

Nous souhaitons ici cartographier les zones génériques investies par le « je » de l'écrivain français contemporain Laurent Herrou (né en 1967) ainsi que les procédés explorés lui permettant de le construire dans sa pluralité. Les deux premières zones, journaux intimes et autofictions, laissent place à une région plus vaste mais aussi plus difficile à délimiter et à définir. À défaut d'un terme plus précis, nous appellerons *alter-ego-fiction* cette province où le « je » éclaté, diffracté, postmoderne pourrait-on dire, avance sous le masque de doubles qui révèlent beaucoup plus qu'ils ne cachent. L'exemple de Laurent Herrou sera pour nous l'occasion de mettre à jour les nouvelles modalités d'expression qu'un « je » en quête de lui-même peut désormais emprunter.

Celles et ceux qui ont lu l'ensemble des livres de Laurent Herrou ne peuvent qu'en faire le constat : l'écrivain manifeste une volonté profonde, un désir constant voire une obsession irréprouvable de traquer le « je », de l'observer, l'ausculter, le disséquer – ces deux derniers termes renvoyant aux études de médecine qu'il a entreprises puis abandonnées –, bref d'en cerner et d'en connaître les contours et l'intériorité afin de le poser sur papier et de le livrer à ses lecteurs. L'écriture s'envisage alors comme une quête du « je » qui, paradoxalement, se décline, mute, se métamorphose tout au long de son œuvre, comme si l'auteur cherchait lui-même à rendre plus complexe et périlleuse la tâche qu'il s'assigne.

Expliquons-nous. Si Laurent Herrou est un auteur que l'on peut situer parmi les autofictionnistes contemporains (il accepte d'ailleurs la classification), force est de constater que les autofictions au sens strict du terme ne représentent que quatre ouvrages sur les treize qu'il a publiés à ce jour. Quatre textes donc – *Je suis un écrivain* (2008), *Cocktail* (2010), *Les bonheurs* (2011), *Les pièces* (2012) – qui correspondent à une définition « classique » du genre dans lequel cohabitent les pactes, apparemment contradictoires, autobiographiques et romanesques. Le reste de sa bibliographie explore les différentes potentialités du territoire du « je », territoire allant du journal intime (*La part généreuse*, 2014, *Journal 2015*, 2016, *Journal 2016*, 2017) – qui constitue le cœur

de son œuvre –, jusqu'à des formes mixtes et hybrides qui font coexister journal, autobiographie et fiction (*Laura*, 2000), autofiction et science-fiction (*Vice de forme*, 2014), en passant par des expérimentations autour de la figure du double (*Nina Myers*, 2004, *Le bunker*, 2015).

Nous souhaitons, à travers notre analyse, cartographier les zones génériques investies par le « je » de Laurent Herrou ainsi que les procédés explorés lui permettant de le construire dans sa pluralité. Les deux premières zones, journaux intimes et autofictions, laisseront place à une région plus vaste mais aussi plus difficile à délimiter et à définir. À défaut d'un terme plus précis, nous appellerons *alter-ego-fiction* cette province où le « je » éclaté, diffracté, postmoderne pourrait-on dire, avance sous le masque de doubles qui révèlent beaucoup plus qu'ils ne cachent. L'exemple de Laurent Herrou sera pour nous l'occasion de mettre à jour les nouvelles modalités d'expression qu'un « je » en quête de lui-même peut désormais emprunter.

