna des deux romans : « Je suis la même Anna, celle du premier roman de Victoria Love. » (DQ, 16)

Comme dans *Testament*, les réflexions sur la mort sont nombreuses. Cependant, ici, elles sont partagées par tous les personnages, et tout, même les événements les plus banals, entraîne ces réflexions. Anna Kétamine, par exemple, essaie de s'habituer à sa mort en laissant son personnage de *Super Mario* constamment mourir. Cela permet à la narration de lier cette mort triviale, répétitive, évitable bien que presque automatique, à la mort prochaine de Victoria Love :

Au Salon du livre de Rimouski, une dame a pris le livre de Victoria Love pour lire la quatrième de couverture. Elle l'a reposée en évitant son regard. C'est lourd, le cancer, la mort pis ces affaires-là. J'aimerais que ça soit plus interactif comme objet, le livre. Comme la manette. Que ça vibre à chaque fin de chapitre. Qu'il n'y en ait plus que huit [j'ai neuf vies comme un chat]. Mais ce n'est pas comme ça que ça marche, la vie. Comment est-ce que ça se passe, mourir? Est-ce qu'on vibre et qu'il est écrit GAME OVER? Ou c'est le truc de la lumière blanche et du tunnel? (DQ, 15-16)

Si je considère que les divagations narratives dans le récit ne sont qu'un moyen de distanciation et d'appropriation de Gendreau pour s'accoutumer à l'idée de sa mort, c'est aussi à cause des nombreuses références à la vie, et au désir de vivre, constamment réitéré par la narratrice. « J'aimerais vivre vieille. Genre soixante-cinq ans et plus. » (DQ, 23); « Je suis un peu jalouse. Moi aussi, j'aimerais ça, être opérable. » (T, 18) Or, la mort de Vickie-narratrice est inévitable, et c'est à cette idée que doit s'accoutumer la narratrice – processus à l'œuvre par l'écriture, et visible dans l'écriture. D'ailleurs, les deux citations précédentes proviennent toutes deux des débuts des récits de *Testament* et *Drama Queens*.

Performance, exposition et projection d'une mort annoncée

Le livre est très cinématographique, et ce, pas seulement à cause des scénarios de films imaginés par Maggie Brooks. La majorité des chapitres se clôt par un scénario très court et, la plupart du temps, assez cynique. Puis, le film est suivi d'un passage – commençant toujours par un prénom et un nom (Christine Mango, Britney Speaks, Mimosa Woolf) – expliquant et commentant la salle de l'exposition dans laquelle le lecteur sera entraîné ensuite :

Dans une salle, Anna Kétamine fait une performance. Elle fume une cigarette avec un petit sourire en coin. Sur la cigarette, il est écrit « Happy After Noun ». Un paquet plein et une loupe sont sur un petit meuble. La loupe est un parfait cercle de diamants. (DQ, 75)

Les deux premiers éléments (ou thèmes) construisant l'ethos des narratrices, tant dans *Testament* que dans *Drama Queens*, sont sa maladie et son statut d'auteure : « Écrivaine. J'ai le cancer du cerveau. Pour de plus amples renseignements, google-moi. » (DQ, 64). J'en ai parlé plus tôt, l'incipit de *Testament* ouvre le récit devant l'hôpital, et le lecteur est entraîné à l'intérieur du Pavillon A dès les premières phrases – incursion au cœur même de la maladie de la narratrice. Cela devient d'ailleurs très évident dans la troisième partie du récit, « Pavillon C », où la narratrice descend au cinquième sous-sol, rappelant la descente en ascenseur de l'incipit, où Vickie propose au lecteur de « prendre [s]a vie entre [s]es mains » (T, 11) : « je scanne ma carte pour qu'ils sachent que je suis présente. Vickie Gendreau est demandée à la salle L. [...] On est prêts, tu es prête, allons dans cette salle utiliser cette machine. Essayons de te sauver. » (T, 139-140) Le thème de la maladie reste omniprésent durant l'entièreté du roman, le structure même – j'y reviendrai lorsque je parlerai du tombeau littéraire. L'auctorialité, elle, est plus disséminée, surtout dans *Testament*. Malgré tout, dans les deux

récits, tout le monde « connaît » l'histoire de Vickie Gendreau, jeune danseuse et écrivaine condamnée par un cancer du cerveau, puisque « [e]lle est passée à *Tout le monde en parle* [...], sa grosse face encerclée de plumes » (DQ, 35). Dans *Drama Queens* cependant, la narratrice se désigne comme une écrivaine sans se dévaloriser dans ce rôle : « J'ai utilisé ce mot-là. Je suis une écrivaine. Une poétesse, peut-être. » (DQ, 68). Ce statut est aussi attesté par les autres : « Francis m'a demandé de cracher dans mon premier livre plutôt que de le dédicacer. » (DQ, 10) Gendreau est bel et bien une écrivaine, l'auteure qui a publié *Testament*. « Je me suis fait trimballer cette semaine dans un photo-shoot super exclusif. Il faut écrire pour y être invités. J'écris, alors on m'invite » (DQ, 77); « As-tu lu mon autre livre?/Le sais-tu, que j'ai le cancer? » (DQ, 107) D'ailleurs, la narratrice fait même référence à des passages de *Testament*¹⁹⁴ : « Je n'ai pas été affectée par des mots depuis que Stanislas a dit que les filles qui écrivent, c'est comme des chats qui jouent du piano. » (DQ, 68) Par moments, la narratrice doute encore un peu de sa capacité d'écrire : « Drama Queen, la grande femme de lettres ne se sent pas moins comme une petite conne dans son document. » (DQ, 50) Certaines de ces remarques sont notamment mises en récit par la voix de Stanislas : « [T]u n'es rien. Tu es du pus, c'est ça que tu es. Du pus qui pourrit les mots et la littérature au grand complet. C'est ainsi. Accepte-le. » (T, 57) À d'autres moments, c'est la difficulté d'aligner les mots (conséquence de la maladie qui empire) qui est mise en scène. « Je ferme un œil, je tape à une main. » (T, 140); « Je dois en profiter pour écrire le matin. Après une heure, je me mets à avoir mal à la tête. Trop tard. » (DQ, 179) En somme, l'écriture est attestée, comme le statut

194 « Tu as dit : Je trouve ça cute une fille qui écrit. C'est comme un chat qui joue du piano. Tu as dit que c'était une joke, j'ai dit que ce n'était pas drôle. » (T, 51)

d'auteur. Cependant, la qualité de l'écrit est remise en cause et, surtout, la difficulté physique d'écrire est mise de l'avant.

De la même façon que les Cynthia et Nelly des deux romans d'Arcan étudiés dans le chapitre précédent, la narratrice des romans de Gendreau est une narratrice évidemment intelligente, mais qui n'a pas confiance en elle et se dévalorise constamment – elle n'a confiance qu'en son corps, son image, sa beauté. Alors qu'Arcan articulait cette dévalorisation dans un propos très général de réification des femmes, Gendreau reste, dans l'ensemble, dans un propos plus personnel. Les *attaques* envers les autres femmes sont peu nombreuses. De plus, alors que dans *Putain* la relation entre les prostituées devenait, pendant les heures de travail, le lieu d'une connivence qui s'arrêtait dès que chacune *redevenait* une femme dans la foule, la narratrice de Gendreau se distancie en partie des autres danseuses, qu'elle désindividualise – elles sont toutes pareilles : « J'aurais dû leur [les fennecs] mettre des colliers de perles, mais j'avais un peu peur que les méchantes filles les volent. Les danseuses, ça vole. » (T, 14) À d'autres moments, Vickie-narratrice est consciente de faire partie du lot, et son statut de danseuse lui permet de ressentir une valorisation basée sur son apparence : « Je suis venue me faire dire que mes seins sont jolis. Le bar s'appelle le 69. Je suis à Rouyn. Je fais partie des cinq jolies filles à jolis seins promises dans le lobby. » (T, 14). D'ailleurs, la facilité qu'a Vickie à séduire les hommes accentue l'importance de son apparence. « Pierre est sûrement au Bar inc. Je pourrais sûrement fourrer Pierre. Ce n'est pas important c'est qui, Pierre. Je pourrais fourrer l'univers. Certains payeraient même. » (T, 47) Dans ce dernier exemple, le nom générique du bar en question, combiné au nom très commun Pierre et à la quasi-réification de l'homme (« ce n'est pas important c'est qui », « fourrer l'univers »)

exemplifie bien l'attrait, pour les hommes, du corps de Vickie, et la facilité de cette dernière à se servir de ce corps désirable. De plus, dans cet exemple, la narration dévoile un de ses procédés dans son utilisation des codes de l'autofiction : ici, Pierre n'est qu'une personne de passage et sans importance, qui ne mérite aucune explication, aucun développement de son personnage. Le lecteur peut donc indirectement comprendre que, les personnages nommés et ayant une *voix* dans le récit, sont des gens importants pour la narratrice, des amis qu'elle valorise.

