

Elitza Gueorguieva : identité, témoignage et écriture

Ana Belén SOTO

Universidad Autónoma de Madrid

anabelen.soto@uam.es

Resumen

El presente artículo se plantea como principal objetivo el estudio crítico de la primera novela de la escritora Elitza Gueorguieva. Esta autora se enmarca en un amplio archipiélago literario de intelectuales que, instalados en Francia, han adoptado el francés como vehículo de expresión literaria. En este contexto, la elección de un corpus de escritores procedentes de esa Europa que llamábamos del Este nos permite analizar la literatura francófona desde una perspectiva alejada de las problemáticas inherentes al colonialismo. Se estudiarán ejes temáticos intrínsecos a contextos totalitarios y del análisis llevado a cabo se esbozará la aportación femenina en este mosaico literario.

Palabras clave: Escritura femenina. Desterritorialización. Totalitarismo. Bulgaria.

Abstract

The main objective of this article is the critical study of Elitza Gueorguieva's first novel. This author is part of a large literary archipelago of intellectuals who settled in France and adopted French as their vehicle for literary expression. In this context, the choice of a corpus of writers from the Europe that we called Eastern allows us to analyze French literature from a perspective far removed from the problems inherent in colonialism. The thematic axes will be studied in the contexts of totalitarianism and the analysis carried out will outline the feminine contribution in this literary mosaic.

Key words: Women's writing. Deterritorialization. Totalitarianism. Bulgaria.

Résumé

L'objectif principal de cet article est de présenter l'analyse critique du premier roman de Elitza Gueorguieva. Cet auteur fait partie d'un grand archipel littéraire d'intellectuels qui, installés en France, ont adopté le français comme véhicule d'expression littéraire. Dans ce contexte, le choix d'un corpus d'écrivains originaires de cette Europe que l'on appelait de l'Est, nous permet d'analyser la littérature francophone sous une perspective éloignée des problématiques inhérentes au colonialisme. Nous étudierons, en outre, les axes thématiques propres aux contextes totalitaires et nous ébaucherons l'apport féminin dans ce mosaïque littéraire à travers analyse effectuée.

* Artículo recibido el 1/09/2018, evaluado el 19/01/2019, aceptado el 31/01/2019.

Mots clé : Écriture féminine. Déterritorialisation. Totalitarisme. Bulgarie.

0. Introduction

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle nous avons assisté à la naissance d'une génération d'écrivains venus d'ailleurs, dont l'origine se trouve dans les transformations géopolitiques intrinsèquement liées à la seconde guerre mondiale et fort influencées par les problèmes de la décolonisation. C'est ainsi que les littératures nationales, qui ont par ailleurs toujours accueilli des écrivains déterritorialisés (Deleuze et Guattari, 1972 : 162), s'enrichissent du dialogue interculturel qui contribue non seulement à la transformation du processus de construction identitaire mais aussi à l'évolution des paradigmes nationaux. Le socle littéraire présente de ce fait une brèche : nous nous trouvons face à une réflexion sur l'évolution de la conception identitaire qui, désormais, n'est plus circonscrite aux frontières physiques et naturelles d'un pays, mais qui évolue à travers la création d'une mosaïque transnationale et, par conséquent, ectopique (Albadalejo, 2011 : 3). Il s'agit, en outre, de repenser cette conception de l'auteur autrefois « le dépositaire par excellence de la maîtrise de la langue, de ce produit culturel, historique et national définissant l'essence de tout peuple » (Molina Romero, 2016 : 106). Nombreux sont, en effet, les intellectuels qui, émigrés ou exilés, ont choisi le français comme langue d'adoption et véhicule d'expression littéraire. Vera Linhartova, auteur d'origine tchèque, ne représente qu'un de multiples exemples à ce sujet lorsqu'elle affirme :

J'ai choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler [...]. Souvent on prétend que, plus que quiconque, un écrivain, n'est pas libre de ses mouvements, car il reste lié à sa langue par un lien indissoluble. Je crois qu'il s'agit là encore d'un de ces mythes qui servent d'excuses à des gens timorés, car l'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue [...]. Mes sympathies vont aux nomades, je ne me sens pas l'âme d'un sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil est venu combler ce qui, depuis toujours était mon vœu le plus cher : vivre ailleurs (*apud* Pimenta Gonçalves, 2016 : 61-62).

Dans ce contexte, force est de constater que :

[...] l'écrivain étranger aujourd'hui a quitté la terre de ses parents pour des raisons diverses, il mène une existence assez erratique et possède une grande flexibilité pour passer d'une langue d'écriture à l'autre. Cette labilité linguistique, culturelle et spatiale constitue les composantes principales d'une déterritoriali-

sation qui mobilise actuellement la littérature la rendant étrangère à une seule patrie (Molina Romero, 2016 : 114).

De ce fait, les phénomènes de déterritorialisation, reterritorialisation et trans-territorialisation contribuent au surgissement de cette nouvelle identité multiple et plurielle qui, tout en traversant les frontières géoculturelles, parsèment l'espace de création littéraire francophone. C'est ainsi que nous apprécions dans ces expériences vécues une axe thématique commune à la source de création artistique : l'expérience du dépaysement (Todorov, 1996), qui devient alors un recours à cette écriture fictionnelle aux fortes composantes biographiques.

Dans ce vaste archipel de création littéraire nous nous intéressons très spécialement à ces écrivains qui, venus de cette Europe que l'on appelait de l'Est, offrent une mosaïque littéraire marquée par les totalitarismes, l'oppression, la résistance et la quête de liberté. Ces auteurs dont le déracinement symbolise une distanciation qui leur permet de parler et faire parler d'une période de l'Histoire récente qui touche encore aujourd'hui plusieurs générations. Nombreux sont les écrivains qui, tout comme Milan Kundera ou Tvetzan Todorov, représentent non seulement l'engagement littéraire des intellectuels provenant de l'ancien bloc soviétique, mais aussi la force de la francophonie comme mode de vie et moyen d'expression artistique et littéraire.

