

## ***Dans l'eau je suis chez moi: esquisse autofictionnelle de l'autre francophonie***

### ***Dans l'eau je suis chez moi: autofictional sketch of the autre francophonie***

ANA BELÉN SOTO CANO

Universidad Autónoma de Madrid

anabelen.soto@uam.es

#### **Abstract**

The main objective of this article is the critical study of Aliona Gloukhova's (Minsk- 1984) first novel. This author is part of a large literary mosaic of intellectuals who, settled in France, have embraced French as their language of adoption and vehicle for literary expression. The scriptural adventure analyzed in this paper is framed in that *autre francophonie* (Nowicki & Mayaux, 2012) linked to the events of 1989. The novel proposal presented here allows us to study the intrinsic personal consequences of totalitarian systems from an autofictional perspective.

#### **Key-words**

Aliona Gloukhova, women's writing, totalitarianism, deterritorialization, autofiction.

#### **Resumen**

El presente artículo se plantea como principal objetivo el estudio crítico de la primera novela de Aliona Goulkhova (Minsk, 1984-). Esta autora se enmarca en un amplio mosaico literario de intelectuales que, instalados en Francia, han adoptado el francés como lengua de adopción y vehículo de expresión literaria. La aventura escriptural aquí analizada se enmarca en esa *autre francophonie* (Nowicki & Mayaux, 2012) ligada a los acontecimientos de 1989. La propuesta novelesca aquí presentada nos permite analizar las consecuencias personales intrínsecas a los sistemas totalitarios desde una perspectiva autoficcional.

#### **Palabras clave**

Aliona Gloukhova, escritura femenina, totalitarismo, desterritorialización, autoficción.

## 1. Introduction

¿Será cierto que se ha perdido como escuchamos con frecuencia la intimidad? Vivimos en una época en la que lo tenido tradicionalmente por más íntimo se expone en público, como nunca antes pareciera posible. Y lo privado hace tiempo que dejó de serlo, pues se hace público sin rebozo ni pudor. En medios como la televisión o en Internet, en la llamada blogosfera, en las redes sociales (Facebook, Twitter o Instagram), en cualquier medio de comunicación de masas asistimos perplejos al relato e incluso a la retransmisión en directo de las vidas de personas que no conocemos y carecen de interés general. [...] Son ejemplos paradigmáticos de relatos autobiográficos desprestigiados en el fondo y en la forma. Este ‘exceso autobiográfico’, por llamarlo así, podría cuestionar o poner en entredicho las formas literarias de la autobiografía, que corren el riesgo de ser vistas como una forma más de la proliferación de tantas vidas sin gracia (Alberca, 2017: 14).

En toile de fond d’une telle réflexion, nous trouvons un phénomène intrinsèque au développement technologique: la montée de la culture numérique. L’usage d’Internet, et par conséquent des outils informatiques qui l’accompagnent, a provoqué un changement de paradigme socioculturel désormais basé sur immédiateté, l’interconnectivité et la transversalité. Il s’agit d’un processus de transformation global qui met en exergue l’importance accordée à l’image, et au son, dans notre quotidien. Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que “la montée d’une culture médiatique aurait progressivement mis en selle de nouveaux leaders d’opinion, concurrençant [...] les intellectuels classiques” (Pringent, Berthier & Jarrety, 2006: 831). Les études universitaires, par ailleurs, se font écho de cette nouvelle réalité et proposent des études spécifiques dans l’objectif de former les nouvelles figures socioprofessionnelles issues de cet espace virtuel. *Le Master Influence, Lobbying et Médias Sociaux* proposé par l’Université Paris-Est-Marne-La-Vallée et le *Curso Universitario de Formación: Intelligence Influencers: Fashion & Beauty* offert à l’Université Autónoma de Madrid représentent deux de nombreux exemples qui parsèment la formation universitaire dans ce domaine.

La présence sur le numérique est devenue de nos jours un acte social qui nous permet d’atteindre un public plus vaste qu’autrefois. Nous échangeons, en effet, avec des amis, mais aussi avec des personnes inconnues dans la vie réelle qui s’intéressent à nos vies virtuelles. L’environnement numérique symbolise alors cet *agora* moderne de profils que nous pourrions caractériser d’autofictionnels, car “les réseaux sociaux déplacent les frontières entre vie privée et vie publique, jouant en permanence de l’ambivalence entre le plaisir de partager son histoire personnelle et la volonté de préserver son intimité et ses données” (Bibliothèque Publique d’Information, 2017 : Disponible sur [www.franceculture.fr](http://www.franceculture.fr)). Réfléchir à l’identité numérique implique, de ce fait, observer le rapport à autrui car ce rapport construit ce que l’on pourrait appeler *e-réputation*. Nous sommes face à une construction identitaire qui repose sur trois volets: l’image que la personne dessine d’elle-même sur les réseaux sociaux,

l'image que les autres projettent de cette personne et le résultat inhérent à l'imbrication des deux aspects précédents. C'est ainsi que nous devons souligner l'importance de réfléchir à l'identité numérique en forme de collectivité. Nous devons également nous attarder sur la manière dont les usagers se projettent en fonction du type de réseaux qu'ils utilisent. Il est, en effet, évident qu'un profil professionnel ne se ressemble pas à un profil personnel. La traçabilité numérique constitue alors la base d'une expression de soi multiple et changeante, ce qui nous permet d'affirmer qu'il existe une certaine forme de créativité chez les utilisateurs des plateformes numériques qui s'approprient de cette nouvelle forme d'expression de soi pour créer une certaine représentation de l'intime. L'écriture passe alors par l'image, mais aussi par des textes courts qui guident la création imaginaire du soi.

Nous pourrions multiplier les points de vue qui s'érigent en détracteurs ou en défenseurs de ce nouveau style de vie, mais nous devons nous attarder sur l'aspect intellectuel et littéraire car, même si, pour Bernard-Henri Lévy "les dictionnaires de l'an 2000 risquaient d'écrire: 'Intellectuel, nom masculin, catégorie sociale et culturelle morte à Paris à la fin du XX<sup>e</sup> siècle; n'a apparemment pas survécu au déclin de l'universel'" (*apud* Pringent, Berthier & Jarrety, 2006: 831), de nos jours, cette hypothèse s'est avérée erronée. Les nouveaux leaders d'opinion vivent, en effet, avec les intellectuels et les intellectuels, quant à eux, se nourrissent de nouvelles formes d'expression offertes sur la toile pour atteindre le grand public. Aliona Gloukhova (Minsk, 1984) en est un bel exemple, car elle n'hésite pas à utiliser les réseaux sociaux, ainsi que Youtube, pour parler et faire parler de son premier roman, *Dans l'eau je suis chez moi* (2018); même si elle se sert également des moyens plus traditionnels de promotion tels que les émissions radio ou les débats pour se présenter dans le domaine littéraire.