Cependant, cette apparence extérieure n'est pas qu'une instance de valorisation. Elle amène aussi la narratrice à se dévaloriser intérieurement : « Je n'ai rien raconté de ma vie au DJ. Il croit que je suis intelligente. L'intelligence est descendue du stage il y a longtemps, bé. » (T, 15) Vickie se dévalorise aussi beaucoup dans le rejet de Stanislas à son égard. « Dire que je t'ai envoyé des photos cochonnes. [...] Je suis si conne. Grande, conne, velue. » (T, 19) Vickie s'explique le rejet de Stanislas entre autres par son manque de classe¹⁹⁵ par rapport à Samantha, la copine actuelle de Stanislas :

Elle [Samantha, la « nouvelle concubine » de Stanislas] a plus de classe que moi, il n'aurait pas honte de la présenter à ses parents dans un apportez-votre-vin pseudo-fancy, non loin d'une fille quand même mignonne qui s'insère un télescope dans la noubne à peine cachée par un buisson. Je garde les yeux fermés longtemps. Je suis toujours la plus petite dans les contrastes. (T, 16)

Cette distinction entre Samantha et Vickie est réitérée par la narratrice à peine quelques lignes plus loin, même si Stanislas a tenté de les rapprocher : « Samantha et moi, on est censées avoir plein de sujets de conversation puisqu'elle a déjà été escorte [pendant une journée] et que moi je suis danseuse. Ça me dégoûte comme logique. Envie de prendre une douche. » (T, 16) La

195 « Normalement, tu [Vickie s'adressant à la deuxième personne à elle-même] t'en fous de la morale. » (T, 73)

tentative a échoué; Vickie ne veut pas être associée à Samantha, se reconnaître quelque chose en commun avec elle. Malgré tout, certains passages du récit rapprochent le travail de Vickie de celui d'une escorte ou d'une prostituée : « Toutes ces érections de clients, tant de plumes. Le lit est dur, l'oreiller est dur, mes hanches sont bleues. Je travaillais fort. Je faisais de quoi nourrir ma centaine de fennecs. » (T, 16); « J'ai rencontré un client qui avait la machine Enlarge your penis. Un de mes condoms a rencontré son pénis, son argent mon portefeuille... » (T, 36); « Maman, les hommes m'ont *aimée de chair* comme toi tu m'aimes d'amour. Le premier s'appelait Michaël, il avait vingt-quatre ans, il voulait m'épouser. C'était trop triste. » (T, 107, je souligne); « Les queues, les feuilles, la carrière de préposée à l'érection. [...] J'ai dans la poche du haut de ma valise noire des trilliards de capotes inutilisées. Je ne les utiliserai pas. Oui, c'est en faisant la *pute* que je comptais les écouler. » (T, 108, je souligne)

Qui plus est, dans *Drama Queens*, un rapprochement est explicitement fait entre Nelly Arcan – prostituée avérée – et une danseuse, dans un scénario de film (fictif) intitulé « Vaine » :

Luka Rocco Magnotta rencontre Nelly Arcan dans un pool bar reclus de région creuse. Elle danse autour du poteau de leur table comme si c'était celui d'un bar de danseuses. Festival de l'aguicheuse. Elle lape le poteau. Ça goûte salé, les peanuts de bar. Elle fait une face. Magnotta aussi. Ça leur rappelle tous deux le sperme. Magnotta n'a pas besoin de tester pour savoir. Il est gay, on peut lui faire confiance. [...] Plan suivant : Magnotta arrache les veines de sa victime et essaye de la pendre avec. Ça fonctionne. (DQ, 124)

Ici, plus de doute possible, la danseuse et la prostituée *remplissent*, si l'on peut dire, les mêmes fonctions, ont les mêmes habitudes (danser dans des bars et partir avec des hommes), et partagent les mêmes caractéristiques (vaine et niaise, comme toutes les danseuses – et

plusieurs des filles, mais ce n'est pas le point ici – dont parle la narration dans les deux récits). D'ailleurs, dans *Testament*, Vickie se décrit comme « vaine » (T, 33). Cette association est aussi visible dans la référence au poteau qui rappelle le pole de la danse finale de Vickie dans *Testament*, référence qui revient à quelques reprises (« Les poteaux dans l'autobus, ça me fait au moins ça de familier. » (DQ, 56)), mais qui, surtout, rappelle une des scènes finales de *Testament*, soit le moment de la dernière danse de Vickie (avant le début de ses traitements et de la déchéance du corps). Bref, il y a, dans ce rapprochement des deux rôles (danseuse et prostituée), une dévalorisation du travail de la danseuse, même si la fin de *Testament* valorisait le travail de la narratrice : Vickie est bonne danseuse, elle est belle, désirable et elle aime danser¹⁹⁶ (« Tous les gars la fixent, la veulent. Elle est agile. Petit feel miraculé. » (T, 147); « Ma robe a l'air d'une harpe, je joue un riff, twiste mon mamelon pour la distorsion [...] plus de grip sur la pole, je me mets la tête à l'envers. Sur le beat, toujours sur le beat, je descends au sol rapidement. [...] Toujours sur le beat. » (T, 148)). C'est pourquoi, avant le début de ses traitements, elle invite tous ses proches à venir assister à sa dernière danse. Elle veut qu'ils gardent d'elle non pas le souvenir de sa maladie, mais de ce qu'elle a été. Mathieu « va enfin [la] voir danser » (T, 146), et même la mère et le frère de Vickie y sont (« Je ne veux pas voir ma fille se dénuder. Elle m'a invitée, elle m'a obligée. Elle veut que je puisse me souvenir de tout » (T, 147); « Ils le savent que je suis trop jeune, mais ça a pas l'air de les déranger. Premier stage du shift de midi. C'est de toi dret comme ça que je veux me souvenir. Les jambes enlacées au zénith de la pole. » (T, 148)

196 « J'étais danseuse. Je me demande si c'est pertinent d'en parler. Si tout le monde doit absolument savoir pour comprendre mon univers. Je ne suis pas prude. Je suis à l'aise avec et dans mon corps. Je me suis toujours respectée. » (DQ, 112)

Valorisation, dévalorisation et comparaison : le rapport à l'Autre

La plupart du temps, dans les récits de Gendreau, les filles sont désignées d'une façon péjorative : « Caprice, la fille pas le mot, racontait quelque chose. Les filles, ça fait juste ça, raconter et chialer. » (T, 27) Devant l'imminence de sa mort cependant, Vickie semble ressentir le besoin de s'identifier, à l'encontre de ses « instincts » naturels, aux autres filles, d'avoir besoin d'entrer avec les autres dans une catégorie¹⁹⁷ où elle n'est pas qu'une malade, cancéreuse, condamnée. Ainsi, durant ses traitements, fidèle à son excentricité et à son dégoût des règlements¹⁹⁸, Vickie reste habillée (plutôt que de revêtir la conventionnelle jaquette d'hôpital) afin de recevoir des compliments seulement faits par habitude, par convention : « Les technologues filles aiment ce que je porte. J'ai toujours minimum un compliment. Les filles, ça fait ça, des compliments, quand ça rencontre d'autres filles pour la première fois. C'est comme un mécanisme. » (T, 140) Bien que la narratrice semble reprocher ce « mécanisme » aux filles, tout en étant flattée malgré tout par les compliments mécaniques qu'elle reçoit, elle s'inclut plus loin dans cette catégorie : « Moi aussi je peux faire des compliments, je suis une fille. » (T, 140) Reste qu'il y a quelque chose aussi d'une connivence entre les filles, dans ce rapprochement fait entre la catégorie « filles » et certaines de leurs habitudes : « On parle de cul. On aime ça, les filles, parler de cul¹⁹⁹. » (DQ, 25) Ce lien de

197 La catégorisation n'est pas exclusivement féminine. Ainsi, « tous les garçons sont dans le fond des violeurs » (T, 49) et, dans *Drama Queens*, la narratrice parle « [d]es crisses de gars. » (DQ, 66)

198 « J'ai un crisse d'ego. Interdis-moi pas de faire de quoi. C'est clair que je vais le faire. Quand j'ai envie de roter ou de péter, je me rends à table avant de me lâcher. Le jour avant ma première chimio intraveineuse, j'ai débouché une bière. Ben non, docteur, je ne t'ai pas écouté. » (DQ, 90)

199 « Si mon vagin, c'est un magazine, c'est laquelle la lèvres de couverture?/Ça dépend de quel bord tu lis./Ça veut dire que techniquement, d'un bord, le cover, c'est mon clitoris, pis que de l'autre, c'est mon anus?/Ça veut dire que, dans ton vagin, t'as un éditeur, sa secrétaire, ses chroniqueurs, un comptable, des téléphones à plusieurs lignes... » (DQ, 26)

connivence est ici visible à même le texte, puisque la première citation n'inclut pas directement Vickie dans la catégorie « filles » (« *Les filles, ça fait ça* ») comme c'est le cas dans la deuxième (« *On aime ça, les filles* »). Il y a, de plus, une compréhension *intrinsèque* entre « femmes ». « J'ai envie de parler à Laure de mes problèmes de cœur. Elle va comprendre, elle, c'est une fille. » (T, 45) À d'autres moments, ce rapprochement entre filles établi par la catégorisation est péjoratif : « Je suis une fille conne./Tu es une fille conne./Nous sommes des filles connes. Pissez-nous dessus./Qu'on en finisse. » (DQ, 68)

Or, alors que *la fille aux jolis seins* d'avant était lasse de ses innombrables amants²⁰⁰, la malade du présent réalise désormais que sa vie sexuelle et amoureuse est terminée. « On est le 6 juin 2012 et je suis triste. Et toujours nue²⁰¹ pour personne. Dans un grand lit vide. » (T, 12) Elle aime imaginer « [qu'un] homme va entrer dans [s]a vie et tout changer » (DQ, 122), mais dès que la narratrice a ce genre d'idée, elle change aussitôt elle-même de *cap*. Ainsi, dans ce passage-ci, l'homme qui entre ne s'intéressera pas à la narratrice. Il s'assoira plutôt à table avec la sœur fictive de la narratrice, Marie-Antoinette, qui « se réveille » (DQ, 122) dès l'entrée en scène de l'homme (« Invitons celui qui vient d'entrer dans le restaurant à notre table. » (DQ, 122)).