Nous devons soulever dans ce contexte l'apport des auteurs au féminin qui représente aussi bien un corpus d'analyse de plus en plus large, que « el enriquecimiento del panorama literario a través de la pluralidad de perspectivas, la incorporación de una sensibilidad inherente a la esencia femenina y a la participación de personajes hasta el momento silenciados » (Soto, 2017 : 381). Le regard individuel est, en effet, marqué par la différence des sexes, puisque « la vision qu'on a du monde et de la culture n'est pas la même selon que les femmes y apparaissent seulement en position d'objets, d'inspiratrices ou de lectrices, ou si elles figurent aussi en position de productrices et créatrices » (Planté, 2003 : 655-668). Julia Kristeva, Agota Kristof, Oana Orléa, Rouja Lazarova, Albéna Dimitrova et tant d'autres sont les plumes féminines qui parsèment la mosaïque littéraire actuelle francophone pour rendre visible non seulement cette *Autre Francophonie* dont nous parlent Joanna Nowicki et Catherine Mayaux (2012), mais aussi l'apport féminin dans le champ de création littéraire contemporain.

Nous devons souligner à ce sujet l'apport littéraire de Elitza Gueorguieva (Sofia 1982-), écrivain d'origine bulgare qui se lance, à travers son œuvre *Les cosmonautes ne font que passer* (2016), dans un voyage socio-individuel qui traverse les différents épisodes historiques de sa Bulgarie natale des dernières années du communisme jusqu'aux premières années de la transition démocratique. Dans ce contexte, l'objectif principal de cette étude, qui se déploie en trois volets, est de montrer comment l'expérience vécue et l'Histoire, en tant que champ cognitif, peuvent par

l'intermédiaire de l'art romanescque dévoiler certains aspects de la vie et de la pensée contemporaine. Dans un premier temps, nous décrivons le parcours biographique et artistico-littéraire de l'auteur. Ensuite, nous réfléchissons sur la mise en scène de l'expérience vécue dans l'édifice romanescque d'un point de vue théorique. Finalement, nous nous pencherons sur le roman comme artifice communicatif. Pour ce faire, nous nous attarderons dans un premier temps sur l'expérience communiste tracée par l'auteur tout le long des pages, puis nous esquisserons la perception présentée de la transition démocratique en Bulgarie et, finalement, nous ébaucherons l'expérience langagière dans la construction romanescque.

1. Elitza Gueorguieva (1982-) : un portrait en *français-cyrillique*

Née à Sofia en 1982, Elitza Gueorguieva est une cinéaste, performeuse et écrivain. Elle vit et travaille depuis plus de quinze ans à Paris où elle s'est installée après avoir obtenu son diplôme en Arts du Spectacle. Son départ en France est venu à elle un peu par hasard. Elle remémore dans certains entretiens comment elle se préparait pour le conservatoire, mais il y avait peu de débouchés dans le domaine qui lui intéressait. De ce fait, ces parents ont encouragé cette jeune fille à partir, à s'installer en France. C'est alors qu'elle s'inscrit à l'Université de Grenoble et commence une nouvelle étape dans son parcours académique, professionnel ainsi que personnel.

Dans un premier temps, Elitza Gueorguieva se sent vite pénalisée par ses problèmes de langue, ce qui la pousse à s'orienter vers le cinéma. Elle a travaillé, par la suite, comme assistante de réalisation et cadreuse pour plusieurs sociétés de production, puis elle est également auteur de plusieurs documentaires. Mais, son désir de devenir écrivain l'a poussée à s'inscrire dans un Master en Création Littéraire à l'Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis en 2015. Ce sera dans ce contexte qu'elle donnera forme à son premier roman. *Les cosmonautes ne font que passer* représente non seulement le sommet de son projet d'écriture, mais aussi de son évolution langagière. C'est un projet qui est né de l'envie de partager l'expérience vécue, d'abord avec son entourage, puis avec tout lecteur francophone ou francophile, car elle s'est rendue compte « à quel point [...] les contextes dans lesquels on a grandi sont complètement différents » (Gueorguieva, 2016c).

Lors d'un entretien on lui demandera pourquoi a-t-elle décidé d'écrire ce texte en français. Elitza Gueorguieva (2016c) répondra :

[...] quand je suis en France, je vis en français, je pense en français. Ce qui ne veut pas dire que je ne peux pas m'adapter et écrire en bulgare quand je suis en Bulgarie ou quand je parle avec des Bulgares [...].

Il y a un chapitre qui s'appelle *Ta mère la patrie*. Je sais très bien que [...] quand on le dit en français [...] ça peut faire entendre un langage de rue et ça, je n'aurais pas pu le faire en bulgare. Tout comme plein d'autres jeux de mots que je

n'aurais pas pu faire si j'écrivais en bulgare. Par exemple, le jeu de mot entre *spécial* et *spatiale*.

La langue française devient alors le véhicule d'une expérience vécue en bulgare, elle transmet le rapport que l'auteur entretient avec son entourage maternel, elle refond l'identité de la romancière, désormais imprimée en *français-cyrillique*.

Elitza Gueorguieva n'hésite pas à parler de son rapport non seulement à la langue française, mais aussi à son statut d'écrivain étranger :

Moi-même, entant qu'étrangère, j'ai quand même aussi rendu mon écriture fluide au fil des pages ; même si au départ ce n'était pas le but. J'aimais bien être un peu brute, un peu maladroite [...]. Mais moi-même, j'ai aussi commencé à comprendre que parfois il y a certaines structures qui sont trop bulgares et ça peut être étrange et drôle, mais ça peut être lourd aussi. Donc, j'ai essayé aussi de travailler là-dessus : de voir, qu'est-ce que je peux garder de traces de ma langue maternelle dans mon écriture ? Et, qu'est-ce que je pourrais adapter pour que ce soit plus fluide, plus musicale ? (Gueorguieva, 2016c).

D'après la spécialiste Molina Romero (2016 : 109-110) :

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

L'imbrication identitaire et linguistique deviennent alors les axes d'une recherche sur un nouvel espace transculturel imprimé en *français-cyrillique*. Il s'agit, par conséquence, d'une « expérience de biculturalisme » (Todorov, 1996 : 23) où l'empreinte de l'interculturel devient l'un de traits principaux de la création littéraire.

Le texte résultant de cette première expérience romanesque de l'auteur est, par conséquent, fortement influencé par l'expérience vécue. Nous sommes face à un roman d'inspiration autobiographique,

[...] qui pourrait être l'histoire de n'importe quel adolescent qui a grandi dans ce décor qui est totalement instable et qui se transforme tous les jours, et qui grandit en quelque sorte en même moment que la société elle-même puisqu'elle est en train de s'émanciper de l'ancien modèle paternaliste du totalitarisme et l'enfant il va chercher ses repères, va grandir, va devenir adolescent et apprend aussi à s'émanciper à sa manière (Gueorguieva, 2016b : en ligne).

