



**Se jouer : la performance du soi ou le dévoilement littéraire
chez Maude Veilleux**

par Amélie Mimeault-Boivin

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention
du
grade de Maîtres ès arts en Lettres**

Québec, Canada

© Amélie Mimeault-Boivin, 2020

RÉSUMÉ

Le mémoire de maîtrise porte sur l'œuvre de Maude Veilleux, autrice et poète québécoise. Notre corpus comporte à la fois des œuvres publiées de l'autrice, c'est-à-dire *Les choses de l'amour à marde* (2013), *Last call les murènes* (2016), *Prague* (2016), « Mille » dans *Corps* (2018), le prologue de *Bad boys* (2019) ainsi qu'*Une sorte de lumière spéciale* (2019), et ses publications en ligne et sur les réseaux sociaux numériques, particulièrement *frankie et alex* (2018) et le poème « mouette totale » (2018). Nous nous concentrerons principalement sur *Prague*, une autofiction où Veilleux raconte, entre autres, son expérimentation avec le couple ouvert.

Le choix de travailler sur l'œuvre de Veilleux repose sur trois objectifs: démontrer l'interaction entre l'autofiction et l'univers des réseaux sociaux, expliciter l'enchevêtrement de la fiction et du réel en démontrant comment ce procédé peut favoriser la présence de performance dans une œuvre et mettre en lumière le caractère expérimental de l'autofiction veilleusienne en s'attardant au degré de malléabilité et de mouvance de l'identité dans les textes de l'autrice.

À l'ère de l'hypermodernité et de l'omniprésence des réseaux sociaux, les sujets sont de plus en plus tentés de se mettre en scène en expérimentant diverses formes d'écriture de soi. En se penchant sur le travail de Veilleux, nous exposons les caractéristiques communes de l'autofiction et des réseaux sociaux lorsqu'il est question d'expression et de monstration de soi. Le partage entre l'autofiction et l'univers du web nous amène à défendre la légitimité des publications dans l'espace numérique, afin de les analyser au même titre que les œuvres littéraires publiées par des maisons d'édition. Cette relation entre l'autofiction et les réseaux sociaux nous guide vers une seconde particularité de l'écriture veilleusienne, le rapport au réel et à la fiction. En convoquant les concepts de réel, de fiction, de performativité, de spectacle ainsi que de mise en scène, nous démontrons que le texte est une forme de jeu intentionnel chez Veilleux, jeu qui a pour but d'ouvrir l'univers des possibles, mais aussi d'instaurer une logique d'expérimentation performative. Les diverses possibilités offertes par l'autofiction permettent aussi à Veilleux d'entreprendre une réflexion identitaire marquée par la mouvance de soi. Nos propos s'orientent autour du renouveau identitaire et de la façon dont Veilleux arrive à défendre une posture multiple, une présence fluide qui se façonne, mais qui, surtout, se fragmente au rythme de l'écriture.

Le *je* de Maude Veilleux est performé et toujours à la recherche d'une certaine forme de compréhension de soi, de l'autre et du monde; le tout s'unissant dans une logique d'autocréation et de construction de sa propre réalité. Au terme de ce mémoire, nous arrivons à conclure que, pour Veilleux, l'autofiction est plus un mode de vie qu'un genre littéraire et que sa vie se synchronise à son récit, récit qui se veut non pas un repli sur soi, mais bien une manière d'entrer en relation avec l'autre et le monde.

LISTE DES SIGLES

Afin d'alléger le texte, les références aux œuvres de Maude Veilleux seront indiquées par le sigle correspondant, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

CA *Les choses de l'amour à marde*

LC *Last call les murènes*

P *Prague*

FA *frankie et alex*

MT « *mouette totale* »

M « *Mille* »

BB *Bad boys*

LS *Une sorte de lumière spéciale*

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Anne Martine Parent, qui a su me guider sans restreindre mes idées et m'écouter même lorsque j'étais perdue dans mes questionnements.

Merci aussi à ma famille, mes amies et mon copain de leur présence et leur patience;

Merci à ma mère et mon père qui ont toujours cru en moi, même au plus bas, et qui ont su me donner confiance en mes idées, mais surtout en moi;

Merci à ma grand-mère qui a toujours été ma plus grande *fan* et qui m'a transmis son amour pour la lecture;

Merci à ma sœur d'avoir toujours trouvé le moyen de me faire rire dans le processus;

Merci à mon copain qui a entendu mes doutes et mes insécurités quotidiennement, un soutien sans lequel tout cela n'aurait pas pu être possible;

Un dernier merci à mes deux chères amies Catherine et Mélina dont les paroles ont toujours été un baume précieux dans les moments plus difficiles.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
LISTE DES SIGLES.....	iii
REMERCIEMENTS	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1_AUTOFICTION ET MISE EN SCÈNE DE SOI SUR LE WEB : PROLONGEMENT DE L'UNIVERS AUTOFICTIONNEL DU ROMAN AUX RÉSEAUX SOCIAUX.....	14
1.1 Survol théorique	15
1.1.1 La représentation de soi	15
1.1.2 La classification de l'autofiction	17
1.2 Le projet de Maude Veilleux	19
1.2.1 L'exploration littéraire.....	19
1.2.2 L'écriture comme mode de vie.....	21
1.3 L'écriture au temps d'Internet	24
1.3.1 La révolution web.....	24
1.3.2 La mise en scène de soi 2.0	26
1.3.3 Le partage de soi.....	27
1.4 Le web au service de l'autofiction	29
1.4.1 La légitimité de l'écriture en ligne	29
1.4.2 Innover grâce à l'autofiction.....	33
1.4.3 L'intimité mise en scène	36
1.4.4 L'intimité sur les réseaux sociaux	37
1.4.5 Expérimenter les espaces d'écriture possibles.....	38
CHAPITRE 2 AGIR POUR ÉCRIRE : LA CONFUSION ENTRE LA FICTION ET LA RÉALITÉ DANS LA MISE EN SCÈNE DE SOI.....	43
2.1 Du réel à la fiction.....	45
2.1.1 L'autofiction et le pacte de lecture.....	45
2.1.2 Dire <i>je</i> en poésie	47
2.1.3 Régner par son livre et par le langage	50
2.1.4 Le temps du quotidien.....	52
2.1.5 Écrire l'immédiat	54
2.2 Une écriture expérimentale	56
2.2.1 La dynamique entre la création et la vie	56
2.2.2 Provoquer l'écriture	58
2.2.3 Créer aux dépens de l'autre	61
2.2.4 Le sacrifice	65
2.2.5 Le braconnage	67
2.3 L'univers de la performance : du spectacle à la performativité.....	68
2.3.1 La nouvelle performativité	68
2.3.2 L'implication totale.....	71
2.4 La performance sous le prisme du spectacle	74

2.4.1 L'agir	74
2.4.2 Le besoin de faire vrai.....	75
2.4.3 L'évènement vécu	77
CHAPITRE 3 IDENTITÉ AU TEMPS DE L'HYPERMODERNITÉ : L'EXPLORATION DE L'UNIVERS DES POSSIBLES	80
3.1 L'hypermodernité	82
3.1.1 Écrire avec de nouvelles conditions	82
3.2 L'identité	84
3.2.1 Un renouveau identitaire	84
3.2.2 L'identité et le récit	85
3.2.3 L'identité et les réseaux sociaux.....	87
3.2.4 Les différents niveaux identitaires.....	88
3.3 L'écriture comme support identitaire.....	91
3.3.1 L'exploration.....	91
3.3.2 Le dédoublement de soi et du récit.....	93
3.3.3 Archiver sa vie	95
3.4 Être présente	100
3.4.1 Donner dans ses poèmes.....	100
3.4.2 Évincer le corps.....	102
3.4.3 La perte de repères.....	103
3.4.4 Le besoin de laisser des traces	105
3.5 L'identité et l'intimité	106
3.5.1 Se questionner par la sexualité	106
3.5.2 La manipulation	108
3.5.3 Se retrouver	110
CONCLUSION	112
BIBLIOGRAPHIE	121

INTRODUCTION

Au tournant des années quatre-vingt, Serge Doubrovsky propose une perspective différente sur les pratiques d'écriture au *je* en identifiant un nouveau genre littéraire : l'autofiction. Encore jeune si on la compare à l'autobiographie ou encore aux mémoires, l'autofiction est intrigante et continue à susciter des questionnements. On la remet en question dans les colloques, les médias et les monographies sur les discours de l'intime, mais également dans les cours de littérature, un endroit propice aux discussions sur les genres. Pour certains, c'est une forme littéraire qui permet de renouveler l'autobiographie telle qu'on l'a toujours connue. L'autofiction est un terrain ouvert sur le soi, un terrain qui laisse libre cours au vécu, aux émotions vives, aux expérimentations inédites. Pour les opposants à la littérature de l'intime, elle apparaît comme une forme d'écriture narcissique, le portrait d'égos démesurés qui ne font que contempler leur vie. Un espace d'écriture vide qui ne serait que fabulation de soi, qu'un effort narcissique. Qu'on la critique ou qu'on l'acclame, l'émergence de l'autofiction dans l'univers littéraire a suscité des débats, des discussions, des tentatives de catégorisation sans fin. C'est en fait la nature métissée de l'autofiction qui pose problème, puisqu'elle se situe à la frontière de l'autobiographie et de la fiction. Lorsqu'on aborde l'autofiction, la première chose à considérer est à savoir « si l'autofiction désigne un nouveau genre ou si elle ne renvoie pas à une pratique ancienne qui trouve une acuité particulière dans un siècle comme le nôtre. » (Molkou, 2002, p.156) Comme le souligne Marie Darrieussecq, l'autofiction a un « statut pragmatique complexe » (1996, p.369) qui rend les tentatives de classification périlleuses. Les points de vue à l'égard de l'autofiction sont partagés, les

uns la considérant comme un « nouveau genre » (Genon, 2013, p.11) ou « un genre expérimental » (Delaume, 2010, p.20), les autres comme une catégorie textuelle qui « n'a pas sa place dans le paysage littéraire, [...] n'a pas d'enracinement historique. » (Colonna dans Laouyen, 2002, p.345) Qu'on la considère comme un genre ou non, il reste clair que les opinions sont ambivalentes, mais qu'elles révèlent toutes que l'autofiction a changé quelque chose dans le monde littéraire. Pour Darrieussecq, la question n'est pas que de savoir si c'est un genre, mais plutôt de chercher à comprendre ce que l'autofiction apporte au champ littéraire (1996, note de bas de page)¹. Chose certaine, c'est que cette pratique d'écriture, qui s'apparente à une version postmoderne de l'autobiographie, demeure une zone ambiguë pour certains chercheurs et lecteurs qui tentent d'en identifier les origines, les traces dans l'histoire littéraire, les modalités, mais surtout les limites qui la règlent et les possibilités qu'elle offre.

Il faut aussi souligner que des caractéristiques de la forme autofictionnelle peuvent être repérées bien avant l'identification de l'autofiction. Il est possible de penser aux œuvres de Guibert, de Colette ou de Barthes entre autres². Des textes qui,

¹ Tout comme Marie Darrieussecq, notre objectif n'est pas de nous intéresser à la nature générique de l'autofiction: c'est pour cette raison que nous adoptons sa perspective. Il faut toutefois noter que nous suivons les propositions de Delaume, Doubrovsky et Genon en considérant l'autofiction comme un genre. Même si nous reconnaissons qu'il y a présence de plusieurs genres dans l'œuvre de Maude Veilleux (poésie et récit entre autres), nous tenons tout de même à suivre ces théoriciens en faisant référence à l'autofiction en tant que genre, ce que nous aurons l'opportunité de clarifier dans le premier chapitre.

² Il faut noter que chaque théoricien propose ses propres limites à l'autofiction. Si l'on colle aux définitions de Doubrovsky, de Darrieussecq et de Delaume, on peut voir que certaines œuvres peuvent entrer dans la catégorie de l'autofiction même si les auteurs n'ont pas revendiqué cette appartenance. Par exemple, on peut considérer que des œuvres telles que *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) de Roland Barthes, *La naissance du jour* (1928) de Colette ou encore *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec sont semblables à des autofictions, autofiction étant « le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture. » (Genon, 2013, p.11) Par contre, comme le souligne Delaume, il faut rester prudent afin

bien avant que Serge Doubrovsky n'accolle un terme précis à cette pratique avec son roman *Fils* en 1977, présentaient déjà plusieurs caractéristiques permettant de les rattacher au genre autofictionnel et d'y observer un mélange audacieux entre la fiction et le vécu. Depuis la différenciation de ces écrits des autres pratiques autobiographiques, les recherches sont divisées et il devient difficile de déterminer avec précision l'appartenance des œuvres à l'autofiction en raison des différentes définitions qui ont été proposées³. L'autofiction fuit constamment, car elle est une porte d'entrée vers l'éclatement, la fragmentation et l'expérimentation; trois concepts qui sont tout aussi variables que l'autofiction. Mariant judicieusement la fiction et les faits vécus, l'autofiction laisse souvent les lecteurs, les critiques et les chercheurs dans des zones ombragées, des énigmes sans dénouement. C'est en réalité à l'édification d'un genre que nous avons assisté au cours des dernières décennies, à la classification et à l'évolution d'une écriture qui déstabilise les conventions en matière de représentation de soi.

De plus, si l'autofiction réussit à brouiller les limites entre la fiction et le vécu, c'est aussi en partie parce qu'elle se colle au plus près de l'intimité, du soi et du vécu⁴. Depuis l'entrée dans la modernité, la société s'interroge plus que jamais sur la notion d'identité. L'identité est-elle unicité ou multiplicité, est-elle immuable ou mouvante? Des questions qui, tout comme la catégorie de l'autofiction, continuent de créer une

d'éviter de faire de l'autofiction un fourre-tout où toutes œuvres peuvent s'inscrire. Chloé Delaume croit que, « toujours en raison de sa nature, l'appellation "autofiction" n'est jamais d'origine contrôlée. Ce qui fait que les productions écrites circulant sous cette étiquette se multiplient » (2010, p.17).

³ Plusieurs théoriciens et auteurs ont proposé des définitions à l'autofiction, entre autres Vincent Colonna, Gérard Genette, Philippe Gasparini, etc. Dans notre analyse, ce sont celles de Serge Doubrovsky, Marie Darrieussecq, Régine Robin, Arnaud Genon et Chloé Delaume qui sont convoquées.

⁴ Par contre, nous tenons à spécifier que cette proximité avec l'intimité, le soi et le vécu n'est pas exclusive à l'autofiction. Il nous suffit de penser à l'autobiographie qui, elle aussi, s'articule (entre autres) autour de ces trois notions.

polémique et des divergences d'opinions; les uns penchant pour une vision stable de l'identité et les autres pour une plus malléable. Comme l'autofiction fait appel à soi, à un soi qui s'exhibe aux yeux de ses lecteurs, un soi qui est prêt à se dévoiler, à se mettre en scène, il devient logique de se pencher sur la question de l'identité dans le cadre d'une réflexion sur l'autofiction. Se mettre en scène demande aux sujets de se reconnaître une identité, de se représenter soi-même ou d'initier, ou encore de poursuivre une quête identitaire par le biais de la création. Ces questionnements trouvent écho dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1956) d'Ervin Goffman. Dans ses recherches, Goffman s'est penché sur les interactions sociales et sur l'apport de la théâtralité dans la sphère sociale, des interrogations qui s'appliquent également à l'autofiction. Interpelant fortement les capacités du sujet à se représenter, l'autofiction demande de revoir la conception de la représentation de soi, processus par le biais duquel le sujet se crée une image de lui, en fait une construction. Le sujet se représente pour s'adapter aux contextes, comme Goffman l'expliquait déjà dans ses écrits et, de nos jours, ses idées acquièrent une autre dimension avec l'arrivée du web 2.0, cette nouvelle ère numérique qu'on nomme le web participatif parce qu'il repose sur l'interactivité, le partage et la sociabilité. Comme nous sommes de plus en plus submergés par un flux constant d'images, nous sommes plus enclins à vouloir créer les nôtres, à vouloir contrôler cette mise en scène de soi qui s'opère en continu dans la vie sociale. Concept déjà anticipé par Goffman et ses prédécesseurs, ce besoin d'exposition et de contrôle de l'image de soi n'est plus seulement présent dans la sphère sociale. Toutes les dimensions de notre vie sont teintées par la monstration constante de soi, allant de la politique à l'univers de la consommation. On se met

continuellement en scène et « chacun est à la fois metteur en scène de soi et spectateur des représentations des autres » (Jauréguiberry et Proulx, 2011, p.114). Ainsi, comment l'omniprésence de la mise en scène de soi affecte-elle la manière qu'a un sujet de se raconter? Comment l'obsession du dévoilement et du contrôle de soi dans la vie quotidienne peut-elle interagir avec les pratiques d'écriture intime?

Une jeune autrice, poète et romancière québécoise joue grandement avec ces questions complexes dans son œuvre alors qu'elle alterne entre les écrits dits traditionnels, soit publiés par des maisons d'édition, et ceux publiés sur son site web et sur ses comptes *YouTube*, *Facebook* et *Instagram* personnels. Écrivaine de son temps, Maude Veilleux est une autrice qui a déjà publié plusieurs textes poétiques dont trois recueils (*Les choses de l'amour à marde*, *Last Call les murènes* et *Une sorte de lumière spéciale*), diverses publications dans des fanzines, revues de poésie et collectif, deux romans, *Le vertige des insectes* (2014) et *Prague*, deux textes qui relèvent de l'autofiction, un livre numérique, *frankie et alex*, ainsi que quelques projets explorant l'univers de la performance artistique. Toute l'œuvre de Maude Veilleux bouscule les standards littéraires par son caractère vivant et expérimental et c'est pour cette raison qu'elle ne recule devant rien pour produire des textes ressentis, des récits où la vie et la fiction sont entremêlées, des expériences constantes sur le soi et sur le monde. Brouillant sans cesse les frontières, Veilleux se dévoile, mais sait aussi maîtriser l'invention, la création d'un autre soi, la manipulation. Elle s'écrit une vie tout en la provoquant; elle agit et elle subit. Le dévoilement de soi semble finalement être le leitmotiv de l'autrice.

Le dévoilement de soi guide en effet l'œuvre de Veilleux à tous les niveaux. Autant dans ses œuvres publiées en format papier que dans ses publications sur le web, l'autrice joue avec les limites du soi, avec les frontières poreuses entre la fiction et la réalité. L'énonciation veilleusienne est ainsi toujours fragmentée, éparpillée, dans la multiplicité. En investissant différents espaces, Veilleux nous pousse à vouloir comprendre comment le passage à l'ère numérique a modifié la question de la représentation de soi. Comment les auteurs arrivent-ils à tirer profit de ces moyens de communication pour créer leur identité, mais également pour confirmer leur présence au monde? De quelle façon la notion de spectacle issue des réseaux sociaux peut-elle être pensée en interaction avec l'autoreprésentation dans un texte? Ces questionnements permettent de rapprocher ces deux espaces d'expression, soit le web et le texte littéraire dans le but de mettre en évidence leurs différences, mais surtout leurs similitudes.

Si Veilleux est aussi intéressée par tous ces modes d'expression, c'est notamment parce qu'elle semble vouloir faire de son œuvre un espace où le spectacle et la performance sous toutes leurs formes sont omniprésents. On peut qualifier le travail de Veilleux d'expérimental : elle joue avec la réalité, avec la vérité, avec les faits⁵. Les autofictions qu'elles proposent permettent de voir un *je* fictif et un *je* ancré dans la réalité, deux voix qui oscillent entre le livre et la vie, deux voix qui sont difficilement différenciables autant pour le lecteur que pour l'autrice elle-même. Ainsi, elle devient

⁵ Il nous semble important de préciser notre propos quant au caractère expérimental de l'œuvre de Veilleux. À première vue, l'emploi du terme expérimental pour décrire l'autofiction peut paraître évident, mais, pour nous, il s'agit plutôt d'ancrer le travail de l'autrice dans la même lignée que les travaux de Chloé Delaume et de Sophie Calle, deux autrices qui poussent à l'extrême les limites encadrant les pratiques littéraires.

le propre sujet de ses expériences littéraires, le propre propos de son étude. Ces propositions nous amènent à chercher à comprendre comment elle arrive à faire en sorte que l'écriture dicte sa vie en se désignant elle-même comme cobaye. De plus, dans sa poésie et dans ses récits autofictionnels, Maude Veilleux met de l'avant plusieurs concepts propres à l'hypermodernité qui permettent tous de repenser l'identité et la manière qu'un sujet a d'être au monde et d'y laisser sa marque. Dans son cas, c'est par le biais de l'autofiction que s'articule ce désir d'ébranler les repères des lecteurs. En ce qui a trait au rapport à soi, il faudra arriver à saisir comment Maude Veilleux s'éloigne complètement des caractéristiques de l'autobiographie traditionnelle dans laquelle le but était de trouver la vérité ultime et unique à propos de soi. Comme Veilleux se construit et se déconstruit constamment dans ses textes, elle démontre son désir d'explorer l'univers des possibles identitaires à travers l'exposition de soi et celle de son intimité. Plus précisément, dans ce mémoire, notre objectif est de questionner chez Maude Veilleux les impacts d'une obsession du dévoilement et de la performance sur son rapport à elle-même, mais également, et voire même principalement, sur son rapport aux autres et au monde. En d'autres mots, il sera question d'analyser comment le brouillage des frontières entre le réel et la fiction et entre le privé et le public, provoque le désir constant de mise en scène et de mise à nu de soi devant ses lecteurs ou ses abonnés, mais également le besoin d'exploration de l'univers des possibles de soi et du monde par le biais de l'autoreprésentation, que celle-ci se fasse sur papier ou sur le web.

À la lumière de ces questionnements, notre hypothèse se divise en deux parties : dans un premier temps, le *je* construit par Maude Veilleux semble fuir dans un espace

où elle ne subit plus, ou, au mieux, moins, les limites imposées par l'extérieur et où elle peut elle-même fixer les règles. Autrement dit, elle se crée un univers où elle peut décider de ce qui va se produire, où elle peut faire advenir sa vie et son histoire grâce à l'autofiction. Dans un deuxième temps, cette tendance à n'exister que par la mise en scène de soi (que ce soit dans ses textes, ses poèmes ou ses publications en ligne) met de l'avant un besoin, voire une nécessité du sujet à se désigner comme personnage dans le but de se rapprocher de soi, de mieux contrôler, exposer et archiver toutes les parcelles qui composent son identité et son intimité.

Afin de mener à bien cette étude de l'œuvre de Maude Veilleux, c'est vers une lecture de textes choisis parmi tous ses types de publications et de projets artistiques que nous nous sommes orientée, afin de mieux saisir la multiplicité de formes que peut prendre l'autofiction chez l'autrice québécoise⁶. C'est sur *Prague* que nous concentrons notre étude, en plus de nous intéresser aux textes poétiques *Les choses de l'amour à marde*, *Last call les murènes* et *Une sorte de lumière spéciale*, aux textes autofictionnels « Mille », *frankie et alex* ainsi qu'au prologue de *Bad boys*, collectif dirigé par Veilleux et à toutes les publications de l'autrice sur *Instagram*, *Facebook* et *YouTube*. Ces textes et publications web serviront d'appui à notre recherche, car c'est majoritairement dans ces œuvres que l'autrice défend avec le plus d'éloquence sa posture littéraire, soit celle où elle déclare être un personnage autant dans ses textes que dans sa vie. Bref, cette lecture des textes veilleusiens servira à mettre de l'avant

⁶ Il est important de spécifier qu'un seul livre de Veilleux est laissé de côté : *Le vertige des insectes*. Même si ce récit est intime et singulier, le projet de Veilleux semble être moins centré sur l'expérimentation que dans ses œuvres les plus récentes, surtout en raison de la narration à la troisième personne qui guide l'histoire. En d'autres mots, l'autrice ne se met pas en danger pour écrire ce livre et c'est pour cette raison que *Le vertige des insectes* ne servira pas d'assise littéraire dans notre mémoire.

les grandes lignes du dévoilement de soi chez l'autrice, soit l'abolition des frontières entre l'écriture littéraire et les réseaux sociaux, l'apport du spectaculaire et de la performance ainsi que la mouvance de l'identité.

Tel qu'évoqué précédemment, l'autofiction est au cœur du présent mémoire qui propose d'analyser l'écriture et les productions artistiques de Maude Veilleux en s'attardant notamment à sa tendance à traiter sans différenciation les histoires vouées à paraître sous forme de livre ou de projet hypermédiatique et celles publiées spontanément sur les réseaux sociaux. Dans le premier chapitre, nous poserons les bases théoriques de l'analyse conjointe de l'univers de l'autofiction et de celui des réseaux sociaux. Ainsi, s'il y a un élément que nous espérons éclaircir dans cette analyse, c'est bien le caractère ouvert, hybride, fragmentaire de l'autofiction. Non seulement l'autofiction est-elle génératrice de récits, mais, dans le cas d'une autrice comme Veilleux, elle est aussi un réel mode de vie, une façon de vivre et d'écrire. C'est entre autres ce que l'autrice française Chloé Delaume développe dans ses plus récents travaux sur le genre. Selon Delaume, l'autofiction se doit d'être comprise en tant qu'expérimentation, expérience sur soi, sur le monde et sur le vécu et la fiction. En se basant sur les théories de cette dernière, nous pouvons arriver à comprendre pourquoi Veilleux a un besoin incessant de se mettre en scène, un besoin constant de se fictionnaliser dans toutes les parcelles de sa vie. Aussi, il serait impossible pour nous de bien cerner l'interaction entre l'autofiction et l'univers siconumérique sans passer par les théories de Régine Robin sur le sujet. Interpelée elle aussi par la mise en scène de soi, Robin nous permettra de comprendre ce qui pousse les sujets à se dévoiler en ligne. Comme il y a dévoilement dans les œuvres de Veilleux, les questions

de limites entre la vie privée et vie publique sont inhérentes à la compréhension du processus créatif de l'autrice. Serge Tisseron et Eva Illouz sont les deux théoriciens sur qui nous baserons notre propos sur les frontières qui règlent l'écriture de l'intime. En explorant leurs théories sur l'extériorisation du soi intime et sur la subjectivation, nous arriverons à voir à quel point les réseaux sociaux et l'univers du web contribuent tous deux à construire l'œuvre de Veilleux, une œuvre unique qui n'a aucune frontière évidente. Une œuvre qui oscille entre le papier et le web. Une œuvre qui prend son souffle à même notre société 2.0.

Écrire des récits autofictionnels, comme nous l'avons déjà souligné, c'est brouiller les pistes entre le réel et la fiction. C'est faire en sorte que le lecteur ne puisse plus différencier l'invention littéraire du vécu de l'autrice. C'est créer un espace inclassable où tout sert à jouer avec le pacte de lecture⁷. Dans le cas de l'autofiction, le pacte peut être flou, peut être détourné, car l'auteur se doit simplement d'écrire un récit où le lecteur saura reconnaître qu'il y a présence de vraisemblable, mais sans nécessairement être en mesure de différencier les passages authentiques de ceux où le vécu est manipulé par l'auteur. Cela signifie que « l'autofiction demande à être crue et demande à être non crue; où, pour le dire encore une fois autrement, l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le temps* se dit sérieuse. » (Darrieussecq, 1996, p.377) *Prague*, le second roman de Veilleux, s'offre comme un de ces textes : une œuvre autofictionnelle dans laquelle la vie « réelle » de Maude⁸ et celle qu'elle

⁷ Nous empruntons cette notion à Lejeune conformément à sa définition dans son ouvrage *Le pacte autobiographique* (1975).

⁸ Afin de bien distinguer l'autrice de sa narratrice-personnage, lorsqu'il est question de l'autrice nous utilisons le nom Maude Veilleux ou Veilleux et, en référence à la narratrice-personnage, nous employons le nom Maude.

s'invente semblent se fondre l'une à l'autre. Au deuxième chapitre, par l'étude de ce texte, nous souhaitons, d'un côté, mettre en lumière l'oscillation constante de l'écriture veilleusienne et, de l'autre, son penchant pour l'univers du spectacle et de la performance. En « faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction, creusant de galeries inattendues le champ de la mémoire » (Genon et Grell, présentation de autofiction.org), l'autrice fuit les règles qui régissent d'autres récits de soi comme l'autobiographie où le pacte de lecture demande de ne livrer que des expériences « réelles » sans les altérer, les modifier. Elle ne se contente pas que d'écrire ce qu'elle vit, elle met tout en œuvre afin que le texte *soit* sa vie. Comme elle provoque son destin pour engendrer de la matière littéraire, Veilleux ancre son travail dans le domaine de la performativité et du spectacle, car tout ce qu'elle fait est calculé, est voué à créer des récits. Quand Austin disait que « dire, c'est faire » (1991), c'était pour attirer l'attention sur le pouvoir performatif du langage. À partir des théories de la performance et de la performativité, nous pourrions orienter notre analyse vers une meilleure compréhension de l'implication de Veilleux dans ses textes. Ainsi, dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous illustrerons comment elle arrive à faire en sorte que sa vie et son œuvre soit confondues en s'appuyant étroitement sur les travaux des théoriciens de l'univers de la performance sous toutes ses formes tels que Josette Féral, Allan Kaprow et Chloé Delaume. En se mettant en danger, en impliquant autant son corps que son esprit dans son travail d'écriture, Veilleux « engage des aspects de son expérience vécue sous un mode de "storytelling", de manière narrative et imagée, dans la performance⁹. » (Smith et Watson, 2002, p.9) Ainsi, nous pourrions

⁹ Traduction libre.

montrer que les pratiques autofictionnelles et celles de la performance partagent un besoin de s'éloigner des mécanismes traditionnels de représentation de soi, un désir de découvrir de nouvelles manières de rendre compte de soi et de son vécu, mais aussi une position commune face aux pouvoirs du langage ainsi qu'à son rapport à la mémoire, à l'identité et à la création.