Vickie-narratrice est seule avec sa maladie, même si elle entourée d'amis qui veulent bien faire²⁰² et de sa mère, garde-malade personnelle²⁰³. « Tout est impératif maintenant dans

200 « 29 mai 2012 [...] [Stanislas :] Je ne me rappelle plus pourquoi j'ai cessé de vouloir baiser avec. Tous les gars la fixent, la veulent. » (T, 147)

201 « Je suis toute nue sous ma jupe. Je suis toujours toute nue. En salopette je suis toute nue et en jean je suis topless. Juste un morceau à enlever pour me dénuder. » (T, 84-85)

202 « Des balounes "Happy Birthday" alors qu'on vient de t'apprendre ta mort imminente, c'est un peu de

ma vie. C'est probablement la dernière peine d'amour que je vis. Ça fait mal les dernières fois, c'est vulgaire la vie. » (T, 18) Cette dernière citation est représentative de la voix de la narratrice, qui semble constamment se rappeler – et rappeler au lecteur par le fait même – que sa mort est proche. Cette omniprésence de la maladie dans le récit du quotidien fait par la voix principale du roman rend cette voix, il me semble, plutôt fiable et construit la vraisemblance du récit : les nombreuses références aux traitements de chimiothérapie, au corps malade et à sa dégénération placent le lecteur dans une position difficile, de voyeur de la maladie et de la souffrance, le rendant vulnérable parce que témoin des difficultés quotidiennes grandissantes. Bien que la narratrice prévienne souvent le lecteur de ne pas se laisser prendre au jeu, semblant s'amuser à *casser* le pathos inhérent à la maladie, il est difficile de ne pas se laisser avoir. Le rapport au corps malade entretenu par le texte entre le lecteur et la narratrice agit ici comme une instance de vraisemblance importante; la souffrance est palpable : « Tous les jours, depuis le vingt-deuxième traitement, je pense que je vais mourir sur la table de radio, que mon cœur va me sortir du torse, qu'il va exploser. Crises de panique. [...] Les palpitations, les yeux en roues de char, l'impression d'être un tas avec une mèche. C'est fini, tout est terminé. » (T, 139) La narratrice semble, dans ses moments de détresse et de douleur, relater son expérience telle quelle. « Traitement 24.doc/ Machine, je me sens comme un tas d'organes, j'ai peur. [...] Je vais prendre de grosses respirations avant et après. Tu m'épuises, et ma pulsion de vie, tu la fracasses. J'ai l'impression d'être un tas d'organes avec une mèche. » (T, 142-143) On le sent, les traitements sont de plus en plus difficiles et exigeants pour le corps de

mauvais goût. Au fond, les amis sont gentils, c'est ça qui est important. » (T, 20)

203 « C'est ma fille. Je me suis occupée de ma mère malade, de ma grand-mère à la fin de sa vie et maintenant de ma fille. Je suis préposée aux bénéficiaires de nature. » (T, 105)

la narratrice; la narration s'accélère, la douleur est décrite avec de plus en plus de détails et d'images invoquant une fin. Dans les deux dernières citations, la narratrice compare son corps à une chandelle ou à une dynamite, que le feu va atteindre sous peu, mettant fin au corps se trouvant en dessous.

Traitement 25.doc/ L'infirmière m'a donné une pilule bleue avant mon traitement. Je suis entrée, j'ai posé mon poème à tes pieds de machine. [...] [J]e n'ai pas vu de chats méchants comme des scans de dentistes couronnés de poil comme hier. J'ai vu des taches d'encre. Ça avait l'air doux, doux, doux, pourtant. Fuzzy danger. Tout est dans la pilule bleue. Elle va me sauver pour la suite de mes traitements. C'est à elle que je vais devoir écrire dorénavant. Tu comprends, belle machine d'amour. (T, 144)

L'offrande de Vickie à la machine semble faire effet : le traitement 25 est moins difficile que les précédents. Bien entendu, cela est dû à la pilule bleue, dont l'effet se fait ressentir dans le texte. Alors que durant les traitements précédents, la narratrice mettait l'accent sur sa douleur et sa difficulté de se rendre jusqu'au bout de la séance, le traitement 25 est relaté avec un vocabulaire amoureux et plus calme, voire paisible. Nonobstant l'effet de la pilule, le jeu ludique que Vickie entretient généralement avec le lecteur-voyeur est de moins en moins présent au fur et à mesure que la maladie avance. Plus la mort semble proche, moins la part d'imagination évidemment insérée par la narratrice dans le récit semble manifeste. Ici, les « taches d'encre » mentionnées rappellent les taches de lumière que l'on remarque lorsqu'on a les yeux fermés, et il est assez facile, me semble-t-il, d'imaginer Vickie dans la « machine » pendant son traitement de chimiothérapie.

La fin littéraire et la mort : élargissement (des frontières) de l'autofiction

Ainsi, bien que Vickie-narratrice joue constamment sur la frontière instable et poreuse entre réel et fiction, l'écriture perd de son ludisme plus la mort approche. Ainsi, dans *Testament*, livre séparé en trois parties (« Pavillon A », « Pavillon B », « Pavillon C »), la dernière partie a un rythme beaucoup plus rapide que les parties précédentes : à l'approche de la mort de Vickie, les voix s'accélèrent, se succèdent pour rendre un dernier hommage à Vickie mourante, dont la voix se mélange aux voix de ses amis, parlant de ses traitements de plus en plus difficiles et douloureux, de la plus grande quantité de pilules nécessaire à son confort journalier, et de sa dernière danse. Vickie établit également une chronologie des événements de ses derniers mois de vie :

Là, aujourd'hui, on est le 22 juillet 2012, je suis à l'hôpital Notre-Dame. Le 21 mai 2012, j'étais à Rouyn sur la scène, en train de me trémousser le bonbon, c'était la fête de ma mère, mais turns out que c'était aussi la fête de Pauline, l'infirmière qui s'occupe de mes prises de sang, et, c'était aussi la fête de mon médecin de radio, Dr Bahary. Le 6 juin 2012, j'apprenais pour ma tumeur, et c'était la fête de mon père. (T, 142)

C'est la première fois, dans le récit, où le lecteur peut constater que l'évolution de la maladie a été très rapide, puisque, bien que plusieurs dates soient martelées dans le roman par la narration, elles ne sont jamais mises ainsi l'une à côté de l'autre. Il est difficile, à la lecture, d'établir une chronologie du récit. Ce martèlement de dates est un autre des procédés utilisés par Gendreau pour établir la vraisemblance de son texte, tout comme les quelques références à l'actualité. Ainsi, on apprend que la belle-mère de Victoria Love « a rencontré pour les avoir servis souvent dans son restaurant les deux policiers qui ont “découvert” les enfants de Guy Turcotte²⁰⁴. » (DQ, 130) et que c'est Vickie qui construit – construisait – les trophées du Gala

204 En plus d'être un événement tiré de l'actualité, la mort des enfants de Guy Turcotte est tragique, et cela s'inscrit dans la logique du récit, qui mythifie plusieurs figures (d'auteurs, mais aussi de personnalités surtout

de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle. À au moins trois reprises, la narratrice de *Testament* parle de la grève étudiante de 2012 – le printemps érable. Elle raconte notamment sa participation à une manifestation et, à un autre moment, elle rêve que Stanislas revient de Victoriaville avec un œil en moins²⁰⁵, « à cause d'une balle perdue » (T, 84). Finalement, Vickie décide de nommer deux fennecs Éric et Lola parce que « [c']est tellement long, au Québec, les procédures juridiques. Ça sera encore d'actualité dans une couple d'années. » (DQ, 73)

On l'a vu dans l'analyse de l'incipit, le texte entraîne dès le départ le lecteur dans un univers en partie onirique : des lucioles huit et demie par onze volent autour du lecteur, et l'inscrivent à même le texte. Puis, une fois que le lecteur a accepté de se mêler au jeu de la fiction et d'entrer définitivement dans le roman, la narratrice le prévient : une suite d'avertissements sur le rapport du texte à l'autofiction explique clairement au lecteur les règles du jeu. Les personnages nommés ont existé, même si leurs noms ont été changés, et tout ce que la narration ne peut savoir de leurs vies privées et de leurs moments de solitude, elle l'inventera. De plus, si un détail l'ennuie, elle le changera. Impossible donc de distinguer le vrai du faux, ou plutôt la part de réalité et de fiction, et tout, dans le texte, jouera de cette impossibilité pour le lecteur de savoir : « Je reste assise près du four pour avoir de grosses chaleurs pas vivables. Exprès./Alors tout est vrai dans ce texte jusqu'à maintenant, sauf pour le four. » (DQ, 114);

féminines) aux morts tragiques (Marie Uguay, Marie-Soleil Tougas, Josée Yvon, etc.)

205 « Si vous ne connaissez pas Maxence Valade de nom, vous connaissez sûrement son histoire. C'est lui qui, le 4 mai dernier, a reçu un projectile, encore non identifié, en plein visage durant l'émeute de Victoriaville. Il a perdu un œil. » (Teisceira-Lessard, Philippe et Gabrielle Duchaine (2012, 1er juin), « Les éclopés de Victoriaville », *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/actualites/dossiers/conflit-etudiant/201206/01/01-4531064-les-eclopes-de-victoriaville.php>, Consulté le 23 décembre 2015.)

J'écris des petits paragraphes en vert sur fond noir. Des petits morceaux de quotidien. Des aspirations. Vent vert sur fond noir. Je me dis que c'est mieux d'être intéressant pour le monde entier, les affres de mon quotidien, puisque c'est tout ce que je réussis à écrire. Mon quotidien. *Le mien. Pas celui d'un personnage.* (DQ, 144, je souligne); Qu'est-ce que je fais maintenant?/Tu veux que je t'avoue des choses intimes?/OK./Je vais te crever le cœur. /Ami lecteur. [...] OK, ça ne marche pas mon histoire de te crever le cœur. Je suis trop pressée pour te crever le cœur. [...] Là, je continue mon roman, notre roman à toi et moi, puisque je n'ai rien de mieux à faire. (DQ, 115;117)

Il y a plusieurs réflexions sur le genre littéraire à même les textes, et le lecteur est pris comme témoin des essais de changement de genre de la narratrice-écrivaine, se fait aussi poser des questions sur la définition du genre, sur les limites de l'autobiographie et du roman. Dans un passage assez descriptif de *Drama Queens*, la narratrice propose au lecteur un jeu (d'écriture), dans lequel elle jouera avec réel et fiction – il sera impossible pour le lecteur de distinguer l'un de l'autre – avec pour but, d'un côté, de divertir son lecteur et, de l'autre, de s'interroger sur le genre qu'elle travaille : « Ça, c'était de la fiction./Ce n'est pas vrai et je ne m'appelle pas Bertolt Brecht./Qu'est-ce que ça fait de moi?/Une auteure ou une menteuse?/Es-tu fâché?/Te sens-tu dupé? » (DQ, 107); « Là, tu vois, je mélange fiction et autofiction./Est-ce mal?/Est-ce que je peux écrire dans la zone grise, de même? » (DQ, 113) Le lecteur est toujours gardé dans l'incertitude, à la fois dans le vrai et le fictif : on est bel et bien dans une autofiction, mais une autofiction qui fait semblant de dévoiler ses codes.

Les nombreuses remarques (beaucoup plus présentes dans *Drama Queens* que dans *Testament*, il faut le noter) sur la définition du genre du récit s'accompagnent généralement d'adresses au lecteur, ponctuées par des commentaires de la narratrice sur l'attitude et les réactions de son lecteur, voire d'ordres donnés à son lecteur. « [J]e suis en train de chier dans la salle de bain. [...] Sens-tu l'odeur de cigarette qui se mélange à celle de ma marde? [...]