Le roman est écrit à la deuxième personne car il est inspiré d'un journal intime que le père de Gueorguieva écrivait lorsqu'elle ne savait pas encore écrire. Il tenait à préserver les moments représentatifs de l'enfance de sa fille pour qu'un jour elle puisse lire : « Aujourd'hui tu as fait ceci, tu as fait cela » (Gueorguieva, 2016b : en ligne). Nous pouvons, par conséquent, affirmer que Elitza Gueorguieva se sert du matériau de sa vie privée, de son expérience vécue, de son quotidien pour construire son propre récit. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que l'empreinte de l'interculturel et le dialogue identitaire constituent pour l'auteur, tout comme pour tant d'autres intellectuels, un nouveau champ de création littéraire où la personne grammaticale sera le reflet de la dualité (auto)biographie et (auto)fiction (Alfaro, 2006 : 121).

2. La mise en scène de l'expérience vécue dans l'espace de création littéraire

À ce stade de la réflexion nous considérons nécessaire de faire un point sur les ficelles de l'écriture qui construisent le discours de ces auteurs qui, tout comme Elitza Gueorguieva, sentent le besoin de raconter leurs expériences vécues à la première personne. C'est sans doute dans ce sens que certains théoriciens considèrent qu'il existe une pulsion autobiographique dans l'espace de création littéraire contemporain. Sébastien Hubier (2003 : 115), par exemple, verbalise ainsi cette théorie :

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

Nombreux sont, en effet, les écrivains qui ont inspiré leurs récits de leurs propres expériences personnelles depuis le XIX^e siècle, et les études théoriques de Philippe Lejeune en sont un bel exemple. Souvenons-nous que ce sera à partir des *Con-*

fessions de Rousseau que l'expérience vécue devient objet littéraire, auparavant « l'évocation des événements bouleversants d'une vie n'est pas l'apanage de l'aristocratie et parachèvent la démocratisation du genre » (Hubier, 2003 : 39). C'est ainsi que le « *je* renvoyant implicitement à l'auteur envahit la scène littéraire [et] non seulement l'autobiographie a conquis son autonomie et pris place parmi les genres reconnus, mais elle contamine progressivement l'ensemble des autres types narratifs » (Hubier, 2003 : 39).

L'espace de création littéraire ébauché à partir de l'expérience personnelle se voit, en outre, influencé par les mécanismes de la mémoire, cette « faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués » (*Trésor de la Langue Française*). La mémoire est, en effet, ce lieu intangible où nous logeons nos souvenirs, où nous trouvons les visages de nos proches, où nous gardons les sentiments liés à un moment. Il s'agit, cependant, d'un procédé qui se trouve intrinsèquement liée au filtre de la subjectivité, inhérente à tout être humain. C'est ainsi que le processus de remémoration se voit imprégné de ce filtre qui transforme l'expérience vécue. Le processus de création inspiré de cette expérience se voit, tout de même, contraint à ce filtre. L'écrivain transforme alors son vécu et présente une réalité filtrée, même si le pacte autobiographique (Lejeune, 1975) se trouve explicite dans son produit littéraire.

Il existe cependant dans le socle du genre autobiographique une brèche : l'autofiction. Il s'agit d'un procédé littéraire où l'auteur prend distance de l'autobiographie et prône une imbrication volontaire entre l'expérience vécue et le récit fictionnel. Il s'agit d'une évolution du genre littéraire qui reflète les questionnements d'une époque, puisque :

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent, à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être réunies et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont *produits* puis *reçus*, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler. Comme les autres institutions sociales, le système des genres est gouverné par une force d'inertie (qui tend à assurer une continuité facilitant la communication), et par une force de changement (une littérature n'étant vivante que dans la mesure où elle transforme l'attente des lecteurs) (Lejeune, 2003 : 311).

Ce sera dans ce contexte que Serge Doubrovsky crée le néologisme *autofiction* dans son roman *Fils* (1977). Il présente ce nouveau littéraire dans le prologue de son ouvrage comme suit :

№1635

[...] J'écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS
si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide

assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié
en direct j'écris recta ça tombe pile

№1636

la scène paraît être la répétition de la même scène directement
vécue comme

RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la ban-
quette dos de la main sur le volant suffit que

je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit
en rêve me volatilise j'y suis c'est réel si

j'écris dans ma voiture

mon autobiographie sera

mon AUTO-FICTION (*apud* Grell, 2014 : 9).

Le lecteur se trouve ainsi face à une réflexion métalittéraire qui reflète les recherches artistiques d'une époque.

D'après Philippe Gasparini (2008 : 15):

Le mot « autofiction », sans tiret, vint finalement au monde après une longue gestation, en cette même année 1977, sur la quatrième de couverture de *Fils* :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *films* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Les premières lignes de ce faire-part sont régulièrement citées, invoquées, pour préciser ce qu'est l'autofiction.

Nous voici face à une définition qui met en exergue la rupture volontaire avec l'autobiographie, un genre jusqu'alors destiné à être écrit par une personne distinguée qui tenait à transmettre ou à conserver en mémoire les événements marquants de sa vie. L'autofiction rompt, par conséquent, avec la tradition littéraire non seulement par sa volonté de raconter le vécu d'une personne ordinaire, mais aussi à travers la transformation du matériau de la vie privée en espace de fiction dans un discours qui désormais peut s'éloigner des grands systèmes de rhétorique. L'autofiction devient

ainsi « écriture refusant la décadence littéraire autobiographique pseudo-aristocratique pour lui préférer l'engagement du *je* qui reflète par le biais de l'expression de la société actuelle » (Grell, 2014 : 10).