Journaux intimes

Le journal intime a toujours tenu une place particulière dans le travail de Laurent Herrou. Son premier livre, *Laura*, texte hybride sur lequel nous reviendrons, contenait déjà une partie de son journal de l'époque. Cette pratique de l'écriture du quotidien est d'ailleurs une des premières à laquelle l'auteur s'est livré, comme il nous le confiait dans un entretien publié après la parution de son *Journal 2015* :

Écrire au quotidien s'est révélé un besoin à une certaine époque de ma vie, sans que je n'en comprenne complètement la raison. Avant cela, j'avais une « écriture » différente, notamment au cœur de mes agendas, dans lesquels je cherchais à consigner tout, et le plus souvent *a posteriori* (ce qui se rapproche de l'activité d'un diariste) en y agrafant les tickets de cinéma des films que j'allais voir, ceux des spectacles auxquels je me rendais, des photographies d'amis aux dates auxquelles je les avais rencontrés, des courriers aussi, des cartes de visites, tous ces éléments doublés parfois de quelques lignes personnelles. (2016b)

Par la suite, le journal est devenu le geste littéraire le plus naturel de l'écrivain (même si toute son écriture ne se résume évidemment pas à la seule tenue du journal, les journaux occupent une place importante dans sa bibliographie : *La part généreuse*, *Journal 2015*, *Autoportrait en Cher (et en mots)*, *Journal 2016*), geste naturel mais aussi nécessaire, vital, jusqu'à entretenir avec lui une relation de dépendance :

J'ai un rapport masochiste et sensuel avec le journal : il me fait du bien en même temps qu'il me blesse. Mon corps le boit de manière psychosomatique, il s'en nourrit.

Les jours où je suis privé de l'écriture du journal, je me sens physiquement mal (au point de pouvoir changer de personnalité) mais parfois lorsque je suis devant, ou dedans, je me sens mal également. C'est souvent une fois les mots écrits que je me permets à nouveau de respirer. Et cela rejoint la question du journal publié : j'ai beaucoup de plaisir à regarder cette matière morte reprendre vie entre les mains des lecteurs, et entre les miennes lorsque je m'y replonge. C'est à la fois mon histoire et une histoire, et c'est aussi dans la globalité de la publication, dans son aboutissement, que je prends conscience des qualités de mon écriture. (2016b)

Il convient, en nous concentrant sur le *Journal 2015*, représentatif à nos yeux de la pratique de l'auteur dans son ensemble, de nous interroger sur les spécificités de son écriture diariste, de la traque du « je » à laquelle il se livre. Le journal est-il le lieu où l'écrivain parvient à se saisir, à cerner ses propres contours ou est-il au contraire un lieu de dispersion, où le « je » se libère, explore ses possibles ?

On considère souvent, comme le remarque Béatrice Didier, que le journal intime constitue « une recherche d'unité » répondant à la « crainte de la dispersion, à cette vieille angoisse du 'corps morcelé' » (116). Dans une entrée de son *Journal 2015*, Laurent Herrou rapporte un échange avec son psychanalyste : « Pourquoi est-ce que vous dissociez votre corps de vous-même, pourquoi quand vous parlez de votre corps, vous dites : le corps, comme si ce n'était pas le vôtre ? J'ai réfléchi et j'ai répondu : parce que je ne l'aime pas. » (2016a, 165) L'écriture du journal ne serait-elle pas une manière d'aimer ce corps, ce corps devenu livre ? N'est-il pas étonnant de voir figurer en quatrième de couverture cette citation extraite d'une communication que nous consacrons à l'auteur en septembre 2015 : « Plus qu'une écriture du corps, de la chair, c'est l'écriture, dans le travail de Laurent Herrou, qui prend *corps*, puis devient *corps* » ? (Genon, 122). Que penser de cette annotation extraite de *La part généreuse*, le journal de bord qu'il tint en août 2012 lors d'un séjour à Montréal : « Déjà : j'ai retrouvé le goût d'écrire, le journal a repris du corps – des corps » ? (Herrou 2014a, 100). Il en va de l'écriture du journal comme d'un retour au corps, à ce corps qu'il n'aime pas mais qu'il tente ici de cerner, de redessiner, par les mots et l'écriture.