Éloigne le livre de ton visage./Le livre pue. » (DQ, 132) Le lecteur de Gendreau est donc un lecteur omniprésent, étant partie intégrante du texte, lui donnant vie, si l'on peut dire, par sa présence. Je l'ai dit plus tôt, mais il me semble que cette omniprésence du lecteur inscrit à même le récit confère à la lecture du texte le statut d'un acte performatif qui *redonne vie* à Vickie, même après sa mort. Cette résurrection constitue, au moins en partie, le legs souhaité par Vickie-narratrice. Le rapport au lecteur constitue une autre preuve que ces textes sont bels et bien des épitaphes littéraires : ils permettent à Gendreau de sortir de l'anonymat et de laisser une trace (dans DQ, la narratrice affirme qu'elle est désormais une auteure connue); *Testament* et *Drama Queens* sont des effigies de la défunte, et permettent de l'inscrire dans la mémoire collective, d'un côté, et dans la mémoire personnelle de ses amis, de l'autre.

Relation de couple : l'auteure et son « ami lecteur »

La relation qu'entretient la narratrice de *Testament* avec le lecteur montre bien que le texte repousse les limites de l'autofiction plus « classique », telle que je l'ai définie dans les chapitres précédents (avec l'exemple des textes d'Arcan). La narratrice ne fait pas que s'adresser au lecteur : elle joue avec lui. Ce jeu ludique s'inscrit dans un dépassement du double pacte de lecture inhérent aux autofictions. Nous avons déjà vu dans l'analyse de l'incipit que le lecteur est dès le départ valorisé par le texte, puisque sans lecteur, le texte n'a aucune valeur; c'est au lecteur qu'est laissée, dès le premier paragraphe, la responsabilité « de prendre [l]a vie [de la narratrice – par le biais de la lecture] entre [s]es mains » (T, 11). Généralement désigné par « tu » ou « ami lecteur » lorsque la narratrice s'adresse directement à lui, le lecteur n'est pas seulement, comme chez Arcan, voyeur de la vie privée et sexuelle de

la narratrice, il est témoin de son quotidien, de sa perte de contrôle sur son corps et sur son esprit. Il est finalement le spectateur d'une partie encore plus intime de la vie de la narratrice que le lecteur d'Arcan, voyeur de l'indécence. Cependant, ce qui distingue Gendreau d'Arcan – c'est là que Gendreau repousse, selon moi, les limites de la vraisemblance autofictive – c'est qu'elle définit son lecteur, lui indique ses réactions, ses désirs, et même ce qu'il doit être. De la même façon que le lecteur accompagne la narratrice, la narratrice accompagne le lecteur : « Il y a plein de noms communs à retenir, mais je te dis ne retiens rien. Je te fais rentrer dans mon quotidien, mon intimité. Tu as sûrement un ami qui s'appelle Julien. J'aimerais que tu me parles de ton ami Julien. » (T, 20); « Cette maison, il me faut te la décrire, puisque tu *m'accompagnes*. Je ne te séquestre pas, tu peux toujours partir, mais je te jure que ça va devenir intéressant. » (DQ, 127, je souligne) Le lecteur et la narratrice sont en relation, un peu à la manière d'une relation²⁰⁶ de couple :

Ça t'a fait du bien? Je promets de ne plus le faire. Ça m'a fait du bien, de réfléchir à terre dans mon coin. À notre relation. Tu ne trouves pas qu'on est beaux, ensemble? On a une super relation amour/haine. Un exemple de premier choix. (DQ, 133)

L'insistance de la narratrice à définir le lecteur et à lui donner des ordres est exacerbée dans *Drama Queens*, où il devient plus qu'un simple accompagnateur voyageant aux côtés de la narratrice : « J'ai remarqué en allant aux toilettes qu'on voit à travers mes leggings un peu. J'allais te parler de mon g-string, mais *tu le sais déjà*. » (DQ, 78, je souligne) Le lecteur joue, je viens de le dire, un rôle important dans le récit, notamment parce qu'il est constamment

206 « Mon corps, c'est rendu une épave. Je vais y insérer des légumes, oui, et on va le faire ensemble. Déjà. On est *intimes* pis pas à peu près. » (DQ, 115); « J'écris un roman./Tu le lis./Nous sommes en relation. » (DQ, 99)

interpellé, pris comme « témoin²⁰⁷ » par la narratrice, mais aussi valorisé par la narratrice, qui essaie de prendre soin de lui.

On dirait qu'il me faut changer de sujet tout le temps. Mais le sujet, c'est moi. Dire quelque chose d'intéressant. [...] Le sujet : pas intéressant. Mathieu dit que c'est le problème du lecteur. C'est lui qui choisit. Mathieu a peut-être raison. Mais je tiens à te dire que tu es beau lecteur, que tu es belle, lectrice. Je suis fine de même. (T, 82)

La formule « Ami lecteur » est la formule la plus utilisée par Vickie dans ses adresses au lecteur, et cette formule rappelle le « Aux lecteurs » de *Gargantua*, qui semble ici tout indiqué pour parler des textes de Gendreau :

Amis lecteurs qui ce livre lisez,
Dépouillez-vous de toute affection,
Et le lisant ne vous scandalisez.
Il ne contient mal ni infection.
Vrai est qu'ici peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire :
Autre argument ne peut mon cœur élire.
Voyant le deuil, qui vous mine et consomme,
Mieux est de rire que de larmes écrire.
Pour ce que rire est le propre de l'homme.²⁰⁸

Il me semble par ailleurs que ce « Aux lecteurs » peut aussi être pris comme un avertissement destiné au lecteur de Gendreau. Par la référence à Rabelais (par la formule « Ami lecteur »), Gendreau justifie et banalise l'utilisation du grotesque et du charnel dans son texte. Il n'y a pas lieu de se scandaliser des références à des éléments sexuels ou à de la vulgarité, puisque le sujet « ne contient mal ni infection ». Pour Gille Dupuis, les romans de Gendreau s'apparentent à des romans picaresques « où le souci principal du héros (ici l'héroïne), sa

207 « Je vais mentir provisoirement à ma mère. Tu es témoin. » (DQ, 116)

208 François Rabelais, « Aux lecteurs », *Gargantua*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio plus classiques », [1542] 2004.

raison de vivre en somme, est de savoir s'il va pouvoir (encore) manger aujourd'hui²⁰⁹ ». Il est vrai que Gendreau parle énormément de nourriture dans ses livres, et qu'un des aspects de la maladie qu'elle déplore concernent les nombreuses restrictions alimentaires causées par l'absorption de médicaments. Mais, surtout, il me semble que Gendreau joue avec les tabous, dans des tentatives par moment évidentes de choquer le lecteur, et que cela rapproche plutôt ses livres du genre carnavalesque instauré par Rabelais : « Ça fait longtemps que je veux le faire. On va le faire ensemble. Les légumes phalliques. Ben oui, on s'en va là. Déjà. Mon corps, c'est rendu une épave. Je vais y insérer des légumes, oui, et on va le faire ensemble. » (DQ, 115) Or, dans ce jeu visant à choquer le lecteur, la catharsis est détournée. Le lecteur est témoin de la dégénérescence de Vickie, mais la narratrice ne se présente pas de façon à lui inspirer de la pitié et à l'attendrir. Le langage cru et les descriptions des excréments et des vergetures, par exemple, tendent plutôt à dégoûter le lecteur de la narratrice. Bien que complice de la fiction, le lecteur est éloigné par le texte du pathos inhérent à la catharsis. Par ailleurs, la narratrice de *Drama Queens* affirme que le contenu (« la consistance de ma marde ») importe moins que la forme (« en alexandrins ») :

L'univers n'en a rien à foutre, du nombre de pages que je noircis avant de commencer à te divertir. L'univers serait aussi satisfait si je te faisais perdre tes nuits en te racontant en alexandrins la consistance de ma marde. C'est déjà un peu ça que je fais. Je te raconte sa circonstance. Ce matin, mon caca sentait les merguez. Cet après-midi, j'ai fait le plus long pipi du monde. Pas dans le bain, cette fois-ci. (DQ, 127)

La narration réitère constamment l'importance du lecteur, et l'idée que le lecteur a entre ses mains la vie de la narratrice – idée évoquée dès le début de *Testament* – est aussi présente dans *Drama Queens*. « Je t'appartiens. Toute ma vie entre tes mains. Tes mains. » (DQ, 133) Le

209 Gilles Dupuis, *op. Cit.*, p. 35.

lecteur est impliqué dans le texte, nécessaire à son élaboration et à son achèvement. « [C]e livre, je ne l'écris pas pour [mon beau-père]. *Je l'écris pour toi*. Tu l'as acheté avec ton argent, ce livre. Je t'appartiens. » (DQ, 133, je souligne)

C'est, notamment, dans la mise en scène du lecteur que la narratrice articule les modalités du pacte de lecture : elle discute de son rapport au roman – fictif – et à l'autobiographie dans sa relation au lecteur. De plus, elle interroge l'impératif de vérité autobiographique et l'éthique de l'aveu mise en scène par plusieurs auteurs, qui est, cela apparaît assez évident dans le texte, impossible – et inconcevable – à respecter pour Gendreau (nous n'avons qu'à penser à la liste d'avertissements sur le rapport à la vérité du début de *Drama Queens*).

Tuons ce roman. /Tu vas voir, ça va être le fun.

Les personnages sont colorés, mais c'est fourrant, cette histoire de Love qui est en fait moi. C'est mignon, mais ça perd le lecteur, ça n'en fait pas un ami. Pow pow dans le tas. Alors oui, roman, pends-toi avec le L de Love qu'on en finisse. Quitte-nous, roman. Va dans un autre livre voir si j'y suis. Je ne te toucherai plus, même avec un bâton. Tu me dégoûtes, roman. Tu pues. [...] Je suis une serial killer de romans. (DQ, 122)

En somme, dans les textes de Gendreau, le rapport au lecteur, la définition du genre dans le texte, l'écriture et la description du quotidien du corps malade sont toujours liées – l'un ne va pas sans l'autre, à la manière d'un cercle vicieux.