La question qui s'impose à ce stade de la réflexion se formule autour de l'hypothèse exposée dans la citation qui ouvre cette introduction: quelle est la conséquence littéraire de cette prolifération de profils personnels sur la toile? Loin de la perception présentée par Manuel Alberca, nous considérons que nous vivons dans une époque propice à l'expression du soi. Facebook est né en 2004 et Twitter en 2006, Instagram n'est né qu'en 2010 et d'autres plateformes voient le jour presque au quotidien. Nous pouvons, par conséquent, affirmer que nous ne pouvons pas pronostiquer ce qui se passera à l'avenir. Nous pouvons, en revanche, affirmer que l'intérêt porté sur l'expérience vécue à la première personne est en vogue. C'est dans ce contexte que nous pouvons inclure l'aventure romanesque de l'auteur qui nous occupe: Aliona Gloukhova. Dans un premier temps, et en guise d'introduction, nous esquisserons la mise en scène de l'expérience vécue dans l'espace de création littéraire contemporain d'un point de vue théorique. Nous ébaucherons par la suite l'apport des plumes féminines aux écritures de l'intime dans l'archipel littéraire francophone, et plus précisément l'édifice fictionnel proposé par les auteurs venant de cette Europe que l'on appelait de l'Est et appartenant à cette *autre francophonie* prônée par Joanna Nowicki et Catherine Mayaux (2012).

Et, nous analyserons, enfin, *Dans l'eau je suis chez moi* (Gloukhova, 2018), un roman qui explore l'expression de soi et qui s'érige en exemple de ce corpus évoqué dans la première partie de l'article qui nous occupe.

## 2. Autour de l'autofiction

Il semble qu'il existe des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, réticents à écrire des pures et simples fictions, une possibilité de parler d'eux tout en s'inventant, par l'écriture même, une existence nouvelle. L'imagination n'a pas disparu, mais, au lieu de se disperser, elle se trouve recentrée sur la personne même de l'auteur: elle s'appuie sur une réalité autobiographique dont la notoriété est publique, mais elle dépasse cette réalité et vise, comme dans le roman, à une manière d'universalité (Hubier, 2003: 115).

Nous voici face à une réflexion sur l'évolution des écritures de l'intime car, même si l'expérience vécue a toujours été objet d'intérêt dans le domaine littéraire, l'approche du sujet a évolué en fonction des époques. Il est intéressant de souligner que "ce n'est pas seulement l'autobiographie [...] qui varie en fonction des structures sociales et des outils de communication, mais la manière dont nous gérons et pensons notre identité" (Lejeune, 2015: 104). Il n'existe donc pas une conception du moi fixe. La conception identitaire et, par conséquence, le rapport au sujet deviennent ainsi le reflet des questionnements succédés au fil du temps. Les *Confessions* de Rousseau marqueront, par exemple, un point d'inflexion en ce qui concerne la transmission de cette expérience vécue à travers la littérature contemporaine. Il s'agit d'un texte qui a, en outre, permis la démocratisation du genre autobiographique au sens lejeunien, c'est-à-dire envisageant l'écriture autobiographique comme l'ensemble des "textes (récits, journaux, lettres) dans lesquels on parle de soi en s'engageant, vis-à-vis d'autrui ou de soi-même, à dire la vérité" (Lejeune, 2013: 13). Désormais, le pacte de véracité n'est plus un aspect inhérent aux écritures de l'intime et nous parlons même des fictionalisations du moi.

Nombreux sont, en effet, les auteurs qui ont érigé et érigent leurs édifices romanesques à partir de leurs propres vécus, ou plutôt de leurs souvenirs. Le XX<sup>e</sup> siècle, tel que l'énonce Sébastien Hubier (2003) dans la citation qui ouvre ce volet de la réflexion, ne rompt pas avec cette voie littéraire. Influencée par les mécanismes de la mémoire, l'expression de soi devient une aventure émotionnelle et subjective qui met en exergue les sensations éprouvées lors des différents événements évoqués dans le texte littéraire. Autrement dit,

la memoria funciona [...] de manera asociativa: todos hemos podido observar que al contar una historia, un determinado motivo puede desviarnos e incitarnos a narrar un episodio que no tiene cabida en el relato cronológico. El relato autobiográfico se basa en la rememoración y el autobiógrafo sólo con un trabajo posterior minucioso puede eliminar y ordenar las digresiones y saltos temporales que surgen. La preocupación por la ilusión de veracidad provoca en las autobiografías tradicionales la restauración

de la cronología de la experiencia vivida. Al contrario, los textos autobiográficos no convencionales prefieren dejar las huellas del recorrido inverso al de la vida: el de la rememoración cuyo punto de partida es el presente y avanza, retrocede o salta hacia el pasado. Muestran que la cronología también es una ilusión, además ineficaz, a la hora de buscar respuestas a sus preguntas (Ori, 2018: 488).

Ce filtre qui transforme ainsi l'expérience vécue représente le point de départ d'une brèche littéraire née autour du genre autobiographique: l'autofiction. Nous voici face à un terme qui souligne la rupture volontaire avec la tradition littéraire non seulement par sa volonté de raconter le vécu d'une personne ordinaire, mais aussi par sa volonté de présenter la fictionalisation du soi. C'est dans ce contexte que Serge Doubrovsky affirme sur la quatrième de couverture de *Fils*, qu'il n'écrit pas d'autobiographie. Il préfère parler de

fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. 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 plaisir (*apud* Gasparini, 2008: 15).

Si bien jusqu'à l'an 2000 l'invention de ce néologisme était daté en 1977 et répondait au tableau schématique lejeunien du *Pacte Autobiographique* (1975), au XXI<sup>e</sup> siècle il n'est plus de mise. Nous savons aujourd'hui, grâce au travail de recherche mené par le Groupe Genèses d'autofictions où travaillait Isabelle Grell, que ce mot avait été "engendré puis oublié par [Doubrovsky] avant 1975" (Grell, 2014: 8). Ce néologisme fait figure de référence d'un procédé qui, tout en s'éloignant du pacte autobiographique lejeunien, permet, selon Doubrovsky lui-même, "de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique. Ce n'est nullement un rejet de la sensibilité classique: nous sentons simplement le sujet contemporain autrement" (Jeannelle & Viollet, 2007: 65). Il s'agit, en effet, de présenter un espace littéraire qui puisse transmettre la nouvelle perception du sujet. La naissance du concept d'autofiction, d'après Philippe Gasparini, se doit également au rejet du tabou créé autour du concept d'autobiographie: "d'une part, il se substitue à 'autobiographie', par anti-phrase; d'autre part, il insinue une origine [...] anglo-américaine; enfin, il est plus maniable et assimilable qu'un mot chargé de grec, un mot-valise ou une périphrase" (Gasparini, 2008: 18). Il s'agit, en effet, d'une remarque qui nous semble pertinente si nous tenons en compte les propos de Doubrovsky lui-même qui refusait de parler d'autobiographie car, d'après lui, c'était "un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style" (*apud* Gasparini, 2008: 15). C'est dans ce contexte que

certains affirment, par exemple, qu'elle est la version post-freudienne de la représentation discursive de soi. [...] On la proclame alors avatar moderne de l'autobiographie [...].