Cependant, poursuit la critique, « le journal est un faux miroir ; l'image qu'il donne est elle-même morcelée, falsifiée. Loin de se développer harmonieusement pour devenir un être cohérent et unique, le diariste se voit devenir deux ou plusieurs. » En effet, « Le diariste est deux : il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit. [...] le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours » (Didier, 116). Le masochisme dont parle Laurent Herrou dans le rapport entretenu au journal devrait plus précisément être

qualifié de sado-masochiste puisqu'il révèle finalement la relation entre les deux « moi » en présence. Comme le note encore Béatrice Didier,

La relation qu'entretiennent les deux 'moi' est facilement sado-masochiste – nous retrouvons là une constante du 'diarisme'. [...] Le moi supérieur s'arroge un droit de regard sur l'autre – non sans volupté : c'est le droit du voyeur. (121)

Les deux « moi » dont parle la critique sont clairement repérables dans le *Journal 2015* de Laurent Herrou. Dès le 4 février, le « tu » vient se substituer au « je » : « Tu voudrais écrire, tu voudrais en être capable » (2016a, 38). Il réapparaîtra par la suite régulièrement, par phases. Le dernier pronom personnel employé dans le journal est d'ailleurs celui de la deuxième personne : « après, tu verras » (273). Ce jeu des pronoms est révélateur du combat que se livrent les deux « moi » de l'auteur. Plus qu'une recherche d'unité, il met en scène l'éparpillement du sujet, la difficulté qu'il a à se saisir, le combat intérieur qu'il se livre. L'entrée du 21 août est particulièrement éclairante et saisissante à ce propos :

Tu, c'est toi.

C'est je.

Il se passe quelque chose depuis quelques jours, qui te force à remettre le *je* en question. Tu es *tu* et tu es *je* à la fois. Tu te dédoubles. Parce que tu n'affrontes pas quelque chose. De toi-même.

Sais-tu ce que c'est ?

Tu es je – tu entends : *tuer je*. (184-185)

Le journal est le lieu où le « moi », les « moi » se rencontrent, se font face, se jaugent. Il est le lieu où se joue une *enquête* du « je » plus qu'une *quête* de soi. La démarche permettant la recherche prime sur le résultat que l'auteur sait sinon inaccessible, du moins toujours fragile et incertain. Laurent Herrou le remarque à la date du 4 novembre. Le journal, plus que l'espace où il se (re)trouve est celui où il se perd :

Je te parle

Je vous parle.

Je me perds.

Je l'accepte. (235)

Mais la perte, qu'il considère comme faisant partie du jeu littéraire, semble avoir partie liée avec le but que l'auteur s'assigne dans le journal. Il ne s'agit pas de se saisir, de s'unifier, mais de s'explorer, d'explorer les différentes strates du « moi », ses différents visages. Le journal n'est pas tant le lieu d'un

retour à soi que celui qui permet une prise de distance : « tu prends de la distance vis-à-vis de ta propre histoire » (248). Le journal, enfin, se veut en même temps affirmation d'un « je » multiple et sa remise en question, comme il le constate dans *Autoportrait en Cher (et en mots)*, le journal de résidence dans lequel il consigna le projet mené avec des collégiens du Châtelet :

Tu te demandes brusquement si [...] cette identité que tu tentes de définir avec les collégiens n'est pas un dédoublement supplémentaire, un mensonge de plus que l'on se fait à soi-même. A partir de cela, tu pourrais en arriver à te demander si l'identité elle-même n'est pas une invention. Si *je* existe. (2016c, 34)

En ce sens, l'écriture diariste est un excellent laboratoire où se pense et se *réfléchit* l'écriture autofictionnelle de l'écrivain.