Des « jolis seins » aux « jambes en jello » : apprivoiser le corps malade

Malgré tout, la relation qu'entretient la narratrice des deux récits avec son corps est, selon moi, l'instance de vraisemblance principale des textes de Gendreau. C'est par le rapport

de la narratrice à son corps que se construit la vraisemblance des récits, et par la description détaillée et continue de l'évolution – ou de la déchéance, plutôt – du corps malade que le lecteur adhère au pacte de vérité du récit autofictif. Qui plus est, comme Vickie la danseuse était valorisée par son image (« Je suis un ange Victoria's Secret. » (DQ, 190)), la dégradation de cette image semble plus marquante, et pour la narratrice²¹⁰, et pour le lecteur qui, par l'entremise des analepses, est aussi témoin du *sex appeal* d'avant. Celle qu'on désignait comme la fille aux jolis seins n'a désormais plus la même allure, et cette constatation la déprime²¹¹. « Je ne vois rien de plus que toi. Je me vois avec mes yeux, mais surtout ma tête. Ma tête, elle dit que je ne suis plus jolie et que personne ne veut de moi. » (DQ, 114) Qui plus est, Vickie a pris du poids²¹². Elle blague en parlant de sa rétention d'eau comme d'un « bébé Jésus » (DQ, 72; 177) dans son ventre qui essaie de sortir. La dégradation du corps est, dans *Drama Queens*, notamment mise en scène par la difficulté grandissante pour la narratrice d'utiliser ses « jambes en jello » (DQ, 17). Ainsi, à la clinique d'oncologie, Vickie « [s]effondre par terre. Ils ont juste à mettre des chaises s'ils veulent l'éviter. La clinique d'oncologie, c'est pour le monde vraiment malade. » (DQ, 54), et, un peu plus tard, elle ne peut se rendre au Gala de l'Académie de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle, parce qu'elle ne peut plus monter les escaliers (DQ, 147). La difficulté de la narratrice à se déplacer ne fait que grandir :

210 « Ma bouche : seule partie de mon corps qui ne soit pas affectée par la cortisone. C'est que je fais de la rétention d'eau. Mes joues commencent à être trop lourdes pour ma face. Je ne sais plus où m'arrêter quand je mets de la crème pour mes cernes. Je me trouve un peu ridicule avec mon petit pot. [...] Les apparences m'ont toujours obsédée. Je n'y peux rien. » (DQ, 61)

211 « Te parler de cul. Du mien. De combien il est rendu décevant, le mien ». (DQ, 115); « C'est déprimant, mais ce n'est pas mourir qui me déprime./C'est le vide./Il est partout autour. » (DQ, 147)

212 « Ils veulent me peser. J'ai pris cinquante livres. Crisse. [...] Je suis une grosse truie. Une grosse truie en vie, que je me disais. » (DQ, 54)

J'ai mal aux pieds ce matin. On dirait que j'ai monté le Kilimandjaro dans mon sommeil. Mes jambes sont finies. Il m'en faut des nouvelles. [...] Je me lève encore avec le gros mal de jambes. [...] Je me cogne partout avec ma marchette. J'ai mal dormi, je dois me brosser les dents dans l'évier de la cuisine avec les jambes qui shakent. [...] Je me lève en plein milieu de la nuit. Mes jambes sont carrément inutiles. [...] La madame des soins palliatifs est venue chez moi. Les gens vont venir me voir à mon domicile maintenant. « Pour me soigner. » Elle m'a proposé une chaise d'aisance et des couches. (DQ, 148-149)

Les références aux « jambes en jello » rythment la difficulté grandissante de la narratrice à utiliser son corps, de plus en plus mou, qui répond de moins en moins aux ordres et aux attentes de Vickie. De la même façon, un peu à la manière de leitmotivs, on retrouve des références multiples à ses vergetures, à sa difficulté de se concentrer et d'écrire, et même à ses excréments (« Dit la fille qui pisse dans sa couche, parle de sa marde et fait un shooting photo avec un dildo rose. » (DQ, 181)), qui, toutes, deviennent de plus en plus fréquentes, jusqu'à devenir, vers la fin, omniprésentes. L'agonie tire à sa fin (la mort est proche) et la narratrice ne peut que parler de sa maladie, se faire accompagner par le lecteur dans ses derniers moments, même si la narration affirme le contraire : « Je suis obligée de vivre dans le passé. Ce n'est pas intéressant pour toi, la vie d'une fille malade. Ce n'est pas grave. » (DQ, 170) Malgré cette affirmation, le lecteur, lui, vit bel et bien le présent de la narratrice, l'accompagne dans ses derniers instants de vie, chaque jour plus difficile, chaque entrée dans le *journal* de la malade plus brève, plus expéditive.

L'acceptation de son corps malade est sans doute aussi accentuée, pour la narratrice, par les réactions de ses proches à sa nouvelle apparence. Ainsi, plusieurs fois dans les deux récits, des remarques sont faites sur la façon de Vickie ou de Victoria Love de manger. Mathieu, notamment, trouve difficile de voir le déclin de son amie, et cela est perceptible pour elle : « J'ai trop de breuvages./J'ai fait des dégâts partout./Mes yeux s'écartent du chemin./Je ne

contrôle plus les muscles de mon visage. [...] Mathieu aurait fixé les toasts./Mathieu fixe toujours les toasts quand je mange et qu'il est là. » (T, 109) Pour Raphaëlle, c'est plutôt l'apparence physique de Vickie qui témoigne de l'approche de la mort :

Elle est comme les malades sur les paquets [de cigarettes]. Frêle et jaune. Urée, nicotine, carrément. À sécher, à émietter, à fumer. Ce n'était plus une fille. C'était un morceau. Un petit amalgame de chair assaisonnée. (T, 68)

Malgré tout, le rapport de la narratrice à son corps malade évolue au cours des deux récits. Alors qu'au départ, elle accepte difficilement que son corps ne soit plus désirable sur le plan sexuel, vers la fin du deuxième récit, ce même constat la fait rire : Vickie s'amuse de voir que les hommes, n'étant pas au courant de sa vie, lui font des avances par l'intermédiaire des médias sociaux.

[Ç]a fait des trucs louches, le monde saoul sur Facebook. Je me lève à la fermeture des bars. C'est le monde à l'envers pour les gens, de me voir online. Les propositions indécentes me font rire. Ça paraît que tu ne sais pas et que ça fait longtemps que tu ne m'as pas vue. Oui, je saute dans un taxi. J'espère que tu as beaucoup de lubrifiant et un crise de sens de l'humour. (DQ, 167)

Les nombreuses références aux médias sociaux (perdre son temps sur son fil d'actualité Facebook ou Twitter, errer sur des blogues et se fâcher en lisant les commentaires) rapprochent aussi le lecteur de la narratrice, et contribuent à construire la vraisemblance du texte.

Réactualiser la royauté : le tombeau littéraire autofictif

En somme, *Testament* est le tombeau littéraire que se façonne Vickie Gendreau. La forme du tombeau poétique permet à l'auteure de relater l'expérience de la maladie et des

traitements dans une forme littéraire historiquement inscrite dans la vraisemblance, et qui valorise l'hétérogénéité sous toutes ses facettes (formes, narrateurs, niveaux de langue, références populaires et savantes, etc.) En effet, le tombeau collectif était, jusqu'au XVI^e siècle, un recueil collectif célébrant un mort, généralement un membre de famille royale. Or, Vickie le dit à plusieurs reprises²¹³ : elle est une « princesse [dans un] royaume trash » (T, 34), une « princesse capricieuse²¹⁴ » (DQ, 145) et, après son décès dans *Testament*, Mathieu en parle comme d'une « reine morte ».

Arrêtez. La reine se meurt. Vous courez partout et moi je rapetisse. Tous les fennecs crient dans les couloirs de l'urgence. Les cris sortent de son ventre. Le ventre de la bête crie. Tout le monde espère un poème, un petit quelque chose. Arrêtez. Il y aura trop de fennecs. Ce putain de moment final. La fin d'un monde. D'un monde avec elle dedans. (T, 130)

La « reine » revient dans *Drama Queens*, présentée de façon un peu moins noble et *glamour* que dans l'hommage précédemment offert par Mathieu.

Je suis une reine quand je bois pour écrire. Mon repas, c'est un festin. [...] Je dis que je suis une reine quand j'écris saoule parce que je bois du nectar de première qualité. C'est toujours lié. Si j'écris un paragraphe en buvant de la Pabst, ça sent et ça goûte dans le texte. C'est de la piquette.

Cependant, il me semble que les textes de Gendreau s'apparentent beaucoup plus à la forme du tombeau poétique telle qu'elle sera redéfinie par Mallarmé, puisque les tombeaux mallarméens ne constituent pas qu'un simple hommage au défunt, mais plutôt le lieu d'une affirmation du statut d'auteur, de l'individualité et de l'originalité de l'écriture du défunt, et l'opportunité de faire reconnaître par les confrères de plume la valeur de ce dernier. Ainsi, les tombeaux de

213 D'autres occurrences : « Ici, on calle la serveuse avec une cloche. Ça me fait feeler un peu trop princesse à mon goût. Ma mère m'a donné une petite cloche pour que je l'appelle dans l'appartement. » (DQ, 64); « Je pourrais lui expliquer que je suis pauvre. Sur le BS. Mais je suis une princesse pour la journée. Mieux. Une reine. Une reine qui n'a pas à montrer son relevé de compte à personne. Elle met sa couronne et ses paillettes. » (DQ, 66)

214 « Il n'y a pas grand chose à faire dans mon château. Je suis comme Rapunzel dans sa tour [...], une princesse capricieuse. » (DQ, 145)

Mallarmé feront, à leur parution, rupture avec ce qui se faisait avant, et l'un des changements principaux que l'on constate dans les tableaux de Mallarmé semble tout indiqué pour parler des récits de Gendreau :

[C]'est la posture du locuteur à l'égard du mort : non plus mise à distance, mais appropriation ou affirmation d'une parenté intime et essentielle, qui fait du poète qui chante un double du défunt. Il ne s'agit plus [que] de commémorer; [...] ici, il s'agit de faire parler encore le mort, non pas de prendre acte de sa disparition [...] [L']objet même du tombeau est de dire l'intime proximité du locuteur et du défunt, voire leur communion spirituelle, disons poétique²¹⁵.