Il s'agit toutefois de la création d'un néologisme non exempté de controverses qui a donné lieu à un phénomène de *surthéorisation* (Vilain, 2009 : 16). C'est ainsi que :

[...] certains affirment, par exemple, qu'elle est la version post-freudienne de la représentation discursive de soi. Pour qui lui prête cette origine, l'autofiction est née d'une perte, celle du jugement lucide et désintéressé du sujet aux prises avec son passé. On la proclame alors avatar moderne de l'autobiographie, genre à jamais ruiné, puisque frappé d'une suspicion qui mine la sincérité sur laquelle il repose. D'autres y voient plus de neuf : l'autofiction est alors une invention postmoderne. Ainsi Vincent Kaufmann met ici en évidence, dans sa contribution sur la littérature s'offrant en spectacle, le système médiatique dans lequel sont pris aujourd'hui les acteurs : amenés à faire acte de présence sur la scène médiatique, à dévoiler l'intime aux caméras, à faire aveu, ils inscrivent le spectacle au cœur de la représentation de soi, la fiction de l'authentique au cœur de l'autobiographie. Envisagée dans ce contexte culturel, l'autofiction constitue un genre d'écriture réflexive affecté par la résiliation postmoderne du réel, à la limite par l'abolition de toute donnée transcendante du langage (Zuffrerey, 2012 : 5).

Un autre point de controverses réside dans le critère établi par Doubrovsky dans son décalogue où il prône le principe « d'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur » (*apud* Gasparini, 2008 : 209). D'autres théoriciens tels que Philippe Vilain questionnent ce principe. Dans ce sens, il affirme que « [dans *l'Amant*] l'auteur prétend raconter sa vie à la première personne sans se nommer dans son texte, ni faire figurer la mention *roman*, s'arrogeant ainsi une liberté par rapport aux conditions du genres » (Vilain, 2009 : 58). Marguerite Duras utilise, en effet, les différentes stratégies littéraires pour rendre universelle son expérience et pouvoir ainsi atteindre un public plus large, car « toutes ses héroïnes [parlent] d'elle : "J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, révèle-t-elle dans *La Vie matérielle*, sur moi seule à travers les siècles". Les femmes sont pour elle le lieu où s'origine l'écriture » (Vilain, 2009 : 61). Pour Philippe Gasparini, néanmoins, la disparition de ce critère rend impossible la différenciation entre autofiction et roman autobiographique, ce qui revêtirait l'usage de ce néologisme d'un certain snobisme (Gasparini, 2008 : 238).

Suite à ces réflexions, nous devons nous interroger si ce critère d'identité onomastique devient un axe principal lors de la création autofictionnelle. À ce stade de la réflexion, nous devons affirmer que notre axe de recherche se focalise dans le

même sens des théories vilainiennes, car nous ne considérons pas nécessaire l'application du critère d'identité onomastique si nous trouvons dans le texte des indices intra et extratextuels qui servent à relier d'un point de vu identitaire le protagoniste de la fiction et l'auteur. Le roman qui nous occupe, par exemple, est catégorisé par l'auteur elle-même comme une autofiction (Gueorguieva, 2016b : en ligne) alors que la protagoniste est un personnage anonyme. C'est ainsi que nous nous permettons de paraphraser Isabelle Grell (2014 : 107), lorsqu'elle affirme que l'autobiographie « a pris son envol et tisse un lien étroit entre la représentation du transculture et de l'autobiographie éclatée ».

Désormais, l'écriture autofictionnelle se rebelle et rompt avec les normes stylistiques et formelles rigides autrefois imposées. L'écriture de soi se trouve, par conséquent, circonscrite aux besoins de notre temps. En effet,

[...] aujourd'hui, tout va si vite que notre identité ne peut plus s'appuyer sur la permanence du monde qui nous entoure. Le passé démonétisé s'effondre, l'avenir disparaît puisque demain, c'est déjà aujourd'hui. Nous perdons les attaches à long terme, l'enracinement dans le passé, la projection dans l'avenir, qui nous permettraient de nous construire une projection dans l'avenir, qui nous permettraient de nous construire une identité narrative.

[...] Nous voilà au cœur du problème. Cette analyse de la dissolution de l'identité autobiographique au cœur d'un monde qui vas trop vite (Lejeune, 2015 : 107-108).

Et, c'est dans ce contexte que l'autofiction devient pour certains spécialistes, comme Isabelle Grell (2014 : 108),

Un procédé illégal et inégalé ne se soumettant à aucune doctrine invasive, totalitaire et refusant un chapeutage bien-pensant. L'ambiguïté qui lui est souvent reprochée est justement son essence. L'autofiction, c'est répondre « présent » quand la société ferme les yeux, oreilles et la bouche comme les trois signes. L'autofiction, c'est dé-ranger. En disant je. Car en disant je, on dit tu. Tu et moi.

Nous voici, donc, face à une écriture neuve et à une scénarisation moderne de l'expérience vécue à la première personne et transmise à travers le prisme de l'(auto)fiction.

3. *Les cosmonautes ne font que passer* (2016)

Elitza Gueorguieva avait 7 ans quand le mur de Berlin est tombé, le 9 novembre 1989, et quand le lendemain Jivkov, le président de Bulgarie, au pouvoir depuis plus de trente ans, a été destitué. *Les cosmonautes ne font que passer*, son premier ro-

man, est né des souvenirs d'une enfance passé à Sofia, la capitale, et de divers documents familiaux (Morin, 2016 : en ligne).

La toile de fond du récit se dessine ainsi sur les traces de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur elle-même qui, tout en jouant avec l'autofiction, se sert de son expérience vécue pour la romancer et créer un artifice pédagogique comme une sorte de « manuel d'apprentissage sur le communisme » (Gueorguieva, 2016b : en ligne).

L'auteur met en évidence le quotidien d'une jeune fille qui n'a pas de nom, mais qui a des missions :

[...] devenir Youri Gagarine (le premier homme envoyé dans l'espace en avril 1961), puis Kurt Cobain (un chanteur), sensibiliser son indestructible [chien] bâtard Joki à la conquête spatiale et par là réaliser le rêve de jeunesse de son grand-père, vrai communiste émérite, accessoirement épater Constantza avec tout cet héroïsme (sa meilleure amie, ou sa pire ennemie, ce n'est pas très constant comme rapport), enfin, devenir elle-même. Elle est organisée, obsédée, observatrice, passionnée. Elle essaye de comprendre le monde absurde se métamorphosant sous ses yeux aussi vite que son propre corps d'ado qui se transforme de manière désordonnée, et peu accommodante. Elle sait qu'elle ne se laissera pas abattre (Georges, 2016 : en ligne).