Le dernier chapitre du mémoire découle naturellement des deux premiers. Il aurait été impossible pour nous d'entrer dans l'œuvre de Maude Veilleux sans se questionner sur les enjeux identitaires qui s'y déploient. Comme la représentation et le dévoilement de soi sont deux concepts au cœur même de l'œuvre de Veilleux, l'identité s'offre comme une porte d'entrée vers la compréhension du processus créateur de celle-ci. Comme l'affirme Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi* (2004), « les histoires d'aujourd'hui se sont démultipliées et fragmentées en catégories de toutes sortes, touchant toujours plus près aux préoccupations personnelles et intimes. » (2004, p.152) Ces propos de Kaufmann s'appliquent à l'autofiction, car la multiplicité de voix et de voies qu'elle permet d'emprunter implique une posture identitaire complexe, toute aussi fragmentaire que le récit qui lui permet d'exister. Si nous prenons comme appui les théories de Kaufmann, nous pouvons tout de suite poser que l'identité n'est plus une notion immuable, qu'elle est désormais une notion mouvante, changeante, produite, jamais imposée. Selon le théoricien, l'identité et le récit sont tous deux étroitement reliés. En étudiant l'énonciation de Maude Veilleux, en s'attardant à la manière dont cette dernière construit son *je*, prend la parole et joue avec les différentes instances de soi, nous arriverons à démontrer que son identité est tout aussi expérimentale que ses récits.

Que sa posture identitaire est le fruit d'un désir de changement, de méfiance face aux structures traditionnelles, d'un travail exploratoire sur soi. La tendance de l'autrice à vouloir garder des archives et à vouloir en quelque sorte dédoubler sa vie par le récit nous permettra d'expliquer que Veilleux arrive à démontrer que, dans notre société hypermoderne, « la préoccupation identitaire est en réalité essentiellement tournée vers l'invention de soi » (Kaufmann, 2004, p.178), vers l'autocréation de son identité.

Dans l'ensemble, l'univers créé par Maude Veilleux s'apparente à un laboratoire où elle arrive à se dire et à dire le monde dans sa poésie, dans sa prose ainsi que dans ses publications en ligne alors que, dans ces trois formes d'expression, il y a présence d'un *je* qui cherche à s'explorer, à marquer sa présence par le biais de ses expériences littéraires et numériques. L'autofiction selon Maude Veilleux est une zone d'expérimentation permettant entre autres un décloisonnement des frontières entre la littérature et l'univers numérique, une constante remise en question des rapports au monde qui nous entoure, mais surtout une malléabilité sans limite du sujet dans son intimité et son identité.

CHAPITRE 1

AUTOFICTION ET MISE EN SCÈNE DE SOI SUR LE WEB : PROLONGEMENT DE L'UNIVERS AUTOFICTIONNEL DU ROMAN AUX RÉSEAUX SOCIAUX

« Merci à Internet pour sa présence inconditionnelle. »
-Maude Veilleux, frankie et alex (2018).

La mise en scène de soi ne pourrait se réduire à une seule forme narrative, un seul support, une seule voix. Le sujet qui tente de se représenter use de plusieurs formes d'expression, certaines étant hybrides et découlant d'un mélange de plusieurs pratiques. Autant l'écriture de l'intime que les arts visuels sont convoqués lorsqu'il est question de représentation de soi : c'est ce que l'on remarque lorsqu'on étudie l'histoire des pratiques autobiographiques. De Montaigne à Ernaux, la littérature a toujours été marquée par des sujets qui tentent de se découvrir, d'aller au bout d'eux-mêmes ou encore de se créer par le biais du récit. Même si ces formes d'écriture sont toujours aussi actuelles, on assiste désormais à un éclatement de l'écriture de soi, particulièrement depuis l'arrivée du web. Les possibilités sont multipliées; il n'y a plus de limites ni contraintes, car l'univers virtuel a donné l'opportunité aux sujets de se mettre en scène en tout temps et depuis n'importe quel lieu.

Dans le présent chapitre, nous proposons donc d'analyser comment le passage à l'ère du web 2.0 a modifié les formes d'expression et de représentation de soi. Dans la première partie, nous débiterons par un survol des pratiques d'écriture qui encouragent la mise en scène de soi, particulièrement l'autofiction, genre dans lequel se range une partie de l'œuvre de Maude Veilleux. En effet, le travail de l'autrice est ancré dans l'univers de l'autofiction et c'est pour cette raison qu'il est d'abord essentiel de cerner les contours de ce genre où toute limite devient floue. Ensuite, dans la seconde partie de ce chapitre, nous nous pencherons sur le projet de Maude

Veilleux et sur les particularités de son écriture. Ces propos, notamment sur l'implication de l'auteurice dans ses œuvres, nous mèneront à explorer dans les deux dernières parties la relation entre l'écriture et Internet, soit en détaillant l'évolution de l'écriture à l'ère d'Internet ainsi que sa légitimité. Il sera question de l'univers du web et de sa propension à stimuler la représentation et surtout la fictionnalisation de soi. Nous nous intéresserons plus spécifiquement aux réseaux sociaux afin de voir comment leur arrivée dans notre quotidien a permis de faire éclater les limites de l'écriture de soi. *Facebook, Instagram et YouTube*, pour ne nommer que celles-ci, sont des plateformes en ligne qui fascinent les sujets en quête de supports pour se mettre en scène et c'est ce que l'on peut observer chez plusieurs auteurs autofictionnels, dont Maude Veilleux. Les réseaux sociaux et l'autofiction seront ainsi abordés d'un même mouvement afin d'exposer leurs similitudes. Précisément, nous tenterons de mettre en lumière la manière dont ces territoires expressifs encouragent et stimulent l'expérimentation de soi par le biais, entre autres, de la prise de parole d'un sujet qui cherche à se mettre en scène.

1.1 Survol théorique

1.1.1 La représentation de soi

Il nous semble d'abord primordial d'établir les bases de cette étude sur les textes de Maude Veilleux en rappelant notre position face à la représentation de soi et à toutes les déclinaisons de cette pratique. Dès 1980, on a assisté à un changement de perception à l'égard du soi, la décennie 1980 étant une période caractérisée par « le culte du soi » (Tisseron, 2001, p.145) et par une forte conscience de soi alors que la

construction de l'image de soi était encouragée par les médias télévisuels et autres qui étaient de plus en plus présents dans la vie quotidienne (Hugueny-Léger, 2016, p.13). Depuis, les sujets tendent davantage à se mettre eux-mêmes en scène dans leurs récits ou leurs travaux artistiques, ce qui a créé une multiplication des pratiques autobiographiques. Plus que jamais, le soi est au centre de bien des œuvres, autant écrites que performées. Cet intérêt toujours grandissant envers les mémoires, l'autobiographie, l'écriture de l'intime ou encore l'autofiction a engendré un besoin de mise à niveau des théories du soi.

Ouvrage phare des théories sur la représentation de soi, *La mise en scène de la vie quotidienne*, écrit par Erving Goffman dans les années cinquante, permet de mieux saisir dans quels contextes le sujet évolue et avec quelles conditions il doit composer lorsqu'il tente de se représenter. En effet, dans ses travaux, le sociologue explique comment notre vie peut s'apparenter à un théâtre alors que nous nous mettons constamment en scène afin de nous présenter au monde sous un certain éclairage. En fait, « en apprenant à jouer nos rôles dans la vie réelle, nous réglons nos propres productions » (Goffman, 1956, p.73). Pour lui, tout est une question de mise en scène, comme le titre de son œuvre le laissait déjà clairement sous-entendre. Avec Goffman, les interactions sociales deviennent donc ancrées dans une logique de jeu où les sujets mobilisent un certain type d'attitude selon les contextes sociaux dans lesquels ils évoluent. Parfois, lors d'interactions sociales, certaines personnes peuvent estimer qu'il est « nécessaire de se liguer et de manipuler directement l'impression qu'elles donnent. » (Goffman, 1956, p.237) Qu'il parle d'acteurs ou de personnages, Goffman reste clair sur le fait que les sujets « tirent leur signification de la nécessité de

poursuivre le spectacle » (Goffman, 1956, p.238), d'où la comparaison avec le théâtre. Le point central des travaux de Goffman est que chacun agit en fonction des autres et des rôles qu'eux aussi jouent. Ses théories sont donc parsemées de termes empruntés au domaine scénique tels que « acteurs », « publics », « représentations » ou encore « nécessités dramaturgiques » (Goffman, 1956, p.239-240). Ces idées du sociologue américain peuvent s'appliquer à un projet autofictionnel comme celui de Veilleux. Dans l'œuvre de l'autrice québécoise, tout est conçu sous une logique de jeu alors qu'elle se voit comme un personnage; toute sa vie est orientée afin de jouer avec les limites de cette posture qu'elle propose autant dans ses écrits que dans ses publications en ligne.

1.1.2 La catégorie de l'autofiction

Genre ayant suscité plusieurs débats au cours des dernières décennies, l'autofiction est une pratique qui appelle à l'invention de soi à travers le récit. De plus en plus d'auteurs se plongent dans cet espace aux frontières fuyantes afin de créer des œuvres hybrides, des textes qui sont ancrés dans une logique d'expérimentation. Il est difficile d'en cerner les contours; il s'agit ici d'en déterminer les plus importants concepts dans le but de mieux saisir la posture littéraire de Maude Veilleux.

C'est en 1977 sur la quatrième de couverture du roman *Fils* de Serge Doubrovsky qu'apparaît pour la première fois le terme autofiction. Proposant une définition à ce genre où l'auteur, le narrateur et le personnage renvoient tous à la même figure, Doubrovsky était le premier à oser définir cet espace flou entre l'autobiographie et la fiction. Ainsi, la première définition de l'autofiction la décrivait comme une « 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. » (Doubrovsky, 1977, quatrième de couverture) C'est d'emblée le rapport à la fiction qui a causé tant de confusion autour du genre autofictionnel. Étant donné les contours flous de l'autofiction, plusieurs ont questionné le rapport à la fiction et au réel de cette pratique d'écriture qui avait désormais son propre nom pour la décrire, malgré le fait que son mode opératoire pouvait être repéré dans plusieurs écrits antérieurs à ceux de Doubrovsky, selon Doubrovsky lui-même. D'ailleurs, dans une entrevue accordée au *Télérama*, Doubrovsky s'est défendu d'être le premier à avoir fait de ses textes des autofictions :

Elle existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom et je l'ai conceptualisée. L'année de ma naissance, en 1928, est paru *Naissance du jour*, de Colette, et il s'agissait d'une sorte d'autofiction. Quand André Breton écrit *Nadja*, c'est aussi le cas. Et encore quand Céline donne *D'un château l'autre* et ses livres suivants. Ou Joyce quand il écrit *Portrait de l'artiste en jeune homme*. L'autofiction était pratiquée, mais n'était pas conçue comme un genre. (Doubrovsky dans Crom, 2014)

Le principal changement que Doubrovsky a amené dans les théories littéraires est d'avoir proposé le qualificatif « genre » à l'autofiction, ce qui, auparavant, n'avait jamais été fait comme les pratiques autofictionnelles n'avaient jamais été dissociées des autres types d'écriture de soi. Statut de genre acquis, l'autofiction pouvait désormais évoluer et c'est à partir de ce moment qu'on a commencé à tenter de la théoriser. Selon Doubrovsky, l'autofiction n'impose pas de règles fixes; la pratique autofictionnelle donne au sujet une certaine latitude, une certaine liberté afin de jouer avec son image, ses souvenirs et/ou ses expériences. En fait, l'autofiction est un genre qui permet aux auteurs d'attirer l'attention des lecteurs par le biais de l'ambiguïté par

rapport à ce qui relève de la vérité et de ce qui, à l'inverse, relève de l'invention, de la construction littéraire. L'éclatement du genre fait en sorte qu'on peut comprendre l'autofiction que par son absence d'unicité et c'est cette hybridité propre à l'écriture autofictionnelle qui a suscité plusieurs questionnements autant chez les critiques que chez les lecteurs. Plusieurs ont tenté de cerner les limites du réel et de la fiction, du privé et du public, du personnage et de l'auteur, et ce, même si le fait de se raconter vient avec une part de mise en scène. Il devient complexe de classer les faits, les évènements ou les affects partagés par un texte autofictionnel, car un sujet ne peut se souvenir, se remémorer ou narrer une expérience vécue sans être victime des lacunes de la mémoire ou encore du désir de ne vouloir présenter que certaines facettes de son identité. L'autofiction est donc venue rappeler la fictionnalisation propre à toute mise en récit de soi et c'est pourquoi sa place dans le monde littéraire a grandement pris de l'ampleur au cours des dernières années.

1.2 Le projet de Maude Veilleux

1.2.1 L'exploration littéraire

Depuis la fin du vingtième siècle, l'autofiction jouit d'une popularité grandissante alors que de plus en plus d'auteurs empruntent cette voie pour s'autoreprésenter¹⁰. Cette nouvelle visibilité a amené une certaine forme de légitimité au genre, mais également un intérêt plus grand à sans cesse vouloir le redéfinir. C'est d'ailleurs ce que Marie Darrieussecq a entrepris dans son article : « L'autofiction : un genre pas sérieux » (1996). Selon elle, l'autofiction est « un récit à la première personne, se

¹⁰ Nous pensons entre autres à des auteurs tels que Chloé Delaume, Camille Laurens, Christine Angot, Nelly Arcan ou encore Philippe Vilain.

donnant pour fictif (souvent, on retrouvera la mention "roman" sur la couverture), où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie". » (1996, p.369) Dans le cas de Maude Veilleux, ses romans suivent la logique proposée par Darrieussecq. Dans *Prague*, roman publié par Veilleux en 2016, l'autrice propose un récit au *je* où la jeune femme du roman, Maude, nous transporte dans son quotidien et nous raconte ses expériences de couple ouvert, les méandres de ses relations conjugales, et surtout, l'exploration de sa sexualité et de son identité. Le pacte est clair : nous faisons face à une autrice qui se raconte, qui se « sacr[e] muse d'[elle]-même. » (*M*, p.138) Vouloir se faire muse est une idée qui parle d'elle-même, qui met de l'avant le projet littéraire de Veilleux, soit celui de se dévoiler, d'explorer les limites du texte et de soi en se lançant dans l'autofiction. Choisir d'écrire un récit intimiste, un récit au *je*, c'est aussi entraîner son lecteur dans un texte où il ne sait plus où s'arrête la « vraie » vie et où commence l'invention littéraire.

De plus, l'autofiction cadre avec la société dans laquelle évolue Veilleux : une société hypermoderne dans laquelle chacun est toujours pris dans des jeux de représentation de soi, prisonnier d'un système qui le dépasse et qui le pousse sans cesse à se mettre lui-même en scène, comme l'avance Madeleine Ouellette-Michalska :

Située aux frontières de l'imaginaire et du réel, de l'individualisme et du voyeurisme, l'autofiction propose un univers de signes qui illustre bien notre époque, son attrait pour les jeux de miroir, mais aussi sa capacité d'interroger l'irreprésentable, l'expérience limite ouverte à l'exploration du langage. (2007, p.144)

Le terme exploration est celui qui se rapproche le plus de l'œuvre veilleusienne. Tel que proposé plus tôt, l'autrice investit l'espace autofictionnel pour tester les limites de

son être, mais également celles du monde qui l'entoure et de sa pratique artistique. Comme le précise Ouellette-Michalska dans l'extrait précédent, l'autofiction est un genre ouvert qui laisse la possibilité aux auteurs de déployer leur(s) histoire(s) dans un univers « qui ne parvient pas à se définir et à délimiter son territoire avec précision » (Ouellette-Michalska, 2007, p.14).

1.2.2 L'écriture comme mode de vie

Avec son caractère incertain, hybride et ouvert, l'autofiction pose une série d'enjeux aux auteurs qui la pratiquent, mais également aux lecteurs qui la consomment. Rapport à la fiction, classification, implication de l'auteur et place du *je* ne sont que quelques concepts qui doivent être abordés sous un nouvel éclairage lorsqu'il est question d'autofiction. Pour notre part, c'est particulièrement la question de l'écriture de l'intime qui nous intéresse¹¹. Souvent associé à l'autobiographie, au journal intime ou aux mémoires, le récit au *je* fixe notre attention sur un sujet qui se raconte à la première personne, qui se met en scène et qui se fait advenir par la prise de parole. Ce processus de représentation de soi par le récit sous-tend plusieurs questionnements par rapport à la véracité du récit ainsi qu'à l'authenticité du *je*. L'autofiction, elle, repousse encore plus loin les modalités de l'écriture intime. Pour l'appréhender, il faut arriver à saisir comment analyser un texte où tous les présupposés concernant les pratiques autobiographiques sont chamboulés et où

¹¹ Par écriture de l'intime, nous faisons référence à la pratique d'écriture intimiste qui révèle une triple transparence du sujet lui-même, de la vie, mais aussi du langage. Pour nous, il s'agit de l'écriture d'un *je* qui cherche à interroger son intimité et le monde qui l'entoure par la subjectivation et la recherche d'une certaine forme de vérité sur sa vie et soi, une vérité qui, notons, reste la sienne et non *la* vérité. Le *je* est au cœur de la narration en mettant de l'avant une forte tendance à l'introspection, l'affirmation de soi, la déconstruction, l'exposition ou encore la monstration de soi.

toutes les règles semblent être vouées à être déconstruites. On assiste à ce genre de confusion dans la majorité des textes de Maude Veilleux, elle qui affirme sur ses réseaux sociaux ne plus faire la différence entre *Maude le personnage* et *Maude la vraie personne*. L'autofiction gagne une nouvelle dimension dans les textes de l'autrice québécoise, car elle narre sa vie dans le but de l'adapter à ses souvenirs, à ses désirs face à son image d'elle-même et des autres, mais elle emploie également l'autofiction comme mode opératoire. C'est cette double dimension de l'autofiction que Chloé Delaume, écrivaine française travaillant principalement sur l'autofiction et la performance, a expliqué lors de sa participation au Colloque de Cerisy de 2008 alors qu'elle proposait d'envisager l'autofiction comme « un jeu d'invention alternative, proposant, en tant que genre, et de fait "discipline", un "art de l'existence" ». (2010, p.228) La définition de Delaume pousse le genre encore plus loin que celles des autres théoriciens qui se sont penchés sur les caractéristiques de cette forme d'écriture. Pour Doubrovsky, l'autofiction était un genre, mais, pour Chloé Delaume, l'autofiction est un genre littéraire qui s'apparente plutôt à un mode de vie, à une façon alternative d'exister, et ce, par la mise en scène constante de soi. Les théories de Delaume sont celles qui s'appliquent avec le plus de justesse au projet littéraire de Maude Veilleux et c'est pour cette raison que la définition de l'autrice française se doit d'être détaillée. Pour Delaume, l'autofiction est un territoire d'exploration où on peut jouer avec les différentes facettes de son identité, mais aussi se créer un tout autre soi. Cette vision claire du genre autofictionnel mène Delaume à le décrire comme suit dans son ouvrage théorique *La règle du Je* (2010) :

Le pays de l'Autofiction impose un pacte particulier : le Je est auteur, narrateur et protagoniste. C'est la règle de base, la contrainte imposée. La

transgresser, c'est changer de genre. Or *là-dessus, tout le monde ment*. Il faudrait s'accorder. Cesser de qualifier d'autofiction des récits personnels où l'héroïne porte un autre nom que son auteur, par exemple. Interrompre l'adoubement des faiseurs dont le Je ne se met pas en danger, n'invertit pas la langue, se contente de transposer, entend le terme d'aventure sans en interroger la notion de liberté. Ne pas réduire l'autofiction à une démarche thérapeutique, le lectorat pris en otage, encastré derrière le divan. « Fiction, d'évènements et de faits strictement réels ». Ce n'est pourtant pas si compliqué pour qui le ressent de l'intérieur. L'Autofiction, une expérience qui mêle la vie et l'écriture. Puisque *Tout vu*, donc inventer. Il ne peut en être autrement. À cause de la mémoire, de l'impossibilité à s'en remettre à elle. (2010, p.18)

L'autofiction delaumienne a une visée précise : la création d'un laboratoire d'écriture et de vie. Même constat chez Veilleux; les deux autrices partagent cette vision de l'autofiction selon laquelle il s'agit d'un « genre expérimental » (Delaume, 2010, p.20). Quoique leur projet respectif diffère, les deux écrivaines ont en commun ce besoin qu'explique Delaume dans *La règle du Je* : « Tu mets en scène ton Je, le tritures et l'exposes, tu te donnes en pâture, offres ta jugulaire [...] » (2010, p.29). L'autofiction permet à Veilleux de trouver un lieu où être elle-même maître, où elle peut elle-même choisir ce qui sera dévoilé. Pour l'autrice, tout est une question de dévoilement de soi autant dans ses textes écrits que dans ses publications web. Elle situe son œuvre dans un univers de monstration de soi qui correspond bien « à la société du spectacle, [mais aussi ce qui] illustre bien l'espace incertain dans lequel se déploie l'autofiction. » (Ouellette-Michalska, 2007, p.16) Cette incertitude est notamment amplifiée par la multitude de formes que peut désormais adopter l'autofiction. Comme le constate Isabelle Grell dans son texte pour le collectif du Colloque de Cerisy « Lisières de l'autofiction » (2016), cette écriture du *je* hypermoderne a « investi non seulement toutes les littératures mondiales, mais aussi plus généralement tous les arts qui en forment et dessinent les lisières : le cinéma, la photographie, la bande-dessinée, la

sculpture, la peinture, Internet... » (2016, p.5) L'autofiction ouvre la porte à différents espaces d'expression et permet de multiplier les plateformes sur lesquelles se mettre en scène, où mettre de l'avant ses expériences sur soi, car elle « peut aller partout, partout où l'imaginaire autorise l'écrivain à mettre en scène le corps, ses pulsions, son désir, ses contradictions. C'est pourquoi ses limites ne s'arrêtent pas à l'écriture tangible, le livre papier. » (Michalska-Ouellette, 2007, p.144) Ainsi, où sont les limites de l'autofiction? Où se termine l'œuvre d'un auteur? Peut-elle adopter plusieurs formes et plusieurs chemins en formant un tout cohérent?

1.3 L'écriture au temps d'Internet

1.3.1 La révolution web

À l'ère des réseaux sociaux et du web 2.0, il n'est plus envisageable de réfléchir à notre monde sans y faire intervenir la composante numérique. L'Internet est omniprésent dans toutes les sphères de nos vies et exerce une influence grandissante sur les sujets qui l'utilisent. Parmi tous les prismes de notre quotidien qui sont affectés par le web, c'est plus particulièrement aux interactions sociales que nous nous intéressons. Depuis les années 90, on assiste à une prolifération de sites et de dispositifs permettant aux utilisateurs de créer des liens avec d'autres usagers, de se construire un profil en ligne, un avatar ou encore de publier sur un blogue ou un journal intime numérique. Toutes ces nouvelles technologies ont ouvert la voie à un monde de possibilités illimitées pour les sujets enclins à interagir sur Internet, ce « lieu de déploiement d'une nouvelle manière d'être au monde, de penser le monde et d'agir sur lui. » (Robin, 1997, p.66) En 1997, Régine Robin décrivait déjà le web

comme un lieu de changement, avant même l'arrivée des réseaux sociaux. Leur omniprésence dans notre vie quotidienne nous pousse à d'abord tenter de circonscrire ce que l'on entend par réseaux sociaux. Entièrement rendus possibles grâce au web 2.0, les réseaux sociaux sont à l'image de ce que Serge Tisseron nomme « le web collaboratif » (2011, p.99). Avec la révolution web, plusieurs changements ont pu être observés dans la société. Pour Tisseron, ceux-ci se résument en deux parties : une nouvelle définition pour le capital social et une autre pour les identités. Ces nouvelles définitions s'expliquent entre autres par la présence des réseaux sociaux qui facilitent les interactions avec les autres et qui permettent l'exploration de plusieurs identités (Tisseron, 2011, p.99 et suivantes). Afin de mieux comprendre ce que sont les réseaux sociaux, Danah Boyd et Nicole Ellison en proposent cette définition :

We define social network sites as web-based services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system. (2) articulate a list of other users with whom they share a connection and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system. The nature and nomenclature of these connections may vary from site to site. (2007, p.211)

Boyd et Ellison font valoir la composante sociale des réseaux sociaux et c'est aussi ce que fait Tisseron en proposant huit nouvelles possibilités découlant des interactions sociales en ligne. Parmi ces huit changements, c'est particulièrement l'immédiateté, l'intimité associée à une intention plutôt qu'à des espaces et les identités multiples qui nous intéressent dans le cadre de ce mémoire¹². Ces trois possibilités résonnent avec

¹² Les cinq autres nouvelles possibilités identifiées par Tisseron sont l'universalité (ouverture sur le monde), l'anonymat et l'interchangeabilité des interlocuteurs, la tentation d'intéresser plutôt que de communiquer, la mise en valeur de l'oralité ainsi que la modification des méthodes d'apprentissage (l'éducation des jeunes qui passe de plus en plus par leurs interactions en ligne) (2011, p.103).

l'autofiction, car elles sont toutes trois axées sur une certaine ouverture des frontières.

L'immédiateté du web fait en sorte que plusieurs limites de temps ou d'espace sont effacées, permettant aux utilisateurs d'entrer en communication avec les autres sans se soucier de certaines contraintes qui entrent en ligne de compte lorsqu'il s'agit d'une publication papier. Suivant la même logique d'ouverture, l'intimité s'éloigne elle aussi des cadres qui la définissaient auparavant; elle « n'est plus associée à des espaces physiques – comme la salle de bain ou la chambre à coucher –, mais à une intentionnalité. » (Tisseron, 2011, p.105) L'intimité reste ainsi toujours essentielle aux sujets, mais, maintenant, ils peuvent eux-mêmes décider des limites de leur vie intime et de la manière dont ils la construisent. Quant aux identités en ligne, Tisseron y voit le même type de changement qu'avec les rapports au temps et à l'intimité. Les réseaux sociaux numériques aident les sujets à oublier les règles et à envisager la possibilité d'avoir des identités multiples. Les blogs, les jeux, les avatars ainsi que les autres formes de dispositifs numériques permettent aux utilisateurs web de se penser autrement, et ce, avec la même logique que celles des nouvelles technologies numériques (Tisseron, 2011, p.107). Ces caractéristiques du web 2.0 sont essentielles, car elles permettent de mieux saisir les bouleversements que les réseaux sociaux ont apportés ainsi que les nouvelles possibilités qu'ils offrent aux sujets.

1.3.2 La mise en scène de soi 2.0

En plus de proposer une nouvelle forme de réseautage social, le web 2.0 a considérablement modifié la manière dont les sujets se représentent, et à eux-mêmes,

et aux autres, devenant le média par excellence de la représentation de soi (Groys, 2016, p.133). Effectivement, avec l'arrivée des réseaux sociaux numériques dans notre quotidien, la représentation ainsi que l'exposition de soi ne sont plus seulement possibles que dans les arts tels que la peinture, la photographie ou la littérature. Désormais, les sujets peuvent produire, ou de manière plus juste *autoproduire*, du contenu médiatique visant à se mettre en scène ou à mettre en lumière une certaine image d'eux-mêmes. Pour se mettre de l'avant, il faut toutefois qu'il y ait un processus de représentation de soi qui soit effectué par les sujets au préalable. Avant de se présenter aux autres, il faut être en mesure de se construire une image de soi. Auparavant très introspectif et intime, ce processus a gagné une place dans la sphère publique, entre autres grâce aux réseaux sociaux. Comme l'explique Régine Robin dans son ouvrage consacré à l'interaction entre Internet et l'exposition de soi, « le cyberspace oblige à un nouvel examen de notre moi, des rapports aux autres, à la communauté, à la citoyenneté, au sexe, au genre, à l'identité devenue fluide jusqu'à la dissolution. » (1997, p.263) Lorsqu'on se crée un personnage en ligne, qu'on écrit un blogue, qu'on publie un selfie ou qu'on publie un texte sur une page web personnelle, il ne s'agit pas uniquement d'une façon d'entrer en relation avec l'autre; c'est aussi une toute nouvelle façon de s'appréhender soi-même et de propulser cette vision de soi dans l'espace public.

1.3.3 Le partage de soi

D'ailleurs, la question de la participation à la sphère publique s'avère centrale lorsqu'on tente de cibler la similitude entre la représentation de soi en ligne et celle

dans des textes autofictionnels. Avec le web, tout se retrouve ancré dans une logique de partage et de diffusion. Les sites web, les ordinateurs ou même les serveurs conservent l'historique de ce que l'on fournit comme renseignements à propos de soi ou encore de ce que l'on publie comme photos ou comme textes. Ce qui peut d'emblée sembler personnel et intime, comme un blogue ou un journal intime numérique, se retrouve projeté dans la sphère publique en un seul clic. Les frontières entre ce qui relève du privé et du public sont minces lorsqu'on participe aux milliers de contenus publiés en ligne chaque seconde. Cette dualité est encore plus présente dans le cas de l'exposition de soi en ligne, car nous sommes confrontés à un soi privé qui se met en scène dans un espace public, transition qu'Eva Illouz nomme « le processus de transformation du moi en entité publique » (2006, p.18). Sociologue, Illouz s'intéresse aux questions de culture et aux rapports des sujets à l'intime et à la subjectivation, plus particulièrement dans son ouvrage *Les sentiments du capitalisme* publié en 2006. Dans ce texte théorique, la sociologue explique comment le sujet doit être en mesure de distinguer ce qui délimite les contours de son image de soi avant de pouvoir la transmettre ou la présenter aux autres qui appartiennent à son réseau :

La transformation, au cours des vingt dernières années, de la sphère publique en arène où l'on étale sa vie privée, ses émotions et son intimité, est incompréhensible si l'on ne prend pas en compte le rôle de la psychologie dans la transformation d'expériences privées en discussion publique. Internet est la manifestation la plus récente de ce processus, car il présuppose un moi psychologique capable de s'appréhender lui-même, de se classer, de se quantifier, de se présenter et de se mettre en scène publiquement à travers des textes. (2006, p.192-193)

Dans cet extrait, Illouz soutient qu'Internet a encouragé le processus de monstration d'un soi public. Selon elle, Internet est un lieu donnant aux sujets des outils favorables à la représentation et à la réflexion sur soi. Ainsi, jamais les facettes privées et intimes

de soi n'ont autant été présentes de manière publique qu'aujourd'hui. L'ouverture, la mobilité, la fluidité et l'univers des possibles propres à Internet favorisent la prolifération des manifestations publiques de soi et, pour Illouz, tout cela est rendu possible grâce à une « textualisation de la subjectivité » (2006, p.144). En d'autres termes, le soi est extériorisé par le biais d'images et/ou du langage. D'ailleurs, Illouz aborde aussi la question de l'écrit lorsqu'elle note dans l'extrait précédent que le soi se met en scène publiquement grâce aux textes. Ici, l'auteure de l'ouvrage *Les sentiments du capitalisme* développe sur une autre caractéristique importante de la mise en scène de soi en ligne, soit le fait que celle-ci passe par le biais du texte et des images. Même sur Internet, « le travail de mise en scène du moi [...] passe exclusivement par le langage – et plus particulièrement par le langage écrit.¹³ » (Illouz, 2006, p.147) Cette remarque nous permet de glisser vers le domaine littéraire, qui lui non plus n'est pas à l'abri des changements introduits par le web 2.0. Étroitement liée à la relation qu'un sujet entretient avec son monde, son espace et son temps, la littérature ne peut qu'être chamboulée elle aussi par l'omniprésence du numérique, qui constitue un changement sociétal important.