Autofictions

Le genre autofictionnel, à l'échelle de l'histoire littéraire, est très récent. C'est dans le prière d'insérer de *Fils* (1977) que Serge Doubrovsky fait émerger cette notion qui fonde l'avènement d'une nouvelle modalité d'écriture de soi : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. » Il subsistait jusqu'alors une case aveugle dans la classification des écritures de soi opérée par Philippe Lejeune en 1975, case qui excluait « la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque » (28). Doubrovsky, avec *Fils*, mettait à mal pour la première fois, de manière consciente et volontaire, cet impossible théorique. Un écrivain pouvait désormais faire de sa vie un roman, c'est-à-dire utiliser les procédés propres à l'écriture romanesque, non pas pour dissimuler ce qui relève du factuel et de l'intime (comme c'est le cas dans le roman autobiographique), mais au contraire pour l'exacerber. Dans sa lignée, des écrivains tels que Hervé Guibert ou Christine Angot ont eu recours à un tel dispositif cherchant, selon le mot de Philippe Gasparini, à assouvir la « pulsion de 'se révéler dans [leur] vérité' » (209). Le roman devient alors la forme sinon privilégiée, du moins nécessaire, répondant à ce « besoin profond de communication » qui caractérise les autofictionnistes contemporains : « Le 'pacte' autofictionnel entend abolir, par l'exhibition de soi, la distance qui sépare l'auteur du lecteur » (208).

Le troisième livre de Laurent Herrou, *Je suis un écrivain*, semble affirmer, dès le titre, ce désir d'inscrire le « je » dans ce nouveau rapport qu'entretiennent écriture de soi et écriture fictionnelle. L'affirmation « je suis un écrivain » se lit en même temps comme « je suis quelqu'un qui écrit des histoires, des romans, en accordant une place particulière au style, à la manière de dire »

(sens le plus large accordé aujourd'hui au mot « écrivain »), mais postule aussi la place prépondérante du « je » que l'on associe directement – par l'intermédiaire de son nom sur la première de couverture – à l'auteur. Il communique par ailleurs au lecteur (tout « je » postule un destinataire) son identité en l'associant au statut d'écrivain – que l'on sait fragile – pour l'asseoir ou le conforter. En fait, il vient incarner, de manière performative, la posture d'un écrivain du « je » qui cherche par ce « je » à s'affirmer comme écrivain : j'écris donc je suis et je suis car j'écris (je). On voit donc ici se profiler une triple logique qui constitue le propre de l'écriture autofictionnelle : logique littéraire et stylistique, place accordée au « je » et à sa quête d'identité, volonté de partager avec le lecteur une expérience de vie.

Quel est le propos de *Je suis un écrivain* ? Laurent Herrou, après la parution de son premier livre, *Laura*, a bénéficié, pendant un mois, d'une résidence d'artiste dans un petit village français. Outre d'écrire, il lui était demandé de créer des liens avec les habitants autour de son activité artistique : « C'est un type qui est en résidence au village du tant au tant. Il a un travail à faire, qu'il ne définit pas encore. Il y a une clause du contrat qui stipule qu'il doit y avoir des échanges avec la municipalité » (2008, 181). Le problème qui se pose alors à l'auteur est de savoir comment parvenir à tisser ce lien, comment entrer en contact avec des habitants que la *chose* littéraire ne passionne peut-être pas.

Je voulais, mais je ne savais pas comment faire. Je ne leur parlais pas, je leur écrivais des affiches. J'en mettais plein le village, je me demandais s'ils les lisaient. S'ils avaient envie de les lire. S'ils avaient envie de les déchirer, de les brûler. [...] Lorsque j'affichais, je prenais garde pour ma part à ne rien cacher. S'il le fallait, je déplaçais les affiches pour que toutes, y compris la mienne, soient lisibles. [...] Dans la mesure où je changeais l'affiche, je changeais la disposition du panneau d'affichage. Je rendais le panneau lisible, propre, je le réaménageais. (182-183)

Le récit redouble ainsi l'affirmation du titre. Il s'agit pour le personnage-narrateur-auteur d'affirmer son être-au-monde par l'écriture. L'affiche devient ici le symbole du texte autofictionnel et de son enjeu. L'auteur cherche, par son intermédiaire, à se rapprocher du lecteur (potentiel, ici), à communiquer avec lui. En la disposant sur le panneau, il signale vouloir « ne rien cacher » des autres affiches. C'est peut-être parce que le texte autofictionnel s'inscrit dans un désir de transparence, de dévoilement de soi que l'affiche qui présente son travail se doit de revêtir les mêmes qualités. Par ailleurs, l'auteur « réaménage » le panneau d'affichage pour rendre accessible le message qui s'y trouve de même que le travail de l'autofictionniste consiste à réorganiser les éléments du vécu, le matériau brut de la vie afin de le rendre « lisible » et de lui donner du sens. Par cette mise en abyme, Laurent Herrou dévoile l'enjeu de *Je suis un*

écrivain : se dire, s'écrire en toute sincérité, de manière à partager avec le lecteur des expériences de vie le révélant dans son essence même d'écrivain.

Les bonheurs est une autre de ses autofictions, publiée trois ans après *Je suis un écrivain*. Le texte aborde les questions de la maternité et de la paternité, de la stérilité, de l'écriture. Qu'est-ce qu'avoir un enfant ? Que dit de nous le désir d'être père ou mère ? L'écrivain est-il le père de ses livres ? Le personnage-narrateur-auteur raconte sa relation avec une amie qui va devenir mère, les changements que cela provoque au sein de leur amitié, leur rupture puis leur réconciliation. Ce fil conducteur est l'occasion d'interroger ce que signifie être père lorsque l'on est homosexuel et artiste, c'est-à-dire lorsque l'on ne peut pas ou ne veut pas avoir d'enfant.

Rapidement, le narrateur en vient à tisser un lien entre paternité et écriture, entre attendre un enfant et travailler à un livre, entre *le travail* de la mère et *l'engendrement* de l'œuvre : « C'est : attendre un enfant. [...] Comme les livres, les éditeurs, les réponses. Les vies, faites d'attentes. Uniquement » (2011, 74). L'autofiction devient alors le lieu d'un auto-engendrement, le lieu où l'écrivain s'écrit, se façonne par l'écriture, se cherche, se questionne (« Je me construis dans le geste, je me découvre » (33)) mais aussi celui où il fait advenir l'encre de son sang, le papier de sa chair :

On enfante un roman. On le fait avec ses tripes, on le pond littéralement. On pond une œuvre. Quand le livre est sorti, on a fabriqué une carte de vœux avec une photo de mon livre, à la réflexion, ça avait l'air d'un faire-part de naissance. (24)

Le livre devient cet autre-moi, ce moi déjà passé (puisque figé dans les mots alors que le moi est en perpétuel mouvement), se fait *enfant* d'encre et de papier.

Par ailleurs, le texte autofictionnel questionne le « je » plus qu'il ne le restitue. Il le recherche, plus qu'il ne le trouve : « Je n'écris pas dans un but précis, je ne cherche pas à dire quelque chose. Il y a des choses qui se disent et qui veulent être exprimées. Je leur donne la parole » (70). Mais cette recherche de soi qui se livre dans le travail même de l'écriture en train de se faire s'avère tout autant être une recherche de l'autre – du lecteur – et donc de re-connaissance. On retrouve ici ce désir d'aller à la recherche de l'autre par le dévoilement de soi, par l'enfantement du livre devenu objet de séduction, devenu charme, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, « formule incantatoire ». Cet aspect du travail de l'auteur apparaît à travers une des questions qu'il se pose : « Est-ce que vouloir un enfant, c'est vouloir l'autre ? » (75). Suivant la logique du narrateur, l'association qu'il effectue entre le livre et l'enfant, entre l'acte de création et l'acte de procréation, cette phrase interrogative se trans-

forme alors en : « Est-ce que vouloir un livre, c'est vouloir l'autre ? » L'écriture autofictionnelle est donc bien ce qui permet, dans un même mouvement, un retour à soi et un désir de l'autre, cet autre permettant une re-connaissance renvoyant le « je » à ce qu'il veut être, à ce qu'il est, à son identité profonde : un écrivain.

***Alter-ego-fictions* ou le « je » postmoderne**

Laura, le premier livre de l'auteur, est un texte hybride, composé de trois parties. La première est un récit dans lequel Laurent, le narrateur, relate à la première personne ses pérégrinations amoureuses et sexuelles – à Paris, Toulouse et Nice – ses doutes, ses crises, ses questionnements existentiels. Elle se termine par un ensemble de dialogues le mettant en scène avec différents protagonistes. La deuxième partie, « Avant », est le journal intime de l'auteur allant du 16 novembre 1998 au 5 avril 1999. Il y consigne son quotidien, la relation amoureuse avec Jean-Pierre et la naissance éditoriale de *Laura* – à l'origine de tensions avec son amant – sous l'égide de Guillaume Dustan. La dernière partie, « L'autre Paul », est indépendante des deux précédentes. Cette longue nouvelle polyphonique retrace le parcours d'un jeune garçon, Paul, devenu amnésique à la suite d'un passage à tabac, un soir de Noël, alors qu'il s'était travesti. Après sa sortie de l'hôpital, il s'installe avec Valentine, mène une double vie qui le conduira au meurtre.

Deux aspects du texte nous intéressent particulièrement. D'une part, on constate que le livre, qui se présente dans son ensemble comme autofictionnel (pacte autobiographique, volonté d'écrire le récit de sa vie en employant les procédés du roman, recours au journal précédé d'un avertissement demandant à tous les gens qui connaissent l'auteur « de ne pas lire ce livre » (2000, 141) afin d'aiguiser l'intérêt et la curiosité du lecteur et de mettre en relief le caractère véridique de ce qui s'y dit...) cherche toutefois à échapper à tous les genres établis. Cette hybridation générique, ce refus d'homogénéité auxquels il faut ajouter le recours aux différentes voix, l'autoréflexivité du journal (qui commente l'élaboration du livre que le lecteur a entre les mains), les références à la psychanalyse (270-272) participent d'une esthétique postmoderne qu'a bien définie Janet M. Paterson à propos du roman québécois, mais que nous pouvons transposer au présent livre :

[...] le texte postmoderne se construit souvent, en effet, par le croisement des genres littéraires. Il mélange ainsi plusieurs formes au sein d'un même discours : autobiographie, écriture romanesque, critique littéraire [...]. Il mélange aussi les genres en faisant appel à des discours historiques et psychanalytiques [...]. Pour reprendre un

terme qui est devenu banal, on peut suggérer que le texte postmoderne est au vrai sens du mot un texte *pluriel*. (21)

D'autre part, cette hybridation générique du texte et les ruptures qu'elle impose dans le discours autofictionnel ne sont pas sans conséquence sur la manière dont le « je » se donne à lire. À l'image de ce qui se joue au niveau générique, il est, dans *Laura*, problématisé. En effet, le titre renvoie à la double identité de l'auteur, comme il le remarque lui-même dévoilant sa fracture identitaire qu'il déclinera dans d'autres livres :

Le plus important, celui de ne pas être née. Je suis né Laurent. Pas Laura, pas Lorène, ni Lauren, ni Laurence, ni Laure. Pourtant je suis belle, je le sais, mes cheveux bouclés tombent en cascade sur mes épaules carrées. [...] La fille en moi disparaît lorsque je suis heureux. Elle est l'ombre de mes jours de peine, elle triomphe sur mes dépressions, parce que sa beauté et sa réussite sont incontestées et incontestables. Parce qu'elle n'existe que dans mon imagination [...] Sa place dans mon esprit, elle l'a gagnée au fil des ans. La déloger n'est pas chose facile. Ma locataire a pris des libertés avec la propriété. Elle ne veut pas renoncer à ses privilèges. (2000, 25-27)

Laura, il le dit plus loin, est le « seul personnage féminin du livre, celle qui n'existe pas. » Et d'ajouter « Mon double » (156). L'identité tend ainsi à se fracturer autour du masculin et du féminin. Le « je » devient le cœur d'une césure quasi ontologique entre, d'une part, une identité et un corps fantasmés (« Laura aurait été grande, ma taille, un mètre soixante-dix-huit. Elle aurait eu davantage de charme qu'elle n'aurait été belle ») et la réalité de sa condition : « Je suis un homme pourtant. Dans de nombreux domaines, ne serait-ce que sur le plan sexuel, je sais que j'en ai toujours été un » (26). On voit donc que l'identité se construit dans la déconstruction à l'œuvre dans l'hybridation générique, dans la mise à l'écart de cet autre « moi » que le titre du livre révèle et qu'il s'agit, dans un même mouvement, de faire advenir et de mettre à mal. Ainsi, à la volonté de distordre le genre littéraire correspond une mise en question du genre sexuel, cette fracture du « moi » relevant, à son tour, d'une esthétique postmoderne.

Le « je » se construit donc dans sa relation à un double imaginaire, à ce double féminin qui hante l'auteur. Mais la thématique du double est renforcée dans les deuxième et troisième parties. On peut s'interroger afin de savoir si le « je » diariste est le même que le « je » de la première partie ou, au contraire, s'il le « double », puis mentionner les différents visages que prend Paul : travesti, amoureux modèle de Valentine, meurtrier... C'est donc dans ces figures de l'altérité que le « je » de l'auteur se représente, se métamorphose, faisant ainsi de l'(auto)fiction une *alter-ego-fiction*.

Nina Myers (2004) est une autre des modalités qu'emprunte l'auteur pour s'écrire et se mettre à nu. Ici, le « je » ne renvoie pas immédiatement à la personne de l'auteur, au contraire, tout son travail consiste à affirmer que le « je » qui se dit est celui de Nina Myers, un des personnages de la série télévisée *24 heures chrono* apparaissant dans les trois premières saisons. Le texte se lit alors comme un combat qui consiste à accréditer l'affirmation selon laquelle le narrateur serait Nina Myers. Il le déclare d'ailleurs dès les premiers mots : « Je m'appelle Nina Myers » (11). Cependant, cette assertion assénée tout au long du texte se fissure au fur et à mesure qu'elle s'énonce. Le « je » se délite dans le ressassement même de l'identité qu'il tente de construire, dans et par la parole littéraire qu'il formule : « Je m'appelle Nina Myers, qui veut dire quelque chose comme : je suis Nina Myers. Ce qui n'est pas véritablement vrai. Je ne suis pas Nina Myers — qui est faux également » (12). Qui est ce « je » alors ? La question se pose d'autant plus qu'il en vient à se dédoubler, à prendre des allures schizophréniques :

Je ne vais pas bien. C'est pour cela que la phrase se dévide, comme une bobine de fil, à l'infini, c'est pour cela que c'est important pour moi, capital, que je m'appelle aujourd'hui : Nina Myers.

Il faut savoir quand même que Nina Myers est une menteuse. Que je mens donc. Que chaque chose que je déclare peut être vraie, comme elle peut être complètement inventée. Mes origines par exemple : je peux raconter ce que je veux. (14-15)

Si Nina Myers est une menteuse, celui ou celle qui prétend être Nina Myers se trouve aussi être un/e menteur/euse. Ainsi, tout devient possible. L'affirmation préliminaire n'est plus qu'un jeu ou l'expression d'une crise identitaire. Ce « je » qui s'affirmait avec tant d'aplomb dans les premières lignes n'est plus qu'un masque fragile : « Peut-être que je ne m'appelle pas Nina Myers. Que je suis un écrivain. Un homme. » (30-31). La figure auctoriale vient peu à peu à se dessiner, à redessiner les contours de ce « je » insaisissable et mouvant, de ce « je » qui se joue de lui-même.

Il est nécessaire que vous compreniez ce que je suis en train de faire.

Je transforme la personnalité. Je la façonne. Je la dessine. [...]

De Laura, il n'y avait rien à craindre.

Laura est morte. Je l'ai tuée en quatre cents pages.

Pour Nina, c'est une autre histoire. (44-45)

La résurgence de Laura, double de l'auteur dans le roman éponyme (mais qui apparaît aussi dans *Le bunker* (2015, 83-86)) vient donner la clé de *Nina Myers*. Le « je » de Laurent Herrou est un « je » postmoderne, c'est-à-dire clivé, un

hologramme fictif qui construit et déconstruit sa propre existence mettant en relief sa vulnérabilité. C'est un « je » qui explore ses propres possibles, celui qui consiste à se faire autre aussi bien que celui par lequel ce « je » pourrait disparaître. C'est d'ailleurs ce que semble suggérer le narrateur de *Nina Myers* dans les dernières pages : « Qu'est-ce qu'un menteur seul ? Un miroir. Un miroir vide » (2004, 53). C'est n'est en fait que par le recours à l'autre, au double, que peut s'affirmer un « je » pluriel et *hétérogène*.

L'écriture est pour Laurent Herrou le lieu où s'organisent différentes expérimentations ayant le « je » pour objet. Ce qu'il nous faut retenir de ce parcours à travers quelques-uns de ses textes, c'est la volonté de l'auteur d'explorer les potentialités du « je » davantage que d'en délimiter et d'en saisir les contours. En ce sens, son travail relève bien d'une enquête, d'une quête intérieure (enquête) dont le but n'est pas de définir le « je » mais d'en multiplier les réalisations et les espaces d'expression. La littérature devient alors pour l'écrivain une manière de répondre au caractère fluctuant et insondable d'un « je » post-moderne, de lutter contre l'éphémère de sa condition, puisque voué à un constant mouvement. En fait, ses livres se veulent des traces, les traces des différents états qu'il traverse, conscient qu'il n'est, comme nous tous, ainsi que l'écrivait Serge Doubrovsky, qu'*Un homme de passage* (2011)... « Mais l'art restera, comme les pierres » (Herrou 2017b).

Ouvrages cités

- Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991 [1976].
Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2011.
Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
Arnaud Genon, « Lisez, ceci est mon corps : l'écriture autofictionnelle de Laurent Herrou », dans Isabelle Grell (dir.), *Les Enjeux (En)je de la Chair dans l'écriture autofictionnelle*, Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2017, 121-133.
Laurent Herrou, *Laura*, Paris, Balland, 2000.
Laurent Herrou, *Nina Myers*, La-Neuveville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2004.
Laurent Herrou, *Je suis un écrivain*, Montpellier, Publie.net, 2008.
Laurent Herrou, *Cocktail*, Marseille, EP & LA, 2010.
Laurent Herrou, *Les bonheurs*, La-Neuveville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2011.
Laurent Herrou, *Les pièces*, Paris, Emoticourt, 2012.
Laurent Herrou, *La part généreuse*, La-Neuveville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2014a.
Laurent Herrou, *Vice de forme*, lecture publique, Paris, Atelier Corinne Glass, 14 juin 2014, www.youtube.com, 2014b.
Laurent Herrou, *Le bunker*, La-Neuveville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2015.

Laurent Herrou, *Journal 2015*, La-Neuville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2016a.

Laurent Herrou, « Toute vie est un roman, entretien avec Laurent Herrou, 12 avril 2016, par Arnaud Genon », *La Cause littéraire*, 26 avril 2016b.

Laurent Herrou, *Autoportrait en Cher (et en mots)*. *Journal de résidence*, La-Neuville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2016c.

Laurent Herrou, *Journal 2016*, La-Neuville-aux-Joûtes, Jacques Flament Editions, 2017a.

Laurent Herrou, *Ma grand-mère est morte*, texte-lecture, Conspiration / Public averti, vimeo.com, 2017b.

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].

Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.