À travers cette jeune fille l'auteur met en scène un personnage qui pourrait être une sorte de *Madame Tout-le-monde*, puisque le lecteur connaît très peu de ce personnage énigmatique qui nous guide le fil des pages. En effet, l'auteur ôte le personnage d'un des traits identitaires principaux d'un individu : son nom. La protagoniste n'est jamais nommée ni par son nom, ni par son petit nom ; elle devient alors une sorte de miroir identitaire où tout enfant ayant vécu cette période puisse se refléter. De ce fait, ce personnage représente l'aventure d'un carrefour identitaire situé dans l'espace binaire qui oppose l'Orient et l'Occident au soir du communisme en Bulgarie.

3.1. L'expérience communiste

Vous êtes devant une multitude de petits cailloux brillants de toutes les couleurs ne ressemblant à rien du tout, mais comme ta mère a l'air ému, tu comprends qu'on n'est pas là pour rigoler. Elle t'annonce que ça, c'est lui, c'est Iouri Gagarine et quand elle avait ton âge, il y a quelques siècles au moins, elle l'a personnellement vu planter des sapins, ici, dans l'allée de ce bâtiment : il s'agit de ta future école, et vous y êtes pour t'y inscrire, te dit ta mère en allumant sa dix-neuvième cigarette de la

journée. [...] Ta mère poursuit ses explications, comme si de rien n'était : il est question à présent de la conquête spatiale (Gueorguieva, 2016 : 9-10).

Le rideau de la représentation narrative se lève ainsi sur une scène d'exposition : mère et fille deviennent les personnages principaux d'une fiction où Iouri Gagarine acquiert le rôle de héros communiste. En Bulgarie, comme en Union Soviétique, c'était un personnage qui était devenu un symbole de réussite du système.

L'histoire de la protagoniste se construit, tout comme la mosaïque, de manière fragmentaire suivant le fil conducteur de ses missions. Elle entreprend avec beaucoup d'enthousiasme sa première mission : elle s'instruit et elle lit. Puis, elle partage ses recherches secrètes avec sa camarade de classe Constantza, une fillette qui est décrite comme « une jeune fille scintillante » (Gueorguieva, 2016 : 21) alors que la protagoniste « n'a rien à signaler » (Gueorguieva, 2016 : 21). De plus,

Constantza a un autre grand avantage : elle a une mère en Grèce alors que la [s]ienne reste à la maison. De ce fait découlent quelques autres, de plus en plus déplaisants :

- a) elle peut voyager à l'étranger,
- b) elle a un éléphant doré et surtout
- c) une vraie Barbie

[...] Constantza est toujours la meilleure : elle court plus vite [qu'elle], gagne le championnat de gymnastique rythmique alors [qu'elle] n'est même pas dans le classement, et glisse avec beaucoup d'efficacité sur les patins à glace pendant [qu'elle] enchaîne des chutes libres et peu gracieuses (Gueorguieva, 2016 : 21-22).

Nous voici face à la dualité existante dans la période communiste où les personnes ayant de la famille à l'étranger pouvaient se permettre certains objets convoités de tous. Constantza symbolise l'étranger, cet autre côté du mur où les Bulgares n'avaient pas le droit d'y aller sauf rares exceptions. L'amitié qui existe entre les deux personnages représente ainsi le carrefour de civilisations brouillé par les politiques totalitaires et peu favorables aux discours interculturels vécus en Bulgarie soviétique.

Dans ce contexte, la protagoniste constate aussi :

Décidément, tout t'est interdit en ce moment. Grimper sur des arbres, se balancer trop haut, sauter d'un tremplin ne sont pas des activités de petite fille, te dit ta mère en allumant sa première cigarette de la journée, et tu comprends que l'élévation spatiale, comme tout ce qui est glorieux en général, est réservée aux garçons. Il y a comme une distribution des tâches : tous les garçons que tu connais, ou dont on te parle, camarades, voisins, cousins veulent devenir des cosmonautes un jour, c'est une évidence, cela va de soi et ce serait étrange, voire extrava-

gant que cela soit autrement.

[...] Les filles ont des objectifs professionnels plus imprécis et franchement dépourvus d'originalité. Dans le flou général des réponses, trois propositions reviennent le plus souvent : infirmières, ballerines, ou pareil que maman (Gueorguieva, 2016 : 23-24).

Nous voici face à une réalité qui n'est pas appréciée de notre protagoniste. Elle veut rompre avec les stéréotypes et devenir cosmonaute. De ce fait, nous pouvons affirmer que Elitza Gueorguieva présente un personnage fort qui s'éloigne de la voie marquée par la société et s'envole vers l'illusion d'un avenir héroïque. C'est ainsi que le récit permet au lecteur non seulement d'accéder au tissu sociétal bulgare des années 1980-90 à travers la plume d'un personnage féminin, mais aussi de prendre conscience de l'évolution des paradigmes établis en fonction du sexe d'un individu.

Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que ce roman rompt avec les limites de la féminité conçue comme délicate, et prône une féminité capable de transgresser les normes et les frontières. Nous pouvons, par conséquent, établir un parallèle entre ce nouveau personnage féminin et la figure de Wonder Woman dans la BD ou des Amazones dans la mythologie classique. En effet, nous sommes face à des personnages qui représentent des femmes fortes qui se font remarquer dans un monde au masculin. C'est ainsi que notre personnage évolue et, même si son héros change de nom, de nationalité et même de style, elle persévère dans sa mission de ne pas passer inaperçue aux yeux du monde qui l'entoure. Et, ce ne sera pas la chute du mur de Berlin qui lui fera changer d'objectif.

3.2. La transition démocratique

C'est la Transition démocratique et tu peux capter la nouvelle chaîne MTV grâce à un câble clandestinement branché à la soucoupe volante sur le balcon voisin. Cette manœuvre ingénieuse te permet de te connecter avec le nouveau héros international Kurt Cobain. [...] Tu es d'abord dubitative : Kurt est bien moins glorieux que Iouri, il porte un pull troué aux manches d'une longueur démesurée et, tout compte fait, des cheveux très sales. De plus, il fait la gueule. Ta conquête spatiale est une saloperie de communistes de merde, tente de te convaincre ton grand cousin Andreï [...] : Iouri Gagarine est un gros loser (Gueorguieva, 2016 : 103).

La transition démocratique devient pour cette jeune fille le bouleversement de repères politiques, culturels et identitaires : le communisme cède la place à la démocratie, Iouri Gagarine cède la place à Kurt Cobain et son corps d'enfant cède la place aux transformations corporelles propres à l'adolescence.