Autrement dit, le tombeau est le lieu tout indiqué pour une célébration par les pairs, où le poète *devient* le mort, jusqu'à ce que les deux voix se confondent. Gendreau actualise cette forme littéraire de plusieurs façons. D'abord parce qu'elle écrit non pas seulement pour se souvenir, mais pour qu'on se souvienne d'elle de la façon dont *elle* l'a décidé. L'auteure contrevient donc à la pratique courante en écrivant elle-même son tombeau. Et, plus que de servir à laisser sa *trace*, ce geste en est un de négation des rituels habituels de la mort et de la voix des autres : les souvenirs sur Vickie Gendreau qui passeront à la postérité sont ceux qu'elle a choisis, dictés, en enlevant à ses proches (et au lecteur) jusqu'au droit de réagir à sa mort de la façon dont ils l'entendent. En effet, leurs réactions sont, *par l'écrit*, déjà consignées, prévues, décidées. La posture incertaine de la narratrice des deux récits nuance quelque peu cette lecture, et le choix de se donner une voix même au-delà de la mort est aussi une façon pour elle de se rassurer : même après sa disparition, ses proches ne l'oublieront pas. Elle le sait, puisqu'elle a *vécu* – par l'écriture et la lecture – leurs réactions; elle a été témoin de leur tristesse.

215 Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? », *La licorne*, n° 29, [En ligne], <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=1561>, Consulté en ligne le 12 novembre 2015.

Tout ça te fâche comme ce n'est pas possible. Quelqu'un est mort, quelqu'un que tu as connu, et ça ne t'empêche pas d'aller boire une bière entre amis, ça ne t'empêche pas de faire un wet dream pas possible où il y a un mec avec une fucking pastèque pour pénis. Tu te dis que toi quand tu vas mourir tu voudrais que les gens ne puissent pas faire ces choses-là, que ça ait plus d'effet sur eux. Tu veux, tu veux tellement pouvoir donner l'exemple, mais tu n'es pas capable. Tu es triste, mais pas assez. (T, 74)

Une fois de plus, on peut constater que c'est une des grandes peurs de la narratrice que d'être oubliée par ses proches après son décès, et cela est explicite dans les passages où elle parle de ses pensées banales, superficielles²¹⁶ et de son absence de tristesse²¹⁷ à la suite des suicides de ses amis Maxime et Thomas. D'ailleurs, la voix de Maxime, présente dans *Testament*, est, je le rappelle, une voix d'outre-tombe qui, à deux reprises, apparaît pour blâmer Vickie : « J'ai sauté [dans la grosse sacoche de Vickie], mais il n'y avait plus de place dedans. Sorry. » (T, 32). Cette voix pourrait être lue comme le reproche que Vickie fait, à l'avance, à ses amis, les exhortant à la tristesse après sa mort. Cet avertissement aux amis est mis en mot dans la bouche de Raphaëlle : « L'amie est morte. Ses amis aussi. » (T, 75) C'est cette réaction que Vickie espère que ses amis auront à la suite de son décès : qu'ils « meurent », juste un peu, de tristesse. Mathieu le dit lui aussi, d'une façon peut-être encore plus dramatique : la mort de Vickie équivaut à « [l]a fin d'un monde. D'un monde avec elle dedans. » (T, 130). Voilà ce que Vickie attend de ses amis, même si elle n'a pas eu ce genre de réaction après les morts de Max et de Thomas. D'où, sans doute, le deuxième reproche de Maxime, qui rappelle à son amie, de l'au-delà, son manque d'affliction: « Tu n'es pas venue à mes funérailles ni à ma célébration de

216 « Tu ne comprends pas comment tu fais pour penser au American Apparel dans un moment comme celui-là. Ce n'est pas comme si tu pouvais te reprendre, comme si tu pouvais mieux penser la prochaine fois, on ne meurt qu'une fois. Apparemment que, quand tes amis meurent, tu es juste capable de penser à une vulgaire robe American Apparel et de comment tu te l'es procurée. » (T, 67-68)

217 « Tu te dis que toi quand tu vas mourir tu voudrais que les gens ne puissent pas faire ces choses-là, que ça ait plus d'effet sur eux. Tu veux, tu veux tellement pouvoir donner l'exemple, mais tu n'es pas capable. Tu es triste, mais pas assez. » (T, 74)

vie. Vickie, je suis mort. *J'espère que toi aussi.* As-tu trouvé un numéro pour de la bonne MDMA? » (T, 140, je souligne) Ce dernier reproche est identique au reproche que Vickie s'adresse elle-même, convaincue qu'elle aurait dû avoir, lorsque Maxime l'a appelée la veille de son suicide, un numéro à lui donner pour qu'il se procure de la MDMA. Elle s'en veut de ne pas l'avoir aidé, de ne pas l'avoir (peut-être) sauvé. Cependant, contrairement à la relation de Vickie et de Maxime et aux reproches que ce dernier *peut* faire, les amis de Vickie sont présents à l'approche de sa mort, et restent avec elle dans les moments difficiles (« J'ai tout fait pour aider Victoria Love. » (DQ, 83-84)) – elle ne peut rien leur reprocher, si ce n'est leur humour douteux (« Des balounes “Happy Birthday” alors qu'on est vient de t'apprendre ta mort imminente, c'est un peu de mauvais goût. Au fond, les amis sont gentils, c'est ça qui est important. » (T, 20))

Les textes que Vickie-narratrice lègue à ses proches constituent une façon « de faire parler encore le mort », de se donner une voix et, incidemment, de perpétuer sa voix; et c'est là le propre du tombeau. Chaque lecture des tombeaux est une résurrection de Vickie au-delà de la mort : par ses amis et le lecteur, par le texte dans ce qui est, pourrait-on dire, un acte performatif. D'abord parce que le texte littéraire est tout indiqué comme lieu de performance, et que c'est exactement ce que cette voix d'outre-tombe fait : une performance de soi qui passe, dans le texte, par la performance d'une identité narrative. Ensuite, car cette mise en scène de soi par le texte rapproche la danseuse de l'auteure; l'exposition du corps de la danseuse qui se dévoile peu à peu, se met à nu, est inscrite dans le texte par les révélations de l'auteure, qui *s'expose* entièrement pour ses lecteurs, parlant de ses états d'âme, de ses prouesses sexuelles, de ses moments de détresse, et, surtout, du quotidien de la maladie. Ici, le texte « devient lui-

même le lieu de la survie » en dressant l'effigie de la défunte pour l'inscrire dans la mémoire collective. Ce processus d'inscription de la morte dans une mémoire permet par ailleurs de lier le tombeau littéraire de Gendreau à l'autofiction – forme qu'elle choisit pour son épitaphe – par l'exposition de soi et par le désir de se rapprocher du réel : « plus que tout autre texte, le tombeau mime le réel (tout en entendant le dépasser : c'est le thème récurrent de l'avantage du verbe sur la pierre, elle promise à la destruction²¹⁸) ». De plus, le travail sur l'image de *Drama Queens* lie aussi le travail de Gendreau au tombeau « [e]n ce sens où l'épitaphe “littéraire”, qui peut passer pour une métonymie du tombeau réel, est accompagnée de textes qui brossent le portrait du défunt comme, dans la réalité, l'inscription est doublée d'une effigie²¹⁹. » Ainsi pourrait-on lire les « portraits » des figures connues (Josée Yvon, Marie-Soleil Tougas, etc.) qui ouvrent chacune des salles de l'*exposition* de Gendreau.

Les récits de Gendreau se rapprochent aussi du tombeau poétique à cause de l'hétérogénéité des genres et des formes qu'on y retrouve, élément prisé des tombeaux. C'est là ce qui fait leur richesse. La forme poétique est très présente dans les deux romans, une multitude de poèmes ponctuent le texte, et Vickie s'identifie d'ailleurs à Marie Uguay dans son amour de la poésie. Uguay est une des figures tutélaires de Gendreau, souvent mentionnée. Gendreau et Uguay sont faciles à rapprocher, par leur amour de la poésie, mais, surtout, à cause de leur destin tragique : jeunes écrivaines dans la vingtaine condamnées par le cancer. D'ailleurs, Mathieu fait des liens explicites entre Uguay et Gendreau : « Marie Uguay en tutu, ma grande amie, la plus importante, avait le cancer du cerveau. [...] Marie Uguay en tutu, c'était grandement, indéniablement, mon amie la plus importante. » (T, 123) Les récits de

218 Dominique Moncond'huy, *op. cit.*

219 *Loc. cit.*

Gendreau alternent les formes : poésie, *stream of consciousness*, roman, autofiction, autobiographie cohabitent. Gendreau joue sur tous les plans, ne se restreint à aucune forme, et s'amuse clairement de cette hétérogénéité de ses œuvres (je fais notamment référence au jeu fait avec le lecteur dans *Drama Queens*, où Gendreau s'invente une sœur, et écrit pour le lecteur un « roman », qu'elle présente comme clairement fictif).

De plus, le tombeau est une œuvre collective : une multitude de portraits du mort *chantés* par plusieurs poètes. Le *Testament* de Gendreau met en scène plusieurs narrateurs, tous présentant au lecteur leurs émotions à la suite de la mort de Vickie, à la réception des cadeaux qu'elle leur a laissés et après les révélations contenues dans le premier livre ainsi que dans les textes qui leur étaient destinés, et *Drama Queens* met en scène les réactions des amis de Vickie face à la dégradation de son corps. Toutefois, l'hétérogénéité des voix, constatée par le lecteur à cause des noms des narrateurs, est remise en cause par le fait que la voix de Vickie se fait entendre dans les voix de ses amis, par exemple ici dans la voix de Catherine : « Je laisse Vickie Gonflable sur la chaussée et je pleure. Le nez plein de morve. Ce n'est pas beau. Un rossignol vient se poser sur mon épaule. Je me mouche avec. » (T, 141)

Conclusion

Vickie « était fière, parce qu'elle était vivante là-dedans. C'était clair qu'elle ne se posait plus la question de savoir si c'était un témoignage bien écrit ou un vrai livre appartenant à la littérature. Elle savait que c'était une œuvre qu'elle faisait²²⁰. »

La représentation de la femme et du plaisir féminin n'a cessé de changer au cours du XX^e siècle : Colette ouvre le bal en offrant « l'expression d'une volupté féminine dédiée à un large lectorat²²¹ », puis on passe aux histoires érotiques d'Anaïs Nin (*Journal*, 1966), aux tortures et aux viols mis en scène par Pauline Réage (*Histoire d'O*, 1954), à la célébration du corps féminin (et au rejet du corps masculin) par les féministes de la première vague, pour aboutir au discours désérotisé, voire empli de désespoir, des auteures contemporaines (Virgine Despentes, Christine Angot, Nelly Arcan, Marie Darrieussecq). Ces « nouveaux » corps de femmes, présentés crûment aux lecteurs, effraient – le corps féminin devient, selon l'expression de Sylvie Germain, « le corps même de l'effroi²²² ». Cela me paraît exemplaire chez Gendreau qui travaille, dans ses textes, la présentation d'un corps malade, destiné à dégoûter, par moments, le lecteur – la narratrice le dit elle-même. Ainsi, chez Vickie Gendreau, le corps est bel et bien sujet de l'autofiction, et « [l]a fabulation de soi tient au corps, [où] [c]hair et peau [...] deviennent la surface d'inscription de la volupté, de ses excès

220

Chantal Guy (6 avril 2014), « Intensifier la vie », *LaPresse.ca*, [En ligne], <http://plus.lapresse.ca/screens/44d8-b044-533f294d-8725-1f06ac1c606d%7CVKvN2c6eVJ6y.html>, Consulté le 30 décembre 2015.