1.4 Le web au service de l'autofiction

1.4.1 La légitimité de l'écriture en ligne

Sur sa page *Instagram* personnelle, Veilleux a accompagné la publication d'une de ses photos de la déclaration suivante : « j'ai écouté des profs d'uni me dire qu'il n'y

¹³ Étant donné l'année de publication de l'ouvrage d'Illouz (2006), nous tenons à clarifier notre position face à ses propos. Depuis 2006, les réseaux sociaux tels qu'Instagram ont pris d'assaut notre quotidien en favorisant la prolifération des selfies entre autres. Il serait plus juste de considérer que la mise en scène de soi passe, et par le langage, et par les images, si l'on veut coller aux pratiques actuelles.

avait pas de poésie sur les réseaux sociaux. » (@maudev, 2017) Ces paroles mettent de l'avant les questionnements de Veilleux quant aux liens qui unissent les réseaux sociaux et la littérature, et c'est également ce dont il sera question dans les paragraphes qui suivent. En fait, même si leurs règles, leurs formats et leurs modes de diffusion semblent opposés les uns des autres, l'autofiction et les réseaux sociaux partagent plusieurs similitudes permettant de créer un pont entre ces deux domaines, et ce, à travers l'expression de soi. Dans le travail de Veilleux, nous pouvons constater cette propension à alterner entre des textes traditionnels, publiés par des maisons d'édition, et des textes publiés de manière autonome sur le web, plus particulièrement sur les réseaux sociaux. L'alternance entre ces deux modes de diffusion souligne le caractère hybride de l'œuvre veilleusienne et, de manière plus large, du genre autofictionnel en soi. Qualifiée de « jeu d'invention alternative » par Chloé Delaume (Delaume dans Genon et al., 2016, 228), l'autofiction s'est imposée comme le genre de prédilection des auteurs à la recherche de pratiques d'écriture multiplateformes¹⁴. Dans le cas de Maude Veilleux, elle semble prendre la parole partout où le contexte lui permet. Son œuvre s'offre ainsi comme un continuum du livre jusqu'au web. Son mur *Facebook*, sa page *Instagram*, son site web, son profil *YouTube* ainsi que ses romans sont tous habités par un *je* éclaté, un *je* dont l'unicité est inexistante et qui s'exprime par le biais de différents supports allant de la prose au vidéo *YouTube*. L'activité de Veilleux sur les divers réseaux sociaux qu'elle investit rappelle cette hybridité qui est commune à l'autofiction et à l'Internet. L'ajout de la dimension numérique à l'œuvre

¹⁴ Lorsque nous faisons référence à des œuvres multiplateformes, c'est notamment à l'autrice Chloé Delaume que nous pensons. Pour Delaume, il est primordial de varier les formes d'expression, mais également les médias par lesquels elle s'exprime : site web, pièces sonores, réseaux sociaux (Facebook, Twitter, etc.), jeux vidéo, présentations vidéo, etc.

autofictionnelle de l'autrice québécoise semble ainsi aller de soi, car la monstration de soi sur les réseaux sociaux n'est qu'une autre façon de s'exposer aux autres comme le fait d'ailleurs remarquer Élise Hugueny-Léger, auteure d'un article ayant pour objectif de rapprocher l'autofiction et les réseaux sociaux :

These texts [des autofictions], which cannot be labelled either "autobiography" or "fiction", but which consciously situate themselves at the boundaries between the two, have embraced technologies as publicity tools and as creative platforms. But autofictional texts also insert visual media into the more traditional written format, revealing innovative ways of thinking and broadcasting the self. (2016, p.6)

Il faut aussi souligner que ces façons innovantes de penser la représentation de soi sont tout aussi légitimes que les représentations qui s'ancrent dans une démarche de publication papier. En ce qui concerne la légitimité de l'écriture à l'ère du web 2.0, l'auteur Boris Groys nous incite à prendre conscience de la modification en cours dans le domaine de la catégorisation de l'art. Grâce à Internet, une nouvelle façon de catégoriser l'art a émergé. L'univers du web ainsi que celui des réseaux sociaux nous poussent à croire que nous n'avons plus besoin de « vrais » espaces pour faire de l'art, comme des maisons d'édition ou encore des salons d'exposition (Groys, 2016, p.133). Pour Veilleux, les publications littéraires sur les réseaux sociaux ou sur son site web mauveveilleux.com sont toutes aussi importantes et pertinentes que celles qu'elle écrit dans le but d'être publiée par une maison d'édition. Par exemple, en publiant des textes sur le web, elle contourne le processus habituel au cours duquel les auteurs font appel à des éditeurs. En éliminant cette étape, on réalise qu'au final c'est la relation auteur-lecteur qui compte. C'est notamment ce dont Veilleux parle dans son poème « mouette totale » publié dans *Opuscules* en 2018 : « et vous votre job c'est juste de lire/et de décider si vous aimez ou non/et vous avez tout le pouvoir de me

réduire à rien » (MT). Cet extrait prétend que c'est le lecteur qui accueille le texte, qu'il y ait publication par un éditeur ou non. Que ce soit en ligne ou non, la légitimité d'une œuvre est accordée par le lecteur, par la relation que l'auteur scelle avec celui-ci et, ultimement, par sa compréhension de la démarche artistique ou du message de l'œuvre. Ce nouveau regard sur la publication rejoint ce qu'Hugueny-Léger soutient lorsqu'elle affirme que l'autofiction est innovatrice en stimulant de nouvelles manières d'écrire, en valorisant l'usage de nouvelles plateformes pour s'exprimer.

Après avoir analysé la légitimité d'une œuvre de façon théorique, nous pouvons repenser à la réflexion de Veilleux sur les professeurs d'université, une publication Instagram dans laquelle elle semble vouloir faire passer un message à l'institution. Même si l'autrice amène sa pensée de manière humoristique, il n'en reste pas moins que cette remise en question de l'autorité est une nécessité commune pour plusieurs autrices. C'est d'ailleurs un sujet qui revient souvent dans certains billets du blogue *Filles Missiles* alors que les autrices questionnent les manifestations littéraires actuelles. Dans son billet « La génération "brisée" », Daphnée B. rend compte du sentiment de marginalisation que ressentent les autrices désirant décloisonner la littérature par l'éclatement des genres et des plateformes d'expression. L'autrice développe sur le sentiment de supériorité qu'entretiennent les écrivains qui passent par des formes légitimées par l'institution pour s'exprimer et qui croient que les textes issus de nouvelles formes d'expression, surtout poétiques, sont « funnés, ludiques et égocentriques, ils ne sont surtout pas dignes du genre poétique. » (B., 2016). Tout comme Veilleux, Daphnée B. croit que les institutions doivent revoir leur façon de catégoriser la littérature; d'abord en arrêtant de croire « que l'écriture d'un

statut Facebook ou d'un tweet semble forcément accomplie dans l'urgence et appeler la gratification instantanée. » (B.,2016) Lorsque les textes d'autrices comme Veilleux sont jugés par le milieu auquel fait référence Daphnée B., on n'y voit que « du récit de soi, des histoires de baise et de cœurs brisés. » (B., 2016) Pour eux, cette catégorisation implique que les autrices ne peuvent « qu'espérer s'approcher un tout petit peu de la littérature, flatter le bout de son soulier. » (B., 2016) Si nous souhaitons voir la littérature développer son plein potentiel, peut-être serait-il pertinent d'accueillir les pensées des autrices actuelles qui désirent qu'une fois pour toute, « les genres littéraires que [leur génération] revendique ne so[ient] [plus] invariablement mis entre guillemets » (B., 2016), relégués au bas de la pyramide littéraire.

1.4.2 Innover grâce à l'autofiction

Le passage de l'article d'Élise Hugueny-Léger cité précédemment met également de l'avant une idée qui est centrale dans le travail créateur de Maude Veilleux, c'est-à-dire l'importance, voire même l'obsession, de penser la mise en scène de soi de façon innovante, de sortir du cadre traditionnel fourni par les récits autobiographiques par exemple. Insérer des supports visuels dans une œuvre fait partie des traditions littéraires. On peut en effet trouver plusieurs auteurs qui ont intégré des photographies pour pousser encore plus loin les réflexions engagées par le langage, mais chez certains auteurs autofictionnels tels que Veilleux le processus a gagné une nouvelle dimension¹⁵. « Broadcasting the self » comme l'avance Hugueny-

¹⁵ En ce qui concerne l'intégration de photographies dans le texte, on peut penser à *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) de Roland Barthes, à *L'usage de la photo* (2005) d'Annie Ernaux et de Marc Marie ou au *Voile noir* (2003) d'Annie Duperey.

Léger est non seulement un leitmotiv pour Veilleux, mais il l'est également pour le site *YouTube*, plateforme de diffusion web ayant eu comme slogan *Broadcast Yourself* jusqu'en 2012. Lien évocateur dans la mesure où, pour Veilleux, la vidéo est une manière récurrente de se mettre en scène. Lorsque cette dernière a voulu annoncer la sortie prochaine de son recueil de poésie *Last call les murènes*, elle a opté pour une vidéo *YouTube*, où sous un filtre flou, elle enlève ses vêtements couche par couche jusqu'au dénudement total. À cela s'ajoute également l'omniprésence des vidéos de soi dans ses œuvres écrites, notamment dans *Prague*. L'insertion de passages où celle-ci se filme en train d'écrire marque ce besoin d'innover, de rechercher de nouvelles façons de s'exposer et de pratiquer l'autofiction. L'œuvre de Veilleux est ainsi caractérisée par cette hybridité propre à l'autofiction et aux réseaux sociaux, car toutes ses photographies sur *Instagram*, ses vidéos ou ses textes sont porteurs d'un désir de se mettre en scène selon ses propres règles, ce qui ne serait pas possible sans Internet. Le web « supprime les médiations et c'est pourquoi on peut s'y montrer et y déployer ses écrits sans l'intermédiaire de tamis et de filtrages que constituent un comité de lecture, une maison d'édition, et sans le secret du journal intime. » (Robin, 1997, p.263)

Par l'exploration des limites de l'autofiction, « cette forme romanesque approximative et fleurissante qui ne parvient pas à se définir et à délimiter son territoire avec précision » (Ouellette-Michalska, 2007, p.14), Veilleux peut expérimenter la mise en scène de soi de façon différente, que ce soit en se créant un avatar ou encore en modifiant l'apparence de son visage sur ses autoportraits. Quoi qu'autant l'autofiction que les réseaux sociaux tendent à fournir un espace

d'expression où l'hétérogénéité est encouragée, il ne faut pas sous-estimer leur proximité lorsqu'il est question de l'exposition de l'intimité aux regards des autres. L'autofiction et l'Internet permettent tous deux d'allier innovation et mise en scène de soi à des fins artistiques comme nous incitent à croire les travaux d'Huguény-Léger sur la question :

A theoretical adventure from the start, autofiction is also a cultural phenomenon echoing broader changes in French society. In particular, autofiction is strongly steeped in a new nature of self-exposure which also affected writers, who in turn reflected on ways in which artistic devices can provide innovative ways of writing, or broadcasting, the self. (2016, p.8-9)

Pour cette dernière, il est clair que l'autofiction est apparue dans un contexte de changement où l'exposition de soi a pris un nouveau tournant, remarque qui est à repenser aujourd'hui en raison des possibilités offertes par Internet et les réseaux sociaux. Dans *Prague*, la narratrice démontre comment la monstration de soi en ligne est devenue une nouvelle manière de confirmer sa présence au monde, comment celle-ci peut même « transformer le rôle qu'ont les récits dans nos vies. » (Lundby, 2008, p.364) Lors des nombreux passages où Maude, narratrice de *Prague*, explique sa démarche d'écriture, elle explicite la nécessité de participer aux jeux de mises en scène en ligne :

J'avais remarqué que lors de mes crises d'angoisse, j'avais le réflexe d'aller valider mon existence sur Facebook. J'avais une trace de moi, des photos, un certain nombre d'amis classés par catégorie, j'avais des intérêts, des discussions. C'était très rassurant de se sentir présent dans le monde. J'ai une fiche, je suis. En parallèle, je pouvais aussi me dire : j'ai un livre, j'existe. Cela validait mes douleurs, les rendaient nécessaires. (*P*, p.48)

Dans ce passage, elle rapproche même *Facebook* du roman, les deux engendrant ce sentiment de réconfort face à son existence. Ces deux espaces ont en commun la particularité de permettre à Veilleux d'archiver des parcelles de vie, de tout consigner

et de mettre à nu certaines parties d'elle-même, ou de sa narratrice, qu'elle désire exposer.

1.4.3 L'intimité mise en scène

C'est entre autres ce qu'Hugueny-Leger cible comme point lorsqu'elle compare l'autofiction aux réseaux sociaux. Selon elle, l'autofiction ainsi que les réseaux sociaux sont deux modes d'exposition et de construction de soi qui proposent des frontières floues par rapport à l'intimité, soit au soi intime et à celui public. Grâce à la mise en scène de soi en ligne et dans ses textes, Veilleux propose une distinction ambiguë entre Maude le personnage et Maude la « vraie » personne, comme elle le soutient elle-même dans une de ses publications *Instagram* (@maudev, 2017) et comme nous pourrons le développer plus amplement dans le troisième chapitre de ce mémoire. L'intimité émanant de ses textes et de ses publications nous transporte dans sa vie sexuelle, dans les frasques de son quotidien et le lecteur se voit floué en ce qui concerne la limite entre le privé et le public, l'intimité et l'*extimité*, notion que propose Serge Tisseron dans son ouvrage *L'intimité surexposée* (2001). Dans cette analyse sociologique, Tisseron se penche sur les rapports qu'un sujet entretient face à l'intime et au public ainsi qu'aux liens entre ces deux espaces. Pour lui, « tout être humain a besoin de faire la distinction entre "espace intime" et "espace public", mais cela ne veut pas dire que la frontière entre les deux soit la même pour tous, ni qu'elle soit stable pour une personne donnée. » (Tisseron, 2001, p.52) Il tente notamment d'expliquer comment ce droit à une vie privée pour un sujet, à ce qu'il considère être « à la fois son jardin secret et l'inconnu de soi sur soi » (Tisseron, 2001, p.49), peut

être influencé par un désir d'*extimité*. Selon Tisseron, le terme *extimité* fait référence au mouvement qui encourage un sujet à montrer aux regards d'autrui certaines parties de son intimité sous motif de pouvoir mieux se les approprier ou encore plus facilement les intégrer à son intériorité. Lorsque le *je* veilleusien s'exprime sur son intériorité, son quotidien ou sa vie intime, que ce soit sur le web ou sur papier, il est clairement question d'un mouvement d'*extimité*. La Maude de *Prague* nous raconte « les baisers, les accolades, les langues dans le cou, les mains sur les fesses, les vêtements qu'on enlève, les caresses, les doigts, les bouches, les mamelons » (*P*, p.30), les détails de son couple ouvert et comment « la dimension cachée de la relation ajoutait une couche d'effervescence » (*P*, p.39), elle nous transporte dans son intimité, du moins celle qu'elle construit par le langage.

1.4.4 L'intimité sur les réseaux sociaux

Même constat sur les réseaux sociaux alors que Veilleux y explore les limites de son personnage par le biais de photographies flouées, modifiées, vouées à perpétuer la « confusion totale » (@maudev, 2018) entre son personnage et elle-même ainsi qu'à prolonger l'accès du lecteur à ce qui serait, selon les théories de Serge Tisseron, son jardin intime. Ces deux intentions sont donc liées par l'acte littéraire intime qui se prolonge du livre jusqu'au web alors que l'écriture de l'intime ne connaît plus de limites, qu'elle peut s'ouvrir au monde social éclaté que représente le web 2.0 :

L'écriture trouve dans l'accès que lui offrent les réseaux sociaux à notre intimité et à nos affects un espace privilégié où se réaffirment et sa puissance et son universalité. Devoir passer par l'écrit pour transmettre un événement, un lieu, un état d'âme, médiatiser son existence, ses projets ou amours, dans un espace scriptural public, rendre ses humeurs et ses émotions amplifiables ou " commentables " par d'autres textes, conduit à

réaffirmer comme jamais la séduction triomphante, l'efficace, la disponibilité infinie du style et de la fiction. (Gefen, 2010, p.161-162)

En d'autres mots, ce qu'Alexandre Gefen met de l'avant dans cet extrait est la manière dont la littérature et les réseaux sociaux s'enrichissent l'un et l'autre et, par conséquent, la nécessité de les penser conjointement. Exposer son intimité à la fois dans ses textes et dans ses publications en ligne permet à Veilleux de détourner les dispositifs, de s'orienter vers « des formes à contraintes expérimentales » (Gefen, 2010, p.156). Cette logique créatrice de Veilleux ouvre la littérature, plus particulièrement l'autofiction et l'écriture de l'intime, à l'univers numérique. Cela lui donne ainsi la possibilité d'explorer de nouveaux espaces d'expression, en quittant les espaces pensés pour l'expression littéraire, mais aussi pour l'intimité (Gefen, 2010, p.156).

1.4.5 Expérimenter les espaces d'écriture possibles

Sortir des lieux d'écriture littéraire demande une vision particulière de la littérature, un regard nouveau qui ne voit pas de limites à la portée de son écriture. L'énonciation de Maude Veilleux est soutenue par le même dessein alors que tous ses textes et ses publications semblent être motivés par un besoin d'expérimentation littéraire, corporelle ou identitaire. À ce propos, Chloé Delaume et Régine Robin emploient toutes deux des termes semblables pour expliquer la mise en scène de soi sur Internet ainsi que dans l'écriture autofictionnelle. Les deux femmes s'intéressent à la manière dont l'écriture peut se rapprocher d'un laboratoire. Chez Robin, Internet est décrit comme « un véritable laboratoire où s'explorent de nouvelles formes d'identité » (1997, p.263), tandis que chez Delaume, l'autrice est une « praticienne »,

l'œuvre littéraire « un laboratoire » et « le vécu comme [un] matériau » (2010, p.7-8); ces propos rejoignent ceux de Thomas C. Spear qui affirme que « la mise en scène de soi – par un blogue, sur *Facebook* ou dans une autofiction - est [...] toujours une mise en scène, une *performance* » (Spear, 2010, p.454). Les théories de Delaume sur l'autofiction décrivent avec justesse le projet littéraire de Maude Veilleux dans la mesure où les deux autrices semblent concevoir le web comme « un espace privilégié pour l'autofiction, meilleur que le paratexte de la télévision et sans les contraintes de la vie réelle. » (Delaume, 2010, p.459) Expérimenter est un devoir littéraire autant pour Delaume que pour Veilleux. D'ailleurs, les romans de Chloé Delaume sont marqués par ce désir de sortir la littérature du livre, de l'engager dans la vie et dans les divers espaces où elle peut se manifester; désir qui se dessine aussi éloquemment chez Veilleux, elle qui s'engage dans un couple ouvert pour son roman, qui s'oblige au mutisme pour pouvoir mieux raconter ou encore qui se filme en continu, enfermée dans un placard pour témoigner des effets d'un tel confinement sur son esprit. Comme l'explique Delaume,

dans [son] laboratoire, [elle] cherche des outils pour produire de l'autofiction. Des outils autres que l'écriture, des outils technologiques. La musique électronique, internet, les jeux vidéo [...] S'écrire par-delà le papier, proposer à l'autofiction d'investir de nouveaux territoires. (2010, p.422)

La multidisciplinarité de l'œuvre de Veilleux a été abordée précédemment, mais, ici, c'est sur son caractère expérimental que nous désirons insister. *Prague* présente une Maude qui expérimente les limites de sa conjugalité, une Maude qui joue avec les limites de sa vie et du livre; son compte Instagram *@Maudev* expose une Maude qui explore les diverses formes que peut prendre son visage, comment il peut se

transformer en animal, une Maude qui essaie « d’apprivoiser son profil, [qui a] toujours eu l’impression qu’[elle] ressemblai[t] à un oiseau préhistorique, [qui] *guess* que ça fait juste partie des possibilités » (@maudev, 2017) Que la mise en scène soit « verbale, imagée [ou] corporelle » (Tisseron, 2001, 55), il n’en reste pas moins que toutes les formes d’énonciation du *je* de Maude Veilleux s’ancrent dans une logique d’expérimentation, que ses actes littéraires deviennent en quelque sorte des travaux pratiques.

Tout bien considéré, l’installation du web 2.0 dans notre quotidien a sans contredit profondément modifié l’univers social et les interactions qui s’y déploient. L’apparition des réseaux sociaux et leur implantation dans la vie quotidienne ont eu des répercussions profondes sur la manière dont les sujets se représentent, à eux-mêmes et à autrui, s’expriment et interagissent en contexte social. Toutes ces modifications ont également bouleversé divers domaines sociaux et humains ainsi que la littérature. Aujourd’hui, plusieurs s’entendent pour dire qu’au cours des dernières décennies, Internet s’est imposé comme principal support et distributeur de l’écriture, incluant la littérature et toutes autres sortes de pratiques artistiques (Groys, 2016, p.171). Il est clair que certains genres littéraires tels que l’autofiction ont évolué en parallèle du web 2.0, et ce, en partageant avec lui un penchant pour l’intimité, un désir de se mettre en scène ainsi qu’un attrait constant pour l’expérimentation de toute sorte, identitaire autant que textuelle. L’autofiction, en tant que « pratique hybride multidisciplinaire » (Huguény-Léger, 2016, p.6), est un genre littéraire propice à cette ouverture de la littérature hors du livre, hors du cadre qui la borne depuis des

décennies. Dans son article « Ce que les réseaux sociaux font à la littérature » (2010), Alexandre Gefen défend l'évolution conjointe de l'écriture de soi et du web 2.0 afin de mettre en lumière la façon dont l'un et l'autre peuvent gagner à être mis en relation, à s'ouvrir l'un sur l'autre en laissant tomber les barrières de dispositif ou d'institution (nous faisons ici référence aux maisons d'édition par exemple qui régissent traditionnellement les publications littéraires) :

[Avec le web 2.0], la littérature [...] acquiert la capacité de sortir des espaces pensés pour l'expression littéraire, de s'installer, sous forme de jeux de mots, de plaisanterie, de dialogues théâtralisés, de poèmes, ou d'une expression dénudée de la souffrance, à l'intérieur des dialogues sociaux. Le Web de seconde génération est un web du flux, un web sans web, où même le support numérique s'est dissout, sphère dialogique en mouvement où la littérature s'instille dans la dynamique des liens. Resocialisation de l'expression poétique et du fait littéraire en général autant que poétisation des relations sociales, la littérature renaît avec la conversion textuelle de notre relation induite par leur basculement dans cet empire du texte qu'est le Web. Qu'elle emprunte la puissance des mécanismes dialogiques sur Twitter ou les possibilités de critique par "commentaires" à valeur métatextuelle ou intertextuelle sur *Facebook*, la littérature renaît de notre besoin d'enrichir et de spiritualiser les échanges en investissant un espace où tous les déplacements esthétiques, tous les jeux textuels et les inserts poétiques sont possibles. (2010, p.161)

Ces remarques de Gefen répondent en partie aux questionnements soulevés par Veilleux (extrait cité au début de cette partie où Maude Veilleux remet en question le regard que pose le milieu universitaire sur l'écriture sur les réseaux sociaux), mais également à tous les questionnements sous-entendus par sa démarche artistique qu'on pourrait qualifier d'hors-norme, d'écriture qui sort du cadre traditionnel de ce que l'institution considère comme appartenant à la littérature. Il est clair que pour analyser l'œuvre de Maude Veilleux dans toute sa profondeur, il faut aller chercher du côté d'auteurs tels qu'Alexandre Gefen, Boris Groys, Daphnée B. et Élise Hugueny-Léger pour voir dans l'énonciation de Veilleux sur les réseaux sociaux et le web un

acte littéraire, une participation à ce que Gefen nomme « des lieux d'écriture littéraire », au même titre que le sont les romans, les essais ou les recueils de poésie.

CHAPITRE 2

AGIR POUR ÉCRIRE : LA CONFUSION ENTRE LA FICTION ET LA RÉALITÉ DANS LA MISE EN SCÈNE DE SOI

« Je ne veux plus jamais entendre dire que ce n'est pas important la vie des écrivains, c'est plus important en tout cas que les livres [...]. On est en soi et on est hors de soi, oui hors de soi, oui parfois hors de moi [...]. C'est un acte quand on parle. Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit des effets, ça agit [...]. Ce n'est pas une merde de témoignage comme on dit. C'est un acte. »

-Christine Angot, *Quitter la ville* (2000), p.13.

Jouer avec les possibilités offertes par les dispositifs numériques n'est pas la seule piste d'expérimentation qu'emprunte Veilleux dans son écriture. Dans les pages de *Prague*, Maude, la narratrice, souligne les dangers d'une écriture hors-norme, les risques de perdre le contrôle d'un récit qui brouille toutes les frontières : « J'ai réalisé que je n'avais pas écrit depuis plusieurs jours. J'avais failli aux règles du roman. La fiction que je m'imposais pour écrire le livre m'avait engloutie. J'avais cessé de l'écrire et j'avais commencé à la vivre. » (*P*, p.94) La distinction, mais aussi l'enchevêtrement, entre la fiction et la réalité sont des enjeux d'importance dans l'œuvre de l'autrice, questionnements qui sont eux-mêmes à la base de l'autofiction. Cette omniprésence de la confusion entre la fiction et le réel s'offre comme une porte d'entrée dans l'univers narratif de Veilleux. Cette dernière semble s'être donné comme objectif de créer un espace alternatif où l'écart entre le réel et la fiction est tellement amoindri que sa propre vie et ses propres relations intimes sont mises en péril. Par ailleurs, mettre en place un système de frontières malléables entre la fiction et la réalité permet entre autres à Maude Veilleux de jouer avec les représentations, de pousser encore plus loin les modalités de la mise en scène de soi, en plus d'ancrer son œuvre dans l'univers du spectacle et de la performance. Le présent chapitre nous permet maintenant de plonger dans cette particularité de l'œuvre entière de Veilleux en

analysant plus profondément comment l'ambiguïté constante entre la réalité et la fiction ainsi que l'omniprésence de la performance participent à un besoin vital de « vivre son écriture, ne pas vivre pour écrire » (Delaume, 2010, p.8), pour reprendre les mots de Chloé Delaume dans *La règle du Je*.

Dans le premier chapitre, nous avons vu comment l'espace social numérique entre en résonance avec l'écriture autofictionnelle de Maude Veilleux. Cet attrait pour les réseaux sociaux nous guide vers ce deuxième chapitre, car, tout comme l'autofiction, « le virtuel brouille la différence entre imaginaire et réalité. » (Tisseron, 2008, p.54) Tout nous mène vers ce désir de Veilleux, soit celui qui l'incite à créer ses propres images, ses propres fictions. En effet, pour citer à nouveau Tisseron, « il y a aujourd'hui tellement d'images qui nous dérangent, nous bouleversent ou nous angoissent que nous sommes de plus en plus portés à vouloir créer les nôtres. » (2001, p.70) Ainsi, les sujets de notre société hypermoderne se sentent davantage piégés dans le flux d'images qui circulent chaque seconde, dans ce nuage numérique qui produit des milliers d'histoires chaque jour. Pour se situer dans un univers où la réalité et la fiction s'entremêlent sans cesse, la narration s'offre comme une des seules possibilités de prise de contrôle sur sa vie. C'est d'ailleurs ce que l'on peut observer dans *Prague* alors que l'autrice mêle sa vie et sa fiction, les deux semblant se fondre l'une dans l'autre afin de ne former qu'un seul récit. L'imbrication de la vie et de la fiction nous amène à questionner l'implication de l'autrice dans son récit. Un des buts de ce chapitre est d'arriver à comprendre de quelle manière cette propension à vouloir s'impliquer totalement, à vouloir offrir sa vie pour son œuvre, amplifie l'ambiance spectaculaire qui se dégage de toutes ses œuvres, autant celles écrites que

celles performées en ligne ou dans la réalité, dans la « vraie » vie. C'est donc en plongeant dans les pratiques d'écriture du roman *Prague* et en s'appuyant également sur celles mises de l'avant dans toutes ses autres pratiques et publications littéraires que nous allons étudier la relation mise en place entre le réel et la fiction chez Maude Veilleux.

2.1 Du réel à la fiction

2.1.1 L'autofiction et le pacte de lecture

Le principal élément qui distingue l'écriture autofictionnelle de l'écriture autobiographique est la notion de dimension référentielle. Les récits autofictionnels ont cette particularité d'être issus, et de la réalité, et de la fiction. Effectivement, c'est notamment ce qui rend l'autofiction si complexe à définir, car on ne peut jamais savoir avec certitude où se trace la ligne entre la vie et la construction littéraire¹⁶. En raison de la proximité avec la vie intime du sujet de l'autofiction,

la dimension référentielle [des] œuvres qui renvoient à des évènements tant personnels qu'historiques fait bien souvent l'objet d'une transformation par les auteurs qui, plutôt que d'offrir une description méticuleuse des faits, préfèrent offrir une certaine version de la réalité, une version refaçonnée, remodelée, bref : un récit. D'un auteur à l'autre, cette "version de la réalité" peut atteindre divers degrés de fictionnalisation. (Genon, 2007)

De ce fait, il est juste de dire que la catégorisation de l'autofiction reste, pour plusieurs, encore en suspens. Plusieurs tentent tout de même de mettre des mots sur cette caractéristique propre à l'autofiction, soit celle de jouer avec les limites poreuses

¹⁶Bien que notre propos soit centré sur l'autofiction, il faut mentionner que l'incertitude de la frontière entre la vie et la construction littéraire peut aussi être observée dans l'autobiographie ainsi que dans d'autres formes de récits intimes. Autrement dit, lorsqu'il est question d'écriture de soi, le *je* est toujours issu d'une construction qui n'est pas exclusive à l'autofiction.

du genre, dont Marie Darrieussecq, autrice mettant en lumière le rapport de l'autofiction aux notions de réalité et de fiction :

La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref: "objectif", l'autofiction va volontairement parlant, structurellement assumer cette impossible sincérité ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction [...]. L'autofiction jouera ainsi sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l'autobiographie et le roman à la première personne (Darrieussecq, 1996, p.377).

En fait, « l'autofiction s'est imposée comme un des chantiers les plus ouverts, les plus vivants de la littérature actuelle » (Genon et Grell, présentation de autofiction.org). Un genre qui joue sur son hybridité, un genre que Philippe Vilain traite comme « un indécidable, un monstre hybride. » (2009, p.13) Ainsi, l'autofiction demande à ses lecteurs de revoir leurs conceptions et leurs modes de réception du récit intime, car « se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, [elle] ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction. » (Darrieussecq, 1996, p.378) Cela entraîne le lecteur dans une confusion perpétuelle, car il est lui aussi piégé entre le vécu et les détournements du réel. Ainsi, ce n'est pas seulement la réception de l'œuvre qui est bouleversée, mais aussi le pacte de lecture. L'alternance entre renvois précis à la propre vie de l'auteur et passages construits de toute pièce par son imagination affecte le contrat avec le lecteur qui, lui, se voit dans l'obligation de revoir son horizon d'attente. Même si nous avons déjà exploré l'univers de l'autofiction dans l'introduction et le premier chapitre, il est important de revenir sur le sujet afin d'exposer l'impact du pacte de lecture sur la dimension référentielle. C'est notamment

un enjeu qui a été abordé lors du Colloque de Cerisy de 2012, *Lisières de l'autofiction*, alors qu'on affirmait que « le pacte de lecture de toute autofiction perturbe le lecteur, endossant une fonction de déprogrammation. Le lecteur sans repères s'interroge, réfléchit, réel/fiction/vécu, mais bien sûr ressentit. » (Genon et al., 2016, p.230) L'écriture autofictionnelle est donc un espace fertile à la construction de récits ambivalents, un lieu qui permet de manipuler la réalité comme le propose Veilleux.

2.1.2 Dire je en poésie

Tous les genres littéraires ne se positionnent pas de la même façon par rapport aux limites entre la fiction et le réel. À ce propos, le cas de la poésie est tout aussi intéressant à étudier que celui de l'autofiction. En poésie, les limites sont encore plus complexes à délimiter en raison du langage poétique. En créant des images qui peuvent être totalement étrangères à la réalité telle qu'on la conçoit, le texte poétique ne peut se situer ni dans la fiction ni dans le réel. Cependant, il faut toutefois considérer que la poésie s'inspire d'objets, de sentiments ou de symboles qui sont relatifs à la réalité. Pour Katherine Josée Gervais, l'autrice du mémoire « Les limites de l'autoreprésentation » (2016), « les références indirectes engendrées par la poésie offrent un dédoublement de la structure de la réalité dans la création de fictions [...]. En ce sens, la poésie est une réalité cachée. » (2016, p.27) Cette position de Gervais suit la pensée d'Hélène Marcotte, qui s'est notamment intéressée à la poésie intime. Dans son ouvrage *La revendication du réel* (2004), Marcotte explique que le cas de la poésie intimiste est particulier, car celle-ci est « considérée par les uns comme pure fiction, par les autres comme un document du réel » (2004, p.50). Cette ambiguïté

dans la classification d'un tel genre de poésie impose à Hélène Marcotte de créer une nouvelle catégorie, une perspective qu'elle place à la frontière entre la pure fiction et les documents du réel. Ces questions sur la poésie s'imposent lorsqu'on se penche sur les écrits de Maude Veilleux. Ses recueils poétiques posent eux aussi plusieurs problèmes de classification, car ils entremêlent l'écriture de l'intime, l'autofiction et la poésie. Ainsi, comment classer ses poèmes? Sont-ils des poèmes autofictionnels? Des poèmes intimes? Et surtout, à qui renvoie le *je* qui s'exprime par le biais du poème?

Parmi les auteurs qui ont tenté de mettre des mots sur ces catégories, nous retenons Hélène Marcotte, mais également Dominique Combe, auteur du livre *Poésie et récit, une rhétorique des genres* (1989). Dans cet ouvrage, il est possible de comprendre d'où provient la particularité de l'énonciation dans la poésie de l'intime. Pour le théoricien littéraire, « le propre de la poésie "lyrique" réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du je lyrique est un mixte indéfinissable d'autobiographie et de fiction. » (1989, p.162) En d'autres termes, le *je* du poème intime réfère à la fois à un sujet réel et à un sujet fictif, ou construit. Habituellement, en poésie, celui-ci renvoie plutôt à une instance d'énonciation sans identification, à un sujet qu'on pourrait qualifier de non-défini. Cet élément rappelle le *je* autofictionnel qui lui aussi oscille entre le réel et la fiction, à mi-chemin entre la réalité et la construction littéraire. Que ce soit dans ses poèmes ou dans ses textes autofictionnels, le *je* veilleusien s'inscrit dans cette oscillation entre réel et fiction relevée par Marcotte et Combe.

Même s'il est rare qu'un auteur se nomme dans ses poèmes, Maude Veilleux, elle, ne suit aucune règle. En effet, dans tous ses recueils de poésie, on peut trouver

des traces nous permettant d'associer le *je* à l'autrice, à l'image du pacte de lecture qu'elle signe avec ses lecteurs dans ses autofictions. Dans *Last call les murènes*, la poète se nomme clairement : « Checkez-moi maude vv/deuxv » (*LCM*, p.51). Dans *Une sorte de lumière spéciale*, Veilleux pousse encore plus loin la revendication de son *je* en offrant à ses lecteurs une fiche complète comportant ses informations personnelles : « Je m'appelle Maude Veilleux Veilleux /Veilleux ma mère/Veilleux mon père /voici mon adresse courriel : maude_veilleux@hotmail.com/voici mon numéro : 438-935-0344/voici mon adresse : 36, rue Queen, app. 302 » (*LS*, p.52). Cette correspondance affirmée avec l'identité de l'autrice ainsi que l'omniprésence d'intimité et de quotidienneté répondent aux critères qu'Hélène Marcotte attribue à une poésie intime. Effectivement, Marcotte tente de circonscrire ce type de poésie en lui déterminant quatre critères : une narration à la première personne, un rapport d'identité entre narrateur et auteur, de la vraisemblance ainsi que des sujets intimes et/ou personnels comme thèmes centraux. Cette pratique intimiste peut sembler rebelle en poésie, mais, dans l'optique du projet de Maude Veilleux, cela va de soi. C'est-à-dire que toutes les œuvres qu'elle produit font partie d'un ensemble où elle s'exprime sous différents tons, par le biais de différents genres, mais en visant toujours un même objectif. Justement, cela explique pour quelles raisons sa poésie représente un cas d'étude particulier; son implication personnelle va à l'encontre de ce que l'on a l'habitude de retrouver en poésie. Pour nous, cela fait du sens dans le cadre de notre sujet de recherche, car, rappelons-le, nous avons comme but d'étudier l'œuvre de Veilleux comme un tout cohérent en considérant toutes les formes d'énonciation de Veilleux comme égales les unes aux autres. En conséquence, les

propos de Veilleux dans ses poèmes nous servent à étayer nos réflexions autant que ceux de ses autres textes, car son *je* est performé partout, comme elle le déclare d'ailleurs elle-même : « Pis si j'explique mon poème c'est parce que sinon on va me dire que je fais juste des statuts Facebook (comme si faire un statut Facebook ou un tweet ce n'est pas une prise de parole dans l'espace, parce que le cyberspace n'est pas un espace, et que le virtuel n'est jamais performé » (*LS*, p.17). Pour Veilleux, la route de l'autofiction s'offre comme la seule voie vers une poésie qui se veut expérimentale, vers une poésie qui met intentionnellement en place un jeu avec son lecteur par rapport à la vérité et à la construction littéraire. Force est d'avouer que sa posture poétique est très près de celle qu'elle revendique dans ses autofictions, car autant sa poésie que ses autres textes mettent de l'avant un sujet en mouvement incessant, un sujet habitant un espace d'entre-deux, un sujet qui ne peut se poser de manière définitive.

2.1.3 Régner par son livre et par le langage

Pour raconter une histoire intime ou encore pour relater un évènement vécu, il faut d'abord user de sa mémoire, cette faculté qui oublie. En effet, « l'écriture est mensongère au départ puisqu'elle construit et reconstruit toujours le réel à sa manière, mais ce qu'elle élabore par le langage possède sa propre vérité. » (Ouellette-Michalska, 2007, p.77) Le sujet qui tente de raconter son intimité, ses expériences vécues, se heurte aux limites de la mémoire et, d'emblée, tout récit comporte sa portion d'invention littéraire. Nul ne peut éviter d'être soumis à ce processus et c'est d'ailleurs ce que Maude Veilleux souligne dans *Prague* lorsqu'elle aborde son rapport

à la vérité. La narratrice ne prétend pas se coller strictement au vécu. Elle met en lumière les dangers qu'entraîne l'écriture d'un roman autofictionnel alors que l'autrice-narratrice peut être la « reine ici dans le pays de [s]on roman. » (*P*, p.61) Le pacte de lecture est clairement énoncé : la narration oscille entre fiction et réel tout comme nous avons vu dans le chapitre précédent qu'elle jouait entre la sphère du privée et celle du public. La narration est d'ailleurs entrecoupée par des passages à caractère méta-narratif où Maude, ce *je* qui, rappelons-le, renvoie à la fois à l'autrice, à la narratrice et au personnage principal, nous explique en détails les modalités de son projet d'écriture. « J'ai effacé des détails personnels » ou encore « Je commençais à mentir dans le livre » (*P*, p.56) ne sont que quelques exemples des nombreuses allusions à ce jeu avec le réel qu'elle met en place. Ce jeu semble inévitable pour la narratrice qui se retrouve seule avec son récit : « C'était trop facile d'écrire un livre avec un seul point de vue, d'effacer, même inconsciemment, les détails dérangeants, les travers honteux, les abus, les malveillances, les méchancetés, la douleur, la trahison, le dégoût. C'était trop facile. » (*P*, p.90) Comme elle est la reine de son roman, elle peut décider où amener le récit. Elle-même devient confuse en perdant littéralement le contrôle de sa propre histoire, ne distinguant plus ce qui est réellement arrivé de ce qu'elle écrit. Le sujet écrivain se heurte alors à la réalité, ne sachant plus différencier sa vie réelle de celle construite par le récit, car « l'autofiction permet l'injection de fiction dans la consignation de faits et d'évènements si strictement réels que le *Je* ne sait que s'y cogner. » (Delaume, 2010, p.51)

2.1.4 Le temps du quotidien

C'est pourquoi on peut observer cette tendance du *je* à chercher le réel en passant par ses expériences intimes, par l'exposition de ce que Tisseron qualifie de « jardin secret » (2001, p.49). Pour pouvoir « tordre le réel » (@maudev, 2017) comme Veilleux le souhaite, il faut d'abord qu'elle arrive à déterminer où il se situe, questionnement qui est récurrent dans plusieurs textes de l'autrice dont entre autres *frankie et alex*. « Où est le réel? » (FA, p.15); pour l'autrice de l'ouvrage *L'exposition de soi* (2003), Anne Cauquelin, cette question symbolise la nouvelle quête de notre époque, celle de la réalité. Selon la philosophe, « le terme réalité envahit notre vocabulaire quotidien » (2003, p.71) au point où chacun cherche à prouver la réalité du monde et à en traquer les moindres traces. Les intuitions de Delaume sur le *je* qui se heurte au réel semble donc se concrétiser; le sujet, obsédé par cette quête de réalité, devient désireux de s'en approcher au plus près et une des seules options qui s'offre à lui est l'exposition de son intimité. Ce mouvement d'extimité, celui qui pousse un sujet à mettre à nu ses expériences considérées comme personnelles, permet de se coller au réel, car il ancre la prise de parole dans la quotidienneté. En effet, un récit intime se replie souvent sur le quotidien afin de créer une impression de vérité, afin de donner à croire au lecteur que celui-ci pénètre dans tous les coins de la vie de celui qui se raconte.

Parallèlement à cela s'ajoute également la notion de temporalité qui, elle aussi, vient affecter le rapport au réel et à la fiction qui se fait sentir dans l'écriture veilleusienne. Il est impossible d'aborder les questions de réel et de fiction sans passer par le temps. C'est lui qui dicte notre rapport au réel, en cadrant notre quotidien et en

ancrant notre expérience dans une temporalité réelle, concrète. L'autofiction demande donc, elle aussi, d'interroger le rapport au temps et c'est ce que Chloé Delaume propose dans cet extrait de son texte théorique *La règle du Je* : « Du réel effectuer une modification. C'est à ça que ça sert, aussi, l'autofiction. Imposer le temps interne à l'horloge du dehors. » (2010, p.73) En d'autres termes, l'autrice et théoricienne de l'autofiction cherche à expliquer que l'écriture autofictionnelle se doit d'investir le réel, et non simplement en rendre compte. En devenant ainsi détentrice de sa propre horloge, l'autofiction joue avec la temporalité, la rend floue. Le même constat peut se faire chez Veilleux alors qu'elle aussi entretient un rapport ambigu au temps, une relation qui semble totalement soumise aux règles de l'autofiction : celles de l'incertitude, du doute permanent. Par exemple, dans *Prague*, au plus fort de sa liaison avec Sébastien, son amant, Maude témoigne de sa relation tumultueuse avec le temps : « J'avais presque trente ans. Je ne savais plus trop bien en fait. Je mentais depuis longtemps sur mon âge. J'avais entre vingt-six et vingt-neuf. J'étais affolée par le temps qui filait. » (*P*, p.56) Non seulement cette confusion de temporalité peut-elle être expliquée par l'implication totale de Maude Veilleux dans son entreprise autofictionnelle (elle est tellement impliquée dans son récit qu'elle en perd ses repères temporels), mais elle peut aussi être comprise par l'entremise de l'époque dans laquelle sa narratrice et elle évoluent : un temps hypermoderne. Qualifiant elle-même son ère de *dry* et d'*hypermoderne* dans son dernier recueil *Une sorte de lumière spéciale* (2019, p.16), Veilleux se retrouve à écrire dans un temps que Nicole Aubert, sociologue, qualifie « d'hyper-espace-temps, d'accessibilité directe, immédiate et généralisée, [...] qui désoriente notre perception du réel » (2003, p.56). Selon les

propos d'Aubert, il paraît ainsi compréhensible que la narratrice de *Prague* se sente perdue dans le temps et ne soit plus réellement en mesure de se situer dans la temporalité réelle, oscillant entre les faits de la « vraie » vie et ceux de ses récits.

De plus, on peut aussi associer cette oscillation à l'espace numérique qui, lui aussi, vient modifier les perceptions qu'un sujet peut avoir face au temps, au réel et à l'imaginaire, comme le suggère Tisseron : « Le virtuel n'est ni le réel, ni l'imaginaire, mais une sorte de plaque tournante à partir de laquelle chacun peut choisir de s'orienter d'un côté ou de l'autre. » (2008, p.48) Ici, ce que Tisseron cherche à mettre de l'avant, c'est la capacité du virtuel, tout comme celle de l'autofiction, à chambouler notre rapport à la réalité et, du même coup, au temps. Étant donné que l'œuvre de Veilleux joue autant avec l'espace littéraire qu'avec celui du web, les risques de confusion temporelle et d'ambiguïté par rapport au réel et à la fiction sont démultipliés, plongeant le lecteur dans un univers d'incertitude où seule la parole de l'auteur s'offre comme vérité.

2.1.5 Écrire l'immédiat

Dans le cas de Veilleux, l'appel du quotidien est partout : dans les thèmes, les images, l'énonciation, la prise de parole au *je*, mais également dans les choix syntaxiques. Il est clair qu'aborder sa vie sexuelle ou ses activités sociales donne un ton intime au récit en lui conférant un sceau d'authenticité, tout comme il est clair que se nommer et faire allusion à des éléments de notre propre vie privée font entrer une partie du récit dans la sphère du réel. Toutefois, dans ses textes, Veilleux dépasse ces techniques autofictionnelles en engendrant un effet de quotidienneté par le biais de

ses choix de syntaxe et de grammaire. L'omniprésence du discours direct et celle d'un langage ancré dans l'immédiateté amplifient le rapport singulier de l'écriture de Maude Veilleux au réel. En employant constamment le discours direct, la narratrice de *Prague* nous transporte avec elle, nous fait croire, l'instant d'un paragraphe, qu'on partage le même espace-temps qu'elle, qu'on suit ses conversations en direct. Le fait d'organiser ses dialogues avec un langage direct comme « j'ai dit : » et « il a dit : » (*P*, p.11) atténue la distance temporelle qui peut se faire sentir dans un roman. Par l'emploi de ce type de phrase, elle réussit à créer une immédiateté totale, une impression de relation en direct, un peu à l'image de celle qu'on ressent dans le cyberspace. En d'autres termes, elle amoindrit l'écart entre le texte et le lecteur. C'est notamment ce à quoi Veilleux fait référence dans une entrevue accordée à Chantal Guy pour *La Presse* en mettant l'accent sur le fait que « ça se passait et ça s'écrivait en direct, cette histoire-là. » (Veilleux dans Guy, 2019) Les innombrables passages en discours direct soutiennent cette remarque de l'autrice, car ceux-ci créent un espace littéraire où la médiation entre l'autrice et le lecteur est considérablement réduite. Cette impression de simultanéité entre la vie intime de Maude et son écriture est d'ailleurs décuplée vers la fin de *Prague*, au moment où la narratrice cherche à revenir aux bases de son projet et qu'elle déclare qu'elle « n'[a] plus envie d'écrire au passé. [Qu'elle] n'[est] plus dans une fiction. [Qu'elle] [est] en route pour Montréal. » (*P*, p.99) Ce sont ces dernières remarques qui mettent en lumière les dangers de ce type de pratique d'écriture. En tentant de pousser à l'extrême les bornes encadrant son récit, Veilleux s'est elle-même fait prendre au piège, oubliant qu'elle était au départ en train d'écrire une fiction et basculant « de la fiction à la réalité [...] ». [S]on erreur ayant

été d'oublier qu'[elle] étai[t] dans une fiction. » (*P*, p.99) Le vrai et le faux, le passé et le présent ainsi que la réalité et la construction littéraire viennent tapisser le texte en créant une confusion quasi parfaite entre réel et fiction, même si, tout bien considéré, il faut toutefois se rappeler que l'autofiction, en tant qu'« expérience qui mêle la vie et l'écriture » (Delaume, 2010, p.18), ne peut qu'en partie inventer « à cause de la mémoire, de l'impossibilité de s'en remettre à elle. » (Delaume, 2010, p.18)

2.2 Une écriture expérimentale

2.2.1 La dynamique entre la création et la vie

Nous avons soulevé plus tôt que l'autofiction était un genre qui se prêtait bien à l'univers de l'expérimentation. De telles modalités créent une frontière poreuse entre deux mondes qui sont habituellement opposés l'un à l'autre : la vie et le texte. L'autofiction veilleusienne permet de rallier ces deux instances en créant un espace d'échange singulier entre la vie intime et les récits, puisant à la fois dans l'imagination et le vécu pour nourrir son travail créateur. Il y a dans l'écriture de Maude Veilleux un besoin, voire une nécessité, d'ancrer ses œuvres dans une logique d'expérimentation. C'est dans son roman *Prague* que ce leitmotiv se fait le plus sentir alors que l'autrice y exploite ses expériences comme matériau littéraire. Comme mentionné précédemment, *Prague* raconte les frasques de Maude, une jeune femme qui découvre la sexualité hétérosexuelle et les écueils du couple ouvert. La narratrice nous transporte dans son intimité, mais également dans une réflexion sur sa pratique d'écriture. Cette alternance entre les passages intimistes et ceux liés à son processus d'écriture permet aux lecteurs de mieux saisir l'implication de Maude Veilleux dans

son œuvre. Pour elle, il ne s'agit pas que d'écrire une autofiction, il s'agit plutôt, comme le souligne Delaume, d'« injecter de la vie au cœur de l'écriture, insuffler la fiction là où palpite la vie. » (2010, p.6) Développée par Chloé Delaume, cette idée de créer un réseau d'interactions dynamique entre la création et la vie colle parfaitement aux œuvres de Veilleux. Contrairement à des auteurs qui écrivent des autofictions dans le but de témoigner de leur vécu à partir de leurs blessures et de leurs idéaux, Maude Veilleux, elle, envisage l'autofiction comme Delaume : « une œuvre d'art sans distinction aucune entre la vie et le papier. » (Delaume, 2010, p.56)

Dans les pages de *Prague*, Maude semble souvent aborder sa vie personnelle comme une scientifique le ferait dans le cadre d'une expérience en laboratoire :

La case du mercredi. Nous nous voyions surtout ce jour-là [...]. Le jeudi, je rentrais à la maison. Je déjeunais avec mon mari. Nous parlions de nos aventures [...]. Je m'assois devant mon ordinateur et je rédigeais un compte-rendu de la veille. Ensuite, je pouvais vaquer à d'autres occupations. (*P*, p.41)

Dans ce passage, on ressent le besoin de structurer son quotidien afin de le centrer sur son travail d'autrice, sur le contenu littéraire qu'elle peut extirper de ses aventures extraconjugales. Comptes rendus, horaires et travail sont des termes présents dans le récit qui nous informent sur la posture de Veilleux. Ses expériences avec Sébastien, son amant, doivent être consignées et résumées afin de pouvoir les raconter. Ce protocole rappelle celui des scientifiques comme l'évoque Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi* : « L'homme vit désormais cognitivement en miroir de sa propre vie, il réfléchit et il s'analyse, jusqu'à transformer son quotidien en objet d'interrogation comparable à l'objet d'expérimentation du scientifique en laboratoire. » (2004, p.110) Pour Veilleux, tout est rapporté à ce travail de terrain. L'importance de l'écriture se

fait sentir tout au long du récit alors qu'elle soutient souvent qu'elle écrit, qu'elle doit écrire « davantage [afin] que le document Word prenne de l'ampleur. » (*P*, p.33) Ainsi, Veilleux donne à l'autofiction une nouvelle dimension en s'impliquant dans le récit de manière à vivre ce qu'elle écrit, ne se contentant pas que d'écrire ce qu'elle vit.

2.2.2 Provoquer l'écriture

Ce renversement entre la vie et l'écriture nous amène à un autre élément évoqué plus tôt, soit la provocation. Autant dans *Prague* que dans ses plus récentes publications et performances, Veilleux joue littéralement avec sa réalité pour pouvoir ensuite la transformer en matériau littéraire. En fait, avec elle, la vie est envisagée « comme une succession d'évènements que le sujet provoque ou que son environnement lui impose et qu'il doit chaque fois gérer sans autre mode d'emploi que celui de se familiariser avec eux et de s'en donner des représentations. » (Tisseron, 2001, p.172) Provoquer, c'est ce terme qui distingue l'œuvre de Veilleux de la majorité des publications autofictionnelles. Dans le cas de *Prague*, l'ouverture de son couple était orientée dans le but d'avoir quelque chose à raconter. Dans le passage suivant, Maude explique son degré d'implication alors qu'elle fait une mise au point sur l'avancement de son écriture :

À ce stade-ci, j'avais l'impression de devoir choisir entre mon couple et le roman. Je devais m'engager complètement envers l'un ou l'autre. Le roman demandait d'aller plus loin, d'être seule, toujours plus seule. Et je n'avais rien d'autre, que l'écriture pour me sauver encore le cul. Si je continuais à essayer d'écrire le livre en ne faisant aucun compromis sur ma vie, le récit devenait complaisant. Qu'une histoire de peine d'amour banale [...]. Ça m'obligeait à me bousiller pour rendre l'histoire meilleure. (*P*, p.60)

Ici, elle met de l'avant le fait de devoir sacrifier son couple au profit du récit, de devoir « [s]'abandonner, [...] tenter l'expérience, [s]e commettre, [s]e brûler. » (P, p.45) En d'autres termes, Veilleux devient en quelque sorte son propre cobaye en subordonnant sa vie intime et ses relations personnelles au roman, car, pour elle, il est essentiel de « [s]e mettre en danger » (P, p.52) pour le texte. C'est d'ailleurs cette pensée qui semble motiver Veilleux à provoquer des événements dans le réel pour ensuite pouvoir les transformer en matériau littéraire. La narratrice affirme avoir « forcé des sentiments, des retournements de situation » afin d'arriver à enfin écrire ce livre. Se désigner soi-même comme objet littéraire en s'imposant de « brise[r] sa vie pour le livre » (P, p.82), de faire de soi un personnage dans sa propre vie est un procédé qui ne va pas sans rappeler la démarche de Serge Doubrovsky dans *Le livre brisé* (1989). Dans ce roman phare de l'histoire de l'autofiction, l'auteur met également de l'avant le fait d'anéantir sa vie et ses relations avec son entourage pour aller au bout de l'autofiction, pour flouer au maximum toutes les frontières entre la vie et le texte. Dans son cas, c'est par le biais de la manipulation du personnage de sa propre femme que Doubrovsky a découvert les dangers de l'autofiction, prise de conscience que la narratrice de *Prague* partage¹⁷. C'est notamment ce que l'on peut

¹⁷ Publié en 1989, *Le livre brisé* est une œuvre autofictionnelle dans laquelle Serge, le narrateur, raconte sa vie conjugale avec l'aide de sa femme, Ilse. Il est possible de faire un lien avec le projet autofictionnel de Veilleux, car autant *Prague* que *Le livre brisé* présentent des sujets prêts à briser leurs vies et leurs relations intimes pour l'écriture. En impliquant sa femme dans la rédaction de son œuvre, Doubrovsky a franchi une certaine frontière en faisant en sorte que le livre puisse « lui servir à agir sur la réalité. » (Jacomard, 1993, p.38) Comme Ilse a perdu la vie au cours de l'écriture, Hélène Jacomard, dans son article « Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky ? » (1993), souligne qu'« il n'est pas interdit de considérer l'image de la brisure comme active : c'est un livre qui brise à grands coups de plume, le réel et la littérature. » (1993, p.37) Tout comme dans *Prague*, les pages du livre agissent sur le réel en causant une fracture dans la « vraie » existence de Doubrovsky.

comprendre à la lecture de ce passage où elle devient confuse, perdue entre ses désirs réels et ceux provoqués pour le roman :

Avec la déprime des jours précédents, je ne voyais plus clair [...]. Cette histoire n'avait de sens que lorsque je commençais à l'écrire. Si je passais une semaine sans rédiger, je me croyais amoureuse, au bord du divorce. Il fallait que je ramène mon expérience à la littérature. Quand je terminais un bon paragraphe, peu importait ma peine, mon manque, ma culpabilité. Il y avait le texte. Le texte salvateur. Celui par lequel tout existe, même moi. Il y avait beaucoup de cela dans ce projet. (*P*, p.47)

Jouer sans cesse aux points de croisement du réel et de la fiction s'avère dangereux pour le sujet qui peut facilement y perdre ses repères, se retrouvant constamment « au bord du gouffre » (*P*, p.52). Ce à quoi nous assistons dans le texte de Maude Veilleux est également pointé du doigt par Chloé Delaume, alors que celle-ci tente de décrire sa propre logique d'écriture : un lieu « où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de [s]a fable. » (Delaume, 2010, p.6)

À ce propos, il serait difficile pour nous de passer à côté de la démarche de Delaume qui lie elle aussi sa vie à son art dans le but de produire des textes autofictionnels expérimentaux. Elle est la créatrice de plusieurs autofictions dont *Le cri du sablier* (2001), *J'habite dans la télévision* (2006) et *Dans ma maison sous terre* (2009). Son travail s'avère intéressant pour notre analyse dans la mesure où elle semble stimulée par les mêmes types de projets que Maude Veilleux. Ses propos dans le roman *Dans ma maison sous terre* peuvent éclairer la notion de cobaye, soit le fait qu'elle s'octroie le rôle de tester, vivre et subir ce qu'elle veut raconter dans ses livres : « Je dis : autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des évènements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. Être monnaie vivante, ou

avatar virtuel. » (2009, p.186-187) Faire du vrai, c'est aussi ce pour quoi Maude Veilleux milite en se mettant elle-même aux devants d'un récit intime où les désirs, les sentiments et les relations font partie d'une fictionnalisation du vécu. Il ne s'agit donc plus pour Veilleux de simplement convoquer ses expériences pour raconter des histoires, il est désormais question de les provoquer. De les vivre. De les pousser à se produire dans sa réalité afin de pouvoir les propulser dans l'espace autofictionnel. De faire de l'écriture « un générateur de fiction dans le réel. » (Delaume, 2010, p.90). De faire de sa vie un roman.

2.2.3 Créer aux dépens de l'autre

C'est probablement pour cette raison que l'autrice interrompt régulièrement le récit des événements, celui rendant compte de ses aventures amoureuses et sexuelles, pour expliquer sa démarche et assurer la compréhension de son lecteur, qui, lui aussi, peut facilement se perdre entre la vie de l'autrice et celle de sa narratrice/personnage. Même si la narratrice de *Prague* se justifie « d'écrire une autofiction en 2016, surtout dix ans après Nelly Arcan » (*P*, p.104) parce qu'elle préfère lire des récits intimes qui ne font pas dans la représentation, elle affirme tout de même avoir d'abord voulu écrire un roman. Cette affirmation peut en partie expliquer l'ambiguïté entre l'invention littéraire et le vécu intime. En réalité, Veilleux s'est elle-même fait prendre au piège par son désir de s'impliquer, son besoin de se coller à un récit authentique et c'est pour cette même raison qu'elle développe l'idée d'avoir failli au contrat d'écriture qu'elle s'était fixé, celui d'écrire un roman :

J'arrivais au bout de l'expérience en me sentant faible et petite. J'étais lâche. J'avais rompu le contrat d'écriture [...]. J'avais basculé de la fiction à

la réalité. Je me retrouvais avec un amas complexe entre les mains, des pots cassés. Je n'avais pas envie de mentir pour autre chose qu'une ligne narratrice. Je n'y voyais aucun intérêt. Je sentais le projet avorté, ma réflexion rompue. Mon erreur avait été d'oublier que j'étais dans une fiction. (*P*, p.98-99)

Le mensonge est un concept que peut endosser l'autrice-narratrice-personnage pour le bon fonctionnement du récit, mais, une fois hors du livre, la situation semble devenir plus problématique pour elle. C'est l'enchevêtrement de sa vie et de son récit qui engendre cet *amas complexe* auquel la narratrice fait référence dans ce passage de *Prague*. Plus elle avance dans son projet littéraire, plus elle sent qu'elle joue avec la vie des autres, la vie de « vraies » personnes, particulièrement celles de Guillaume, son conjoint, et de Sébastien, son amant.

Afin de mieux comprendre la relation de manipulation et de mensonges qu'entretient Maude avec les deux hommes, il faut en revenir au *modus operandi* de Veilleux. Pour que son roman fonctionne, elle avait besoin d'impliquer physiquement et émotionnellement l'autre, ce qui est venu avec un lot de complications que celle-ci n'avait peut-être pas bien calculées. Dès le départ, son mari était conscient de sa démarche : « J'ai eu envie de refermer le couple. J'en ai discuté avec lui devant les toasts. J'ai pleuré un peu en pensant au roman. Je n'avais plus rien à écrire. Je voulais abandonner le projet. Il m'a conseillé de poursuivre [...]. Il n'y a que lui pour comprendre ma démarche d'écriture. » (*P*, p.38) Si on se fie aux paroles de Maude, Guillaume la supportait, mais c'est au moment où elle ne suit plus les règles qu'ils s'étaient préalablement fixées que les choses se complexifient. Découcher, ne plus donner de nouvelles, nuire à leur couple et coucher avec des gens que son mari connaissait, Maude a rapidement enfreint toutes les règles qui étaient, selon elle,

« nécessaire[s] à la survie du couple ouvert. » (*P*, p.17) On peut d'ailleurs remarquer le changement dans la posture de la narratrice en comparant sa vision de l'implication des deux hommes au début du roman et celle à la fin du roman. Aux premiers balbutiements de sa relation avec Sébastien, elle décrit comment elle se positionne dans l'histoire : « J'avais mon mari et j'avais mon amant. Je ne sentais aucune culpabilité. Je ne mentais à aucun des deux, je gardais certains détails pour moi, mais je ne mentais pas [...]. Il fallait enrober la vérité pour que chacun se sente indispensable. » (*P*, p.27) À ce point, Maude est réaliste face à la déformation de la vérité, mais croit qu'elle n'a rien à se reprocher. Cependant, ce sentiment fait tranquillement place à la culpabilité alors qu'elle sent qu'elle perd le contrôle d'une situation qu'elle croyait maîtriser. Même en incarnant à la fois « la proie et le prédateur » (*P*, p.87), en étant à la fois « celle qui demande [et] celle qui impose la limite » (*P*, p.87), elle arrive à la fin de son roman en réalisant qu'il n'y avait personne d'autre qu'elle qui voulait être un personnage dans son histoire. Ainsi, dans les dernières pages du récit, Maude réalise l'ampleur de son entreprise et l'impact que celle-ci a eu sur ses partenaires, ceux qui « auraient l'impression d'avoir été joués ». (*P*, p.82) L'excuse que la narratrice fournit est à l'image de son œuvre :

Ils [Guillaume et Sébastien] auraient raison. J'avais aussi été jouée dans cette histoire. Je brisais ma vie pour ce livre [...]. Toujours cachée derrière le texte. Tout faire pour le texte [...]. Faire un roman de soi. Faire de soi un roman pour se donner un peu de sens. (*P*, p.82)

Tout se justifie par l'implication chez Veilleux, et ce, même si elle se questionne souvent sur les motifs qui la poussent à écrire ce livre : était-ce pour échapper à sa culpabilité causée par le fait qu'elle était en train de tomber en amour avec un autre homme ou réellement parce qu'elle voulait écrire, parce qu'elle voulait « prétendre

vivre ça pour l'écrire, de tout ramener au roman, de subordonner le roman à l'écriture. » (P, p.52) Qu'importe qu'au final l'autofiction ait dépassé le cadre narratif et ait entraîné des sentiments et des désirs hors du livre, il reste clair que Maude s'est elle-même mise dans cette situation complexe et c'est ce qu'elle confirme lorsqu'elle affirme que « de réfléchir aussi fortement à [s]es relations interpersonnelles ne pouvait que mener à douter de tout, de [s]on couple, d'[elle]-même. [Elle] glissai[t]. [Elle] voulais[t] glisser. » (P, p.65) Ici, notre attention se tourne vers cette répétition du glissement, car la narratrice désire clairement souligner le fait que c'est sa décision, que c'est elle qui avait voulu glisser, et non simplement une conséquence de sa démarche. De plus, pour appuyer ses justifications, Veilleux rappelle le projet littéraire d'une autre autrice de l'intime, Annie Ernaux, en citant un passage de *L'écriture comme un couteau* (2003), livre dans lequel Ernaux affirme avoir senti qu'en se plongeant dans l'écriture du roman *Une femme gelée* (1981), elle allait mettre en jeu sa vie personnelle et qu'elle se séparerait de son mari à la fin.

On peut également penser à Chloé Delaume qui elle aussi s'est exprimée sur les répercussions d'une écriture intime autofictionnelle et sur les risques que celle-ci comportait pour soi, mais surtout pour l'autre, pour celui qui est raconté, utilisé, manipulé. Pour elle, comme l'autofiction sert à « écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie » (2010, p.8), il est impossible de passer sous silence la question éthique de l'autofiction étant donné qu'« elle implique l'autre *concrètement*. » (Delaume, 2010, p.69) L'autrice consacre tout un chapitre à cette question en s'attardant entre autres à ce pacte qu'elle établit avec ses proches afin de les impliquer dans ce qu'elle appelle leur

fictionnalisation et d'ainsi les protéger des dangers de l'exposition de l'intime. Tout comme Sébastien s'inquiétait du portrait de lui que Veilleux dépeindrait dans son roman, anxieux d'être comparé au copain de Nelly Arcan dans *Folle* (2013), celui qu'il avait détesté, Delaume craint la réaction de l'autre face au pouvoir de l'écriture, face à la force qu'ont les mots de caractériser quelqu'un, de révéler, d'exposer au grand jour des traits intimes. Ce qui distingue la position de Delaume et celle de Veilleux est certainement leur rapport à la réception de l'œuvre. Chloé Delaume semble vouloir suivre ses pulsions d'écriture, peu importe ce que les autres diront, tandis que Veilleux, elle, se remet souvent en question quant à ce que les autres penseront de son roman. Vers la fin du livre, que ce soit par rapport à sa belle-mère, sa mère, Sébastien ou encore Guillaume, la narratrice de *Prague* anticipe les réactions lorsque ses proches liront son roman, ce qui engendre une peur d'écrire, mais également un besoin de leur demander leur avis : « Un matin, devant du café, j'ai parlé de mon projet de roman devant deux amis. Je me questionnais sur le privé, sur la divulgation de l'intimité. Je me demandais si je trahissais. » (*P*, p.89) On peut alors remarquer que plus le roman tire à sa fin, plus elle ressent le besoin de faire une mise au point avec ses proches, de voir si elle doit retoucher ou non le roman, le rendre plus authentique, plus près de la réalité que possible afin de faciliter sa réception.

2.2.4 Le sacrifice

Face à la question de réception dans l'œuvre de Veilleux, ou la question de l'éthique comme le soulevait Delaume, il semble pertinent de s'intéresser à d'autres théoriciens qui ont eux aussi étudié cet aspect, soit celui d'une écriture où les

frontières entre la vie et le récit sont annihilées, où l'autre se retrouve impliqué malgré lui. Parmi ceux-ci, ce sont les travaux de Vincent Kaufmann qui appuient notre propos. Dans *Dernières nouvelles du spectacle* (2017), Kaufmann émet plusieurs remarques sur le rapport de l'autofiction à l'autre. Celui dont les théories gravitent autour du concept de *spectacularisation de l'auteur* propose l'idée selon laquelle « il n'est pas si facile de jeter en pâture sa vie privée sans y inclure celles des personnes avec qui on la partage. » (2017, p.108) L'autre se retrouve au cœur du dévoilement intime, car

l'écrivain autofictif [...] semble avoir parfois un peu de peine à faire la différence entre réalité et fiction [...], mais il finit également très régulièrement à ne plus la faire entre lui-même et les autres, et donc par exposer l'intimité des autres plutôt que la sienne, sans trop avoir demandé leur avis. (Kaufmann, 2017, p.157)

Dans l'écriture de Veilleux, son intimité est autant dévoilée que celle de son entourage, mais il n'en reste pas moins qu'il y a une certaine logique d'utilisation d'autrui qui est exposée, soit par la manipulation et la mise à nu de la vie intime de ses compagnons.

De plus, on peut aussi ajouter à cela l'idée de sacrifice qui est inhérente à la démarche veilleusienne. À ce propos, Kaufmann rappelle que « le spectacle, c'est une culture de la comparution, de l'aveu, de l'authenticité et de la transparence [...]. Un autre point commun qui se dégage de ces paramètres, c'est qu'ils impliquent tous d'une manière ou d'une autre une dimension *sacrificielle*. » (2017, p.119) Ce qu'on peut dégager de cette notion de sacrifice, c'est que le *je* doit se mettre en danger pour réussir à s'impliquer totalement dans son œuvre et qu'il doit souvent y sacrifier des relations pour y arriver, relations avec les autres, mais aussi avec lui-même. En somme, pour emprunter les mots de Kaufmann, « pour simplifier encore un peu les

choses on dira que, pour que le spectacle soit bon, il faut que quelqu'un foute la merde, apparemment dans tous les sens du terme. » (2017, p.152) Dans *Prague*, la « merde » est enclenchée par Maude, par celle qui croyait que « si l'expérience humaine [lui] était offerte, autant tout scraper, pleurer une bonne claque, en baver et constamment être au bord du gouffre [...], pens[er] à l'écriture comme une validation de l'expérience humaine. » (*P*, p.52)

2.2.5 Le braconnage

Si *Prague* nous laisse croire que Veilleux est prête à tout pour la littérature, il n'en reste pas moins que l'autrice semble remettre en question cette posture dans « Mille », un texte écrit un an après la publication de *Prague*. Dans « Mille », Maude Veilleux aborde la dimension sacrificielle en se questionnant sur l'implication de l'autre dans ses projets littéraires : « L'idée d'inventer des personnages ne m'apparaît plus éthique. Braconner la vie des autres. Penser que je connais leur souffrance, la comprend, puis la travestir en une belle structure narrative. » (*M*, p.138) Alors que dans *Prague*, on imagine que Maude a joué avec la vie de Sébastien et avec celle de Guillaume, le constat diffère dans ses textes suivants. On sent une réelle prise de conscience du pacte qu'elle doit respecter avec son entourage, celui de ne pas leur imposer sa fiction personnelle. Se mettre en danger, oui, mais pas l'autre, car « c'est le déposséder de son pouvoir de sujet. » (*M*, p.142) C'est certainement ce qui pousse l'autrice à faire preuve de prudence dans son tout nouveau projet de direction, celui du recueil *Bad boys*. Fidèle à son mode opératoire, pour ce collectif, Veilleux avait prévu réunir des auteur.rice.s avec qui elle avait eu « des relations amoureuses, des

ami-es de longue date, des gens qui pourraient [l]'aider dans [s]a carrière, des relations brisées et difficiles, des gens qui n'ont pas de pratique d'écriture » (BB, p.6) dans le but de les inciter à écrire des textes, dans le but de se positionner en tant que *bad person*. Toutefois, même si ce rôle lui donnait le motif idéal pour bousiller la vie des autres, pour jouer avec leur intimité comme elle l'avait fait avec Sébastien et Guillaume, l'autrice adopte une posture différente et réalise que « [s]on obsession à mélanger la littérature et la vie ne doit pas compromettre les autres. » (BB, p.11) On peut croire que son expérience avec le roman *Prague* lui a permis de revoir ses pratiques d'écriture et de les adapter aux autres afin de les protéger des dangers reliés à l'autofiction. Seule Veilleux désire faire de sa vie une fiction et c'est pour cette raison qu'elle seule doit figurer au rang des personnages, qu'elle seule doit tout mettre en jeu pour ses expérimentations littéraires.

2.3 L'univers de la performance : du spectacle à la performativité

2.3.1 La nouvelle performativité

Serge Tisseron affirme dans *L'intimité surexposée* que « les pratiques par lesquelles le soi intime est mis en scène dans la vie quotidienne ne relèvent non pas d'une seule forme, mais trois : verbale, imagée et corporelle. » (2001, p.55) De ces propos de Tisseron, nous nous attardons à la troisième forme, soit celle liée au corps afin de nous mener vers un élément central dans l'œuvre de Veilleux : la performance sous toutes ses formes. Dans la partie précédente, nous avons plongé dans la logique créatrice de Maude Veilleux, ce qui nous a permis de rendre compte de son degré d'implication dans son art, un trait singulier qui a d'ailleurs été abordé par Chantal

Guy dans son article sur l'autrice québécoise. « Son engagement total, corps et âme. Cette façon d'écrire pour vivre et de vivre pour écrire, sans compromis, sans peur » (Guy, 2019); cette affirmation de la journaliste soulève un élément propre à l'univers de la performance : l'implication. C'est cette caractéristique de l'œuvre de Maude Veilleux qui nous demande d'interroger la place de la performance autant dans ses textes publiés sur support traditionnel que sur supports numériques.

Il nous semble d'abord essentiel de différencier deux différentes parties du concept de performance, celle de la performativité du langage à celle de performance en tant que spectacle. Notion théorisée par John Langshaw Austin en 1962, la performativité suppose que la parole peut induire l'action. En fait, les paroles d'un sujet peuvent venir modifier le monde en engendrant des actions dans celui-ci et c'est ce qu'Austin explique dans ses travaux. Pour Austin, il était majoritairement question de linguistique et d'acte de parole, mais, désormais, le concept exerce une influence plus large et c'est notamment ce que Josette Féral expose dans son article sur la performance et la performativité. Dans ce texte, la critique définit ce qui, selon elle, correspond à la place de la performativité dans nos vies :

Le concept de performativité peut [...] s'appliquer non seulement à toute action, mais aussi à toute discipline qui n'entre habituellement pas dans le créneau de la performance : l'architecture, la littérature, le droit, la peinture, etc. Autrement dit, la performativité serait le résultat de la reconnaissance du potentiel performatif d'une action, d'un événement ou d'un objet, potentiel qui relèverait des quatre catégories énoncées plus haut (être, faire, montrer le faire et l'expliquer). (2013, p.208)

Ces propos de Féral suggèrent qu'en réalité plusieurs disciplines ont le potentiel d'être considérées sous le prisme de la performativité, la performativité étant libérée de son cadre langagier. Ainsi, peut-on dire que les limites théoriques de la

performativité sont abolies? En quelque sorte, car, si tout peut relever de la performativité, des gestes anodins tels que « s’asseoir sur une chaise, traverser la rue, dormir – peu[vent] être transformé[s] en performance en concevant ces actions ordinaires comme autant de performances. » (Schechner, 2013, p.142) Cela permet d’expliquer comment, malgré l’omniprésence du vécu, d’une certaine *vérité*, les œuvres de Veilleux présentent toutes un rapport à la performativité, que ce soit dans la manière dont le faire s’organise dans sa vie et ses textes, ou dans la manière dont la mise en scène de certains aspects de sa vie devient des actes performatifs. Lorsque Veilleux met en récit son expérience de couple ouvert, elle fait arriver les *choses* pour de vrai ce qui pousse son écriture vers la performativité, vers ce qui a tendance à faire les choses au lieu de les contempler ou de les représenter.

Il faut toutefois rappeler qu’il est important de bien distinguer la performativité de la performance comprise en tant que spectacle. Même s’il y a une relation évidente entre les deux, il n’en reste pas moins qu’il existe une distinction, subtilité qui peut engendrer une impression d’ambiguïté. En fait, « grâce à ceux qui créent des performances, à ceux qui se mettent en scène et produisent fiction et réel par le biais de leur corps et de leur voix » (Féral, 2013, p.215), la performance rejoint la performativité afin de former une dynamique nouvelle, une relation qui met en lumière des œuvres qui font et qui sont ancrées dans le présent, dans un *ici-je-maintenant*. Féral explique également que la performance et la performativité gravitent toutes deux autour de ces trois verbes : *faire, être, montrer le faire* (2013, p.207). C’est ce qui permet de mieux comprendre les ramifications qui les lient à l’autofiction, car en tant que genre qui s’ancre dans le présent, la théâtralité au

quotidien et l'événementialité, l'autofiction partage avec l'univers de la performance plusieurs points communs¹⁸.

2.3.2 L'implication totale

En ce qui concerne les liens entre la performativité et l'autofiction, il faut de nouveau se tourner vers les travaux de Delaume, qui considère que l'autofiction lui permet de reconstruire autant le passé que le présent. Dans ses remarques théoriques sur le sujet, Chloé Delaume affirme que « déclarer institue, parce que dire, c'est faire. L'autofiction contient des gènes performatifs. » (2010, p.79) La question qu'il faut alors se poser est la suivante : comment un auteur peut-il arriver à faire advenir des évènements ou des sentiments dans sa vie par le biais de l'écriture autofictionnelle? Pour Maude Veilleux, ce questionnement s'impose rapidement au cours de l'écriture de *Prague* comme le relatent les propos de sa narratrice :

Plus le livre avançait, plus je me disais qu'il fallait qu'il y ait un changement radical dans ma vie. Pour l'instant, je ne voyais pas ce changement advenir [...]. Il fallait que l'implication soit plus grande, soit vraie. Si je voulais placer l'écriture au centre de mon existence, je devais le faire jusqu'au bout. (*P*, p.65)

Écrire de l'autofiction avec des *gènes performatifs* pose un lot de paradoxes. Le *je* veilleusien, tel que le dictent les théories sur l'autofiction, renvoie à un personnage fictif, mais qui nous transporte tout de même dans un récit d'évènements rattachés au réel, ou, du moins, à une réalité à laquelle le lecteur arrive à croire, à une réalité vraisemblable. C'est ici que l'idée de performatif prend tout son sens : Veilleux, pour assurer le caractère vraisemblable de ses récits, se doit de mettre en scène un *je*

¹⁸ Nous discuterons d'abord de performance dans la suite de cette section et nous nous pencherons sur la performativité dans la section suivante.

réellement impliqué. Pour que la parole soit performative, Veilleux n'a d'autre choix que de réaliser ce qu'elle raconte, de provoquer les émotions qu'elle tente de mettre en mots. Réellement impliquée signifie être présente, faire sentir sa présence dans l'immédiat, ce qui va de pair avec ce qu'Andrée Martin affirme à propos de la performativité qui, selon elle, représente « un acte au présent, une expérience corporelle concrète, un agir dans l'immédiateté de l'œuvre en train de se faire. » (2011, définitions) Ainsi, l'autofiction et la performativité se rejoignent dans leur pluralité; comme le souligne Féral, la performativité est « synonyme de fluidité, d'instabilité, d'ouverture du champ des possibles, se situant entre reconnaissance et ambiguïté des significations. » (2013, p.212) La performativité a des points communs avec l'autofiction qui est, tout comme la performativité, « multisignifiante et plurielle, et va à l'encontre de l'Un pour faire émerger le Pluriel. » (Féral, 2013, p.212) Les deux marquées « d'ambiguïté des flux de sens, d'instabilité, de glissement des formes et des significations » (Féral, 2013, p.212).

Pour démontrer cette dynamique entre le dire et le faire dans l'œuvre de Veilleux, nous pouvons analyser la pression ressentie par la narratrice de *Prague* alors qu'elle perd elle-même le contrôle de la distance entre la « vraie » vie et celle reconstruite par le langage. Dans la littérature intime, le sujet narre habituellement des expériences vécues en y ajoutant ou non une part de fiction, mais les mécanismes d'écriture de Veilleux diffèrent. L'autrice, qui semble vouloir faire de sa personne et de sa vie une œuvre, fonctionne à l'inverse : elle produit du réel par la fiction. Dans « Mille », elle nous éclaire sur ce mode de fonctionnement particulier :

Je fonctionne à l'inverse, j'organise les choses afin qu'elles se matérialisent dans le réel. Je comprends par la fiction et je la transpose en réalité. Ça me

donne du pouvoir, une impression de contrôle. Jusqu'à ce que tout se mélange. Que j'atteigne la limite. Que je ne sache plus différencier le vrai du faux, le réel de l'imaginaire [...]. (M, p.140)

Son histoire d'amour avec Sébastien dans *Prague* s'offre comme un exemple idéal afin de démontrer comment cette relation entre le réel et la fiction met de l'avant le caractère performatif du langage. Dès le début du roman, la narratrice lance l'idée de faire un voyage à Prague avec son amant, blague qui, selon les dires de la narratrice, se transforme en réalité lorsqu'ils achètent leurs billets d'avion. Même si son expérience de couple ouvert ne s'est pas déroulée comme elle l'aurait souhaité, elle tient à se rendre au bout des choses, à les vivre et non pas uniquement à les raconter. Évidemment, pour elle, l'implication doit être totale et c'est ce qu'elle prouve à la fin du roman en se rendant à Prague : « Je n'arrivais pas encore à comprendre ce que j'étais venue chercher ici. Un alignement des planètes. Un peu de magie. Une fin pour mon livre. Prague, c'était la confirmation du roman, l'implication totale. Juste pour prouver mon engagement envers le processus. » (P, p.103) Ici, l'acte de parole de la narratrice devient performatif alors qu'elle réussit à littéralement faire en sorte que la fiction qu'elle écrit fasse advenir les événements dans sa vie. La performativité doit être considérée comme une approche qui a la capacité d'agir étant donné qu'elle ne fait pas que représenter des actions ou du ressenti, elle vise à les modifier ou à les faire advenir. Ainsi, lorsque Maude repousse les limites du récit pour aller à Prague, pour vivre cette aventure jusqu'au bout, elle donne au récit la fonction de générer des actions, actions qui deviennent, à leur tour, à l'origine de la narration et de sa structure. Comme l'avance Allan Kaprow dans *L'art et la vie confondus* (1996), « le faire et l'écriture semblent agir l'un sur l'autre – il y a un effet de réciprocité » (1996,

p.29) qui oblige l'autrice à s'impliquer corps et âme, comme nous l'avons déjà souligné en début de chapitre. En résumé, si l'autofiction et la performativité réussissent à s'unir dans l'œuvre de Maude Veilleux c'est qu'elles permettent toutes deux une certaine fragmentation du soi¹⁹.

2.4 La performance sous le prisme du spectacle

2.4.1 L'agir

Se sacrer soi-même personnage requiert une certaine capacité du sujet à se jouer, à se mettre en scène sous le regard des autres. C'est cela qui nous amène à nous intéresser à la notion de spectacle dans l'œuvre de Maude Veilleux. Au tout début de la section précédente, nous avons proposé d'étudier la performance chez Veilleux à travers deux concepts : la performativité et le spectacle. D'abord, qu'entendons-nous par performance ou encore par spectacle? Alors que plus tôt nous abordions la performativité au sens d'Austin, soit par rapport à l'acte de parole, ici, il sera plutôt question de l'envisager par le biais de la mise en scène et de la performance. Comme l'indique la définition du dictionnaire *Larousse*, la performance, dans l'art contemporain, est synonyme d'action. En fait, l'art de la performance a pour but de mettre en scène un ensemble des gestes ou d'actions, d'évènements ou encore d'émotions qui impliquent souvent qu'un sujet se donne en spectacle. Comme nous le rappelle Josette Féral dans son article « De la performance à la performativité » (2013), « la performance est toujours action, elle est toujours du domaine du faire. » (2013, p.209) Faire, se donner en spectacle et se mettre en scène sont trois actions

¹⁹ Nous reviendrons sur la fragmentation du soi dans le troisième chapitre.

que Veilleux répète, que ce soit dans ses œuvres, ses performances ou ses publications sur les réseaux sociaux. Au-delà du domaine littéraire, Maude Veilleux est aussi impliquée dans celui des arts de la performance. Par exemple, l'autrice a cessé de parler durant plus d'un mois, expérience dont elle rend compte dans « j'ai arrêté de parler » (2019), un poème publié dans *Estuaire*, et elle s'est également enfermée dans un placard durant une semaine pour se filmer en continu dans le cadre d'une résidence au centre d'art contemporain Le Lobe. Ces deux performances ancrent la pratique de Veilleux dans l'univers des arts spectaculaires, ou plutôt, selon Vincent Kaufmann, dans celui des arts qui sont « à la jonction entre littérature, théâtre et art » (2017, p.185).

2.4.2 Le besoin de faire vrai

Les propositions de Kaufmann sur le spectacle peuvent venir soutenir les liens entre l'œuvre de Veilleux et la performance. Dans *Dernières nouvelles du spectacle*, ouvrage cité précédemment, l'auteur propose de définir le spectacle selon deux grandes lignes : l'apport de l'authenticité et celui de la mise en scène. Selon lui, l'arrivée des médias sociaux et les plus récents changements sociétaux nous ont obligés à poser un nouveau regard sur la notion de spectacle. Selon Kaufmann, « le spectacle a ainsi changé de nature, et c'est parce qu'il en est ainsi qu'il concerne au premier chef l'auteur appelé à devenir un spécialiste de la mise en scène de soi. » (2017, p.65) Cette mise en scène de l'auteur sous-entend un autre concept important : l'aveu. Kaufmann soutient que le spectacle a grandement renforcé la culture de l'aveu, car la monnaie d'échange de l'économie spectaculaire est la vie privée du sujet, son

intimité. Pour faire en sorte que le public adhère, le spectacle doit faire vrai, et ce, en explorant la sphère de la vie privée, celle qui minimise l'écart entre l'artiste et son destinataire. C'est notamment ce que l'on peut observer dans le travail de Veilleux. Cette conjonction entre la vie intime et le spectacle est soutenue par la performance qui, elle, « rend intentionnellement floues les catégories et les mélange avec la vie de tous les jours. » (Kaprow, 1996, p.212) Le spectacle, la mise en scène et la vie intime s'unissent dans les œuvres de Veilleux par le biais, entre autres, de la vidéo alors que l'autrice se filme souvent dans des situations quotidiennes, des événements de la vie de tous les jours.

En plus de la mise en scène de soi, ce lien qu'entretient l'autrice avec la caméra nous amène à un autre aspect du spectacle que Kaufmann dénote, soit l'authenticité. Même si « le spectacle est mensonger, aliénant » (Kaufmann, 2017, p.109), il ne faut cependant pas négliger le fait qu'« il se drapé dans l'authenticité, il se masque ainsi de son envers. » (Kaufmann, 2017, p.109) Le fait de se filmer permet à Veilleux de donner à ses performances leur dose nécessaire d'authenticité, car la vidéo laisse des preuves, donne l'impression d'un événement qui se produit en direct, en plus de nous plonger dans sa vie intime (nous pensons ici à sa performance dans le placard où elle se filmait à longueur de journée, sans interruption, avec l'aide d'une webcam). Mais pour quelles raisons le spectacle a-t-il tant besoin de créer un effet authentique? Il faut en revenir aux propos de Kaufmann sur le sujet afin de mieux comprendre pourquoi le spectacle, « un terme qui connote pourtant l'artificialité » (Kaufmann, 2017, p.111), renvoie à quelque chose d'authentique. Pour que le spectacle fonctionne, Kaufmann croit qu'il faut tout miser sur le vécu et c'est ce qu'il conceptualise dans cet extrait :

Il faut qu'on y croie, l'authenticité est sa condition de possibilité, et c'est pourquoi il faut, dans le domaine des représentations artistiques, écrites, plastiques ou audiovisuelles, ces points de capiton avec la réalité que représente le "vécu" d'un auteur, dont l'authenticité est contresignée par ce qu'elle coûte à celui ou celle qui décide d'apparaître dans le spectacle. (2017, p.112)

En fait, Kaufmann explique que la réussite du spectaculaire dans une œuvre dépend en partie de la réception du public qui doit absolument y croire. Pour qu'on adhère au spectacle, il faut qu'il nous semble suffisamment crédible, ce qui ne signifie toutefois pas nécessairement qu'il y ait quoi que ce soit d'authentique. Pour Kaufmann, il suffit que le spectacle se mette en scène comme tel, souvent en choisissant la voie de la performance ou d'un discours au *je*.

2.4.3 L'évènement vécu

Kaufmann ajoute également la notion d'évènement, un concept qui s'avère tout aussi important dans les théories de la performativité que dans celles sur le spectacle. Dans le cas du spectacle, l'évènement vient jouer un rôle dans la création du sceau d'authenticité. Kaufmann soutient qu'« au cœur du spectacle, il y a cette conjonction avec l'évènement, il faut un évènement, une injection d'authenticité avec laquelle on quitte le régime proprement littéraire de la fiction, qui est le régime de ce qui n'arrive jamais. » (2017, p.141) S'il faut un évènement pour que le spectacle fonctionne, c'est pour qu'on puisse basculer du côté du vécu. C'est d'ailleurs sur cet angle précis que se croisent la performativité et la performance dans le sens de spectacle. Selon Féral, la performativité est elle aussi rattachée à l'évènement dans la mesure où « elle se repère dans un évènement. » (2013, p.208) La performativité vient ainsi rejoindre l'art performance, car celle-ci, « en étant en effet porteuse d'évènementialité » (Féral,

2013, p.209), introduit l'idée d'une action en train de se faire, soit de l'immédiateté. Autant la performance que la performativité font surgir une certaine forme de vécu ou d'immédiat grâce à l'événement et c'est ce qui fait en sorte que les deux concepts présentent un art en train de se faire. Dans le cas de Maude Veilleux, toutes ses œuvres peuvent donner l'impression de se créer dans l'instant présent, de prendre vie au fur et à mesure qu'on les lit ou qu'on les visionne. Quand elle explique sa posture dans son recueil de poésie *Une sorte de lumière spéciale*, elle met d'ailleurs de l'avant cet effet d'immédiateté : « Je n'ai pas encore terminé d'écrire. Tout est un work in progress. » (LS, p.9) Chez Veilleux, l'évènement devient en quelque sorte toujours une performance, car elle se donne comme objectif d'« écrire le texte et écrire le texte autour du texte et aussi vivre le texte et vivre le texte autour du texte. » (LS, p.45) Les évènements sur lesquels s'appuient les œuvres de Veilleux, par exemple ses rencontres avec Sébastien, ont pour vocation de transformer sa vie, ce qui nous ramène au domaine de la performance. Comme nous l'avions souligné au début de cette section, la performance se décline désormais sous une multitude de visages et c'est majoritairement son rapport à l'action qui permet de la reconnaître. Aux dires de Josette Féral, les spectacles relevant de la performance seraient ainsi ceux « où l'action, loin d'être stabilisée autour d'un sens explicite, d'une forme fixe, ne cesse de bouger, où les processus de création sont apparents, où le sens glisse, où les significations se télescopent. » (2013, p.215)

Maude Veilleux instaure une logique de jeu intentionnel dans tout ce qu'elle crée. Afin de toujours conserver un champ des possibles infini, elle brouille les

frontières entre sa vie et ses œuvres, à un tel point où, parfois, même « [elle] ne trace plus très bien la ligne entre le projet d'art et le début de la folie. » (@maudev, 2017)

Comme elle désigne elle-même sa vie en tant que terrain de création littéraire, ses œuvres sont marquées par une forme particulière d'incertitude et de doute, les univers fictionnel et réel se confondant l'un à l'autre jusqu'à la fusion totale. Cas typique en autofiction, cette confusion est toutefois poussée à son extrême par Veilleux en raison de son besoin constant de décroiser les barrières entre l'art et l'existence. Pour y arriver, l'autrice se met au service de la performance sous toutes ses déclinaisons. En mettant sa vie en jeu pour créer, Maude Veilleux structure ses récits à même son quotidien et c'est ce qui fait en sorte que tout semble ancré dans une logique performative. Spectacle et performativité se mélangent dans un but commun, celui de donner une impression d'instantanéité au texte, de donner l'impression que les événements s'écrivent et se vivent en simultané. La performance s'immisce donc dans tous les recoins de l'œuvre au point où l'autrice en vient à se dissoudre dans ses récits, à faire en sorte « que les traces de [son] moi dans l'espace ne deviennent que narration, que fiction. Un personnage sans corps. » (*M*, p.140).

Autrement dit, chez Veilleux, la vie est perçue comme une toile vide dictée par les tournures du récit autofictionnel. La vie comme expérience du multiple, multiples possibilités de l'écriture et aussi, mais surtout, multiples possibilités identitaires.

CHAPITRE 3

L'IDENTITÉ AU TEMPS DE L'HYPERMODERNITÉ : L'EXPLORATION DE L'UNIVERS DES POSSIBLES

« Je suis en grande partie la prose même que j'écris [...]. Je suis devenu un personnage de roman, une vie lue. Ce que je ressens est seulement ressenti (bien malgré moi) pour qu'il soit écrit que cela a été ressenti [...]. À force de me recomposer, je me suis détruit. À force de me penser, je suis devenu mes propres pensées, mais je ne suis plus moi [...]. Je me raconte tellement que je n'existe plus, et j'utilise comme encre mon âme elle-même, qui n'est bonne, d'ailleurs, à rien d'autre. »
-Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquilité* (1999), p.210-211.

Si l'écriture de Maude Veilleux nous semble aussi proche de son intimité, c'est que les œuvres de l'autrice ne cessent de questionner son identité en faisant de celle-ci le fil conducteur de ses textes, mais également la clef de compréhension de sa posture littéraire. S'il est vrai, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, que « jamais le moi privé intérieur ne s'est autant manifesté publiquement » (Illouz, 2006, p.17), il va de soi que l'identité du sujet soit constamment convoquée lorsqu'il tente de se raconter. En fait, l'omniprésence des récits de soi nous incite à trouver les motifs qui poussent les sujets à exposer leurs questionnements identitaires par le biais de la littérature. Pour plusieurs, ce repli sur le soi intime ne peut qu'être le symptôme d'une société narcissique et de sujets de plus en plus repliés sur leur égo²⁰. Comme le rappelle Madeleine Ouellette-Michalska, « l'expansion du genre, phénoménale depuis une vingtaine d'années, est considérée par certains critiques

²⁰ Plusieurs débats ont eu lieu depuis l'identification de l'autofiction, notamment sur sa classification générique, mais également sur sa façon de mettre de l'avant le *je*. Colonna et d'autres critiques ont souvent suggéré d'envisager l'autofiction comme une pratique d'écriture narcissique où les auteurs ne font que se replier sur soi et se regarder vivre. C'est ce que Stéphanie Michineau rappelle dans son article « Autofiction : entre transgression et innovation » : « C'est un abus inadmissible que de l'assimiler l'autofiction, comme Vincent Colonna, à l'autofabulation, par laquelle, un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire » (Michineau, 2010, p.22). Genon fait un constat similaire lorsqu'il explique que « le genre de l'autofiction, à partir du moment où il est ainsi nommé (1977), pose problème. « Genre litigieux », « genre pas sérieux », « mauvais genre » selon les expressions respectives de Michel Contat, Marie Darrieussecq et Jacques Lecarme » (Genon, 2004).

comme l'essence même de la postmodernité, alors que d'autres y voient un repli sur soi égocentrique et régressif, souvent lassant ou même condamnable. » (2007, p.67) Cependant, grâce à la démarche littéraire de Maude Veilleux et d'autres auteurs l'ayant précédée, il est possible d'envisager la mise en avant de soi en autofiction comme une forme d'exploration identitaire. Dans ce troisième chapitre, c'est notamment en passant par le concept d'hypermodernité que nous serons amenée à mieux comprendre comment l'autofiction permet de repenser l'écriture de soi, mais également la question de l'identité. Loin d'être le produit d'un sujet narcissique, l'écriture autofictionnelle sera plutôt considérée comme un lieu d'ouverture du soi sur un univers des possibles, un lieu où le sujet peut se déployer dans toute sa malléabilité. En ce qui a trait au rapport à soi, il s'agit de comprendre comment Maude Veilleux s'éloigne complètement des caractéristiques de l'autobiographie traditionnelle dans laquelle le but était de trouver la vérité ultime et stable à propos de soi en faisant d'elle un sujet complexe et multiple²¹. À partir de l'étude de cette mouvance du sujet veilleusien, notre objectif est d'identifier de quelle manière le *je* fictionnel et le *je* réel peuvent arriver à cohabiter dans ses œuvres. En passant par les concepts d'hypermodernité, d'identité et de sexualité, nous consacrons ici nos réflexions sur le jeu identitaire mis en place par Maude Veilleux afin d'arriver à proposer une réponse à la question suivante : comment arrive-t-elle à mobiliser l'univers autofictionnel pour se créer une identité constamment en mouvement, pour créer un espace ouvert sur l'expérimentation narrative et identitaire?

²¹ Nous tenons à souligner que cet éloignement à l'autobiographie traditionnelle s'inscrit dans un mouvement qui se développe au 20^e siècle (avec Michel Leiris, Nathalie Sarraute et Roland Barthes par exemple) et qui caractérise l'écriture de soi dans la littérature contemporaine.

3.1 L'hypermodernité

3.1.1 Écrire avec de nouvelles conditions

Quoique les pratiques autofictionnelles soient traçables dans la littérature depuis des décennies²², le contexte social actuel sert de piste de compréhension à la récente montée en popularité et visibilité de l'autofiction. En tant que « vitrine ouverte sur le monde, l'autofiction est à la fois miroir et produit de l'effritement des appartenances, des valeurs, des codes esthétiques et culturels observables dans nos sociétés » (Ouellette-Michalska, 2007, p.146) et c'est ce qui fait d'elle un lieu d'expression idéal pour les sujets d'aujourd'hui, pour des sujets hypermodernes.

D'abord, qu'entendons-nous par hypermoderne? Il faut avant tout comprendre que l'hypermodernité décrit la période où il y a eu exacerbation et radicalisation de la modernité. En prenant appui sur les travaux de Gilles Lipovetsky, qui s'est beaucoup intéressé au sujet, il est possible de définir l'hypermodernité comme une période sociale où tout est désormais basé sur le culte du présent, l'urgence de vivre. Pour le sociologue, l'hypermodernité peut être comprise par l'idée suivante : l'éclatement des limites. En fait, il s'agit d'un temps où tout est poussé à l'extrême et où règne l'éphémère dans toutes les composantes de notre société. Parmi celles-ci on retrouve le sujet qui ne peut qu'être affecté par de tels changements sociaux. Perméable à son environnement et au contexte social dans lequel il évolue, le sujet a lui aussi été

²² Nous avons déjà abordé ce sujet en introduction du mémoire en soulignant que la pratique autofictionnelle était déjà répandue avant que Doubrovsky ne décide de proposer le terme « autofiction » pour la définir. Pour le redire une autre fois, il est possible de penser à certaines œuvres de Proust, Céline, Barthes, Perec et Colette entre autres. Comme le rappelle Arnaud Genon, « en 1977, Serge Doubrovsky inventait le néologisme "autofiction", mot aujourd'hui rentré dans la langue et les dictionnaires, [mais] [b]ien sûr, la chose existait déjà » (2013, p.45) comme nous l'avons déjà souligné en identifiant certaines œuvres ayant une construction proche de celle de l'autofiction telle que la définissait Doubrovsky.

touché par cette vague d'excès attribuable à l'ère hypermoderne. Le sujet hypermoderne est ainsi caractérisé par un rapport complexe à l'identité, au corps, aux autres et au monde. L'immédiateté et le besoin de contrôle sur la vie et le temps ont apporté une certaine fragilité chez les sujets qui sont désormais constamment plongés dans l'incertitude face à leur existence. (Lipovetsky, 2004, p.1 et suivantes)

Ces réflexions sur le sujet hypermoderne nous amènent à voir un lien étroit entre l'autofiction et l'hypermodernité. Le doute engendré par le temps hypermoderne provoque un besoin de contrôle sur sa vie qui se traduit souvent par une tendance à remettre en question son identité et à la produire soi-même. C'est notamment ce qu'explique Nicole Aubert dans son ouvrage *L'individu hypermoderne* (2004) alors qu'elle note que « l'individu est amené à se produire lui-même et à s'interroger sur les nouvelles limites de son identité : jusqu'où est-il lui-même? » (2004, p.21) En fait, « par la manipulation de soi sur internet ou dans un récit, il met en place un processus d'expérimentation de soi qui est ainsi une manière, pour l'individu contemporain, de porter sur lui-même un regard réflexif et d'apprendre à mieux s'expérimenter. » (Aubert, 2004, p.21) Toujours incité à se questionner, le sujet hypermoderne se doit de trouver des moyens par lesquels explorer et faire advenir son identité, et l'autofiction s'offre comme l'un d'entre eux. Étant donné le besoin grandissant de repousser les limites de soi, les sujets hypermodernes trouvent dans l'écriture autofictionnelle une latitude exceptionnelle leur permettant d'explorer les différentes possibilités identitaires. Les sujets sont plus enclins à être malléables dans leur conception de soi et à viser plus une forme renouvelable d'identité qu'une fixité absolue de soi. L'hypermodernité a donc engendré un changement de paradigme

quant à notre conception de l'identité, celle-ci devenant à l'image des sujets hypermodernes, soit marquée par l'excès, l'incertitude et la fragmentation.

3.2 L'identité

3.2.1 Un renouveau identitaire

L'étroite relation qui se tisse entre les écritures de l'intime et la question identitaire nous oblige à d'abord faire l'examen du concept d'identité afin de mieux situer notre position parmi les multiples théories qui traitent du sujet. La notion d'identité est marquée par un fort caractère polysémique. En effet, l'histoire, l'anthropologie, la psychologie ou encore la sociologie ne sont que quelques exemples de domaines d'étude qui font appel à la notion d'identité pour essayer de comprendre l'univers complexe des relations sociales. Ayant toujours suscité un intérêt dans la sphère des sciences humaines, le concept d'identité a connu un essor dans les années soixante-dix alors qu'on se questionnait de plus en plus sur notre identité personnelle et notre rapport à la société. Que ce soit dans les théories des penseurs de l'Antiquité ou encore dans celles des psychanalystes, tous s'entendent pour dire que l'identité est une notion qui se saisit difficilement et qui amène un lot de paradoxes. Auparavant, l'identité se définissait par son unité, son unicité, sa permanence ou encore son caractère immuable (Collovald et al., *Universalis*). À cela la sociologie a ajouté l'importance de l'interaction sociale en démontrant comment l'identité était déterminée par l'acceptation et la confirmation de soi par le biais de relations avec autrui. Les jeux relationnels ont donc été amenés au cœur de la question identitaire en faisant de celle-ci une notion étroitement liée à la confrontation de soi à autrui

(Collovald et al., *Universalis*). À partir de ce moment, la définition de l'identité a connu un déplacement en s'adaptant davantage au contexte social qui lui aussi connaissait des changements en entrant dans une ère postmoderne, puis hypermoderne.

Rappelons-le, avant, « l'identité personnelle concern[ait] le "sentiment d'identité" (idem, mêmeté), c'est-à-dire le fait que l'individu se perçoit le même, reste le même, dans le temps. » (Collovald et al., *Universalis*) Certains théoriciens considéraient que l'identité était naturelle, qu'elle était plutôt imposée au sujet que construite par celui-ci. Cependant, de nos jours, l'identité s'impose comme une notion plus ouverte. En fait, comme le fait ressortir Isabelle Grell, « le moi postmoderne suppose qu'il n'existe pas de moi noyau. » (2017, p.148) C'est également ce que Jean-Claude Kaufmann a eu comme intuition par rapport à l'identité, alors que le sociologue a proposé de renouveler la définition du concept dans ses travaux, entre autres dans son ouvrage *L'invention de soi, Une théorie de l'identité* (2004). Selon lui, l'identité personnelle serait en réalité quelque chose que le sujet construit à travers un processus constant d'expérimentation, d'interactions et de négociations avec lui-même, mais également avec autrui. Avec *L'invention de soi*, il est en fait possible de comprendre que Kaufmann suggère de concevoir l'identité comme une idée, une image, une sensation de soi.

3.2.2 L'identité et le récit

Bien que Kaufmann aborde longuement les nouvelles modalités du concept d'identité dans ses travaux, c'est principalement le lien qu'il établit entre le récit et la composante identitaire d'un sujet qui nous intéresse. En partant du principe que « la

préoccupation identitaire est en réalité essentiellement tournée vers l'invention de soi » (Kaufmann, 2004, p.178), Kaufmann tente de démontrer comment le récit peut s'imposer en tant qu'outil principal de construction de soi. En s'inspirant d'idées déjà avancées par Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* (1990), il entend démontrer que « l'identité quand elle se détache de l'essentialisme est communément vue comme un processus narratif (Ricoeur, 1990). Chacun tente d'écrire et de réécrire sa vie, et exprimant ainsi de façon particulièrement éclatante la subjectivité à l'œuvre. » (Kaufmann, 2004, p.100) Cette subjectivité dont fait preuve le sujet lui permet de se raconter une histoire : « l'histoire de sa vie qui donne sens à ce qu'il vit. » (Kaufmann, 2004, p.152) Pour Kaufmann, l'idée d'une identité « plus ouverte et dynamique » (2004, p.151) ne peut se développer que grâce au récit et à la liberté qu'il offre à ceux qui s'y adonnent. C'est d'ailleurs ce qu'on peut comprendre dans l'extrait tiré de *L'invention de soi* :

La forme narrative opère en effet un glissement qui évacue l'idée de fixité au profit d'une logique d'enchaînement [...]. Elle s'adapte ainsi parfaitement à la structure (contradictoire et changeante) de l'individu moderne, construisant sa nécessaire unité non par une totalisation et une fixation impossible mais, de l'intérieur et de façon évolutive, autour de récit, fil organisateur. (2004, p.152)

Le récit, en tant que forme d'expression libre et ouverte, permet donc au sujet d'être véritablement mouvant, d'être, comme le propose Kaufmann, « un sujet dans le plein sens du terme modifiant ses références identitaires plus souvent qu'il ne change de chemise. » (2004, p.82) C'est ce que Maude Veilleux laisse croire en pratiquant l'autofiction afin de provoquer des événements dans sa vie et de défier les limites de son identité; elle développe une relation particulière avec le récit, celui-ci devenant l'instrument avec lequel elle tente de forcer son avenir, son destin (Kaufmann, 2004,

p.153). L'autofiction pourrait ainsi être considérée comme la mise en pratique des théories de Kaufmann sur l'identité et le récit, car « le recours à l'autofiction [...] permet d'assumer de façon transparente que l'on prenne l'écriture en tant qu'outil de construction de soi. » (Grell, 2016, p.33)

3.2.3 L'identité et les réseaux sociaux

Il est possible de formuler le même constat avec les réseaux sociaux qui, eux aussi, permettent au sujet de se construire une histoire par le récit. Comme nous l'avons observé dans le premier chapitre de ce mémoire, l'univers numérique tel qu'on le connaît aujourd'hui favorise le dévoilement de soi et le partage de son intimité, ce que nous avons lié au désir d'*extimité*, concept proposé par Serge Tisseron. En fait, dans notre société actuelle, Internet, mais surtout les réseaux sociaux, incitent les sujets « à saisir leur vie comme une exploration expérimentale de leur propre identité. » (Honneth dans Baïdouri, 2017, p.3) Les profils d'un sujet sur les réseaux sociaux deviennent donc une expérimentation narrative et identitaire, au même titre que l'autofiction et c'est ce qui fait en sorte qu'on puisse considérer que le web a lui aussi stimulé le mouvement de renouveau entourant la conception de l'identité. En obligeant l'adoption d'une nouvelle approche face à l'identité, le web ainsi que les réseaux sociaux, développent une logique d'exploration des multiples soi possibles. Les réseaux sociaux permettent à leurs utilisateurs de former eux-mêmes leurs récits et de s'y mettre eux-mêmes en scène de manière imagée ou langagière. On peut dire que, « depuis l'avènement des technologies numériques, l'identité doit plutôt être pensée comme une construction qui se renouvelle constamment au gré des

expériences. » (Bonnenfant et coll., 2014, p.25) Du côté de l'image, il faut comprendre que, comme le note Serge Tisseron, « la culture des images, aujourd'hui, chez les jeunes, ne correspond pas plus à la recherche de ce qui serait un reflet de l'identité "profonde", mais à une exploration des multiples facettes de soi. » (2001, p.99) À propos du concept de « facettes de soi », une précision s'impose. Lorsque des penseurs tels que Kaufmann ou encore Tisseron insistent sur la multitude de rôles qu'un sujet peut prendre ou la malléabilité identitaire dont il peut faire preuve, il ne s'agit pas d'une pathologie ou d'un trouble de personnalités multiples, mais bien d'un désir d'ouverture reflétant directement les caractéristiques sociales hypermodernes. Ainsi, Internet rend possible une identité plus ouverte, flexible et multiple. C'est pourquoi Tisseron considère que « le témoignage, la confidence des expériences personnelles et la mise en scène des divers aspects de soi sont autant de moyens de développer ses potentialités. » (2001, p.171) Autant les réseaux sociaux que l'autofiction mettent en scène un sujet « qui joue avec sa propre image, qui s'invente lui-même et peut aller jusqu'à induire les autres en erreur par sa capacité à manipuler les informations le concernant. » (Grell, 2017, p.147) La manipulation est présente dans l'autofiction et sur les réseaux sociaux, et c'est ce qui les lie l'un à l'autre, ce qui fait ressortir leur potentiel commun quant à l'exploration de l'identité.

3.2.4 Les différents niveaux identitaires

Étant donné la diversité des plateformes à travers lesquelles l'identité peut s'affirmer, il nous semble pertinent de distinguer les différents types d'identités qui sont mis en jeu dans le récit autofictionnel et dans les diverses formes de récits

présentes sur les réseaux sociaux. Nous avons précédemment fait l'examen du concept d'identité, entre autres grâce à la nouvelle définition qu'en donne Kaufmann dans ses plus récents travaux. En ce qui concerne ce mémoire, nous nous intéressons à l'interaction entre certaines catégories identitaires: narrative ou autofictionnelle ainsi que numérique. Dans *L'invention de soi*, Kaufmann développe le concept d'identité narrative en expliquant qu'elle « est en réalité faite de séquences, le plus souvent courtes, sans beaucoup de suite logique entre elles. » (2004, p.156) Cette identité est ancrée dans le quotidien, à l'image des récits de l'intime. C'est aussi grâce à l'importance accordée à la vie quotidienne que le récit arrive à donner l'opportunité au sujet de se réinventer par l'écriture. En exposant toutes les parcelles de leur vie ainsi que toutes les facettes de leur identité, les auteurs peuvent arriver à accomplir un processus d'autocréation, processus qui sollicite grandement l'identité narrative, celle qui se raconte dans tous les rôles qu'elle joue. Selon Kaufmann, si la « vraie vie » est aussi importante dans ce concept, c'est en partie parce qu'elle représente la « matière première ordinaire du jeu identificatoire. La "vraie vie" est faite de prises de rôles divers, qui offrent la possibilité de retravailler continuellement son répertoire d'identités. » (2004, p.124)

Dans le même ordre d'idées, dans le cas de l'autofiction, il est possible de proposer une identité autofictionnelle. Position identitaire identifiée par Chloé Delaume, l'identité autofictionnelle s'apparente en tous points à l'identité narrative telle qu'envisagée par Kaufmann en raison de sa capacité à « dépasse[r] l'idéal d'authenticité, et même l'idéal de plasticité, pour un idéal de créativité. » (Delaume dans Genon et al., 2016, p.229) Elle donne elle aussi une liberté, et ce, en permettant

au sujet de travailler, de transformer son identité par l'invention littéraire. Pour Delaume, « l'identité intègre ici des caractéristiques non plus seulement innées, mais acquises au gré de choix et d'inventions. » (Delaume dans Genon et al., 2016, p.229) C'est-à-dire qu'en jouant avec les limites de son identité, en se créant son propre être fictionnel, l'auteur d'autofiction prouve que la fiction de soi est le chemin le plus facile pour accéder à la complexité de son identité (Grell, 2016, p.127). Ce jeu expérimental créé par l'autofiction démontre que le langage peut nous aider à contrôler notre identité.

Aux identités narrative et autofictionnelle s'ajoute l'identité numérique. Fortement mise de l'avant sur les réseaux sociaux, l'identité numérique est elle aussi modelée « sur des "choix" à la carte et sur l'éclatement, la dissémination, l'éparpillement, la déconstruction du moi, dans un jeu de miroirs où il n'y a plus de certitude, plus d'ancrage stable, plus de filiations assurées. » (Robin, 1997, p.17) En 2020, l'identité des sujets passe en partie par ce qu'ils font en ligne, par ce qu'ils *sont* en ligne. En conséquence, les données numériques s'ajoutent à la notion d'identité et c'est ce que Groys développe en disant que les sujets sont devenus partiellement définis par une accumulation de mots de passe et d'historique de navigation (2016, p.176). C'est-à-dire que l'identité numérique est

constituée d'un profil de membre créé et actualisé comprenant des données sur l'âge, l'agenda, les choix politiques et religieux, la localisation, les pages auxquelles le membre a adhéré, les photographies, la profession, le sexe, les scores de jeux, le statut marital, etc. et d'un "mur", alimenté par les "statuts" des "amis" régulièrement mis à jour selon l'investissement de chacun. (Baïdouri et al., 2017, p.3)

La transparence devient un passage obligatoire pour les sujets et leur identité numérique en sont le reflet. Tout ce que l'on fait sur le web sert à construire une

identité numérique, car, comme l'explique Groys, non seulement l'utilisation du web permet de créer ou de faire quelque chose, mais permet aussi de dévoiler les intérêts, les désirs ou les besoins des utilisateurs en tant que sujet à part entière (2016, p.180). En résumé, comme le rappelle Kaufmann, pour l'identité, Internet est « un laboratoire de nouveaux modes de définitions de soi ». (2004, p.108)

3.3 L'écriture comme support identitaire

3.3.1 L'exploration

Il ne faut pas sous-estimer les relations qui peuvent s'établir entre ces identités, surtout lorsqu'il est question de création littéraire. Loin d'être indépendantes, toutes ces instances identitaires sont en collaboration afin de former l'identité dans son entièreté. En réalité, « les identités se coconstruisent en ligne et hors ligne, non plus de manière parallèle, mais en symbiose par les diverses pratiques. » (Bonnenfant, 2015, p.43) Comme nous l'avons abordé précédemment avec les théories de Kaufmann, un des meilleurs moyens de construire son identité est le récit, particulièrement l'écriture. Autant en ligne que dans les textes écrits, il est possible d'observer que les sujets mettent en place un certain « jeu [qui] incite parfois à la manipulation et au mensonge » (Tisseron, 2008, p.36), jeu qui est rendu possible entre autres par l'autofiction. Dans ses œuvres, Maude Veilleux entend elle aussi participer à cette logique identitaire en jouant ouvertement avec les possibles identitaires. Dès les premières pages de *frankie et alex*, Veilleux partage sa position vis-à-vis de son identité : « Votre nom?/blablabla/votre date de naissance?/le nom de jeune fille de votre mère?/blablabla. » (FA, p.4) Dans ce passage, elle donne au lecteur

l'impression, et de vouloir garder une certaine forme de mystère sur son identité, et de ne pas vouloir fixer les informations la concernant. En répétant « blablabla », Veilleux nous laisse aussi croire qu'il n'est pas nécessaire, ni même important, d'établir de manière permanente son nom, sa date de naissance ou toute autre information sur son identité, car elle tient à laisser les cases vides pour pouvoir porter plusieurs rôles, pouvoir explorer plusieurs identités à travers la création. C'est également une façon de montrer qu'elle ne voit pas la pertinence de partager ces données qui, comme le rappelle Groys, sont en quelque sorte étrangères à soi :

Indeed, the parameters that define our socially codified, nominal identity are completely foreign to us. We did not choose our names, we were not consciously present at the date and place of our birth, most of us did not found or name the city or street where we live [...]. All of these external parameters of our existence have no meaning for us – they do not correlate to any subjective evidence. They indicate how others see us, but they are completely irrelevant to our inner, subjective life. (2016, p.182)

Afin d'acquérir une certaine liberté identitaire, l'autrice québécoise se fait elle-même personnage de sa vie, suivant l'idée de Kaufmann selon laquelle désormais « chacun se sen[t] créateur de lui-même. » (2004, p.153) Dans le texte « Mille », la narratrice confirme cette autocréation alors qu'elle avoue ceci : « Je suis un personnage. » (*M*, p.133) Comme nous l'avons déjà souligné plus tôt, il y a deux *je* qui se chevauchent dans ses textes : le *je* fictif et le *je* réel. Cela met en lumière le caractère exploratoire de l'identité chez Veilleux, mais aussi sa fragmentation. La narratrice de « Mille », Maude, traduit d'ailleurs ces impressions alors qu'elle explique pour quelles raisons elle écrit des textes autofictionnels : « Ce qui est écrit est autant moi que ce que vous savez de moi, que ce que je dis, que ce que je fais au quotidien. Tout est moi. Une multitude de moi. Milles couches de moi dans un miroir reflétant un autre miroir. Mais le livre ne

sera jamais que de la fiction. Et moi, je reste réelle. » (*M*, p.142) Grâce au mouvement créé par l'image des miroirs se reflétant l'un dans l'autre, cet extrait met de l'avant la multiplicité du soi dans l'écriture veilleusienne. Cette image appuie l'idée selon laquelle la présence d'une Maude personnage et d'une Maude réelle contribue à l'éclatement identitaire. À ce propos, Régine Robin explique que l'identité est une notion imaginaire qui est impossible à fixer et à figer. Dans ce passage où Maude insiste sur le fait qu'il existe plusieurs couches d'elle-même, l'impossibilité de la stabilisation identitaire se fait remarquer, car elle souhaite « faire jouer tous les autres qui sont en [elle], [s]e transformer en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir autre, devenir son propre être fictif ou, plus exactement s'attacher à s'expérimenter » (Robin, 1997, p.17). C'est notamment cette tendance à l'ouverture identitaire qui permet de rapprocher l'écriture de Maude Veilleux des théories identitaires de Jean-Claude Kaufmann. Comme Kaufmann le propose dans *L'invention de soi*, le sujet exploite le récit pour construire son identité de manière malléable. Dans le cas de Veilleux, le récit s'offre comme porte d'entrée vers son univers identitaire éclaté et fragmenté. Sans le récit, elle ne pourrait pas maintenir ce dédoublement entre les différentes parties d'elle-même, car celui-ci en est le support principal.

3.3.2 Le dédoublement de soi et du récit

Comme le rappelle Kaufmann, « l'activation d'identités multiples est un procédé ordinaire et courant. » (2004, p.170) Si l'on juxtapose ce procédé identitaire à l'autofiction, un genre « témoignant d'un être-dans-le-monde assumé dans sa

fragmentation, dans sa mondialisation et son rapport aux autres » (Grell, 2017, p.12), nous obtenons un portrait identitaire aux contours flous et aux limites impossibles à fixer. Maude Veilleux en rend compte dans ses œuvres étant donné que son rapport à l'identité est marqué par la fragmentation et la multiplicité. Si son identité est fragmentée, c'est qu'il y a plusieurs facettes du soi qui sont présentées dans le texte. En effet, particulièrement dans *Prague*, il est possible d'observer un dédoublement identitaire comme la narratrice oscille entre le personnage qu'elle s'est créé et celle qu'elle est « réellement ».

D'abord, plus elle progresse dans son processus d'écriture, plus la notion de double vie prend son sens. Elle a voulu tout confondre et faire en sorte que la vie et l'œuvre soient fusionnées, mais c'est ce qui la fait expérimenter une perte de repères par rapport au monde et, surtout, par rapport à elle-même. C'est son corps et son esprit qui se séparent l'un de l'autre, premier signe du dédoublement de Maude : « Je me suis sentie double; un corps physique en état de choc et un esprit flottant, loin, dans l'obscurité. Deux objets déconnectés. » (*P*, p.55) Les dangers de son écriture expérimental l'atteignent et nous pouvons ainsi observer les conséquences sur son rapport à elle-même. Elle en vient à créer ce dédoublement intérieur, cette confusion entre les différentes parties d'elle-même. Plus loin dans son expérience, elle a littéralement l'impression de vivre à travers deux entités différentes :

J'avais parlé à Guillaume sur Skype. Je lui expliquais que j'avais l'impression de m'être dédoublée. Une partie de moi pour vivre, l'autre pour la regarder vivre. Je m'étais questionnée sur la possibilité d'un trouble dissociatif de l'identité [...]. Je me sentais glisser hors de moi. Je disais : j'ai viré weird [...]. Le roman me rendait folle. (*P*, p.105)

Même si la narratrice craint de souffrir d'un trouble dissociatif de la personnalité, son état témoigne plutôt de ce que Kaufmann proposait, soit d'une posture identitaire contradictoire et changeante. Si elle a l'impression que le roman la rend folle, c'est principalement parce que l'autofiction et l'exploration identitaire demandent toutes deux de se mettre en danger. D'ailleurs, Kaufmann confirme que « les sois possibles [...] exigent effort et prise de risque. » (2004, p.78) Si elle désire jouer le jeu qu'elle s'est imposé pour créer son roman, Veilleux doit vivre avec les conséquences qui l'accompagnent, dont celle d'avoir l'impression de se dédoubler, de sortir d'elle-même. Pour les théoriciens de l'identité que nous avons évoqués précédemment, il n'est pas question de maladies mentales dans de tels cas, mais bien du déploiement de plusieurs facettes identitaires. Le récit devient ainsi une façon de se construire et de mieux comprendre toutes les parties qui composent le soi, comme l'avancé Kaufmann. Encore dans *Prague*, au moment où Maude se questionne sur sa relation avec Guillaume, elle prétend vouloir connaître la réponse parce qu'elle avait besoin de se voir réagir. L'idée de vouloir se voir réagir sous-entend clairement qu'elle recourt au récit pour jouer avec les différentes facettes d'elle-même. Celui-ci devient en quelque sorte le point de croisement de toutes les possibilités du soi, un espace où elle peut les confronter, les expérimenter et les appréhender.

3.3.3 Archiver sa vie

Par ailleurs, afin de conserver une certaine certitude face à son identité, elle se lance également dans une quête d'archivage d'elle-même, un autre processus qui est lié à l'idée de dédoublement. En se mettant en récit, Veilleux opère une sorte de

dédoublément de sa vie. Si elle souhaite être certaine de son existence, elle doit en conserver des traces par lesquelles elle pourra, entre autres, y valider son identité. Dans *frankie et alex*, elle affirme « ne trouver de sens/que dans une validation du soi/que dans une surproduction d'archives personnelles » (*FA*, p.64). Même constat dans ses autres textes qui témoignent eux aussi d'un profond besoin de conserver des traces de tout ce qu'elle fait, de tout ce qu'elle pense, de tout ce qu'elle est. Ainsi, le récit devient à la fois le moyen par lequel elle construit un soi multiple et à la fois le moyen par lequel elle valide sa présence au monde. Pour elle, le texte a une valeur beaucoup plus importante que de seulement raconter une histoire ou de rendre compte des événements de sa vie; le texte est « celui par lequel tout existe, même [elle]. » (*P*, p.47) Que ce soit parce qu'elle a peur de tout oublier ou parce qu'elle craint de ne plus avoir d'ancrage avec le monde, elle développe une réelle obsession envers les archives. Pour Maude Bonenfant et ses collaborateurs, « les traces ont toujours joué un rôle dans la construction identitaire en permettant de mieux se penser soi-même » (2015, p.35); c'est exactement ce à quoi elles servent dans les œuvres de Maude Veilleux. Le terme obsession peut d'emblée sembler fort, mais les mots de Maude dans *Prague* appuient ce choix alors qu'elle souligne qu'archiver sa vie est une préoccupation fondamentale pour elle : « Je réalisais que je n'aimais rien. Je marchais dans la ville. Je n'aimais rien. J'aimais seulement être devant mon ordinateur. Et j'aimais l'idée d'être en train d'écrire un livre. J'aimais l'idée que ma vie soit imprimée/gardée/archivée/photographiée. » (*P*, p.103)

C'est notamment pour cette raison que la caméra est une clef de compréhension indispensable dans l'œuvre de Maude Veilleux. Elle l'utilise pour

confirmer son existence par le biais de l'image que sa caméra projette. D'un côté, cela rappelle le fait que l'identité est un concept difficilement saisissable, qui s'expérimente souvent par le biais de l'image de soi et, d'un autre côté, qu'elle a besoin de dédoubler sa vie. En ce qui concerne l'identité, Robin nous renseigne sur cette tendance à vouloir valider sa présence au monde avec l'usage de la caméra. Selon la théoricienne, l'*autocorrespondance* à soi créée par la vidéo « est une attestation d'existence, [...] faisant foi, faisant preuve » (1997, p.191) qu'on participe réellement au monde. Se montrer à soi par la vidéo permet ainsi au sujet de mieux se saisir et de mieux appréhender qui il est et c'est ce qui pousse Veilleux à constamment se filmer en train d'écrire et de vivre. Veilleux consacre d'ailleurs plusieurs parties de *Prague* à justifier son besoin de se regarder vivre :

Je le crois. J'existe dans le reflet de ma caméra. Les gens atteints par le trouble de dépersonnalisation/déréalisation se sentent détachés de leurs propres processus mentaux, ont une sensation de somnambulisme, d'étrangéisation à soi. Ils ont une tendance maniaque à s'auto-observer, à valider leur présence au monde. Ce roman répond au même mécanisme. L'écrire me permet de me sentir vivante, me permet de bouger, de travailler. Sans ce livre, je suis une coquille vide. (*P*, p.100)

En d'autres termes, elle ne peut atteindre la complétude que par le biais du récit de soi²³. En affirmant qu'elle ne serait qu'« une coquille vide » sans *Prague*, elle précise que son identité est directement liée à son écriture. Durant l'écriture de *Prague*, la caméra devient ainsi le prolongement de l'autrice qui se filme dans tous les contextes, que ce soit pour mettre en évidence une version fatiguée d'elle ou encore une version

²³ Encore une fois, nous notons une filiation avec Doubrovsky, qui lui aussi avait la certitude qu'il ne pouvait qu'exister dans ses récits. Écrire lui permettait de mieux vivre comme il l'explique dans cet extrait : « Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à construire. Telle est bien la "construction" analytique : *fingere*, "donner forme", fiction, que le sujet s'incorpore. » (Doubrovsky, 1980, p.77)

d'elle qui mange une salade *végane*. Il va de soi que « la caméra roule en permanence. Vidéo d'[elle] qui mange. Vidéo d'[elle] qui écri[t]. Vidéo d'[elle] qui se regarde dans le vidéo. » (*P*, p.82) Cette omniprésence des vidéos de soi témoigne de son angoisse, de sa « peur de ne pas exister. » (*P*, p.82) Écrire sur elle-même lui permet de se construire une identité et se filmer en train d'écrire lui permet de se reconnaître une identité. Précisément, s'écrire, c'est aussi entamer un processus d'autoréflexivité, car « se raconter est toujours une façon d'amplifier les résonances intimes. » (Tisseron, 2011, p.101) Pour Serge Tisseron, l'intimité est un besoin nécessaire « pour construire les fondations du soi » (2011, p.100) et donc pour se construire une identité. Quant aux vidéos, le fait de se regarder vivre permet de confirmer une certaine visibilité du soi pour le sujet. Se voir rend la reconnaissance de soi plus tangible ce qui, toujours selon Tisseron, s'explique par le principe que « l'être humain ne se perçoit comme humain que s'il a la possibilité de commenter intérieurement les situations dans lesquelles il est plongé. » (2011, p.100) Dans le cas de Veilleux, les vidéos deviennent un support supplémentaire à la reconnaissance de soi en lui permettant de se placer en quelque sorte hors d'elle de façon dynamique afin de mieux s'observer et s'interroger. Ce sont deux processus distincts, mais indissociables l'un de l'autre.

Parallèlement à cela, en plus de lui permettre de dédoubler sa vie grâce aux archives et aux traces, le fait de se filmer en train de vivre ancre encore plus son œuvre dans l'univers du performatif. En se mettant doublement en scène, et dans ses textes, et en se filmant en train de vivre et d'écrire, Veilleux crée un espace de représentation participant à la fictionnalisation d'elle-même. Se filmer devient un autre moyen de créer son propre spectacle qui s'ajoute à ceux que nous avons déjà

mis de l'avant dans le deuxième chapitre de ce mémoire. Dans *Prague*, roman qui marque d'ailleurs le début de ses vidéos d'elle-même, elle explique comment la caméra suscite la performance : « Me filmer en train d'écrire me permet de créer un moment. Je me prépare, je me maquille, je trouve l'angle idéal. Ça devient mon propre spectacle, ma mise en scène personnelle. » (*P*, p.100) Il y a donc toute une préparation qui vient de pair avec le film. Celui-ci lui permet de jouer avec le double en créant elle-même son personnage, en tentant de dissocier Maude le personnage de Maude la « vraie » personne, de mieux comprendre comment elle peut être à la fois le propos de l'énoncé et l'énonciatrice. Lorsqu'il y a réflexion sur soi, ou tantôt réinvention de soi, il y a une sorte de dédoublement qui se crée dans l'imaginaire du sujet qui s'écrit, qui se met en scène dans ses performances ou ses textes. Cette fragmentation du sujet mène Veilleux à rendre compte de la multiplicité du soi à la fois dans ses écrits et dans ses publications sur les réseaux sociaux²⁴ : « entendez tout/cherchez le sens/parce qu'il y a environ six variantes de moi dans ma tête/et qu'elles ne s'entendent jamais sur une ligne directrice. » (*MT*) Pour tout dire, comme le développe Arnaud Genon, le sujet devient à l'image de l'autofiction, « il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. » (Genon, 2007)

²⁴ Pour le poème « mouette totale » publié dans *Opuscules*, Veilleux a partagé une partie du texte en accompagnement d'une photo *Instagram* en donnant le lien pour aller lire celui-ci en ligne. Dans ce cas, *Instagram* a servi non seulement de plateforme pour exprimer la fragmentation qu'elle ressent, mais aussi de véhicule afin d'amener les gens à aller lire le travail qu'elle a publié dans une revue où le cadre de publication est plus régi que celui sur les réseaux sociaux numériques.

3.4 Être présente

3.4.1 Donner dans ses poèmes

Même s'il est clair que le dédoublement de sa vie par le biais des vidéos de soi permet de confirmer l'appartenance de l'œuvre de Veilleux à l'univers du performatif, il n'en reste pas moins que cette pratique remet en question le rapport au réel et à la fiction. Dans son ouvrage *L'exposition de soi : du journal intime aux webcams* (2003), Anne Cauquelin évoque cette particularité que pose le besoin de dédoubler sa vie par le biais du récit, du vidéo ou d'autres supports semblables :

Au bout de cette course à travers les écritures et les expositions de soi, dans des formes diverses [...], on peut s'interroger sur ce besoin de doubler en quelque sorte son existence d'un artifice, d'une fiction. Mots, dessins, traces quelconques, gribouillages, œuvres, montages, dispositifs en tout genre viennent, dirait-on, combler un déficit de réalité. S'il s'agit bien de se montrer pour être reconnu par autrui, il s'agit avant tout de se montrer à soi-même que l'on existe. Le prouver. (2003, p.78)

Les propos de Cauquelin vont dans la même lignée que le travail de Veilleux, car cette dernière souligne constamment l'importance de se prouver son existence. Les livres, les vidéos, les réseaux sociaux ainsi que les poèmes sont tous des moyens qu'elle emploie dans le but de « prendre corps dans un monde d'images volatiles où l'on veut laisser une trace. » (Ouellette-Michalska, 2007, p.94) Si le *je* veilleusien tend sans cesse à confirmer son existence, c'est entre autres pour établir une certaine relation corporelle avec le monde : pour elle, l'identité, le corps et le récit s'unissent dans une relation complexe. Sur *Instagram*, Veilleux nous informe sur cette dynamique en affirmant qu'« écrire avec le projecteur ça permet de donner dans son poème »²⁵ et que « prendre des selfies [...] ça [l']aide à [s]e sentir dans [s]on corps et moins à côté. »

²⁵ Lorsqu'elle parle de *donner* dans son poème, Veilleux fait référence au fait d'y mettre une part de soi, d'écrire des poèmes où elle se dévoile en affirmant son *je*.

(@maudev, 2017) En fait, la projection de soi, qu'elle soit dans le récit ou dans une vidéo/photo, lui permet de tenter de capter le réel de plus près, même si celui-ci finit toujours par lui échapper. En s'investissant corps et âme dans son autofiction, Veilleux finit par ne plus sentir les attaches de son propre corps au réel.

Il est d'ailleurs possible d'analyser ses aventures sexuelles avec Sébastien dans *Prague* afin de mieux cerner sa perte de contact avec la réalité. Lors de ses nouvelles expériences sexuelles, Maude ne contrôle plus son corps ce qui lui donne en quelque sorte l'impression de se dématérialiser : elle déconnecte, elle hyperventile ou elle frôle l'évanouissement. Autant sa sexualité que le fait d'écrire un livre aussi intime font en sorte qu'elle franchit les limites du réel, les limites de son corps. Si Veilleux a autant besoin de se filmer ou de « donner dans son poème », c'est que ses représentations d'elle-même apportent une confirmation irrévocable qu'elle a de la difficulté à trouver ailleurs comme elle le mentionne dans *Prague* : « J'aime mieux vivre dans une réalité virtuelle. Je ne tiens pas au réel. Je ne tiens pas au corps. J'aime mieux la fiction. Guillaume m'a dit : tu as de la difficulté à différencier le réel de la fiction. » (*P*, p.100) Kaufmann propose d'entrevoir ce type de relation au monde comme des décrochages du réel (2004, p.194). Selon lui, quand le soi n'arrive plus à donner sens à sa vie, quand le récit qu'il se fait de lui-même n'est plus significatif, il décroche du réel. Dans ses publications, Veilleux présente des narratrices qui sont toujours en train de se regarder vivre et écrire. Engendrant une dissociation identitaire entre les postures réelle et fictionnelle, cette attitude mène à une perte de repères face au réel comme l'explique Kaufmann. De surcroît, il soutient que « la ligne de risque est franchie quand les sois possibles deviennent la référence existentielle, plus forte que la réalité. »

(2004, p.217) Ce que le théoricien veut dire, c'est qu'il y a danger lorsqu'un sujet ne sait plus se reconnaître dans le réel, quand il ne peut se sentir exister que dans une sorte de mise en scène en continu. Tel est le cas avec Veilleux : ses expériences autofictionnelles finissent par prendre le dessus, à un point tel qu'elle craint qu'« il n'y ait jamais de fin » (*P*, p.100) et d'être engloutie à jamais par ses fictions.

3.4.2 Évincer le corps

La mort est un autre sujet omniprésent dans les œuvres de Maude Veilleux. Celle-ci ne quitte jamais la trame narrative de ses textes qui portent tous une certaine réflexion sur la mort. Chez Veilleux, les réflexions identitaires et celles sur la mort entrent en relation afin de soutenir l'exploration de soi. Comme l'écrivent les auteurs du texte « Identité, création et mort contemporaines » (2005), « sans doute pourrait-on s'étonner d'appréhender la question de l'identité par ce qui semble de prime abord être la négation, la mort » (Bourion et al., 2005, p.37), mais dans le cas de Veilleux, cela permet d'éclairer ses postures identitaire et littéraire.

La mort s'immisce de différentes façons dans l'œuvre de Veilleux. Elle est d'abord liée à l'idée d'identité malléable. Veilleux démontre combien il peut être difficile de visualiser la mort en raison des multiples couches de soi qu'elle crée par le biais du récit : « Il apparaît difficile de transmettre l'émotion de se voir soi-même morte. Si toutes les versions de moi, de toutes les dimensions sont mortes et qu'il ne reste vraiment que celle que je suis, c'est très dommage et déprimant. » (*FA*, p.58) La question de multiples soi vient se lier à la mort, car en projetant diverses versions d'elle-même, Veilleux se donne la liberté de pouvoir jouer avec son rapport à la

finalité de sa vie. Comme elle l'explique dans « Mille », le fait d'être dans la fiction lui permet de se rapprocher de la mort, mais aussi de se rendre immortelle. En ayant le contrôle de son récit et de l'autocréation des couches de soi, elle détient le pouvoir de se « tuer » elle-même, capacité qu'elle met de l'avant dans « Mille ». Ces paroles de Veilleux mettent en lumière une certaine vision symbolique de la disparition de soi. Pouvoir se tuer elle-même en devenant un personnage, c'est aussi évincer son corps et ainsi éviter que celui-ci se cogne aux limites du réel. Si elle parvient à n'être que fictionnelle, elle peut rester dans cette zone de distance par rapport à elle-même qui est rassurante pour ceux ou celles qui ne se retrouvent plus dans le réel, d'où l'affirmation du désir de ne vivre que dans le monde numérique.

3.4.3 La perte de repères

Les passages sur la mort sont aussi directement reliés à ses désirs, à ses relations amoureuses. Dans *Prague*, c'est au moment où son histoire avec Sébastien semble s'essouffler que la narratrice aborde plus souvent l'idée de la mort. Dans cette expérience, Guillaume était en quelque sorte son ancrage dans le réel, celui qui lui rappelait que son histoire s'écrivait en même temps qu'elle se vivait. En étant celui avec qui elle partage sa vie depuis déjà plusieurs années, il s'offre comme un refuge pour la narratrice-personnage, une personne familière qui lui permet de se ramener à sa réalité. Plus elle s'éloigne de son mari, plus elle sent que les choses glissent vers une sorte d'inconnu, vers la perte de stabilité face au monde tel qu'elle l'avait connu. Guillaume, c'était son assurance, c'était celui qui lui rappelait pourquoi elle faisait tout cela. Avec leur rupture, Maude perd tous ses repères. Elle semble perdre le contrôle de

la situation et, plus globalement, de sa vie. Sa réaction confirme ce que Madeleine Ouellette-Michalska affirme lorsqu'elle écrit que « dans la littérature actuelle signée par des femmes, c'est souvent dans la mort que le désir – ou son refus – se trouve résolu. » (2007, p.100) Pour Maude, réaliser qu'elle n'était plus la reine dans cette histoire, qu'elle était « coincée [et] peinturée dans un coin » (*P*, p.85), c'est également comprendre qu'elle s'est perdue dans toutes les expérimentations qu'elle a mises en place pour le texte. Ce type de prise de conscience, soit celle où l'on réalise que notre représentation de nous-mêmes ou de notre vie est mise en danger, est analysé par Kaufmann dans *L'invention de soi*. Il explique que lorsqu'un sujet se perd dans ses images de lui-même, il risque de tomber dans un trou noir, de développer de la rage ou encore d'avoir des pensées suicidaires (Kaufmann, 2004, p.217). Maude présente une réelle « fascination pour la mort » (*P*, p.67) qui la pousse à vivre dangereusement. Cette prise de risque par rapport à son identité la fait glisser vers le gouffre, une autre conséquence vécue par le sujet perdu à travers les images de lui-même selon Kaufmann (2004, p.217). Il n'est donc pas étonnant que l'auteur Pierre-Luc Landry ait intitulé son article sur Maude Veilleux : « Survivre au gouffre du monde. Maude Veilleux et l'absoluité de la littérature » (2017). Pour lui, l'autrice est à l'image même de l'idée du gouffre, « de ce qui paraît insondable; le niveau le plus bas du malheur. » (*Larousse*) Elle vacille, perd souvent pied, se met dans des positions inconfortables ce qui amène Landry à y voir une écriture au bord de l'abîme, une autrice-narratrice-personnage qui peine à reprendre son souffle.

3.4.4 Le besoin de laisser des traces

La mort vient finalement soutenir le besoin d'archiver sa vie²⁶. Même si la mort semble obséder la narratrice de *Prague*, elle affirme tout de même qu'elle ressent de l'anxiété en raison de sa peur de mourir trop tôt (*P*, p.67). En réalité, elle est aussi soucieuse des traces qu'elle laissera d'elle-même une fois sa vie terminée. Elle l'exprime clairement au moment où elle s'ouvre sur son inquiétude de n'être rien : « Que l'écriture qui me sauvait en dernier lieu, que ce roman que je voulais terminer pour au moins en avoir deux. Deux romans, un recueil et un autre posthume, peut-être que ça fera de moi une écrivaine. Une petite chose. » (*P*, p.56) À cela s'ajoute une citation que l'auteurice a partagée sur sa page *Instagram*. Empruntant les mots de Boris Groys, Veilleux justifie le rapprochement qu'elle effectue entre la mort et le besoin de s'archiver : « *In a certain way, the archives give the subject the hope of surviving his or her own contemporaneity and of revealing a true self in the future, because the archive promises to sustain and make accessible the subject's texts or artworks after death.* » (Groys, 2016, p.186) La réflexion de Groys suppose que le fait de dédoubler sa vie à la fois par une posture identitaire multiple et par les traces et archives de soi, peut être motivé par un désir de transcendance au-delà de la mort. C'est aussi ce que Veilleux exprime lorsqu'elle affirme vouloir écrire des romans pour marquer son existence. Thème récurrent dans l'écriture veilleusienne, la mort permet donc de démontrer les pertes de contrôle d'un sujet qui pousse à l'extrême limite les jeux et l'exploration identitaires. Comme le rappelle Anne Cauquelin, les sujets hypermodernes ont de la

²⁶ Nous avons déjà abordé la question des traces plus tôt dans ce mémoire. Par contre, nous tenons à revenir sur le sujet non pas pour expliquer à nouveau leurs liens avec le double, mais bien pour proposer une piste d'interprétation de leur relation à la mort.

difficulté à se reconnaître comme réels ce qui les incite à développer un rapport particulier à la mort, toujours désireux de trouver un espace où ils pourront être entièrement eux-mêmes (2003, p.71). Chez Veilleux, cette réalité substantielle est représentée par le récit, par lequel tout se justifie : les multiples soi, la mort, mais aussi le désir comme nous le verrons dans les pages qui suivent.

3.5 L'identité et l'intimité

3.5.1 Se questionner par la sexualité

Si le sujet tient à garder toutes les traces de son existence, de faire de lui-même un livre, c'est bien entendu toutes les facettes du soi qui sont exposées au cours du processus. Non seulement sa vie quotidienne est dévoilée, mais il y a aussi son intimité et ses relations avec les autres qui sont exposées. Dans ses œuvres, Maude Veilleux n'hésite jamais à parler de ses expériences sexuelles, principal sujet de son autofiction *Prague*. Unissant les désirs d'*extimité* et de provocation de Veilleux, la sexualité et les relations intimes permettent à l'autrice de pousser encore plus loin l'immersion du lecteur dans sa vie privée. Comme le rappelle Catherine Hakim dans *Erotic Capital* (2010), la sexualité est toujours une forme de performance (2010, p.26). En élargissant la proposition d'Hakim, nous pouvons faire un lien avec l'identité et ses différentes possibilités. C'est notamment ce que nous observons dans les œuvres de Veilleux, alors que la sexualité et l'intimité sont des portes d'entrées vers des questionnements identitaires. Dans *Prague*, Maude découvre pour la première fois les relations hétérosexuelles, expérience qui guide le récit et qui amène la narratrice à questionner son identité. Plus Maude fréquente Sébastien, son nouvel amant, plus elle

réalise qu'elle avait toujours conçu la sexualité de façon binaire, c'est-à-dire une sexualité qui se construit dans la différenciation entre le féminin et le masculin.

À cela s'ajoutent les premiers émois amoureux de Maude, elle qui croyait avoir tout compris à l'amour, mais qui, au contact de Sébastien, comprend qu'elle ne connaissait rien de cette émotion ni des désirs. C'est ce qui lui fait prendre conscience que, jusqu'à cette rencontre, elle n'avait jamais connu « le flirt, l'excitation des premiers messages, des premiers regards, des premiers baisers. » (*P*, p.39) Cette impression de nouveauté pousse ainsi Maude à vouloir conserver tous les détails de cette relation par le biais de son récit, puisque, pour elle, il y avait là quelque chose de nouveau et elle voulait « y aller à fond. Tout brûler. Être avec lui, être folle. » (*P*, p.37) Ses prises de conscience lui ont permis d'entrevoir la sexualité de façon différente, car, désormais, il n'y avait plus seulement que des touchers de femmes et des touchers d'hommes, il y avait le désir tout simplement, celui qui « répondait à sa propre logique et n'avait besoin d'aucune justification rationnelle. » (*P*, p.52) Même si toutes les expériences de Maude dans *Prague* semblent être provoquées pour l'écriture, son désir envers Sébastien, lui, paraît réel de par les nombreuses réflexions identitaires et sexuelles qui l'accompagnent. Si l'identité est remise en question lorsqu'on réfléchit à sa sexualité, c'est en partie parce que « la sexualité joue désormais le rôle d'une caractéristique malléable du soi, d'un point essentiel de jonction entre le corps, l'identité personnelle et les normes sociales. » (Giddens, 2004, p.27) De plus, on peut s'interroger sur le besoin du sujet d'exposer un tel niveau d'intimité dans ses œuvres, car les expériences sexuelles comme celles de Maude et Sébastien sont relatées sans gêne aux lecteurs. La narratrice décrit ses désirs incontrôlables, les pratiques, les fois

où « il est venu dans sa bouche » (*P*, p.31). Pour Isabelle Grell, les sujets ont besoin de mettre en récit leurs expériences, car « écrire la sexualité [...], c'est mettre en scène le corps physique pour mieux le "transfigurer" dans la verbalisation. Il s'agit de le mettre à distance, de le montrer, de l'appivoiser pour en comprendre les fantasmes, les vivre par procuration, et par là même s'en libérer. » (2016, p.81) Cette *transfiguration* à laquelle fait référence Grell s'applique bien à l'autofiction, genre qui permet « la construction et l'exposition de ses sentiments "privés". » (Kaufmann, 2004, p.99)

3.5.2 La manipulation

Les émotions viennent elles aussi se mélanger à la sexualité. Plus le récit avance, plus Maude se sent perdue dans ses relations amoureuses. Comme le soutient Kaufmann, l'autofiction met au premier plan des sentiments privés ce qui témoigne d'une relation particulière du sujet à ceux-ci. Comme il y a fictionnalisation de soi, peut-on aussi croire qu'il y ait une part de fiction dans les sentiments ou dans les émotions? C'est une question qu'Illouz s'est posée dans *Les sentiments du capitalisme*. Comme « les relations intimes sont de plus en plus devenues des choses évaluables en unité de mesure » (Illouz, 2006, p.66), les sujets les mettent en scène pour mieux les appréhender, mais également pour mieux les manipuler. Aux dires d'Illouz, on peut comprendre que, « quand elles sont enfermées dans l'écriture, les émotions deviennent des objets observables et manipulables » (2006, p.67), manipulables d'abord parce que les émotions permettent de jouer avec le récit. Dans *Prague*, Veilleux provoque des sentiments amoureux au point où elle n'arrive même plus à départager ce qu'elle ressent de ce qu'elle imagine dans son récit. Elle ne sait plus où

se positionner face à ses deux relations, qui, au départ, se justifiaient par le besoin d'écrire un roman. Rapidement, elle a fini par perdre le contrôle de sa situation amoureuse qui, désormais, n'était plus la base de sa structure narrative, mais davantage une confusion sentimentale complètement contrôlée par le désir.

L'omniprésence de la provocation et de la manipulation se fait également sentir dans le poème « mouette totale » dans lequel l'autrice y partage cette affirmation au *je* : « j'ai joué à l'actrice avec mon chum/j'ai vu une caméra sur nous et je n'ai plus jamais été capable de ne pas la voir. » (MT) On peut effectivement penser que Maude a à nouveau mis en place un jeu d'actrice dans *Prague* alors que la majorité de ses actions étaient pensées en fonction de l'écriture. Cette manipulation lui permet également de revendiquer une identité sexuelle malléable. Selon Nicole Aubert, la recherche de jouissance et d'émotions a supplanté l'engagement durable ce qui fait en sorte qu'il n'est plus question pour les sujets « de s'enfermer dans une identité sexuelle, idéologique ou professionnelle intangible. » (2004, p.20) Au contraire, les sujets hypermodernes ont plutôt tendance à « s'engager dans des processus de déperdition mettant l'accent sur l'ouverture, le dynamisme, l'altérité, la soif de l'infini. » (Aubert, 2004, p.20) Pour Maude, l'ouverture de son couple et celle de sa sexualité mènent à des commentaires sur sa vie intime alors qu'elle dit être presque lesbienne (P, p.13) et être bisexuelle (P, p.48), deux déclarations qui suivent la logique d'Aubert. La possibilité de manipulation de soi et des sentiments par le biais de l'autofiction donne ainsi au sujet « une force créatrice incomparable » (Kaufmann, 2004, p.180).

3.5.3 Se retrouver

L'observation de ses propres sentiments à travers le récit permet à Maude, la narratrice-personnage de *Prague*, de réaliser ses lacunes identitaires et affectives. Alors qu'elle se pose de plus en plus de questions sur son rapport à l'amour et à la relation de couple, Maude affirme que « le couple ouvert [lui] avait permis de devenir une entité complète. » (*P*, p.69) Cette expérience conjugale lui a fait découvrir qui elle était et, surtout, qu'elle était capable de vivre seule. Comme elle a été confrontée à la solitude à la suite de ses ruptures, Maude a réalisé qu'elle n'avait pas besoin de trouver le bonheur dans et avec l'autre. Comme elle a pu s'examiner d'un œil extérieur grâce à l'écriture, Maude a pu prendre conscience de sa dépendance : c'est ce qui lui a fait comprendre qu'elle avait besoin de « divorcer pour être une humaine complète, ce qu'[elle] n'avai[t] à proprement parlé jamais été dans l'âge adulte. » (*P*, p.69) Le sujet finit par en arriver à une meilleure compréhension de lui-même par sa mise en récit. C'est pour cette raison que la manipulation et l'observation des sentiments sont des processus qui participent activement à la construction identitaire du sujet dans le récit. En d'autres termes, « identité, affects et action s'inscrivent dans un mouvement à trois pôles intimement combinés. » (Kaufmann, 2004, p.180) En somme, autant lorsqu'il est question de sexualité que d'affects, l'identité se retrouve en quelque sorte déconstruite par le sujet dans son récit.

Ayant grandement évolué depuis l'arrivée de l'hypermodernité, le concept d'identité aide à mieux comprendre la posture littéraire de Maude Veilleux. Devenue au fil du temps beaucoup plus ouverte, l'identité gagne aujourd'hui une nouvelle

forme de liberté, qui, souvent, se matérialise par le biais du récit. Comme le mentionne Kaufmann dans ses travaux, l'identité d'un sujet peut désormais être mise de l'avant dans l'histoire que chacun se fait de sa vie. Celle-ci est marquée par un profond besoin d'exploration, ce qui se traduit par la fragmentation et la malléabilité identitaires. Confrontés à la mise en récit de soi, les sujets hypermodernes doivent trouver des moyens pour naviguer dans l'univers des possibles qui connaît de moins en moins de limites, surtout depuis l'arrivée du web 2.0. La multitude de postures identitaires possibles affecte également les auteurs qui tentent de mettre leur vie en récit. Dans le cas de Maude Veilleux, ses œuvres autofictionnelles lui permettent de jouer avec son identité et de la confronter à son propre regard ainsi qu'à ceux des autres. En fictionnalisant sans cesse sa vie et ses relations intimes, Veilleux crée une confusion totale entre les différentes versions d'elle-même. Se créant un espace substantiel, elle jongle avec la réalité et la fiction afin de se regarder vivre et écrire, ce qui la situe dans un entre-deux, dans une position inconfortable où tout peut chavirer. S'il y a quelque chose qu'on peut difficilement rater lorsqu'on analyse les œuvres de l'autrice, c'est bien ce degré de mise en danger de soi. Toute la démarche littéraire de l'écrivaine semble être vouée à se confronter aux limites de son corps, aux limites des autres et de soi-même; le but étant de mieux appréhender qui elle est et qui elle peut être grâce au récit. Ce récit qui, une fois tout bien considéré, est tout ce qui compte dans sa vie, tout ce qui lui permet d'exister et d'avoir une identité.

CONCLUSION

Si l'on se fie au portrait littéraire des dernières années, il semble juste de croire que l'attrait des auteurs pour l'écriture de l'intime n'est pas en train de s'essouffler. Au contraire, plus que jamais les sujets sentent un besoin de se dire, de s'exprimer différemment par le biais de l'écriture²⁷. Les pratiques d'écriture qui permettent aux auteurs de se mettre de l'avant dans leurs œuvres sont nombreuses et diversifiées; les auteurs peuvent choisir d'emprunter plusieurs chemins lorsqu'ils souhaitent s'explorer, mais aussi explorer l'autre et le monde à travers l'écriture au *je*. Parmi toutes les possibilités qu'offre la littérature, c'est à l'autofiction que nous sommes intéressée, ce genre littéraire qui permet aux sujets de se définir d'une toute nouvelle façon, de se mettre en scène en faisant fi des standards littéraires. Dans son ouvrage publié en 2013, Arnaud Genon donne une définition éclairée du statut du sujet autofictionnel :

Le sujet que l'autofiction expose et fait renaître de ses cendres est un sujet fragmenté et fragmentaire, déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièce d'un même mouvement. Plus que d'un retour du sujet, il nous faudrait donc parler de la naissance d'un nouveau sujet, sujet virtuel, puisque notre époque nous invite à en parler en ces termes. Un sujet qui ne s'affirme plus mais se questionne, cherchant la proie mais ne trouvant que son ombre, selon l'expression de Michel Leiris. Ce nouveau sujet semble aussi avoir été marqué par la théorie du texte et peut parfois devenir intertextuel [...]. (Genon, 2013, p.10-11)

²⁷ Les récentes publications de Daphnée B., Marie Darsigny ou encore Sophie Letourneau rendent sensible au désir des autrices actuelles : questionner les genres littéraires et arriver à tendre vers des pratiques d'écriture du soi plus expérimentales. Tout comme ces autrices, nous croyons qu'il est juste de penser que le récit de soi se renouvelle et, par le fait même, renouvelle le monde littéraire. Pour Daphnée B., le récit de soi est à l'image de notre société actuelle et « s'attire des lecteurs, il est vivant, inconsistant, ambigu et liquide. » (B., 2016) Certes le récit de soi est omniprésent dans l'histoire littéraire, mais il n'en reste pas moins que, dans sa forme actuelle, il est « peut-être la forme littéraire qui arrivera mieux que n'importe quelle autre forme à rendre compte du réel au 21e siècle. Dans ce qu'il a de troué, de complexe, de chaotique et de séduisant. » (B., 2016)

Ce nouveau sujet auquel donne naissance l'autofiction est un sujet qui, tout comme elle, est hybride. Une autofiction et son sujet ne se comprennent que dans leur pluralité, dans le fait qu'ils ne sont jamais unidimensionnels.

L'oscillation constante du sujet, ou plutôt sa propension à devenir intertextuel, est un autre élément prédominant dans le bilan de Genon. La caractéristique la plus saillante de l'autofiction, et bien évidemment du sujet qu'elle met en scène, est sa capacité à brouiller les frontières, à multiplier les strates de représentation. Ces caractéristiques font de l'autofiction un genre qui se saisit difficilement, car il semble toujours échapper à ceux qui tentent de le théoriser, d'en comprendre les mécanismes. Comme nous l'avons déjà souligné, l'autofiction est et a été au cœur de plusieurs discordes, source de divergences d'opinions et de débats sans fin sur sa catégorisation, sa classification, son historicité, sa place dans le champ littéraire. Pour notre part, ce n'est pas tant son portrait théorique qui nous a intéressée que son rapport à l'univers de l'autoreprésentation et de la mise en scène de soi. À l'image de la société hypermoderne dans laquelle nous évoluons présentement, l'autofiction nous a servie de clef afin de mieux comprendre comment les sujets arrivent à s'affirmer, à s'exprimer ou encore à se positionner dans le monde. Chez Maude Veilleux, l'autofiction est une expérience sur le soi et sur le monde. Les œuvres de l'autrice québécoise permettent de réinventer l'écriture de l'intime en faisant exploser les attentes du monde littéraire, en repoussant sans cesse les limites de son écriture et de son projet de création. Dans ce mémoire, nous avons exploré l'univers de Veilleux afin de démontrer que son travail était centré sur l'idée de dévoilement de soi, un concept sous-jacent à l'autofiction. Si la visée de l'autrice est claire, il n'en reste pas

moins que son processus de création est beaucoup plus complexe, à l'image du sujet autofictionnel qui est fragmenté et multiple. L'autrice se met en danger pour décloisonner les frontières de l'écriture, pour illustrer le danger de jouer aux points de croisement de la fiction et du réel et pour arriver à démontrer la fragilité de l'identité, sa malléabilité. Comme l'écrit Dominique Tardif dans *Le Devoir*, Maude Veilleux « appartient à un trop rare groupe : celui des gars et des filles qui écrivent parce qu'ils le doivent, et non simplement parce qu'ils le peuvent. » (Tardif, 2016) L'écriture est effectivement une nécessité chez Veilleux et toutes ses œuvres nous ont semblé être porteuses d'un même message : celui d'une autrice qui désire se sacrifier, sacrifier son intimité, pour créer des récits expérimentaux, des récits qui remettent en question les rapports au monde et à l'autre.

La première particularité de l'œuvre de Maude Veilleux qui a attiré notre attention est sa proximité avec l'univers du web 2.0. Les publications de l'autrice sur les réseaux sociaux numériques, son livre numérique ainsi que l'omniprésence de passages où le web est problématisé dans ses textes ont servi de point de départ à notre analyse de l'interaction entre le web et la littérature. Si d'emblée la littérarité d'une œuvre semble avoir peu de liens avec les réseaux sociaux, avec Veilleux, il y a un renversement qui s'opère. En effet, en lisant Veilleux, on peut voir que la littérature peut être plus ouverte sur l'univers numérique ainsi que sur les possibilités qu'il offre en ce qui a trait à l'autoreprésentation et à la mise en scène de soi. En faisant ressortir la position de Veilleux sur le sujet, notamment en faisant mention de passages où elle critique la vision universitaire des textes sur les réseaux sociaux, nous avons démontré que l'énonciation du sujet sur les réseaux sociaux ou dans un livre

emprunte des stratégies semblables. Comme le web 2.0 est centré sur la sociabilité et qu'il repose sur un processus participatif, les sujets peuvent se servir des nouvelles pratiques d'exposition de soi que les réseaux sociaux permettent afin de repenser la monstration de soi. C'est ce que Maude Veilleux met en place dans ses œuvres. Son intimité est exposée autant dans ses textes publiés sur support traditionnel que dans ses publications sur les réseaux sociaux. Le caractère exploratoire du travail créateur de Veilleux fait en sorte qu'elle doit réfléchir à de nouvelles façons de s'exposer. Comme nous l'avons évoqué entre autres en citant les théories de Serge Tisseron sur l'intimité et l'*extimité*, Internet permet d'étendre la portée de l'œuvre autofictionnelle en ouvrant les frontières entre l'espace public et l'espace privé. Enfin, on peut dire que l'autofiction et les plateformes web arrivent à tisser un réseau de connexions qui enrichit les œuvres en élargissant leur portée créative, mais aussi leur visibilité.

En s'exposant à la fois dans ses livres et sur Internet, Veilleux renouvelle le processus de dévoilement de soi. Son *je* habite de nouveaux *lieux d'écriture littéraire* comme le dit Gefen (2016, p.156), des lieux d'écriture qui lui permettent de créer son propre spectacle autant sur le web que dans ses livres. Même si pour plusieurs l'écriture sur les réseaux sociaux n'a que très peu de valeur, pour nous, mais aussi pour Veilleux, Delaume, Gefen et d'autres théoriciens convoqués dans ce mémoire, l'expression du sujet sur Internet n'est qu'une autre façon de se mettre en scène. Avec l'analyse de ses publications et de son livre numérique, nous sommes arrivées à comprendre, en empruntant les mots de Dominique Tardif dans son article « Pour Maude Veilleux, le bonheur est dans l'ordinateur » (2018), que « Maude Veilleux remet ainsi en question, de biais, le fétichisme que nourrit pour l'objet-livre et le

roman traditionnel une part du milieu littéraire québécois. » Dès lors, en rapprochant les modes d'expression du sujet sur le web et dans l'univers littéraire, nous avons pu montrer qu'il est important pour Maude Veilleux « d'inventer des formes qui correspondent à l'époque » (Veilleux dans Tardif, 2018) et de déconstruire les standards préétablis en matière d'écriture de soi, car « si on ne remet pas en question les formes qui existaient dans le passé, on ne va jamais avancer. » (Veilleux dans Tardif, 2018)

Si l'autrice tient tant à jouer avec les frontières de l'écriture, c'est qu'elle est habitée par de forts questionnements face à son rapport au monde. La confusion quasi permanente dont témoigne la narratrice de *Prague* nous a amenée à analyser le mélange entre la fiction et le réel dans l'écriture veilleusienne. En l'instant d'une phrase, le récit peut basculer du réel à la manipulation du vécu. *Prague* est une autofiction qui permet à Veilleux d'abolir les frontières que lecteurs et littéraires ont longtemps considérées comme étant fixes : celles qui délimitent la vie et l'œuvre. Avec *Prague*, Veilleux prouve que la vie ne doit pas nécessairement précéder l'écriture, car cette dernière peut être génératrice de vécu. En analysant l'implication de l'autrice dans *Prague*, nous avons pu voir qu'elle oriente ses actions, ses sentiments, parfois même ses désirs afin de les accorder avec ses projets d'écriture, une pratique qui remet en question toutes nos certitudes vis-à-vis de la relation entre la fiction et le réel. À cela s'ajoute aussi la présence marquée de l'appartenance autofictionnelle dans toute l'œuvre de Veilleux, même dans ses publications poétiques. Comme nous l'avons déjà souligné, il est rare de chercher des traces d'un auteur en poésie, la norme étant de mettre de côté toute correspondance entre le poème et son auteur. Cependant, face

aux poèmes de Maude Veilleux, nous en sommes venue à la conclusion qu'il était impossible d'effacer l'autrice de l'équation. Sa poésie est à l'image de ses autres textes tels que *Prague*, étant tous des lieux d'écriture où elle se dévoile par le biais du partage de son intimité.

En impliquant son corps, sa vie et son entourage autant pour ses romans que pour sa poésie, Veilleux se met nécessairement en danger. Dans sa critique de *Prague*, Tardif discute de ce niveau de risque que prend l'autrice : « Vertigineusement impudique, follement obsédée par le pouvoir de la fiction de modeler le réel, *Prague*, deuxième roman de Maude Veilleux est un acte de courage kamikaze, un aveugle sacrifice de soi sur l'autel de la littérature, une troublante autofiction [...] » (Tardif, 2016). Le terme *kamikaze* décrit parfaitement le travail de Veilleux dans *Prague* : elle saute dans son projet autofictionnel à ses risques et périls. La seule motivation de l'autrice est son besoin de performance et de spectacle, deux concepts que nous avons explorés au cours de ce mémoire. Pour pouvoir exposer sa vie, Veilleux doit performer, doit faire en sorte que sa vie devienne saturée par le spectaculaire. S'il y a une chose que nous avons pu démontrer, c'est bien que l'autrice ne recule devant rien, pas même la mise en danger de ceux qu'elle aime, pour faire de sa vie un jeu savamment calculé, un jeu qui lui permet de mener deux vies enchevêtrées, deux vies simultanées.

L'intimité et la mise en scène de soi unissent les deux premières parties de ce mémoire et soutiennent également la pertinence de sa troisième partie, celle abordant l'identité. Parmi nos objectifs, nous retrouvons l'étude des formes multiples de l'identité chez Veilleux. Dans ses œuvres, celles publiées par des maisons d'édition

autant que celles publiées sur le web, Maude Veilleux défend une vision claire de l'identité : le sujet est mouvant et oscille en fonction de l'environnement dans lequel il évolue. L'autrice ne pose rien, n'ancre rien dans le permanent. L'identité est aussi multiple que l'autofiction, les deux témoignant du besoin de Veilleux d'explorer son soi, mais aussi l'autre. En créant une confusion entre sa « vraie » personne et son personnage, Veilleux introduit du mouvement dans son œuvre. Autant elle s'affirme qu'elle se rétracte, autant elle contrôle ce qu'elle montre d'elle, qu'elle perd ses repères face à son rapport à elle-même. Le jeu qu'elle met en place est dangereux, car il y a un degré d'exposition de soi élevé, et ce, de toutes les facettes du soi.

S'il y a un terme qui décrit avec précision le rapport à l'identité de Veilleux, c'est celui qu'emploie Chloé Delaume dans *La règle du Je* : kaléidoscope. Appareil qui réfléchit plusieurs images variées, une suite d'impression rapide grâce à sa composition faite de petits miroirs (Larousse), le kaléidoscope proposé par Delaume crée une analogie avec l'identité dans l'œuvre autofictionnelle. Pour Delaume, l'autofiction demande de « démultiplier le Je, en faire une trinité. L'auteur, le narrateur, le personnage central. Décliner ces trois Je, tenter de les combiner, de les subdiviser, pour obtenir des formes kaléidoscopiques. » (Delaume, 2010, p.111) Comme nous pouvons le voir dans *Prague* et dans « Mille », Maude Veilleux crée un personnage, un *je* fictionnel qui n'est qu'un reflet des « mille couches de [soi] dans un miroir reflétant un autre miroir. » (M, p.142) En archivant sa vie, Veilleux s'assure de garder des traces de cette expérimentation de l'identité, mais elle s'assure également de sa présence au monde. Un des points que nous avons pu dégager de l'identité dans l'œuvre de Veilleux est le fait que se créer un personnage lui assure une attache au

monde, mais, paradoxalement, la rapproche aussi de la mort. En propulsant son *je* dans l'univers de la fiction, elle arrive à atteindre un de ses buts, celui dont elle rend compte dans « Mille » : « Être dans la fiction me rapproche de la mort. Me transforme en fantôme. La forme ultime d'omniscience. Celle que je voudrais atteindre. Et me rend immortelle. Je m'écris pour me rendre immortelle et pouvoir me tuer moi-même. » (*M*, p.142) Veilleux présente dans ses œuvres un sujet marqué par l'exploration et la mouvance, qui préfère s'échapper dans un espace fictionnel plus adapté à ses fins, un espace qui lui permet d'exister selon ses règles et non celles imposées par le monde extérieur. Chez Veilleux, l'identité reste donc toujours en suspens, prise entre le réel et la fiction, prise entre ce que l'autrice tente de créer et ce que son personnage se fait imposer par son projet d'écriture.

À travers toute cette obsession de la fiction, de la performance et du spectacle ainsi que de la mise en scène de soi, nous sommes portée à croire que c'est en fait une recherche de l'autre qui se met en place dans les projets d'écriture de Maude Veilleux. Portée par un réel désir de se rapprocher de l'autre et d'en tirer une certaine forme de vérité, Veilleux ne pratique pas l'autofiction que pour s'exposer. Au contraire, c'est bien plus la quête vers l'autre et vers une forme de vérité qui en ressort. Dans « Mille », la narratrice dit que, malgré l'omniprésence de la fiction, et dans ses œuvres, et dans la vie en général, c'est en réalité le réel qu'elle cherche, le vrai (*M*, p.140). Un constat similaire se retrouve dans *Prague* alors qu'à la toute fin, Maude avoue que « [s]on intérêt pour les écritures de l'intime est dans la rencontre de l'autre. Sans façade ni mensonge. Une proximité impossible autrement. » (*P*, p.106) La question de l'autre est bel et bien au cœur de toute l'œuvre de Veilleux : dans les interactions en

ligne, dans l'ancrage au monde ainsi que dans l'affirmation et la reconnaissance de soi. Que ce soit en l'impliquant émotionnellement ou en l'utilisant pour arriver à réaliser ses projets, elle est constamment en train d'entrer en relation avec l'autre, de s'en approcher au plus près, dans une vérité complète. Cette quête de vrai, de rencontre intime avec l'autre s'offre comme un motif valable aux multiples expérimentations littéraires et identitaires de Veilleux. Si l'on cherche à réellement comprendre pourquoi l'autrice s'implique sans retenue dans ses textes, enquêter sur l'effacement de soi, ou l'absence à soi, dans le but de connecter avec l'autre, avec le monde et sa vérité nous semble être une piste évocatrice, une pièce importante du complexe casse-tête que représente la création littéraire chez Maude Veilleux.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

VEILLEUX, Maude (2013), *Les choses de l'amour à marde*, Montréal, L'écrou, 57 pages.

VEILLEUX, Maude (2016), *Last Call les murènes*, Montréal, L'écrou, 67 pages.

VEILLEUX, Maude (2016), *Prague*, Québec, Hamac, 114 pages.

VEILLEUX, Maude (2018), *frankie et alex – black lake – super now*. En ligne : <http://maudeveilleux.com/index.php/frankie-et-alex/>.

VEILLEUX, Maude (2018), « Mille » dans *Corps* de Chloé Savoie-Bernard (dir.), Montréal, Triptyque, 152 pages.

Veilleux, Maude (2018), « Mouette totale », *Opuscules*. En ligne : <https://opuscules.ca/article-alire?article=197249>.

VEILLEUX, Maude dir. (2019), *Bad boys*, Montréal, Triptyque, 111 pages.

VEILLEUX, Maude (2019), *Une sorte de lumière spéciale*, Montréal, L'écrou, 87 pages.

Ouvrages de référence

ANGOT, Christine (2000), *Quitter la ville*, Paris, Stock, 201 pages.

AUBERT, Nicole (2003), *Le culte de l'urgence. La société malade du temps.*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 375 pages.

AUBERT, Nicole dir. (2004), *L'individu hypermoderne*, Paris, Ères, 456 pages.

AUSTIN LANGSHAW, John (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 183 pages.

BONNENFANT, Maude et Charles PERRATON dir. (2015), *Identité et multiplicité en ligne*, Presses de l'Université du Québec, Coll. Cahiers du gerse, 228 pages. En ligne : <https://international-scholarvox-com.sbiproxy.uqac.ca/book/88828670>.

BRASSARD, Louise et Evelyne GAGNON dir. (2010), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, 332 pages.

BURGELIN, Claude, Isabelle GRELL et Roger-Yves ROCHE (dir.) (2010), *Autofiction(s) : colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. A, 524 pages.

- CAILLET, Aline (2008), « Performer le réel » dans *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, France, L'Harmattan, 144 pages.
- CARLSON, Marvin (1996), *Performance*, Londres, Routledge, 304 pages.
- CAUQUELIN, Anne (2003), *L'exposition de soi*, Paris, Eshel, 96 pages.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 250 pages.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, FeniXX réédition numérique, 186 pages.
- DELAUME, Chloé (2008), *S'écrire : mode d'emploi*, publie.net, 22 pages. En ligne : <https://www.publie.net/livre/secrire-mode-demploi/>
- DELAUME, Chloé (2009), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 204 pages.
- DELAUME, Chloé (2010), *La règle du Je*, Presses Universitaires de France, coll. Travaux pratiques, Paris, 95 pages.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Gallimard, 469 pages.
- GOFFMAN, Erwin (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 251 pages.
- GRELL, Isabelle (2016), *Les enjeux (en je) : de la chair dans l'écriture autofictionnelle*, Louvain-la-Neuve, EME Éditions, 207 pages.
- GENON, Arnaud (2013), *Autofiction: pratiques et théories*, Paris, Mon petit éditeur, 224 pages.
- GENON, Arnaud et Isabelle GRELL dir. (2016), *Lisières de l'autofiction : enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. A, 381 pages.
- GROYS, Boris (2016), *In the Flow*, Londres, Verso, 202 pages.
- ILLOUZ, Eva (2006), *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 201 pages.
- JAUURÉGUIBERRY, Francis et Serge PROULX (2011), *Usages et enjeux des technologies de communication*, Toulouse, Éditions Érès, 143 pages.
- KAPROW, Allan (1996), *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du centre de Pompidou, 288 pages.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin, 351 pages.

KAUFMANN, Vincent (2017), *Dernières nouvelles du spectacle (ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Seuil, 273 pages.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 357 pages.

LIPOVETSKY, Gilles (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 186 pages.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 152 pages.

PESSOA, Fernando (1999), *Le livre de l'intranquilité*, Paris, Christian Bourgois, 571 pages.

RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 424 pages.

ROBIN, Régine (1997), *Le golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 302 pages.

SCHECHNER, Richard (2002), *Performance Studies : An Introduction*, New York, Routledge, 304 pages.

SMITH, Sidonie Ann et Julia Anne WATSON dir. (2002), *Interfaces : Women, Autobiography, Image, Performance*, Michigan, The University of Michigan Press, 496 pages.

TISSERON, Serge (2001), *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 179 pages.

VILAIN, Philippe (2009), *L'autofiction en théorie : suivi de Deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 123 pages.

Articles

B., Daphnée, « La génération "brisée" », *Filles Missiles*, 2016. En ligne : <https://fillesmissiles.com/post/148696436142/la-génération-brisée-daphné-b>.

BAIDOURI, Armelle et Faouzi BENSEBAA, « Construction identitaire et stratégies de marques sur les réseaux sociaux numériques », *French Journal for Media Research*, 2017. En ligne : <https://doaj.org/article/c2f05e966b7d4834adcd8df4a0a411d3>.

BOURION, Sylveline et Georges FORGET, « Identité, création et morts contemporaines », *Circuit*, vol. 15, n° 2, 2005, p.37-54. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2005-v15-n2-circuit3620/902355ar.pdf>.

BOYD, Danah M. et Nicole B. ELLISON, « Social Network Sites: Definition, History and Scholarship », *Journal of Computer – Mediated Communication*, vol. 13, n° 1, 2007, p.210-230. En ligne : <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x>.

COLLOVALD, Annie et al., « Identité », *Encyclopédie Universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/>.

CROM, Nathalie, « Serge Doubrovsky : "L'autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom » [Entrevue], *Télérama*, 2014. En ligne : <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>.

DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction : un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107 (septembre), 1996, p.369-380.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol.20, n° 3, 1980, p.77-97.

FÉRAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol.92, 2013, p.205-218.

GEFEN, Alexandre, « Ce que les réseaux font à la littérature », *Itinéraires*, vol.2 (juillet), 2010, p. 155-166.

GENON, Arnaud, « AutofictionS », *Acta Fabula*, vol.5, n° 3, 2004. En ligne : <https://www.fabula.org/revue/document658.php#>.

GENON, Arnaud, « Notes sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des ressources*, 2007. En ligne : <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>

GUY, Chantal, « Maude Veilleux : une sorte de fille spéciale » [entrevue] *La Presse*, juin 2019. En ligne : <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/201906/15/01-5230344-maude-veilleux-une-sort-de-fille-speciale.php>.

HUGUENY-LÉGER, Elise, « Broadcasting the self: Autofiction, television and representations of authorship in contemporary French literature », *Life Writing*, vol.14, n° 1, 2017, p.5-18.

JACCOMARD, Hélène, « Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky », *Littérature*, 1993, vol.92, p.37-51.

LALONDE, Joanne, « Le performatif du web », *La Chambre Blanche*, 2010, p.3-25. En ligne : https://archipel.uqam.ca/4305/1/le_performatif_du_webextrait.

LANDRY, Pierre-Luc, « Survivre au gouffre du monde. Maude Veilleux et l'absoluité de la littérature », *Nuit blanche*, n° 146, 2017, p.34-38.

LAOUYEN, MOUNIR, « L'autofiction : une réception problématique », dans AUDET, René et Alexandre GEFEN (dir.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Modernités, 2002, p.339-356.

LUNDY, Knut, « Editorial: mediatized stories meditation perspectives on digital storytelling », *New media and society*, vol.10, n° 3, 2008, p.363-371.

MARCOTTE, Hélène, « La revendication du réel : le cas de la poésie intime », *Tangence*, n° 45, 2004, p.50-60.

MARTIN, Andrée, « Performativité », *Effets de présence*, 2011. En ligne : <https://effetsdepresence.uqam.ca/publications/definitions/performativite.html#andree-martin>

MICHINEAU, Stéphanie, « Autofiction : entre transgression et innovation », *Écritures Evolutives*, 2010, p.17-23.

TARDIF, Dominique, « Le roman comme acte kamikaze de courage », *Le Devoir*. En ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/478529/roman-quebecois-le-roman-comme-acte-de-courage-kamikaze>.

TARDIF, Dominique, « Pour Maude Veilleux le bonheur est dans l'ordinateur », *Le Devoir*, 2018. En ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/518547/pour-maude-veilleux-le-bonheur-est-dans-l-ordinateur>.

TISSERON, Serge, « Virtuel mon amour. Penser, aimer, souffrir, à l'ère des nouvelles technologies », *Questions de communication*, vol. 2, n° 14, 2008, p. 423-427. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2008-2-page-423.htm>.

TISSERON, Serge, « Les nouveaux réseaux sociaux sur internet », *Psychotropes*, vol.17, 2011, p.99-118.

Mémoire

JOSÉE GERVAIS, Katherine (2016), *Les limites de l'autoreprésentation : questionner son identité artistique par la confession et la fabulation à travers une pratique du performatif et de l'installation*, mémoire, Université du Québec à Montréal, 78 pages. En ligne : <https://archipel.uqam.ca/9863/>.