D'un point de vue politique, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un moment historique vécu avec beaucoup d'espoir et d'émotions dans l'entourage de cette jeune fille. C'est ainsi que « pendant un long moment l'univers ne devient que claquement de verres sur la table et bruits de fruits fermentés et avalés méthodiquement » (Gueorguieva, 2016 : 85). Toutefois, la forte crise économique vécue en Bulgarie démocratique estompe cet enthousiasme et se rend à l'évidence de la valeur de l'argent. En effet, « tout est cher et tout le monde est très pauvre » (Gueorguieva, 2016 : 114), puis le chômage apparaît sur la scène du marché du travail. Certains signes de richesse sont aperçus tout de même dans le récit, mais ils vont toujours de pair avec la corruption ou la mafia, le restant des individus voient stagner leur niveau de vie. Un nouveau système qui est rejeté par la protagoniste qui préfère « [s'] isoler de tous, chez [elle], où grâce à MTV, [elle se] refait un monde, une autre galaxie, peuplée de Spice Girls, de punks à crête, [...] : ils sont bien plus sympathiques que les habitants de [sa] réalité en voie de dégradation » (Gueorguieva, 2016 : 115).

D'un point de vue identitaire, elle devra non seulement changer ses modèles à idolâtrer suivant l'ère du temps, mais elle verra aussi son corps changer :

C'est la Transition démocratique et tout ton corps se métamorphose de manière désordonnée et peu accommodante. Tu commences à gonfler comme un ballon, ou comme une poire, ou comme un chameau à deux bosses, mais pas au bon endroit : tu découvres soudain que tu es lourde et poilue, et que tes deux seins sont atteints par une croissance à vitesse cosmique. Tu décides de garder pour toi ces transformations, le temps de trouver un moyen d'y adhérer : tu t'enveloppes de la tête aux pieds dans les vêtements de ton père, quatre fois plus gros que toi. [...] Dès lors ton style évolue (Gueorguieva, 2016 : 111).

La société bulgare évolue en même temps que cette jeune fille. Désormais, loin du système paternaliste prôné par le communisme la société bulgare doit faire face à toute une série de bouleversements politiques et économiques dans l'objectif d'intégrer la communauté économique européenne dans les meilleurs des délais. La protagoniste, quant à elle, se voit également dans une transformation corporelle qui montre le rituel de passage de l'enfance à l'adolescence. Cette jeune fille veut s'adapter à cette nouvelle réalité dorénavant penchée vers l'Occident, ce qui provoque chez sa mère « une expression aussi équivoque qu'au moment de la chute du mur de Berlin » (Gueorguieva, 2016 : 115).

Puis son nouvel héros se suicide et elle se voit de nouveau en quête de mission. Il s'agit d'une nouvelle période d'incertitude où :

[...] tout prend sens pour toi : tu deviendras une militante, une vraie, contrairement à ton grand manipulateur de cousin ou au volcan Vitosha, tu sauras entrer en éruption et lutter pour la justice. Tu n'es pas sûre de comment t'y prendre, alors tu continues tes croisades citadines, en espérant rencontrer des nouveaux collaborateurs (Gueorguieva, 2016 : 172).

Déterminée à suivre son chemin, cette jeune fille ne peut pas éviter ressentir lors de son discours une certaine tristesse, un certain regret aussi. Elle ne regrette pas le communisme entendu comme système politique, ce qu'elle regrette c'est l'insouciance de son enfance. Le mécontentement social existant dans les dernières années du communisme est toujours omniprésent pour d'autres raisons dans la société post-soviétique. La Transition démocratique est, par conséquent, représentée comme l'espoir d'une nation qui s'est vite vue troublée par les problèmes liés aux changements économiques qui impliquent l'évolution vers l'économie du marché.

3.3. L'expérience langagière dans la construction romanesque

Elitza Gueorguieva traduit ainsi l'expérience vécue dans les dernières années du communisme et les premières années de la transition démocratique en Bulgarie. Le lecteur construit tout le long des pages un espace historique, social et culturel à partir de l'édifice romancé de la mémoire dans une langue étrangère à cette réalité. C'est peut-être pour cette raison qu'elle n'hésite pas à se catégoriser comme auteur étranger écrivant en langue française. La langue d'adoption devient pour l'auteur le véhicule d'expression qui donne vie à la mosaïque littéraire qui couronnera sa conquête identitaire, désormais au carrefour de deux langues et de deux cultures.

Il existe un parallèle entre l'évolution langagière de l'auteur et l'évolution de la jeune protagoniste tout le long de pages. Dans la première partie du récit, enfant, elle se présente comme « un petit soldat qui a beaucoup de recul [et] qui ne se laisse pas déstabiliser » (Gueorguieva, 2016b : en ligne). Elle utilise un vocabulaire peu commun des jeunes de son âge car elle utilise des tournures propres aux personnes ayant atteint un niveau de maturation langagière et de compréhension du monde adultes. Puis, le temps passe, le mur de Berlin tombe, et notre protagoniste enfantine devient une jeune adolescente qui doit s'adapter à la nouvelle réalité qui l'entoure. Le langage devient alors plus poétique, sans perdre pour autant l'aspect humoristique caractéristique de la première partie.

Il est intéressant de s'attarder sur la conception que l'auteur elle-même présente dans plusieurs vidéos de son expression en langue française. Elle se définit comme une romancière étrangère écrivant en français. Elle n'hésite pas à affirmer que son français n'est pas le français des Français (Gueorguieva, 2016c : en ligne). Et, en effet, empreinte d'une identité géoculturelle transfrontalière nombreuses seront les références culturelles et linguistiques qui auront pour elle une double appartenance. Elle a, par ailleurs, publié une vidéo sur *youtube* où elle réfléchit sur plusieurs aspects :

« Comment écrire en langue étrangère ? Comment la langue étrangère aide à déranger, à déplacer l'expression française ? Comment les failles peuvent-elles être des îlots de liberté ? Comment les expressions toutes faites nous embrouillent ? » (Gueorguieva et Gloukhova, 2018 : en ligne). C'est dans ce contexte qu'elle élabore, avec Aliona Gloukhova, la *Théorie du Bortsch*. La gastronomie devient la métaphore du sentiment d'étrangeté chez ces écrivains francophones :

Quand j'écris en langue étrangère, je me sens comme un légume. Mais pas du tout comme un bout de chou, plutôt comme une espèce de patate. Le chou comme choc culturel et la patate comme patience, et puis, les oignons parce que même si on pleure ce n'est pas pour de vrai. On se sent démunies, coupées en dés comme des carottes, écrasées comme de l'ail, on a chaud, on bouillonne, on explose (Gueorguieva et Gloukhova, 2018 : en ligne).