221 Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 91.

222 *Ibid.*, p. 97.

ou de ses manques²²³ ». Gendreau écrit le corps, écrit sur le corps *mutilé* par les traitements contre le cancer. Or, l'autofiction est le genre tout indiqué pour parler du corps, puisque l'auteur s'y expose entièrement, s'y met à nu, rappelant le travail de la danseuse, de la Vickie Gendreau d'avant le 6 juin 2012, d'avant le cancer du cerveau. Or, je l'ai montré, les textes de Nelly Arcan s'inscrivent eux aussi dans ces réflexions, puisque les narratrices d'Arcan se *construisent* de « nouveaux » corps. Toutefois, contrairement à Vickie-narratrice et à Victoria Love, Nelly et Cynthia, les narratrices d'Arcan, ne *s'exposent* jamais complètement, toujours protégées par le « masque » de leurs corps. C'est pourquoi je crois que le travail de Gendreau liant corps et autofiction se place dans la continuité de celui d'Arcan, mais pousse le dévoilement, la *mise à nu*, plus loin. D'ailleurs, je l'ai montré plus tôt, contrairement à Arcan, Gendreau n'expose pas un corps constamment perfectionné, tout au contraire.

223 *Loc. cit.*

Souvent subjuguée par sa propre image, la femme se livre à des jeux de dédoublement et de réunification identitaire dont elle tente d'assurer l'équilibre. [...] Homme ou femme et avec des modalités diverses, on tente de se réapproprier un *je* évoquant une identité floue, plurielle et multiforme, qui se cherche des assises dans un monde dépouillé de repères stables. [...] Écrire est une façon de se rendre visible, de prendre corps dans un monde d'images volatiles où l'on veut laisser une trace.²²⁴

Cette citation est exemplaire du cas de Vickie Gendreau, auteure et narratrice (et de son alter ego Victoria Love), pour qui l'écriture semble la seule façon envisageable de laisser sa trace. Alors que dans les récits d'Arcan, la question de l'identité est étroitement liée à la corporalité féminine – c'est dans et par le corps perfectible que s'articule la quête identitaire des narratrices –, chez Gendreau, la question de la féminité est évacuée, pour laisser place à une quête de soi beaucoup plus personnelle. C'est par l'écriture de la déchéance du corps que l'auteure se construit une identité narrative propre, qui n'essaie pas de se lier au « féminin » (où à *un* féminin), mais plutôt d'articuler son individualité et son originalité. Gendreau, par une écriture du corps malade, de son corps, cherche à s'inscrire dans l'histoire littéraire, à laisser une trace indélébile et durable de son passage. Et c'est, à l'aube de la mort, par l'écriture de la décrépitude du corps autrefois parfait que la narratrice réussit à accepter sa mort et à s'affirmer en tant qu'auteure.

Madeleine Ouellette-Michalska et Béatrice Didier affirment que la conquête de l'écriture par la femme passe par la conquête de son corps (on entend là des échos cixouiens²²⁵) – l'identité passerait *par* le corps²²⁶. Or, ce propos est réactualisé dans l'écriture

224

Ibid., p. 94.

225 Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010 [1975], p. 35-68.

226 « [La femme] suscite plus d'attrance et d'effroi [que l'homme], et, comme le renouvellement de la

de Gendreau : chez elle, c'est, en partie il est vrai, la découverte d'une identité narrative propre qui passe par la conquête de son corps, mais, surtout, c'est la conquête de la mort même que Gendreau accomplit par l'écriture. Par la passation d'un legs, qui s'actualise dans l'écriture, Vickie Gendreau arrive, à sa manière, à vaincre la mort. Le lecteur ne gardera pas, à la fin des récits, l'image d'une Vickie malade et enlaidie, mais plutôt l'image de la Vickie d'avant, puisque la narratrice le commande, et laisse son lecteur sur ces deux images : une Vickie qui serait « ange Victoria's Secret » (DQ, 190), et une Vickie « dripping in gold [...] [g]old et nue » (T, 147), danseuse que « [t]ous les gars fixent et veulent » (T, 147).

Or, ce corps de danseuse, ce corps malade, c'est lui qui, dans les récits de Gendreau, devient l'instance de vraisemblance principale, permettant à la narration de réactualiser, à chaque mention de la dégénérescence corporelle, le pacte de lecture autobiographique. Le pacte romanesque, pour sa part, est littéralement présent dans les textes : énoncé par les narratrices, montré par la mise en scène de voix d'outre-tombe ou par la consignation des réactions de tous les proches de Gendreau suite à sa mort qui n'a pas encore eu lieu. Les textes sont bel et bien des autofictions, peu importe la part d'in vraisemblable qui y règne, puisque les thèmes de la maladie et de la mort restent toujours en arrière-plan des événements racontés. Gendreau s'amuse à pousser à leurs limites les frontières entre réel et fiction, les paradoxes d'une adhésion à un pacte de lecture simultanément autobiographique et romanesque, et réussit à démontrer le ridicule et l'impossibilité, pour un auteur, de *respecter* à la lettre un pacte autobiographique, et d'écrire un récit biographique linéaire.

société en dépend, le contrôle exercé sur sa sexualité a toujours été plus constant et plus radical. » (Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 96.)

Mon hypothèse de départ a donc été confirmée par ce travail : les textes de Gendreau sont des récits autofictifs, et ils se définissent, en grande partie du moins, par leur rapport à la vraisemblance. Les éléments invraisemblables du récit constituent, pour la narratrice, non pas une sortie du pacte autobiographique, mais un moyen d'apprivoiser sa maladie et l'idée de sa mort imminente, et l'écriture non-linéaire du récit rapproche le lecteur de l'expérience vécue par la malade, qui n'arrive plus à se rappeler de tout et qui a, par moments, des absences.

Comme je ne me suis intéressée qu'à l'œuvre d'une auteure, il est difficile d'affirmer ou d'infirmier qu'il y a effectivement eu, dans les dernières années, un changement dans les paradigmes définitoires du genre autofictif. Je reste convaincue que la question est pertinente, et qu'elle gagnerait à être développée dans le cadre d'un travail plus long que celui auquel je me suis livrée ici.

J'aimerais conclure ce travail en abordant brièvement le court film qui a été réalisé à partir du pré-lancement de *Drama Queens*, dernière apparition publique de Vickie Gendreau avant sa mort, survenue à peine quelques jours plus tard²²⁷. Durant l'événement, le deuxième roman de Gendreau a presque été entièrement lu par trois actrices, amies de Gendreau. Le film commence par l'arrivée de l'auteure dans la salle. Assise dans sa chaise roulante, elle est poussée par sa mère jusqu'à la première rangée de la salle. Les applaudissements fusent, et la caméra montre Vickie qui essaie, elle aussi, de participer. Elle a de la difficulté à applaudir, elle a pris énormément de poids. Quelques scènes plus loin, on remarque les énormes vergetures – bleues, vertes, mauves – qu'elle a sur les cuisses. Sa robe courte les dévoile.

227 Gendreau était décédée lors du lancement officiel de *Drama Queens*.

Ce film, qui ne dure que huit minutes, constitue un élément paratextuel intéressant. Il me semble qu'on peut le *lire* à la fois comme complément à l'œuvre – une explication, un autour-du-texte – et comme la trace, l'archive, d'un événement littéraire catalogué. À la fois dans l'œuvre et en-dehors de celle-ci. L'enregistrement met à mon avis en évidence ceci : il n'est plus nécessaire que l'œuvre littéraire soit complètement vraisemblable dans son propos, tant que l'autour-de-l'œuvre l'est, et nous permet, lecteurs, d'y croire²²⁸.

228 Le film, à l'instar des deux romans, ne nous laisse pas sur l'image d'une Vickie malade. Les deux dernières minutes sont plutôt consacrées à des *pièces d'archives* : vidéos-souvenirs de quelques moments de la vie d'une Vickie drôle, joueuse et resplendissante.

Bibliographie

Corpus principal

ARCAN, Nelly. *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

ARCAN, Nelly. *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.

GENDREAU, Vickie. *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014.

GENDREAU, Vickie. *Testament*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012.

Corpus critique et théorique

1. Autofiction

ARRIBERT-NARCE, Fabien et Alain AUSONI (dir.). *L'autobiographie entre autres : écrire la vie aujourd'hui*, vol. 110, Oxford, Peter Lang (Modern French identities), 2013.

AUGER, Manon et Marina GIRARDIN (dir.). *Entre l'écrivain et son œuvre : in(ter)férences des métadiscours littéraires*, Québec, Éditions Nota bene (Convergences), 2008.

BURGELIN, Claude, Isabelle GRELL et ROCHE, Roger-Yves (dir.). *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (A etc.), 2010.

COLONNA, Vincent. *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch Cedex, Éditions Tristram, 2004.

COLONNA, Vincent. « Défense et illustration du roman biographique », [En ligne], <http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>, Consulté le 12 novembre 2013.

DARRIEUSSECQ, Marie. « L'Autofiction, un genre pas sérieux » dans *Poétique*, Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), n° 107 (septembre), 1996, pp. 369-380.

DELAUME, Chloé. *La règle du je : autofiction, un essai*, Paris, Presses universitaires de France (Travaux pratiques), 2010.

- DOUBROVSKY, Serge, *Fils : roman*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.
- DOUBROVSKY, Serge. « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », *Cahiers Confrontation*, n°1, février 1979, p. 95-113.
- DOUBROVSKY, Serge. *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2002
- DOUBROVSKY, Serge. *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001
- GASPARINI, Philippe. « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, pp. 11-24.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2008.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2004.
- GASPARINI, Philippe. « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 9 octobre 2009, [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, Consulté le 13 novembre 2012.
- GENON, Arnaud. *Autofiction : pratiques et théories, articles*, Paris, Mon petit éditeur (Essai), 2013.
- GRASSI, Marie-Claire. « Rousseau, Amiel et la connaissance de soi », dans *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du Colloque international de Nice, janvier 1996.
- HERMETTET, Anne-Marie et Jean-Marie PAUL. *Écritures autobiographiques : entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes : les expressions du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, A. Colin (Collection U), 2003.

- JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLLET (dir.). *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia (Au cœur des textes), 2007.
- JENNY, Laurent. *L'autofiction*, cours mis en ligne, Département de Français moderne, Université de Genève, 2003, [En ligne], <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#>, Consulté le 24 février 2015).
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984.
- DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofictions et cie.*, Nanterre, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X (Cahiers RITM), 1993.
- LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », Colloque en ligne *Frontières de la fiction*, 1999, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>, Consulté le 11 avril 2015.
- MOLKOU, Élisabeth. « L'autofiction, un genre nouveau? » dans *Beginnings in French literature*, Freeman G. HENRY, New York/Amsterdam, Rodopi (French literature series), 2002.
- OUELETTE-MICHALSKA. Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. « Derniers, premiers mots », *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 335-360.
- RICHARD, Annie. *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme?*, Paris, L'Harmattan (L'espace littéraire), 2013.
- ROBIN, Régine. *Le golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ (Théorie et Littérature), 1997.
- SCHMITT, Arnaud. « Making the Case for Self-narration Against Autofiction », *Auto-Biography Studies*, vol. 25, n° 1, Été 2010, pp. 122-137.

TRAN HUY, Minh (dir.). *Les écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*, Les collections du Magazine Littéraire, hors-série, n° 11 (mars-avril), 2007.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie : suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Éditions de la Transparence (Collection « Cf. »), 2009.

ZUFFEREY, Joël (dir.). *L'autofiction : variations discursives et génériques*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan (Au cœur des textes), 2012.

2. Vraisemblance

ARISTOTE, *La poétique*. texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.

AUERBACH, Erich. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1968.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel », dans R. BARTHES *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Points, série Essais, n° 142), 1982 [1968], p. 81-90.

BOURGEOIS, Muriel. « Des invraisemblances de la vraisemblance classique », *Revue des sciences humaines*, n° 280 (octobre-décembre), 2005, pp. 49-65.

CAVILLAC, Cécile. « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101 (février), 1995, pp. 23-46.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*, Baltimore, 1999 ; *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil (Points, série Essais, n° 434), 2000.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER. « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, vol. 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, pp. 173-201.

- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21.
- KIBÉDI VARGA, Aron. « La vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique », dans *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du CNRS (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, n° 557), 1977, pp. 325-336.
- LE BOZEC, Yves (dir.). « Le vrai et le vraisemblable. Rhétorique et poétique », *Revue des sciences humaines*, n° 280 (octobre-décembre), 2005.
- MERCIER, Andrée. « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps Zéro*, n° 2, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document393>, Consulté le 23 novembre 2014.
- MERCIER, Andrée, Pierre-Luc LANDRY et OTIS, Christine (dir.). *Temps zéro*, n° 2 (octobre), 2009, [En ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document393> [Site consulté le 29 novembre 2014].
- OTIS, Christine. « Le jeu des coïncidences : une vraisemblance à construire. Les exemples de *Nikolski* de Nicolas Dickner et de *La kermesse* de Daniel Poliquin », *Temps Zéro*, n° 2, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document398>, Consulté le 23 novembre 2014.
- PAVEL, Thomas. « Comment définir la fiction ? », dans René AUDET et Alexandre GEFEN (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux (Fabula), 2001, pp. 3-13.
- PERNOT, Denis. « Vraisemblance », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2^e édition revue et augmentée, 2004 [2002], pp. 646-647.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, Paris, Seuil (Points, Essais), 2005 [1983-1985].
- ROBBE-GRILLET. Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard (Idées), 1967 [1963].
- TODOROV, Tzvetan. « Introduction au vraisemblable », dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1971, pp. 92-99.
- TODOROV, Tzvetan. « Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter », *Communications*, n° 11, 1968, p. 180-184.

TODOROV, Tzvetan. « La mémoire devant l'Histoire », *Terrain*, 1995, n° 25, pp. 101-112.

3. Ethos

AMOSSY, Ruth. « Types ou stéréotypes? Les “Physiologies” et la littérature industrielle », *Romantisme*, 1989, n° 64, p. 113-123.

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, 235 pages.

CHARAUDEAU, Patrick. « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux » dans Boyer H. (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, L'Harmattan, Paris, 2007, [En ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les,120.html>, Consulté le 10 septembre 2015.

4. Sur l'œuvre de Vickie Gendreau

DUPUIS, Gilles. « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *Spirale*, n° 253, été 2015, p. 34-35.

GENDRON-DESLANDES, Alexandra. « *Drama Queens* de Vickie Gendreau : une indéniable expérience littéraire », 29 mai 2014, [En ligne], <http://www.labibleurbaine.com/litterature/drama-queens-de-vickie-gendreau-une-indeniable-experience-litteraire/>, [Site consulté le 30 novembre 2014].

GIGUÈRE, Marie-Michèle. « Vickie Gendreau, Véronique Papineau, Philippe Collard », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 150, 2013, pp. 22-23.

GUY, Chantal (6 avril 2014). « Intensifier la vie », *LaPresse.ca*, [En ligne], 30 décembre 2015, <http://plus.lapresse.ca/screens/44d8-b044-533f294d-8725-1f06ac1c606d%7CVKvN2c6eVJ6y.html>

GUY, Chantal (11 avril 2014). « Vickie Gendreau : écrire dans un monde qui ne lit plus », *LaPresse.ca*, [En ligne], 3 décembre 2015, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201404/11/01-4756614-vickie-gendreau-ecrire-dans-un-monde-qui-ne-lit-plus.php>

5. Sur l'œuvre de Nelly Arcan

ABDELMOUMEN, Mélikah. « *Disastrata (Folle de Nelly Arcan : mise à mort d'une narratrice par son auteure)* », dans Klaus Ertler et Gilles Dupuis (dir.), *À la carte, le roman québécois contemporain (2000-2005)*, Peter Lang, 2007, p. 19-38.

ABDELMOUMEN, Mélikah. « L'autofiction québécoise : pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, GAUVIN, Lise et al. (dir.), Lyon, ENS Édition (Signes), 2013.

ABDELMOUMEN, Mélikah. *L'un contre l'autre : la dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky*, (Thèse de doctorat – Université de Montréal), 2009.

DUPUIS, Gilles. « Arcanes de Montréal. La métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, Été 2014, p. 27-40.

DUGAS, Marie-Claude. « Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche », (Mémoire de maîtrise – Université de Montréal), 2010.

HANFIELD, Catherine. « Le suicide a toujours été son obsession », *La Presse*, 26 septembre 2009, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/deces-de-nelly-arcan/200909/26/01-905774-le-suicide-a-toujours-ete-son-obsession.php>, Consulté le 10 septembre 2015.

OBERHUBER, Andrea. « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle de Nelly Arcan* », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 305-328.

RAYMOND-DUFOUR, Marie-France. *Prolégomène à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche*, (Mémoire de maîtrise – Université du Québec à Trois-Rivières), 2005.

6. Miscellanées

ARCHIBALD, Samuel. *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, 2011.

BOCK, Raymond. *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, 2011.

CIXOUS, Hélène. « Le rire de la méduse », *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010 [1975], p. 35-68.

- CLICHE, Anne-Élaine. *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.
- DESMEULES, Christian (29 novembre 2014). « Un drôle d'oiseau à Val-d'Or », *Le Devoir*, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/425195/litterature-quebecoise-un-drole-d-oiseau-a-val-d-or>, Consulté en ligne le 21 décembre 2015.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 3^e éd., 1991.
- ERTLER, Klaus-Dieter. « Le roman québécois contemporain face à la mondialisation », *Revista da ABECAN (Association brésilienne d'études canadiennes)*, n° 9, 2008, p. 47-66.
- INKEL, Stéphane. « Filiations rompues. Usages de la mémoire dans la littérature contemporaine » dans *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, CELLARD, Karine et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2011.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil (Poétique), 1991.
- GENETTE, Gérard. *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Poétique), 2000 [1986].
- KOND, Kelly. « The Origin of “With Great Power Comes Great Responsibility” & 7 Other Surprising Parts of Spider-Man’s Comic Book History », [En ligne], <http://weminoredinfilm.com/2014/04/22/the-origin-of-with-great-power-comes-great-responsibility-7-other-surprising-parts-of-spider-mans-comic-book-history/>, Consulté le 19 octobre 2015.
- MONCOND'HUY, Dominique. « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? », *La licorne*, n° 29, [En ligne], <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=1561>, Consulté en ligne le 12 novembre 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, coll. « Nouveaux essais Spirale », Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2004, 122 pages.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004 [1975].
- PLAMONDON, Éric. *Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, Le Quartanier, 2011.
- PLAMONDON, Éric. *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, 2012.

- PLAMONDON, Éric. *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2013.
- RABELAIS, François. *Gargantua*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio plus classiques », [1542] 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1964].
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil (Poétique), 1989.
- TEISCEIRA-LESSARD, Philippe et Gabrielle DUCHAINE (2012, 1er juin). « Les éclopés de Victoriaville », *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/actualites/dossiers/conflit-etudiant/201206/01/01-4531064-les-eclopes-de-victoriaville.php>, Consulté le 23 décembre 2015.
- VIART, Dominique. « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *Écriture contemporaines 10; nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2009, p. 11-39.
- YERGEAU, Robert. *Le tombeau d'Adélina Albert*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, 68 pages.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule (L'Univers des discours), 1990.