D'autres y voient plus de neuf: l'autofiction est alors une invention postmoderne. Ainsi Vincent Kaufmann met ici en évidence, dans sa contribution sur la littérature s'offrant en spectacle, le système médiatique dans lequel sont pris aujourd'hui les acteurs: amenés à faire acte de présence sur la scène médiatique, à dévoiler l'intime aux caméras, à faire aveu, ils inscrivent le spectacle au cœur de la représentation de soi, la fiction de l'authentique au cœur de l'autobiographie. Envisagée dans ce contexte culturel, l'autofiction constitue un genre d'écriture réflexive affecté par la résiliation postmoderne du réel, à la limite par l'abolition de toute donnée transcendante du langage (Zuffrerey, 2012: 5).

À ce stade de la réflexion, et en guise de résumé, nous pouvons concevoir l'essor autofictionnel sous une double perspective. D'un point de vue littéraire, nous pouvons inscrire le surgissement de l'autofiction aussi bien au besoin de rompre avec l'autobiographie -comprise comme un espace de création littéraire réservé aux personnages illustres- que de représenter la nouvelle perception de l'intime et de soi-même. D'un point de vue contextuel, d'autre part, nous pouvons affirmer que le surgissement de l'autofiction se voit intimement lié à l'évolution technologique de l'ère actuelle, également connue comme *l'ère des Millennials*.

C'est alors que nous devons nous demander: qu'entend-on par autofiction? La réponse n'est pas simple, car nous sommes témoins de l'émergence d'un procédé littéraire et, de ce fait, nombreuses sont les approches théoriques qui enrichissent la réflexion autour de ce *terminus technicus* (Jeannelle & Viollet, 2007: 39). C'est pourquoi, lorsque nous parlons d'autofiction, nous pouvons déclarer qu'il s'agit d'un néologisme qui a vu naître autour de lui un phénomène de *surthéorisation* (Vilain, 2009: 16). Nous allons tenter, néanmoins, de répondre à cette question suivant les réflexions théoriques des spécialistes qui ont consacré bonne partie de leurs études à la théorisation du concept d'autofiction.

Vincent Colonna, par exemple, auteur de la première thèse consacrée à l'autofiction, se permet de présenter une proposition révisée du néologisme inventé par Doubrovsky. Il définit l'autofiction comme une "œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité ou une existence, tout en conservant son identité réelle" (*apud* García, 2009: 153), alors que Serge Doubrovsky "envisage l'autofiction comme une pratique de vérité liée à l'écriture associative de la cure psychanalytique" (García, 2009: 153). Puis, Isabelle Grell, quant à elle, déclare que "le récit autofictionnel construit une légende d'événements réels dont le personnage est le représentant, il existe de manière fragmentaire, éclatée, témoignant des fractures d'identités" (Grell, 2014: 107). C'est dans ce contexte que Philippe Vilain n'hésite pas à affirmer que

L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du 'moi': l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la récréation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire). La première ne présente pas plus de crédit que la seconde, ni la seconde plus

que la première, mais ces deux écoles évoquent deux manières radicalement opposées de concevoir la vérité du ‘moi’, deux tendances inconciliables de l’autofiction qui confinent toujours à une saisissante irréductibilité des points de vue (Vilain, 2009: 73).

L’autofiction devient alors le moyen d’expression littéraire de toute personne, célèbre ou non, éprouvant le besoin de partager une expérience personnelle sous la toile de la fiction littéraire. Autrement dit, nous pouvons parler d’autofiction lorsqu’un auteur décide de raconter une expérience vécue à la première personne dans un texte qui ne respecte pas le pacte autobiographique lejeunien et qui ne présente pas forcément l’homonymat auteur-héros-narrateur. C’est par ailleurs, la remise en cause de l’instance auctoriale qui devient l’un des points les plus controversés dans la réflexion sur l’autofiction. Nous y trouvons, en effet, une multiplicité de procédés. Certains font recours au patronyme ou au pseudonyme, d’autres décident d’enlever toute référence onomastique, puis, “un moyen terme se propose: la réduction à l’initiale” (Lecarme & Lecarme-Tabone, 1997, 1999: 278). Le lecteur est, par conséquent incapable de déterminer la véracité des épisodes qui y sont évoqués, mais ce n’est pas nécessaire car la force du récit se trouve dans cette hybridité générique et dans l’expérience transfrontalière établie entre la fiction et la réalité.

L’ampleur du débat actuel autour du néologisme *dobrovskyen* concerne aussi une mise en question de la propre fiction et, même, de la littérature. Les caractéristiques inhérentes aux pratiques autofictionnelles deviennent ainsi “le terreau littéraire d’élection des théoriciens qui réfléchissent sur la redistribution permanente des frontières de la fiction, les failles de la *doxa* panfictionnaliste véhiculée par la sémiotique et par le textualisme [...] qui déstabilise l’édifice des genres” (García, 2009: 154). Dans ce contexte, Manuel Alberca brouille les pistes des chemins divergents entre l’autobiographie et l’autofiction pour affirmer:

la autobiografía ha dejado de ser un género necesariamente póstumo o un balance final y único de toda la vida, realizado cuando ya el horizonte vital parece cerrarse. Hoy el género autobiográfico se caracteriza por ser una escritura permanente que hace entregas sucesivas de relatos fragmentarios o temáticos de la propia vida, en los que el autobiógrafo no resume su vida, sino que la construye y la rediseña en cada hecho o vuelta que le da a su relato [...]. En principio el autobiógrafo contemporáneo no abre la puerta a la ficción, pero tampoco está seguro de haberla cerrado completamente (Alberca, 201: 51).

À ce stade de la réflexion, force est de constater que, parallèlement aux débats théoriques, ce début du XXI<sup>e</sup> siècle lève son rideau sur les représentations autofictionnelles qui “vuelve[n] a activarse como una forma de resistir a este *individualismo totalizador* [...] para volver así a *relatos autoficcionales* que aspiren a una palabra singular, libre autónoma e independiente” (Blanco, 2018: 51). L’aspect libérateur évoqué à travers l’autofiction symbolise un clin d’œil au moment historique du surgissement même du concept: dans une Europe

de post-guerre mondiale, puis post-révolutionnaire héritière de la pensée de Mai 68. Un contexte parsemé également de systèmes totalitaires qui “marquèrent [...] au fer rouge le devoir d'écrire dans la peau. [...] Le ‘je’ survivant se devait alors d'enclorre, d'embrasser les souvenirs, obligé de rendre visible la disparition de l'autre, d'un ‘soi’, d'un rêve de vie” (Grell, 2014: 65). Nombreux seront les auteurs, en effet, qui

utiliseront leur voix non pour faire un ‘roman historique’ sur cette dépossession de leur vie, mais pour dire l'insupportable survivance sur fond d'une expérience traumatique. Soit rappelé que d'autres systèmes dictatoriaux ne réussirent pas non plus à museler le sujet, l'humain, le moi face à la société politique imposée. Il est par exemple évident que dans les pays dits de l'Est, la Serbie, la Pologne ou la vérité est prise très au sérieux, voire l'ancienne RDA, les bouleversements politiques ont libéré une écriture du ‘je’ qui se bat pour l'individu, l'individualité, la liberté d'être soi et de manifester ce ‘moi’ trop longuement opprimé dans un groupe imposé par la politique. La prise de parole en son nom propre de Herta Müller, d'origine roumaine, a d'ailleurs été récompensée du Prix Nobel de littérature en 2009 (Grell, 2014: 65-66).

Tel est le cas d'Aliona Gloukhova, mais aussi d'Elitza Gueorguieva et de tant d'autres intellectuels qui érigent leurs plumes dans l'objectif construire un domaine non seulement de création, mais aussi de réflexion littéraire où l'expérience vécue se situe au centre de l'observation. L'écriture autofictionnelle devient alors un espace d'expression littéraire pour un corpus d'écrivains contemporains qui ne se trouvent pas au soir de leurs vies mais qui ressentent le besoin de parler ainsi que de faire parler leurs expériences vécues.

### **3. L'autre francophonie au féminin**

L'effondrement des régimes communistes et la mondialisation ont précipité le ‘processus de personnalisation’ décrit par les théoriciens du postmoderne. Les grands espoirs d'émancipation collective se sont éteints en même temps que les avant-gardes qui prétendaient en baliser le chemin. La ‘culture de soi’, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, s'est substituée aux rêves de lendemains meilleurs, l'hédonisme au militantisme et le récit du moi aux mythes eschatologiques (Gasparini, 2008: 325).

Dans ce contexte, nombreux sont les intellectuels qui, émigrés ou exilés, se sont installés en France et témoignent de cette expérience totalitaire, ainsi que de leur quête de liberté. La langue française, cependant, n'est pas une langue dominante dans cette Europe que l'on appelle de l'Est, et “pourtant bien des écrivains et intellectuels venus de ces pays s'en sont nourris, sont redevables des apports de la culture française à leur propre culture et création et on enrichi celle-ci en retour dans un travail d'échanges mal connu ou reconnu” (Nowicki & Mayaux, 2012: 9). La francophonie est, par conséquent, devenue un choix intrinsèquement lié à l'imaginaire populaire qui véhicule ce pays notamment en termes de liberté. Ces intellectuels Européens du Centre et de l'Est cherchent, en effet, “la liberté perdue dans leur pays

d'origine, liberté d'opinion, liberté d'expression, liberté de conscience, et parfois la liberté d'être soi-même et non pas l'enfant de sa patrie" (Nowicki & Mayaux, 2012: 119-120).

Les relations établies dans ces deux volets d'un même territoire peuvent être pensées en fonction d'une date charnière en Europe, mais aussi dans le monde: 1989. Marina Grzinić distingue alors deux phases:

La première, qui s'achève avec la chute du Mur de Berlin, en 1989, peut être décrite comme celle des relations entre Europe occidentale et Europe de l'Est communiste. La seconde phase s'amorce en 1989 (c'est en tout cas l'année qu'on a imposé aux européens de l'Est comme la date qui marque désormais, et systématiquement, le passage à l'acte de l'Europe de l'Est vers la démocratie). Elle peut être décrite comme celle des relations entre les Européens de l'Ouest et leurs voisins post-socialistes (Grzinić, 2005: 17).

Une année qui marquera, en effet, un avant et un après dans les sociétés est-européennes, mais aussi dans l'espace communautaire. L'apport de ces intellectuels venus d'ailleurs contribue à la réflexion sur les empreintes totalitaires au sein de l'Europe. Et c'est dans ce contexte qu'auteurs tels que Tveztan Todorov n'hésiteront pas à parler du joug des totalitarismes, non pas comme "un thème parmi d'autres, choisi en raison [d'une] curiosité intellectuelle; [mais comme un sujet qui] correspond à une expérience vécue qui a joué un rôle central dans [son] existence" (Todorov, 2009: 10) parce que "lorsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit devient un devoir: celui de se souvenir, celui de témoigner" (Todorov, 2004: 16).

La littérature francophone européenne offre ainsi une multiplicité de regards sur la mosaïque soviétique à travers le legs intellectuel d'écrivains tels que Tveztan Todorov ou Milan Kundera parmi d'autres. Ces écrivains ectopiques vivant l'expérience du déracinement font de la langue française leur moyen d'expression littéraire mais aussi identitaire. L'identité ne correspond plus à un référent monochrome d'un point de vue linguistique ou culturel, désormais cette identité déterritorialisée se forge à travers l'imbrication de deux identités culturelles et langagières distinctes: l'identité d'accueil et l'identité d'origine. Une expérience que l'on pourrait caractériser de biculturalisme (Todorov, 1996: 23) et qui met en exergue la rencontre culturelle dans le for intérieur de toute personne ayant vécu l'expérience de l'entre-deux. Il est important alors de nous interroger sur l'expérience identitaire et mémorielle subordonnée à ce parcours, car les relations que nous entretenons avec chacun de ces espaces ne peuvent pas être interprétées de la même manière. Tveztan Todorov, par exemple, se décrit comme suit:

personne déplacée en trois pays, j'entretiens des rapports bien différents avec chacun d'eux. La Bulgarie est celui où j'ai grandi; ce qu'il m'en reste aujourd'hui, à part les souvenirs personnels, c'est l'expérience –constitutive– de l'individu face à un régime totalitaire. La France est le pays où je vis, dont le destin me tient à cœur et dont je me

sens citoyen. Les États-Unis sont un lieu où je me rends pour exercer ma profession, où je rencontre des collègues plutôt que des compatriotes (Todorov, 1996: 26).

Ce regard intime sur le lien établi entre l'individu et les différents territoires qui ont forgé son identité nous permet de percevoir l'identité comme cette mosaïque qui, composée de petites pierres et de petits cailloux, s'articule pour former un tout. Cette évolution identitaire trouve son écho dans l'espace littéraire francophone et ce sera grâce à ces voix testimoniales que nous pourrions analyser cette double appartenance. Le résultat de cette identité multiple et plurielle, qui désormais traverse les frontières géopolitiques d'un territoire autrefois divisé, nous permet de nous pencher sur l'*autre francophonie* (Nowicki & Mayaux, 2012) ce qui "consiste aussi à remettre en valeur un aspect important de la culture européenne, à savoir le lien entre les diverses parties de l'Europe, [...] lien créé par les valeurs communes, une sensibilité commune, une vision du monde commune, un art de vivre partagé" (Nowicki & Mayaux, 2012: 9).

Dans ce socle littéraire, nous devons souligner en outre, l'apport des plumes féminines, car elles contribuent également à l'évolution des canons esthétiques littéraires. Le rôle de la femme est un point de rencontre dans la société actuelle et représente l'un des enjeux sociopolitiques inscrits dans les Objectifs de développement durable à l'horizon 2030. S'interroger donc sur l'appartenance sexuelle des écrivains nous permet d'établir un pont entre l'évolution sociétale et les traces inscrites dans la littérature, puisque

la recherche de cette voix conduit au questionnement de cette Histoire, à la réécriture de ce vide de mémoire et, là où les documents officiels ne parlent pas, la littérature intervient avec un rôle capital dans ce processus de révision/re-vision. C'est pour cela qu'à l'intérieur de la polyphonie postcoloniale une place importante est occupée par les femmes. Leurs écritures permettent souvent de récupérer la voix et la mémoire de celles qui ont été oubliées et qui ont toujours été réduites au silence (Geat, 2008: 88).

Dans ce contexte, il est également important d'observer les nouvelles approches des figures féminines dans l'espace littéraire car même si

les luttes féministes en Occident (droit de vote, changement des mentalités, accès à l'enseignement) sont pourtant loin d'avoir réussi à obtenir l'égalité des sexes. Cependant, la prise en compte de la femme comme actrice de l'Histoire et dans le domaine du littéraire, l'importance des *genre studies*, ont fortement contribué à ce que l'on puisse rompre avec de représentations stéréotypées (Boixareu, 2016: 469).

La prolifération des écrits dans l'espace littéraire francophone contemporain nous permet alors de mieux appréhender ces référents féminins qui ne prétendent pas l'emporter sur la perspective proposée par leurs pairs masculins, mais qui prétendent enrichir ce prisme à partir d'une perspective multiple et plurielle. Dans le contexte qui nous occupe, nous te-

nions à soulever, en outre, les plumes de ces femmes appartenant à cette génération post 1989 qui prônent une perspective féminine sur la mosaïque soviétique. Et, c'est précisément cette perspective qui nous intéresse, car "la différence des sexes est une donnée fondamentale de l'expérience humaine et la vision qu'on a du monde et de la culture n'est pas la même selon que les femmes y apparaissent seulement en position d'objets, d'inspiratrices ou de lectrices, ou si elles figurent aussi en position de productrices et créatrices" (Planté, 2003: 655-668). Rouja Lazarova, Albéna Dimitrova, Elitza Gueorguieva, Andréa Salajova, entre autres, représentent des exemples paradigmatiques de cette brèche littéraire car leurs écrits témoignent de l'émergence d'un personnage conçu au féminin et présenté à travers les différents épisodes de la vie quotidienne. Les noms ici cités présentent, de plus, des caractéristiques inhérentes aux citoyens de cette Europe que l'on appelait de l'Est, car ces auteurs ont vécu l'expérience totalitaire lors des dernières années du communisme et la transition démocratique dont témoignent leurs écrits.

Ce corpus constitue une archéologie du modèle littéraire qui est en plein essor aujourd'hui, des écrits qui traduisent la continuité du moi dans une langue autre. La langue française comme langue d'écriture devient alors un autre aspect paradigmatique dans le choix de ces auteurs qui s'éloignent de leurs langues maternelles pour écrire dans une autre langue qui, en principe, leur est étrangère. Les relations qui lient les écrivains de cette *autre francophonie* à la langue française sont multiples: "elle apparaît à certains comme une langue refuge qui sécurise par ses règles et éloigne les démons auxquels ont échappé les exilés [...]. Ces auteurs s'approprient aussi de cette langue en y introduisant leur forme de dissidence, le goût de l'ironique et du ludique" (Nowicki & Mayaux, 2012: 151). La maîtrise de la langue française devient alors pour ces auteurs l'un des enjeux principaux dans le processus d'écriture, ainsi que dans le statu même d'écrivain, désormais, étranger. Une étiquette qui

n'est pas commode à porter, car en devenant étranger celui-ci perd son identité à jamais. D'abord par rapport à sa terre et à sa langue natales où il ne sera plus reconnu comme un auteur autochtone, soupçonné de 'conversion linguistique', comme celui qui passe d'une religion à l'autre. Mais il reste aussi dans le pays de la langue d'adoption, où ce genre d'auteurs sont présentés à chaque fois comme des étrangers écrivant en français, louant une telle maîtrise de la langue nationale chez des individus allogènes et créant même des prix destinés à ces écrivains métis. Cette double appartenance leur confère une hybridité littéraire et linguistique, mais surtout une extraterritorialité permanente: celles des marges, de l'entre-deux [...]. Tous ces mots –marges, frontières, entre-deux, dedans/dehors– s'accrochent encore à des caractéristiques spatiales puisque notre conception littéraire est fortement liée à la notion de centre et de frontières nationales (Molina Romero, 2016: 109-110).

Aliona Gloukhova, par exemple, n'hésite pas à affirmer que, lorsqu'elle écrit en français, elle se sent

comme un légume. Mais pas du tout comme un bout de chou, plutôt comme une espèce de patate. Le chou comme choc culturel et la patate comme patience et puis les oignons, parce que même si on pleure, ce n'est pas pour de vrai. On se sent démunis, coupés en dés comme des carottes, écrasés comme de l'ail, on a chaud, on bouillonne et après on explose (Gloukhova & Gueorguieva, 2019 : Disponible sur [www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

À ce stade de la réflexion, force est d'évoquer le rôle qui joue la langue française car "le français s'enrichit énormément en étant utilisé par des voix surgissant hors de l'Hexagone, à tel point que l'on pourrait presque parler d'une 'trans-langue', une langue traversée par une multitude de voix et qui traverse plusieurs frontières" (Geat, 2008: 85). Une vision partagée par d'autres écrivains tels que Héctor Biaconti qui n'hésite pas à affirmer que "les langues bougent, [qu'] elles changent sous le regard de celui qui les observe; et [qu']il y a autant de visions du monde, autant de mondes, que de langues" (*apud* Ori, 2018: 498). Il s'agit de mettre en avant le double enrichissement des sociétés transfrontalières qui accueillent de nombreux écrivains venant d'ailleurs. Et, c'est dans cette perspective qu'auteurs tels que Albéna Dimitrova traversent ce statut d'écrivain étranger pour être définis comme "auteure française [parce que] sa création littéraire et ses qualités de médiatrice de l'activité artistique sont inhérentes à l'usage du français comme langue privilégiée d'expression. Sa bulgarité lui offre, pourtant, une ouverture d'esprit génératrice de création" (Enderlein & Mihova, 2013: 178).

#### 4. Dans l'eau je suis chez moi

C'est dans ce contexte que nous nous permettons de présenter aujourd'hui *Dans l'eau je suis chez moi* le premier roman d'Aliona Gloukhova, paru en 2018 aux Éditions Verticales. Aliona Gloukhova est née à Minsk, en 1984, puis elle s'est installée en France par amour, affirmera-t-elle dans son interview accordée à *En Sol Majeur* sur RFI. Après avoir poursuivi un parcours académique entre Saint-Petersbourg, Poitiers, Madrid et Lisbonne, elle obtient le *Master de Création Littéraire* à l'Université de Paris VIII où elle connaîtra d'autres auteurs contemporains comme Elitza Gueorguieva. Dans l'objectif de parcourir le texte ici présenté nous allons ébaucher dans un premier temps l'écriture dans la langue de l'autre. Ensuite nous nous attarderons sur la thématique qui articule le texte: la disparition d'un proche. Enfin nous esquisserons les traces soviétiques qui parsèment l'histoire.

La langue française n'est donc pas la langue maternelle de cette jeune romancière qui admet avoir dû travailler son "bégaiement langagier" (Chouak, 2018: disponible sur [www.rfi.fr](http://www.rfi.fr)) dans son aventure romanesque. Le français devient pour elle le véhicule d'expression littéraire qui lui permettra de mieux comprendre l'événement le plus marquant de son enfance: la disparition de son père. Une histoire dont elle n'arrivait pas à parler en russe, parce qu'elle pensait que le texte résultant serait envahi par la tristesse. Il lui fallait une autre

langue, d'autres mots pour mieux appréhender cet épisode qui marquerait à tout jamais son existence. Elle préfère dans un premier temps parler de son enfance, relier les souvenirs aux hypothèses, dans l'objectif de revenir à la source de l'écriture. Il est intéressant d'observer le point de départ de cette autofiction écrite en langue française, alors qu'elle vit encore dans sa Biélorussie natale. Alionouskha, protagoniste de cette histoire et alter ego de l'auteur, remémore ainsi le début de son histoire:

Jean-Pierre est parti. Les gens parlent russe et moi, j'écris en français. J'entends des mots séparément dans ma tête, j'ai trouvé un endroit silencieux au sein d'une autre langue, un endroit où je peux réfléchir. Je suis au Champ des miracles [le marché aux puces de Minsk], assise sur un banc, à côté d'un monsieur avec un dos fatigué (Gloukhova, 2018: 73-74).

Elle commence alors un voyage que l'on pourrait caractériser d'initiatique à travers la langue d'écriture, une langue qui se révèle être la langue d'accueil de sa patrie d'adoption aujourd'hui. Une langue qui vient à elle en 2010 grâce à Jean-Pierre un personnage fictif inspiré d'une connaissance bien réelle qui marquera son parcours littéraire. Le résultat de cette rencontre langagière est un roman où l'auteur explore les voies de l'autofiction à travers la construction identitaire d'un personnage qui perd son père à l'âge de 11 ans. Ce seront, en effet, les souvenirs et les hypothèses d'une petite fille devenue adulte qui tisseront un texte où réalité et fiction s'entrelacent dès les premières pages.

La littérature devient ainsi un espace où Lenka, comme elle se fait appeler par son père dans la fiction, devient le moi identifiable et le moi inventé dans une construction identitaire où l'auteur transmet son vécu, ses émois, ses angoisses. C'est ainsi qu'au fil des pages d'une histoire aussi fragmentaire que l'expérience mémorielle dans une construction imaginaire, l'auteur devient sujet parlant et peut faire ses adieux. L'auteur peut, par conséquent, clore ce chapitre qui puise dans son propre vécu.

Divisé en 13 chapitres d'extension inégale, *Dans l'eau je suis chez moi* s'articule autour de la question suivante: papa est mort ou tout simplement disparu? Gloukhov, disparu au deuxième chapitre, est représenté comme un personnage atteint d'une maladie considérée comme culturelle par Aliona Gloukhova: la dipsomanie (Gloukhova, 2018: 56). D'après le *Trésor de la Langue Française* informatisé, c'est une "impulsion morbide se traduisant par une tendance irrésistible à boire de grandes quantités d'un liquide toxique, en général alcoolisé, et survenant par des crises périodiques souvent précédées d'une phase de tristesse" (TLFi). La vodka de mauvaise qualité devient ainsi ce liquide toxique dont se sert une grande partie de la société Biélorusse qui est, par conséquent, malade:

Tout le monde boit à cette époque dans cette ville. Les pères de mes copines de classe boivent, nos voisins boivent, nos profs à l'école, eux aussi, boivent. Pour moi, la ville de Minsk est comme un gros animal de pierre, ou comme une boîte en carton. Je vois mon père qui marche parmi les rues, je vois son manteau en peau de mouton retournée,

il est tout seul, et je ne peux rien faire. C'est une ville où l'on courbe la tête à l'intérieur de son manteau, où l'on cache ses mains. Dans cette ville il faut boire pour trouver du courage (Gloukhova, 2018: 73-74).

L'enfance de cette jeune fille est souvent accompagnée des épisodes d'ivresse malsaine de son père, mais aussi de ses voisins et d'autres personnages qui l'entourent. Nous pouvons, par ailleurs, lire: "la vie de notre famille suit le rythme de dipsomanies de [mon père]. Quand il s'en va [...] il y a toujours un danger. Quand il part, surtout quand il part pour longtemps, il y a toujours la possibilité qu'il revienne beaucoup plus tard que prévu [...] lourd et absent" (Gloukhova, 2018: 18). Cette absence réelle dans le temps ou causée par l'ivresse est une sorte de disparition à laquelle il fallait s'habituer. Et c'est, sans aucun doute, cette habitude qui la pousse à songer que son père a survécu au naufrage du bateau où il était parti faire le tour du monde, qu'il reviendra peut-être un jour.

La description de la figure paternelle suit également le rythme de ses propres dipsomanies, de temps à autres il s'agit d'un personnage sensible et drôle qui assume ses responsabilités de père de famille, mais la plupart du temps il est décrit comme étant "un citoyen gris d'un État gris" (Gloukhova, 2018: 26). La tendresse, cependant, reine dans les descriptions de ce personnage qui se dessine contré par un système qui l'empêchait "d'occuper un poste de dirigeant parce qu'il n'était pas au Parti communiste" (Gloukhova, 2018: 21). Il ne pouvait pas partir en mer, non plus, car pour aller à l'étranger "on devait bénéficier d'une bonne situation professionnelle et être membre du Parti communiste. Obtenir ce passeport et se rendre dans les pays du bloc de l'Est était compliqué. Se retrouver de l'autre côté du rideau de fer était inimaginable" (Gloukhova, 2018: 84). Dans un pays où tout était soumis à l'approbation préalable de l'État, cette absence de filiation politique éveillait en lui une profonde frustration. Et, c'est lorsque les frontières se sont ouvertes qu'il est parti faire le tour du monde en voilier. Ce personnage se sentait étouffer dans sa Biélorussie natale, il avait besoin de sortir et de connaître d'autres cultures, il avait en somme envie d'ailleurs. Istanbul était la ville de départ de cette aventure où, après une tempête, il y perdra sa vie.

L'eau devient alors un point de rencontre essentiel entre l'expérience vécue par le père et l'expérience vécue par la fille, l'absence et la résilience, la mort et la vie. L'eau est présentée comme un élément confortable qui apporte "une solution pour ceux qui se sentent perdus sur terre, c'est une façon de vivre le temps autrement, comme si le temps était profond et suspendu" (Gloukhova, 2018: 113). Il est intéressant de voir comment l'élément qui met fin en quelque sorte à la vie d'un être cher, symbolise tout le long des pages non seulement un lieu douillet où l'on puisse se sentir confortable et même chez soi, mais aussi la liberté.

Le roman se termine avec l'histoire de cet homme

qui voulait être un dauphin, il avait un cœur qui battait pour deux: pour un homme et pour un dauphin. Il y avait un dauphin qui était homme par erreur, quelqu'un s'était trompé, il avait le corps d'un homme, ça arrive. Il lui fallait apprendre à marcher tout

droit, réadapter ses poumons, ses tout petits poumons qui se pliaient et se déplaient tout le temps. Il avait en lui une chair d'argile, une chair sanguine, il avait en lui de l'eau de mer salé.

Aller au travail, marcher verticalement, être une ligne droite dans une ville poussiéreuse, c'était difficile. Avoir un poste, être enfermé et ne pas nager étouffent le dauphin en lui. Il n'arrivait pas à vivre comme les hommes, à avoir une famille et un métier, à dormir dans un lit étouffant et blanc, dur et sec, à être assis, courber ses nageoires et sa queue, c'était inconfortable.

[...] Un jour il décide de traverser la mer. Il prend un bus jusqu'à Istanbul, il construit un voilier et il part. Une nuit, une tempête éclate. Il saute dans l'eau mais ce n'est pas pour se sauver. Ce n'est pas pour sauver l'humain en lui, c'est pour libérer le dauphin (Gloukhova, 2018: 116).

La souffrance d'une absence, d'un manque primordial, devient ainsi l'axe d'une proposition autofictionnelle contemporaine où le témoignage, la quête de liberté et le regard distant sur l'Histoire deviennent les ingrédients principaux. Cette histoire qui met fin au récit s'érige à la fois en point de rencontre avec le primer chapitre et, par conséquent, avec le début de cette autofiction. La circularité du récit fait un clin d'œil à la découverte d'un de dessins de Gloukhov dans le premier chapitre. Il s'agissait "[d']une calanque, une tempête en pleine mer, un bateau disloqué, un homme s'accroche à un bout de bois flottant à la surface de l'eau. Sur la dernière page du cahier mon père a dessiné un dauphin" (Gloukhova, 2018: 21). Le récit présente alors une mise en abîme, des "reminiscencias del espíritu renacentista, tan dado al juego de espejos y a los dobles compartimientos" (Prado Biezma, Bravo Castillo & Picazo, 1994: 352), et devient ici "un entramado de niveles de escritura y de ficción en el que el yo se manifiesta en libertad, aprovechándose de todas las posibilidades que le ofrecen la forma de la sustancia (arqueología mítica) y la forma de la forma (estructura de los géneros)" (Prado Biezma, Bravo Castillo & Picazo, 1994: 352).

## 5. Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons présenter l'écriture autofictionnelle comme l'un des moyens d'expression choisis par bon nombre d'auteurs contemporains et qui devient, par conséquent, le sujet de recherche de bon nombre de théoriciens. L'importance accordée aux représentations de l'intime de nos jours fait de cet espace littéraire un moyen d'expression de choix. Désormais, le pacte autobiographique n'est plus de mise, car le lecteur ne s'attend plus à une représentation fidèle des événements présentés. De ce fait, l'expérience littéraire du moi est représentée d'une manière fragmentaire et fictionnelle, ainsi que mémorielle et subjective. L'écrivain utilise, dorénavant, l'expérience vécue en toile de fond pour exprimer et transmettre une manière de voir et d'appréhender le monde.

C'est dans ce contexte que nous avons analysé *Dans l'eau je suis chez moi*, un texte présenté comme un inventaire d'enfance où l'écrivain explore son for intérieur. L'écrivain

ressent, ainsi, ces souvenirs clivés comme la partie la plus secrète et la plus mystérieuse de l'auteur elle-même: Aliona Gloukhova éprouve le besoin de la découvrir, de la transformer et de la révéler au lecteur sous le prisme de l'autofiction. Le résultat n'est autre qu'une écriture transfrontalière qui s'inscrit dans un contexte de réflexion sur l'expérience totalitaire vécue en russe, puis écrite en français. De ce fait, l'auteur fait partie de cette génération post 1989 dont les écrivains

marquent une autre étape dans la recherche et dans la construction d'une nouvelle identité culturelle et artistique [...], qui réfléchissent sur le totalitarisme et le dénoncent [...] [et qui] mettent l'accent sur la question, 'Qui sommes-nous?' en scrutant le passé et le présent. Notamment 'Nous', les gens de l'Est de l'Europe, les Européens, les citoyens du monde? (Enderlein & Mihova, 2013: 18).

Il s'agit d'un moment historique où non seulement l'URSS disparaît, mais aussi ses pays d'antan satellites, qui deviendront par la suite de nouvelles nations, certains même avec de nouveaux noms, ce qui implique une reconstruction identitaire au sein d'un même territoire. D'après Marina Grzinic, suite à la chute du Mur de Berlin, il semblerait que "l'Europe de l'Est se soit retrouvée dans un horrible entre-deux" (Grzinic, 2005: 22). C'est, en effet, une période de questionnement politique et identitaire qui marquera le devenir historique d'un ensemble de pays, désormais, libres du youg totalitaire.

La question qui s'impose dans cette période de bouleversement identitaire au sein même d'une nation tourne autour du déracinement intrinsèque à cet épisode de l'Histoire. Et, par conséquent, où peut-on situer l'élection d'un pays comme terre d'accueil et d'une langue comme véhicule d'expression littéraire? Pourrions-nous affirmer que, suite au démembrement de l'ancienne URSS ces habitants se sentent plus perméables à l'interculturalité et à la vie dans l'entre-deux? Aliona Gloukhova, par exemple, n'hésite pas à affirmer qu'elle se sent Européenne. Elle ne se sent pas plus Biélorusse que Française, son attachement culturel ne repose pas sur un ancrage géopolitique, mais sur un ensemble territorial qui regrouperait les deux Europe autrefois séparées. Brina Swit, pour citer un autre exemple, affirmera: "je ne suis pas une Yougoslave, je ne suis plus une vrai Slovène, je ne suis pas une vraie Française non plus. Je suis une extracommunautaire [...] voici le mot qui me convient" (*apud* Nowicki & Mayaux, 2012: 133). De ce fait, nous pouvons constater la présence d'un esprit européen qui souligne la diversité culturelle existant le long d'un territoire autrefois éclipsé sous le nom d'*Europe de l'Est*.

À ce stade de la réflexion force est de constater que l'hétérogénéité tissé dans l'espace de création francophone actuel ne nous permet pas de donner une réponse concrète et universelle qui puisse embrasser l'ensemble de ces intellectuels. C'est pourquoi nous nous permettons de parler et de faire parler ces voix francophones venant de cette Europe que l'on appelait de l'Est. Un archipel littéraire qui, pour Joana Nowicki et Catherine Mayaux représente cette *autre francophonie* qui reste encore "marginalisée, souvent occultée au profit de la Franco-

phonie du Sud ou d'autres Francophonies mieux reconnues dans une géopolitique mondiale comme dans les champs d'études universitaires" (Nowicki & Mayaux, 2012: 9) alors qu'elle est représentée dans les différents domaines intellectuels. De ce fait, nous considérons nécessaire de parler et de faire parler ces plumes qui témoignent d'un processus de récupération mémorielle, de quête de liberté et d'engagement envers le devenir littéraire francophone.

### Références bibliographiques

ALBERCA, Manuel. 2017. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Jaén, Ed. Pálido Fuego.

BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION. 2017. "Fictions de soi: l'identité à l'heure du numérique" in *Cycle 40 ans: changer de culture(s)*. [Consulté le 12/06/2019] <<https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/facebook-twitter-instagram-fictions-de-soi>>.

BLANCO, Sergio. 2018. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid, Punto de Vista Editores, col. Ensayo.

BOIXAREU, Mercedes. 2016. *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*. Paris, Honoré Champion, col. Bibliothèque de littérature générale et comparée.

BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION, Centre Pompidou. 2017. Fictions de soi: l'identité à l'heure du numérique disponible sur [www.franceculture.fr](http://www.franceculture.fr)

CHOUAKI, Yasmine. 2018. "Aliona Gloukhova" in *En sol majeur*. Disponible sur <http://www.rfi.fr/emission/20180414-aliona-gloukhova>

ENDERLEIN, Évelyne & MIHOVA, Lidiya. 2013. *Écrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XXe siècle*. Paris, L'Harmattan.

GARCIA, Mar. 2009. "L'étiquette générique 'autofiction': us et coutumes" in *Çédille* n°5, 146-163.

GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.

GEAT, Marina. 2008. *La Francophonie et l'Europe*. Roma, Artemide.

GLOUKHOVA, Aliona & GUEORGUEVA, Elitza. 2018. *Théorie du bortsch*. [Consulté le 16/04/2019] <<https://www.youtube.com/watch?v=5R7Z6QF5ngs>>.

GLOUKHOVA, Aliona. 2018. *Dans l'eau je suis chez moi*. Mesnil-sur-l'Estrée, Ed. Verticales.

GRELL, Isabelle. 2014. *L'Autofiction*. Paris, Armand Colin.

GRZINIC, Marina. 2005. *Une fiction reconstruite. Europe de l'Est, postsocialisme et rétro-avant-garde*. Paris, L'Harmattan.

HUBIER, Sébastien. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin.

JEANNELLE, Jean-Louis & VIOLLET, Catharine. 2007. *Genèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve, Académia Bruylant.

LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Éliane. 1997, 1999. *L'autobiographie*. Paris, Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe. 2015. *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris, Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe. 2014. *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe. 2013. *Autogenèses*. Paris, Seuil.

LEJEUNE, Philippe. 1975, 1996. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris, Points, col. Essais.

MOLINA ROMERO, María del Carmen. 2016. "Être étranger en littérature. Les écrivains franco-espagnols" in *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 106-115.

NOWICKI, J. & MAYAUX, C. 2012. *L'Autre francophonie*. Paris, Honoré Champion.

ORI, Julia. 2018. "Ficción autográfica y autógrafa ficcional: *La busca del jardín* y *Ce que la nuit raconte au jour* de Héctor Biaoconti" in *Anales de Filología Francesa*, n° 26, 479-502.

PLANTÉ, Christine. 2003. "La place des femmes dans l'histoire littéraire: annexe ou point de départ d'une relecture critique" in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 3, 655-668.

PRADO BIEZMA, Javier, BRAVO CASTILLO, Juan & PICAZO, María Dolores. 1994. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

PRIGENT, Michel, BERTHIER, Patrick & JARRETY, Michel. 2006. *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIXe-XXe siècles*. Volume III. Paris, PUF, col. Dictionnaires Quadrige.

TODOROV, Tveztan. 1996. *L'homme dépaysé*. Paris, Seuil.

TODOROV, Tveztan. 2004. *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.

TODOROV, Tveztan. 2009. *L'expérience totalitaire. La signature humaine 1*. Paris, Seuil, col. "Points".

VILAIN, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie*. Normandie, Les Éditions de la Transparence.

ZUFFREREY, Joël. 2012. *L'autofiction: variations génériques et discursives*. Louvain-La-Neuve, L'Harmattan-Academia.