C'est ainsi qu'à travers le dialogue interculturel notre auteur construira son édifice narratif et identitaire.

Nous pouvons nous demander alors, pourquoi s'installer en France et choisir le français comme véhicule d'expression littéraire alors que le sentiment d'étrangeté est omniprésent ? Parce que, sans doute, comme disait sa compatriote Julia Kristeva (1988 : 57-59) : « nulle part on n'est *plus* étranger qu'en France [...], les Français opposent à l'étranger un tissu social compact et d'un orgueil national imbattable. [...] Et pourtant, nulle part on n'est *mieux* étranger qu'en France ». D'après cet auteur francophone :

Dans le kaléidoscope que devient la France [...] les différences entre autochtones et immigrés ne seront jamais aussi tranchées qu'auparavant. [...] En France, en cette fin de XX^e siècle, chacun est destiné à rester le même et l'autre : sans oublier sa culture de départ, mais en la relativisant au point de la faire non seulement voisiner, mais aussi alterner avec celle des autres (Kristeva, 1988 : 288).

Dans cet espace d'échange et de réflexion, l'expérience de biculturalisme (Todorov, 1996 : 23) permet donc à notre auteur de créer un pont discursif entre ses deux identités langagières, le français et le bulgare. C'est ainsi que l'auteur n'hésite pas à interrompre le discours en langue française pour y introduire des mots écrits en cyrillique, dont l'un d'entre eux est traduit par le grand-père comme *allons-y*.

Nombreuses sont également les références interculturelles qui parsèment le texte et qui nous permettent de rester ancrés au contexte de cette histoire. Puis, un jour :

Se succèdent plusieurs changements paradoxaux, à commencer par le foulard bleu que tu as gagné avec tant de volonté l'année dernière, et qu'on t'avait encouragée, et même obligée, à porter

depuis : ta mère l'arrache de ton cou en un mouvement agile, avec dans le regard cette lueur plantée là depuis quelque temps, et se met à le tordre, à le froisser, à le piétiner et finit par le découper en petits morceaux et le jeter par la fenêtre. Puis on t'emmène un jour à l'école où la camarade directrice [...] annonce la nouvelle la plus improbable jamais entendue par tes oreilles : ton école ne s'appelle plus Iouri Gagarine car Iouri Gagarine est soviétique et donc communiste. Il est sans contestation aucune, encore et pour toujours dans les registres de l'Histoire, le premier homme envoyé dans l'espace, dit la directrice qu'on n'appelle plus camarade mais madame (Gueorguieva, 2016 : 79).

Toute une série de changements qui se déroulent non seulement d'un point de vue historique. Les traits identitaires autrefois prônés par le système, sont à présent obsolètes. C'est alors que nous pouvons nous demander :

Qu'est-ce que c'est d'ailleurs l'identité nationale, sinon la somme de traits plus ou moins embellis, tirés de l'histoire d'un passé assez glorieux, aperçu et conçu comme un mythe, voire comme une utopie émergée du passé pour justifier les comportements du présent ? (Oktapoda-Lu, 2006 : 190).

C'est ainsi que ce bouleversement politique vient accompagné d'un changement profond au niveau identitaire et « le système IKEA de construction des identités qui permet des montages tous différents à partir des mêmes catégories élémentaire » (Thiesse, 2001 :14) doit être restitué à partir de la création de nouveaux mythes fondateurs. Le décor de toute une génération se voit ainsi bouleversé après la chute du mur, même si la langue et les rues restent immuables. L'illusion créée par la réalité langagière communiste souligne le retour au théâtre de la parole où le totalitarisme siégeait.

4. Conclusion

L'article qui nous occupe nous permet de nous pencher sur la production littéraire francophone actuelle, qui offre un espace de création littéraire multiple et pluriel. Nous nous sommes attardés sur *Les cosmonautes ne font que passer* (Gueorguieva, 2016) car nous tenons à réduire notre corpus d'analyse à ces auteurs, femmes venues de cette Europe que l'on appelait de l'Est et qui expriment une démarche volontaire vers la langue et la culture françaises. C'est à travers l'apport littéraire d'auteurs comme Elitza Gueorguieva que nous tenons à réfléchir sur le panorama littéraire de nos jours.

À travers la littérature, en outre, nous pouvons nous approcher et mieux connaître l'Autre pour éviter la méconnaissance de la figure de l'étranger. De ce fait, nous pouvons affirmer que Elitza Gueorguieva devient un exemple d'intégration réussie

dans la société française. En effet, installée en France dans l'objectif de poursuivre sa formation, elle obtient son diplôme universitaire et, aujourd'hui, c'est une artiste reconnue par son travail de création aussi bien cinématographique que littéraire dans son pays d'adoption. Elle fait partie d'un groupe d'écrivains qui présente une démarche volontaire vers la langue et la culture française. Et, de ce fait, nous pouvons affirmer qu'elle représente un exemple paradigmatique dans l'étude et le classement des textes contemporains francophones.

C'est dans ce contexte que nous pouvons affirmer que notre analyse propose également un espace de réflexion sur l'identité historique des sociétés est-européennes, qui influera sous le capital humain de tout un continent qui a besoin d'écouter, mais aussi de se faire entendre. Nous proposons de ce fait l'analyse de cet auteur venant d'un contexte éloigné du passé colonial, qui présente un cadre favorable à la création littéraire en langue française. Nous voici face à un échantillon littéraire qui nous permet de parler et faire parler de cette *autre francophonie* qui reste encore :

Marginalisée, souvent occultée au profit de la Francophonie du Sud ou d'autres Francophonies mieux reconnues dans une géopolitique mondiale comme dans les champs d'études universitaires, elle s'exprime pourtant à travers la littérature, l'art, la philosophie, l'histoire [...]. Se pencher sur l'Autre Francophonie consiste aussi à remettre en valeur un aspect important de la culture européenne, à savoir le lien entre les diverses parties de l'Europe, notamment celles que l'Histoire a cruellement séparées, le lien créé par les valeurs communes, une sensibilité commune, une vision du monde commune, un art de vivre partagé (Nowicki et Mayaux, 2012 : 9).

Cette réflexion permet, par conséquent, de réfléchir sur le statut de cet écrivain déterritorialisé qui vit et transmet la perméabilité interculturelle nécessaire dans la construction sociétale actuelle. Souvenons-nous des principes prônés dans *Horizon 2020*, car l'Europe s'est engagée à construire des sociétés inclusives, innovantes et réflexives qui conduisent, par conséquent, des politiques favorables aux discours interculturels.

Le roman que nous venons d'étudier représente aussi un exemple de choix en matière d'analyse théorique et littéraire, car l'auteur se sert de l'autofiction pour mettre en exergue un témoignage sur l'expérience totalitaire. Le processus d'écriture autofictionnelle devient alors un étendard contre l'oubli rendant ainsi « à l'écriture sa valeur de refuge » (Grell, 2014 : 63). De ce fait, Isabelle Grell (2014 :63) n'hésite pas à affirmer que « les images doivent se poser, les cris, les larmes être intériorisées pour revoir le jour dans le réceptacle de l'autofiction qui n'évoque pas seulement l'extrême violence [...] mais l'homme qui survit, celui qui espère et vit, malgré l'horreur et la

peur ». L'autofiction construit ainsi un espace de dialogue, de témoignage et de liberté.

En guise de conclusion, nous pouvons enfin affirmer que l'analyse que nous venons de présenter, soulève, de plus, une autre problématique actuelle : le statut de la femme dans la société contemporaine, ce qui présente un axe de recherche intéressant pour une nouvelle approche du texte que nous avons analysé. En effet, l'apport littéraire des auteurs, telles que Elitza Gueorguieva, nous permet d'inscrire ces femmes dans leur contexte socioculturel pour mieux comprendre les mécanismes de création littéraire sous un regard féminin. Cette mosaïque francophone présente, également, le legs d'une transformation socioculturelle où la femme acquiert le rôle de protagoniste de son parcours aussi bien professionnel que personnel. La romancière contemporaine s'érige, par conséquent, en porte-parole de toute une génération qui prône l'égalité des sexes et rompt ainsi avec la conception archaïque de la femme comme sexe faible.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBADALEJO, Tomás (2011): « Sobre la literatura ectópica », in Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou et Natalia Shchylebska (eds.), *Rem tene, verba sequentur ! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*. Dresden, Thelem, 141-153.
- ALFARO, Margarita (2009): *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid, Calambur.
- COMMISSION EUROPÉENNE (2014) : *Horizon 2020*. Luxembourg, Office des publications de l'Union Européenne.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1972) : *L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit.
- GASPARINI, Philippe (2008) : *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2009) : *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.
- GEORGES, Pierre (2016) : « Elitza Gueorguieva : « Écrire, c'est un grand rêve qui se réalise ». *ChEEk Magazine*. Disponible sur : <http://cheekmagazine.fr/culture/elitza-gueorguieva-cosmonautes>
- GRELL, Isabelle (2014) : *L'Autofiction*. Paris, Armand Colin.
- GUEORGUEVA, Elitza (2016a) : *Les cosmonautes ne font que passer*. Paris, Éditions Verticales.
- GUEORGUEVA, Elitza (2016b) : « Rencontre avec Elitza Gueorguieva autour de son ouvrage *Les cosmonautes ne font que passer* aux éditions Verticales. Rentrée littéraire 2016 ». Librairie Mollat, Youtube. Disponible sur : <https://youtu.be/eyecOUalzjg>.

- GUEORGUIEVA, Elitza (2016c) : « Les Livreurs invitent Elitza Gueorguieva au festival Livres en Tête 2016 ». Les Livreurs, Youtube. Disponible sur : <https://youtu.be/KatmS20PDTY>.
- GUEORGUIEVA, Elitza et Aliona GLOUKHOVA (2018) : *Théorie du bortsch*. Youtube. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=5R7Z6QF5ngs>.
- HUBIER, Sébastien (2003) : *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Mauconduit.
- KRISTEVA, Julia (1988) : *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard (coll. Folio Essais).
- LEJEUNE, Philippe (1975 [1996]) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Points (col. Essais). Nouvelle édition augmentée.
- LEJEUNE, Philippe (2003) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil (col Points Essais).
- LEJEUNE, Philippe (2015) : *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris, Armand Colin.
- MOLINA ROMERO, María del Carmen (2016) : « Être étranger en littérature. Les écrivains franco-espagnols », in Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (orgs.), *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 106-115.
- MONTEIRO, Clotilde (2017) : *Rencontre avec Elitza Gueorguieva à la BULAC*. BULAC - Pôle des langues et civilisations. Youtube Disponible sur : <https://youtu.be/Wvw7ZoJEZMs>.
- MORIN, Violaine (2016) : « Refaire tomber les Rouges bulgares ». *Le Monde*, le 13 octobre. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/10/13/refaire-tomber-les-rouges-bulgares_5012819_3260.html.
- NOWOCKI, Joanna et Catherine MAYAUX (2012) : *L'Autre Francophonie*. Paris, Honoré Champion.
- OKTAPODA-LU, Efstratia & Vassiliki LALAGIANNI [dir.] (2005) : *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*. Paris, Éditions Publisud.
- PIMENTA GONÇALVES, Luís Carlos (2016) : « Figures de l'étranger chez Kundera », in Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (orgs.), *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 59-71.
- PLANTÉ, Christine (2003) : « La place des femmes dans l'histoire littéraire: annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103, 655-668. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm>.
- SANJUAN, Eva María (2004) : « Amazonas en el s. XX: Wonder Woman, actualización de un Mito ». *Minius XII*, 25-40.
- SOTO, Ana Belén (2016) : « La construction identitaire du soi à travers l'autre dans un roman de Jean Mattern : *Les bains de Kiraly* », in Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (orgs.), *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 116-129.

- SOTO, Ana Belén (2017) : « Vivir una experiencia fronteriza. Entre el aquí y el allí bajo un sistema totalitario en la obra de Albéna Dimitrova ». *Revista de Filología Románica* 34 (2), 379-391.
- THIESSE, Anne-Marie (2001) : *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. Normandie, Seuil (col. Points).
- TODOROV, Tzvetan (1996) : *L'homme dépaycé*. Paris, Seuil.
- VILAIN, Philippe (2009) : *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou, Les Éditions de la Transparence.
- ZUFFREREY, Joël (2012) : *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia.