



Vol. 11, no 1, Hiver 2016

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @nalyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @nalyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Des subjectivités mouvantes :
Somatisation et subjectivation
dans les écrits des femmes depuis 1990

Evelyne Ledoux-Beaugrand
Université de Gand

Anne Martine Parent
Université du Québec à Chicoutimi

Je suis enracinée mais je m'écoule.

Virginia Woolf, *Les Vagues*

[...] the point is not to know who we are,
but rather what, at last, we want to
become, how to represent mutations,
changes and transformations, rather
than Being in its classical modes.

Rosi Braidotti, *Metamorphoses*

Les années 1990 marquent un tournant dans la théorisation de la subjectivité et particulièrement de la subjectivité féminine. La parution de l'influent *Gender Trouble* de Judith Butler pose les jalons d'une pensée du sujet qui tente de se dégager des binarismes dont demeurent imprégnés les écrits féministes antérieurs. La remise en question de la catégorie « femme » comme fondement d'un « nous » féminin et féministe opère en effet un décentrement du féminin vers le *gender*. Se lit dans ce changement épistémologique le désir d'aborder la subjectivité en dehors des catégories normatives de sexe, d'orientation sexuelle et de race. On peut penser à cet égard aux nombreuses figures thématiques, dans le sillage ou en parallèle des travaux de Butler, une subjectivité mouvante, tels le sujet nomade (Braidotti, 1994), la cyborg (Haraway) et l'autre inappropriée/inappropriable (Minh-Ha). Située chacune à l'intersection de différents marqueurs identitaires, dont plusieurs sont facteurs de domination, elle nous invite à considérer notre positionnalité (Stanford Friedman). La volonté de disloquer les catégories existantes sans pour autant faire *tabula rasa* du passé sur un mode révolutionnaire se traduit dans la conceptualisation de l'identité comme « un inventaire de traces » (Braidotti, 1994, p. 14), somme partielle des héritages sociaux et familiaux, des marques laissées par les expériences, les lieux habités, les désirs formulés par d'autres ainsi que par les différentes formes d'interpellations. Ces nouvelles configurations identitaires se veulent ainsi toujours mouvantes, fluides et, en elles, subjectivité et corporalité se rencontrent à un jointement difficilement localisable, à la façon du ruban de Möbius où se (con)fondent envers et endroit, dehors et dedans, même et différent, soi et autre.

La prolifération des figures proposées par la critique féministe afin de penser le sujet féminin contemporain et à venir témoigne bien d'une approche qui cherche à la fois à poser les jalons de ces subjectivités féminines et à laisser la voie ouverte à d'autres possibles. Cette prolifération pointe également la difficulté d'une telle entreprise. Dans son essai *Metamorphoses*, la philosophe féministe Rosi Braidotti s'interroge sur les manières possibles de représenter le mouvement et la fluidité dans un monde où plus rien ne semble avoir de forme pérenne. La difficulté de telles représentations tient, selon elle, à ce que les conventions et le langage théoriques nous ont habitués aux concepts plutôt qu'aux processus, à la fixité des notions essentielles et fondatrices plutôt qu'aux mouvements complexes et désordonnés de l'expérience et à l'entre-deux souvent insaisissable de la transformation. Braidotti insiste sur la nécessité de trouver des représentations adéquates des divers et nombreux processus par lesquels les subjectivités sont constamment façonnées, transformées, renouvelées et réécrites (2002, p. 1 et suivantes); de là la conceptualisation du sujet comme un inventaire de traces. Ce sujet qu'on peut dire « nomade » en ce qu'il est issu de différents phénomènes de transition et de déplacement autant physiques que métaphoriques, Braidotti propose de le penser à partir de cartographies ou encore de figurations afin de ne pas le réduire ni le trahir : « We live in a permanent process of transition, hybridization and nomadization, and these in-between states and stages defy the established modes of theoretical representation. A figuration is a living map, a transformative account of the self – it is no metaphor.¹ » (2002, p. 2-3)

¹ Notre traduction libre : « Nous vivons dans des processus permanents de

Le présent dossier consacré aux subjectivités mouvantes dans la littérature des femmes depuis les années 1990 s'attache à de tels processus subjectifs; chacune des contributions présente une figuration singulière d'une ou de plusieurs subjectivités féminines situées au carrefour de discours et d'expériences divers mais ayant en commun de penser la subjectivité dans son intime intrication avec le corporel. Si le corps est un vecteur de subjectivation important et que les subjectivités sont somatisées dans les œuvres analysées, il est nécessaire de rappeler que ce corps n'est en rien un donné immuable. La tentation est parfois grande de simplement rejeter le signifiant corporel en raison de la longue tradition qui renvoie les femmes et le féminin à la corporéité, qui plus est à un corps *a-normal* et incontrôlable, ou encore à une immanence pour reprendre un terme cher à Simone de Beauvoir. Il apparaît cependant essentiel d'y résister.

Le corps est un signifiant trop important de la subjectivité pour le congédier promptement; il est en effet un lieu où se cristallisent de façon manifeste les relations de pouvoir – encore plus lorsque le sujet en question est identifié femme – en plus d'être la bien fragile condition de notre être au monde. Il s'agit plutôt, comme l'affirme Braidotti, « de dénaturer les racines corporelles de la subjectivité » (2009, p. 332) et d'envisager, à la suite de Judith Butler, la façon dont notre être biologique est toujours d'emblée un donné social et politique. Déjà dans *Bodies that Matters*, Butler invitait à repenser la matérialité du corps « comme l'effet du pouvoir, comme son

transition, d'hybridation et de nomadisation; ces états et étapes intermédiaires défient les modes de représentation théoriques établis. Une figuration est une carte vivante, un récit de soi transformateur – ce n'est pas une métaphore. »

effet le plus productif² » (1993, p. 2). La « matérialisation des corps³ » (p. 3), c'est-à-dire la façon dont nous les interprétons, les hiérarchisons et en fixons ainsi les limites, y apparaît dictée par des normes culturelles. Délaissant la question du sexe et du genre dans ses dernières publications, Butler réitère le rôle fondamental de la culture dans notre existence charnelle. Sa réflexion sur la précarité et, surtout, sur la répartition différentielle de celle-ci amène Butler à repenser « l'ontologie du corps » comme étant « une ontologie sociale » dans *Ce qui fait une vie* (2010, p. 9). La précarité « coextensive à la naissance elle-même » (p. 20), et en ce sens partagée par tous les êtres vivants, ne nous fait pourtant pas égaux puisque tous les sujets ne bénéficient pas des mêmes *soins*, du même réseau de mains, nécessaires au maintien de la vie. Ces « conditions sont intrinsèquement sociales » (p. 24). Le corps qui nous fait le plus intimement est aussi ce qui nous expose le plus fortement à la violence, à sa potentialité autant qu'à sa réalisation; sa finitude et sa vulnérabilité concrétisent notre dépendance « à l'égard des réseaux sociaux et de conditions sociales » (p. 27), de même que des conditions historiques de l'existence.

C'est précisément sur une telle intrication du corporel, du social, de l'historique et de la subjectivité dans les écrits de femmes depuis 1990 que portent les articles rassemblés ici. Le corporel n'est pas conçu comme ce qui assigne et limite l'identité et encore moins comme ce qui la fonde, mais plutôt comme une interface concourant aux échanges avec les autres et le monde. On trouve, chez Marie NDiaye, Hélène Cixous, Karine Tuil, Nina Bouraoui, Chloé Delaume et Annie Ernaux, un

² Notre traduction libre de : « as the effect of power, as power's most productive effect ».

³ Notre traduction libre de : « materialization of bodies ».

sujet traversé et travaillé par l'altérité, aux contours incertains et changeants, dont le corps porte la marque de sa porosité aux discours qui l'ont précédé et en partie façonné. L'écriture trace ou, dans certains cas, borne les transformations subjectives singulières des sujets féminins; tantôt elle permet l'avènement d'un sujet fluide, tantôt elle consigne les étapes de son devenir, alors que, d'autres fois, elle précipite ses transformations ou encore contient le sujet, faisant office de limites. La singularité des parcours de subjectivation que présentent les œuvres d'auteures françaises contemporaines étudiées ne doit pas nous faire oublier la dimension collective du « soi » et les caractéristiques récurrentes des figurations; c'est bien ce qui ressort de ce dossier consacré à l'imbrication de la subjectivité, de la corporéité et de la textualité.

Tenter de retracer le parcours, les effets et les visées de ces modifications tient donc d'un engagement avec le mouvement, la mouvance, davantage que d'une tentative de figer ces subjectivités dans un cadre théorique précis. Incidemment, les analyses empruntent à des cadre théoriques variés pour tracer des figurations singulières montrant la façon dont le corps des protagonistes/narratrices s'institue en tant que lieu d'inscription de la subjectivité, devient un champ de force où se rencontrent la capacité d'agir du sujet et sa subjectivation par les discours sociaux et familiaux. À l'instar de la voix narrative du *Journal du dehors* d'Annie Ernaux, les présences subjectives des récits à l'étude sont donc toutes, d'une certaine manière, « traversée[s] par les gens, leur existence, comme une putain » (1993, p.69) et, en cela, « porteuse[s] de la vie des autres » (p.106). Ce sont des subjectivités féminines en mouvements, c'est-à-dire changeantes, perméables au monde et insérées dans un

incessant processus de redéfinition à travers lequel elles disent quelque chose d'elles-mêmes et du monde qui les entoure. Affectées par divers discours à des formes et des identités qu'elles n'ont pas choisies mais capables de faire naître d'autres récits des paroles qui les ont précédées, écrites par d'autres mais écrivaines de leur récit de vie, incarnées mais évanescentes, précaires mais puissantes, inscrites dans des filiations paradoxales où l'ordre généalogique s'inverse, se retourne et se renverse, ou encore, à la façon de la narratrice de Woolf citée en exergue, enracinées mais s'écoulant librement, les voix narratives des récits étudiés se placent sans nul doute sous le signe de l'aporie. Les contradictions dont elles sont pétries s'avèrent, de fait, insolubles, irréductibles à des modèles de pensées qui voudraient les figer et, pour toutes ces raisons, ces subjectivités mouvantes, bien que singulière, nous disent quelque chose à la fois de certaines tendances (ou orientations) dans les écrits récents de femme et des enjeux d'occuper une posture de femme, lieu symbolique et matériel qui ne relève en rien d'un pur choix et où s'entrecroisent plusieurs marqueurs identitaires.

La mouvance subjective est au cœur de l'œuvre de l'écrivaine française Marie NDiaye, comme le montre Maïté Snauwaert dans son étude intitulée « Sous la peau : les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye ». M. Snauwaert analyse les personnages ndiayiens à la lumière des travaux de Braidotti mentionnés ci-dessus et fait ressortir la subjectivité « mouvante, incertaine, impressionnée par ses rencontres », caractéristique des œuvres de l'écrivaine. Elle explique également que les métamorphoses que subissent de nombreux personnages relèvent d'un certain *ethos*, « celui d'une précarité et d'une vulnérabilité », tel que mis de l'avant

par Butler (2009) et par les études sur le *care*. Après une discussion sur la couleur de la peau et les enjeux identitaires qui y sont liés dans différents romans, M. Snauwaert se concentre plus particulièrement sur le corps en mutation, « sans cesse soumis aux effets de son environnement », du personnage de Khady Demba dans *Trois femmes puissantes*. S'inspirant de la conceptualisation de la puissance faite par Deleuze, elle montre que le corps souffrant de Khady Demba est le lieu d'une certaine forme de puissance, entendue comme « capacité d'effectuation ». Khady Demba constitue ainsi, pour M. Snauwaert, la figure emblématique des capacités de transformation des personnages ndiayiens.

Dans « Subjectivité de l'autre chez Hélène Cixous : l'enfant et la mère *en siège* », Elsa Laflamme analyse l'écriture de l'altérité d'Hélène Cixous dans quelques-unes de ses fictions récentes, qui ont en commun de participer à l'autobiographie familiale. Elle s'attache à la conception cixoussienne d'un « sujet hanté par l'autre, une subjectivité greffée ou venue de l'autre » qui se donne plus précisément à voir dans les « pauvres figures » que sont l'enfant trisomique, dont la naissance et la mort sont narrées dans *Le jour où je n'étais pas là*, et Ève, la mère plus que centenaire qui parcourt plusieurs récits de Cixous et qui occupe une place centrale, voire qui constitue la source même de l'écriture, dans *Revirements dans l'antarctique du cœur* et *Ayaï ! Le cri de la littérature*. La question du siège permet de dégager une poétique cixoussienne de la grossesse et de l'accouchement, dans laquelle le siège nomme à la fois une subjectivité assiégée par l'autre et l'expulsion de cet autre compliquée par sa posture « en siège ». La réflexion d'E. Laflamme montre qu'entre le fils trisomique, dont la différence est due à une lettre en trop, et la mère, que l'extrême

vieillesse rend aphasique, l'écriture de Cixous fait place à un langage tout en mouvements, allant de revirements en reversements et dessinant les traits d'une subjectivité qui résiste au figement.

La question du revirement ou encore de la réécriture dans un récit identitaire qui prend appui sur une certaine lecture du corps est centrale dans l'article d'Evelyne Ledoux-Beaugrand intitulé « La mémoire dans la peau : Les généalogies alternatives de *Douce France* de Karine Tuil ». Se servant des travaux de Judith Butler et de Rosi Braidotti, E. Ledoux-Beaugrand examine « l'intrication de la subjectivité, du corporel et du mémoriel » dans le roman de Tuil par le biais de l'analyse du « changement de peau » que subit la narratrice. Partant du constat que la peau n'est pas que matérialité, que s'inscrivent en/sur elle des enjeux identitaires et imaginaires (relevant des fictions collectives et sociales), E. Ledoux-Beaugrand montre que la peau est investie d'une charge mémorielle qui peut être amenée à se modifier au gré des interpellations qui la constituent. C'est ainsi que, pour la narratrice de *Douce France*, le sort des sans-papiers en Europe en vient à s'arrimer à la postmémoire de la Shoah, révélant du même coup que l'identité est une fiction qui peut être reconfigurée, réécrite par les expériences et les discours qui façonnent le sujet.

Dans « Du désir de se *désidentifier* à la volonté de tout intégrer : l'évolution du sujet buvard chez Nina Bouraoui », MélissaJane Gauthier se penche sur trois récits autobiographiques de l'auteure franco-algérienne, dont l'œuvre est tout entière traversée par une réflexion sur les conflits identitaires causés par sa double appartenance culturelle. La lecture conjointe de *Garçon manqué*, de *Mes mauvaises pensées* et de

Nos baisers sont des adieux permet de retracer le parcours du « sujet buvard » qu'est la voix narrative des trois récits. L'expression « sujet buvard » n'apparaît que dans *Mes mauvaises pensées*, où elle qualifie un sujet perméable au monde, mais aussi un sujet écrivain dont les récits sont rendus possibles grâce à une peau qui absorbe tout. Or la notion sert ici à M. Gauthier de « figuration » (au sens où l'entend Rosi Braidotti) d'une subjectivité qui ne peut se soustraire à l'influence de son entourage ainsi qu'aux interpellations familiales et sociales liées au genre et à la race. Ces interpellations parfois blessantes, l'auteure-narratrice doit apprendre à composer avec elles, et le style adopté par Bouraoui dans chacun des récits témoigne justement, suivant l'analyse de M. Gauthier, des différentes tactiques adoptées par l'auteure-narratrice. Bien qu'il s'avère impossible d'échapper complètement aux interpellations, *Garçon manqué* et, dans une moindre mesure, *Mes mauvaises pensées* font montre d'une tentative de *désidentification* alors qu'une resignification de celles-ci est non seulement possible mais rendue visible dans le dernier récit de la triade qu'est *Nos baisers sont des adieux*.

Dawn Cornelio s'intéresse aussi à différents processus de resignification dans son article « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume ». Sa lecture montre comment le drame familial, événement traumatique violent situé au fondement de l'œuvre de Delaume, est rejoué et, par là, contrôlé plutôt que subi dans les nombreuses scènes de démembrement et d'accident qu'elle recense dans l'ensemble des écrits de l'auteure. La fragmentation des corps, vivants ou morts, volontaire ou accidentelle, est en effet un *leitmotiv* de l'écriture autofictionnelle delaumienne qui se présente comme un laboratoire; les corps et les identités sont disséqués sur la table

d'opération de l'autofiction et réduits à l'état de matière première de l'écrit de sorte qu'advienne une prise de contrôle d'une désintégration qui avait d'abord été imposée à Delaume. À la fragmentation réelle des corps dans le drame familial qui a laissé l'auteure-narratrice orpheline répond une fragmentation littéraire que rendent visible à la fois la thématisation récurrente d'un fractionnement des corps déjà mentionnée, les modifications aussi bien imposées qu'intentionnelles des noms propres, le traitement du temps, souvent éclaté, ainsi que l'écriture singulière de Delaume qui subvertit, voire violente la syntaxe et fait conséquemment violence aux lecteurs et lectrices déroutés. Le corps de Chloé Delaume, « personnage de fiction », n'échappe pas à cette mise en morceaux : il est ainsi remixé afin d'échapper aux interpellations funestes contenues dans le meurtre-suicide commis par le père.

L'arbitraire d'un corps à la fois malade et désirant est analysé par Andrea Oberhuber dans « Épiphanie du corps dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie ». Cette contribution, qui clôt le présent dossier, s'intéresse à la somatisation d'une subjectivité féminine triplement médiatisée, à travers le rapport à l'autre, à l'écrit et à la photographie. A. Oberhuber s'attache plus précisément aux tensions et paradoxes qu'inscrit la rencontre du textuel et du visuel dans ce récit cosigné par Ernaux et Marie (et, en cela, hapax dans l'œuvre ernausienne). Néanmoins similaire aux autres écrits d'Ernaux, tous en prise sur des considérations sur le singulier et le collectif liés, chez cette écrivaine, à la question du corps (propre/social), *L'Usage de la photo*, dans un même mouvement, dévoile, par l'écrit, et rend absent et spectral, sur les photographies, un corps écartelé entre Éros et Thanatos, entre désir et jouissance d'un côté et la menace d'une mort

imminente de l'autre. Les nombreux rapports spéculaires mis en œuvre dans ce texte pointent, selon A. Oberhuber, le pouvoir « récréatif » dont est investie l'écriture à quatre mains.

Façonnées par leur environnement, leur héritage, leur soma et ce qui s'y joue malgré elles, les protagonistes/narratrices ont aussi pour la plupart à en découdre avec la souffrance. Mémoires traumatiques, maladie, meurtre, histoire familiale complexe et histoire de migration : les études du présent dossier révèlent, entre autres, que l'écriture contemporaine des femmes est un lieu privilégié de l'exploration du trauma et de la douleur. Traumas intimes et personnels aussi bien que traumas historiques se rencontrent et tissent ensemble la trame d'un monde où les femmes ont encore à négocier leur place. Page paire

Bibliographie

- BEAUVOIR, Simone de. (1949), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2009), « Théorie féministe posthumaine », traduit par Jacques Bosser, dans *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Paris, Centre Pompidou, p. 330-335.
- . (2002), *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity.
- . (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.

- BUTLER, Judith. (2010 [2009]), *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Éditions La Découverte.
- . (1993), *Bodies that Matters: On the Discursive limits of "Sex"*, New York et Londres, Routledge.
- . (1999 [1990]), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge.
- ERNAUX, Annie. (1993), *Journal du dehors*, Paris, Gallimard.
- HARAWAY, Donna. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge.
- MINH-HA, Trinh. (1986-1987), « Introduction », dans *Discourse*, vol. 8 « She, the Inappropriate/d Other », p. 3-9.
- STANDFORD FRIEDMAN, Susan. (1996), « "Beyond" Gynocriticism and Gynesis: The Geographics of Identity and the Future of Feminist Criticism », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, n^o 1, printemps, p. 13-40.

Sous la peau : les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye

Maïté Snauwaert

Campus Saint-Jean, Université d'Alberta

De *En famille*, avec sa protagoniste que personne ne reconnaît, à *Autoportrait en vert*, avec sa narratrice qui ne reconnaît personne, l'identité est chez Marie NDiaye dysphorique, voire impossible, sujette à la fuite, inapte à se cristalliser de façon définitive. À sa place se dégage une subjectivité mouvante, incertaine, impressionnée par ses rencontres, qui évoque le modèle de sujet nomadique et ouvert à l'altérité proposé par Rosi Braidotti (2011, p. 16) Dans son article « *Marie NDiaye's Discombobulated Subject* », Lydie Moudileno relève quant à elle : « *what Dominique Viart calls "the subject in disarray" – the condition of a contemporary subject ill-equipped to interpret a*

*reality whose logic always seems to escape her*¹ » (p. 84). Ce désarroi, cette désintégration apparents du sujet ne conduisent pas à un résultat unilatéral qui serait celui d'une victimisation – même si nombre des protagonistes de NDiaye sont, à un moment ou à un autre, abusés, exploités, humiliés ou ridiculisés, souvent dans leur corps. Plutôt, ces personnages font preuve d'une capacité sans fin d'adaptation, de réagencement, accompli sinon au niveau moléculaire, du moins à travers les changements de peau et les modifications de couleur, les blessures et autres affections de leur chair, jusqu'à l'épuisement et parfois jusqu'après leur mort. Cette transformation incessante se fait au gré de ce que requièrent les situations, comme si l'on assistait à un processus d'évolution qui, au lieu de s'étaler sur plusieurs millénaires, prenait forme dans l'instant. En ce sens, ces figures ambiguës s'inscrivent dans le nomadisme posthumain que Rosi Braidotti lit, dans la lignée de Georges Canguilhem et de Donna Haraway, comme « *the French tradition of bodily materialism that argues [...] that any theory of subjectivity worthy of its name must take into account the embodied and organic structure of the subject*² » (2006, p. 197). L'ethos mis de l'avant par ces figures de la métamorphose est celui d'une précarité et d'une vulnérabilité telles que Judith Butler les a examinées dans le cadre d'une critique de la guerre (2009) et telles que l'éthique du *care* propose d'en faire les éléments définitoires de l'humain

¹ « Le sujet décontenancé de Marie NDiaye » : « ce que Dominique Viart appelle "le sujet en proie au désarroi" – la condition d'un sujet contemporain mal équipé pour interpréter une réalité dont la logique semble toujours lui échapper. » (Ma traduction)

² « la tradition française du matérialisme physique qui soutient [...] que toute théorie de la subjectivité digne de ce nom doit prendre en compte la structure organique et incarnée du sujet » (Ma traduction).

(Molinier et *al.*, 2009). Cette subjectivité mouvante n'est ainsi ni bonne, ni mauvaise; mais elle met en cause toute vision d'un sujet unifié, solide et limité, bien qu'elle ne sacrifie pas, paradoxalement, la notion d'une intégrité intérieure qui transcenderait ou préexisterait aux états indéfiniment changeants du corps.

Ainsi caractérisé par les métamorphoses, les transpositions mais aussi le pouvoir d'affirmation, ce modèle de sujet, dont le corps est sans cesse soumis aux effets de son environnement, est porté à son paroxysme par l'éloquent *Trois femmes puissantes*. Dans ce roman, lauréat du Prix Goncourt 2009, les protagonistes féminins – et parfois masculins – apparaissent comme d'abord faibles et fuyants, aux prises avec des formes de délabrement. Celles-ci pourtant n'empêchent pas une forme de *puissance*, au sens où la conçoit Gilles Deleuze dans sa lecture de Spinoza (1981/2003) : non en tant que pouvoir mais en tant que capacité d'effectuation. Ainsi, quelles que soient les situations auxquelles ils doivent faire face, les personnages continuent de se transformer pour les affronter ou, plus souvent, les endurer, au prix d'une patience minutieuse qui leur devient une sorte de dignité, quelque chose d'intérieur du moins et d'à soi à quoi malgré tout tenir. Du sentiment intérieur des protagonistes émerge ainsi ce qu'on pourrait appeler une dignité sans morale, apparentée à une endurance dont la vertu de continuation devient elle-même une morale, comme dans la lecture que propose Philippe Forest des personnages de Faulkner (2010, p. 43-63). C'est cette capacité à continuer qui semble définir une nouvelle *puissance* chez les protagonistes de la romancière, sans cesse *affectés* bien plutôt qu'*agissants*, même si des actions au sens narratif se produisent aussi dans le roman. La troisième des protagonistes du roman, Khady Demba, héroïne

d'une sorte de fable de l'émigration, porte à son paroxysme cette puissance infinie de mutation. Mais avant d'en venir à elle, j'aimerais proposer un bref détour par une autre fable, publiée quant à elle dans un contexte non romanesque.

Arbitraire de l'identité

La brève fable qui ouvre, comme en exergue, l'essai de Pap Ndiaye, frère de Marie NDiaye, sur *La Condition noire*, jette une lumière rétrospective sur l'œuvre de celle-ci. Intitulée *Les Sœurs*, elle vient mettre en scène, dans une narration extérieure, deux sœurs métisses dont l'une est presque blanche tandis que l'autre est très noire. La première, traitée comme une sorte de miraculée, jouit des considérations réservées aux Blancs. Elle développe néanmoins un complexe lié à la condition « noire » qu'elle s'attribue, alors que tous semblent la gommer pour elle, et qui lui fait percevoir toutes les portes comme fermées. Elle a en quelque sorte « intériorisé » sa couleur, vécue comme une condition subjective d'infériorisation. L'autre sœur, à l'inverse, se comporte comme si elle n'était pas noire, comme si rien ne l'entravait ni ne la distinguait, et cela, ajouté à ses compétences laissées libres de ce fait de se développer, lui vaut une entière réussite sociale. Cependant, cette conquête se paye également d'un prix individuel, d'une stratégie de déni longuement entretenue qui n'est pas sans évoquer la Fanny d'*En famille*, dont la couleur de peau n'est jamais explicitée et dont l'« insoutenable singularité semblait lui être inconnue » (Ndiaye, 1990/2007, p. 300). La fable des deux sœurs montre qu'il n'y a pas d'allégeance

naturelle ou de sentiment d'appartenance inné à une race, celle-ci relevant d'abord d'une construction sociale, souvent fantasmatique, comme l'a bien analysé Michael Sheringham pour la pièce *Papa doit manger* (2007, p. 24), y compris pour les sujets concernés.

La fable est éloquente, *a fortiori* dans le contexte d'un essai de sociologie sous-titré *Essai sur une minorité française*. Elle illustre le souci de celui-ci de sortir « le fait d'être noir » (titre de la première partie) de tout essentialisme. Le terme de « condition » est choisi par Pap Ndiaye en ce qu'il désigne « une *situation* sociale qui n'est ni celle d'une classe, d'un État, d'une caste ou d'une communauté, mais d'une minorité, c'est-à-dire d'un groupe de personnes ayant en partage, *nolens volens, l'expérience sociale d'être généralement considérées comme noires* » (p. 31, je souligne). Loin de définir une essence ou un sentiment intérieur, la « condition noire » est un fait politique et social, à l'historicité variable. Rassemblant les nuances d'un spectre autour d'un terme agglomérateur arbitraire qui a le nom d'une couleur, elle est le résultat d'une médiation et d'une approximation que traduit la modalisation : « généralement considérées comme ». Elle est un statut social, une « expérience » faite au contact des autres, apposée, voire projetée de l'extérieur, sans correspondance interne. Elle ne dit rien de *l'identité* et de la coïncidence qu'elle suppose entre sentiment de soi et reconnaissance par les autres. Dans « condition », il est alors possible d'entendre un conditionnel : je (ne) suis noir-e (que) si quelqu'un dit que je le suis. En redoublant la formule : « l'enquête a été facilitée par le fait que je sois considéré comme noir » (p. 27), l'auteur insiste sur l'inexistence d'un état de nature. Il y va d'une affirmation, qui peut être faite (ou non, comme le montre la nouvelle) par le

« porteur » de la couleur, ou, comme c'est le cas le plus souvent, par ses observateurs, et l'essai vise à « éclairer la variété des identités choisies des personnes noires » (p. 31, je souligne). La couleur unique cède la place au pluriel et à la diversité des choix individuels. Ces choix, ne correspondant pas nécessairement aux attendus sociaux, peuvent s'accompagner d'une infinité de degrés aux résonances politiques. Dans ce contexte, la « norme chromatique » dont il est question au chapitre sur le « colorisme », « c'est-à-dire sur les distinctions et hiérarchies sociales qui existent depuis l'esclavage entre les Noirs selon leur degré de mélanine » (p. 31), fait ressortir la littéralité de la notion de couleur, à la fois sa contingence (seul élément issu de la « nature ») et son arbitrarité (les connotations sociales dont elle s'accompagne).

Une telle problématisation incite à reconsidérer le régime de couleurs propre aux univers de Marie NDiaye. Dans l'*Autoportrait* marqué de cette teinte, par exemple, le vert des femmes en vert est la couleur d'un désagrément projeté par la narratrice sur les êtres de son entourage ou les rencontres subites qui la mettent mal à l'aise. On ne saurait dire alors si le vert émane de celles-ci, de la narratrice, ou de la chimie fausse de leur rencontre³. La couleur joue alors le rôle d'un substitut dans une approche impressionniste du monde, qui, parce qu'elle nous fait prendre en grippe certaines couleurs, mène au racisme. Si le degré auquel un individu se perçoit comme noir et celui auquel il l'est par des tiers ne se rencontrent jamais, parce que des valeurs drastiquement différentes y sont associées, alors cette « condition » ressortit à la palette des couleurs – comme celle des goûts, éminemment subjective. Dans *Rosie*

³ J'ai proposé une étude (2009) plus approfondie de cette ambiguïté.

Carpe, Andrew Asibong relève le caractère agressif de la couleur blanche, qui surgit sous diverses formes pour minimiser l'humanité de la rosâtre Rosie :

White [...] is presented in NDiaye's prose as not just a mere detail. Instead, it is seen as a kind of supreme, unadulterated whiteness gone berserk in its aggressive solidity, ready to melt and liquefy all the lesser, more fragile, vulnerable or somehow "impure" manifestations of humanity in the novel – of which the pink (but also oddly yellow) Rosie figure herself will, paradoxically, be the prime example⁴. (p. 118)

La couleur peut ainsi aussi bien être un trait du monde environnant, ou bien s'y diffuser et le contaminer. Elle n'est en tout cas jamais anodine, souvent hostile, comme pour souligner la fragilité et, comme l'écrit Asibong, la vulnérabilité des protagonistes humains.

La couleur de la peau

Tout se passe, dans les romans de Ndiaye, comme si chacun avait en puissance une couleur toujours prête à sortir, à trahir le sujet par le jeu de quelque métissage subtil ou de la chimie d'une rencontre, conduisant à la honte d'être révélé. Car la honte domine dans ces récits de couleurs craintes qui hantent comme des ancêtres; récits de nature seconde susceptible à

⁴ Le blanc n'est pas présenté comme un simple détail dans la prose de NDiaye. Au contraire, il est vu comme une sorte de blancheur suprême et pure devenue folle furieuse dans son aggressive solidité, prête à fondre et à liquéfier dans le roman toutes les manifestations d'humanité moindres, plus fragiles, vulnérables ou d'une certaine façon "impures" – dont la rose (mais aussi étrangement jaune) Rosie elle-même sera, paradoxalement, l'exemple parfait. (Ma traduction)

tout moment de livrer malgré le sujet une couleur en laquelle il ne se reconnaît pas. C'est ce que le psychanalyste Jacques Roisin nomme dans ses travaux sur le traumatisme psychique « *la honte de la déshumanisation* » :

Cette honte surgit face au spectacle de l'extrémité à laquelle peut être réduit l'être humain [...] elle est causée par la répulsion que son état inspire au regard du jugement éthique qui se prononce sur la frontière séparant l'humanité de la non-humanité : la victime est honteuse d'incarner l'abjection humaine et d'en offrir le spectacle au regard du témoin ou du bourreau, au regard de l'humanité. (p. 83-84)

Le motif véritable de la crise d'identité de Fanny dans *En famille*, ce que Dominique Rabaté identifie à propos du personnage éponyme de *Hilda* comme « une sorte de folie de l'identité, dans laquelle le signe n'est plus assuré de renvoyer à un référent stable » (p. 49), est en effet moins lié à sa couleur qu'à l'échec de sa reconnaissance par son milieu familial, qui persiste à l'appeler du faux nom de Fanny. « Chez Marie NDiaye, remarque Rabaté, le lien familial se caractérise par sa nature duplice : donnée irrécusable, il est en même temps absolument gratuit, sans obligation, sauf pour le héros. » (p. 27) La nouvelle « Fanny » doit alors se plier à cette identité, dont elle ignore ce qu'elle recouvre mais qui vient nommer sa honte même : « si d'évidence la honte exige toujours une image de rabaissement, source du sentiment pénible, celle-ci peut surgir selon des causalités de nature diverse jusqu'à ne provenir, dans certains cas, que de la seule dépréciation lue dans le regard d'autrui » (Roisin, p. 83-84). Cette honte semble toutefois chez NDiaye toujours déjà inscrite au creux du personnage, et celui-ci n'a pas d'autre choix que de s'y accrocher, sous peine, sinon, de perdre toute consistance ou toute identité. Roisin ajoute que si « [t]oute honte est liée à l'image dévalorisante reflétée au sujet

dans le lien social » (p. 85), « l'identification à la déchéance » de la victime « participe du mécanisme d'identification de survie, au sens où l'attachement à cette identification permet d'éviter le maintien de l'anéantissement » (p. 84). Le psychanalyste insiste ainsi sur « la part active du sujet dans la production de sa honte », à travers la façon dont il se regarde lui-même (p. 85).

La couleur est ainsi une donnée contingente chez NDiaye, une pellicule extérieure sans relation de nécessité avec les protagonistes, bien qu'elle les détermine lourdement, en proportion de leur besoin d'interagir et de se sentir appartenir à une famille, qui pourrait souvent être étendue à la famille humaine. Bien qu'elle ne soit pas une émanation de leur intériorité, elle devient une interface puissante charriant l'imaginaire de leur entourage et le vecteur d'une « honte partagée » dans laquelle tacitement, « victime et témoin », mais peut-être aussi bourreau, « se rencontrent » (Roisin, p. 84). C'est à ce titre qu'elle affecte en retour les sujets qui la portent comme un masque, selon tout l'arbitraire d'une « condition » non choisie. Claire Ducournau note au sujet de *Rosie Carpe* :

L'opposition du noir et du blanc apparaît donc dans sa dimension arbitraire, socialement construite. Elle ne sert pas, en tout cas, à comprendre les personnages de l'intérieur : les désignations qu'elle suscite épaississent au contraire leur mystère, soit qu'elles se retournent de manière brutale, de l'éloge au blâme, soit qu'elles soient l'objet de jugements de valeur tout extérieurs. (p. 106-107)

De plus, la critique fait remarquer que le noir et le blanc ne sont pas, au plan chromatique, « des couleurs au sens strict du terme [...] ». Ce sont des non-couleurs de peau, des catégories de jugement spontanées et creuses, qui épousent un regard extérieur souvent hostile, en laissant les subjectivités dans l'opacité. »

(p. 107) Ce qui la conduit à demander : « De quelle couleur sont donc réellement les personnages ? » (p. 107) Dominique Rabaté parle ainsi d'« une sorte de fantastique quasi ethnologique » de NDiaye (2008, p. 37). Car si la question raciale est centrale dans l'œuvre, à tout instant son centre aveugle, elle se manifeste en tant que *question de la couleur*, qui en rend l'arbitrarité en la détachant précisément du politique, la ramenant au domaine plus subjectif et irrationnel des *goûts et des couleurs*. Elle vise moins une ethnicité particulière que le jeu de fantasmes par lequel les « degrés de mélanine » se voient attribuer des valeurs, faisant ressortir le fait que ces attributions opèrent sur la base d'éléments tellement superficiels que même leur dimension physiquement tangible fait problème en fonction des perceptions des uns et des autres, créant le clivage entre regards intérieur et extérieur. Dans l'univers de NDiaye, la couleur de la peau est tout au plus un résultat, en aucun cas une origine ou une source culturelle. Pourtant, et c'est là toute son ambiguïté pour les sujets concernés, elle se vit comme un jugement social intériorisé, et son déni – pris pour une décision de liberté – aboutit le plus souvent à son renforcement, son intensification sous la forme de la honte.

Non seulement la couleur de la peau ne coïncide pas avec le sentiment de soi, elle fausse celui-ci et conduit à séparer l'identité réelle de celle attendue socialement, au point de rendre la première incertaine ou *douteuse* : vaguement honteuse, occasion d'une grande solitude puisqu'elle ne se voit pas validée par le groupe humain. L'identité alors n'est plus le gage d'un être « identique à soi-même », comme dans la définition première de Ricœur (qu'il jugeait insuffisante pour rendre compte de l'identité humaine), mais un label donné de l'extérieur, comme dans le ministère de l'Immigration, de l'intégration, de l'identité nationale

et du développement solidaire qui fut la création fugitive de Nicolas Sarkozy⁵.

Dans les romans de Marie NDiaye, c'est la nécessité supposée du lien familial – ou parfois des liens amicaux ou communautaires, donc empreints de social – qui ne cesse ainsi d'être relativisée à travers la couleur de peau, présentée comme aléatoire jusque dans ses attaches culturelles et le « patrimoine d'origine » dont elle serait porteuse. Sollicitée, comme le rapporte Andrew Asibong, pour faire partie d'une étude sur les romancières africaines, Marie NDiaye répond qu'elle n'est née ni n'a grandi en Afrique, qu'elle n'en connaît pour ainsi dire rien, n'a pratiquement pas connu son père. Avec son flegme coutumier, elle précise qu'elle souhaitait signaler cela au solliciteur, « ne sachant si vous étudiez des romancières aussi *superficiellement africaines* que je le suis » (p. 111, je souligne). D'Afrique comme de son père elle n'a que la couleur, de sorte qu'elle est en quelque sorte *faussement noire*, et toute l'œuvre travaille à revenir sur la contingence stupéfiante d'un tel lien, cette « manière d'être d'une réalité (être ou chose) susceptible de ne pas être⁶ ».

Intégrité et humanité

Dans son excellente étude « *Travel Sickness* », Andrew Asibong cite en épigraphe cette phrase de Cioran : « Dans tout citoyen d'aujourd'hui gît un métèque futur. » Il est difficile d'imaginer

⁵ On se souvient que Marie NDiaye a décidé de quitter la France lorsque l'ancien ministre de l'Intérieur est devenu Président de la République.

⁶ Article « contingence », *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>.

une déclaration plus à même de décrire le processus de mutation, et de déchéance apparente, des personnages de Marie NDiaye, exemplairement et nouvellement incarné par le personnage final de *Trois femmes puissantes*. Or si l'identité des personnages est en fuite, si « [l]es héros de Marie NDiaye ne peuvent plus avoir de destin, seulement des noms qu'ils s'efforcent de conserver, de remplir d'un sens qui les fuit » (Rabaté, 2003, p. 54), et si leur corps même fuit par ses blessures, ses métamorphoses, ses obligations à muter (à changer de forme, de couleur), c'est aussi qu'on les chasse d'un ordre humain d'abord défini comme ordre social : « Elle avait ignoré quelle forme prendrait leur volonté de se débarrasser d'elle mais, que le jour viendrait où on lui ordonnerait de s'en aller, elle l'avait su ou compris ou ressenti (c'est-à-dire que la compréhension silencieuse et les sentiments jamais dévoilés avaient fondé peu à peu savoir et certitude) dès les premiers mois de son installation dans la famille de son mari, après la mort de celui-ci. » (p. 247)

Pourtant, lorsqu'elle est libérée de l'emprise de sa belle-famille, Khady retrouve la sensation claire de son corps jeune et puissant : « elle prit conscience du travail de ses muscles [...], de leur vigueur, de leur indéfectible présence qu'elle avait oubliée, de tout son jeune corps solide auquel elle ne prêtait plus la moindre attention et dont elle se ressouvenait, qu'elle retrouvait » (p. 263). Parce qu'alors « arrachée à sa hantise », celle d'une grossesse qui a échoué à venir (p. 249), elle redevient « elle-même, celle qu'elle était avant son mariage » (p. 249), celui-ci apparaissant comme une prison sociale malgré la gentillesse du mari. Cette libération individuelle la mène à une incohérence sociale, mais laisse aussi le champ libre à cette retrouvaille du corps, bientôt suivie de celle de la pensée

comme si l'une et l'autre étaient indissociables : « Qu'elle fût capable de formuler intérieurement de telles questions l'étonnait et la troublait. / Son esprit travaillait, cherchait, souffrait d'être ainsi soumis à la réflexion mais la progression de ce labeur en elle la fascinait et ne lui déplaisait pas. » (p. 276) Rosi Braidotti écrit, à partir des travaux de Michel Foucault, que « *one becomes a subject through a set of interdictions and permissions, which inscribe one's subjectivity in a bedrock of power*⁷ » (2011, p. 12).

Or, tandis qu'elle vivait dans un état d'humiliation proche de la disparition totale, Khady n'a jamais douté de son intégrité, grâce à « l'aïeule qui l'avait élevée et protégée et qui avait su reconnaître, bien qu'elle l'eût traitée avec rudesse, qu'elle était une petite fille particulière nantie de ses propres attributs et non une enfant parmi d'autres » (p. 253). Cette intégrité se caractérise par une singularité intrinsèque et irréductible qui, bientôt, se désigne et s'affirme par l'identité onomastique :

De telle sorte qu'elle avait toujours eu conscience d'être unique en tant que personne et, d'une certaine façon indémontrable mais non contestable, qu'on ne pouvait la remplacer, elle Khady Demba, exactement, quand bien même ses parents n'avaient pas voulu d'elle auprès d'eux et sa grand-mère ne l'avait recueillie que par obligation – quand bien même nul être sur terre n'avait besoin ni envie qu'elle fût là. (p. 253-254)

Or son contentement – « [e]lle avait été satisfaite d'être Khady, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba » (p. 254) – provient non de qualités singulières, originales, mais de cette

⁷ « quelqu'un devient sujet à travers une série d'interdictions et de permissions qui installent la subjectivité sur un socle de pouvoir » (Ma traduction).

unicité même, indice à la fois d'une humanité et d'une égalité radicales : « Il lui était même arrivé de se sentir fière d'être Khady car, avait-elle songé souvent avec éblouissement, les enfants dont la vie semblait joyeuse [...], ces enfants-là n'étaient pas plus humains que Khady Demba qui n'avait pourtant, elle, qu'une infime portion de bonne vie. » (p. 254) Ce sentiment de soi qui émane entièrement de l'intérieur, d'une conviction acquise il y a longtemps, voire implantée dès la naissance, se traduit par une foi totale en une forme d'auto-définition : « À présent encore c'était quelque chose dont elle ne doutait pas – qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même. » (p. 254) Cette foi est indépendante des situations de vie, qui apparaissent comme de simples occurrences aléatoires à subir, à travers lesquelles patienter : « Elle se sentait seulement fatiguée d'exister et lasse des vexations, même si ces dernières ne lui causaient pas de réelle douleur. » (p. 254) Ce sentiment indéfectible de soi, indépendant de la recherche de la vie bonne qui fait l'horizon de la morale, n'est pas sans évoquer la critique de l'aspiration au bonheur des sociétés occidentales telle que la formule Lauren Berlant dans *Cruel Optimism* (2011).

Car son congédiement de sa belle-famille après la mort de son mari propulse Khady Demba vers une nouvelle connaissance proprioceptive, un éveil progressif de sa conscience qui est pourtant autre chose qu'une réflexion volontaire :

Aussitôt ses pensées prirent congé de la réflexion et [...] elle sentit que son esprit se laissait envahir par la brume familière non plus traversée pourtant des visages morts du mari ou de l'aïeule mais des images qu'attrapaient ses yeux au cours du trajet, dans les rues où l'entraînait cet homme et où elle n'avait

pas souvenir d'être jamais allée, encore que, se dit-elle soudain, elle avait pu les parcourir dans son état habituel d'hébétude, de prostration mentale, et ne pas se le rappeler – tandis qu'il lui semblait que, ce matin, les plus modestes scènes qui s'égrenaient au long du chemin insistaient délicatement pour se fixer en transparence derrière l'écran de ses songes. (p. 261-262)

Cette métamorphose révèle peu à peu son intégrité d'être humain – « hors d'atteinte, à l'abri de son inaltérable humanité » (p. 314) –, incarnée par la croyance forte en sa propre identité, sans cesse réitérée et couronnée par la certitude onomastique (p. 264, 272, 280, 284, 296, 297, 304, 307 et 310), repère certain dans la confusion et le chaos où la laisse un univers dans lequel elle dépend largement des autres. Cependant, au cours de sa marche inopinée à travers la ville, elle redécouvre des endroits qu'elle a déjà parcourus, et quelque chose de sa propre intégrité à travers le temps lui revient, au point qu'on assiste à une exemplification de l'identité *ipse* conçue par Paul Ricœur, cette identité à soi-même qui persiste malgré les changements vécus dans le temps :

Et elle ressentit alors si pleinement le fait indiscutable que la maigre fillette farouche et valeureuse qui discutait âprement le prix du mulet, et la femme qu'elle était maintenant, qui suivait un étranger vers un rivage semblable, constituaient une seule et même personne au destin cohérent et unique, qu'elle en fut émue, satisfaite, comblée, et que ses yeux la picotèrent, et qu'elle en oublia l'incertitude de sa situation ou plutôt que cette précarité cesse de lui paraître aussi grave rapportée à l'éclat exaltant d'une telle vérité. (p. 264)

À l'opposé du personnage de jeune fille de la Fanny d'*En famille*, l'identité émane, pour la veuve répudiée par sa belle-famille, de l'intérieur : elle est une souveraineté, un sentiment inaliénable et puissant d'insubstituabilité, que souligne sa régulière réitération onomastique. Si dès l'éponyme *Rosie Carpe*,

Dominique Rabaté mettait en garde contre cette fiction de stabilité : « à force de répéter la tautologie d'un nom propre (Rosie Carpe est bien Rosie Carpe), s'insinue le soupçon que cette alliance naturelle n'a rien d'évident, que rien peut-être ne garantit ni le nom ni l'identité » (2003, p. 49), une intégrité s'affirme chez Khady Demba qui semble l'emporter positivement. Alors qu'elle est le jouet des circonstances, suivant un inconnu puis un autre, déplacée d'un endroit à un autre par la nécessité obscure d'une émigration, elle acquiert la conviction intime que sa vie lui appartient : « Aussi, en décidant de l'accompagner, n'ébranla-t-elle nullement sa propre conviction qu'elle dirigeait maintenant elle-même le précaire, l'instable attelage de son existence. / Bien au contraire. » (p. 286)

Il n'est ainsi pas impossible qu'à la déshumanisation par la honte de la Fanny d'*En famille* s'oppose la réhumanisation ou la « posthumanisation » de Khady Demba, selon la conception de Rosi Braidotti, dont Stefan Herbrechter offre une synthèse éclairante :

Both as a woman and a feminist, Braidotti's allegiance to "man" (humanism's notion of what it means to be human) has always been "negotiable," as she says. This means that the demise of the figure of the human and the advent and insistence of the figure of the posthuman can be welcomed as a chance. The posthuman reminds "us" that we have never been as human as humanism tried to make us believe. The myth of one humanity, based on universal values, an essential human "nature" and human exceptionalism with regard to nonhuman others, has always worked to exclude some humans that didn't correspond to the ideal which tacitly underlies the apparent universalism: there have always been fine gradations within the category of the human, according to gender, race, class, culture, nation, etc. This is why the feminist Braidotti begins her book by saying that "not

*all of us can say, with any degree of certainty, that we have always been human, or that we are only that*⁸. (2013, p. 6)

Fortement fondée par un sentiment de soi qui trouve sa confirmation dans la répétition à l'envi de son nom, cette dignité posthumaine de Khady Demba n'a plus alors besoin d'en passer par les catégories traditionnelles de la reconnaissance. Elle est elle-même à elle-même, peu importe les masques et les marques physiques dont ses voyages vont l'affubler, les rôles sociaux (l'épouse sans enfants, la belle-sœur, la prostituée, la fille) dont la dotent ses rencontres. Versatile, elle semble pouvoir se décomposer et se recomposer au gré des nécessités du moment, chacun de ceux-ci n'étant pas vécu comme historique, mais comme un déplacement d'affect, une altération de l'humeur environnante. Dans sa réflexion sur le posthumain, Rosi Braidotti écrit : « *This is why the issue of subjectivity is so central to this book: we need to devise new social, ethical and discursive schemes of subject formation to match the profound transformations we are undergoing. [...] The posthuman condition urges us to think critically and creatively about who*

⁸ À la fois en tant que femme et en tant que féministe, l'allégeance de Braidotti à "l'homme" (la notion humaniste de ce que signifie être humain) a toujours été "négociable", comme elle le dit. Cela signifie que la disparition de la figure de l'humain et l'émergence et l'insistance de la figure du posthumain peuvent être accueillies comme une chance. Le posthumain "nous" rappelle que nous n'avons jamais été aussi humains que l'humanisme a tenté de nous le faire croire. Le mythe d'une seule humanité, fondée sur des valeurs universelles, une "nature" humaine essentielle et un exceptionnalisme humain vis-à-vis d'autres non humains, a toujours travaillé à exclure certains humains qui ne correspondaient pas à l'idéal sous-tendant tacitement l'universalisme apparent : il y a toujours eu de fines gradations au sein de la catégorie de l'humain, en fonction du genre, de la race, de la classe, de la culture, de la nation, etc. C'est pourquoi la féministe Braidotti commence son livre en disant que "nous ne pouvons pas tous dire avec certitude que nous avons toujours été humains, ou que nous sommes seulement cela". (Ma traduction)

*and what we are actually in the process of becoming.*⁹ » (2013, p. 12) Si le corps et ses manifestations, les formes de son apparition aux autres sont en constante mutation, malgré la solidité d'un nom propre qui n'appartienne qu'à soi, c'est bien la subjectivité ce *processus de devenir*. Car, sans qu'on sache *qui est elle* – son nom ne vaut que pour elle –, Khady Demba continue tout au long de la nouvelle à être soignée et nourrie, à passer littéralement de mains en mains, sans que jamais une identité ne lui soit apposée de l'extérieur.

Mutations et corporéité

Ainsi le corps de Khady est-il atteint, irrémédiablement déchiré, sans que cela porte atteinte à son intégrité morale. À travers ses déchéances successives, malgré des moments de découragement et la trahison de l'homme auquel elle s'est attachée, sa détermination demeure intacte. Khady devient alors une figure étonnamment deleuzienne : manifestant que, dans son absence totale de pouvoir, elle a encore de la puissance, cette capacité d'un corps d'en affecter d'autres, comme lorsque, se prostituant, elle transmet son infection vaginale à ses clients, *agissant* en somme sur ceux qui la possèdent (p. 303). Cet état est sans moralité chez Khady; il relève d'une simple affection physique, qui fait porter

⁹ « C'est pourquoi le problème de la subjectivité est si central dans ce livre : nous avons besoin d'inventer de nouveaux schèmes sociaux, éthiques et discursifs de formation du sujet afin de répondre aux transformations profondes que nous sommes en train de subir. [...] La condition posthumaine nous exhorte à penser de façon critique et créative à *qui* et *ce que* nous sommes réellement en train de devenir. » (Ma traduction)

l'attention, ou le doute, sur le caractère construit, évolutif du « naturel » : « Elle considérait maintenant cet épuisement comme la condition naturelle de son organisme. » (p. 310)

Le corps et la pensée sont ainsi des affects, non orientés par un Mal transcendant. C'est un élément très insistant des entretiens de la romancière d'ailleurs, qu'elle refuse d'accorder un statut final bienveillant ou malveillant à la plupart de ses figures (Jacques, 2001-2005). Ces agencements perpétuels peuvent être positifs ou délétères; ils témoignent, comme chez Spinoza, d'états particuliers et transitoires, non-téléologiques. Ils sont toutefois entièrement dépendants de la rencontre, des moments d'influence d'autrui et des possibilités différentes d'y réagir :

Elle se sentit fugacement redevenir faible, tributaire de la détermination et des connaissances d'autrui comme des intentions indécélables qu'on nourrissait à son propos, et la tentation l'effleura, par fatigue de vivre, de se résoudre à cette subordination, de ne plus réfléchir à rien, de laisser de nouveau sa conscience voguer dans le flux laiteux des songes. (p. 291)

L'inertie apparaît ainsi par instants comme un état désirable, ce que Dominique Rabaté a appelé dès *Rosie Carpe* « l'éternelle tentation de l'hébétude » (2003), mais rien de plus; d'ailleurs, Khady n'y cède pas : « Un peu écœurée, elle se reprit. » (p. 291) Tout un cas est fait du vivant, de la possibilité même de la vitalité, si amoindrie soit-elle, par opposition au mort et au disparu. Songeant à son mari, accablée « de chagrin et de pitié » pour lui, « bien qu'elle eût mal et se donnât encore des tapes sur la poitrine elle ne pouvait s'empêcher de se sentir chanceuse. » (p. 266) Car l'essentiel est la survie – le fait d'être encore là dans le moment prochain – de sorte qu'une sélection

s'opère parmi les forces utiles pour entretenir ce devenir. Blessée gravement au mollet :

Elle marchait d'un coin à l'autre de la cour en boitillant et s'efforçait de s'habituer et de dresser son corps à cette entrave afin que cette nouvelle situation, le pas ralenti et la douleur continue, devînt une part d'elle-même qu'elle pourrait oublier ou négliger, reléguée parmi les circonstances, comme les histoires pénibles du passé de Lamine qui, ne pouvant servir, risquaient seulement de freiner ou de dévier le développement encore jeune, incertain de ses pensées en y insinuant des éléments de trouble, d'incontrôlable souffrance. (p. 290)

La peau, dans ce contexte, devient partie prenante d'une corporité déliquescence (« elle tâta son mollet blessé, sentit sous ses doigts du sang, des chairs déchiquetées », p. 283 ; « les deux morceaux de chair étaient nettement séparés », p. 287), voire purulente (« la vulve gonflée et douloureuse et le vagin brûlant, irrité », p. 296 ; « le bruit de succion de son dos mouillé sur le matelas tout imbibé de sueur et l'infime clapotement dans sa vulve brûlante », p. 304), au point que Khady en espère la transformation : « Et comme, de surcroît elle éprouvait une grande faim, elle souhaita ardemment d'acquérir bientôt un corps insensible, minéral, sans désirs ni besoins, qui ne fût qu'un outil au service d'une intention dont elle ignorait encore tout mais comprenait qu'elle serait bien forcée d'en trouver la nature. » (p. 286)

Lorsqu'après ces douloureuses mésaventures, Khady Demba, enfin armée de son échelle pour franchir la frontière, se déchire aux barbelés et retombe du côté où elle était venue, cette peau du corps finit littéralement par lâcher : « les barbelés arrachaient la peau de ses mains et de ses pieds et elle pouvait maintenant s'entendre hurler et sentir le sang couler sur ses bras, ses épaules » (p. 316). Or dire que ce côté où elle retombe

« en arrière » est le mauvais serait erroné, ou à tout le moins incertain : car si Khady Demba suit le vieux rêve que son ancien guide puis traître lui a présenté comme une condition de salut – passer la frontière qui permettrait de rejoindre l'Europe (p. 286) –, ce mot, « l'Europe », n'est jamais assorti d'aucune description, et rien ne permet de croire que quelque chose de meilleur l'y attend, hormis le désir partagé par ceux qu'elle rencontre de franchir ce « grillage séparant l'Afrique de l'Europe » (p. 313). Asibong conclut ainsi son article, au sujet d'*Autoportrait en vert* : « *we are reminded of the only thing about her status of which we can be sure: here is a subject who is prey to liquidation, but who carries on to its other side.*¹⁰ » (2009, p. 124) Les notions de bien ou de mal, de mauvais côté, politique, territorial, humain (la proxénète se révèle aussi soignante, le sauveteur se révèle un traître) cèdent du terrain, car c'est la frontière qui fondamentalement déchire : le fait de devoir choisir; d'avoir à passer d'un côté ou de l'autre, tandis que la chute de Khady est paradoxalement douce : « tombant en arrière avec douceur et pensant alors que le propre de Khady Demba, moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air, était certainement de ne pas toucher terre, de flotter éternelle, inestimable, trop volatile pour s'écraser jamais, dans la clarté aveuglante et glaciale des projecteurs » (p. 316). Une chute par laquelle « son crâne heurt[e] le sol » (p. 316) mais qui permet son envol, renversant la polarité. Comme depuis le début de cette partie du roman, Khady *devient*, sans qu'il faille envisager un terme à ce processus, ni une valeur ou forme finale. On pourra ainsi considérer ou bien que l'histoire de Khady Demba

¹⁰ « nous sommes rappelés à la seule chose concernant son statut dont nous pouvons être sûrs : voilà un sujet qui est en proie à la liquidation, mais qui continue de l'autre côté. » (Ma traduction)

se termine dans un épuisement de sa résilience et une critique de celle-ci, humainement caduque si elle n'est plus orientée par un projet, un espoir, mais n'est plus que reconduction à tout prix – voire au prix de sa vie – d'un effort pour repousser ses propres limites, comme paraît le suggérer le modèle néo-libéral. Ou bien au contraire qu'elle s'est défaite et affranchie des entraves d'une identité rendue non nécessaire, obsolète par un milieu environnant auquel Khady ne peut qu'être assujettie. Si la subjectivité s'entend comme l'ensemble des forces affectives et morales, intellectuelles et physiques qui animent l'humain, celle de Khady est intacte tandis que s'est depuis longtemps dissoute une identité qui ne lui était plus d'aucun secours; voire à laquelle elle est devenue inversement proportionnelle.

Étrange réalisme

Le fantastique de Marie NDiaye, oscillant entre des ordres différents de réalité, provoque une réflexion sur les limites de l'humain. La mise en cause de la réalité tangible du corps; ses fluctuations de sujet à objet; d'humain à animal; de vivant à revenant; le défaut de coïncidence entre sa perception intérieure et extérieure; la concurrence enfin entre identité et subjectivité et la remise en cause de leur synonymie dans le canon occidental, façonnent le texte étrange de *Trois femmes puissantes*. Dans ces variations subies plutôt qu'agies, ou simplement éprouvées par les personnages, ce qui frappe est la difficulté de leur attribuer une valeur définitive, euphorique ou dysphorique. Dominique Rabaté relève ainsi que « [l']extrême singularité » des récits de NDiaye « ne se réduit jamais à ce qui

ne saurait en constituer la morale ou le sens politique, car ce que marque justement le fantastique, c'est l'impossibilité à subsumer sous une catégorie unifiante le fonctionnement de la réalité » (p. 37). Si l'indignation sociale, politique ou humanitaire se propose souvent pour le lecteur, surtout devant la dernière de ces *femmes puissantes*, abandonnée, prostituée, infectée, déplacée, il devient pourtant délicat de donner un label moral aux états du corps. Khady Demba elle-même, « immergée tout entière dans la réalité d'un présent atroce », se contente de se représenter cette période comme « transitoire, persuadée que ce temps de souffrance aurait une fin et qu'elle n'en serait certainement pas récompensée (elle ne pouvait penser qu'on lui devait quoi que ce fût pour avoir souffert) mais qu'elle passerait simplement à autre chose qu'elle ignorait encore mais qu'elle avait la curiosité de connaître » (p. 297). Tout au plus les états du corps sont-ils, comme chez Deleuze, *bons* ou *mauvais* : permettant plus ou moins de puissance, sans qu'on puisse affirmer si le résultat obtenu est un échec ou une réussite, une aliénation ou une libération, ces critères n'ayant plus cours. Lorsqu'elle songe à son mari mort, à sa grand-mère qui l'a aimée, « ce n'étaient là que pensées et non regrets car aussi bien elle ne déplorait pas son état présent, ne désirait à celui-ci substituer nul autre et se trouvait même d'une certaine façon ravie, non de souffrir mais de sa seule condition d'être humain traversant aussi bravement que possible des périls de toute nature » (p. 312). Ou si ces critères ont encore cours, qui sont ceux d'un régime économique néo-libéral, le roman les dépeint en creux; les personnages les subissent sans y avoir accès, car les rênes en sont tenues ailleurs. Mais par là ils accèdent aussi à une certaine indépendance.

Dans cette réalité dans laquelle les personnages sont empêtrés, qui semble de la consistance pâteuse des rêves ou plutôt des cauchemars, l'univers romanesque met l'accent sur la capacité de réinvention indéfinie qui est attendue d'eux. Au final, l'inconstance, une forme d'indéfinition semblent grever le genre humain – ou peut-être le libérer ? –, dans l'écho des derniers textes de Samuel Beckett. Une forme d'absurde règne sur ces univers (différents dans chaque partie), mais ce n'est en quelque sorte que l'absurde habituel de la condition humaine, qui tout en ignorant les cartes qui lui sont données, n'a pourtant pas le choix de composer avec elles. Or c'est le cadre de référence de la philosophie occidentale, avec son accent fort placé sur la fin et la finalité de la vie humaine, qui semble évacué. Ce modèle « distensionnel » fait place à un modèle « transitionnel », selon les termes du philosophe François Jullien : faisant de la vie entière un processus, « dont chaque moment se découvre et compte à part entière, et est gros du suivant » (p. 68). Dans ce nouvel ordre ou ce nouveau chaos, les individus sont seuls face à des règles qui les dépassent même s'ils les pressentent. Cette oppression ne les rend pas meilleurs, ni plus mauvais. Ils ont seulement, selon un rythme qui apparaît intensifié, à évoluer de présent en présent, sans que la fin soit un but, puisque même elle n'apparaît plus comme un terme sûr ou définitif.

Plasticité et métamorphose

La déchéance partout présente dans l'œuvre de NDiaye, non sans évoquer l'autre spécialiste en diminutions physiques

Samuel Beckett, n'est pas nécessairement synonyme d'une perte de puissance. Lydie Moudileno parle d'un sujet déconcerté, *décontenancé*, « *discombobulated* », au point que le terme mérite en français d'être pris littéralement. Les corps sociaux, chez Ndiaye, perdent toute *contenance*; les corps physiques à leur tour toute capacité à être des contenants : ils coulent, fuient de toutes parts (leur incontinence est un trait récurrent; parfois, c'est la matière même de leur chair qui se défait, comme chez Rosie Carpe ou Fanny), mais aussi démangent, torturent (Rudy a des hémorroïdes), en un mot s'humilient : apparaissent comme inférieurs, méprisables, par des paroles ou des actes interprétés comme abaissant leur dignité¹¹. Si cette humiliation est causée par leur propre corps qui leur fait soudain défaut, ne leur sert plus de support – ce que les personnages seraient à même de tolérer, si seulement ils étaient seuls –, elle est surtout relayée par le regard des autres, et c'est là qu'intervient la vraie peine, car c'est là que survient la honte.

Cependant, chez les derniers protagonistes de NDiaye, cette humiliation semble être surmontée tant ils semblent la reprendre à leur compte, s'en faire une forme d'arrogance de ceux qui n'ont plus rien à perdre mais savent tirer parti du peu qu'ils sont. Du moins, elle paraît dissociée de la honte, comme si elle n'était que l'effet – le moment de passage – d'un processus d'adaptation. Alors que, dans les textes précédents, un état ne semblait jamais pouvoir être final, une sorte de point d'orgue est apportée ici, signalée par le « contrepoint » ponctuant chacune des trois histoires. Ce contrepoint joue le rôle de

¹¹ Selon la définition du verbe « Humilier » dans le *Trésor de la langue française* (<http://atilf.atilf.fr/>).

désuniquer le point de vue, de rappeler que même la souveraineté a des témoins, ou peut-être ici, des bénéficiaires. Moments d'apaisement, ces points d'orgue nous donnent à voir celui ou celle sur qui agit la métamorphose finale – en oiseau dans le cas de Khady, transformation qui fait écho à celle de la première des femmes puissantes, Norah. Dans son *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Catherine Malabou écrit :

Dans l'imaginaire occidental, force est de le remarquer, la métamorphose est rarement présentée comme une réelle et totale déviation de l'être. Elle ne l'est peut-être même jamais. Quelles que soient ses bizarreries [...], les formes qu'elle crée, le résultat des transmutations des infortunés qui en sont les victimes, restent, si l'on peut dire, dans l'ordre des choses. En effet, ce n'est que la forme extérieure de l'être qui change, jamais sa nature. L'être demeure ce qu'il est au sein du changement même. Le présumé substantialiste est le compagnon de route de la métamorphose occidentale. La forme se transforme, la substance demeure. (p. 15)

Chez NDiaye, ce sont le sentiment intérieur de soi et le nom pour le confirmer qui persistent à travers ou malgré la métamorphose, sans pourtant qu'on puisse dire que la transmutation opérée reste « dans l'ordre des choses », d'abord parce qu'elle est incertaine, allusive ou floue :

C'est moi, Khady Demba, songeait-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises – c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait. (p. 316)

L'ambiguïté de l'affirmation redoublée – « c'est moi, Khady Demba » – articulant la phrase fait fonctionner en miroir ce nouveau savoir, cette « révélation » qui, si prise en son sens

religieux, a quelque chose de transcendant, en tant que dévoilement d'une connaissance autrement inaccessible à la raison. Khady songe-t-elle qu'elle est elle-même, Khady Demba, comme elle l'a scandé tout au long de la nouvelle ? Ou bien songe-t-elle qu'elle est l'oiseau, ce qui s'apparenterait davantage à une révélation survenant au moment de la mort ? Quoi qu'il en soit, dans ce passage de subjectivité d'une forme physique à une autre (réversible chez Norah et son père), d'un état humain minoritaire à un « devenir-animal » (à prendre ici littéralement) qui serait le gage d'une nouvelle puissance, un croisement se fait entre le monde occulte et le naturel qui n'est pas sans évoquer le vaudou, lui-même issu de la déportation d'esclaves d'Afrique aux Caraïbes, et mêlant sorcellerie et rituels religieux. De sorte que s'il y a un (nouvel) ordre des choses, il réside dans cette concomitance des êtres et des milieux, des règnes animal et humain, du ciel et de la terre, du vivant et du mort, de la grâce et de la malédiction; à même, dans un flux continu, de s'échanger leurs places.

En finale, la fable deleuzienne de Marie NDiaye semble affirmer une fin du pouvoir – incarné par les organes traditionnels de la famille et de l'État – tel qu'il s'exerce, chez Spinoza, sur des quantités entières. À ce pouvoir se substituent des puissances plurielles, s'affirmant selon des degrés et des affects localisés pour échapper aux rêts unifiants du pouvoir. Au pouvoir de l'identité, donné de l'extérieur (famille, nationalité, regard social) est substitué un devenir intrinsèque des corps, dont les souffrances répétées témoignent d'un état de crise, d'une mutation tantôt lente, tantôt subite. Ce devenir, incarné dans un mouvement continuél évoquant une conception nomadique du sujet, insiste sur le caractère non-euphorique de ce nomadisme, qui ne fait qu'errer d'étrangeté en

« étrangèreté », au gré d'exclusions que finit par reconduire le sujet lui-même : « lorsque Lamine lui eût fait part de sa propre intention [...], qu'il arriverait un jour en Europe ou mourrait et qu'il n'y avait aucune autre solution au problème qu'était sa vie, il parut évident à Khady qu'il ne faisait là que rendre explicite son dessein à elle. » (p. 286) Le « *cruel optimism* » de Berlant surgit à nouveau dans cette relativisation tragique de l'immigration vers les pays riches comme chemin contemporain vers une « vie bonne » pour les populations du Sud : « *A relation of cruel optimism exists, écrit Berlant, when something you desire is actually an obstacle to your flourishing.*¹² » (p. 1) Comme dans la philosophie de Rosi Braidotti, le résultat est une fiction politique qui œuvre à contrer, par des modèles et croisements inédits, toute forme d'hégémonie de la pensée qui ferait du « retour du sujet » en Occident un bien universellement partageable.

Point de fuite

Dans les textes de Marie NDiaye couve la possibilité d'une forme étrangère, proche ou lointaine, qui tantôt glisse, animale, dans la vision périphérique; tantôt, couleur hostile, revêt les formes rencontrées (*Autoportrait en vert*). Le fantomatique se glisse dans les lieux habités, sur le bord de la Garonne ou à Berlin (*Y penser sans cesse*). Des personnes que l'on pensait bien connaître reviennent, mais méconnaissables, porteuses d'une

¹² « Une relation de cruel optimisme existe, écrit Berlant, quand quelque chose que vous désirez est en réalité un obstacle à votre épanouissement. » (Ma traduction)

identité ou d'une personnalité nouvelles (*Autoportrait*); ou réclament des lieux qu'elles ont quittés depuis longtemps, mais dont l'habitation implique une substitution d'identité (*Rien d'humain*).

Si, comme le formulait Michel Serres, « Dieu est notre pudeur », l'animalité est peut-être le dernier refuge lorsque toutes nos forces sociales, politiques, affectives ont été réduites à néant, que nous sommes ramenés à notre seule force vitale. Celle-ci n'est peut-être pas alors un abaissement, mais une retrouvaille, comme chez Khady Demba, avec un corps premier et dernier qui est, à travers ses métamorphoses, lui-même le lieu et l'exercice d'une subjectivité. Cette contre-subjectivité, pourrait-on dire, est un devenir-minoritaire au sens fort, qui se glisse entre les mailles du politique pour devenir politique à son tour, en mode subalterne, sous-jacent, et fait peut-être moins fi qu'il n'y paraît du refuge de cette « inaltérable humanité » dont s'enthousiasme Khady Demba (p. 314). Dans l'introduction de son livre sur le posthumain, Rosi Braidotti écrit : « *I take the posthuman predicament as an opportunity to empower the pursuit of alternative schemes of thought, knowledge and self-representation.*¹³ » (2013, p. 12) Dans ces univers romanesques qui semblent faits de la pâte des rêves, lourds, difficiles à déplacer, faussement « tranquilles » selon un adjectif récurrent des romans, l'inertie de la protagoniste (Rosie), mais aussi sa persistance (Fanny) ou sa volonté aveugle (Khady Demba), jamais découragée malgré les signes que lui envoie l'extérieur,

¹³ « Je prends la situation délicate du posthumain comme une opportunité de rendre possible la poursuite de schèmes alternatifs de pensée, de connaissance et d'auto-représentation. » (Ma traduction)

rencontrent l'hostilité d'entourages d'autant plus menaçants qu'ils sont censés être proches. Les rencontres des personnages avec des oiseaux, que parfois ils deviennent ou que parfois ils écrasent (Rudy à la fin de la deuxième histoire) paraissent alors constituer une forme de nouvel espoir, de nouvel « envol ». Car après tout, s'il faut se transformer jusqu'à être un chien pour survivre, n'ira-t-on pas jusqu'à se transformer en chien ? Quel jugement moral pourrait être tiré de là, et par qui ? Ce devenir-animal ici littéralement incarné n'est-il pas la démonstration simplement que, quoi qu'il arrive, nous saurons *nous transformer*, jusqu'à l'extrême, jusqu'à la dissolution, jusqu'à la liquéfaction s'il le faut ? N'est-ce pas d'ailleurs la grande demande des sociétés néo-libérales que cette transformation incessante des *ressources humaines* ? Dominique Rabaté écrit à propos du réalisme magique de NDiaye : « Le programme individualiste du roman occidental touche ainsi à une de ses limites, source de comique et d'effroi. » (2003, p. 54) L'animalité pourrait pointer vers le refoulé d'un monde prétendument civilisé qui apporte pourtant chaque jour de nouvelles preuves de sa barbarie. Ou, jugement de valeur en moins, vers une futurisation de l'humain indéfiniment capable de se modifier au gré des pressions imposées sur lui. Ou encore, représenter une critique de cette infinie et *indéfinie* mutation, qui ne se joue sur la base d'aucune décision morale, d'aucune constitution politique collective. L'animalisation des personnages de Marie NDiaye pourrait être lue comme une critique du modèle libéral du sujet occidental, nomade contemporain supposé capable d'aller et de vivre partout – alors que cela n'est possible que pour une infime partie de la population, politiquement et financièrement privilégiée.

La fin duelle du roman – l'échec politique et social de Khady Demba d'une part, qui n'a pu franchir la frontière de barbelés; et la réussite de sa transfiguration d'autre part, qui lui permet d'échapper aux limites de son corps – nous laisse avec l'impossibilité d'une réponse simple, et le refus d'en donner une. Si Khady Demba est une héroïne, elle n'est pas une sainte, mais atteint le ciel sous la forme d'un oiseau, poursuivant son existence terrestre pour devenir plus libre mais aussi, il n'y a aucun moyen de le savoir, peut-être plus méchante. Dans le « contrepoint », Lamine, cependant qu'« un oiseau dispara[ît] au loin », rend grâce à « la fille » après avoir rêvé qu'« elle le protégeait ou, au contraire, le vouait au pire » (p. 316). Rabaté écrit : « Être un héros chez Marie NDiaye, c'est toujours être en proie à cette panique pratique, à cette peur devant un monde trop violent [...] dont il s'agit moins de comprendre les règles (elles n'existent pas) que de s'y adapter. » (2003, p. 51) Ces « personnages pragmatiques », comme les appelle l'auteur, sont ainsi « ceux qui savent s'adapter à la loi du devenir, qui savent que l'être est une qualité transitoire et inutilement encombrante » (2003, p. 52).

La présente lecture, elle-même en mutation, a tenté de mettre au jour, dans le roman, un refus de toute dialectique réconciliante, des binarismes et des systèmes qui nous obligent à choisir entre deux (blanc ou noir, homme ou femme, victime ou dominateur), parce que nous échangeons nos places constamment, fragiles et forts, incertains et fiers, conscients et aveugles. Les mutations qui s'exercent sur les personnages, jamais entièrement justifiées par la diégèse ou du moins par un système de sens réaliste – vieillissement, rajeunissement, éclaircissement, assombrissement, blessures, et jusqu'à la métamorphose animale – apparaissent comme des

extrapolations de la façon dont nous changeons à tout instant, en fonction des rôles que nous jouons – parents de nos enfants, enfants de nos parents, femmes désirables dans les yeux de nos pères; ces rôles que les univers romanesques de NDiaye accentuent, accumulent et croisent de façon théâtrale et troublante. *Trois femmes puissantes* met en évidence que l'être humain n'est pas un être de frontières, avec des bords précis, des contours nets, mais une puissance en mutation. Aussi, lorsqu'un paradigme philosophique, politique, racial, social, spirituel ou genré binarise le monde, sans doute faut-il l'animaliser, le vaudouiser, pour le complexifier, pour ne pas priver le sujet de la conscience multipliée de sa vie.

Bibliographie

- ASIBONG, Andrew. (2009), « Travel sickness: Marie NDiaye, Hervé Guibert and the liquidation of the White Fantasy-Subject », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n° 1, p. 109-125.
- BERLANT, Lauren. (2011), *Cruel Optimism*, Duke University Press.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press.
- . (2011), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (2nd Edition), New York, Columbia University Press.
- . (2006), « Posthuman, All Too Human. Towards a New

- Process Ontology », *Theory, Culture & Society*, vol. 23, n° 7-8, p. 197-208.
- BUTLER, Judith. (2009), *Frames of War. When Is Life Grievable?*, New York, Verso Books.
- DELEUZE, Gilles. (1981/2003), *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. « Reprise ».
- DUCOURNAU, Claire. (2009), « Entre noir et blanc. Le traitement littéraire de la couleur de peau dans *Rosie Carpe* et *Papa doit manger* », *Revue des Sciences humaines*, n° 293, p. 101-117.
- FOREST, Philippe. (2010), *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, Cécile Defaut.
- HERBRECHTER, Stefan. (2013), « The Roar on the Other Side of Silence... or, What's Left of the Humanities? », compte rendu de Rosi Braidotti, « The Posthuman », *Culture Machine*, avril, p. 1-13, <<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/issue/view/11>>.
- JACQUES, Paula. (2008), « Entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005 », extraits des émissions « Cosmopolitaine » enregistrées et diffusées sur France Inter les 4 novembre 2001 et 13 février 2005, INA/Cultures France, CD inclus dans Dominique Rabaté, *Marie Ndiaye*, Paris, Textuel, coll. « Auteurs ».
- JULLIEN, François. (2009), *Les Transformations silencieuses. Chantiers, I*, Paris, Grasset.
- MALABOU, Catherine. (2009), *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Leo Scheer, coll. « Variations ».
- MOLINIER, Pascale, Sandra LAUGIER et Patricia PAPERMAN. (2009), *Qu'est-ce que le care?* Paris, Payot & Rivages.

- MOUDILENO, Lydie. (2006), « Marie Ndiaye's Discombobulated Subject », *SubStance*, vol. 35, n° 3, p. 83-94.
- NDIAYE, Marie. (2011), *Y penser sans cesse*, avec des photographies de Denis Cointe, Talence, L'Arbre vengeur.
- . (2009), *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard.
- . (2008), « Préface. *Les sœurs* », dans Pap NDIAYE, *La Condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, rééd. « Folio actuel », p. 11-18.
- . (2005). *Autoportrait en vert*, avec des photographies de Julie Ganzin, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits ».
- . (2004), *Rien d'humain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- . (1990/2007), *En famille*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- NDIAYE, Pap. (2008), *La Condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, rééd. coll. « Folio actuel ».
- RABATÉ, Dominique. (2008), *Marie Ndiaye*, Paris, Textuel, coll. « Auteurs ».
- . (2003), « L'éternelle tentation de l'hébétude », *L'Atelier du roman*, septembre, p. 48-55.
- ROISIN, Jacques. (2010), *De la survivance à la vie. Essai sur le traumatisme psychique et sa guérison*, Paris, Presses universitaires de France.
- SHERINGHAM, Michael. (2007), « The Law of Sacrifice: Race and the Family in Marie NDiaye's *En famille* and *Papa doit manger* », dans Marie-Claire Barnet et Edward Welch (dir.), *Affaires de famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », p. 23-37.

SNAUWAERT, Maïté. (2009), « La bataille identitaire dans le texte français contemporain : portraits et photographie chez Marie Ndiaye », *Portraits biographiques*, La Licorne 84, p. 149-165.

Résumé

On réfléchit dans cet article à la façon dont les corporéités mutantes des personnages de Marie NDiaye proposent une subjectivité nouvelle, qui dépasse le modèle unifié occidental au profit d'un devenir opérant par affections successives sans valeur morale. En particulier, on s'attarde sur la dernière figure de *Trois femmes puissantes*, Khady Demba, pour la lire comme l'héroïne d'une fable deleuzienne.

Abstract

This article examines the bodily mutations of Marie NDiaye's protagonists to suggest that they shape a new kind of subjectivity, one that forgoes the rational and unified model of Western philosophy in favor of a becoming with no moral value attached. A particular attention is given to the last character of *Trois femmes puissantes*, Khady Demba, in order to read her as the heroin of a deleuzian fable.

Subjectivité *de* l'autre chez Hélène Cixous : l'enfant et la mère *en siège*

Elsa Laflamme
Collège Gérald-Godin,
Institute for Modern Language Research,
University of London

Cet être d'air et de chair qui s'est
composé en moi [...] prend la
forme, le visage littéral, qui
convient à ce qui de lui veut faire
sens.

Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*

Dans son essai consacré aux « figures d'un monde in-humain »
(2004, 4^e de couverture), Michel Surya appelle « pauvres
figures » ces figures dont le pouvoir est de détourner la langue

et la littérature, de faire dévier la « force » ou « la maîtrise, la puissance, la raison » (p. 11). Or dans son *œuvre-vie* déployée sur plus de 40 ans, Hélène Cixous convie de telles figures, l'écriture tenant lieu de traversée du miroir qu'occasionnerait justement la « dissolution du pouvoir et de la maîtrise par le jeu des puissances » (Bergen, 2012, p. 14-15) du plus vulnérable qui *co-écrit* le livre. La philosophe Véronique Bergen parle d'ailleurs de « co-démiurgie » (p. 18) pour décrire l'altérité à l'œuvre dans l'écriture de Cixous.

Un tel rapport à l'autre en tant que *pauvre figure* apparaît d'autant plus marqué dans les fictions récentes de l'auteure, suivant les modulations au fil du temps dans sa manière de *faire œuvre*. Dans un compte rendu faisant état de la parution du premier tome d'*Abstracts et brèves chroniques du temps* (2013), René de Ceccatty met en relief ces modulations en proposant de diviser l'œuvre d'Hélène Cixous en trois temps ou « manières », selon les « modes de narration » qui les caractérisent. D'abord, les « premières publications, disons de *Dedans* (Grasset, 1969) à *Messie* (Éditions des Femmes, 1996) », textes façonnés à partir de « certains mythes qui [...] permettaient » à Cixous « de constituer un langage intérieur. » Ensuite, la période inaugurée par « *Or* (Éditions des Femmes, 1997) et jusqu'à *Revirements [dans l'antarctique du cœur]* (Galilée, 2011) », où Cixous « entreprend une autobiographie familiale qu'elle approfondit par de nombreuses lectures, tout en éclairant certains événements de sa vie ». Enfin, la « nouvelle série », inaugurée par *Abstracts et brèves chroniques du temps* et qui offre « un nouveau mode de narration, délibérément fragmentaire, constitué de fragments poétiques et inséré dans un ensemble lui-même morcelé » (de Ceccatty, 2013, p. 7). J'ajouterais à ces lignes de partage par ailleurs judicieusement proposées par

de Ceccatty le point charnière que constitue la parution, en 1998, de *Voiles*, écrit avec Jacques Derrida et qui correspond également au passage de l'auteure des Éditions des Femmes aux éditions Galilée.

Il sera question, dans le présent article, d'œuvres de la seconde « manière » de Cixous, et *Le jour où je n'étais pas là*, premier texte de l'« autobiographie familiale » (de Ceccatty, 2013, p. 7) de l'auteure publié chez Galilée en même temps que *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000), représente à cet égard une frontière significative. Publié en 2000, ce texte à la fois autobiographique et fictif rend visible la puissance d'un secret qui habitait l'auteure depuis les tout premiers commencements de l'écriture; il témoigne d'un trauma qui finit par passer aux aveux, inventant une langue pour dire et faire l'impossible, c'est-à-dire raconter la naissance et la mort en bas âge d'un enfant trisomique qu'aurait eu Hélène Cixous, au début des années 1960¹.

À cette « pauvre figure » (Surya, 2004, p. 11) de l'enfant trisomique se juxtaposera, avec la parution de *Ciguë* (2008), de *Ève s'évade* (2009), puis de *Revirements dans l'antarctique du cœur* (2011) et de *Homère est morte...* (2014), celle d'Ève, la mère plus que centenaire. Car si, dans *Le jour où je n'étais pas là*, l'ancrage de la subjectivité se faisait à partir de la figure de l'enfant inexact – ce *petit monstre de lettres* par excellence –, c'est plutôt autour de la mère très âgée que se rassemblent les efforts de la narratrice à se raconter, dans les plus récentes fictions de l'auteure. En effet, la mère devient pivot de la

¹ Pour les biographèmes, voir les témoignages de Cixous dans *Photos de racines*, *Rencontre terrestre* de même que dans « Le livre, personnage du livre ».

pensée, et le mouvement, la figure ou posture du revirement qui la caractérise apparaît comme une modalité fondamentale de la subjectivité de la narratrice cixousienne², modalité dont fera tout particulièrement état le récit de *Revirements dans l'antarctique du cœur* sur lequel portera la deuxième partie de ma lecture, suivant une première partie consacrée à la figure de l'enfant trisomique dans *Le jour où je n'étais pas là*.

La vieille mère et l'enfant trisomique apparaissent ainsi en véritables « Professeur[s] de renversement » (Cixous, 2000, p. 125³), dont il s'avère impossible de contourner les enseignements. Comme c'était le cas pour l'enfant trisomique dans *Le jour où je n'étais pas là*, le portrait de la mère présenté dans *Revirements* fait de l'extrême vulnérabilité du sujet la plus certaine force de l'écriture, en un renversement inouï par lequel la fragilité devient puissance. C'est la loi du plus fort qui est le plus faible qui est le plus fort – pour employer une redondance chère à l'auteure –, loi par laquelle, entre autres alchimie, « [l]'impuissance de maman » devient « le secret de sa puissance » (Cixous, 2011, p. 21⁴). Ainsi « [a]ssiégée » et « dictée par l'écrit », la subjectivité à l'œuvre dans les fictions récentes de Cixous « se retrouve écrite par ce qui l'assaille, déportée, soufflée, appelée » (Bergen, 2012, p. 17) par l'enfant et par la mère, logeant tous deux dans la matrice de l'écriture.

² Toujours au plus près de la voix de l'auteure, la narratrice des fictions de Cixous apparaît comme un *alter ego*, une doublure écrite – telle une doublure cinématographique –, qui reprendrait à chaque livre le fil de la même histoire (de famille).

³ Toutes les références à *Le Jour où je n'étais pas là* seront dorénavant indiquées par le sigle *J*, suivi du numéro de folio.

⁴ Toutes les références à *Revirements dans l'antarctique du cœur* seront dorénavant indiquées par le sigle *RAC*, suivi du numéro de folio.

Par ailleurs, si, comme le remarque Kathryn Robson, les premiers textes de Cixous « retournent constamment à la mort du père, montrant que cette mort ne peut être ni pleurée ni formulée au passé⁵ » (2004, p. 61), je souhaite montrer dans cet article qu'un relais s'effectue du père à la mère, en passant par l'enfant trisomique. Que des sièges successifs se produisent dans la pensée de Cixous, allant du père à l'enfant et de l'enfant à la mère, jouant les limites et le cadre de l'autobiographie familiale.

Par l'idée de siège – terme qui désigne à la fois une occupation et une position –, il m'apparaît que les figures et la langue associées à la naissance et à l'accouchement permettent de penser l'écriture de Cixous en fonction des postures subjectives qui y sont adoptées. Le trope du siège s'ajouterait ainsi à la poétique de l'accouchement présente chez Hélène Cixous et qui comprend le souffle, les contractions de toutes sortes et l'art de la coupure, comme autant de signes que quelque chose *arrive – dans et par* l'écriture.

Descendre de l'enfant

Racontant la naissance et la courte vie de cet « *enfant mal écrit* » (J, p. 99⁶), avant de tenter d'en reconstituer la mort, alors que la mère (la narratrice) était absente, *Le jour où je n'étais pas là* s'écrit à partir du paradigme de l'enfant inexact. Cixous dira en

⁵ Ma traduction de « Cixous's texts repeatedly return to the father's death, showing that it cannot be mourned or put into the past tense » (Robson, 2004, p. 61).

⁶ Sauf indications contraires, ce sont toujours les auteurs qui soulignent.

effet de lui, faisant référence à l'erreur chromosomique qui fonde la trisomie, qu'il est une « faute de lettres », qu'il est « l'enfant manqué » qui « a/est une lettre ratée », rappelant que « nous sommes des lettres plus ou moins bien rédigées, parfois il y a faute d'orthographe » (2005, p. 53). Or dans l'attente de cet enfant à naître, la narratrice de *Le jour où je n'étais pas là* est entièrement occupée par l'autre : « Je me préparai pour le siège. Nous sommes attaqués : l'ennemi est en nous, l'ennemi est la faiblesse et la fragilité du plus petit, la paix du plus paisible d'entre nous l'ennemi est dans nos bras sur nos genoux, aussi tranchant que mou » (J, p. 111). Reposant sur l'image de l'ennemi dont la force est la vulnérabilité, mais également sur celle de l'enfant comme l'autre de la mère, son rival étranger, la métaphore du siège employée ici renvoie, en même temps qu'à l'idée d'occupation, à une certaine position du fœtus dans la matrice utérine. En effet, en obstétrique, on dit d'un enfant à naître qu'il *se présente en siège* s'il présente ses fesses ou ses pieds en premier, ce qui complique l'accouchement vaginal. La position *en siège* serait donc celle ici de l'enfant trisomique, tel un autre corps que porterait en elle l'écriture, et dont l'expulsion – ou la mise en mots – serait difficile ou risquée.

Déjà présent dans *Neutre* (1972), le « mongolien » – c'est le terme que privilégie Cixous – apparaissait sous de multiples visages métaphoriques dans cet essai-fiction expérimental ayant pour sujet le troisième genre et qui est en fait « la préfigure de *Le jour où je n'étais pas là* » (Cixous, 2008b, p. 13) : « Je voulais m'approcher d'un cratère », explique Cixous dans *Rencontre terrestre*, « et je reculais de crainte. Vous y trouverez le premier portrait avorté de l'enfant manqué » (2005, p. 53). Tels que narrés dans *Neutre*, l'accouchement et la naissance de l'enfant rendent d'ailleurs apparente sa forme monstrueuse :

Une primipare jeune sans péché, sans tache héréditaire, sans trouble psychique ou hormonal, accouche dans des conditions normales, sans intervention médicale, magique ou superstitieuse, d'un... (être). Le rejeton, il est vrai, peut-être dit : fils, si le mot veut bien encore désigner cet être issu, sans conteste, du ventre maternel. Mais *enfant* ne va pas avec ce *fils*, sauf par connotation de petitesse. Que pense l'accouchée qui voit ce sans-bras, sans-jambe, sans-membre autre que celui carmin, comme enflammé, du milieu, et dont la face est fendue d'yeux presque voilés par trois paupières, la bouche à peine marquée remplie par la langue géante, le cou sans force n'assumant pas la tête qui pend indifféremment sur la poitrine ou sur le dos, du *nom* de *mère* ? (Cixous, 1998a, p. 57-58⁷)

En même temps que la forme – réelle et/ou phantasmée – de l'enfant, ce passage situe les mondes où évoluent l'auteure, la narratrice et ses *personnages*, c'est-à-dire les « conditions normales » de l'accouchement qui tranchent avec l'anormalité absolue de l'enfant qu'on ne sait pas comment appeler ni ce qu'il en est de son effet sur l'autre. Être entre parenthèses, « rejeton » rejeté, monstre aux « yeux [...] voilés par trois paupières » (*N*, p. 57), l'enfant tel que dépeint dans *Neutre* inquiète et soulève des questions plus qu'il n'arrive à se fixer, à trouver son expression dans le langage.

L'enfant trisomique reparait sur la scène de l'écriture presque quarante ans plus tard dans *Le jour où je n'étais pas là*. Comme l'explique Cixous, « c'est long à mourir, de mourir un mort, il faut, quarante ans, se taire » (2005, p. 53) avant qu'il ne revienne cogner à la porte du Livre. L'enfant porte cette fois le nom de « petit mongolien » (*J*, p. 131) et est explicitement qualifié de « *monstrueux* » (*J*, p. 96). C'est un « vrai-mongolien » avec trait d'union, « la nuque complètement plate » avec un

⁷ Toutes les références à *Neutre* seront dorénavant indiquées par le sigle *N*, suivi du numéro de folio.

« air de Chinois » (*J*, p. 125), comme le dit sa grand-mère. Pour la narratrice, cet enfant est une véritable révolution – la « Révolution mongolienne » (*J*, p. 125) –, bouleversant tout sur son passage jusqu'à devenir le « *commandant fantôme de l'écriture* » (*J*, quatrième de couverture), celui par qui tout arrive et tout s'écrit.

Cixous rejoue et réécrit pour l'occasion de cette fiction la scène de la naissance de l'enfant trisomique, la traduisant cette fois par une rhétorique moins tératologique qu'événementielle, faisant de l'enfant l'essence à la fois de *ce qui arrive* et de *ce qui n'arrive pas*, le laissant détaché de toute intention, subjectivité ou destin. « Une phrase dit : "ce qui vient d'arriver" et elle entend l'étrangeté de ce *ce*. Ce qui vient d'arriver c'est que l'enfant qui est dans le berceau n'est pas encore arrivé, du moins il n'est pas informé. Il croit divaguer, n'a pas encore accosté. » (*J*, p. 54) Le pronom « ce », redoublé, cité entre guillemets puis en italique, désigne à la fois l'événement comme ce qui arrive et l'enfant « dans le berceau » qui « n'est pas encore arrivé » (*J*, p. 54). Il sert de pivot sur lequel se retournent toutes les possibilités de ce qui arrive, la réalité et la fiction basculant sur l'axe grammatical du mot. La narratrice dit également de l'enfant qu'au moment de sa naissance, il n'est pas « informé », la négation doublant ici le préfixe privatif « in » pour faire entendre, par le redoublement négatif, sa difformité : sans être « informé » du fait de son arrivée, s'il « n'est pas informé », l'enfant est néanmoins difforme.

Dans son absence même, l'enfant arrive « quelques années après la crise de nez⁸ », cet « *enfant avec la clé de la*

⁸ Par l'évocation de « la crise de nez » (*J*, p. 63), la narratrice fait référence à son désir de se faire opérer pour modifier son nez : « Mon nez et moi nous

Synagogue sciée nature », le premier homme – « Adam ? » : « voilà qu'il n'est pas encore arrivé, celui qui est arrivé » (J, p. 63; je souligne). La syntaxe dénégative sert ici une fois de plus à confondre l'enfant avec l'événement. C'est un véritable enfant-Dieu dont le nez ou « la clé de la Synagogue » – le nez étant le symbole par excellence de la judéité chez Cixous – aurait été « scié » puisque l'enfant trisomique, lui, n'a pas le nez juif. Le nez de l'enfant aurait donc été « sci[é] nature », c'est-à-dire naturellement enlevé du visage de l'enfant, sans intervention du type de celle qu'aurait pu subir Cixous pour modifier son propre nez.

L'enfant naît ainsi déjà « scié », c'est-à-dire déjà coupé de son histoire, de sa mère et de ses ancêtres, interrompant à lui seul la descendance. Et il faudra à la narratrice du temps pour refaire le lien, pour retisser le fil entre elle et lui – presque 40 ans entre sa naissance et son avènement dans la forme d'un récit. Ce lien passera entre autre par la (ré)affirmation de son nom, celui de *mongolien* l'emportant sur le terme *trisomique* : « De nos jours on ne dit plus *mongolien*, *Trisomique*, terme médical conseillé », lit-on en quatrième de couverture. Mais Cixous continuera de préférer le terme « mongolien », un terme qui évoque d'ailleurs l'étrangeté de ce petit être venu d'ailleurs.

Les questions de la naissance et de la disparition des enfants trisomiques permettent également à Cixous de « renoue[r] mongolien » (Cixous, 1999a, feuillet 4). Dans le manuscrit de *Le jour où je n'étais pas là* déposé par l'auteure à la

formons une relation vitale [...]. Tout en moi est en rapport avec cet élément extérieur et intérieur de mon être, tout est déterminé par lui car il est le seul élément ou la seule partie de mon ensemble vital dont j'ai songé à me séparer. [...] "Fais-toi couper le nez" dit ma mère [...]. Et je faillis. » (J, p. 58-59) Sur la « crise de nez » de Cixous, voir Crevier Goulet, p. 229 et suiv.

Bibliothèque nationale de France, on trouve d'ailleurs des notes qui témoignent de cet intérêt de l'auteure pour la prévalence de la trisomie et les pronostics de survie des enfants trisomiques⁹, des données déjà présentes dans *Neutre* mais qui avaient repoussées dans les marges du texte. C'est qu'à l'instar de l'accouchement en siège qui tend à se raréfier, voire à disparaître du champ médical¹⁰, les enfants trisomiques sont aussi voués à disparaître avec le dépistage précoce intra-utérin.

En « quatre ans d'hôpital », dira quant à lui le frère médecin dans *Le jour où je n'étais pas là*, il n'en a « pas vu un seul » (J, p. 115). Ainsi, « [i]l n'y a plus de mongoliens dorénavant » (J, p. 116), énonce une voix faisant autorité, citée par la narratrice sans qu'on sache s'il s'agit d'un manuel ou d'un médecin qui parle. La disparition d'un tel enfant est donc tout à la fois sa disparition dans la langue (le terme « mongolien » ayant été remplacé par celui de « trisomique ») et sa disparition dans la *réalité* :

De nos jours, on les détecte et on les interrompt dans l'œuf.
Bientôt il n'y en aura plus jamais [...]. Sauf exception. Plus tard

⁹ Par exemple, on peut lire dans le manuscrit : « Avant il y avait 1/300 », « 25 à 30 % des morts avant la 1^{re} année », « 50 % avant 5 ans » (Cixous, 1999a, feuillet 55).

¹⁰ Dans son bulletin de juin 2009, la Société des obstétriciens et gynécologues du Canada rapporte en effet qu'à partir de la publication de l'essai *Term Breech Trial* en 2000, un « changement abrupt de direction dans le domaine de la pratique clinique s'est produit et les taux de césarienne en présence d'une présentation du siège ont connu une hausse à l'échelle de la planète. Le groupe de spécialistes en accouchement du siège par voie vaginale s'est rapidement dégarni depuis lors; bon nombre d'obstétriciens-gynécologues sortent de l'université avec peu ou pas d'expérience en accouchement du siège par voie vaginale. Dans de nombreuses régions du monde, les femmes dont le fœtus est en présentation du siège n'ont plus l'option de tenter un accouchement du siège par voie vaginale médicalement assisté. » (2009, p. 569).

on ne saura plus ce qu'il nous apportait en nous ôtant ce qu'il nous donnait en nous déportant ce qu'il nous causait, quel dommage, quelle mutation, quelle brûlure, quelle émotion. (*J*, p. 116)

Cixous soulève ici la question de la valeur du trisomique, à savoir ce qu'il vaut, mais aussi s'il compte de le garder en vie, de ne pas exterminer l'espèce. Car l'enfant trisomique est « l'enfant pour rien », « le petit mongolien [...] gratuit » (*J*, p. 131), doublement exclu des comptes, puisqu'il est inexact – c'est-à-dire presque non né (ou *in-né*) – et mort. Si, pour paraphraser Kant, les choses ont un prix et les êtres, une dignité, le cas du mongolien expose comme nul autre la question de sa valeur, de la valeur de l'espèce lorsque cette espèce tient de soi comme de l'autre, appartient à « la même race autre » (*J*, p. 132). Évoquant l'eugénisme, l'auteure écrit en quelque sorte contre l'effacement de l'enfant de son histoire personnelle – elle aura mis quarante ans à raconter cette histoire longtemps tue, comme un aveu impossible –, tout en témoignant de l'inquiétude que suscite la perspective de son éradication en tant qu'*espèce*.

En ce qui la concerne, Cixous pense et écrit *à partir de* cet enfant trisomique; cet enfant fait pour elle toute la différence, il *est* la différence même. Pour penser et écrire de la sorte, Cixous se place en témoin de l'enfant trisomique, demeurant incapable, cependant, de se projeter dans le rôle du parent d'un tel enfant. Elle subit plutôt l'effet du mongolien comme une rupture en tous points et où tout repère disparaît : « Cet avenir de mongolien », écrit-elle, « qui avait fondu sur nous je n'avais qu'à lire le Bulletin des Papillons Blancs, Association des parents d'enfants mongoliens, et nous connaissions l'avenir. Je n'avais que vingt-deux ans quand éclata la Révolution mongolienne.

Pour les parents le mongolien est *Professeur de renversement*. » (J, p. 125; je souligne) En une filiation inversée où c'est le fils qui donne à la mère, Cixous reçoit ainsi le don de renversement; elle descend du fils autant qu'il descend d'elle, arrivant précisément à le faire descendre jusqu'à ce qu'il voie le jour dans l'écriture, en un accouchement difficile mais néanmoins fécond.

Assiégée par cet autre qui arrive, qui *lui* arrive, lui tombe dessus et descend sur elle tel une pure événementialité, la narratrice de *Le jour où je n'étais pas là* fera demi-tour en elle-même pour entrer dans sa « Révolution mongolienne » (J, p. 125). Car « [a]rrive quelque chose » et « ce n'est pas rien, c'est un décret » – cet autre nom de l'événement – et « [l]a lettre dit : demi-tour » (J, p. 111). C'est alors que le renversement premier, celui d'entre tous les renversements se produit, et que « véritablement ici commence une vie en sens contraire, toute une vie » (J, p. 111). « Tout d'un coup », l'enfant retourne tout et *se* retourne, placé en siège dans la matrice-mémoire comme dans l'écriture, c'est-à-dire dans cette position qui rend son expulsion risquée, sa mise au jour difficile : « Tout d'un coup », résume la narratrice, « tout ce que je n'aurais jamais fait, je l'ai fait. [...] J'arrêtai mon périple au seuil de l'expédition, je cessai d'être nomade et je dressai la maison du mongolien » (J, p. 111).

Restauration et maintien de la mère en l'état

À partir de ce point de basculement que constitue l'enfant, une seconde révolution aura lieu dans l'œuvre récente de Cixous. Cette autre révolution est celle du grand âge que va donner en

partage, bien des années après le passage de l'*infans* trisomique, Ève « la mère au prénom palindrome » (Bergen, 2012, p. 13) à sa fille, narratrice de *Revirements*. Du petit mongolien à la mère, la filiation ne tiendrait en fait qu'au fil d'une autre métamorphose, concentrée dans le mouvement d'un gant que l'on retourne, ce renversement ou revirement du sujet en lui-même et dans l'autre, et qui fait que « dans [la] famille », « les femmes redeviennent des mongoliens en vieillissant » (J, p. 123)

Or la mère occupait déjà l'avant-scène de *Osnabrück* (1999), récit dans lequel la narratrice confiait les tensions qui l'habitaient entre écrire et ne pas écrire sur sa mère :

Je ne peux pas écrire *de* ma mère vivante. Morte non plus. [...] [É]crire sur elle c'est marcher sur son corps pendant qu'elle dort [...] mais ne pas écrire sur elle c'est l'oublier exprès sous une feuille de papier [...]. [L]es morts nous permettent de les coucher sur le papier, mais l'idée de coucher ma mère me donne envie de mourir, pourtant morte qui sait si elle ne deviendrait pas immense et chair d'écritures. (Cixous, 1999b, p. 161)

De cette ambivalence, l'écriture de Cixous semble avoir pris le parti de dépeindre la mère, d'en faire le portrait coûte que coûte, quitte à aller à contre-sens de la vie, de la fiction et de ce qui, indéniablement, les unit. « Moi-même je me contreconduis en deux sens opposés », explique la narratrice de *Revirements*.

D'une part on me verra affairée tous les matins à la restauration et au maintien de ma mère en l'état. [...] D'autre part et pendant ce temps, parfois au milieu même de ce ménage qui apaise, ça déménage. Tout est miné. Tandis qu'en haut, dehors, on fait tout ce travail de sauvegarde, quelque part dans les chambres noires, c'est la débandade. (*RAC*, p. 78-79)

De la même façon que l'enfant trisomique a été extirpé du silence et de l'oubli de la mémoire familiale et personnelle, la mère remonte sans cesse à la surface du livre, demeurant une de ses plus fondamentales inspirations au double sens du terme, soit à la fois respiration et souffle créateur. Par ce mouvement double et contradictoire de « restauration » (RAC, p. 78) et de déconstruction de la figure maternelle, la mère poursuit ainsi son chemin dans l'écriture.

Ève Cixous née Klein, âgée de plus de cent ans, semble en effet exemptée de mort. Elle fait penser et écrire, elle préside la scène de l'écriture comme le faisait l'enfant trisomique dans *Le jour où je n'étais pas là*. Ainsi, « [d]epuis la Vieillesse », la mère « ne voyage plus », mais sa fille « la voyage », « la pren[d] dans [s]es bras ». Elle « l'assie[d] sur [s]on divan intérieur » et « la couche dans [s]a pensée » (RAC, p. 14), embrassant le mouvement de symbiose qui caractérise leur attachement dans la vie et dans l'écriture. Cette relation fusionnelle et amoureuse entre la mère et la fille est d'ailleurs évoquée dès les premières pages de *Homère est morte...* – livre écrit dans l'après-coup de la mort d'Ève survenue selon toute vraisemblance le « 1^{er} juillet » 2013 (Cixous, 2014b, p. 10) –, alors que la narratrice va sceller d'un baiser les lèvres de sa mère qui meurt (Cixous, 2014b, p. 11)¹¹.

Dans *Revirements*, Ève revêt l'habit du pauvre : *atteinte* de grand âge, elle demeure bien vivante quoique modifiée, altérée par le temps et le dérèglement des sens (parole, vue, ouïe) mais sans jamais paraître *diminuée*, n'ayant rien perdu de sa

¹¹ Je n'en dirai pas plus ici de la toute-puissance de ce récit consacré à la mort de la mère, car ce serait à lui seul le sujet d'un autre article.

puissance, du moins à l'écrit. « Personnage principal de la moitié [des] inventions » (Cixous, 2013b, p. 12¹²) de l'auteure, Ève ne se limite pas à *œuvrer* dans les textes appartenant à « l'autobiographie familiale » (de Ceccatty, 2013, p. 7) de Cixous. Elle figure aussi, par exemple, au cœur de l'écriture d'*Ayaï ! Le cri de la littérature* (2013), véritable profession de foi poétique dans laquelle Ève se tient aux côtés de Shakespeare, d'Homère et de Jacques Derrida, constituant pour l'auteure le cri primitif de la littérature comme le premier cri de l'enfant au moment de sa naissance. Accompagné d'images (photos et dessins) d'Abdel Abdessemed, « artiste de la douleur » et « dompteur d'atrocités » rencontré au cours de « l'an lent 2013 », le livre s'écrit d'ailleurs au moment même où Ève « fai[t] humblement, inexorablement, ses cartons » (A, p. 12), la vie venant se confondre, une fois de plus, avec le destin de l'écriture.

Dans *Ayaï !* comme dans *Revirements*, la « Vieillesse » (RAC, p. 14) est donc personnage du livre – la personnification ne trompe pas –, et l'aphasie qui l'accompagne ouvre la voie à l'invention :

Ma mère ne parle plus. Il y a une semaine elle a dit deux mots.
« Trop vieux. » A-t-elle marmotté. Le dernier des poèmes.
Naturellement intraduisible. Maintenant je pose mes lèvres sur
sa tempe creuse comme un commencement de tombe et avec
ces misérables restes de provisions j'ai encore de quoi écrire.
(A, p. 42)

Dans ce portrait de la mère se lit en filigrane celui que fait Jacques Derrida de sa propre mère dans *Circonfession*, alors

¹² Toutes les références à *Ayaï ! Le cri de la littérature* seront dorénavant indiquées par le sigle A, suivi du numéro de folio.

qu'elle est en train de mourir « en perdant la mémoire, la parole et le pouvoir de nommer » (1996, p. 117). L'aphasie dicte ainsi une écriture du plus faible, érigée sur les ruines de la parole; entrée en littérature, l'aphasie est l'occasion de mettre en acte la vieillesse, invoquant ce *premier-dernier* mot qui ne cesse d'interpeler Cixous. Et c'est précisément par la convocation des restes de cette parole, du silence, de la pauvreté tournée en abondance que Cixous va user du pouvoir du moins pour en faire entendre plus, pratiquant en quelque sorte un art de la litote.

L'aphasie devient une autre langue pour parler et elle permet à Cixous de poursuivre le dialogue avec sa mère; la dissolution du langage s'inscrit comme une modalité de l'espace désertique du grand âge, exploré par l'auteure sous le nom d'« antarctique », avec Ève comme guide¹³. Cette métaphore de l'antarctique qui soutient, dans ses passages et galeries souterraines, l'écriture de *Revirements*, sert d'ailleurs tant à évoquer l'« absence » de la mère que la dispute survenue entre Cixous et O. pendant ces 15 mois de deuil, ces 15 mois de froid causés par « la plus violente dispute de toute [s]a vie avec un être cher » (*RAC*, p. 99).

Or cette dispute n'est pas étrangère au récit et encore moins à l'omniprésence de la mère dans celui-ci puisque, selon la narratrice, à l'issue de cette dispute, « tout d[']elle] serait détruit », tout « à part [s]a mère, qui serait indemne parce qu'elle est lovée tout entière dans [s]on corps » (*RAC*, p. 217).

¹³ Dans un entretien sur les ondes de France Culture au sujet de la parution d'*Homère est morte...*, Cixous reprend la métaphore en expliquant qu'Ève « avait déjà exploré l'antarctique » avec elle, « c'est-à-dire qu[']elles ont] été dans des régions totalement inexplorées du très grand âge », lorsqu'elle « s'est absentée à 103 ans » (2014a).

Cixous écrivait ainsi à partir de cette co-habitation, dans une langue descendant autant du corps informe de l'enfant trisomique que de celui d'Ève, paralysé par le froid de la « Vieillesse » (*RAC*, p. 14) et pourtant toujours fécond. Révélant, à travers le personnage de sa mère, une subjectivité constituée par la présence de l'autre, constamment tournée vers elle, habitée et hantée par l'autre – la « question de l'altérité, de la relation entre le sujet et l'autre » étant « un des principaux fils dans l'œuvre d'Hélène Cixous »¹⁴ –, l'auteure de *Revirements* livre par l'écriture le lieu même de l'autre en soi, son *siège*.

Contracter, pousser, couper – la langue

Les figures de l'enfant muet trisomique et de la mère aphasique engendrent ainsi chez Cixous une écriture où la langue « ne calcule absolument pas », une langue « ni juste ni fau[sse] » et qui « se contente d'assembler », calquant « le travail de rêve » (Freud, 2012, p. 466). Cette écriture se révèle en effet le fruit d'une « fécondation [...] par le rêve » (Bergen, 2012, p. 14), un véritable « langage de rêves où se perd la subjectivité non de la rêveuse même, mais de celle qui nourrit de sa vie le rêve » (de Ceccatty, 2013, p. 8). Un tel langage s'avère celui du dérèglement, donnant lieu à une langue qui balbutie, ne désespère jamais de dire même en l'absence de mots, comme c'est le cas dans l'aphasie de la mère.

¹⁴ Ma traduction de « The question of alterity, of the relationship between the subject and the other is one of the principal threads in Hélène Cixous's work » (Segarra, 2010, p. 99).

Cette toute-puissance de la langue – à laquelle se double celle de l'enfant et de la mère à engendrer la fiction – fait de l'écriture le lieu des possibles, là où tout est événement, et *performe* l'altérité même par des contractions, des suspensions, des effacements et des greffes de toutes sortes. Ces stratégies du revirement sont dictées par les « Professeur[s] de renversement » (*J*, p. 125) que sont le « mongolien » et la mère plus que centenaire. Il est en ainsi, par exemple, des mots-valises, des mots tournés par « montage-collage » (*RAC*, p. 41) tels « excraimer » (*RAC*, p. 40), « trèspuissance du cœur » (*RAC*, p. 41) ou « Haimer » (*RAC*, p. 95), qui servent à donner la pleine mesure de la querelle entre la narratrice et O. Car le revirement d'origine, auquel est en proie la narratrice et dont elle hérite tant de son enfant que de sa mère, devient la langue de la dispute : « *Tumehais, tuveuxmamort* » (*RAC*, p. 105), dira la narratrice à O., la contraction venant marquer l'intensité, l'empressement de dire, l'absence de silence, bref le rythme de la querelle où s'enchaînent violemment les instants. Par une condensation des mots et du sens, la langue procède comme en rêve, révélant les plus intimes secrets de ce grand roman familial ininterrompu que racontent, sans s'essouffler, les fictions de Cixous, jusqu'à témoigner, dans le cas de *Revirements*, d'une rupture entre les membres d'une famille. C'est une langue prise d'assaut par ces mouvements de contamination, de contraction, de coupure ; un siège qui dure depuis plus de quarante ans.

Tel un ensemble de figures dont la composition peut varier à l'infini, la langue de Cixous affiche ses mouvements de prédilection qui laissent voir l'altérité. C'est le cas du paradoxe, généreusement pratiqué par l'auteure et qui rend visible le tissage d'une pensée qui ne compte plus les retournements,

occasionnant des renflements, des plis et des replis. Par exemple, Cixous reedit pour une ixième fois – et c'est bien le nombre idéal de la répétition cixousienne – que « nous sommes nés innocents » et « c'est notre faute » (*RAC*, p. 45), jouant le paradigme de la faute qui l'a fait écrire tant et tant de fois depuis la naissance du fils trisomique¹⁵. Étroitement lié à la pensée même qu'il met en acte, illustre et propulse à la fois, le paradoxe « dérègle » la pensée et l'écriture, les faisant devenir « *ipso facto* résistance » (Bergen, 2012, p. 10).

Par ailleurs, avec la mère vient un art de la coupe, véhicule privilégié de ces tropes qui auraient été cousus dans l'envers de la contraction, faisant ainsi contrepoids aux mots-valises, hypallages et autres mouvements de greffe ou de glisse pratiqués par l'auteure. La coupe sous toutes ses déclinaisons donne ainsi à voir, *performe* (une fois de plus) une pensée arrêtée, coupée, découpée, une pensée dont seule la mère aurait la clé ou le secret, elle qui sait couper comme nulle autre les cordons ombilicaux autant que les idées, arrêtant le sang de pulser juste au bon moment, quand ce n'est pas coupant carrément la parole à sa fille : Ève « coupe le cordon. Pas tout de suite. Tant que le cordon bat, tant qu'il y a cette communication entre la mère et l'enfant, tant que le cordon bat on ne doit pas le couper. Lorsqu'il ne bat plus tu le coupes à deux centimètres » ; « Personne au monde ne sait couper et mettre un terme comme ma mère » (*J*, p. 106), conclut la narratrice de *Le jour où je n'étais pas là*.

Cet art de la coupe se transmet de mère en fille et la narratrice de *Revirements* use de la coupure sous toutes ses

¹⁵ Voir entre autre l'incipit du *Jour où je n'étais pas là* : « Comment enfouir le souvenir d'une faute qui revient d'un lointain passé ? » (*J*, s.p.)

formes pour livrer les arrêts et moduler le cours de sa pensée, comme dans ce passage où elle cite son fils « le vivant » (J, p. 13) : « “Je passe ma vie”, dit mon fils. Quelle phrase ! me dis-je. Passer sa vie ! Mais la phrase respire encore. Comme ceci : “Je passe ma vie – à observer – des flux coupés –” » (RAC, p. 49). Par l’emploi ici des tirets, mais également de phrases courtes ou hachurées, de blancs, d’alinéas, par un découpage en chapitres, en parties et en sous-parties séparées par des astérisques, la coupure est en effet systématisée dans *Revirements*. La pensée s’arrête au seuil, puis reprend son cours. En un battement – le rythme des mots varie au gré des retournements de langue comme des coups de vent, des coups de théâtre qui sont chaque fois rupture et cassure –, tout s’arrête et repart.

C’est justement ce mouvement qui berce la vieille incarnation d’Ève, se balançant entre la vie et la mort :

Soudain on se souvient. Soudain on oublie. Ce qui est intéressant, c’est le rythme. Très rapide. Soudain on se souvient. [...] Dans le temps suivant, on se souvient, sans espace de souvenir qu’il y a eu coupure d’existence avec raccord instantané, par montage-collage d’instantanés avec non-instantanés. La surrapidité du rythme électrique, plus rapide que la coupure, fait que l’on passe par la mort sans être pris. On en sort. (RAC, p. 41)

L’expérience de la vieillesse donne ainsi lieu à une exploration radicale de cette coupure qui fait voir l’arrêt ou l’interruption et, en même temps, la « dénégarion de la séparation, de l’interruption infinie » (Michaud, 2006, p. 152), cette « interruption déchirante au cœur de l’interruption même » qu’est la mort (Derrida, 1997, p. 21; cité dans Michaud, 2006, p. 152).

Dans *La Venue à l'écriture* (1977), Cixous confiait d'ailleurs écrire « en vérité pour barrer la mort » (citée dans Bergen, 2012, p. 15), c'est-à-dire pour l'oblitérer, la rendre en quelque sorte caduque. Il semblerait que Cixous y parvienne une fois de plus, par la mise au jour de ce battement, révélant la présence et l'absence *en même temps*, de ce clignotement de l'extrême vieillesse dont elle témoigne. L'écriture de *Reirements* épouserait ainsi à nouveau le mouvement de cette « écriture stroboscopique », telle que la qualifiait Deleuze, « où le récit s'anime, et les différents thèmes entrent en connexion, et les mots forment des figures variables, suivant les vitesses précipitées de lecture et d'association » (2002, p. 321). Cixous arrive cette fois à produire une telle écriture du battement de vie et de mort, en puisant – et en *puissant*, selon la force qui caractérise son écriture – à même la langue de sa mère aphasique, l'aphasie étant une « altération plus ou moins profonde de la fonction du langage » (*Le Trésor de la langue française informatisé*) qui laisse voir sa présence et sa disparition, et permet ainsi de se rapprocher « des couches les plus primitives de la littérature » (RAC, p. 75).

Si la puissance de la langue s'apparente à une énergie souveraine sur laquelle l'auteure n'a pas beaucoup d'autorité, l'écriture de Cixous se conçoit tel un champ de forces où l'énergie passerait littéralement de l'un à l'autre des interlocuteurs, « selon la vieille loi de la Nature électricité, comme deux êtres heureusement de signe opposé s'attirent » (RAC, p. 50), avec, en spectre, la tension de l'impossible à dire. Dans cette économie du *dit* et du *tu*, l'aphasie de la mère paraît comme véritable contre-pouvoir de la langue, la prenant à rebours de ses capacités d'engendrer le sens et les images. C'est l'occasion ou la chance – *l'événement* – d'une nouvelle alchimie

mallarméenne. Ainsi, ce qui demeure coupé, en moins par rapport à la langue, cette langue en souffrance de la mère qui sous-tend le livre et incarne la logique de l'autre bat dans l'écriture. L'aphasie est là, elle arrive, entre le *dit* et le *tu* – entre *je* et *tu*, entre soi (la fille) et l'autre (sa mère), permettant d'entendre ce qui est tu.

Vue et voyance

Par le fil impossible de l'aphasie, fil constamment rompu et dépouillé de son pouvoir de dire, Cixous tente une fois de plus de s'approcher du « Livre Impossible¹⁶ » (Bergen, 2012, p. 16). « Il y a un livre que j'ai appelé *Le-livre-que-je-n'écris-pas* », confie l'auteure dans le « Prière d'insérer » de *Chapitre Los*, « et dont je rêve depuis plus de trente ans. Il est le maître, le double, le prophète, presque le messie de tous les livres que j'écris à son appel. Ce livre me précède et me résume. Il rassemble toutes mes vies et tous les volumes. Il me hante et me guide. » (Cixous, 2013a).

C'est justement dans cette tension créée par l'horizon du *livre-qu'elle-n'écrit-pas* que Cixous façonne *Chapitre Los*, le premier tome d'un livre-projet intitulé *Abstracts et Brèves Chroniques du temps* et qu'elle promet de poursuivre au-delà de

¹⁶ Bergen résume en ces termes la tension constante et répétée de l'écriture de Cixous vers ce livre impossible : « Toute l'œuvre d'H.C. tourne autour du Livre Impossible, cause et catalyseur de toutes les fictions. Chaque livre qui s'ébauche fait a priori le deuil du livre qui ne sera jamais écrit, chaque texte s'interdit d'inciper ce Livre absolu, mallarméen, cosmique, auroral/final, ce Livre-Dieu frappé d'une prohibition structurelle, laquelle prohibition porte sur sa mise en lettre, en figure, en image, en corps. » (2012, p. 14)

la mort de sa mère (Cixous, 2014a). Le projet et l'écriture survivront donc à la mort d'Ève. Et le *livre-qu'elle-n'écrit-pas* continuera d'exercer sa séduction, servant en quelque sorte de « repousse la mort » (Bergen, 2009, s.p.), toujours à venir dans son absence telle une contre-force, le pôle négatif de l'attraction d'écrire, cet « *antarctique du cœur* » vers où pointerait sans relâche l'écriture. Et si, dans *Le jour où je n'étais pas là*, cette navigation vers le bord sans bord du livre impossible se faisait par le rappel du fils – c'était alors sa mort et sa vie qui faisaient écrire – dans *Revirements*, c'est plutôt par la convocation de la mère, de la « Vieillesse » et de l'aphasie que cela se produit.

Tels les « explorateurs » aux prises avec ce phénomène optique « presque surnature[l] » faisant que « le sujet aperçoit à une grande distance, dans le lointain, une vision d'un objet dont toutes les données spatiales et temporelles relevables attestent qu'il vient d'avoir lieu et a lieu à la seconde même » (RAC, p. 42), Cixous voit au loin le livre qu'elle n'écrit pas. Elle cherche à s'en approcher et en même temps, écrit un livre, un *autre* livre qui pourrait être sans l'être ce livre qu'elle n'écrit pas.

Tout serait donc affaire de vision. Or depuis que la mère est atteinte de grand âge, la vue s'améliore. Alors qu'« autrefois on n'avait jamais le temps de regarder », « [d]epuis que [l]a mère est si âgée on voit tout ce qu'on ne voyait pas avant » (RAC, p. 227). Par excès, comme saturée, la vision devient ainsi voyance, alors qu'inversement, le langage est réduit à sa plus simple expression. Une autre preuve que le grand âge renverse tout. Par ailleurs, « ce qui empêche » la mère « de s'effondrer, c'est aussi la vision du dos de sa fille en qui elle a mis tout le soin de sa survie » (RAC, p. 226). Ainsi, la narratrice a « [s]a mère dans le dos » (RAC, p. 225) et elles forment un « couple

invertébré », une créature appelée du nom de « moimaman » (RAC, p. 227). Ensemble, elles avancent, naviguent, dérivent entre la vie et la mort, cherchant à aborder quelque part, à la limite de la vie et de la mort, si une telle chose est possible. À la limite de l'écriture du Livre Impossible dont le seul bord envisageable est celui, physique, de la fille, de dos, vue par sa mère. Cette mère qui, selon sa fille, « pense : le bord du monde, c'est le dos de ma fille » (RAC, p. 228). Par cette posture de la mère et de la fille, la narratrice est amenée à se « regard[er], de génération en génération » (RAC, p. 30), à travers son fils puis sa mère, circonscrivant sans cesse de nouvelles limites à sa subjectivité en même temps qu'au *livre-qu'elle-n'écrit-pas*. En somme, la mère survit à cause de cette vision du dos de sa fille et tout est la faute de cette vue de dos.

Par cette loi scopique, ce jeu de foyers et de focalisation – au double sens du mot, soit de mise au point et de voix narrative –, la filiation va se renverser : la mère devient l'enfant. La fille porte sa mère-enfant, elle la déporte au-delà du monde et de l'immonde, dans cet univers de lettres et de fiction, de mythes aussi, dans lequel elle devient la « Vieille Eurydice au-delà de tout passé » (RAC, p. 228), « [a]llongée sur sa barque en partance vers le pays indécouvert » (RAC, p. 232). C'est au prix de ce portage que la fille devient mère, peut-être pour la première fois. Or « [q]uand on a un enfant de cet âge la vie est tout entière soumissions et urgences, il n'y a pas le plus petit angle obscur où se glisserait un peu de la poussière de l'ambivalence » (RAC, p. 21). Tout devient ainsi clair, net et sans angle : « Rien de plus simple. L'ordre est pur. » (RAC, p. 21) Cet ordre est paradoxalement celui du renversement, du retournement, du revirement qui inverse le rapport tout en maintenant la tension, tout en conservant la force (d'évocation)

et la voyance qui font entrer la narratrice dans la dimension du mythe. Par sa pauvreté, par sa fragilité et sa vulnérabilité, l'autre rend le *je* qui raconte plus grand que nature, la narratrice devenant « une mère qui savait tout ce que le malheur allait [lui] dire en haletant » (*RAC*, p. 232).

Et c'est ainsi que la vie autant que la mort s'écrivent. Que le livre s'écrit, dans la passivité de la narratrice assaillie par son *sujet* – tantôt « mongolien », tantôt plus que centenaire – et qui devient une partie d'elle-même. Cette passivité, caractéristique de l'*infans* trisomique, l'est également de la mère en grand âge. Car « [q]ue faire quand on est vieux ? », demande Cixous dans *Revirements*. « Être bercé » (*RAC*, p. 29), répond-elle sans hésiter, en un basculement de la pensée qui transforme la vieille femme en enfant.

Éthique – de l'autre

Dans *Ayaï ! Le cri de la littérature*, Cixous expose ce qui est à la fois une méthode et un mode de survie, une véritable *éthique* qui contiendrait l'essence de son rapport à l'écriture et à la vie. Son écriture se pose en fait contre la mort, elle s'y *op-pose*, en une course contre la montre, une lutte contre le temps qui passe dans laquelle l'auteure refuse de baisser les bras : « Non ! [...] Je ne me rends pas. Ce qui est fini n'est pas fini. Ce qui est fait ne peut être défait, peut être défait. Je prends le mot Néant, et je le retourne en son contraire. Né en » (*A*, p. 25-26). Retournée comme un gant, tel le mot « néant », la mort devient ainsi la vie. La mort devient naissance *en* la mort, en une sorte d'ultime métamorphose. Et le choix du terme « néant » n'est

d'ailleurs pas innocent à cette volonté de défier la fatalité puisqu'il signifie pour l'auteure, « aucun être vivant » (A, p. 26); il est une arme pour combattre l'absence de vivant.

Cixous livre avec ce texte sa position éthique, formulant du même coup (ou *performant*) une proposition éthique que lui permet de défendre la personne entière de sa mère, dédiée à et *dans* l'écriture au plus bel avenir. Prenant à partie Macbeth et son « *What is done is done. It cannot be undone* » (cité dans A, p. 26), l'auteure retourne ainsi l'affirmation shakespearienne, résumant en une question son projet d'écriture, sa mission – en littérature et dans la vie –, son éthique et son esthétique : « Peut-on défaire ce qui est fait, peut-on dé-mourir, désachever, dé-défaire ? *Non. Mais si.* La littérature peut refaire la vie avec des cendres. De la vie autre. De la vie suivie, poursuivie » (A, p. 26). C'est précisément ce qu'elle tente d'accomplir par son projet d'écriture et ce que lui autorise la générosité de sa mère et de son fils *en tant que personnages*, sa mère survivante, vivante entre les morts, son fils mort et ressuscité. Cixous répond à la mort en lui adressant d'autres questions, s'objectant à elle suivant sa logique propre, à partir du corps et de la pensée de sa mère et de son fils : « *non mais oui* ». Son écriture et sa pensée travaillent alors *sur* et *à* la limite de ce qui s'écrit et ne s'écrit pas, sur l'axe d'une cohabitation avec la mère et l'*infans* qui aménage, entre l'une et l'autre, des passages, des passerelles, des espaces partagés de subjectivité.

Co-démiurgique et ventriloque, l'écriture de Cixous donne ainsi à voir et à lire une conception du sujet hanté par l'autre, une subjectivité greffée ou venue de l'autre, qu'il soit question du rapport de la narratrice cixousienne à l'enfant trisomique ou à la mère très âgée. De sorte que, si le sujet ne cesse de s'écrire,

il le fait *dans* et *par* l'autre, pris d'assaut par sa présence autant que par son absence, en une subjectivité *de* l'autre, au double sens du génitif, c'est-à-dire comme une subjectivité dont l'autre est à la fois l'origine et le destinataire, et qui pousse la relation éthique à son extrême limite. Enfin, comme on tente souvent, par différentes manœuvres obstétricales, de *retourner* un bébé qui se présente en siège pour en faciliter l'expulsion du corps de la mère, les figures de la mère et de *l'infans* auront permis de *retourner* la langue et l'écriture en tous sens.

Mais cette écriture assiégée ou cette subjectivité *en siège* telle qu'elle se présente dans *Revirements* et à laquelle rend hommage la narratrice à travers le portrait de sa mère, cette relation à l'autre dans l'écriture lui est précisément reprochée par O., jusqu'à devenir l'enjeu de leur querelle. En effet, O. dit à la narratrice :

tu m'as toujours envahi, tu vomis tes coulées dans les veines de ma vie, tu m'as dévoré, tu m'as recraché transformé en quelque chose d'autre, tu m'as renversé et écrasé sous tes roues, tu m'as écorché vif du diaphragme jusqu'aux genoux, tu m'as volé ma peau, tu m'as volé mes pensées, tu les as pompées avec tes becs et tu les as remplacées par quelque chose d'autre, tu m'as injecté des images rouges dans les yeux, tu me noies chaque fois que je te regarde, tes regards causent des cassures et des déformations à mes images, tu m'alourdis d'un œil tu me pétrifies [...]. (*RAC*, p. 123)

Cixous se défend pourtant tant bien que mal d'un tel processus de pétrification qui prendrait l'autre dans les fils de l'écriture. Elle se place plutôt en témoin de l'autre, faisant de son témoignage une adresse : « je voulais dire à ma fille ce qui me dépassait, [...] mais l'absence de masse de mon moi, le manque de moi, me paralysait. Je passais » (citée dans de Ceccatty, 2013, p. 8).

Cixous *passé*, de manière intransitive. Elle s'absente, elle s'absente à elle-même pour laisser passer l'autre, elle passe *dans* l'autre par « [c]e passage, ce passé, ce flux du temps qui, comme chez Shakespeare, se condense, s'use, se raconte, se dilate et se ramasse » (de Ceccatty, 2013, p. 8). Elle passe, entière, dans ce passage par où s'effectue la naissance d'une subjectivité. Car *elle* passe, toujours, même assiégée *dans* et *par* l'autre; *elle passe* sans s'arrêter, entre la vie et la mort, dédiée à l'écriture comme à la plus salvatrice des occupations.

Bibliographie

- BERGEN, V. (2012), « Les puissances du dehors chez Deleuze et Cixous », <https://www.academia.edu/8305222/Deleuze_et_Cixous>, p. 1-16 (version française de « The Powers of the Outside in Deleuze and Cixous », dans Benoît DILLET, Iain MACKENZIE et Robert PORTER (dir.), *The Edinburgh Companion to Poststructuralism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 408-428).
- . (2009), « Hélène Cixous, Ève et l'encre du rêve », *Libération*, 19 nov., <http://www.liberation.fr/livres/2009/11/19/helene-cixous-eve-et-l-encre-du-reve_594389>.
- CECCATTY, René de. (2013), « Hélène Cixous, troisième manière », *Les Lettres françaises*, 14 février, p. 6-8, <http://www.editions-galilee.fr/images/3/p_9782718608815.pdf>.
- CIXOUS, Hélène. (2014a), « Hélène Cixous, *Homère est morte...* » (entrevue), émission radiophonique *Les Bonnes feuilles*, France Culture, 15 juillet,

<<http://www.franceculture.fr/emission-les-bonnes-feuilles-helene-cixous-homere-est-morte-2014-07-15>>.

- . (2014b), *Homère est morte...*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2013a), *Abstracts et brèves chroniques du temps. I Chapitre Los*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2013b), *Ayā! Le cri de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2011), *Revirements dans l'antarctique du cœur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2009), *Ève s'évade*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2008a), *Ciguë*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2008b), « Mémoires de Tombe », dans *Tombe*, Paris, Seuil, coll. « Réflexion », p. 7-30.
- . (2005), *Rencontre terrestre*, avec Frédéric-Yves JEANNET, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (2002), « Le livre, personnage du livre », avec Mireille CALLE-GRUBER, *Cahiers de la Villa Gillet* (Lyon, Les Éditions Circé et Villa Gillet), « L'événement + Penser la guerre aujourd'hui », n° 16, avril, p. 7-27.
- . (2000), *Le jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- . (1999a), Manuscrit de « Le jour où je n'étais pas là », fonds Hélène Cixous, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- . (1999b), *Osnabrück*, Paris, des Femmes.
- . (1998a [1972]), *Neutre*, Paris, des Femmes.

- . (1998b), *Voiles*, avec Jacques DERRIDA, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- . (1994), *Photos de racines*, avec Mireille CALLE-GRUBER, Paris, des Femmes.
- CREVIER GOULET, Sarah-Anaïs. (2012) *Entre le texte et le corps : travail de deuil, performativité et différences sexuelles chez Hélène Cixous*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- DELEUZE, Gilles. (2002), « Hélène Cixous ou l'écriture stroboscopique », dans *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, p. 320-322.
- DERRIDA, Jacques. (1997), *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- . (1996), *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- FREUD, Sigmund. (2012 [1899-1900]), *L'Interprétation du rêve*, traduit par Janine Altounian, Pierre Cotet et al., Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- MICHAUD, Ginette. (2010), *Battements – du secret littéraire et « Comme en rêve... » Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*, vol. 1 et 2, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui ».
- . (2006), « Orpheligne », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 9, printemps, p. 151-158.
- ROBSON, Kathryn. (2004), « Writing (through) the body: Hélène Cixous's *Dedans* and "Stigmata" », dans *Writing Wounds: the Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*, Amsterdam, Rodopi, p. 61-83.

SEGARRA, Marta. (2010), « Love (and) the Other », dans Marta SEGARRA (dir.), *The Portable Cixous*, New York, Columbia University Press, p. 99-106.

SOCIÉTÉ DES OBSTÉTRICIEUS ET GYNÉCOLOGUES DU CANADA. (2009), « Directive clinique de la SOGC : Accouchement du siège par voie vaginale », *Journal of Obstetrics and Gynæcology of Canada*, n° 226, juin, p. 567-579, <<http://sogc.org/wp-content/uploads/2013/02/gui226CPG0906f.pdf>>.

SURYA, Michel. (2004), *Humanimalités*, précédé de *L'idiotie de Bataille*, Paris, Léo Scheer, coll. « Matériologies », n° 3.

Le Trésor de la Langue française informatisé, <<http://atilf.atilf.fr>>

Résumé

Le présent article analyse les figures de la mère et de l'enfant dans les fictions récentes d'Hélène Cixous. Depuis *Le jour où je n'étais pas là* (2000), récit consacré à la vie et à la mort en bas âge d'un enfant trisomique, la place occupée par l'autre dans l'écriture de Cixous se révèle marquée par la posture du siège. L'écriture est en effet *assiégée* par l'autre, amenant la subjectivité à se révéler à partir de l'autre, de son corps et de ses sens comme paradigmes pour penser et écrire. C'est aussi le cas de la mère plus que centenaire qui préside littéralement à l'écriture de *Reviements dans l'antarctique du cœur* (2011) et d'*Ayaï ! Le cri de la littérature* (2013). À partir d'une poétique de la naissance et de l'accouchement, et plus particulièrement du positionnement en siège de l'enfant à naître, cet article permet

d'envisager l'autre comme partie intégrante de la subjectivité qui cherche à s'affirmer dans les fictions récentes d'Hélène Cixous.

Abstract

This article examines the figures of the mother and of the infant in some of Hélène Cixous' recent fictions. Since *The Day I Wasn't There* [*Le jour où je n'étais pas là*] (2000), a fiction commemorating the life and death of a child with Down syndrome, the place occupied by the Other is related to the breech position [*en siège*] of a child to be born. Indeed, Cixous' writing is *besieged* [*assiégée*] by the Other, revealing a subjectivity from the child, with his body and senses as paradigms to think and write. It is the same in fictions written under the impulse of the more than centenary mother, who literally leads Cixous' writing in *Revirements dans l'antarctique du cœur* (2011) and *Ayā! Le cri de la littérature* (2013). Adopting the perspective of a poetics of birth, and more specifically of the breech position of the child to be born, this article suggests that the Other is a part of the narrator who intend to tell her story in Cixous' recent fictions.

La mémoire dans la peau : Les généalogies alternatives de *Douce France* de Karine Tuil¹

Evelyne Ledoux-Beaugrand

Cultural Memory Studies Initiative, Université de Gand

De l'Histoire, je ne retenais pas les dates, oubliais les noms, pensais que les émotions, seules, comptaient et qu'à essayer de les retrouver, en les interprétant, on trouvait la vérité des êtres, leur vérité de toute éternité, pas les contingences et les mesquineries politiques qui passent. Je croyais que l'amour, la joie, n'ont pas changé. Je n'avais pas compris que les émotions sont aussi dictées par l'Histoire, capable d'empoigner les individus et les secouer jusqu'à leur faire perdre connaissance ou vie.

¹ Cet article s'inscrit dans un projet de recherche postdoctoral financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Clémence Boulouque, *Nuit ouverte*

La parution du roman *Douce France* marque un changement de tonalité dans l'œuvre de l'auteure française d'origine juive Karine Tuil. Le poids des héritages culturels et familiaux demeure au cœur des préoccupations de Tuil, dont chacun des romans explore la question de l'identité à la lumière de sa mouvance. Elle délaisse cependant le comique caractéristique de ses premières fictions au profit d'un « roman témoignage » (Arcens, 2007, s.p.) mettant en lumière le sort des sans-papiers dans la France contemporaine². Dans *Douce France*, elle envisage le traitement réservé aux clandestins à travers la mésaventure de la protagoniste et narratrice, arrêtée par erreur avec plusieurs immigrants « illégaux » et finalement déportée vers la Roumanie, un pays où elle n'a auparavant jamais mis les pieds. En entrevue dans les pages de la revue *Zone littéraire*, l'écrivaine affirme avoir vouloir se faire « [le] témoin, [le] passeur, [l']observateur de la société » (dans Bourgeon, 2007, s.p.) avec ce roman étayé sur un travail de recherche et d'observation. Des visites au centre de rétention administrative de Mesnil-Amelot, situé au cœur de l'aéroport Charles-de-Gaulle, et au tribunal lors de la tenue d'audiences, ainsi que plusieurs rencontres avec des clandestins ont en effet servi de matériau premier à l'écriture de *Douce France*. Par le biais d'une fiction prenant appui sur ses observations, Tuil dépeint les marges de la société, méconnues et soustraites aux regards. Elle investit un univers ambigu, « un monde totalement clos mais

² *Douce France* est le sixième roman de Tuil. Trois romans sont parus ultérieurement, soit *La Domination* (2008), *Six mois, six jours* (2010) et *L'Invention de nos vies* (2013).

sans vocation carcérale ; une organisation réglementée, contrôlée jusqu'aux moindres détails, sans but répressif », dans lequel il s'agit de « retenir contre leur gré des individus qui n'avaient commis aucun crime, en préservant leurs droits les plus élémentaires tout en les privant de l'essentiel, en restant inhospitaliers », jusqu'à leur renvoi dans leur pays d'origine (Tuil, 2007, p. 38³).

Roman au titre chargé d'une amère ironie, *Douce France* relate le séjour dans le centre de rétention de Mesnil-Amelot d'une jeune écrivaine juive née en France de parents émigrés d'Afrique du nord, et *alter ego* à peine masqué de l'auteure. Claire Funaro est emprisonnée à la suite d'une « arrestation massive » (DF, p. 17) qu'elle assimile à « une rafle » (DF, p. 17). De nationalité française, la jeune femme, qui a oublié ses papiers d'identité à la maison ce matin-là, est incapable de légitimer sa présence sur le sol français. La police l'embarque ainsi que plusieurs autres, dont le mystérieux Yuri Statkevitch, auquel elle se lie d'emblée. Après une tentative de démenti, elle décide de prolonger volontairement le quiproquo, par curiosité et voyeurisme, mais aussi parce qu'elle y voit l'occasion de se faire le témoin de la « brutalité du monde » (DF, p. 142). La réaction de Claire Furano et sa décision, prise sur la base d'un savoir intuitif, de « rester » (DF, p. 17) parmi les clandestins, quitte à devoir mentir et endosser l'identité roumaine d'une autre, mettent en lumière la manière dont « les émotions sont aussi dictées par l'Histoire » (Boulouque, 2007, p. 72). Fable sur la (post)mémoire, l'identité et l'immigration, *Douce France* fait valoir le caractère poreux de la subjectivité, voire, pour le dire

³ Toutes les références à *Douce France* seront dorénavant identifiées par le sigle DF suivi du folio.

ici avec le beau mot-valise proposée par Andrea Oberhuber, sa « peaurosité » (2012, p. 205) aux discours qui précèdent et entourent le sujet, le façonnent jusqu'à être partie intégrante de son derme, sans pour autant forclure toutes possibilités de transformation. Cet article entend analyser le changement de peau de la narratrice de *Douce France* à la lumière des enjeux mémoriels et généalogiques qu'il soulève. La mise en dialogue de récents travaux de la critique féministe sur la subjectivité, dont ceux de Judith Butler et de Rosi Braidotti, avec des écrits sur les retombées du nazisme chez les générations d'après permettra d'envisager l'intrication de la subjectivité, du corporel et du mémoriel dans *Douce France* et d'examiner la manière dont la reconfiguration de la subjectivité opérée par le changement de peau de la narratrice rend possible la création de « généalogies alternatives » (Braidotti, 1994, p. 164) qui ont pour maillure une migration, réelle ou métaphorique.

Porosité (post)mémorielle

La peau, cet organe vital inséparable du reste du corps, ne saurait se réduire à sa seule dimension biologique. Au-delà de sa matérialité, le derme est un enjeu identitaire et imaginaire indissociable des expressions imagées et des métaphores où on le convoque pour dire tour à tour l'amour, la haine, l'insulte, la résilience, l'empathie ou la métamorphose⁴. Si elle se confond en partie avec le Moi, dont le Moi-peau serait justement la

⁴ On reconnaît quelques expressions, appartenant surtout au registre familier, comme avoir quelqu'un dans la peau, faire ou avoir la peau de quelqu'un, peau de vache, avoir la peau dure, se mettre dans la peau de quelqu'un et changer de peau ou faire peau neuve.

préfiguration, la peau ne lui est pas identique et s'avère en cela toujours « décevante » : « Je n'ai jamais la peau que je suis », rappelle la psychanalyste française Eugénie Lemoine-Luccioni (1983, p. 95). Dans *Douce France*, la peau a plus directement partie liée avec le passé et avec une certaine forme d'altérité : elle est le lieu d'inscription d'affects et de contenus mémoriels hérités, venus en partie de l'identité juive de Claire Furano et de l'Histoire de la destruction des juifs d'Europe, et c'est en ce sens que le roman de Tuil fait de la peau un enjeu mémoriel. L'existence de Claire Furano semble guidée par, voire soumise à la « Mémoire », cette « vieille Juive hystérique » qui, lorsqu'on lui intime de se taire, « hurle encore plus fort, *Souviens-toi! Souviens-toi!* » (DF, p. 14). Moins expérientielle qu'affective dans la mesure où ses racines ne sont pas à trouver du côté d'événements vécus par la narratrice, ni même par ses parents, juifs sépharades venus s'établir sur le continent européen après la Seconde Guerre mondiale, cette mémoire est issue d'un ensemble de récits, dont font entre autres partie les « contes de [s]on enfance » (DF, p. 23). Elle tient en ce sens de la postmémoire, suivant la définition qu'en donne Marianne Hirsch.

Tant chez Hirsch, à qui l'on doit le concept, que dans ses usages subséquents, la postmémoire est une notion plurivoque. Elle désigne à la fois une structure de transmission trans- et intergénérationnelle et les conséquences d'événements traumatiques sur les générations d'après, en plus de qualifier les œuvres nées d'un rapport à cette mémoire « puissamment médiatisée par des technologies comme la littérature, la photographie et le témoignage. »⁵ (Hirsch, 2012, p. 33) En dépit

⁵ Ma traduction libre de « powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony. »

de la distance temporelle entre le sujet et les événements « remémorés », qui sont surtout liés dans les travaux de Hirsch à l'histoire traumatique de la Shoah, la postmémoire suppose un lien à la fois charnel et affectif au passé. C'est d'ailleurs à ces deux dimensions qu'elle doit son appartenance au registre de la mémoire plutôt qu'à celui de l'histoire. Mémoire et corporéité ne s'inscrivent cependant pas dans un simple rapport de juxtaposition qui ferait du derme une surface scriptible et lisible sur laquelle s'exposerait un rapport au passé et à l'Histoire. La postmémoire suppose une incorporation plus littérale de la mémoire, qui s'inscrit ainsi sur le sujet à la façon de « tatouages psychiques » (Stern, 2004, p. 196). En d'autres termes, non seulement la mémoire migre-t-elle d'une génération à l'autre mais elle trouve un ancrage dans des corps qui n'ont pas fait l'expérience des événements évoqués.

La psychanalyste et survivante d'Auschwitz Anne-Lise Stern soutient que nous serions tous, à des degrés divers, « “[t]atoués” » par les retombées du nazisme, expression qu'elle emploie « dans le sens précis d'une inscription littérale, souvent au corps » (2004, p. 210). Dans les notions de postmémoire et de tatouage psychique, le corporel n'est pas conçu comme ce qui assigne et limite l'identité et encore moins comme ce qui la fonde ontologiquement. En témoignent l'appel de Stern à étendre la notion de deuxième génération « à tous les gens nés après, et même aux non-juifs » (2004, p. 195), et le refus de Hirsch de tracer une ligne franche entre la postmémoire familiale et son pendant affiliatif. Les deux penseuses cherchent à mettre en échec toutes les tentatives de rabattement de la mémoire de la Shoah sur une appartenance culturelle ou, pire encore, ethnique. Le roman *Douce France* n'est pas exempt d'une telle idée restrictive, qui accorde un fondement ethnique

à la postmémorie ; celle-ci est cependant graduellement démontée par l'expérience de détention de la narratrice. Le centre de rétention devient le lieu d'un découplage de l'identité culturelle et de la mémoire du génocide, qui est dès lors insérée dans une nouvelle trame narrative, disant non plus l'enfermement, mais, au contraire, l'expérience de la migration par laquelle la mémoire est mise en mouvement.

La narratrice de *Douce France* imagine d'abord son héritage mémoriel à la façon d'un *fatum* dont son arrestation, son enfermement et la déportation vers la Roumanie qui s'ensuit ne seraient que la concrétisation. Sans jamais prétendre à l'identité ou à l'équivalence de cette déclinaison contemporaine des camps pour étrangers qu'est le centre de rétention et des camps d'extermination et de concentration nazis, *Douce France* insiste sur l'analogie entre ces différents types de « lieux de mise à l'écart » d'individus jugés indésirables. Leur visage a été changeant tout au long du vingtième siècle⁶ et il importe de souligner que ces camps ne

⁶ Les types de camp sur le territoire français (d'internement, de rétention administrative, de concentration et, même, un camp d'extermination nazi cependant sous administration allemande : Struthof) ont varié tout au long du siècle et ils ont reçu différentes populations : prisonniers de guerre, réfugiés de l'Espagne franquiste, internés juifs, collaborateurs nazis à la Libération, puis harkis après la guerre d'Algérie se sont succédé, parfois à l'intérieur des mêmes installations. Le choix du mot « centre » plutôt que « camp » de rétention administrative est un effort évident de la part des gouvernements de rompre avec une généalogie européenne des camps et, en particulier, avec la forme hyperbolique et tragique prise par ceux-ci sous les régimes nazi et communiste. Cette rupture est cependant démentie par les travaux de Migreurop, qui mettent en lumière la « vision totalement déshumanisée des migrants » (Intrand et Perrouy, 2005, p. 8) et la privation de droits qui ont cours à l'intérieur de ces lieux. La déshumanisation des détenus, à des degrés divers et dans certains cas incomparables, et l'absence de droits fondamentaux à l'intérieur de ces espaces de détention instaurent une filiation entre toutes ces formes de camp. Dans cet article, les mots camp et centre seront alternativement utilisés. Pour l'explication

sont pas propres à la France : ils étaient, en 2008, au nombre de 224 dans toute l'Union européenne (Brothers, 2008, s.p.). Leur présence dans l'Hexagone fait cependant écho à certains aspects particulièrement sombres de l'histoire française du vingtième siècle, soit le régime collaborationniste de Vichy et le rôle joué par l'État français et sa police dans la rafle, l'internement et la déportation des juifs de France. Par le biais d'allusions et de références plus ou moins directes, *Douce France* ne manque pas de faire entendre ces résonances.

Le corps de la narratrice-protagoniste du roman de Tuil semble annonciateur de sa mésaventure, comme si son « destin », inextricable de l'histoire des juifs d'Europe, était lisible sur sa peau, rendu visible par « un nez qui avait été persécuté » (DF, p. 15). Claire Furano voit dans son enfermement la réalisation d'une fatalité tracée à même son corps et dont la postmémoire ne serait que l'une des facettes : « Il me semblait qu'un Juif ne pouvait pas penser en homme confiant. [...] Avec ses peurs. Les stigmates de l'exode gravés dans la chair, inscrits dans les gènes » (DF, p. 73). La jeune femme a « la peur pour mémoire » (DF, p. 23) et cette peur mémorielle, « conjoncturelle, originelle, constitutive de [s]on identité » (DF, p. 74), lorsqu'elle se noue à l'habitus façonné par son éducation de fille d'immigrants se sentant peu légitimes en France, guide ses pas vers une arrestation qui lui apparaît comme une évidence :

Aussi, quand, le mois dernier, j'ai été arrêtée par erreur avec des immigrés clandestins lors d'un contrôle d'identité sauvage opéré par des policiers en civil, je me suis laissé prendre, je ne

du choix du mot camp en dépit de ses funestes connotations, justement soulignées dans *Douce France*, on peut consulter la note de Migreurop <<http://www.migreurop.org/article675.html?lang=fr#nb1>>.

me suis presque pas rebellée, j'avais anticipé ce moment, mon éducation m'y avait, d'une certaine façon, préparée. (DF, p. 12)

Son identité juive semble la contraindre à répéter l'histoire des persécutions qu'a connues son peuple. Du moins est-ce sur ce mode que *Douce France* présente le rapport de la narratrice avec sa judéité. Or l'arrestation et la rétention de Claire marquent plutôt, en cours de récit, le début d'une réappropriation de ce script dont la possibilité de sa réécriture, sous la forme d'un déplacement, advient à la faveur de son changement de peau.

Changer de peau : une migration identitaire

En tant qu'héritage fonctionnant en partie sur le mode injonctif – comme l'indique le « *Souviens-toi!* » précédemment cité (DF, p. 14) – la postmémoire peut être considérée comme l'une des nombreuses formes d'interpellation qui composent ensemble le script d'une subjectivité. Si ce script a pour effet de *constituer* le sujet, ce dernier n'est pas pour autant *déterminé* par lui, de façon immuable et définitive. Depuis *Trouble dans le genre*, Judith Butler montre de façon convaincante le rôle des interpellations sociales (dans lesquelles sont incluses les interpellations familiales) dans la constitution des sujets. Non seulement la performativité œuvre-t-elle à la formation de l'identité et du genre sexuel, mais les adresses constitutives ont des effets corporels significatifs. C'est à travers elles qu'est rendue *signifiante* la matérialité biologique des corps : « Le langage ne fortifie pas le corps en le faisant venir à l'être ou en l'alimentant au sens littéral; l'existence sociale du corps est

d'abord rendue possible par son interpellation à l'intérieur des termes du langage » (Butler, 2004, p. 26). Par là, Butler ne prétend surtout pas que la matérialité du corps serait illusoire et entièrement réductible à des effets de langage. Plutôt, elle met en lumière la dimension somatique des interpellations langagières, la façon dont celles-ci agissent sur les corps, les (con)forment et influencent leurs réactions et leurs affects.

Proche en cela des formes d'adresses constitutives étudiées par Butler, la postmémoire est, par définition, discursive et transmise : elle tient avant tout du récit (soit-il partiel, troué, transmis via les lacunes du discours parental) et sa transmission a pour effet de constituer son destinataire en dépositaire d'un matériau mémoriel. Comme toute autre forme d'interpellation sociale, ses effets s'inscrivent dans le corps, à la façon de ce que Stern nomme un tatouage psychique⁷. Autrement dit, la mémoire léguée à la narratrice de *Douce France* est indissociable de sa subjectivité ; elle la désigne en tant que « pâle héritière » de « certaines défenses, certains réflexes que l'histoire, les enseignements tragiques de la mémoire juive, les mécanismes obscurs de la transmission avaient fabriqués, génération après génération » (*DF*, p. 18). L'opérativité de ces injonctions est cependant tributaire de leur répétition, comme le montrent les travaux de Butler, et c'est précisément dans leur citationnalité que repose la possibilité de

⁷ Les notions de tatouage psychique et d'adresse constitutive ne sont pas entièrement réductibles. Phénomène à la jointure du psychique et de l'historique pour l'une et mécanisme de subjectivation social pour l'autre – qui ne peut cependant pas être complètement détaché de la question de la formation de la psyché –, elles se rejoignent en ce qu'elles révèlent toutes deux les effets somatiques du langage et l'intrication du corps, de la subjectivité et des discours antérieurs au sujet.

déplacer les scripts écrits pour nous, c'est-à-dire de les déjouer et d'écrire à partir d'eux une autre histoire.

L'expérience de l'enfermement au camp de rétention de Mesnil-Amelot ouvre, paradoxalement, la possibilité d'un tel déplacement de l'injonction postmémorielle pour la narratrice. C'est à l'intérieur de cet espace que Claire Furano changera métaphoriquement de peau en endossant un peu malgré elle l'identité d'une autre⁸ :

et toi, m'a demandé un policier brun à travers la porte grillagée, d'où tu viens? [...] mais je n'ai pas eu le temps de répondre, quelqu'un a déjà répliqué à ma place : « Tu vois bien, c'est une Roumaine » [...] Oui, une Roumaine, comme elles, une nostalgique de la Mitteleuropa. *Et comment tu t'appelles?* Ana Vasilescu, j'ai lâché ce nom spontanément, c'était celui de la jeune femme qui gardait mon grand-père, toutes les nuits (DF, p. 24).

Le centre est certes le lieu du confinement, de l'immobilisme et d'un désœuvrement aliénant, mais il est également celui de la menace de la déportation lorsque sera résolue « la grande question des origines » (DF, p. 24). Aussi la performance de l'identité, prenant parfois l'aspect du mensonge, y est-elle de mise pour celles et ceux qui cherchent à éviter un retour forcé vers le pays quitté. Si l'absence de papiers prouvant l'identité de la personne et la légitimité de son séjour sur le territoire français représente un danger dans l'espace public où les contrôles d'identité sont toujours à craindre, cette forme

⁸ Le changement de nom agissant à la façon d'un changement de peau constitue la prémisse du plus récent roman de Tuil, *L'Invention de nos vies*. Le personnage, Samir Tahar, doit son ascension sociale à la troncature de son prénom. En se délestant des deux dernières lettres de son prénom, Sam Tahar camoufle ses origines arabes et s'invente une nouvelle vie.

d'anonymat administratif rend possible la multiplication des récits identitaires et permet en cela « de retarder l'application de la mesure de reconduite à la frontière » (DF, p. 15)⁹.

Dans la scène précédemment citée, une injonction est remplacée par une autre, puisque c'est une interpellation, de plus effectuée par une voix anonyme, qui fait Claire Furano soudain Roumaine plutôt que Française d'origine sépharade. À travers cette assignation, l'identité se révèle pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une fiction sociale que d'autres écrivent pour nous, un fait discursif composé notamment d'un nom et de ses récits connexes, que l'on endosse à la façon d'une seconde peau. La narratrice quitte sa première peau de mots formulée pour elle par ses parents, peau qu'elle « port[e] mal, comme un vêtement qui n'aurait pas été à [s]a taille » (DF, p. 72), pour enfiler une seconde peau de mots, qui s'épelle différemment et trace devant la jeune femme des voies nouvelles : « j'ai usurpé son identité [celle d'Ana Vasilescu] sans penser aux conséquences, sans imaginer que *ce nom allait me propulser dans un autre monde*. À aucun moment, ils n'ont mis en doute mes affirmations » (DF, p. 25, je souligne). Cet autre monde s'entend au sens du lieu physique qu'est « le territoire des clandestins »

⁹ Le parcours identitaire et onomastique de Yuri est révélateur du rôle joué par la fictionnalisation de l'identité. Cette fiction de soi pratiquée dans le centre met en lumière, dans *Douce France*, la qualité intrinsèquement fictive de toute identité. Se présentant à la narratrice comme un Biélorusse prénommé Yuri et vivant en France avec sa sœur, l'homme affirme être moldave à certains de ses co-retenus. Après qu'il a recouvré sa liberté en raison d'un vice de procédure, Claire le revoit au tribunal, où il prétend être Dinu Nicolescu, un Roumain marié et père de famille. Ces multiples fictions identitaires retardent le retour au pays d'origine, voire, dans le meilleur des cas, permettent de l'éviter lorsque les instances juridiques avalisent le récit.

(*DF*, p. 30), espace plus ou moins invisible, non pas tant en marge qu'au cœur même de la France. Il s'agit en fait de plusieurs lieux puisque sa mésaventure la mènera jusqu'à Bucarest, ville qui lui était jusqu'alors inconnue. Le changement onomastique de la narratrice opère un déplacement supplémentaire, celui-là métaphorique et directement lié à l'identitaire. En prétendant se nommer Ana Vasilescu plutôt que Claire Furano, la narratrice se trouve du même coup inscrite dans un nouveau groupe ethnique : « c'était la première fois que quelqu'un me prenait pour une ashkénaze. Coup d'œil furtif sur les femmes d'Europe de l'Est qui m'entouraient, elles étaient brunes comme moi, à la peau claire, aux lèvres charnues » (*DF*, p. 24).

La reformulation du récit des origines et le changement d'appartenance ethnique qu'elle entraîne pourraient servir de caution à la peur irrationnelle que Claire ressent à la « vision de policiers en uniforme » (*DF*, p. 11), le passage (imaginaire) d'une identité sépharade à ashkénaze¹⁰ rapprochant la narratrice de l'histoire dont elle est hantée et qui compose la toile de fond du roman de Tuil. Bien que peu nombreuses dans *Douce France*, les références à la Shoah et au régime de Vichy jouent un rôle structurant. Elles ponctuent le roman, que ce soit sous la forme de la peur viscérale de la narratrice-protagoniste

¹⁰ Une telle distinction entre les juifs ashkénazes, d'origine européenne, et les juifs sépharades, issus de l'Afrique du Nord, n'est pas tout à fait juste – plusieurs juifs sépharades sont Européens, et ils sont nombreux à avoir péri dans la Shoah (on peut penser par exemple à la communauté juive de Salonique). C'est toutefois sur le mode d'une opposition franche que le roman de Karine Tuil présente ces deux groupes. Certes erronée, cette « division », qui s'inscrit sur fond de l'histoire du génocide et des relents du passé colonial de la France, est néanmoins agissante, comme le mettent en lumière plusieurs intervenants dans le film d'Yves Jeuland, *Comme un juif en France*.

pour la police française jusqu'aux évocations de pans de l'histoire des juifs de France sous le régime de Vichy (« *Est-ce que vous avez déjà fait l'objet d'une interdiction de territoire? Oui – c'est ce que j'ai failli dire, oui, par respect dû aux morts, oui massivement interdits [...] les miens, mes Français dénaturalisés parce que juifs* », *DF*, p. 25), par l'intertexte manifeste à *Si c'est un homme* de Primo Levi (« *et pourquoi on me traite comme ça je suis un homme* », *DF*, p. 139) ou à travers la rhétorique testimoniale mise en place dans les chapitres relatant son retour en France¹¹. C'est à travers ces renvois, tissant ensemble une mémoire des rafles, de la déportation et des camps nazis, que la narratrice interprète le monde et, en particulier, sa détention.

Sur la base de l'acquisition de quelques signes linguistiques composant un nom à consonance roumaine, sa nouvelle identification à l'intérieur du camp de rétention suscite plutôt une relecture des signes corporels associés aux différentes appartenances ethnoculturelles. Parce qu'il s'inscrit d'emblée du côté de la fiction, d'un apprentissage des codes narratifs nécessaire au clandestin qui veut « survivre, [...] rester [là où il a immigré], par esprit de lutte, instinct de conservation » (*DF*, p. 23), ce déplacement identitaire est loin d'assurer à la narratrice-protagoniste une identité stable qui

¹¹ En particulier dans les chapitres 27, 28 et 29, où la confrontation de la narratrice avec « la démission de la langue, [...] l'échec absolu de la narration – puisque aucun récit ne saurait être fidèle à la réalité qui s'était exhibée sous mes yeux » (*DF*, p. 133), donne quand même lieu à une mise en récit de l'histoire de quelques clandestins. Cette partie du roman se compose de fragments entrecoupés par la scansion répétée de la phrase « Qui veut savoir ? » (*DF*, p. 136). On reconnaît là une rhétorique et une esthétique testimoniales marquées, pour la première, par une énonciation qui met en lumière ses limites et, pour la seconde, par la fragmentation du texte venant « mimer » la démission du langage face à un événement traumatique.

viendrait légitimer ses angoisses. Il permet au contraire « de dénaturiser les racines corporelles de la subjectivité » (Braidotti, 2009, p.332) et provoque une réécriture plus extensive du récit des origines, qui est placé sous le signe conjugué de l'invention, par le biais de l'écriture, et de la migration :

Et j'aimais ces gens sur le départ, ces hommes et ces femmes prêts à déconstruire leurs vies pour bâtir ailleurs, ces êtres aux identités incertaines, aux regards éteints, ces générations sacrifiées qui avaient fait de leurs existences un puzzle auquel il manquait des pièces, ces migrants si semblables aux écrivains qui cherchaient les phrases justes, la combinaison idéale, essayaient les pièces, les déplaçaient ; les mots, les hommes, ces migrants qui traversaient nos mondes réels et intérieurs – l'univers n'avait-il pas été créé avec des lettres dispersées ? (DF, p. 144)

D'une subjectivité assujettie au corps et en particulier à une marque corporelle disant une histoire de persécution, le roman glisse vers la reconnaissance du poids des récits dans la constitution du sujet. Des récits fluctuants au gré des situations et, en ce sens, susceptibles de connaître de nombreuses réécritures.

La mouvance et le déplacement qualifient cette nouvelle fiction de soi, composée à partir d'éléments hérités et préservés tels quels et d'une partie de ces legs qui sont en quelque sorte renouvelés par leur mise en contact avec la réalité des clandestins. Dans l'un des rares passages métatextuels du roman prenant place dans les premières pages de *Douce France*, la narratrice déclare : « Aujourd'hui, avec l'abandon que l'écriture autorise, je sais que cette histoire ne pouvait arriver qu'à moi. En un sens, il s'agit de *mon* histoire » (DF, p. 18, souligné par l'auteure). Si cette déclaration peut se lire, dans un

premier temps, comme l'affirmation du *fatum* que la narratrice attribue à sa judéité, elle acquiert un sens différent lorsqu'elle est mise en lien avec le déplacement identitaire suscité par le changement de peau de Claire Furano. Non plus signe d'une histoire qui lui colle, malgré elle, à la peau, le possessif dans « *mon* histoire » indique le processus d'appropriation et de réécriture mis en œuvre par la narratrice. Une réécriture qui prend acte de multiples migrations. La mésaventure de la narratrice est une évidence moins en raison de mécanismes déterministes que parce qu'elle lui permet d'accéder à un autre savoir.

Migration de la mémoire, mémoire de l'immigration

Dans *Douce France*, le lieu de confinement devient un vecteur de déplacement en ce qu'il permet de recadrer la postmémoire dans un récit de la migration. À titre de l'un des mécanismes d'un plus vaste dispositif de régulations des frontières (nationales), le centre de rétention administrative s'oppose à certains mouvements migratoires tout en forçant d'autres types de déplacements spatiaux désignés dans le jargon juridique comme « une reconduite à la frontière » (*DF*, p 26). Ce sont cependant d'autres types de migration qui importent ici, soit la migration métaphorique de la narratrice engendrée par son changement de nom (dont il a été question plus tôt) et une migration mémorielle. Comme le font les oiseaux migrateurs,

image sur laquelle se conclut *Douce France*¹² alors que Claire quitte le Palais de justice et voit « [a]u loin, des milliers d’oiseaux migrateurs zébra[nt] le ciel » (*DF*, p. 154), la mémoire voyage sans considération pour les frontières géopolitiques. Suivant la définition avancée par Astrid Erll en opposition à la fixité (nationale) des lieux de mémoire de Pierre Nora, l’expression « mémoire voyageuse¹³ » veut dégager un aspect fondamental de la mémoire, soit le mouvement perpétuel par lequel elle existe et est rendue pérenne :

all cultural memory must « travel », be kept in motion, in order to « stay alive », to have an impact both on individual minds and social formations. Such travel consists only partly in movement across and beyond territorial and social boundaries. On a more fundamental level, it is the ongoing exchange of information between individuals and the motion between minds and media which first of all generates what Halbwachs termed collective memory. “Travel” is therefore an expression of the principal logic of memory: its genesis and existence through movement¹⁴. (Erll, 2011, p. 12)

¹² Le véritable mot de la fin revient à l’auteure plutôt qu’à la narratrice. Dans cet épilogue sont données aux lecteurs et lectrices quelques précisions statistiques sur les personnes en situation irrégulière en France.

¹³ Ma traduction de *travelling memory*.

¹⁴ Ma traduction libre : « toute mémoire culturelle doit “voyager”, être gardée en mouvement, afin de “rester vivante” et d’avoir un impact autant sur les consciences individuelles que sur les formations sociales. Un tel voyage n’a que partiellement à voir avec un mouvement à travers et au-delà des frontières territoriales et sociales. À un niveau plus fondamental, c’est l’incessant échange d’informations, entre les individus ainsi que les mouvements entre les esprits et les médias qui génèrent avant tout ce que Halbwachs appelle la mémoire collective. Le “voyage” exprime ainsi la logique principale de la mémoire : sa genèse et son existence par le mouvement ».

C'est en ce sens que la mémoire est voyageuse, voire migrante, pour faire ici écho aux trajectoires des clandestins qu'explore le roman de Tuil.

Le confinement auquel oblige le centre de rétention administrative agit à la manière d'un procédé de recadrage de la postmémoire et, par voie de conséquences, de la subjectivité de Claire Furano. Avant son arrestation, sa subjectivité se définit par l'envahissement de son espace intime par les discours mémoriels qui l'ont précédée. Témoigne des effets de l'injonction mémorielle, à laquelle semble répondre chacun des gestes de la narratrice, son sentiment d'un Moi diffus, en mal de limites : « Deux heures plus tard, le préfet rendait un arrêté de reconduite à la frontière. Quelle frontière? ai-je songé – je n'avais jamais su délimiter mon espace intérieur. » (*DF*, p. 26) D'un cadrage d'abord centré sur l'histoire juive en général et, en particulier, sur ses pans sombres que sont l'Holocauste et les pogroms antérieurs au génocide, *Douce France* passe en cours de récit vers un plan resserré autour de mouvements migratoires. Ce plan rapproché agit à la façon d'un point de jonction entre l'histoire des juifs d'Europe et l'histoire familiale de la narratrice et, en cela, il ouvre la porte à une réinterprétation de l'injonction à se souvenir. Comme l'a montré Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, l'impératif mémoriel va toujours de pair avec une forme d'amnésie : « Dire "tu te souviendras", c'est aussi dire "tu oublieras" » (2000, p. 106). L'oubli dissimulé sous l'injonction à se souvenir est lié plus précisément, dans le roman de Tuil, au statut d'immigrants des parents et de fille d'immigrants de la narratrice :

Est-ce que j'avais voulu savoir *Marche ou crève, on a mangé de la vache enragée, sept jours sur sept à travailler comme des chiens pour que toi [...], tu aies tout ce que nous n'avons pas eu*, je n'entendais pas, je n'écoutais pas, je ne voulais pas être une fille d'immigrés, étrangère dans le regard des autres. (DF, p. 141)

Le mouvement de recadrage produit par la rétention de Claire Furano dévoile cet oubli tout en précisant et en rapprochant d'elle l'objet de sa remémoration. Au « souviens-toi » intransitif des premières pages de *Douce France*¹⁵ se greffe effectivement en fin de récit un complément d'objet : « *Souviens-toi!* me répétais-je, que tu es une fille d'immigrés. Souviens-toi d'où tu viens. » (DF, p. 143)

Un mouvement de mémoire s'initie donc avec l'enfermement de la narratrice dans le camp pour clandestins et, à travers cette migration, la postmémoire lointaine (dans le temps comme dans l'histoire personnelle de la narratrice) de la persécution des juifs d'Europe se transforme en une mémoire (intime) de l'immigration. Par ce mouvement migratoire est également rendu possible l'arrimage de l'injonction mémorielle à des considérations du présent. Un arrimage dont dépend, selon Astrid Erll, la survivance de toute mémoire :

More fundamentally, contents of cultural memory must be kept in motion, because they do not possess any materiality and meaning in themselves. They do not exist outside individual minds, which have to actualize and reactualize those contents continually to keep them alive. In this sense, it is the constant "travel" of mnemonics contents between media and minds, their ongoing interpretation and renewal, as well as their incessant

¹⁵ Apparaissant sous une forme intransitive, l'expression demeure néanmoins liée, de façon indirecte, à un certain nombre d'objets que sont les rafles, la déportation, les refus de séjour.

*contestation among different constituencies which “make the memory”*¹⁶. (2011, p. 13)

À l'intérieur du centre de rétention, les contenus mémoriels hérités par la narratrice-protagoniste sont actualisés, voire réactualisés, et se met en place une forme de contestation du premier rapport qu'avait établi Claire Furano avec la mémoire de la Shoah. L'enfermement n'est plus l'incontestable preuve d'une répétition du passé à laquelle la narratrice ne peut échapper. Il devient plutôt l'occasion d'un renouvellement de la postmémoire, qui cesse d'être tout entière tournée vers un passé susceptible de se répéter tel quel pour entrer en dialogue avec des événements et des situations du présent. Le dialogue établi entre la mémoire de la Shoah et celle des clandestins rend moins scandaleux les rapprochements suggérés par le roman de Tuil entre les camps nazis et les centres de rétention administrative.

Un récit de la contingence, qui n'évacue pas complètement l'histoire juive et la mémoire de la Shoah, remplace le récit d'une fatalité enracinée dans une appartenance ethnoculturelle. Cette contingence relativise l'arrestation de la narratrice et la dégage de la croyance est un inéluctable destin « juif ». Mais plus encore, c'est cette dimension circonstancielle qui permet l'instauration de ce que Rosi Braidotti nomme des « généalogies alternatives » (1994,

¹⁶ Ma traduction libre : « Plus important encore, les contenus de la mémoire culturelle doivent être gardés en mouvement, car ils sont dépourvus de matérialité ainsi que de significations inhérentes. Ils n'ont pas d'existence hors des esprits d'individus qui doivent actualiser, réactualiser de façon continue ces contenus afin de les garder vivants. En ce sens, c'est le constant voyage des contenus mémoriels entre les médiums et les esprits, l'interprétation et le renouvellement qu'ils encourent, ainsi que l'incessante contestation entre ces constituantes qui ensemble “font la mémoire”. »

p. 164). Celles-ci ont, dans le roman de Tuil, l'expérience et les effets de l'immigration pour lien. D'emblée, l'idée de généalogies alternatives telle que la formule Braidotti suppose une forme de déplacement des schèmes de pensée, puisqu'il s'agit d'élaborer de nouvelles filiations sur la base non pas d'une identité commune mais d'une « mémoire historique de l'oppression et de l'exclusion¹⁷ » (1994, p. 164). Le déplacement dont il est question dans le contexte du féminisme qui intéresse Braidotti concerne au premier chef le référent « femme ». Avec le délogement de ce référent jusqu'alors central dans la pensée féministe advient la possibilité de nouvelles lignées, des filiations inusitées ayant la contingence pour dénominateur commun.

La généalogie alternative déployée dans le roman de Tuil passe par un semblable déplacement du référent principal, la postmémoire de la Shoah. Ou pour le dire ici avec le lexique convoqué plus tôt, cette lignée inédite découle d'une migration de ce référent d'un imaginaire de la fatalité vers son histoire d'immigration :

En compagnie d'immigrés, je me sentais à égalité. Enfin moi-même. Mes complexes s'effaçaient. Les masques tombaient. *Les miens*, c'étaient les déracinés, les apatrides. Souviens-toi, me répétais-je, que tu es fille d'un peuple exilés – le syndrome de l'émigrant est une maladie juive héréditaire. Une fois par an, au mois d'avril, pendant la fête de Pessah, les Juifs se rappellent qu'ils ont été en exil. Qu'ils resteront toujours plus ou moins des étrangers dans leur condition. Où qu'ils aillent. Et l'histoire de ces hommes, le récit de Yuri m'avaient touchée parce qu'ils évoquaient ces mondes perdus que je cherchais en vain dans les livres et les yeux enténébrés *des miens*. (DF, p. 145, je souligne)

¹⁷ Ma traduction libre de « historical memory of oppression or exclusion ».

Quasi tautologique, ce passage s'ouvrant et se refermant sur le possessif « les miens » inscrit les immigrants (du centre) et le peuple juif dans un rapport d'appartenance. Tiennent lieu de lien entre eux non seulement l'exil, mais l'histoire sous sa forme tragique d'une mise à l'écart de l'étranger : « qu'est-ce qui avait changé en quelques décennies, quelle sorte d'homme était devenu l'Étranger pour qu'on l'enfermât ainsi? Le dernier Juif errant. » (DF, p. 142) À la faveur de cette mise en contact de la mémoire « juive » et de la mémoire des immigrés clandestins (à laquelle le récit s'emploie à donner forme) se produit une migration mémorielle par laquelle c'est toute la subjectivité de Claire Furano qui s'en trouve reconfigurée. Loin d'un rejet de l'héritage mémoriel juif de la narratrice-protagoniste, le récit donne à voir l'arrimage de la postmémoire de la Shoah au sort des sans-papiers dans l'Europe contemporaine.

Sujet mouvant, témoin migrant

Douce France n'est pas exempt d'une portée sociale bien que le roman de Karine Tuil place en son centre l'histoire personnelle de la narratrice, les effets de la postmémoire sur son rapport intime au monde et un déplacement mémoriel dont son enfermement dans le centre de rétention aura paradoxalement été le catalyseur. Le séjour de Furano au milieu des clandestins et les transformations qui s'ensuivent placent la narratrice en posture de témoin. Qui plus est, de témoin migrant, eu égard à la reconfiguration de la subjectivité de la narratrice opérée par son séjour parmi les clandestins. Privé de ses préfixes qui désigneraient respectivement son départ ou son installation, le

sujet migrant habite un lieu instable, ni tout à fait ici ni tout à fait ailleurs. La suspension de l'acte d'habiter signalé par l'absence de préfixe fait obstacle à l'installation du sujet migrant dans un lieu métaphorique que serait, dans *Douce France*, le récit mémoriel dont a hérité la narratrice-protagoniste. Autrement dit, sa *peaurosité* aux différents types d'interpellation dont font partie les discours postmémoriels, loin de la rendre imperméable à d'autres drames humains, est ce qui lui permet de faire entendre des échos du passé dans le présent.

D'abord « voyeur » (*DF*, p. 17) extérieur à la scène, dans laquelle se manifeste déjà la possibilité d'un livre (« je les observais à ma guise, les détaillais, les décrivais, les inventais comme si je devinais qu'ils deviendraient [...] les personnages d'un roman que tôt au tard je *devais* écrire », *DF*, p. 21), elle deviendra témoin. Un témoin impliqué et affecté par son expérience et qui mettra celle-ci en mots en dépit d'une double difficulté en raison, d'une part, de la « démission de la langue » (*DF*, p. 133) et, d'autre part, d'un manque d'intérêt des destinataires de son récit : « Est-ce que je pouvais raconter? Est-ce qu'ils voulaient savoir? [...] Qui veut savoir? » (*DF*, p. 136) Agamben nomme ce témoin le *superstes*, substantif dans lequel se rejoignent l'expérience et la transmission de celle-ci. C'est dire qu'être *superstes* – celui « qui a vécu jusqu'au bout une expérience, lui a survécu et peut donc la rapporter à d'autres » (Agamben 1999, p. 197) – implique une dimension supplémentaire qu'est la mise en récit de l'événement : « Le témoignage est donc toujours un acte d'auteur » (1999, p. 197).

À la faveur des « *mouvements de mémoire* » (Erll, 2001, p. 11) engagés par l'écriture de l'expérience de Claire Furano en

camp de rétention, *Douce France* fait de l'héritage mémoriel de la Shoah l'opportunité de parler du monde contemporain, de déployer des généalogies alternatives qui ont la contingence pour seul fondement. Le roman de Tuil réalise en quelque sorte le souhait de Marianne Hirsch que les regards tournés vers le passé permettent également de voir le présent sous un jour nouveau et que « le travail de la postmémoire puisse constituer une plateforme pour l'activisme et l'engagement politique et culturel, une forme de réparation et de recours, inspiré du féminisme et d'autres mouvements pour le changement social¹⁸ » (p. 6). Avoir la mémoire dans la peau n'est pas synonyme dans *Douce France* d'un déterminisme ni d'une obédience au passé. Le caractère mouvant et poreux, voire « peoureux » de la subjectivité, sa propension à absorber les discours et à se transformer sous l'effet des interpellations ouvre la porte à des reconfigurations, des déplacements ainsi qu'à des alliances entre des sujets qui n'ont en commun que le traitement brutal et déshumanisant dont ils font l'objet.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. (1999), *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages.

ARCENS, Bénédicte. (2007), « Interview : Karine Tuil », *Le Mague*, <<http://www.lemague.net/dyn/spip.php?article2913>>.

BOULOUQUE, Clémence. (2007), *Nuit ouverte*, Paris, Flammarion.

¹⁸ Ma traduction libre de « a platform of activist and interventionist cultural and political engagement, a form of repair and redress, inspired by feminism and other movements for social change ».

- BOURGEON, Laurence. (2007), « Un jour en France », *Zone Littéraire*, 17 mars, <<http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/un-jour-en-france.html>>.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2009), « Théorie féministe posthumaine », traduit par Jacques Bosser, dans *elles @centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée nationale d'art moderne, centre de création industrielle*, Paris, Centre Pompidou, p. 330-335.
- . (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- BROTHERS, Caroline. (2008), « Les camps de rétention toujours plus nombreux », *Courrier international*, 18 juin, <<http://www.courrierinternational.com/article/2008/06/18/les-camps-de-retention-toujours-plus-nombreux?page=all>>.
- BUTLER, Judith. (2005 [1990]), *Trouble dans le genre*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- . (2004 [1997]), *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- ERLL, Astrid. (2011), « Travelling Memory », *Parallax*, vol. 17, n° 4, p. 4-18.
- HIRSCH, Marianne. (2013), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia Univesrsity Press.
- INTRAND, Caroline et Pierre-Arnaud PERROUTY. (2005), « La diversité des camps d'étrangers en Europe : présentation de

la carte des camps de Migreurop », *Cultures & Conflits*, n° 57, <<http://conflits.revues.org/1727>>.

JEULAND, Yves. (2007), *Comme un juif en France*, France, Éditions vidéo France Télévision et KUIV productions, 185 mn.

OBERHUBER, Andrea. (2012), *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale ».

RICŒUR, Paul. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

STERN, Anne-Lise. (2004), *Le Savoir-Déporté. Camps, Histoire, Psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

TUIL, Karine. (2013), *L'Invention de nos vies*, Paris, Grasset.

—. (2010), *Six mois, six jours*, Paris, Grasset.

—. (2008), *La Domination*, Paris, Grasset.

—. (2007), *Douce France*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche »

Résumé

Le présent article analyse le changement de peau de la narratrice de *Douce France* de l'auteure française Karine Tuil après son incarcération dans un centre de rétention à la lumière des enjeux mémoriels et généalogiques qu'il soulève. Fable sur la (post)mémoire, l'identité et l'immigration, *Douce France* fait valoir le caractère poreux de la subjectivité, la façon dont celle-ci est façonnée par les discours qui précèdent et entourent le sujet sans que soient pour autant forcloses toutes possibilités de transformation. La mise en dialogue de récents travaux de la critique féministe sur la subjectivité, dont ceux de Judith Butler

et de Rosi Braidotti, avec des écrits sur les retombées du nazisme chez les générations d'après permet d'envisager l'intrication de la subjectivité, du corporel et du mémoriel dans *Douce France*.

Abstract

This article examines the memorial and genealogical issues raised by the metaphorical metamorphosis of the narrator of *Douce France*, whom changes identity after she is locked up in a retention facility for returnees. In this novel about (post)memory, identity and immigration, Karine Tuil explores the porosity of subjectivity, *i.e.* how the subject is constituted through discourses that preceded her without being determined by them. Recent feminist works on subjectivity, such as Judith Butler's and Rosi Braidotti's, together with writings that considers the lasting effect of Nazism on those born after the Second World War show how closely intertwined are subjectivity, corporeity and memory.

Du désir de se *désidentifier*¹ à la volonté de tout intégrer : l'évolution du sujet buvard chez Nina Bouraoui

MélissaJane Gauthier

Université du Québec à Chicoutimi, Université Lille III

C'est dans *Mes mauvaises pensées* (2005) qu'est évoquée pour la première fois la notion de sujet buvard : « Je lis dans un livre qu'il y a un sujet buvard dans une famille, que c'est dans le système même de la famille, une peau qui prendrait tout ; mes livres sont faits de cette peau, la peau lisse et fragile, la peau

¹ Le terme désidentification est ici emprunté à Teresa de Lauretis, qui aborde ce déplacement du sujet qui cherche une certaine réinterprétation, une reconceptualisation de soi, dans son article « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciousness ».

photographique [...] » (Bouraoui, 2005, p. 29)². Cette peau buvard, dont l'auteure-narratrice et ses livres sont faits, prend et retient, à l'instar du papier du même nom, ce qui s'inscrit sur et en elle. Nina devient donc au fil du temps un « inventaire de traces » (Braidotti, 1994, p. 14) laissées par les autres. Si toutefois elle ne se définit explicitement comme sujet buvard que dans *Mes mauvaises pensées*, il est également possible de lire le cheminement de sa tentative de définition, inévitablement parasitée par les autres qui ont traversé et marqué son existence et son écriture, à travers la lecture de *Garçon manqué* (2000) et de *Nos baisers sont des adieux* (2010). On peut en effet considérer ces trois textes comme des jalons importants dans l'entreprise autobiographique de Bouraoui. Si, d'une part, la voix narrative est la même, à savoir un « je » correspondant à l'auteure-narratrice-personnage prénommée Nina, il y a également une continuité, d'autre part, relativement à l'objet des trois récits, qui abordent la multiplicité des influences auxquelles est confrontée Nina. Si d'autres textes ont également été publiés dans la même période et font aussi partie du parcours autobiographique de Bouraoui, ayant ainsi la même voix narrative que la triade qui m'intéresse, leurs histoires diffèrent. *Le jour du séisme* (1999) se situe dans l'enfance algérienne de Nina ; *Poupée Bella* (2004) est l'histoire des strates dont se compose sa vie amoureuse et *Appelez-moi par mon prénom* (2008) relate sa relation avec P., les trois récits se concentrant, si je puis m'exprimer ainsi, sur une période, sur une histoire ou dans un lieu précis. *Garçon manqué*, *Mes mauvaises pensées* et *Nos baisers sont des adieux* sont, quant à eux, construits autour de la multiplicité des influences qui ont

² Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention MP, suivie du numéro de page.

constitué l'auteure-narratrice, de tout ce qui s'oppose en elle – origines, genres, orientations, identités –, et exposent la progression du rapport de Nina à cette constitution.

La lecture conjointe des trois textes permettra de dessiner le parcours sinueux qu'emprunte l'auteure-narratrice dans sa quête d'identité, et ce, en élargissant l'utilisation de la notion de sujet buvard pour mieux en voir l'évolution et la mouvance. Si Nina traverse divers états, de la négation à l'acceptation, par rapport à ce statut de sujet buvard qui la définit, celui-ci n'en est pas moins présent du début à la fin de la triade étudiée ici. En effet, le désir de se *désidentifier* qui apparaît dans *Garçon manqué* et celui de se raccorder qui sous-tend l'écriture de *Nos baisers sont des adieux* témoignent tous deux de l'influence des autres dans la construction de l'auteure-narratrice.

Le tracé de l'évolution du sujet buvard chez Bouraoui sera mis en parallèle, dans cet article, avec diverses conceptions relatives à la construction du sujet chez Judith Butler, exposées notamment dans *Trouble dans le genre* (2005 [1990]) et *Le Pouvoir des mots* (2004 [1997]). Le fait qu'il n'y ait pas, selon la théoricienne, d'identité préalable et que le sujet soit plutôt une construction, à la fois discursive et sociale, est intimement lié à la notion de sujet buvard qu'avance Bouraoui, ce sujet se montrant perméable et façonnable. Il faut d'emblée saisir la relation douloureuse qu'entretient au départ Nina avec ce qui la constitue, constitution inévitablement liée aux autres qui, notamment par le langage et par la façon dont ils l'ont utilisé, ont formé l'auteure-narratrice : « la blessure³ que peut

³ Selon Butler, « [l']usage d'un verbe comme "blesser" suggère que le langage peut avoir des effets similaires à la douleur et à la blessure physiques. [...] Il

occasionner le langage semble n'être pas simplement l'effet des mots utilisés pour s'adresser à une personne donnée ; elle semble aussi résulter de la manière que l'on a de s'adresser à elle, manière [...] qui interpelle et constitue le sujet » (Butler, 2004 [1997], p. 22). Il importe également de considérer que l'écriture est ce qui permet à Nina d'effectuer un renversement par rapport à ce qui l'a blessée puisque, selon Butler, « [s]i faire l'objet d'une adresse, c'est être interpellé, une appellation offensante risque aussi d'engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer » (Butler, p. 22). Un mouvement est cependant décelable dans ce retournement du langage à travers la lecture des trois textes. Au départ, dans *Garçon manqué*, l'écriture est liée à un certain fantasme de vengeance, au désir de l'auteure-narratrice de provoquer à son tour de la douleur : « Bien sûr qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, ça, la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix. Se noiera dans le silence. Terrassé par la douleur » (Bouraoui, 2000, p. 133)⁴. Puis, dans *Nos baisers sont des adieux*, elle fait plutôt l'objet d'une réinscription, la catachrèse étant rendue possible lorsque « des termes ayant traditionnellement une signification particulière font l'objet d'une réappropriation pour d'autres buts » (Butler, 2004 [1997], p. 194), ce qui initie une

semble qu'il n'existe pas de vocabulaire spécifique à la blessure linguistique ; il est nécessaire, pour l'évoquer, de recourir au vocabulaire de la blessure physique. » (Butler, 2004 [1997], p. 24) Le vocabulaire de la blessure physique est en effet fortement employé dans les textes de Bouraoui pour imager la douleur causée par les autres et par le langage.

⁴ Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention GM, suivie du numéro de page.

resignification du sujet, rompant le lien entre le mot lui-même et la blessure qu'il engendre.

***De la négation à l'envahissement du sujet :
la tentative de désidentification dans Garçon manqué
et la submersion dans Mes mauvaises pensées***

C'est d'abord dans et par l'écriture qu'est perceptible la portée de l'influence qu'ont les autres sur Nina, l'écriture étant le reflet de la relation qu'entretient cette dernière avec ce qui la constitue. *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* présentent une narration au sein de laquelle le rapport au passé apparaît comme chaotique et non maîtrisé :

Garçon Manqué is written in fragmented phrases and broken sentences, recounting childhood and the struggle for acceptance (despite historical attitudes towards race and sexuality which are beyond the child's comprehension) [...]. Then, unlike the fragmented utterances in *Garçon Manqué* [...], *Mes Mauvaises Pensées* is an unstoppable flow of prose that details Bouraoui's experience of psychotherapy [...] ⁵. (Vassallo, 2009, p. 38)

Bien que les narrations soient différentes, l'écriture est, dans les deux cas, le reflet d'un retour en arrière douloureux. Dans *Garçon manqué*, le texte est construit de courtes phrases souvent exemptes de ponctuation, outre les points finaux. À

⁵ *Garçon manqué* est écrit en syntagmes fragmentés et en phrases brisées, racontant l'enfance et la lutte pour l'acceptation (malgré les mentalités historiques face à la race et à la sexualité qui sont au-delà de la compréhension de l'enfant) [...]. Puis, contrairement aux énoncés fragmentés de *Garçon manqué* [...], *Mes mauvaises pensées* est un flot ininterrompu de prose qui détaille l'expérience de Bouraoui en psychothérapie [...]. (Je traduis)

travers ces phrases, pour la majorité rédigées au présent, est faite une lecture de l'enfance de Nina dénuée de réelle chronologie. Certains événements reviennent, diverses voix interviennent, des sensations, des impressions, des doutes, des questionnements sont évoqués, et ce, sans que rien ne soit mis à l'avant-plan outre le malaise identitaire manifeste avec lequel doit évoluer l'auteure-narratrice. Dans *Mes mauvaises pensées*, le texte est construit de très longues phrases, parfois interminables, et d'un seul paragraphe de plus de deux cent soixante pages. À travers ces phrases, également pour la majorité rédigées au présent, est faite une lecture de la vie de Nina exempte de chronologie et, souvent aussi, de repères spatiaux et temporels. Les mêmes événements, anecdotes, images et souvenirs sont inlassablement ramenés, s'appellent les uns les autres, se font écho, se mélangent, se confondent et constituent une inextricable toile tissée et exposée par une auteure-narratrice qui cherche tant bien que mal à circonscrire ce qui échappe à sa mémoire fragmentaire et morcelée.

Si, comme je l'ai mentionné antérieurement, l'auteure-narratrice n'évoque explicitement son statut de sujet buvard que dans *Mes mauvaises pensées*, il est possible d'en observer la germination à la lecture de *Garçon manqué*. Ce statut s'impose en quelque sorte à Nina qui, désirant se construire et se définir par elle-même, souhaite se détacher des autres et du monde par lesquels elle se constate formée, constituée, et dont elle cherche à « refuser » l'influence. Une tentative de *désidentification* se dessine alors au fil des pages du texte et l'auteure-narratrice, constamment déchirée par les oppositions qui la fondent, tente de rejeter l'emprise qu'ont les autres et leur histoire sur elle, cette emprise compliquant, voire contrecarrant sa quête de définition. C'est donc des formes identitaires hégémoniques

auxquelles on l'a associée ou d'une identité fixe dans laquelle on cherche à la circonscrire que l'auteure-narratrice tente de se *désidentifier*.

Garçon manqué est le récit de l'enfance de Nina, enfance en transit, prise entre Alger et Rennes. C'est aussi le récit d'un sujet, sujet pris entre deux origines, deux genres, deux identités : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (GM, p.163) De père algérien et de mère française, Nina est construite sur une opposition ; « [e]n tant que "métisse" Bouraoui devient, à son corps défendant, l'incarnation du conflit » (Fernandes, 2005, p.69) et ravive, par sa simple existence, l'histoire douloureuse d'une guerre longtemps demeurée sans nom ayant opposé la France et l'Algérie, guerre ayant divisé deux peuples désormais marqués à jamais. Elle porte une violence en elle, un déchirement qu'elle incarne et cette position intermédiaire fait d'elle un sujet *inintelligible* peu importe où elle se trouve, le concept d'*intelligibilité*, exposé notamment par Judith Butler, étant relatif à la lisibilité sociale du sujet, à son caractère compréhensible et appréhendable. « Partout étrangère, toujours déplacée, jamais à sa place » (Selao, 2005, p. 75), l'auteure-narratrice ne se sent chez elle ni en France ni en Algérie et son origine métisse la rend étrangère dans les deux pays :

J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage apparent. Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne me comprennent pas. Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. [...] Être séparée toujours de l'un et de l'autre. Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. (GM, p. 19)

Dans les deux pays, elle est l'Autre, une figure d'altérité à laquelle aucun des deux peuples ne peut s'associer. Cette notion d'altérité est d'ailleurs omniprésente dans le texte. Elle est « [c]e qui est différent. Ce qui échappe » (*GM*, p. 95), et c'est à travers le regard⁶ des autres, les yeux qui scrutent et qui excluent, que l'altérité et l'étrangeté se confirment. Entre autres en raison de ce regard scrutateur, qui catégorise, Nina renvoie une image différente selon l'endroit où elle se trouve et *performe* un genre différent. La notion de *performativité* – et éventuellement celle de *citation des normes* – est ici employée au sens que Judith Butler lui octroie dans *Trouble dans le genre*. Le genre est *performatif*, soit façonnant l'identité qu'il est censé être. « [L]e genre est toujours un faire » (Butler, 2005 [1990], p. 96) et demeure une construction, une « identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes* » (Butler, 2005 [1990], p. 265). Ces actes sont performatifs, ce qui prouve l'inexistence d'une identité préalable, à savoir que l'identité est un devenir et non quelque chose d'inné. Ainsi, bien qu'on soit *interpellé* homme ou femme dès notre naissance, on devient sujet entre autres en *performant* un genre et donc en *citant* les normes de la masculinité ou de la féminité.

On peut tracer, dans la *performativité* de l'auteure-narratrice, un parallèle entre l'identité algérienne et le genre masculin ainsi qu'entre l'identité française et le genre féminin. En France, Nina refuse de *citer* les normes de la féminité et rejette son origine française, les deux étant indissociables : « Non, je ne veux pas me marier. Non, je ne laisserai pas mes

⁶ Adrienne Angelo et Caroline Beschea-Fache abordent respectivement cette notion de regard (« gaze ») à la fois comme regard que les autres posent sur l'auteure-narratrice et comme regard que celle-ci pose sur eux.

cheveux longs. Non, je ne marcherai pas comme une fille. Non, je ne suis pas française. Je deviens algérien » (*GM*, p. 51). Les identités multiples mais incomplètes de Nina se fondent toutefois en une négation de la vérité, « parce que rien n'est vrai » (*GM*, p. 109), en une « capacité d'adaptation [qui] est une fuite de la réalité » (*GM*, p. 109). L'auteure-narratrice s'enfonce dans un *qui suis-je* qui semble sans issue, cherchant à trouver qui elle est dans le passage d'une identité à l'autre : « De Yasmina à Nina. De Nina à Ahmed. D'Achmed à Brio. [...] Je ne sais plus qui je suis. Une et multiple » (*GM*, p. 60). À Alger, elle « intègre le pays des hommes » (*GM*, p. 15) qu'est l'Algérie. Elle se déguise, se transforme, prend l'apparence d'un garçon. Elle « tient [son] rôle » (*GM*, p. 17) et trouve sa force dans la volonté d'être quelqu'un d'autre. Pourtant, tout en possédant ce désir de devenir un homme, elle est consciente de ne pas l'être : elle « existe trop. [Elle est] une femme » (*GM*, p. 40). Malgré cette connaissance de son corps, elle veut être un homme, un homme parmi les hommes dans ce pays d'hommes ; elle veut, en fait, devenir invisible.

Ce désir d'être invisible, d'être autre, de devenir un homme, de *citer* les normes de la masculinité, se révèle vain. Nina ne sera jamais ce qu'elle souhaite être et « [t]oute [sa] vie consistera à restituer ce mensonge. À le remettre. À l'effacer. [...] À être une femme. À le devenir enfin » (*GM*, p. 16). L'auteure-narratrice ne se construit pas selon les normes : « Nina est un garçon manqué. Nina, une fille ratée » (*GM*, p. 107). Un dilemme se trace chez elle entre l'identité désirée et le besoin de plaire. De plus, son origine française s'impose constamment à elle : elle « sai[t] la France » (*GM*, p. 38) même en Algérie. Lorsque qu'elle se retrouve à Rennes, Nina doit *performer* le genre féminin, puisqu'il faut y être présentable ;

alors, elle s'efforce de *citer* les normes de la féminité pour ses grands-parents qui l'interpellent comme leur petite-fille. Butler affirme que

[I]es interpellations qui font exister le sujet en le "hélant", performatifs sociaux ritualisés et sédimentés au fil du temps, jouent un rôle central dans le processus de formation du sujet. [...] Être hélé, être interpellé, c'est être constitué à la fois discursivement et socialement. [...] Envisagée ainsi, l'interpellation performative établit que la constitution discursive du sujet est inextricablement liée à sa constitution sociale. (Butler, 2004 [1997], p. 204)

Toutefois, bien que ses grands-parents l'interpellent comme une fille, l'auteure-narratrice finit par être toujours confrontée, à un certain moment, à la présence des deux identités qui s'opposent en elle. Elle appréhende notamment une visite chez le médecin que ses grands-parents lui imposent et qui pourrait dévoiler qui elle cache : « Demain on examine mon corps. Demain on trouvera Ahmed et peut-être Brio » (*GM*, p. 117). Cette « volonté de cacher. De dissimuler. De se transformer. De se fuir » (*GM*, p. 180) est incessante chez l'auteure-narratrice. On constate alors que

[I]e corps n'est [...] pas simplement la sédimentation des actes de discours qui l'ont constitué. Cette constitution peut échouer, lorsque l'interpellation rencontre une résistance au moment où elle veut imposer ses exigences ; alors, quelque chose excède l'interpellation, et cet excès est vécu comme l'extérieur de l'intelligibilité. (Butler, 2004 [1997], p. 206)

C'est le cas avec Nina, qui rejette cette interpellation qui, selon elle, ne la définit pas. En effet, ce qui semble être une tentative de construction identitaire se révèle plutôt chez l'auteure-narratrice être une déconstruction en ce sens où elle refuse, consciemment ou non, toute identification à une origine ou à un

genre, quels qu'ils soient. Elle n'est ni homme, ni femme, ni algérienne, ni française : « Je suis indéfinie. [...] Je deviens inclassable. Je ne suis pas assez typée. [...] Je suis trop typée. » (GM, p. 33) Elle n'appartient réellement à aucun genre, à aucune origine :

The twofold sense of « indéfinie », meaning both undefined and indefinite, shows how Nina's identity is unstable not only because of a lack of words or « type » in which to define her, but also because her nationality and sexuality are not recognised as being acceptable within the conceptual framework of the society in which she operates⁷. (Vassallo, 2007, p. 48-49)

Elle ne peut se définir qu'hors des limites de ces lieux au sein desquels on ne la reconnaît pas. Malgré tout, son identité restera floue, vague : les indices de cette dernière sont d'ailleurs peu nombreux et laissent planer le doute. C'est ainsi qu'elle ne se définit vraiment (ou croit se définir) qu'à la toute fin de *Garçon manqué*, dans un lieu neutre, hors de la France et de l'Algérie, un lieu intermédiaire au sens géographique comme au sens figuré ; c'est à Tivoli, en Italie, que se passe cette révélation de soi. La division des parties du livre appuie d'ailleurs la distinction entre ce lieu intermédiaire qu'est Tivoli et ceux d'où l'auteure-narratrice prend son origine. La première partie du texte s'intitule *Alger* ; la deuxième, *Rennes*, et la troisième, *Tivoli*. C'est dans cette dernière que l'auteure-narratrice se révèle, se retrouve, et c'est à travers son corps que s'effectue cette redécouverte d'elle-même :

⁷ Le double sens de « indéfinie », qui signifie à la fois non définie et indéterminée, montre comment l'identité de Nina est instable non seulement en raison du manque de mots ou de « genre » permettant de la définir, mais aussi parce que sa nationalité et sa sexualité ne sont pas reconnues comme étant acceptables au sein du cadre conceptuel de la société dans laquelle elle évolue. (je traduis)

Mon corps portait autre chose. Une évidence. Une nouvelle personnalité. [...] Je venais de moi et de moi seule. Je me retrouvais. Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je sortais de moi. Et je me possédais. Mon corps se détachait de tout. Il n'avait plus rien de la France. Plus rien de l'Algérie. Il avait cette joie simple d'être en vie. (*GM*, p. 185)

L'idée d'un corps qui se détache, qui se définit par lui-même, est fondamentale. Le corps de l'auteure-narratrice porte les marques de ses deux pays d'origine ; il est ce qui expose sa féminité et qui, pourtant, prend aussi parfois l'apparence d'un garçon. Toute jeune, Nina est déjà consciente que « [son] corps [la] trahira un jour » (*GM*, p. 60). Pourtant, c'est en lui et par lui qu'elle se révèle ; c'est en lui que le changement s'opère. Par l'expérience du désir, il se dévoile finalement à elle, « [p]ar sa décision. D'être un corps libre » (*GM*, p. 186). À ce moment, Nina n'incarne ni un genre, ni un sexe, ni une orientation, ni une origine ; elle n'est plus qu'un corps animé par le désir : « Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. Avec mon corps » (*GM*, p. 184).

Si l'auteure-narratrice semble être en construction identitaire, en quête d'une définition d'elle-même, et si son devenir est en constante remise en question, il s'avère au final qu'aucune de ses identités ne la définit. Elle *performe* les genres en alternance, et ses origines culturelles la divisent et scindent son corps. Qui plus est, c'est finalement à travers le passage d'une identité à l'autre et le refus de s'associer à l'une d'entre elles que Nina se déconstruit jusqu'à ne devenir qu'un corps conscient de sa sexualité. Le sujet buvard qu'est l'auteure-narratrice choisit donc, à la toute fin de *Garçon manqué*, de nier les fragments irréconciliables qui la composent afin de se

désidentifier, de se (dé)construire hors de ce qui ne la définit que par la négative.

Dans *Mes mauvaises pensées*, le statut de sujet buvard de l'auteure-narratrice s'impose à nouveau et, cette fois, toute *désidentification* est inenvisageable. Nina ne peut plus rejeter l'emprise des autres sur elle, puisque ces fragments dont elle souhaitait se détacher dans *Garçon manqué* sont en fait ce qui la constitue ; ils sont indivisibles et forment son identité. La perception de Nina semble toutefois se modifier dans le deuxième texte de la triade qui m'intéresse : si elle envisage toujours cette disposition à tout absorber et à tout garder comme une fatalité, elle l'appréhende désormais également comme une volonté, en ce sens où elle prend conscience de sa propre obsession à tout fixer. Quoi qu'il en soit, elle ne peut nier plus longtemps l'influence des autres et de leur histoire sur elle.

Dès les premières lignes, Nina affirme ceci au Docteur C. : « Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée » (*MP*, p. 11). Il devient d'emblée clair que, malgré le puissant désir de *désidentification* qui animait l'auteure-narratrice dans *Garçon manqué*, sa tentative de détachement s'avère vaine dans *Mes mauvaises pensées*. Dans ce texte calqué sur un flot de confessions faites à sa thérapeute, Nina vacille entre deux temps, se révélant incapable de vivre dans le présent, obsédée par sa propre enfance et l'histoire de sa famille. La frontière entre le passé et le présent devient floue ; le passé continue de s'accrocher au présent, créant un « chevauchement des temps » (*MP*, p. 209) jusqu'à ce que l'existence ne devienne qu'un trait. Porteuse de son histoire personnelle, mais également de celles de sa famille et de

l'Algérie, l'auteure-narratrice se trouve condamnée à « refaire ce trajet d'avant en arrière » (*MP*, p. 18).

Comme je l'ai mentionné précédemment, Nina se présente explicitement dans ce texte comme « sujet buvard », comme faite d'une « peau sensible qui prend tout » (*MP*, p. 64), et c'est ce statut de sujet buvard qui la condamne à être traversée, peuplée, envahie ; à n'être qu'un corps mémoriel qui prend, garde et retient ; qu'une somme de fragments, de restes et de traces laissés par les autres sur sa peau, « [l]a "peau buvard" [...] constitu[ant] ainsi un palimpseste où se brouillent les frontières entre vie et mort, présent et passé, soi et autre » (Parent, 2012, p. 93). Si en effet la conclusion de *Garçon manqué* menait en quelque sorte à un dénouement heureux où le corps, animé par le désir, parvenait à se mouvoir sans étiquettes et où le sujet, détaché, parvenait à simplement « être » à travers ce corps, *Mes mauvaises pensées* renverse cette conclusion en quelques lignes. « Plus [l'auteure-narratrice] avance dans son discours, plus la lectrice s'aperçoit que l'Algérie, refoulée pendant l'adolescence de Nina lorsqu'elle a dû la quitter brusquement pour s'installer en France avec sa mère, envahit constamment le présent » (Parent, 2012, p. 98). Il en est de même pour l'ensemble du passé de l'auteure-narratrice, qui ne fait que resurgir au fur et à mesure qu'elle tente de s'en affranchir ainsi que pour la présence des autres, dont l'influence et l'emprise ne peuvent être davantage niées. C'est la raison pour laquelle *Mes mauvaises pensées* laisse une constante impression de submersion du sujet et, du même fait, un sentiment de suffocation, provoqué par les mots et les lignes du texte. L'auteure-narratrice est envahie par ses souvenirs qui ne cessent de refaire surface et dont elle ne sait ni contrôler la résurgence ni circonscrire le mouvement : « je n'arrive pas à

décrire le mouvement de mes idées fixes qui surgissent, par deux, par quatre, qui se démultiplient » (*MP*, p. 27). C'est par associations libres, ou plutôt par superposition, que s'articule, non sans peine, le récit des confessions de Nina. « C'est cette superposition d'images qui entre dans [sa] vie, c'est cette interférence » (*MP*, p. 18) qui trace la spirale de mots crachée sur le papier, sans pauses ni interruptions, spirale au sein de laquelle les temps, les lieux, les objets, les images et les êtres se fondent jusqu'à ne former qu'un trait infini, puisque « [l]e passé se réactualise dans le présent selon les associations (libres) qui se créent » (Parent, 2012, p. 99). C'est ainsi qu'un souvenir en amène un autre, puis un autre, puis un autre, dans une sorte de course contre la mémoire, une mémoire fragmentée et lacunaire qui ne se laisse pas maîtriser : « je ne sais pas ce qu'est la mémoire comme je ne sais pas ce qu'est la jeunesse, je cours après » (*MP*, p. 24).

Ce retour en arrière, cette expérience particulière de la mémoire, est favorisé par la démarche thérapeutique de Nina : « J'ai la tête ouverte depuis que je viens ici, tout sort, tout passe, je suis visitée par mes propres informations, je n'ai plus peur, je suis la peur » (*MP*, p. 32-33). Comme si le fait d'avoir laissé une brèche s'ouvrir était irréversible et que Nina ne savait pas fermer son esprit, bloquer ce flux d'informations. C'est cette ouverture qui mène à l'écriture dans *Mes mauvaises pensées* : « Avant, j'écrivais dans ma tête, puis j'ai eu les mots, des spirales de mots, je m'en étouffais, je m'en nourrissais : ma personnalité s'est formée à partir de ce langage, à partir du langage qui possède » (*MP*, p. 12). L'auteure-narratrice est possédée par les mots qui reviennent, qui ramènent tour à tour le conflit des origines, l'ambiguïté des genres, l'ambivalence des orientations, la multiplicité des identités. Elle est rattrapée par

ce passé qu'elle cherchait à fuir, envahie par ce qu'elle tenait à l'extérieur du mur qu'elle avait érigé contre ces autres qui s'immiscuent, puis dépassée par la vague d'informations qui la submerge, par le flux d'images.

Cette impression de perte de soi est centrale chez l'auteure-narratrice. À force de contagion, à cause de ce qu'elle considère comme l'invasion des autres en elle, Nina se perd : « Avec les mauvaises pensées, j'ai si peur de ne plus savoir qui je suis. [...] J'aimerais tant venir de moi vous savez, mais d'un moi blanc et désertique sur qui rien n'aurait pris » (*MP*, p. 247). Il y a chez elle ce désir de neutralité, d'être libre de tout cadre, désir qui n'est pas sans rappeler celui qu'elle exprimait dans *Garçon manqué*. L'auteure-narratrice souhaite « être », exister en elle-même et pour elle-même, vivre libre :

Il n'y a aucune limite dans mon temps, c'est une forme de liberté ; [...] comme un baume qui restituerait tout ce que j'ai perdu [...] ; la liberté quand je refuse de penser à ma famille, à son cercle, à son agencement, [...] la liberté quand je sais au fond de moi que je quitte l'enfance, que je peux être seule et séparée, que je peux trouver ma place dans le monde [...]. (*MP*, p. 62-63)

Mais ce désir est vain : Nina ne sait pas se séparer. Elle reste visitée, envahie, assiégée. Elle est un carrefour humain, traversé, peuplé ; un sujet buvard, une peau qui prend et garde tout ; une chair fossile dont les crevasses regorgent de marques, de restes ; un corps témoin portant les traces d'un passé qui s'étire, qui s'éternise ; un corps mémoriel dont chaque pore de la peau exsude de souvenirs ; un corps transparent qui a été traversé jusqu'à se rendre flou ; un « corps composé des autres » (*MP*, p. 95), un sujet parasité dont la mémoire et l'écriture ne peuvent qu'être également visitées puis marquées

à leur tour par ces autres qui laissent leurs traces. Ce sont ces couches, ces strates superposées, ces fragments déposés, qui composent le corps de l'auteure-narratrice⁸, qui constituent ce qu'elle est, qui fondent son expérience mémorielle et son écriture, puisqu'en elle « [t]out se confond [...], c'est la vie monument » (MP, p. 32).

Malgré d'importantes différences entre *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* sur le plan de la structure, notamment la division du premier en parties, une chose est commune aux deux textes, à savoir que les expériences rapportées témoignent d'un rapport trouble à un passé dont le présent ne sait s'affranchir, les deux temps s'enchevêtrant dans la mémoire de l'auteure-narratrice comme dans son écriture :

La constante interférence du passé dans le présent amène Bouraoui à suggérer une correspondance de la vie avec le passé. Ce que propose Bouraoui, en fait, c'est une organisation non chronologique du temps qui permet la connexion entre différents moments (et les lieux qui y sont associés). Le temps de la vie serait ainsi soumis à une autre logique, où le passé n'est jamais mort, ni même jamais passé, logique autre qui est le produit d'une écriture travaillant contre la mort. (Parent, 2012, p. 99)

⁸ Si tout sujet est constitué discursivement et socialement, c'est la manifestation de cette constitution qui est singulière chez Bouraoui. Le vocabulaire employé octroie une forme de matérialité à l'influence des autres et du langage, et des termes comme « traces », « marques », « fragments », « strates » sur ou dans la peau et le corps suggèrent une certaine portée physique – ce qui n'est pas sans rappeler les effets du langage s'apparentant à la douleur et à la blessure physiques dont parle Butler (voir la deuxième note de fin). L'écriture et la mémoire sont également représentées comme soumises à l'influence extérieure et cette influence les expose elles aussi à la fragmentation et au parasitage, puisque si le sujet se présente comme buvard, l'écriture et la mémoire le sont également.

C'est alors une écriture toujours à vif, jamais fermée, qui ne cesse de se recouvrir elle-même. Cette même écriture, bien que circonscrite dans des textes clos, ne se termine pas dans ces derniers de façon à laisser supposer que l'auteure-narratrice a pu s'affranchir du passé. Même si *Garçon manqué* se termine par le dénouement dont j'ai déjà fait mention, il est clair, avec *Mes mauvaises pensées*, qu'il y a encore un questionnement identitaire. Helen Vassallo expose cette absence de « fin » qui reflète une quête identitaire qui s'éternise : « Bouraoui recognizes that her quest for identity will be a lifelong endeavour : there is no pseudo-definitive ending in *Mes Mauvaises Pensées* as there is in *Garçon Manqué*.⁹ » (Vassallo, 2009, p. 50) La raison pour laquelle cette quête semble ne pas prendre fin se trouve, selon moi, dans le statut de sujet buvard de l'auteure-narratrice. Ne sachant pas « fermer sa peau », elle est constamment traversée, tout comme son écriture. Cette « ouverture », ou plutôt cette incapacité à « fermer » sa tête, son corps et sa peau, prédispose l'auteure-narratrice à laisser les autres parasiter son être, sa mémoire et son écriture, qui se font buvards à leur tour. Comme Vassallo le précise, Nina elle-même atteste de sa perméabilité : « her life, her identity and her desires are not fixed or sealed, but fluid, permeable, and open¹⁰ » (Vassallo, 2009, p. 51).

⁹ « Bouraoui reconnaît que sa quête d'identité sera le travail d'une vie : il n'y a pas de fin prétendument définitive dans *Mes mauvaises pensées* comme il y a dans *Garçon manqué*. » (je traduis)

¹⁰ « sa vie, son identité et ses désirs ne sont pas fixes ou fermés, mais fluides, perméables et ouverts » (je traduis).

***De la violence à la resignification :
le désir de fusion du sujet dans Nos baisers sont des adieux***

Nina affirme, dans *Mes mauvaises pensées*, texte central dans la triade étudiée ici, qu'être un sujet buvard relève à la fois d'une « fatalité » et d'une « volonté ». Cette affirmation est en fait plus que représentative de sa progression : en effet, *Garçon manqué* met en scène un sujet formé par les autres contre son gré ; *Mes mauvaises pensées*, un sujet déchiré par cette emprise à la fois inévitable et recherchée ; et *Nos baisers sont des adieux*, un sujet désirant se rattacher à ce qui l'a construit. Ce statut de sujet buvard ne disparaît pas ; ce dont est constitué l'auteure-narratrice fait plutôt l'objet d'une réappropriation. La réappropriation résulte, selon Butler, d'une *resignification*, rendue possible par la reproductibilité des mots blessants et injurieux que la théoricienne considère comme nécessaire. Pour Butler,

[l]a possibilité de décontextualiser et de recontextualiser de tels termes à travers des actes radicaux de mésappropriation publique fonde l'espoir ironique que la relation conventionnelle entre le mot et la blessure puisse au fil du temps devenir plus ténue et enfin se briser. (Butler, 2004 [1997], p. 141)

C'est effectivement le cas dans *Nos baisers sont des adieux*. Si *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* laissent en suspens une impression de violence en ce qui concerne ce statut de sujet buvard qui octroie un pouvoir, une portée, à la résurgence du passé ainsi qu'à l'influence des autres sur Nina, ce dernier texte s'ouvre plutôt sur une sensation de fusion. En effet, comme il est admis que l'auteure-narratrice « ne sai[t] pas [s]e séparer » (*MP*, p. 36), qu'elle s'est constituée, formée, construite des autres, qu'elle a été marquée par leur passage, il paraît

désormais inutile de lutter. Ainsi, plutôt que d'être en guerre perpétuelle contre le monde entier et contre elle-même, Nina semble plutôt choisir de se rallier : « Je me suis raccordée aux hommes, aux femmes, aux objets et aux images qui ont construit la personne que je suis » (Bouraoui, 2010, p. 9)¹¹. Il est possible de lire, dans ces lignes, un apaisement chez l'auteure-narratrice relativement au caractère multiple, composite, de sa subjectivité. Il y a là un désir de rassembler ces fragments qui semblaient pourtant irréconciliables, une tentative d'unifier la pluralité d'un « Je » qui pourrait ainsi retrouver une forme de singularité.

La division du texte vient appuyer la sensation qu'un certain désir de fusion sous-tend l'écriture de *Nos baisers sont des adieux*. Chaque chapitre est titré d'un nom, d'un endroit, d'une image ou d'un objet suivi(e) d'un lieu et d'une date. Chacun d'entre eux réfère ainsi à un morceau de la vie de l'auteure-narratrice, à l'une des influences qui ont construit, petit à petit, la femme qu'elle est devenue. Ainsi structuré, le texte paraît circonscrire chacun des éléments afin qu'ils deviennent parties d'un tout. L'écriture et la mémoire se montrent alors moins tourmentées, moins divisées, et Nina ne semble plus déchirée entre les différents fragments de son identité et apparaît plutôt assumer tout ce qui la constitue. Le texte repasse en effet à travers tout ce dont se composent l'auteure-narratrice et son existence. La narration aux temps passés, imparfait et passé composé, laisse supposer une certaine coupure, jusqu'alors inexistante, entre le passé et le présent. Le retour en arrière est donc délibéré et contrôlé,

¹¹ Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention BA, suivie du numéro de page.

contrairement à la résurgence chaotique du passé dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées*. Il ne faut cependant pas confondre la tentative de recoller les morceaux autrefois éparses, de coaguler cette « écriture qui saigne » (*MP*, p. 176), à une totale guérison. Si Nina tente de cicatriser ses plaies, de se cicatriser, c'est paradoxalement qu'elle demeure consciente de la présence des blessures du passé qui auront laissé des traces, puisque les cicatrices en sont la preuve ; elles les gardent en mémoire.

Il n'est pas toujours possible de rattacher les performatifs à l'instant de leur énonciation, mais la force qu'ils exercent est porteuse de la trace mnésique du corps. Il suffit pour le voir de considérer la façon dont, lorsqu'on a été blessé [*called an injurious name*], cette histoire s'inscrit dans le corps, les mots pénétrant les membres, façonnant les gestes et ployant l'échine. Il suffit de considérer comment les insultes racistes ou sexistes vivent et se nourrissent de la chair de celui à qui elles sont adressées, comment ces insultes s'accumulent au fil du temps, masquant leur historicité, prenant l'apparence du naturel et traçant les limites de la *doxa* qui est considérée comme la "réalité". [...] Le moment où, au cours de cette histoire, des individus s'approprient ces normes pour combattre leur effet historiquement sédimenté est un moment insurrectionnel, qui fonde un futur en rompant avec le passé. (Butler, 2004 [1997], p. 209-210)

C'est alors une *contre-mobilisation* qu'effectue Nina, à savoir la reprise de ce qui l'a blessée, le renversement des mots utilisés contre elle afin qu'ils deviennent instruments de résistance. Il y a, dans *Nos baisers sont des adieux*, revendication du passé et de toute la douleur latente qu'il contient, de la présence des autres, revendication finalement de ce statut de sujet buvard dont la subjectivité a été formée, construite par ce passé et par ces autres. L'auteure-narratrice paraît alors ne plus nier l'influence de ces derniers et ainsi ne plus vivre dans un

constant état de guerre contre soi et contre le monde, dans une permanente sensation de colère et de violence, dans une inlassable impression de déchirure identitaire.

La lecture conjointe de *Garçon manqué*, de *Mes mauvaises pensées* et de *Nos baisers sont des adieux* permet de voir l'évolution d'un sujet buvard parasité par un passé troublé et par la présence des autres. Si Nina se montre formée, construite par l'influence de son passé et des autres dans son existence, la relation avec ce statut de sujet buvard qui la caractérise évolue toutefois au sein des trois textes. C'est un irrépressible désir de *désidentification* qui anime l'auteure-narratrice dans *Garçon manqué*, le désir de pouvoir être, simplement, de s'incarner dans un corps détaché, libre. Malgré le dénouement que connaît Nina dans ce dernier texte, *Mes mauvaises pensées* renvoie plutôt l'image d'un être submergé par cette influence contre laquelle il avait cherché à se battre, influence dont il est impossible de se défaire. Après une tentative (vaine) de *désidentification* suivie d'une incontrôlable submersion, l'auteure-narratrice semble cesser de lutter contre ce qui ne peut se vaincre, à savoir ce statut de sujet buvard qui fait d'elle une surface d'inscription sans fin sur laquelle se sont gravées les traces des images, objets, lieux et personnes qui l'ont constituée. C'est ainsi que se construit l'écriture de *Nos baisers sont des adieux*, soit certes comme un inventaire de ces traces, mais comme un inventaire effectué de façon contrôlée par une auteure-narratrice qui fait de plein gré un retour en arrière, qui plus est pour la première fois au passé. Un sentiment d'apaisement se dégage donc de ce troisième texte, une impression qu'un désir de fusion motive Nina à circonscrire et ainsi à unifier ces fragments qui ont longtemps paru irréconciliables afin de former un tout. Toutefois, à l'instar

d'une courteline, ces morceaux épars, même s'ils sont rassemblés, conservent leur unicité et leur caractère composite, et cette hétérogénéité témoigne du statut de sujet buvard toujours présent chez l'auteure-narratrice, permettant le constat du cheminement de cette dernière à travers les trois textes, du refus d'être influencée par les autres au désir de se raccorder à eux.

Bibliographie

ANGELO, Adrienne. (2010), « Vision, Voice, and the Female Body: Nina Bouraoui's Sites/Sights of Resistance », dans Cybelle H. McFADDEN et Sandrine F TEIXIDOR (dir.), *Francophone Women: Between Visibility and Invisibility*, Peter Lang, New York, p. 77-98.

BESCHEA-FACHE, Caroline. (2010), « The métis body: Double mirror », dans Cybelle H McFADDEN et Sandrine F TEIXIDOR (dir.), *Francophone Women: Between Visibility and Invisibility*, New York, Peter Lang, p. 99-124.

BOURAOUI, Nina. (2010), *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock.

—. (2008), *Appelez-moi par mon prénom*, Paris, Stock.

—. (2005), *Mes mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. (2004), *Poupée Bella*, Paris, Stock.

—. (2000), *Garçon manqué*, Paris, Stock,

—. (1999), *Le Jour du séisme*, Paris, Stock.

- BRAIDOTTI, Rosi. (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- BRUGÈRE, Fabienne et Guillaume le BLANC (dir.). (2009), *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques ».
- BUTLER, Judith. (2005 [1990]), *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- . (2004 [1997]), *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam.
- HARRINGTON, Katharine. (2006), « Writing between borders: nomadism and its implications for contemporary french and francophone literature », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 2, p. 117-125.
- KOSNICK, Kristina. (2011), « Reading Contemporary Narratives as Revolutionaries: Radical Textuality and Queer Subjectivity in the Works of Monique Wittig, Anne F. Garréta, and Nina Bouraoui », dans Melanie HACKNEY et Aaron EMMITTE (dir.), *Sexuality, Eroticism, and Gender in French and francophone Literature*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, p. 1-15.
- FERNANDES, Martine. (2005), « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la "bâtarde" dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », *Esprit Créateur*, vol. 45, n° 1, p. 67-78.
- JACCOMARD, Hélène. (2004), « "Cours, cours, Nina!": *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », *Essays in French Literature*, n° 41, p. 43-61.
- LAURETIS, Teresa de. (1990), « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1, p. 115-150.

- LEBADI, Benaouda. (2008), « Identity: Bodies and voices in Coetzee's *Disgrace* and Bouraoui's *Garçon manqué* », dans M. F. BORCH, E. R. KNUDSEN & B. C. ROSS (dir.), *Bodies and voices*, Amsterdam, Rodopi, p. 33-43.
- LEEK, Sara Elizabeth. (2012), « "L'écriture qui saigne": Exile and wounding in the narratives of Nina Bouraoui and Linda Lê », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 2, p. 237-255.
- MAVAMBU-NDULU, Anny. (2013), « La figure du métis dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui : Une redéfinition des frontières et des relations entre la France et l'Algérie? », *Expressions maghrébines*, vol. 12, n° 2, p. 79-94.
- PARENT, Anne Martine. (2012), « La peau buvard de Nina Bouraoui », *La revue critique de fixxion française contemporaine*, <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.09>>.
- PEARS, Pamelam. (2012), « The Guest/Host dichotomy of "L'hôte" in Leïla Sebbar's *Marguerite* and Nina Bouraoui's *Garçon manqué* », *Rocky Mountain Review*, vol. 66, n° 1, p. 64-75.
- RODRÍGUEZ CANTUESO, Francisco Javier. (2008), « Nina Bouraoui : La femme-palette de mille couleurs », *Logosphère: Revue d'études linguistiques et littéraires*, n° 4, p. 119-134.
- SEGARRA, Marta. (2006), « La réappropriation de l'orient chez les romancières franco-maghrébines : Nina Bouraoui », dans C. BOUSTANI, E. JOUVE & V. KHOURY-GHATA (dir.), *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, p. 149-159.
- SELAO, Ching. (2005), « Porter l'Algérie : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », *Esprit Créateur*, vol. 45, n° 3, p. 74-84.
- SETTI, Nadia. (2012), « Blessures des frontières », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 2, p. 177-195.

VASSALLO, Helen. (2009), « Unsuccessful alterity? The pursuit of otherness in Nina Bouraoui's autobiographical writing », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n° 1, p. 37-53.

VASSALLO, Helen. (2007), « Wounded storyteller: Illness as life narrative in Nina Bouraoui's *Garçon manqué* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, n° 1, p. 46-56.

Résumé

Cet article propose de suivre l'évolution du statut de « sujet buvard » chez Nina Bouraoui. Du désir d'effacement et de *désidentification* qui l'anime dans *Garçon manqué* à l'impression de fusion présente dans *Nos baisers sont des adieux* en passant par la sensation d'envahissement et de débordement qui traverse *Mes mauvaises pensées*, l'auteure-narratrice parvient à apprivoiser cette peau buvard qu'elle percevait à la fois comme une « volonté de tout prendre du monde qui [l']entoure » (2005, p. 123) puis comme une fatalité, un « problème de tout prendre, de tout garder » (2005, p. 66).

Abstract

This article proposes to follow the evolution of the « blotting subject » in three novels by Nina Bouraoui: *Garçon manqué*, *Mes mauvaises pensées*, and *Nos baisers sont des adieux*. What Bouraoui names a « blotting skin » is perceived by the autobiographical narrator as a « will to take everything in the world around [her] » (2005, p. 123; my own translation) and a

fatality that forces her « to take everything, to keep everything » (2005, p. 66; my own translation). A clear evolution can be traced from *Garçon manqué* to *Mes mauvaises pensées*. While *Garçon manqué* shows a process of dis-identification, not to say a form of erasure, and while the subject of *Mes mauvaises pensées* faces the overwhelming sensation of being invaded by others *Nos baisers sont des adieux's* tone indicates a more controlled relationship to the « blotting skin ».

Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume

Dawn Cornelio
University of Guelph

Le moi de l'homme n'est pas
réductible à son identité vécue.

Jacques Lacan¹

Comme le moi ne doit pas être réduit au vécu, l'autofiction ne doit pas être réduite à la vie. Toutefois, qui dit *autofiction* ne dit pas seulement fiction, et le vécu de l'écrivain ne peut pas être

¹ En 1948, lors du 11^e Congrès des psychanalystes de langue française, dans un discours intitulé « L'agressivité en psychanalyse », Jacques Lacan a prononcé cette remarque.

complètement évacué des textes. Dans un examen de n'importe quel aspect du travail de Chloé Delaume, la place du vécu est indéniable, car non seulement écrit-elle sa vie, mais elle vit son écriture aussi, sans permettre que l'une ou l'autre impose des limites. Particulier à l'autofiction de Delaume est un seul événement dramatique de sa vie qui figure fréquemment dans ses textes. La chercheuse qui entreprend une étude de ses œuvres doit décider quelle valeur accorder à l'événement *autour* duquel l'écrivaine construit son œuvre, son identité, sa vie, sa subjectivité. Car il serait faux de passer à côté de l'événement, tout comme il serait faux d'exagérer son rôle. En effet, l'auteure elle-même ne le nie pas, mais elle refuse de le laisser déterminer son identité personnelle. Alors, la chercheuse doit aussi l'inclure, mais elle doit peser ses mots quand elle parle, ou écrit, au sujet du moment qui a marqué la vie de la petite fille que l'écrivaine a été. Comment ne pas tomber, en cherchant à montrer de l'empathie, dans le mélodrame ? Comment ne pas banaliser, par un ton qui se veut neutre et savant, une tragédie personnelle ? Comment ne pas s'approprier un événement qui ne peut appartenir qu'à l'auteure, la seule qui a le droit d'en parler dans son œuvre ? De même, où placer la révélation dans une analyse ? Au début pour contextualiser ? À la fin pour expliquer ou justifier une théorie ? Dans une note en bas de page pour montrer qu'on sait, mais qu'on ne veut pas insister ?

Peu nombreux sont ceux qui, pour peu qu'ils connaissent le travail de Delaume, ne sont pas au courant de l'événement que nous évoquons ainsi : le fait qu'en 1983, son père a tué sa femme (la mère de l'auteure), avant de se suicider, sous les yeux de leur fille, qui avait 10 ans à l'époque. Dans le présent essai, la stratégie privilégiée pour le traitement de cet

événement ne sera pas de montrer son influence dans les textes de l'auteure, mais d'exposer ce qu'elle-même en fait dans certains textes, tout en l'entourant d'autres exemples qui permettront de voir de manière plus globale certains aspects de la production de cette écrivaine. Ce qui nous intéresse ici est donc rôle de la fragmentation – dans les descriptions du crime et dans d'autres cas aussi – dans la création d'une subjectivité active chez Delaume, car, dans sa tentative de prendre le contrôle d'une histoire qui lui a échappé et d'en construire une autre, elle procède par une mise en morceaux, c'est-à-dire par une fragmentation, sur laquelle elle opère une (re)construction. Nous proposons d'examiner la fragmentation sur deux plans : celui des corps – surtout celui des autres mais aussi celui de la narratrice – et celui de l'identité, particulièrement dans sa relation au nom – encore une fois, celle des autres et celle de l'auteure-narratrice.

Fragmentations des corps

Ouvrir au hasard une œuvre de Delaume implique de courir le risque de tomber sur un texte parsemé d'images violentes et sanglantes de corps humains assassinés, mutilés, cuisinés ou dépecés, peu importe qu'ils soient réels, fictifs, ou métaphoriques. Un coup d'œil sur plusieurs romans et récits nous permet de remarquer la généralisation du phénomène. *Les Mouflettes d'Atropos* (2000) propose un fantasme de la mise en morceaux du corps de la maîtresse du mari de la narratrice et de celui de nombreux hommes, représentants de leur sexe. *Le Cri du sablier* (2001) offre la description la plus explicite du

meurtre-suicide des parents de l'auteure. *Certainement pas* (2004) se déroule dans le pavillon psychiatrique d'un grand hôpital et prétend vouloir trouver l'assassin du docteur Lenoir. Dans *La Nuit je suis Buffy Summers* (2007), les patients essaient de s'échapper d'un hôpital psychiatrique où l'infirmière fait prélever les organes des malades pour les vendre à ceux qui vont les consommer après avoir payé des prix exorbitants : « C'est donc très fermement que Miss Mildred Ratched somme ses aides-soignants de prélever les organes d'usage, ainsi que les crânes et certains os [...]. Pour toute solde cette nuit, une seule satisfaction : le bocal tintinnabule ses cinq kilos de métacarpes, elle peut enfin honorer sa plus ancienne commande, le maire sera ravi » (p. 5). Dans *ma maison sous terre* (2009) est situé dans un cimetière et se déclare une tentative d'assassiner la grand-mère de son auteure, tout en explorant le désir de la narratrice de participer à une séance de thanatologie. *Une femme avec personne dedans* (2011) prend comme point de départ le suicide d'une lectrice. Chez Chloé Delaume, le corps est découpé, segmenté, éclaté, nié, et remixé, suivant une expression chère à l'auteure.

La scène du meurtre-suicide, de la fragmentation des corps des parents est la plus explicite dans *Le Cri du sablier*, le troisième texte de l'auteure. La porte du roman s'ouvre avec celle que les policiers enfoncent en arrivant dans l'appartement à la suite du crime :

Les hommes nombreux forcèrent la porte. [...] Ils aspiraient chaque goutte pour se forcer à croire pour se forcer à dire j'y étais sans la peur sans le dégoût sans choc sans envier la crécelle de l'enfant moite d'A+. Ils salivaient chaque touffe de cervelle échevelée pour se forcer à croire se forcer à dire je suis venu pour vaincre et non pas pour regarder. Par-dessus la fine croûte de maman sur ma robe s'étala contiguë la mélassonne

pitié le jus du parvenu la déjection des pleutres qui jalourent en geignant le clinamen aride qui s'abat sur tous ceux ornant faits divers. (Delaume, 2003a, p. 9²)

Examiner cet extrait comme un ensemble montre non seulement une subversion de la syntaxe, mais aussi une fragmentation inattendue des phrases : le fait qu'elles ne sont pas fragmentées par la ponctuation attendue par le lecteur mène à une fragmentation de la pensée et de la compréhension (à part les points, tout au long du texte, il n'y a presque aucun signe de ponctuation qui découpe le texte en séquences maîtrisables). Comme le corps de chacun des parents décrit précédemment, le texte est à la fois un ensemble cohésif et un objet éclaté qui violente le lecteur. Comme le texte, le corps des parents est réduit à des fragments : les flaques et les gouttes apparaissent comme des euphémismes représentant le sang et tous les autres liquides vitaux qui s'échappent des corps et préparent les policiers et les lecteurs à la boucherie de la scène qui se matérialise sous leurs yeux. De même, il est possible de comprendre « l'enfant moite d'A+ » comme un autre euphémisme pour le groupe sanguin du père, sans oublier que A est aussi l'initiale du nom de famille de cet homme qui, avant d'emménager du Liban en France, s'appelait Abdallah. Mais l'auteure ne se limite pas à évoquer les dégâts par des euphémismes, et ne tarde pas à frapper avec une violence ironique, en réduisant les corps parentaux aux « touffes de cervelle échevelée », à la « fine croûte de maman sur [s]a robe », au « jus du parvenu », le descripteur « parvenu » étant souvent lié au père. Les fragmentations des corps, dans une description tout aussi fragmentée, ainsi que la mise en évidence de ces

² J'incorpore une analyse alternative de ce texte dans mon article, « Elle se nomme Chloé Delaume : un parcours personnel et littéraire » (2014).

fragments, représentent un élément fondamental et récurrent chez Delaume, qui semble devoir mettre en morceau, afin de voir ce qu'il y a à découvrir, avant de passer à la (re)construction.

De manière générale, le temps de narration delaumien est plutôt éclaté, et *Le Cri du sablier* n'échappe pas à cette tentative généralisée de déstabilisation des lecteurs. Ce n'est qu'une dizaine de pages plus tard que le lecteur du roman apprend ce qui a rendu nécessaire l'arrivée des policiers racontée plus haut : « En fin d'après-midi le père entra dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa *genoux* à terre et enfouit le canon tout au fond de sa *gorge*. Sur sa *joue* l'enfant reçut fragment *cervelle* » (Delaume, 2003a, p. 19 ; je souligne). Nous voyons le même événement, mais au moment même où il a lieu, quelques minutes avant l'irruption des policiers. Comme dans l'extrait précédent, les parties du corps des parents – et de la fille – se détachent de l'ensemble de l'être humain pour se disperser en liquides et en petits morceaux. Dans ces deux séquences, l'action se passe comme dans le vide : il manque toute sensation sauf l'impression visuelle de la violence : le lecteur n'entend pas les explosions qui auraient accompagné les coups de feu ; il n'entend pas non plus les inspirations abruptes de la fille éblaboussée ni des policiers quand la porte s'ouvre sur la scène du meurtre ; il n'entend pas les paroles des policiers, qui sont plus rapportées que prononcées quand ceux-ci se parlent. Dans ces scènes, le lecteur ne peut que voir chaque élément qui se détache, presque au ralenti, des corps réduits en parcelles séparées, qu'elles soient liquides ou solides, qui s'étalent et se dissipent. Cet extrait, avec le précédent, permet de remarquer que les composants des corps de chacun des parents ne

touchent pas la fille de la même manière. C'est-à-dire les résidus de la mère n'arrivent pas jusqu'au corps de la fille et restent en « une fine croûte [...] sur [s]a robe », tandis que l'enfant reçoit un bout de cervelle du père sur la joue. Dans la mort, tout comme dans la vie, la présence de la mère est insuffisante à protéger la fille des violences du père³.

Désormais, la scène du meurtre-suicide n'est qu'un exemple de l'importance de la fragmentation corporelle dans l'écriture de Delaume. Par exemple, dans *La Vanité des somnambules* ainsi que dans *Où le sang nous appelle*, l'auteure met en scène un accident de voiture où la violence infligée aux corps des personnages parentaux permet à la narratrice de se séparer de l'histoire dont on pourrait penser qu'elle est la victime. Dans ces descriptions, la réalité qu'est la mort des parents passe par l'écriture et est ainsi contrôlée par la narratrice. Celle-ci ne subit pas la violence du crime, elle crée une histoire alternative qui l'écarte du sang et des bouts de chair. Dans *La Vanité des somnambules*, la mort violente des parents est d'abord réduite à une douzaine de mots : « Les Citroën ne sont pas fiables. 30 juin 83 : autoroute et calcination » (p. 20). Ici, les corps ne sont ni dépiécés ni détaillés, mais leur destruction par la chaleur et le feu est tout de même anéantissante. Nous attirons l'attention sur cette courte description de l'accident, car une pareille scène surgit encore dans *La Vanité des somnambules* et aussi, une décennie plus tard, dans *Où le sang nous appelle*. En fait, seulement trois

³ Bien que, dans le cadre de cette étude, j'inclue l'analyse d'une scène de violence contre la fille aux mains du père, l'œuvre en est parcourue d'autres, qui montrent que, dans la plupart des cas, la mère, même si elle n'y participe pas directement, ne fait pas obstacle au père. Ces scènes devraient faire l'objet d'une analyse à part.

chapitres plus tard dans le même récit, le passage de l'événement autobiographique à la mise en fiction se lit en toutes lettres dans une courte description de ce que la narratrice considère comme la création acceptable :

je suis orpheline **loge fibreuse** à cause d'un sale crime **premier méninge** oublions-le **dure-mère** scotomisons [...] un mensonge propre m'a proposé **sillon central** dans la BX familiale mes très chers parents ont cramé **scissure de Rolando** ça sentait le caoutchouc et **scissure de Sylvius** le poulet grillé **lobe frontal** c'est plus plausible il faut l'avouer **lobe pariétal** la fiction est la seule **lobe temporal** assainissant réalité **lobe occipital** affabulette à cérébrer **gyrus cingulaire** trauma initial : données effacées » (Delaume, 2003b, p. 45)

Dans cette citation, ce ne sont pas les corps des parents ni celui de leur fille qui se font dépiécer, mais plutôt le cerveau de l'auteure-narratrice qui travaille pour changer « un sale crime » en réalité acceptable, libre de honte, un fait divers plus admissible, plus convenable que celui où figurent les deux coups de feu. Séparés seulement par les mots représentant les pensées de cette même narratrice, les éléments du cerveau – liés entre eux par l'emploi des lettres grasses dans le texte – travaillent ensemble et triomphent, au moins momentanément, de la situation. Le cerveau, et le clavier, de la narratrice transforment le réel en histoire, mais l'auteure, par la présence du processus mental, ne manque pas de nous rappeler qu'il s'agit d'une autofiction, où l'écrivaine aurait « confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage », comme l'a dit Doubrovsky.

Dans *Où le sang nous appelle*, l'accident de voiture fait encore une apparition, mais cette fois-ci, la description s'étend sur tout un chapitre d'une dizaine de pages, et le véhicule

accidenté appartient à la famille de la sœur de la mère de l'auteure-narratrice, qui l'a accueillie après le décès de ses parents. Nous nous intéressons à cette scène d'accident comme aux autres parce qu'elle aussi est caractérisée par la fragmentation corporelle. Cette fois-ci, les éléments des corps – une quarantaine au total, la plupart regroupés dans les quatre premières pages du chapitre – ne se détachent pas mais subissent néanmoins la violence du choc. Par ailleurs, dans l'épisode qui figure dans *Où le sang nous appelle* (surtout le chapitre 2, « En juin, probablement 1984 »), bien plus long que dans les scènes trouvées dans *La Vanité des somnambules*, il s'agit des parties du corps non seulement de la narratrice, mais aussi des autres membres de la famille, tout comme il s'agit des mains, des jambes, des dos, etc., et non seulement du cerveau réfléchissant. Malgré ces différences importantes, les épisodes permettent surtout d'attirer l'attention sur le fait que le corps humain occupe une place capitale dans la production delaumienne, et la présence des parties de corps n'est pas limitée au traitement d'un ou deux thèmes mais représente en effet un phénomène assez généralisé, comme nous venons de le voir, et comme nous le verrons encore ci-dessous.

Dans *Les Mouffettes d'Atropos*, la narratrice inflige une autre violence fictive à plusieurs de ses personnages : elle se venge de son mari, de celle que son mari lui a préférée et de ceux qui, dans le bar à hôtesse où elle se prostitue, la réduisent à un réceptacle sexuel, en s'attaquant dans chaque cas à leurs organes sexuels. Dans ses fantasmes, elle sert à son mari des recettes dont l'ingrédient principal vient des morceaux du corps de son amante. Lors de la scène la plus explicite, ce sont les lèvres du vagin qui seront servies, et, bien que ce ne soit pas le seul morceau du corps consommé, dans ce cas ce n'est ni la

recette ni la dégustation qui joue le rôle principal, mais le geste amputatoire et violent qui raconte la séparation de la chair du corps encore vivant. Cette description est moins explosive que celle du meurtre-suicide, car la scène – un seul long paragraphe, en fait – se lit comme la transcription d’une intervention chirurgicale très contrôlée, organisée, et scientifique. Sont ici énumérés les parties de l’anatomie, les gestes de la praticienne et les instruments dont elle se sert : la litanie n’est interrompue que par les injonctions de la narratrice, qui somme l’amante de se taire et de se tenir tranquille. Il s’agit des petites lèvres du vagin, dont, selon la narratrice, l’élasticité facilite la prise, mais dont la petite taille oblige à un travail précis, car pour les servir au mari en tapas, il ne faut pas en perdre la moindre bouchée. Dans l’énumération des éléments du système reproductif de la femme, nous retrouvons donc les ovaires qui sont orangés, la vulve qui est ouverte sur l’Absolu, le col qui n’est pas marqué par une lettre de feu, et l’utérus dont les mycoses sont bénignes. Les gestes – *saisir, tirer, ponctionner, révélation, dissection, radiation* et *épuration* – nous conduisent, par un nombre presque égal de verbes et de noms, du début de l’intervention jusqu’à sa fin et sont accompagnés par la mention d’instruments médicaux tels que scalpel, coupelle, forceps et aiguille. Un seul outil non médical, le « Cutter » (Delaume, 2000, p. 31), surgit entre le forceps et l’aiguille et souligne la violence de l’intervention. Finalement, après la remarque « OPÉRATION TERMINÉE » (Delaume, 2000, p. 31), le dernier instrument demandé, Serviette, clôt le paragraphe et le passage. Chacun de ces objets est souligné dans le texte par l’emploi de lettres italiques et, avant le mot « *Serviette* » (Delaume, 2000, p. 31), la remarque « OPÉRATION TERMINÉE » attire l’attention du lecteur par ses petites majuscules encore plus criardes que l’unique

majuscule employée pour commencer chaque étape de l'opération. Cette habitude typographique des écrits de Delaume sert non seulement à accentuer, mais aussi à briser la lecture et à forcer le lecteur à prêter une attention particulière aux expressions ainsi démarquées, ainsi qu'à s'interroger sur le choix de l'auteure des mots ainsi distingués ; il s'agit donc de l'imposition d'une lecture fragmentée, car interrompue, qui se fait l'écho des parties du corps détachées de l'être humain en général, de la rivale de la narratrice dans cette scène. Les buts du passage sont multiples ; à part s'acquitter d'une pulsion vengeresse et violente, contre l'amante et le mari aussi, la narratrice cherche, dans son excision et son exploration, une réponse à la question : pourquoi son mari a-t-il préféré ce vagin-là au sien ? Toutefois, si le désir de représailles et de punition est satisfait par cette attaque médicalisée, la question reste sans réponse, l'investigation par excision est un échec, la mise en morceaux des organes génitaux n'a mené à aucune découverte, à aucune compréhension.

Dans ce récit, si la narratrice cherche une explication à sa situation de femme trompée seulement à l'intérieur du corps de l'amante, la pulsion vengeresse s'étend cependant à plusieurs corps masculins, surtout à l'aide de l'invention de la narratrice du « *Bito-Extracteur®* (Brevet No. 4532XF/ 9785K/ Tous droits réservés) » (Delaume, 2003a, p. 58), un four à micro-ondes modifié qui permet l'introduction du pénis offensant, par une petite fenêtre aménagée à cette fin, avant de procéder à la cuisson de celui-ci, ce qui mènera à son détachement du corps. Dans le contexte de cet appareil, nous ne devons pas négliger de signaler la forte présence de références à l'Américaine Valerie Solanas par des citations, exactes et aussi faussées, du *SCUM Manifesto*, petit texte de 1967 dans lequel Solanas encourageait

les femmes à trancher le pénis des hommes⁴. L'appareil de Delaume, lié aux exhortations de Solanas (SCUM en anglais ici un acronyme de « Society for Cutting up Men », c'est-à-dire « Société pour la mise en morceaux des hommes ») laisse imaginer une quantité extraordinaire de membres tranchés ; dans ce cas, l'appel littéraire et littéral de Solanas ainsi que le four transformé permettent au lecteur de procéder à sa propre accumulation imaginaire des corps dé-membrés, tout comme l'auteure le fait explicitement dans bien d'autres scènes, où les parties du corps se détachent et s'amassent de manière presque exponentielle et certainement déconcertante.

Tout comme dans la scène de dissection vaginale que nous venons de voir, ici aussi, la narratrice focalise son attention sur les parties génitales des individus visés pour punition. Bien qu'il ne s'agisse que d'une seule partie du corps, il est impossible de ne pas concevoir la possibilité de la répétition du geste qui s'accomplira par des moyens mécaniques, peut-être par une multitude de machines puisque les consignes détaillées pour la conversion du micro-ondes domestique en « *Bito-Extracteur®* (Brevet No. 4532XF/ 978K/ Tous droits réservés) » (2000, p. 58) sont bien données dans le texte, et la narratrice encourage son lectorat à aussi se servir de sa propre créativité afin de détacher un maximum de pénis, car il faut « couper le mâle à la racine » (Delaume, 2000, p. 52). À la différence de l'excision de la femme, le démembrement des hommes ne cherche pas à apprendre quoi que ce soit à la narratrice ; son seul but est punitif et pratique, car après avoir

⁴ Pour une analyse approfondie du rôle de l'intertexte de Solanas dans *Les Mouffettes d'Atropos*, voir « Littéralisation et lignée féministe : l'héritage du *Scum Manifesto* dans *Les Mouffettes d'Atropos* de Chloé Delaume » (Ledoux-Beaugrand, 2013).

été « branleuse » dans un bar à hôtesse, elle a trop vu de « ces bric-à-brac de queues putréfiées ces catalogues de difformations masculines ces piètres nomenclatures de virilités gerbantes de zgegs au quotidien où il ne manquait rien à l'inventaire que deux ou trois ratons laveurs pour faire de la poésie moderne que l'idée de faire le ménage [lui] est venue » (Delaume 2000, p. 54).

Dans l'ensemble de textes signés Chloé Delaume, le dépeçage des corps ne se limite pas aux corps vivants ou saisis au moment de leur mort, mais il s'étend aussi à des descriptions de corps dans leur tombe, après la mort, et encore une fois, les parties des corps – les os, les organes, les chairs – sont détachées de l'ensemble, au moins dans les descriptions. Dans *Dans ma maison sous terre*, l'auteure peint d'abord l'image générale de corps en décomposition, pour en arriver à la fin à ceux de sa mère et de son grand-père maternel :

On ne vérifie pas à quoi ressemblent les morts une fois qu'ils sont rangés. On ne vérifie pas l'apparition de la tache verte au niveau des *fosses iliaques*, son extension qui finit par gagner progressivement tout l'*abdomen*. On ne vérifie pas la modification de la flore *intestinale*, la prolifération des mycètes, les altérations progressives du substrat. [...] La *cirrhose* de papi qui putréfie ruisselante sur les os de maman, ça doit rester secret. (p. 7-8 ; je souligne)

De même, vers la fin d'*Où le sang nous appelle*, l'auteure-narratrice se trouve, au Liban, devant la tombe de son père, accomplissant un des buts du voyage dans ce pays qui constitue le sujet principal du texte. Le face à face avec la tombe du père se raconte par un monologue dialogué avec le père lui-même, dans lequel, sans constituer une partie importante, des questions sur l'état du corps ne sauraient se taire : « Allez, papa,

raconte. Les *morceaux de ta tête*, ton cadavre acéphale, quand ils ont atterri sur les os de ton père, les mètres cubes compacts de fange racornie faite de tellement d'aïeux, ils t'ont dit bienvenue ou ils t'ont engueulé ? Quelques années après, elle t'a dit quoi ta mère, tout le temps où elle te pourrit dessus ? » (p. 347-348 ; je souligne). En faisant abstraction de l'aspect répugnant de la décomposition des corps qui est souligné par les références à la pourriture, on ouvre la possibilité de noter un autre thème présent dans ces deux passages : la famille. Dans les deux passages, l'aspect familial du caveau est souligné – dans le cas de la mère de l'auteure, son propre père est mentionné explicitement et, dans le cas du père de Delaume, celui-ci rencontre, dans la tombe, non seulement son père, mais aussi sa mère, ainsi que des générations d'aïeux qui l'ont précédé dans ce lieu. Dans les deux cas, bien que les éléments du corps soient manquants (on pense à l'image du « cadavre acéphale ») ou détachés (« les morceaux de ta tête », « les os de ton père »), d'une manière plus générale, la tombe est un lieu de mise ensemble à l'échelle plus grande : les membres des familles, détachés de celle-ci par la mort (ou par la vie, selon la perspective) sont réunis dans un ensemble plus vaste que les corps des individus. Ils s'y retrouvent dans un état de décomposition qui les intègre de plus en plus les uns aux autres et empêche même leur séparation en pièces détachées. Ces images se font l'écho de la hantise de la fille, en qui s'est infiltré le père par son sang et ses morceaux de tête éclaboussant sa descendante. Le détachement dans la tombe, comme dans la description du meurtre-suicide, mène à une mise ensemble des membres de la famille. C'est-à-dire, tout comme la fille se trouve éclaboussée par les chairs et le sang de son père au moment de son crime, dans la tombe, les parties des corps des

différents membres de la famille se mélangent les uns aux autres ; ainsi, le détachement de son propre corps mène à une meilleure intégration dans le groupe familial. Dans la mort, le corps perd certes son intégralité, mais par le détachement des éléments, l'union avec d'autres corps familiaux est facilitée. Le désir d'union corporelle après la mort est explicité par la narratrice au tout début de *Dans ma maison sous la terre*, quand elle parle de la tombe où se trouvent les cadavres de sa mère et de son grand-père : « Il reste une troisième place. [...] Je voulais la rejoindre, j'explique à Théophile, je voulais être contre, déjouer l'ordre établi. [...] Sûrement pour la toucher. Encore et malgré tout. Un dernier rapprochement, ultime et terminal [...]. » (p. 8) Bien que, lors du meurtre-suicide, le sang et la chair de la mère ne touchent pas la fille de la même manière que ceux du père, nous voyons ici, chez la narratrice, le désir de sentir son cadavre entrer en contact intime avec celui de sa mère, d'éliminer donc la séparation imposée par le père.

Bien que, jusqu'ici, notre analyse se soit limitée aux corps d'autres personnes, il ne faudrait pas passer sous silence que celui de Chloé Delaume, personnage de fiction, a connu une enfance marquée par l'abus corporel et psychique antérieur au crime du père. Un épisode révélateur de la brutalité de l'enfance de la narratrice raconte des vacances en camping à Toulon où la fille, pendant l'absence des parents, a été enfermée à l'intérieur de leur tente sous la chaleur écrasante d'une après-midi d'été. Habillée en jeans, malgré la température, pour cacher les traces des coups déjà reçus, la fille ne peut pas quitter la tente pour se mettre à l'ombre sous un arbre, ni s'asperger le visage au bloc sanitaire, puisqu'« une épingle à nourrice retient la fermeture Eclair [de la tente] de l'extérieur » (Delaume, 2003a, p. 37). La fille de huit ans qui subit la chaleur, réduit la réaction de son

corps à sa transpiration, qu'elle compare au beurre ou à la margarine, et essaye de mettre fin à sa souffrance généralisée en s'étouffant. Dans les deux courtes phrases qui décrivent cette tentative figurent sept éléments du corps : « Elle vide ses *poumons* se pince le *nez* et colle la *main* sur sa *bouche*. Coince ses *lèvres* entre l'*annulaire* et le *majeur* pour plus de précaution » (Delaume, 2003a, p. 39 ; je souligne). Mais quoi qu'elle fasse aux différentes parties du corps, elle ne réussit pas à s'empêcher de vivre et, au retour du père, la rage de celui-ci, offensé par l'odeur de transpiration, le pousse à lui infliger une nouvelle violence inattendue : « [l]e père revient bientôt déroulant derrière lui un tuyau d'arrosage. Le jet glacé abrupt violace *lèvres* et *veinures* la giclade déversée sur le sommet du *crâne* tentacules acérées pénétrant jusqu'aux *tempes*, ça palpite en cristaux *sang* se fige *sinus moelle muqueuse chair* et *os* [...] » (Delaume, 2003a, p. 41 ; je souligne). Face à cette attaque, et de manière encore plus abrupte que dans la tentative de suicide par étouffement, les parties du corps – les lèvres, les veinures, le sommet du crâne, les tempes, le sang, les sinus, la moelle, la muqueuse, la chair et les os, et plus loin encore, le cœur, les doigts – se dissocient de l'ensemble du corps, dans la souffrance et le martyre. La violence n'a pas seulement pour effet de faire souffrir l'être physique, elle le fait voler en éclats, se désintégrer en une série de pièces détachées. Cette désintégration créée par l'énumération donne l'impression d'une plus grande peine chez l'enfant que lorsque c'est son corps en entier qui éprouve les douleurs causées par la chaleur ou par l'eau froide censée l'aider non pas à se rafraîchir, mais à se nettoyer et à éliminer l'odeur de sueur...

Fragmentation de l'identité

Chez Delaume, la fragmentation de l'identité se manifeste souvent à travers l'emploi du nom. Dans une analyse du rôle du nom dans sa production, il faut se souvenir que ce n'est pas seulement l'auteure qui a changé de nom en décidant de s'appeler et de se faire appeler Chloé Delaume, mais toute la famille a dû changer de nom quand elle a décidé de réintégrer la France après quelques années passées au Liban dans la famille du père de l'auteure. Bien que la fillette n'ait pas eu de rôle à jouer dans la décision d'adopter une nouvelle identité onomastique, pas plus qu'elle n'a pu choisir celle-ci, le changement de nom revêt une importance particulière et figure dans plusieurs textes de Delaume. Dans son dernier ouvrage, *Où le sang nous appelle*, signé par Delaume et son conjoint actuel, le journaliste Daniel Schneidermann, la relation du changement de nom est succincte et directe :

Les mots n'ont plus pour sens que ceux qu'on leur impose, les noms c'est la même chose. Prénoms et patronymes se fabriquent et s'imposent, ciseaux consonnes colle, voyelles. C'est 1986, en France. Elle a treize ans et demi, elle s'appelle Nathalie. De sa naissance à ses six ans, c'était Nathalie Abdallah. Son père Selim, sa mère Soizic⁵. Ensuite, ils ont changé. Selim Abdallah pour Sylvain Dalain. La mère voulait Sacha, mais Sacha ce n'est pas français, Sacha Distel lui-même est russe, la préfecture ne peut valider. Sylvain, de *silvanus*, l'homme des bois, des forêts. (p. 116)

Le court extrait montre non seulement une partie du défilé des noms « officiels », ceux qui seront inscrits dans un

⁵ En lisant ce dernier texte de Delaume, je me suis rendu compte que l'orthographe du prénom de la mère a changé : par exemple, dans *Dans ma maison sous terre*, ce prénom ne s'écrit pas « Soizic » mais « Soazick » (p. 20). Les différentes orthographes restent à être examinées et analysées.

livret de famille, mais aussi la nature aléatoire des choix. Il n'y a pas trop d'évidence d'une tentative de connexion, de sens ou de filiation, seulement un peu de volonté de francisation derrière les noms choisis. Ces derniers sont le résultat d'un travail de bricolage : des coups de ciseaux éliminent les consonnes trop arabes et la colle permet d'y ajouter plus de voyelles bien françaises. Mais même face à la volonté, aussi aléatoire soit-elle, il y des contraintes – le choix maternel pour le prénom du père, Sacha, ne peut être retenu, car il n'est pas assez français, selon l'autorité de la République représentée par la préfecture. La femme n'a pas le pouvoir d'octroyer le (pré)nom du mari. C'est le cas contraire quand Delaume choisit le nom sous lequel elle vit et écrit ; comme nous verrons ci-dessous, son choix était très explicite et délibéré.

Si la fille, non plus, ne peut réellement changer le nom de son père, elle trouve comme elle peut des manières de manipuler l'appellation, le rôle et même l'existence de l'homme : « Mon père ne doit être Sylvain que pour moi, pour les autres il doit être ton, son, le père. Je dépouille l'homme de son prénom, plus personne ne pourra le nommer, alors il ira en enfer. J'applique les châtiments que je peux » (Delaume, 2009, p. 47). « Je *dépouille* » : le choix de verbe est déterminant, car il permet de faire le lien entre la dépossession du nom et le démembrement physique vu plus haut, étant donné que l'enlèvement de la peau à un animal est le premier sens donné dans le dictionnaire, tandis que la privation d'une possession en est le cinquième (larousse.fr). Sans mentionner la relation avec la mort qui vient du fait que le verbe conjugué à la première personne du singulier se prononce comme le nom, la dépouille. Il s'agit ici d'un double exemple de la fragmentation delaumienne : au premier degré, la narratrice se donne le

pouvoir de diviser les identités de son père (Sylvain pour elle ; père pour les autres) ; au deuxième degré, le verbe dépouiller nous ramène au concret, au physique, au corps associé aux identités.

Tout comme ses parents ont tenté de couper, en changeant de nom, non seulement l'origine arabe du père mais aussi sa relation familiale au terroriste Georges Ibrahim Abdallah, Nathalie Dalain a changé de nom pour se créer une identité indépendante de sa famille et de son histoire. À l'opposé des choix de ses parents, son choix n'a rien d'aléatoire :

Je m'appelle prénom nom bien plus qu'un pseudonyme. Le choix des référents m'a vomi parrainage, ce fut un kidnapping. J'ai imposé Chloé cancer du nénuphar ; extrait l'arve de l'aume pour toujours me trouver de l'autre côté du miroir. Reconfiguration jusqu'à mon ombilic, se détacher des limbes, oui, une bonne fois pour toutes. Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient sec à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée. (Delaume, 2010, p. 5-6)

D'une manière définitive et surtout active – six différents verbes conjugués à la première personne du singulier font avancer l'extrait –, l'auteure choisit non seulement son nom, mais aussi ses géniteurs, qu'ils soient d'accord ou pas. D'un accouplement violent, Chloé Delaume barre l'existence de Nathalie Dalain et recommence à zéro, naissant de père et de père, choix littéraires qu'elle trouve des plus convenables. Mais le geste, malgré sa force, malgré le désir qui le motive, ne suffit pas : Dalain n'a pas évacué la vie de Delaume. À la conclusion de *La Vanité des somnambules*, Nathalie réussit à chasser Chloé de son corps. Même, plus tard, quand Chloé réussira la prise de contrôle du corps, Nathalie ne sera pas effacée : « Je n'habite pas mon corps, j'ose à peine l'habiter, parce qu'il n'est pas le

mien, mais celui de Nathalie. De Nathalie Dalain, fille de Soazick et d'on ne sait pas bien qui. Les démarches administratives m'effraient, alors tout ce qui valide mon existence sociale est encore à son nom. Son nom à elle, son nom de petite fille » (Delaume, 2009, p. 202), car elle s'appelle encore et toujours « Nathalie, Anne, Hanné, Suzanne Dalain à l'état civil » (Delaume, 2009, p. 202). L'existence de Nathalie est toujours sous la surface de la vie de Chloé, que ce soit par les souvenirs ou, plus concrètement, par les documents administratifs : la tentative de remplacement se réduit donc à un autre exemple de fragmentation.

Ce n'est qu'avec la publication de 2013, *Où le sang nous appelle*, que la narratrice abordera la possibilité de rayer elle-même Nathalie Dalain de l'état civil pour la faire remplacer par Chloé Delaume : « Elle est loin, tu comprends, plus elle s'approche de moi plus elle touche à sa fin, elle n'existe plus, tu sais, Nathalie. Un avocat s'occupe de l'effacer de mes papiers, je suis Chloé Delaume » (p. 134). Il paraîtrait donc que Dalain sera définitivement éloignée des papiers de Delaume, mais il reste à voir si cette démarche réussira mieux que celle des parents, qui cherchaient à contourner le patronyme arabe, car la famille des hébergeurs n'a jamais oublié que Nathalie était en partie arabe et toujours fille de son père : « Lorsque la chambre est en désordre, le père déclare : *Dis-moi, Véro, c'est pas à 50 % qu'elle l'est, c'est à 80 % au bas mot*. Cette statistique durant six ans tiendra lieu pour eux de leitmotiv » (Delaume, 2013, p. 106) ; « *folle comme son père tordue comme lui [...]. [...] Folle comme son père tarée comme lui* » (Delaume, 2009, p. 69 ; en italiques dans le texte) ; « *Nathalie tu penses bien qu'on ne l'aurait pas prise si elle s'était appelée Adballah* » (Delaume, 2013, p. 121 ; en italiques dans le texte). L'écrivaine elle-même ne peut que

rester consciente de son ascendance, mais au-delà de la relation génétique partagée entre tous les parents et enfants – « [l]ien du sang bien touillé folie en héritage » (Delaume, 2003a, p. 73) –, chez la narratrice, il y a aussi la peur d'être souillée par le sang du père qui est tombé sur elle lors de son suicide : « [e]n explosant le père par sa tête morcelée trouva encore moyen de ramper au dedans. [...] Ton sang séché papa qui virevolte et s'engouffre voulait tant pénétrer l'intérieur et vrombir égratigner les cols et les plaies intérieures » (Delaume, 2003a, p. 25). Le sang du père est bien sûr déjà dans le corps de la fille, mais avec ces dernières observations s'ouvre la possibilité d'une double interprétation : au moment du meurtre-suicide, ce sang peut aussi passer dans l'autre corps par la peau, par des ouvertures dans la peau, par les oreilles dans le vrombissement, ou, à un niveau plus psychologique, il peut entrer par les yeux, qui ne pourront jamais oublier ce qu'ils ont vu. Malgré les changements de nom, le sang paternel – que ce soit par-dedans ou par-dehors, par la naissance ou en la forçant à devenir témoin de son crime – aura infiltré sa fille.

Aux côtés des noms proprement dits de Nathalie Dalain et de Chloé Delaume, et aussi aux côtés de maints surnoms, gentils ou insultants (L'Enfant, La Petite, La Connasse), imposés de l'extérieur, apparaissent d'autres appellations choisies par l'auteure, et ce, depuis un jeune âge : « Elle a treize ans et demi, au dedans s'appelle Nini, parfois Super Nini, et jusqu'ici, à tout, elle aura résisté. Elle s'appelle Nathalie, généralement, ailleurs. » (Delaume, 2013, p. 118) Les rôles et les identités fusent de tous les domaines, de tous les contextes, allant, dans son premier récit, de la combinaison de la haute culture (Atropos) avec la culture populaire (mouflette), « Je suis la mouflette d'Atropos » (Delaume, 2000, p. 68), jusque dans

l'avant-dernier, qui fait l'inventaire en cataloguant un échantillon nombreux, mais sans doute incomplet :

Je suis Chloé Delaume, auteur, narratrice, héroïne. Je suis aussi la Reine, sa majesté exige qu'il y ait du répondant, une collectivité, pas juste des pseudonymes, des habits et des masques, partager les pouvoirs, désirs et savoir-faire. Je suis Clotilde Mélisse et peut-être Mélissandre, il faudra me baptiser en légion, je suis légion, chaque voix a sa fonction, la Petite, la Connasse, la Patronne, Carapace, Égérie et Sibylle. La Tueuse, la Régisseuse, Mademoiselle Souffreteuse, Princesse Panique, Poudreuse, Collapse et Agonie. (Delaume, 2012, p. 132)

Delaume elle-même, en parlant de son œuvre, commente la multitude d'identités auxquelles elle s'associe : « Car contrairement à ce qu'on croit parfois, je ne suis pas schizophrène, mais j'ai un véritable problème de dissociation, très net, oui. [O]n est plusieurs quand je me pose sur une chaise, tu vois? [...] Mais l'écriture n'est pas thérapeutique : je crois qu'on ne guérit pas. Comme on ne fait pas une analyse pour guérir, mais pour être au plus près de sa parole et de soi-même » (Leménager, 2012, sp). Les identités, tout simplement dit, sont des choix qui peuvent se comprendre comme des prises de contrôle par le mode de la littérature. « Pour retrouver la parole, inventer les mots de l'histoire, elle devient écrivain. La petite Nini écrit, devient un peu pute, se re-nomme Chloé Delaume, est publiée dans des revues d'avant-garde, milite dans des groupes politico-littéraires qui veulent bouleverser le monde et la littérature, se suicide, se re-milite, se marie, se re-marie, se rate avec constance. » (Delaume, 2013, p. 51) L'emploi d'une série de verbes pronominaux – cinq au total, faisant partie d'un ensemble tout en étant détachés les uns des autres par les virgules, tout comme, chez l'auteure, les noms et identités distincts, tout comme les éléments d'un corps

dépecé – souligne le désir delaumien de prendre le contrôle de sa vie, d'écrire sa propre histoire, d'« imposer un second commencement. Où la fiction se mêle à la vie, où le réel se plie aux contours de *ma* fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyant rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective » (Delaume, 2010, p. 6).

Comment alors intégrer la notion de fragmentation – qu'elle soit du corps, du nom, ou de l'identité – à une œuvre qui se proclame être une construction personnelle et délibérée ? La réponse se trouve dans la métaphore que Delaume utilise pour la description de sa pratique : celle du laboratoire. Le laboratoire, c'est l'endroit où les éléments distincts peuvent être détachés d'un ensemble préexistant, pour être mélangés et mixés ensemble, afin de produire quelque chose de nouveau, d'inattendu : « [l']autofiction est désormais l'ultime laboratoire : le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération folle des Je. Mais ce laboratoire n'est pas celui d'un savant fou : les expériences qui y sont menées portent bien au-delà de la littérature » (Delaume, 2010, 4^e de couverture). La réduction en matières premières des corps et des identités est à la base de la création autofictionnelle sur laquelle l'auteure-narratrice-héroïne Chloé Delaume construit son œuvre.

Bibliographie

CORNELIO, Dawn. (2014), « Elle se nomme Chloé Delaume : un parcours personnel et littéraire », dans Adrienne Angelo et Erika Fulop (dir.), *Protean Selves: First-Person Voices in*

Twenty-First-Century French and Francophone Narratives,
Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholar's Press, p. 40-53.

- DELAUME, Chloé. (2000), *Les Mouflettes d'Atropos*, Paris, Farrago.
- . (2003a [2001]), *Le Cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2003b), *La Vanité des somnambules*, Paris, Farrago/Léo Sheer.
- . (2004), *Certainement pas*, Paris, Éditions Verticales.
- . (2007), *La Nuit je suis Buffy Summers*, Paris, Éditions Ère.
- . (2009), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Co ».
- . (2010), *La Règle du je*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques ».
- . (2012), *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Co ».
- et Daniel SCHNEIDERMAN. (2013), *Où le sang nous appelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Co ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. (2013), « Littéralisation et lignée féministe : l'héritage du *Scum Manifesto* dans *Les Mouflettes d'Atropos* de Chloé Delaume », *Nottingham French Studies*, vol. 52, n° 3, automne, p. 337-349.
- LEMÉNAGER, Grégoire. (2012), « Castillon-Delaume : Ni prudes, ni soumises », entretien avec Claire Castillon et Chloé Delaume, *Le Nouvel observateur*, 29 janvier, <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120118.OBS9095/castillon-delaume-ni-prudes-ni-soumises.html>>.

Résumé

Cette étude traite du rôle de la fragmentation dans la création d'une subjectivité active chez Chloé Delaume. Dans sa tentative de prendre le contrôle d'une histoire familiale qui lui a échappé et d'en construire une autre, l'auteure procède par une mise en morceaux, c'est-à-dire par une fragmentation, sur laquelle elle opère une (re)construction. Nous proposons d'examiner la fragmentation sur deux plans : celui des corps – surtout celui des autres mais aussi celui de la narratrice delaumienne – et celui de l'identité personnelle, particulièrement dans sa relation au nom – encore une fois, celle des autres individus et celle de l'auteure-narratrice.

Abstract

This study deals with the role of fragmentation in creating an active subjectivity in the works of Chloé Delaume. Attempting to take control of a family story that got away from her and create her own story, the author first to breaks things to pieces – in other words, into fragments – which she uses to (re)construct something different. The notion of fragmentation is considered here on two levels: fragmentation of bodies – whether they belong others or to Delaume's narrator, and fragmentation of personal identities, particularly as they relate to names – either the names of others or of the author-narrator.

Épiphanie du corps dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie

Andrea Oberhuber
Université de Montréal

Les photos, elles, me fascinent, elles sont tellement
le temps à l'état pur. Je pourrais rester des heures
devant une photo, comme devant une énigme.

Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, p. 41

D'un texte à l'autre, depuis *Les Armoires vides* signifiant en 1974 l'entrée en littérature d'Annie Ernaux, le corps sature littéralement l'espace de narration dans l'œuvre ernausien. Il constitue le centre névralgique à partir duquel l'écriture sonde la mémoire familiale et sociale, explore les zones de douleur et de souffrance, mais également d'enchantement et de jouissance.

Relatées à la manière de souvenirs qui « vien[nent] de faire surface, une fois encore » (Ernaux, 2011a, p. 16), ces expériences éprouvent le sujet narrant, laissant des empreintes, telle la lumière sur la surface photosensible, sur le corps et dans la psyché. Loin d'être une simple donnée thématique, le corps chez Ernaux ressemble à un véritable acteur qui agit et s'agite dans un « théâtre du corps » (McDougall, 1989) dont les ficelles sont démêlées au fil de la narration.

Le corps impose ses lois et ses règles de jeu dès le premier texte ; y est mis en œuvre le corps d'une jeune étudiante, Denise Lesur, aux prises avec un « intrus » dont il s'agit d'avorter clandestinement. Plus tard, dans *La Honte*, seront exposés d'abord le corps maternel violenté par le père de la narratrice, puis celui de la narratrice obéissant aux attentes sociales de son milieu d'origine (paysan et ouvrier) ainsi que du corps social petit-bourgeois auquel elle tente de s'associer grâce à la scolarité. Les corps morts des parents déclenchent les récits « auto-socio-biographiques¹ » (Ernaux, 2011a, p. 23) de *La Place* (consacré à la figure paternelle) et d'*Une femme* (consacré celui-ci à la mère et à sa trajectoire d'avant la déchéance mentale et physique d'une fin de vie). La vision du corps change dans *Passion simple* et *Se perdre*, où la souffrance est compensée par des moments de bonheur intense et la jouissance sexuelle ; le corps féminin y est libéré du corset

¹ Tel est le terme privilégié par Annie Ernaux pour parler de sa démarche d'écriture qui consiste à lier intimement le récit autobiographique à des données et à des facteurs sociaux, l'histoire individuelle à l'Histoire d'une époque donnée. Dans *Une femme* (1987, p. 23), l'auteure note justement : « Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. » Au sujet de la visée autosociobiographique de l'œuvre ernausien, voir Isabelle Charpentier (2006).

moral imposé par l'éducation. D'autres exemples, comme *La Femme gelée*, *L'Occupation* ou *L'Événement*, pourraient s'ajouter à cette liste afin de mettre en évidence le rôle majeur que jouent le corps, notamment féminin, et la corporéité dans le projet d'écriture d'Annie Ernaux (Dugast, 2008 ; Villani, 2009 ; Bacholle-Bošković, 2011). La lecture des œuvres rassemblées récemment dans la collection « Quarto » sous le titre emblématique *Écrire la vie* (2011)² montre clairement l'imbrication du corps, de l'écriture et de la subjectivité au féminin dans la poétique d'une auteure qui ne souscrivait pas d'office à la politisation du corps féminin telle que revendiquée en France, au milieu des années 1970, par Hélène Cixous et Chantal Chawaf, entre autres : l'écriture du corps, soit une écriture prenant sa source à même le corps a(vait) pour vocation d'engendrer des corps/textes, formes d'écriture expérimentales (Ledoux-Beaugrand, 2010, p. 59-68). Cette réticence ernauxienne s'explique par le contexte français où l'idée d'une sexuation de l'écriture n'est que difficilement concevable, parce qu'elle est, encore aujourd'hui, accompagnée d'une certaine ghettoïsation dans les milieux littéraires. De plus, certaines positions énoncées par Ernaux dans *L'Écriture comme un couteau* jettent un éclairage complémentaire sur la posture d'auteur davantage universaliste que différentialiste : elle y conçoit sa subjectivité « comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de

² On peut s'étonner du fait que *L'Usage de la photo* (2005) soit absent de cette édition dans laquelle figure même le dernier récit d'Ernaux, *Les Années*. La raison de cet écartement réside probablement dans la particularité d'une cosignature qui affiche dès la page couverture Annie Ernaux et Marc Marie comme auteurs de cette œuvre hybride, les deux noms étant placés l'un au-dessous de l'autre. L'édition « folio » remédie à cette « priorisation » d'Annie Ernaux en mettant les deux noms l'un à côté de l'autre.

langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent) » (p. 42) ; la singularité de l'être proviendrait de l'entrecroisement des influences. Si, selon Ernaux, la subjectivité permet de dévoiler « des mécanismes plus généraux, collectifs » (p. 42), on ne peut retirer au sujet le propre de son incarnation dans un corps individuel – féminin ou masculin, en principe – avant que celui-ci n'appartienne à la sphère sociale.

L'expérience d'un corps singulier, voire singularisé par la maladie, est systématiquement mise à l'épreuve dans *L'Usage de la photo* (2005), où ce même corps est l'objet de différents regards et discours, de prises de positions, de traitements et d'interventions appartenant à l'espace privé *et* à la sphère publique. L'ouvrage se présente au lecteur comme une série de moments épiphaniques composés d'images photographiques en noir et blanc et de parties textuelles, qui retracent la relation de couple marquée par le cancer de la narratrice. Ce qui, à première vue, se donne à lire comme une succession d'ébats sexuels entre A. et M. et, à seconde vue, comme un récit-témoignage sur le cancer du sein (Jordan, 2007, p. 134-135) s'avère de fait une réflexion sur le pouvoir *recréatif* de l'écriture. Celle-ci évolue en deux voix parallèles inspirées de clichés photographiques, tous pris dans des huis clos, le plus souvent dans la maison de la narratrice à Cergy ou dans une chambre d'hôtel à Bruxelles. Le croisement des modes visuel et textuel, selon le principe d'« "épiphanies" constantes » dont est tissée la mémoire « matérielle » selon Ernaux (2011a, p. 39-40), fait apparaître la fécondité du rapport spéculaire qu'entretiennent les narrateurs au sein du couple mais aussi au moment de la découverte des tirages photographiques. L'image sert d'interface projective à partir de laquelle naissent les récits

respectifs. La spécularité est toutefois régie par une limite précise : l'un ne lit le texte de l'autre qu'une fois le processus d'écriture achevé. Omniprésent dans les textes, le corps constitue l'élément absent des photographies qui rythment *L'Usage de la photo*. Le corps existe, lutte et jouit uniquement hors champ ; c'est un corps spectral dont la présence-absence hante les narrateurs-protagonistes (Delvaux, 2006, p. 144-145) et, par là, le dispositif texte / image constitutif du livre.

Mon analyse de *L'Usage de la photo* portera sur l'idée d'un projet d'écriture double (on se rappelle que *photographie* veut dire, pour les pionniers du nouveau médium, *écriture grâce à la lumière*) qui place au cœur de l'ouvrage hybride l'investigation sur le corps tour à tour malade, désirant, source de (ré)jouissance. Je m'intéresserai ensuite à l'impact de corps privés de figuration visuelle, sur la conception d'un projet livresque, synonyme d'une expérience de couple auquel la photographie sert de révélateur et qui refuse de consigner le corps à l'intérieur d'un cadre de souffrance et de mélancolie. Il s'agira finalement de voir selon quelles prémisses fonctionne la démarche collaborative entre deux auteurs qui s'interrogent sur l'usage à faire des nombreux clichés photographiques, témoins d'un espace-temps circonscrit par la maladie.

Photofictionnalisation du corps et du couple

L'Usage de la photo fait partie du corpus grandissant depuis *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, premier roman illustré de photographies, de ce que Roger-Yves Roche (2009) appelle « photofiction », ce dialogue entre l'écrit et le photographique

dans le récit (de l'intime) contemporain, et que Jean-Pierre Montier (2008, p. 7-14) et Paul Edwards (2008, p. 9-12) qualifient, dans une vision générique et historique plus large, de « photolittérature³ ». L'œuvre d'Annie Ernaux et Marc Marie, au titre peu spectaculaire, accueille en son sein quatorze images photographiques (légendées à la page précédente du lieu et de la date de la prise de vue) et trente récits⁴ (découpés chacun en fragments plus ou moins longs). Conçues comme des diptyques où les photographies joueraient le rôle de négatifs et où les récits seraient les images positives de l'histoire (Picazo, 2013, p. 187-200), les deux entités forment des chapitres coiffés de titres distincts que les narrateurs choisissent pour leurs récits respectifs. Deux récits dérogent au principe de partage des pages, qui semble présider à la conception d'une démarche collaborative. C'est le cas du premier récit, qui ouvre la relation de l'histoire d'amour entre la narratrice A. et le narrateur M., et

³ Signalons que les premiers chercheurs à utiliser le terme « photolittérature » sont Hubertus von Amelnuxen et Charles Grivel (1988), sans pour autant le théoriser ou en faire un nouveau paradigme propice à penser les rapports complexes du textuel et du photographique au sein d'une même œuvre. Nora Cottille-Foley (2008, p. 445) convoque le terme « photobiographie » forgé par Gilles Mora et Claude Nori dans leur *Manifeste photobiographique* de 1983, pour aborder la question du genre – autobiographie, autoportrait ou photobiographie ? – auquel appartiendrait *L'Usage de la photo*.

⁴ J'exclus de ce décompte le récit inaugural, sorte de « prologue » faisant office de « pacte autobiographique », portant l'indication « Cergy, 22 octobre 2004 », par lequel l'auteur signe, selon la célèbre formule de Philippe Lejeune, un contrat de lecture basé sur la sincérité du récit de soi. Curieusement, ces pages inaugurales semblent porter la signature exclusive d'Annie Ernaux ; j'y reviendrai. Quant aux notions de *vérité* et de *sincérité*, on sait qu'à l'ère du soupçon, les récits auto(bio)graphiques – telle est l'écriture que je préfère – n'obéissent pas aussi fidèlement aux règles établies par le poéticien que pouvaient à la limite encore le faire Rousseau dans *Les Confessions* ou Sand dans *Histoire de ma vie*. Il y a toutefois lieu de se demander si le propre de l'autobiographie littéraire n'est pas d'éviter de correspondre au patron générique, tant au XIX^e siècle qu'aux XX^e et XXI^e siècles.

celui du dernier récit, assumés uniquement par la voix narrative d'A. Les deux récits – singuliers – forment le cadre de l'expérience amoureuse et érotique en dépit de ce cancer du sein diagnostiqué à la narratrice. Dans les deux textes liminaires, l'image n'est présente que grâce au pouvoir évocateur du Verbe. La narratrice avoue d'ailleurs, à propos de la première photographie, pouvoir « la décrire » mais non « l'exposer aux regards » (p. 15). C'est que, dans les deux cas de photographies *in absentia*, le lecteur est confronté à un corps, à des corps, en gros plan. Voici le premier exemple de l'agrandissement d'une partie corporelle :

Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip [...]. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. (p. 15)

L'ombre du sexe en érection dirige ensuite le regard de la narratrice-spectatrice – et donc du lecteur – vers les livres de la bibliothèque avant de revenir sur le cliché et d'y repérer un détail insignifiant en soi : un trou « au bas du pull » (p. 15), *punctum* par excellence, si l'on veut. Comme plus tard dans le corps du texte, la convocation du pictural déclenchera une série de réflexions, tantôt factuelles (en l'occurrence, sur la date de prise de vue – « le 11 février, après un déjeuner rapide »), tantôt d'ordre esthétique (une comparaison avec *L'Origine du monde* s'impose à la narratrice), tantôt en référence à l'histoire individuelle, familiale, ou plus largement sociale. L'impudeur du motif décrit est dissimulée par la retenue pudique dont fait preuve la narratrice dans sa première évocation du corps de l'amant. Cette association oxymorique de pudeur et d'impudeur

anticipe sur les modalités de représentation peu conventionnelle du corps désirant nonobstant l'obstacle de la maladie (Jordan, 2007, p.135-138) dans les photographies matériellement présentes dans le livre et, en partie, dans certains récits.

Le livre se termine par la description – plus floue cette fois, mais plus poétique – de deux corps enchevêtrés :

Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération, à Trouville. Nous sommes restés tout l'après-midi sur le lit. Il faisait un froid glacial et lumineux. Le soir est descendu, mauve. J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*. (p. 151)

Contrairement à la première image *in absentia*, cette seconde image est inexistante. « [I]l aurait fallu une photo », se dit la narratrice en souvenir de la disposition des corps sur le lit. *L'Usage de la photo* se clôt sur un ton empreint de mélancolie. On sent émaner de ces quelques lignes descriptives le regret, face à l'objet disparu, qu'inspire le souvenir de cette scène intime dans une chambre d'hôtel à Trouville. En même temps, cette image mémorielle nourrit le fantasme d'un bonheur symbiotique qui appartient à un passé proche ; absente et proche à la fois (car elle appartient au passé récent d'A.), l'image fantôme, dirait Guibert, peut devenir une « image fictionnalisée » (Oberhuber, 2011, p.18-19). En même temps surtout, l'image de corps emmêlés est aussitôt associée à la naissance, inspire l'espoir d'un avenir possible, notamment après l'ablation de la tumeur. D'un point de vue photographique et existentiel, l'image ultime est riche de significations. L'acte d'anamnèse rappelle que la photographie ne peut produire

qu'une « pseudo-présence » parce qu'au fond, l'image n'est que la trace d'une absence, incitant à la rêverie, au sentiment de nostalgie (Sontag, 2000, p. 29-30). La narratrice s'y abandonne, en effet, à la fin du récit. Mais il y a davantage. L'image fantasmée des corps sur le lit nous renvoie, il est vrai, à la vision du médium photographique comme « art crépusculaire » (Sontag, 2000, p. 29) intrinsèquement lié au temps fugitif. Le sens prospectif que confère A. à la scène – *Naissance* – permet toutefois de dissocier l'idée du *memento mori* chère à Barthes et à Sontag d'un instant décisif qui, signe d'un présent impliquant le futur, persiste dans la mémoire visuelle de la narratrice et lutte contre la dissolution du temps.

De manière générale, les photographies font office d'autant de frontispices qui structurent les séquences textuelles de questionnements conduits « tantôt sur le mode de l'enquête policière » (reconstituer la scène sur la base d'indices et de traces), « tantôt sur mode de la réflexion métaphysique » (Cottille-Foley, 2008, p. 442). Chaque saisie effectuée après les ébats sexuels – nocturnes ou diurnes – donne lieu à un récit fragmentaire. L'ordre est immuable : les réflexions d'A. précèdent celles de M. Les deux voix narratives se côtoient à travers l'image comme moteur du récit, sans jamais dialoguer. C'est au lecteur-spectateur que revient la tâche d'entendre les résonances d'idées – involontaires puisque les protagonistes, fidèles à la contrainte imposée, ne partagent pas leur expérience scripturaire – qui se font parfois entendre d'un texte à l'autre. Se dessine alors un triangle iconotextuel entre la photographie qui sert d'embrasseur au texte, et les deux récits référant au début, la plupart du temps, à ce qui est figuré dans le cliché photographique. Un lien visuel est établi par l'intermédiaire du regard d'abord conjoint puis individuel que

posent les narrateurs sur la sélection d'images, soit les quatorze photographies choisies parmi la quarantaine. Si A. dissèque la photographie à l'instar des médecins examinant son corps (elle est sensible au « détail qui happe », p. 100), avant de se laisser emporter vers d'autres pensées, le regard de M. dévie plus vite de l'image, souvent parce qu'il est happé par des fragments de mémoire liés à son passé (sa rencontre avec Annie Ernaux, son histoire familiale à Bruxelles, sa relation avec une autre femme...).

Le régime des images est celui de l'économie de scènes explicitement érotiques liées à la relation du couple. Tout se passe comme si, dans la situation particulière de la maladie que vivent les protagonistes, Éros était lié à l'irreprésentable. Le même constat s'impose pour ce qui touche à Thanatos, cette mort qui fait partie du quotidien des narrateurs. Les imaginaires antagoniques sont en revanche convoqués sur le plan symbolique : un certain érotisme se dégage des dépouilles abandonnées en chemin vers le lieu de la rencontre des corps, ce qui confère aux photographies une dimension sensuelle ; le cancer du sein et son traitement, rapidement évoqués par Annie Ernaux dans le prologue, sont thématiques dans les récits par les deux narrateurs. Ainsi, dans « Mais elle est moche ! », la narratrice compare dans l'ekphrasis inaugurale la « lampe de chevet très ordinaire dont l'ampoule a été coiffée d'un gant de toilette qui retombe sur un côté » à un « champignon vénéneux affublé » (p. 119) et, un peu plus loin, à une « lumière [...] mortuaire » (p. 119). Le fait d'intégrer « l'éventualité de la mort » (p. 115), selon la formule de M., à leur vision des images et aux réflexions que celles-ci suscitent enlève une part de la menace permanente – avant, pendant et après le traitement du cancer. « Peut-on être nostalgique d'un moment tout entier

conditionné par l'éventualité de la mort ? » (p. 115), se demande M. lors de la réminiscence des journées passées à l'Institut Curie. La mémoire de cette époque est ambivalente : il en retient essentiellement les visites régulières à A., qui porte toujours sa perruque, leurs discussions, les rires, le « bouquin de Matzneff qu'[il] lui a[vait] offert » (p. 114), et la sensation d'être « *dans l'instant* » (p. 115). Confrontés à la maladie, A. et M. occultent, dans la mesure du possible, le passé et l'avenir.

On comprend que les photographies sont non seulement des écrans de projection mais également des écrans de protection contre des regards trop pénétrants. Ce sont des images privées dont la principale fonction est de médiatiser la relation à soi : *relation* est ici à comprendre dans le double sens du terme, *i.e.* comme rapport à soi et comme récit de soi destiné seulement dans un second temps à autrui. Ces tableaux photographiques⁵ agissent en contre-motifs à toute l'imagerie médicale (mammographie, radiographie, scanner, échographie, scintigraphie osseuse, etc.) évincée de *L'Usage de la photo* : « Pendant des mois, mon corps a été investigué et photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes » (p. 149), commente A. sur un ton sobre la série d'examens médicaux. L'auscultation de la narratrice, grâce aux techniques d'examen permettant de voir le corps de l'intérieur, est spécifiée dans une note de bas de page. Ces

⁵ Isolées de leurs récits, les photographies ressemblent à des tableaux abstraits ou encore à des natures mortes. Dans le « prologue », A. utilise d'ailleurs le syntagme « tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques » (p. 11), et vers la fin du récit, les termes « composition de vêtements » et « construction unique » (p. 109) pour parler des clichés. Vus dans le contexte avec les récits, ces tableaux immobiles semblent s'animer et finissent par ressembler à des scènes d'un théâtre qui se joue derrière les rideaux.

images trop réalistes – trop impudiques ? – ne sont pas jugées dignes de cohabiter avec les clichés réalisés par le couple à tour de rôle, bien que la majeure partie soit à attribuer à M⁶. Les photographies en noir et blanc ne révèlent rien en soi. Le lecteur, qui ne peut jamais se comporter en voyeur, a besoin du contexte explicatif pour comprendre leur sens. Dépouillées de toute présence humaine, elles déclenchent un travail d'imagination que nous entamons en principe avant la lecture des récits, mais que nous sommes amenés à poursuivre sur la trace des narrateurs. Une posture de lecture double conjuguant le textuel et le pictural fait apparaître l'importance du travail de mémoire – et moins un travail de deuil (Barthes, 1980, p. 105-110) puisque la disparition physique n'a pas eu lieu – qu'effectuent les narrateurs-protagonistes à propos du tiraillement entre la vie et la mort, entre Éros et Thanatos lancés dans un étrange corps à corps.

Loin d'assumer le rôle de preuve, le texte et l'image tissent des liens mémoriels avec des objets et, par effet de ricochet, renvoient aux sujets absents de la scène à qui ils appartiennent. La chambre de l'appareil photo (je fais allusion à l'ancêtre des appareils modernes utilisés par le couple : « le Samsung noir et lourd que je possédais », « le Minolta ayant appartenu à son père décédé », « un petit Olympus », p. 10-11) conserve la mémoire de la chambre, lieu souvent représenté

⁶ Dès le « prologue », le lecteur est mis au courant de ce partage des tâches : « M. effectuait généralement plusieurs prises de vue de la scène, avec des cadrages différents pour saisir la totalité des choses éparpillés sur le sol. Je préférerais que ce soit lui qui opère. À sa différence, je n'ai pas une grande pratique de la photographie, dont je n'ai fait jusqu'ici qu'un usage épisodique et distrait. » (p. 10)

dans ces images, propice à l'abandon des vêtements et des chaussures, certes, mais surtout des corps.

Soma et sema : l'ellipse du corps

L'occultation du corps est le leitmotiv visuel de toutes les photographies du livre. La narration remédie, comme nous l'avons déjà observé, à la spectralité iconique des corps de A. et de M. Autrement dit, le *soma* constitue la donnée invisible de *L'Usage de la photo*, rappelant ainsi, tel un signe, ou un médiateur vers l'univers du sensible, de l'invisible, son inéluctable destin à rejoindre le tombeau. Enveloppe matérielle, la dualité du corps l'oppose à l'âme ou à l'esprit, selon les convictions philosophiques traditionnelles (Braunstein et Pépin, 1999, p. 24-30 ; Détrez, 2002, p. 30-32). Le rapport étroit entre *corps* et *médiation* est réactualisé dans *L'Usage de la photo* à travers la conception picturale et scripturaire des pages qui font disparaître et réapparaître le corps : invisible comme incarnation du sujet, il renvoie comme idée à la finitude, au vide.

Dans l'extrait du 20 octobre 2002 du *Photojournal* (Ernaux, 2011b, p. 96)⁷, l'auteure note à ce propos : « Je voudrais percer davantage les questions de l'existence, vue de l'autre côté, du côté de la mort annoncée (bien que je sois seulement, encore, dans la mort prévisible mais non certaine). »

⁷ Quatre entrées du journal inédit d'Ernaux, portant sur l'« événement » du cancer, se trouvent rassemblées dans le *Photojournal* (2011b, p. 96). Elles sont accompagnées, sur la page de droite, d'une photographie qui montre l'écrivaine chauve, rayonnante malgré tout, et d'une autre image sur laquelle Ernaux, « sous perruque », est entourée des élèves d'une classe de Première.

Le sentiment de l'incertitude, du vide annoncé, est nourri par le cancer qui creuse le corps de la narratrice, de l'intérieur, tout en lui permettant de se lancer dans une relation amoureuse inattendue. Le bonheur du couple ne peut toutefois dissimuler « la menace sourde du néant » (Cottille-Foley, 2008, p. 449) qui pèse sur tout corps atteint du cancer. On sent le tiraillement entre la plénitude et le vide⁸, entre le visible et l'irreprésentable, tant au début de chaque ekphrasis (lorsque la narration saisit l'image dans une description plus ou moins détaillée, selon le narrateur) que dans les photographies qui font l'impasse sur le corps. Le désir de tirer l'écriture du côté du visible puis du mémorable – individuel et le plus souvent aussi social – est manifeste. Il n'est pas question pour les narrateurs de restituer la scène à laquelle renvoient métonymiquement les clichés photographiques par le biais de descriptions minutieuses ou exhaustives ; à l'instar du « je » narrateur de *W ou le souvenir* de Perec ou de *L'Amant* de Duras, il s'agit plutôt de creuser l'absence, et donc la tache aveugle, afin de faire surgir des images mentales (Oberhuber, 2011, p. 17-28). Que nous signale le désir de maintenir la représentation des corps dans le hors-champ de la photographie ? Premièrement que la rencontre des corps a lieu ailleurs ; autrement dit, l'arrière-scène vers laquelle pointent les objets, là où le corps exulte, faisant fi du « sillon mammaire bruni[], brûlé[] par le cobalt », du « sac banane renfermant une bouteille de plastique en forme de biberon qui contient des produits de chimie » et de l'« aiguille plantée dans le cathéter, masquée par un pansement » (p. 82-83), devient

⁸ Dans une entrevue avec Loraine Day (2005, p. 228), Ernaux affirme écrire « à partir de [s]on vide. Le vide ou le manque ». Pour remplir le vide, il y a « énormément de choses à faire », dont l'amour et l'écriture. Mais si l'amour comble le vide, poursuit l'auteure, il « le creuse également ».

lieu de résistance contre les forces de Thanatos (Havercroft, 2009, p. 127-137). A. considère *a posteriori* cette « autre scène » comme celle « où se jouait dans [s]on corps, absent des clichés, le combat flou, stupéfiant [...] entre la vie et la mort » (p. 12). Le lecteur-spectateur comprend deuxièmement que les corps, qu'ils soient marqués par la maladie associée à une certaine monstruosité (« je ressemble à une créature extraterrestre », p. 83), qu'ils s'abandonnent aux plaisirs sexuels ou qu'ils soient le « théâtre d'opérations violentes » (p. 83), appartiennent paradoxalement à l'univers de l'invisible : « Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la photo. » (p. 110) Et c'est précisément cette douleur liée à l'absence et à la potentielle disparition, cette lacune créée par des corps spectraux que comble la narration en s'arrêtant sur l'assemblage vestimentaire gisant sur le sol, en pointant des détails de différentes pièces dans la maison de Cergy (la cuisine, le bureau, la chambre à coucher) ou dans la chambre d'hôtel à Bruxelles, en agrandissant le champ de réflexion des protagonistes vers la vie extérieure, en opposant les plaisirs érotiques à l'appréhension de la mort. Ainsi le récit évoque-t-il les prothèses qui font du corps atteint du cancer un corps monstrueux : dès lors qu'elle doit subir la chimiothérapie, la narratrice s'achète une perruque pour cacher la calvitie et qu'elle enlève uniquement la nuit ; le cathéter est décrit de manière à faire surgir dans la tête du lecteur une image assez précise de sa forme, de sa grandeur et de sa disposition dans le corps. Au bout d'un an et demi, le cathéter semble faire partie du corps de la narratrice, dans la mesure où il est comparé à un « bijou incrusté sous la peau près de l'épaule » (p. 150)

Contrairement au noème de la photographie argentique dont le rôle a longtemps été consigné, comme on le sait, à la

reproduction du réel, au témoignage et à la représentation du « “Ça a été” » barthésien (1980, p. 1976), les images choisies par Ernaux et Marie montrent d'un commun accord l'*absentement* du corps. Le corps désirant est dérobé au regard du lecteur-spectateur. Si les deux amants, dans leurs récits respectifs, ne s'attardent jamais sur les modalités des rencontres sexuelles et que les corps débarrassés des enveloppes quotidiennes (chaussures, pantalon, robe, soutien-gorge) sont évacués des photographies, le corps malade de la narratrice et celui « sain » du narrateur imprègnent le récit, faisant bondir la réflexion des narrateurs-protagonistes dans une multitude de sens. De ces corps présents-absents, on ne voit que ce que les deux « je » narrants veulent bien dévoiler de leur subjectivité incarnée, de leur mode d'existence physique.

La finitude du contenant corporel imposée à l'être humain depuis le péché originel, selon la tradition judéo-chrétienne, mais dont la fragilité paraît encore plus tangible dans le cas de la narratrice, est amplifiée, au sommet de l'angoisse (nourrie par l'ablation de la tumeur et la chimiothérapie), d'une référence au tombeau vide du Christ :

On raconte dans l'Évangile selon Jean que Marie-Madeleine, venue voir le Christ après sa mort, a trouvé le tombeau vide. Il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés à terre, et le suaire qu'on avait mis sur la tête de Jésus *non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum*, non posé avec les linges mais plié à part dans un autre endroit. (p. 110)

L'évocation de cette scène épiphanique permet à la narratrice d'établir un lien analogique avec les scènes d'une « intimité partagée et impartageable » à laquelle renvoient les « vêtements déshabités » (Delvaux, 2006, p. 141, 142) tels des

dépouilles. Elles s'étalent à même le sol dans les pièces où le couple décide, selon l'humeur du moment, de faire l'amour. Traces d'un corps ayant été posé dans le tombeau, les linges et le suaire, porteurs d'empreintes du corps (Cottille-Foley, 2008, p. 452), symbolisent certes l'absence et la disparition du Christ, mais ils ouvrent vers l'espace *invisible* de la résurrection. Un nouveau rapport à la mort, à « *[s]a mort* » (p. 111) émerge alors dans la pensée de la narratrice, à qui l'amant rappelle qu'elle avait « toujours voulu écrire comme si [elle] devai[t] mourir après » (p. 111). L'idée d'écrire dans l'urgence de la disparition – ce stigmate dû à la corporalité du sujet humain – cède la place à la difficulté de penser l'inexistence : « Inexorablement je suis un corps dans le temps. Je n'ai pas les *moyens* de penser ma sortie du temps. Rien de ce qui nous attend n'est pensable » (p. 111). Face à la mort, l'écriture change d'orientation : il s'agit désormais de faire enquête sur le néant, de laisser planer sur l'écriture « l'ombre du néant » (p. 112), comme la narratrice la perçoit dans *Phèdre*, *Madame Bovary* et *La Nausée*, dans la musique de Bach et de Mozart, dans la peinture de Watteau et de Schiele. À la prise de conscience d'un corps voué à disparaître s'associe l'idée que l'art, comme toutes les recherches scientifiques et philosophiques, ne vaut « à l'usage des vivants » (p. 112) que s'il tente de se rapprocher de l'abîme représenté par le néant. La réflexion sur l'avenir du cadavre associé au silence visuel du corps permet la création d'un *corpus*, à savoir cette œuvre photofictionnelle parsemée de dépouilles, « paysage[s] à chaque fois différent[s] » (p. 9).

Comme dans la scène du tombeau vide, les vêtements et autres accessoires renvoient autant à la mort qu'à la renaissance du corps sous une autre forme. Dans *L'Usage de la photo*, d'une image à l'autre, et donc d'un mois à l'autre et même

d'une année à l'autre – les récits s'échelonnent sur une durée précise : du 6 mars 2003 au 7 janvier 2004 –, la mort est différée. Montrer les dépouilles toujours à nouveau, comme dans un rituel, est une manière de surexposer l'incontournable destin de la disparition du sujet. La répétition de motifs similaires – au regard furtif, plusieurs clichés se ressemblent en effet (vêtements sur le plancher ; lits défaits ; table de cuisine, de travail ou de petit-déjeuner, etc.) – suggère le retour des corps dans le but de reprendre possession des reliques... La monstration de l'absence-présence dans les photographies et sa récupération dans les fragments textuels concourent à nous faire croire que le pouvoir d'Éros permet aux corps de se régénérer loin du regard photographique. Se retirer du champ de vision équivaut à un procédé vital grâce auquel le corps affligé par la maladie ainsi que l'autre corps le supportant peuvent trouver les mots pour combler le vide. Mais aussi pour commenter la vie quotidienne, avec ses petites joies et ses tracasseries, relater les voyages à Venise, à Bruxelles et à Rome, exprimer finalement le bonheur de se remémorer le plaisir érotique au moment où le couple découvre ensemble les clichés développés banalement chez Photoservice.

M. pose souvent un regard amoureux sur ce corps avec lequel il est en symbiose. La narratrice porte elle aussi un regard sur son propre corps ; ce regard est forcément différent : scrutateur, il insiste davantage sur les failles du corps dont personne ne connaît le destin au moment de l'écriture. À quelques reprises, les regards se croisent, médiatisés par la voix de la narratrice, et alors l'image de soi se lisse :

C'est dans la salle de bains de cette chambre que je me suis montrée à lui pour la première fois avec mon crâne chauve. Nous étions ensemble depuis sept semaines. Il a dit que ça

m'allait bien. Il a remarqué que mes cheveux commençaient à repousser, un minuscule duvet de poussin blanc et noir. Je ne m'en étais pas encore aperçue. (p. 36)

Affectée par les traitements chimiothérapeutiques, consciente du réel de la maladie, la narratrice se prononce dans les pages du livre contre la vision intérieure de son corps. Si l'expérience photofictionnelle creuse des sillons vers l'intériorité du couple, jamais ni les récits ni les images ne nous font accéder à la stricte intimité de la narratrice ni du couple. Dans les dernières pages, A. constate : « Je me rends compte maintenant que je n'ai jamais voulu voir quoi que ce soit du *dedans*, de mon squelette et de mes organes. Je devais me demander à chaque examen ce qu'on allait trouver de *plus*. » (p. 149-150) Tout au long du récit, à une exception près (aux pages 82-83 sont énumérées les modifications du corps devenu « théâtre d'opérations »), l'intrusion organique est reléguée en notes de bas de page, gardant le secret des détails médicaux. Objet d'interventions multiples, ce corps cancéreux est envahi par d'étranges intrus, mais l'image de cette physis sur laquelle se greffent de bizarres objets demeure floue. Comme s'il s'agissait pour la narratrice – et le narrateur semble respecter cette entente tacite – de garder le secret d'un corps autre, sujet à la métamorphose. On peut se demander si le secret qui garde le corps malade dans une zone d'ombre n'affecte pas également l'expression de la souffrance – différente pour l'une et pour l'autre –, à laquelle les deux protagonistes ne semblent toutefois pas vouloir accorder beaucoup d'espace. À la limite sont évoquées, fugitivement, « la douleur qui nous poussait à fixer la scène » (p. 132) et l'inquiétude face à un avenir incertain.

On sait, depuis les essais de Sontag (1977), de Barthes (1980) et de Guibert (1981) sur le propre du médium

photographique, que la photographie est un art du temps. Incapable de traduire la durée, elle ne peut que suspendre le temps, rendre l'intensité de l'instant, trancher des images de l'éphémère dans l'axe de la temporalité. La sérialité des clichés photographiques dans *L'Usage de la photo* le montre à merveille : on n'y décèle aucune progression dans le temps, tant les repères temporels semblent inexistantes. Les changements des mois, parfois des jours, nous sont indiqués dans les intertitres qui précèdent les chapitres. C'est donc au niveau de la progression temporelle qu'intervient l'écriture double afin de faire comprendre au lecteur que le temps a fait son œuvre, a fait œuvre tout court. Si chaque image *figure* un moment passé ensemble, chaque récit *transfigure* le temps révolu.

Expérimentation littéraire et travail de collaboration

L'Usage de la photo joue sur l'expérimentation littéraire. Contrairement à des récits comme *La Place* et *Les Années*, où l'image photographique fait partie d'une trame visuelle composée d'une série d'ekphrasis, d'hypotyposes et d'images mémorielles (Bissonnette, 2012, p. 74-91 ; Froloff, 2009, p. 35-49), les photographies constituent, nous l'avons vu, des données matérielles insérées entre les pages. De plus, le livre porte deux signatures autoriales : Annie Ernaux et Marc Marie. Malgré la disposition des deux noms l'un au-dessous de l'autre (et non juxtaposés, sans conjonction), la double signature signale au lecteur que l'œuvre est le fruit d'une démarche collaborative. Les balises et les contraintes de cette collaboration, inouïe dans la carrière d'Annie Ernaux, sont

expliquées dans le prologue, qui intègre, avec une certaine liberté, les prémisses du pacte autobiographique : l'adhésion au récit rétrospectif à la première personne du singulier qui est une personne réelle ; l'usage de l'initiale « M. » pour référer à Marc Marie (l'initiale « A. » ne survient que dans le premier récit de M., à la page 29) ; l'indication du lieu et de la date comme autre indice autoréférentiel à travers lequel l'auteure Annie Ernaux établit l'identité onomastique entre auteur-narrateur-personnage ; la référence au « traitement pour un cancer du sein » (p. 12) dont le lecteur d'Ernaux est au courant grâce à d'autres (péri)textes (Cottille-Foley, 2008, p. 443-444).

Suivant les contraintes – « sortir une à une les photos » de la pochette et les regarder ensemble, assis sur « le canapé, devant un verre, avec un disque en fond » (p. 11) ; « ne jamais montrer quoi que ce soit à l'autre avant d'avoir terminé [le projet d'écriture], ni même lui en toucher un mot » (p. 12) –, les deux auteurs-photographes se lancent corps et âme dans un questionnement sur les moyens de fixer le temps. Loin des « auto/biographies croisées » (Havercroft, 2007, p. 159) et autres échanges textuels entre Annie Ernaux (« Fragments autour de Philippe V. ») et Philippe Vilain (*L'Étreinte* et « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique » paru dans *Défense de Narcisse*, 2005), de 1996 à 2005 (Blanchard, 2010, p. 48-81), *L'Usage de la photo* relève, aux dires du prologue, d'une collaboration symétrique. Le partage du travail ne se fait pas selon les compétences de l'un (écriture) et de l'autre (photographie), ce à quoi la pratique de la collaboration interartistique, du livre illustré à certaines réalisations oulipiennes, nous a habitués. Les deux amants prennent des photos et s'en servent comme tremplin pour (s')écrire. Précisons que nous ne lisons pas le résultat d'une écriture à

quatre mains, pratique chère à l'avant-garde surréaliste, mais que chacun écrit de son côté. Chacun garde ainsi sa part de responsabilité auctoriale quant au fond et à la forme d'écriture qu'il souhaite explorer, le point de fuite des récits étant constitué par le cliché photographique. Les récits sont d'ailleurs placés sous des titres différents : à un regard sur *une* photographie correspond un point de vue scripturaire double.

L'Usage de la photo fait résonner deux voix, différentes à plus d'un égard⁹, celle de l'auteure reconnue Annie Ernaux et celle de Marc Marie. La démarche collaborative permet la venue à l'écriture d'un inconnu sur la scène littéraire. Partager l'espace du livre avec celui qui partage sa vie au moment de l'épreuve du cancer revient, pour Ernaux, à ouvrir son sanctuaire à une écriture étrangère. De là, il est facile d'établir l'analogie suivante : à l'intrus que représente le cancer dans le corps de l'auteure¹⁰ correspond l'intrusion de M. – vécue, celle-là, sur le mode constructif – dans l'espace d'écriture. M. semble en être pleinement conscient lorsque dans le récit intitulé

⁹ Souvent, à l'exception du dernier chapitre, où l'on constate une plus grande similitude dans les thèmes abordés et la forme langagière, les deux écritures et donc les deux visions de la même image s'affirment dans la différence, dans l'écart entre deux prises de parole inaugurées par une seule prise de vue. Dans une étude ultérieure, il conviendrait de s'attarder, de manière ciblée, à la composition et au style d'écriture des récits respectifs. Je me contenterai ici de renvoyer à un passage significatif de l'épilogue où la narratrice confie sa « peur de découvrir ce qu'il [M.] a écrit. J'ai peur de découvrir son altérité, cette dissemblance des points de vue que le désir et le quotidien partagé recouvrent, que l'écriture dévoilera d'un seul coup. Est-ce qu'écrire sépare ou réunit. » (p. 151). On peut s'étonner de la substitution du point d'interrogation par un point final dans cette question permettant de faire la transition vers les attentes du « je » narrateur.

¹⁰ On pense à *L'Intrus* qu'évoque Jean-Luc Nancy dans son ouvrage éponyme de 2000.

justement « sanctuaire », il constate avec satisfaction faire partie de cet univers, voire occuper l'espace sacré :

Durant des semaines, j'ai vu son bureau, avec toujours disposées au même endroit, des pochettes vert pâle qui protégeaient son travail en cours. [...] ce soir-là, le soir de la photo, j'ai éprouvé du plaisir à ce qu'elle oublie pour un temps ce pour quoi elle est socialement reconnue, et à baptiser – ce qu'elle a peut-être fait avant moi – cet espace sacralisé, à y poser mes fesses nues, à assister au spectacle de nos bras, de nos cuisses dévastant cet espace, faisant provisoirement table rase de ce qui, sur le moment, n'avait plus aucune valeur. (p. 67)

Au bout du compte, le dédoublement de l'intrusion aboutira au désamorçage de l'*occupation* que représente la maladie. Ce qui, dans les premières pages du prologue, est présenté comme « le combat flou, stupéfiant [...] entre la vie et la mort » (p. 12) se transforme au fil du récit en une « [s]ensation d'être entre les deux, dans une zone incertaine » (p. 149), mais qui permet néanmoins à la narratrice de saisir à nouveau « l'étendue d'avenir » (p. 149) devant elle.

La question du partage des tâches en matière photographique s'avère plus complexe, moins conforme à ce qui est annoncé par Ernaux dans le prologue. Quant à la responsabilité des prises de vue, le lecteur y apprend que les clichés photographiques choisis pour *L'Usage de la photo* sont eux aussi issus d'une éthique de collaboration. On y lit aussi que la première à être passée à l'acte (photographique) était l'autobiographe elle-même : « Pour la première fois, j'ai pensé qu'il fallait photographier tout cela, cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition. Je suis allée chercher mon appareil. » (p. 9) Quelques lignes plus loin, puisque M. y avait pensé de son côté, le « je » est remplacé par le « nous » : « nous

avons continué de prendre des photos » (p. 9). En fin de compte, abdiquant rapidement son autorité dans le domaine photographique, A. cédera la place à M., qui prendra en charge la fixation sur pellicule de « ces choses dont nos corps s'étaient débarrassées » (p. 10). Le passage du « je » photographe au « nous » photographes puis au « il » photographe nous incite à situer le travail photographique du côté de M. Le sens de la forme verbale « je préférerais » s'avère pourtant ambivalent, car à deux endroits spécifiques, le lecteur constate que certaines images portent malgré tout la signature d'A. Le premier indice se trouve dans le récit de M., « la composition du couloir », inauguré d'un constat phototechnique : « Au flash qui éclaire la scène, je sais que c'est A. qui a pris la photo. » (p. 29) Le choix technique du flash révèle l'identité du photographe. Notons au passage que c'est cette image, recadrée, qui a été choisie pour figurer sur le bandeau de la première édition Gallimard (et non une photographie qui aurait porté clairement la signature de Marc Marie). Qu'en est-il alors de la « paternité » des prises de vue ? Toutes ne semblent pas pouvoir être exclusivement attribuées à M., photographe expérimenté tel qu'A. le présente au lecteur au début du livre. D'autres clichés dont on ne peut aussi aisément identifier l'autorité visuelle, sont le résultat d'une « avidité photographique » (p. 91) qui s'empare des deux amants. La narratrice, surprise de cet engouement photographique, compare l'appareil photo, plus précisément l'objectif, à un objet phallique : « Le déclic de l'appareil est une étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. Quand c'est moi qui prends la photo, la manipulation, le réglage du zoom est une excitation particulière, comme si j'avais un sexe masculin [...] » (p. 91). A. reprend ici une idée de Susan Sontag (2000, p. 27), sans y référer explicitement (les cinq dernières

pages mises à part, le médium photographique ne suscite pas vraiment de réflexions théoriques ou esthétiques, contrairement à l'écriture dont les modalités et les aboutissements sont au cœur de *L'Usage de la photo*). Prise de vue et envie de se prendre l'un autre – « à table en dînant, le matin au réveil » (p. 91) – vont de pair.

Face à certaines incongruités entre ce qui est dit dans les passages du pacte autobiographique et ce que les narrateurs-photographes décident finalement d'opérer comme choix textuels et visuels au sein de l'œuvre, le lecteur aurait raison de douter de l'aveu de sincérité du prologue. C'est alors que prend toute son ampleur le dernier passage explicatif où le sujet narrant insiste sur l'opposition entre la dose de « réalité » à injecter à des « moments de jouissance irreprésentables et fugitifs », « l'irréalité du sexe » et « la réalité des traces » (p. 13). Le problème du « vrai » de l'image photographique, tel qu'exposé par exemple dans bon nombre de travaux de Sophie Calle (dont *Histoires vraies + dix* ou *Prenez soin de vous*) et de W. G. Sebald (*Les Émigrants*) ne se pose pas de la même manière pour Annie Ernaux, ni probablement pour Marc Marie. Il leur importe de maintenir la croyance en ce lien qui existe entre le réel et les « photos écrites » (p. 13). « Le plus haut degré de réalité [...] n'est atteint que si ces photos se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs » (p. 13), rappelle Annie Ernaux en impliquant le lecteur dans le projet. S'il est vrai que le pouvoir de la photographie argentique – cette donnée a changé avec l'arrivée du numérique – réside dans ce que l'on appelle la représentation du réel, il ne faut pas oublier que toute prise de vue est aussi formation, voire déformation de ce réel, à travers le cadrage de la scène, le choix de l'appareil (grand, moyen ou

petit format), l'option pour le N/B ou la couleur¹¹, etc. Ce qui de toute évidence préside à la double composition de *L'Usage de la photo* est moins une réflexion sur le caractère réel, authentique des traces que l'idée d'un couple qui œuvre en faveur de l'« érotisme » comme « approbation de la vie jusque dans la mort », pour reprendre la citation de Bataille placée en exergue du livre. En somme, la singularité de l'expérience collaborative relève d'une volonté de se souvenir de moments précis et de les (en)cadrer, grâce au médium photographique, non dans un album photo mais dans l'espace d'une œuvre photolittéraire signée à deux. Les mots consignent le choix des quatorze photographies, permettant à A. et à M. de penser leur relation amoureuse en termes de légende à construire. Rappelons à cet égard que « légende » signifie étymologiquement « ce qui doit être lu », et « le texte qui accompagne une image et lui donne un sens ». Dans le contexte des « photos écrites », pour reprendre le terme ernausien, les récits forment des légendes hypertrophiées qui retracent les corps disparus de la scène photographique : ils sont le relais entre les clichés photographiques et les images mémorielles établissant des liens entre les deux types d'images à travers la comparaison, la métaphore et la métonymie ; ils tentent de maîtriser l'irrationnel de la mort par le biais du *logos*.

¹¹ Signalons que, contrairement à leur reproduction en noir et blanc dans *L'Usage de la photo*, les clichés sont à l'origine en couleurs. Les descriptions ekphrastiques regorgent de mentions de couleurs de tel ou tel vêtement, des chaussures, du couvre-lit.

Naissance, reconnaissance

Il faut se souvenir, pour conclure, que *L'Usage de la photo* s'écrit dans la disjonction temporelle et médiatique – l'image précède le récit comme forme d'expression –, de même que dans l'écart avec l'Autre, cet autre étant double : l'ennemi que symbolise le cancer, et M., amant et complice dans l'élaboration d'un projet par lequel affronter la mort. Puisque l'écriture est décalée de la prise de vue et que celle-ci s'effectue elle-même dans le décalage temporel (parfois le jour même, parfois le lendemain, mais toujours après la rencontre des corps), le temps s'avère propice au différé, à ce qui à la fois unit et sépare. À la fin de l'expérience nouvelle, A. note, face à l'échange prévu dans l'entente initiale : « Pour ma part, en écrivant je n'ai pas pensé à lui me lisant, je ne sais pas ce que j'ai fait *par rapport à lui.* » (p. 151) C'est bien de ce « par rapport à lui » mis en italiques par la narratrice, de cet espace de l'entre-deux qu'il s'agit dans ce livre envisagé comme un lieu de rencontre et d'échange : entre A. et M., entre la vie et la mort, entre l'écriture et la photographie.

La démarche collaborative ne semble pas reposer essentiellement sur le besoin d'intégrer des clichés photographiques à l'espace scripturaire afin de s'inscrire dans cet engouement contemporain pour des projets photolittéraires à forte tendance auto(bio)graphique qu'observent plusieurs critiques (Méaux et Vray 2004 ; Montémont, 2007). On dirait plutôt que *l'usage* que font les deux co-auteurs de la *photo* correspond au désir d'expérimenter une forme de relation basée sur la cohabitation et la corrélation. Avant, chez Annie Ernaux, le rapport à la photographie était de nature

sporadique ; les images convoquées *in absentia* dans certains récits existaient quelque part en dehors du livre, probablement dans des albums de famille. Comme l'auteure l'explique à Frédéric-Yves Jeannet dans *L'Écriture comme un couteau* (2011, p. 41), les images décrites sont en sa possession, elle les place devant elle au moment de la réminiscence de certaines scènes du passé. Quant à M., pour qui l'écriture constitue une première, il insiste dans son dernier récit sur la valeur « intime » et mémorielle des images photographiques en établissant un lien avec le genre diaristique : « Mis à bout, ces clichés ont à mes yeux valeur de journal intime. Un journal de l'année 2003. L'amour et la mort. Prendre la décision de les exposer, d'en faire un livre, c'est poser les scellés sur un pan de notre histoire. » (p.148) Ce regard conclusif, lucide, adoucit la « tristesse » qu'envahit le narrateur seul dans son « petit appartement au cinquième étage », face au « caractère fugace » (p. 148) de ce qu'il venait de vivre avec A. Le fait d'écrire et de témoigner visuellement du lien ambivalent caractéristique du couple (Barbara Havercroft, 2009, p.136, parle du « lien indissociable entre l'érotisme et la maladie » qui n'amène pourtant pas les narrateurs vers le « registre mélodramatique ») permet la catharsis de vieux démons : la peur de l'inconnu face à l'éventualité de la mort et l'échec du couple dont sont marqués les deux protagonistes, d'une part, et l'expérience texte / image pleinement assumée, d'autre part, dès lors que naît l'idée de la transformer en photofiction.

Au moment où le livre s'apprête à se refermer sur lui-même, surgit cette image mentale, déjà évoquée plus haut, dans le récit « épilogue » d'A. C'est par l'évocation d'un *tableau* emblématique que se termine le livre, en focalisant notre regard sur deux corps artistiquement assemblés : la scène

décrit l'engendrement de M. par A. Le corps d'A., à peine rescapé du danger de mort – rappelons que la scène se passe quinze jours après l'ablation de la tumeur –, se voit associé à la maternité, cet état de plénitude appelée par le vide (Delvaux, 2006, p. 139-140 et 145)¹². L'image ultime, intitulée par la narratrice *Naissance*, bien qu'elle soit de texture fantasmatique, constitue le moment épiphanique d'une « re-co-naissance » (Cottille-Foley, 2008, p. 442) : de M. comme auteur, amant et collaborateur ; de l'énigme de la présence-absence du corps ; d'un objet livre à deux voix portant la double signature ; d'Éros comme force suprême, notamment lorsque sur l'existence humaine plane la menace du néant.

Bibliographie

- BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, Michèle. (2011), *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BARTHES, Roland. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil / Cahiers du Cinéma.
- BISSONNETTE, Karine. (2012), *La Mémoire matérielle. Évocation des souvenirs et photographie dans Les Années, d'Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- BLANCHARD, Marie-Ève. (2009), *(Dé)faire l'amour d'une histoire à l'autre. Les dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans*

¹² M. Delvaux propose une lecture stimulante de *L'Usage de la photo* sur la base des réflexions sur l'image (photographique) développées par Barthes et Georges Didi-Hubermann, notamment en ce qui a trait à l'idée d'un « volume » qui montrerait le « vide », ainsi dans le cas du ventre maternel. Elle y ajoute des passages (auto)fictionnels inspirés de la vue d'Annie Ernaux au colloque de Cerisy 2003.

« Fragments autour de Philippe V. », *L'Occupation et L'Usage de la photo*, mémoire de maîtrise, UQAM.

BRAUNSTEIN, Florence et Jean-François PÉPIN. (1999), *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF.

CHARPENTIER, Isabelle. (2006), « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." : l'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *COnTextes*, n° 1, <<http://contextes.revues.org/74>>.

COTTILLE-FOLEY, Nora. (2008), « L'usage de la photo chez Annie Ernaux », *French Studies*, vol. LXII, n° 4, p. 442-454.

DAY, Lorraine. (2005), « "Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel" : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies*, vol. 23, n° 3, p. 223-236.

DELVAUX, Martine. (2006), « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie : *L'Usage de la photo* », *French Forum*, vol. 31, n° 3, p. 137-155.

DÉTREZ, Christine. (2002), *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil.

DUGAST, Francine. (2008), *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas.

EDWARDS, Paul. (2008), *Soleil noir. Photographie et littérature, des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes

ERNAUX, Annie et Marc MARIE. (2005), *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard.

ERNAUX, Annie. (2011a [2003]), *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. (2011b), *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

- FROLOFF, Nathalie. (2009), « *Les Années* : mémoire(s) et photographie », dans Serge Villani (dir.), *Annie Ernaux : perspectives critiques*, Ottawa, Legas, p. 35-49.
- GUIBERT, Hervé. (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.
- HAVERCROFT, Barbara. (2007), « Auto/biographies croisées : l'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », dans Robert Dion, France Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », p. 43-70.
- . (2009), « L'autre "scène" : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », dans Serge Villani (dir.), *Annie Ernaux : perspectives critiques*, Ottawa, Legas, p. 127-137.
- JORDAN, Shirley. (2007), « Improper exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 2, p. 123-141.
- LEDoux-BEAUGRAND, Évelyne. (2010), *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature des femmes*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- MCDUGALL, Joyce. (1989), *Théâtres du corps*, Paris, Gallimard.
- MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard VRAY (dir.). (2004), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MONTÉMONT, Véronique. (2007), « Sépias au miroir », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraède, p. 55-61.
- MONTIER, Jean-Pierre. (2008), « Avant-propos », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- OBERHUBER, Andrea. (2011), « Figuration d'une vie imag(inair)e : mémoire et narrativité intermédiaire dans *L'Amant* de Marguerite Duras », dans Jan Baetens et Alexander Streitberger (dir.), *De l'autoportrait à l'autobiographie*, Caen, Lettres Modernes Minard, p. 17-37.
- « Photolittérature ». (1988), *Revue des sciences humaines*, n° 210.
- PICAZO, Maria Dolores. (2013), « Fotografía versus Escritura en *L'Usage de la photo* de Annie Ernaux », dans Lourdes Carriedo, Maria Dolores Picazo et Maria Luisa Guerrero (dir.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Bruxelles, Peter Lang, p. 187-200.
- ROCHE, Roger-Yves. (2009), *Photofictions : Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- SONTAG, Susan. (2000 [1977, 1982]), *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois.
- VILLANI, Serge (dir.). (2009), *Annie Ernaux : perspectives critiques*, New York / Ottawa, Toronto / Legas.

Résumé

Cosigné par Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, publié en 2005, fait se croiser deux préoccupations qui semblent constituer des piliers de l'imaginaire ernausien : le corps, centre névralgique du récit depuis *Les Armoires vides*, qui impose au sujet ses contraintes et ses règles du jeu, de même que l'importance d'images photographiques pour la mémoire individuelle et sociale. L'expérience d'un corps singulier, voire

singularisé par la maladie, est mise à l'épreuve dans *L'Usage de la photo*. Omniprésent dans les textes, le corps constitue l'élément absent des photographies qui rythment cette œuvre issue d'une démarche collaborative. L'ouvrage se présente au lecteur comme une série de moments épiphaniques composés d'images photographiques en noir et blanc et de parties textuelles, qui retracent la relation de couple marquée par le cancer du sein de la narratrice. Ce qui, à première vue, se donne à lire comme une succession d'ébats amoureux et sexuels entre A. et M. se révèle être une réflexion sur le pouvoir *recréatif* de l'écriture. L'image sert d'interface projective à partir de laquelle naissent les récits spéculaires des deux narrateurs-protagonistes, les deux entités formant des diptyques. L'analyse de *L'Usage de la photo* s'attardera sur l'idée d'un projet d'écriture double qui place au cœur de cette œuvre photofictionnelle l'investigation sur le corps tour à tour malade, désirant, source de (ré)jouissance et, phénomène inquiétant, systématiquement absent de toutes les images. Sera également étudié l'impact de la maladie sur la relation de couple auquel la photographie sert de révélateur et qui refuse de consigner le corps à l'intérieur du cadre de la souffrance et de la mélancolie.

Abstract

Co-signed by Annie Ernaux and Marc Marie, *L'Usage de la photo*, published in 2005, combines two major concerns that seem to underpin Ernaux's imaginary world: the body, epicentre of her fiction since the publication of *Les Armoires vides*, that imposes its rules and restrictions on the subject; and the importance of

photographic images on both individual and collective memories. *L'Usage de la photo* examines the experience of a body, not only unique but singled out by illness. Omnipresent in the texts, the body is absent from the photographs that synchronize this work, the fruit of a collaborative approach. The reader is presented with a series of epiphanies composed of black and white photographs and fragments of text that trace the relationship of a couple confronted by the narrator's breast cancer. What may be seen at first glance as a series of loving and sexual acts between A. and M. is, instead, a reflection on the *recreational* power of writing. Images are used as an interface that projects the mirrored fictions of the two protagonists-narrators, both entities forming diptychs. This analysis of *L'Usage de la photo* examines the idea of a dual writing project, a photo-fictional work that focuses on the body, sometimes ill, sometimes a source of desire or pleasure, but always disturbingly absent from the photographs. It also explores the impact of the illness on the couple, revealed by the photographs and refusing to let the body be confined by suffering and sadness.

Sur trois contraintes
à l'adaptation cinématographique
d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust :
les cas de Visconti, Pinter, Schlöndorff et Ruiz

Guillaume Lavoie
Université Laval

How oddly fitting that Harold Pinter, of all people, should have written a screenplay based on Proust's *À la recherche du temps perdu*. I am not referring now to Pinter's proven ability and considerable experience as a screenwriter nor to the fact that some of his stage plays have been filmed. Rather what seems fitting is that Pinter, a noted practitioner of the Theater of the Absurd, should have undertaken such an apparently absurd task.

Graham, 1982, p. 38

Ainsi s'exprime Mark Graham à l'égard de l'audacieuse tentative d'Harold Pinter d'adapter *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust au cinéma. Cette drôle de remarque de Graham illustre bien l'attitude générale qu'ont certains disciples de l'œuvre de Marcel Proust qui pensent qu'il serait absurde, voire impossible, de faire une adaptation cinématographique d'après la *Recherche*. Il est indéniable que l'œuvre proustienne pose un véritable défi à celui qui veut en faire une adaptation cinématographique. Mais, justement, les difficultés qu'une transposition filmique de la *Recherche* impose ne devraient pas marquer l'impossibilité d'une telle opération, mais plutôt montrer comment ce travail demande une sérieuse réflexion sur les rapports qu'entretiennent les deux arts impliqués, soit la littérature et le cinéma. En effet, les spécificités de l'œuvre de Proust et sa complexité littéraire exigent de fortes contraintes à sa transposition vers le médium filmique. Loin de représenter une tâche insurmontable, les difficultés inhérentes à l'adaptation filmique de la *Recherche* constituent, en fait, tout l'intérêt d'une telle entreprise.

Ce que nous proposons dans le présent texte est une analyse de trois des contraintes à l'adaptation cinématographique de la *Recherche*. À cet effet, nous nous référerons à quatre des six adaptations cinématographiques d'après l'œuvre proustienne réalisées jusqu'à ce jour¹, soit deux

¹ Nous omettons volontairement le film *La Captive* de Chantal Akerman, réalisé en 2000, et ce, pour les raisons suivantes. Le film d'Akerman est, si nous pouvons le dire ainsi, une adaptation très libre du texte proustien, et l'une des conséquences de cette liberté est qu'il échappe pour beaucoup aux contraintes d'adaptation que nous désirons aborder. Aussi, *La Captive* est peut-être moins une adaptation de *La Prisonnière* qu'un film qui entretient une forte relation intertextuelle avec ce volume de la *Recherche*. Bref, sans signifier qu'il n'y ait rien à dire sur ce film quant aux contraintes d'adaptation,

scénarios (qui sont malheureusement demeurés à cette étape préliminaire) ainsi que deux films. Le premier scénario est celui de Luchino Visconti, projet qui avorta en 1972, mais dont le scénario fut publié en 1984. Le second est le scénario d'Harold Pinter, qui aurait été réalisé par le cinéaste américain Joseph Losey et qui fut finalement publié sous le titre *The Proust Screenplay* en 1978². Le premier film d'après la *Recherche* projeté sur les écrans de cinéma est signé Volker Schlöndorff et intitulé *Un amour de Swann* (1984). On devra attendre quinze années avant qu'une autre adaptation voie le jour, qui sera un film de Raoul Ruiz, *Le Temps retrouvé*, réalisé en 1999³. Notre argumentation procédera comme suit : nous exposerons

l'écarter de notre entreprise demeure la solution la plus logique. L'autre adaptation que nous délaissions est un téléfilm de Nina Companéez, originalement diffusé en 2011, simplement intitulé *À la recherche du temps perdu*. Nous l'écarterons de notre travail principalement parce qu'il s'agit d'un projet télévisuel, contrairement aux autres adaptations retenues dans notre corpus. Ayant visionné ledit téléfilm, nous sommes en mesure de juger que son addition au corpus n'ajouterait pas beaucoup de substance à notre propos tel qu'il est déjà formulé. Non pas que le film de Companéez soit sans intérêt, loin de là, mais il faut avouer que l'effort d'adaptation n'est pas très original et qu'à bien des égards, plusieurs choix esthétiques correspondent à une certaine facilité. Cela dit, même si nous nous abstenons de faire mention du téléfilm dans le corps du texte, nous offrirons quelques réflexions en note de bas de page sur le sujet lorsque nous le jugerons opportun.

² Pour notre travail, nous utiliserons la traduction française du scénario (anglais) d'Harold Pinter qui fut réalisée par les soins de Jean Pavans (2003). Ce choix s'explique principalement parce que l'œuvre proustienne est française ainsi que toutes les autres adaptations, ce qui aura pour effet d'uniformiser la langue des œuvres à l'étude.

³ Il est à noter que des collaborateurs ont participé à la scénarisation de ces adaptations : Joseph Losey et Barbara Bray pour le scénario de Pinter; Suso Cecchi D'Amico au scénario de Visconti; Jean-Claude Carrière, Peter Brook et Marie-Hélène Estienne pour *Un amour de Swann* de Schlöndorff; Gilles Taurand pour *Le Temps retrouvé* de Ruiz. Bien que l'effort créateur de ces collaborateurs ne soit pas à négliger, nous ne nous référerons qu'à Pinter, Visconti, Schlöndorff et Ruiz dans le corps du texte par souci de concision.

chacune des principales contraintes que pose l'œuvre proustienne à sa transposition cinématographique et, pour chaque contrainte, nous analyserons comment chacun des scénarios et films résout, à sa manière, le problème relevé. D'abord nous examinerons comment ces adaptations réagissent devant la longueur démesurée de l'œuvre littéraire à adapter. Ensuite, nous analyserons comment elles traitent la question de la temporalité proustienne au cinéma. Nous terminerons notre réflexion sur les difficultés qu'impose la transposition de la narration proustienne dans une œuvre cinématographique.

La longueur problématique d'À la recherche du temps perdu

Comment discuter de la difficulté d'adapter cinématographiquement la *Recherche* sans mentionner d'abord l'immensité de ce roman? Sept tomes en quatre volumes dans son édition de la Pléiade (la plus récente sous la direction de Jean-Yves Tadié), environ 3000 pages en tout, comment réagir devant ce monument romanesque? Il est vrai que la « longueur » des œuvres romanesques est un problème typiquement lié au phénomène d'adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, en ce sens que l'œuvre filmique est contrainte à la durée de projection cinématographique. Bien que la matière expressive du cinéma soit potentiellement plus dense en informations narratives et indicielles que le langage écrit⁴, la nécessité de créer un film dont la durée ne dépasse que

⁴ Car l'expression audiovisuelle imbrique davantage de « signes » simultanément que la narration littéraire, qui ne peut procéder que mot à

rarement les quatre heures (ce qui est déjà considéré comme étant très long) conduit souvent au lieu commun que le film contient toujours moins de matière narrative que le roman dont il provient⁵. Cela dit, ce que l'on mentionne moins souvent est le cas inverse, c'est-à-dire que certaines adaptations sont considérées plus longues, ou plus développées narrativement, que le texte littéraire duquel elles s'inspirent⁶. Mais encore, même en avançant l'idée que, dans la majorité des cas, le roman est généralement plus long et détaillé que son adaptation cinématographique, très rares sont les œuvres littéraires qui peuvent rivaliser en longueur avec l'œuvre de Proust, ce qui en fait un cas exceptionnel à ce sujet pour quiconque voulant adapter la *Recherche* au cinéma. Au-delà de son énormité, c'est aussi la minutieuse structure organique du texte proustien qui devient problématique, car la plupart de ses passages les plus essentiels ne révèlent leur pleine signification qu'une fois mis en parallèle avec d'autres passages de la *Recherche*. Par

mot, c'est-à-dire un élément à la fois, nonobstant les richesses expressives qui lui sont propres.

⁵ Alfred Hitchcock croyait d'ailleurs que la longueur du récit filmique correspondait à celui de la nouvelle littéraire : « A film cannot be compared to a play or a novel. It is closer to a short story, which, as a rule, sustains one idea that culminates when the action has reached the highest point of the dramatic curve. As you know, a short story is rarely put down in the middle, and in this sense it resembles a film. And it is because of this peculiarity that there must be a steady development of the plot and the creation of gripping situations which must be presented, above all, with visual skill » (Hitchcock, 1971, p. 72).

⁶ Mentionnons simplement *Brokeback Mountain* (2005) d'Ang Lee, dont les 134 minutes de métrage sont définitivement plus longues que la nouvelle éponyme d'Annie Proulx (de son recueil *Close Range : Wyoming Stories*), qui tient sur une trentaine de pages. Même si la vitesse de lecture est une donnée variable pour chaque lecteur et chaque lecture, on peut statuer que le temps de lecture moyen de la nouvelle est inférieur à la durée de la projection du film et que ce dernier offre une matière narrative plus développée que la nouvelle.

exemple, l'épisode d'*Un amour de Swann* n'est véritablement compris qu'une fois que le narrateur lui-même vit un amour excessivement jaloux pour Albertine, et il faut souligner comment plusieurs relations amoureuses décrites dans l'œuvre se juxtaposent elles aussi à cette thématique, comme celles de Charlus et Morel, Robert et Rachel, Basin et Odette, etc. Toutefois, il est inévitable que l'adaptateur doive faire des choix et que, malheureusement, le film ne puisse contenir qu'une infime partie de ce qu'est la *Recherche*. Examinons désormais comment Pinter, Visconti, Schlöndorff et Ruiz ont procédé dans leur adaptation.

Harold Pinter eut l'audace de créer un scénario qui tente de parcourir la *Recherche* dans son intégralité. Il explique ainsi sa conception dans la préface de son *Scénario Proust* :

Durant ma lecture, je pris des centaines de notes, mais restai à la fin très perplexe quant à la façon d'aborder une tâche d'une pareille ampleur. La seule chose dont j'étais certain, c'était que ce serait une erreur de chercher à faire un film centré seulement sur un ou deux volumes, *La Prisonnière* ou *Sodome et Gomorrhe*, par exemple. Une adaptation ne serait légitime que si l'on s'efforçait de distiller la totalité de l'œuvre, d'incorporer tous ses thèmes majeurs dans un ensemble compact (p. 11-12).

De ce désir de reprendre la totalité de l'œuvre proustienne, Pinter produit un scénario comptant 207 pages et cumulant hypothétiquement 455 plans, nombre qui aurait probablement augmenté après les étapes cruciales de la réalisation et du montage, pour une durée d'environ cinq heures. Il est inévitable qu'un film reprenant toute la *Recherche* ait une durée beaucoup plus longue qu'un film conventionnel, mais à vrai dire, le scénario de Pinter peut bien s'étendre sur trois fois la durée d'un film conventionnel, cela demeure un

compromis énorme devant l'immensité de la *Recherche*. Le scénario de Pinter constitue un condensé des éléments narratifs majeurs de la *Recherche* et il serait faux de prétendre qu'il reprend tous les événements essentiels du roman. Par exemple, la première soirée chez la princesse de Guermantes est absente ainsi que l'épisode à Doncières. Également, des personnages majeurs comme Bloch, Elstir et Bergotte ne font simplement pas partie du scénario. Néanmoins, on doit admettre que la sélection des éléments retenus forme, dans l'ensemble, un résumé efficace du roman proustien⁷, et comme l'avance David Davidson dans son article « Pinter in No Man's land: *The Proust Screenplay* », cette distillation massive « make the screenplay read like highlights from the novel » (p. 162). Inévitablement, reprendre toute l'histoire de la *Recherche* pour en faire un seul film oblige une esthétique de la concision et de la brièveté, ce qui n'est pas sans créer un effet de contradiction avec l'esthétique littéraire de la *Recherche* qui, elle, est démesurément expansive. Mais Pinter est très conscient de cette conséquence et l'assume pleinement, puisqu'il ne cache pas le caractère elliptique et distillé de son scénario par rapport au roman de Proust et décide au contraire d'en faire une loi esthétique de son scénario. À cet égard, Enoch Brater propose que « unlike the architecture of the novel where the narrator

⁷ Il en va de même de l'adaptation de Companéez. Tout lecteur de Proust aura cette drôle d'impression à l'écoute du téléfilm qu'il ne s'agit que d'un résumé, incomplet faut-il le mentionner, de l'œuvre proustienne. En fait, cet aspect paraît plus problématique dans le téléfilm que dans l'adaptation de Pinter, et ce, même s'il est difficile de les comparer sur un même pied puisque le scénario de Pinter n'a jamais été réalisé. Cependant, à la lecture du scénario, on comprend que l'effet résumé est un principe esthétique conscient, que Pinter cherche à en tirer un quelconque profit, tandis que dans le téléfilm de Companéez, l'affaire semble un éternel compromis entre le désir de raconter la *Recherche* et les contraintes télévisuelles.

builds sustained, stable constructs of memory in generous selections of prose, the screenplay evokes sharp, momentary images encapsulating Proustian duration » (1979, p. 122). Donc, voulant reprendre l'œuvre proustienne dans son intégralité, Pinter a dû composer son scénario par un procédé de condensation extrême de l'œuvre qui, bien que contredisant le style expansif de Proust, s'affiche comme un principe esthétique du film souhaité.

Le scénario de Luchino Visconti, contrairement à celui de Pinter, ne prétend pas tout reprendre de la *Recherche* pour en faire un film. Mais il le construit à partir d'une très grande partie de la *Recherche*, qui aurait donné un film d'une longueur comparable à celui de Pinter. Le cinéaste exprime les raisons de sa sélection ainsi :

Mon film sera la peinture d'une société, exactement comme dans Balzac la société de la Restauration. Et en effet ma construction du film commence aux *Jeunes filles en fleurs* et finit au début de la guerre de 14. Il n'y a même pas *Le Temps retrouvé*. Il y a ce bloc central qui est la peinture d'une société française de cette époque. (1984, p. 10-11)

En fait, le scénario débute avec l'arrivée de Marcel et de sa grand-mère à Balbec⁸ et inclut une petite partie du *Temps*

⁸ Le téléfilm de Companéez commence exactement au même moment, soit avec le voyage en train du narrateur et de sa grand-mère en route pour Balbec. Il est possible que Companéez se soit inspirée du scénario de Visconti à ce sujet, car il est étrange que le téléfilm omette entièrement *Du côté de chez Swann*, tome qui n'est pas moins important que les autres. C'est également ce que Thomas Carrier-Lafleur note dans son livre *L'Œil cinématographique de Proust* : « On voit donc que cette nouvelle adaptation s'ouvre, [...] comme le scénario de Visconti, par le départ pour Balbec, [...] attestant que Companéez propose à la fois un palimpseste de Proust et de Visconti » (p. 132). Cependant, le choix de Companéez semble grandement justifié par un souci d'économie narrative, car la coupure est assez radicale. Le fait que Visconti avait déjà envisagé une adaptation débutant avec l'arrivée à Balbec a

retrouvé tel qu'il se présente dans la version de la Pléiade, soit le moment où la question de l'écriture est directement posée. À la lecture du scénario, l'argument de Visconti semble très juste : il s'approprie le texte proustien pour faire un film typique de sa cinématographie, une peinture sociale⁹, et motive ainsi son abandon du *Côté de chez Swann* et de la deuxième partie du *Temps retrouvé*. Cependant, malgré la cohérence de ces choix, on serait en droit de se demander pourquoi le « Bal de têtes » et « Combray » n'enrichiraient pas la peinture sociale du film de Visconti. Inversement, on peut aussi être surpris que le scénario s'attarde longuement sur le volume de *La Prisonnière*, qui est une partie plus sentimentale, s'intéressant davantage aux états d'âme du narrateur qu'au monde social décrit dans la *Recherche*. En fait, les choix scénaristiques de Visconti s'expliqueraient également par un autre principe qu'il énonce de la sorte :

Je ne dois pas faire une transposition littéraire. Évidemment, il y aura des choses qui se perdront, sûrement une espèce de musicalité proustienne. Mais en échange, je crois pouvoir, avec une image, pénétrer dans cette espèce de labyrinthe profond de Proust, pour vous expliquer un sentiment, une position, une attitude, une tristesse, un moment de jalousie. J'userai de tout ce qui est possible pour rester fidèle au sentiment proustien, pas au style. (*ibid.*, p. 10)

Ce parti pris du *sentiment proustien* sur le *style* permet au cinéaste italien de concentrer plus particulièrement son scénario sur les événements dramatiques de la *Recherche*. En

probablement aidé Companéez à faire ce même choix et ainsi réduire la matière narrative à adapter.

⁹ Par exemple, son film *Il Gattopardo* (1963), d'ailleurs adapté du roman du même titre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, peut être considéré comme une peinture de la société aristocratique sicilienne pendant le tumulte de l'unification de l'Italie au début des années 1860.

outre, bien qu'il montre une structure concise et des effets de brièveté par rapport au texte proustien, ce scénario paraît beaucoup moins condensé que celui de Pinter. Visconti peut développer davantage ses séquences dramatiquement que Pinter et accorde une grande importance à la structure des dialogues, qui sont franchement plus élaborés que ceux de l'auteur anglais, qui mise sur une distillation plus franche. Bref, Visconti opte pour une structure dramatique des événements de la *Recherche* s'échelonnant sur le bloc central du texte proustien et évite ainsi de faire un film résumé, mais cela a aussi pour conséquence de supprimer plus d'éléments narratifs que le scénario de Pinter.

Le film de Volker Schlöndorff d'après la partie d'*Un amour de Swann* est certainement la tentative la moins audacieuse d'adaptation de la *Recherche* qui ait été réalisée jusqu'à présent. Le cinéaste allemand a fait un choix stratégique en reprenant seulement cette partie du roman pour quelques raisons simples. Pascal A. Ifri résume très bien le raisonnement de Schlöndorff dans son article « One Novel, Five Adaptations: Proust on Film » :

[The] idea to concentrate on *Un amour de Swann*, that is to say one section of the first volume of Proust's novel, makes sense for several reasons: it is relatively short; it tells a complete story; it mainly deals with love and jealousy but it can be viewed as a microcosm of the whole work; and it is the only part of the book not recounted in the first person and thus the easiest to translate to the screen. (p. 23).

Toutes ces raisons expliquent pourquoi Schlöndorff a voulu contourner le problème de la longueur démesurée de la *Recherche* (et du coup la structure organique qui régit cette œuvre) en considérant la partie d'*Un amour de Swann* comme

un récit autonome. Il mise davantage sur un détachement par rapport au texte proustien et peut ainsi forger un film qui donnera l'impression d'être complet en soi, même si les lecteurs de Proust savent très bien que cet épisode, bien qu'aisé à extraire du reste de l'œuvre (comme l'appuie la publication isolée de ce fragment proustien¹⁰), contient une quantité incroyable d'analogies et de parallélismes avec le reste de la *Recherche*. Schlöndorff prend donc un pari facile en adaptant seulement cette partie et résout le problème de l'immensité de l'œuvre, mais nie un peu du même coup sa forte liaison avec l'intégralité de la *Recherche*. On pourrait avancer qu'il fait paraître *Un amour de Swann* plus accessoire qu'il ne l'est en réalité dans la structure globale de l'œuvre proustienne.

Le film de Raoul Ruiz, quant à lui, reprend principalement le dernier tome du texte proustien, *Le Temps retrouvé*. Ce choix peut sembler étrange, puisque Ruiz décide d'adapter la conclusion de la *Recherche*, donnant l'impression qu'il manquera des éléments préalables pour comprendre le récit du film. Toutefois, ce choix est beaucoup moins paradoxal qu'il en a l'air, et adapter la *Recherche* par sa conclusion permet à Ruiz de créer un film qui suit de très près la matière narrative du *Temps retrouvé*, tout en soulignant constamment la structure organique du texte proustien, puisque *Le Temps retrouvé* entretient une relation causale très complexe avec le premier tome, *Du côté de chez Swann* (nous développerons davantage ce propos ultérieurement). Donc, Ruiz peut réaliser un film de 155 minutes qui représente convenablement les événements cruciaux narrés dans *Le Temps retrouvé*. Cependant, il ne se

¹⁰ Entre autres éditeurs, Gallimard propose *Un amour de Swann* comme roman autonome dès 1930.

contente pas du texte proustien et invente un prologue représentant un Marcel Proust fictionnel dans son appartement de la rue Hamelin, qui dicte à sa domestique Céleste Albaret la dernière page écrite par l'auteur réel. Dans *L'Œil cinématographique de Proust*, Thomas Carrier-Lafleur précise :

Or, ce que dicte Marcel n'est pas à proprement parler un passage de la *Recherche*. Le film de Ruiz effectue d'emblée un saut qualitatif : il s'agit plutôt de corrections que Proust comptait apporter à la dactylographie de *La Prisonnière*, au sujet de la mort de Bergotte. Ruiz a repris les phrases exactes que dictait Proust la veille de sa mort, dans la nuit du 17 au 18 novembre 1922, que l'on retrouve dans les notes et variantes de l'édition de la *Recherche* dans la Bibliothèque de la Pléiade. (p. 135)

En fait, ce prologue consiste vraisemblablement en une adaptation des propos de Céleste Albaret contenus dans une émission de télévision française où cette dernière raconte les derniers moments de l'écrivain¹¹. Le cinéaste utilise ce prologue pour placer ce Marcel Proust auteur près de sa mort, ce qui est utile à la fiction de Ruiz, nous y reviendrons. Il ajoute également un épilogue se déroulant sur la plage de Balbec et deux scènes énigmatiques dans une salle ornée de chapeaux haut-de-forme méthodiquement disposés sur le sol, scènes qui ne figurent pas dans la *Recherche*. Le cinéaste chilien se permet donc de créer un film d'une durée raisonnable qui tente de suivre de très près *Le Temps retrouvé*, tout en faisant déborder son adaptation des limites du roman en incluant des inventions de son cru, qui ne sont pas aussi farfelues qu'elles paraissent à première vue, ce dont nous discuterons plus bas.

¹¹ Il s'agit en fait de *Portrait-souvenir*, une émission de Roger Stéphane. L'épisode sur Marcel Proust date de 1962. On peut le visionner dans son intégralité sur le site YouTube.

Maintenant que nous avons illustré comment ces quatre adaptations cinématographiques de la *Recherche* tentent de résoudre, chacune à leur manière, le problème de la longueur de l'œuvre, ne serait-il pas possible d'imaginer une solution idéale à ce problème? Évidemment, notre position est purement spéculative, et on pourra reprocher tant qu'on veut à chacune de ces adaptations de ne pas reprendre absolument tout ce qui est narré dans la *Recherche*, on passerait à côté de l'essentiel puisque ce n'est pas leur but en tant que créations cinématographiques. Mais imaginons un moment qu'il faille trouver le meilleur compromis pour adapter toute la matière narrative de la *Recherche*. Évidemment, on pourrait penser que la forme de la téléserie permettrait d'étaler sur une durée filmique considérable le roman proustien, faisant miroiter un contexte adéquat pour adapter en long et en large la *Recherche*¹². Mais demeurant réaliste, il nous paraît inévitable que les contraintes télévisuelles risquent de causer une multitude de problèmes sur le plan esthétique. Pensons simplement à la rigidité du temps de diffusion. Comment confiner en épisodes de 30 ou 60 minutes la *Recherche* sans que les codes et stéréotypes les plus convenus de l'esthétique de la téléserie gâchent la liberté et l'originalité discursive du texte proustien? À notre avis, il est préférable qu'une adaptation de

¹² Il faut mentionner ici que Companéez n'a pas été au bout de cette idée, car son téléfilm dure 230 minutes, ce qui constitue à peine deux fois le métrage conventionnel d'un film. L'œuvre de Companéez souffre ainsi autant de la contrainte du métrage que les autres adaptations, mais en plus, elle est limitée en moyens techniques par le budget modeste et le court temps de réalisation qu'une telle production télévisuelle impose. Cela dit, la facture historique de la production demeure respectable, même si une saveur télé-théâtre reste persistante tout du long. Le grand problème est que le téléfilm est passablement dénué d'originalité quant à la réalisation : on pourrait difficilement filmer la *Recherche* de façon plus conventionnelle.

l'œuvre proustienne profite d'un traitement s'éloignant autant que possible de toutes contraintes de création et, à cet égard, le mode de production du cinéma d'auteur (profitant d'un financement adéquat) demeure vraisemblablement la meilleure alternative. Ainsi, c'est peut-être Davidson qui énonce le compromis le plus raisonnable, alors qu'il discute du scénario de Pinter : « In wishing to "be true to" Proust's work, might not Pinter have followed the master's example and allowed the rich textures of *Remembrance of Things Past* to be traced luxuriously throughout a series of films instead of choppily confining them to one? » (1982, p. 158) En effet, une série de films semble une excellente alternative. On peut s'imaginer qu'une quinzaine de films de deux ou trois heures réussirait à intégrer presque tout le récit de la *Recherche*, ce qui représenterait toutefois une entreprise colossale, mais virtuellement réalisable. Du moins, on peut toujours y rêver...

La complexité de la structure temporelle du roman proustien

Passons désormais à l'analyse de notre deuxième contrainte à l'adaptation cinématographique de la *Recherche*, c'est-à-dire sa structure temporelle. Car non seulement la question du *temps* est essentielle dans ce roman, c'est également à cause de sa structure narrative extrêmement complexe que cette œuvre littéraire est incommode à transcrire en un équivalent cinématographique. Cette difficulté à transposer la temporalité proustienne au cinéma est principalement due à une différence cruciale entre les spécificités expressives des médiums littéraire et cinématographique par rapport au temps. Dans

Novels into Film, George Bluestone résume cette différence de la sorte : « novel has three tenses; the film has only one » (p. 48). Précisons qu'ici, nous ne parlons pas du temps narratif, mais de l'expressivité temporelle de chacun des médiums. Car on pourrait croire que l'analepse et la prolepse permettent à l'image cinématographique de s'exprimer au passé et au futur, mais ces procédés relèvent de la structure du récit (tout comme c'est le cas en littérature), qui est immanent au médium qui le prend en charge¹³. La littérature utilise le langage comme matériau d'expression, et le langage articule aisément le passé, le présent et le futur par le biais des temps de verbes. Le cinéma utilise l'image en mouvement et le son comme matériaux d'expression, et le caractère perceptuel de ces matériaux confine le cinéma à toujours s'exprimer au présent. L'image montre des événements qui se déroulent comme s'ils prenaient place dans le présent le plus immédiat. Cette différence expressive entre la littérature et le cinéma est particulièrement problématique quant à une adaptation de la *Recherche*, puisque le roman proustien articule de manière très sophistiquée l'expression temporelle spécifique au langage. Les éléments narrés au présent sont souvent mis en perspective avec des événements passés, et même parfois selon un mode prospectif (hypothétique ou factuel) de péripéties à venir. Cette complexité temporelle découle pour beaucoup de l'intérêt accordé à la perception subjective du *temps* dans la *Recherche* et de la posture essentiellement rétrospective du narrateur sur

¹³ Ce que Bremond affirme d'ailleurs dans *Logique du récit* : « toute espèce de message narratif, quel que soit le procédé d'expression qu'il emploie, relève de la même approche à ce même niveau. Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge. » (p. 11-12)

cette question. Donc, voyons comment les quatre adaptations réagissent devant le problème de la temporalité proustienne.

Comme nous l'avons déjà souligné, Visconti veut demeurer fidèle au sentiment proustien, non au style. Cette philosophie se remarque dans le traitement temporel de son scénario. En fait, il n'est pas exagéré d'avancer que son scénario capitule devant la difficulté de créer un équivalent cinématographique de la temporalité proustienne, car globalement, le récit filmique de Visconti est très linéaire. Il ne contient qu'une infime quantité d'éléments inusités quant à la temporalité. Par exemple, un truchement visuel est utilisé lors d'une scène du deuxième voyage à Balbec. Il s'agit du moment où Marcel réalise la perte définitive de sa grand-mère. Visconti exprime le motif lié à la douleur de Marcel par un détail purement visuel, qui parvient à faire coexister le passé dans l'image du présent :

Debout, devant l'armoire, tournant le dos à la porte, une femme habillée de noir, la Grand'mère. C'est du moins ce que l'on pense un instant. Puis la femme se retourne vers Marcel – qui s'est assis dans le même fauteuil où nous l'avons vu une fois déjà, quand sa Grand'mère se préparait pour se faire photographier par Saint-Loup – et nous voyons que ce n'est pas la Grand'mère mais bien la mère de Marcel. (p. 73)

Ce trompe-l'œil, donnant l'impression que la grand-mère est présente dans l'image, crée un lien significatif entre le présent de Marcel et son souvenir du passé. Le procédé est d'autant plus satisfaisant qu'il est véritablement tiré du texte proustien, la mère de Marcel se substituant graduellement à l'image de la grand-mère, une fois cette dernière décédée. Visconti a donc récupéré ce motif du roman afin de représenter cinématographiquement le sentiment du narrateur prenant

pleinement conscience du manque causé par la perte de sa grand-mère. Par ailleurs, le scénario de Visconti a d'intéressant temporellement qu'il termine son récit avec le début de la *Recherche*. En effet, le scénario conclut sur un plan de Marcel dans son lit, ayant commencé d'écrire des manuscrits, et visiblement très fatigué, ce qui rappelle le *narrateur dormeur* du début de la *Recherche*. Puis le scénario propose une métaphore visuelle liant le début à la fin de la *Recherche* : « Les feuilles manuscrites [...] se meuvent jusqu'à devenir semblables aux feuilles des arbres tranchant sur un ciel clair » (p.175). Ces feuilles d'arbres font bien évidemment référence à ceux de Combray. Cette métaphore visuelle entre les feuilles des manuscrits et les feuilles des arbres de Combray crée une boucle temporelle entre la fin et le début de la *Recherche*, imitant ainsi la circularité du texte proustien. Les dernières scènes du scénario de Visconti représentent Marcel enfant attendant anxieusement le son de la clochette lui indiquant que sa mère montera bientôt l'embrasser¹⁴. Sur le son de la clochette, les premiers mots de la *Recherche* sont murmurés par

¹⁴ Le téléfilm de Companéez termine sur une note similaire, ce qui renforce l'hypothèse qu'elle se serait inspirée du scénario de Visconti. Le récit se termine alors que le narrateur est à l'Hôtel du prince de Guermantes se remémorant sa jeunesse, alors qu'il attendait avec impatience que M. Swann parte pour entendre le son de la clochette annonçant que sa mère allait monter à sa chambre pour l'embrasser. Le film se termine sur cette scène, alors qu'un gros plan montre les ardents baisers que le jeune Marcel prodigue à sa mère et que la voix over prononce ces mots : « il était temps de commencer ». Nous ne pouvons nous empêcher de sourire quelque peu devant cette finale, qui place l'amour du jeune Marcel pour sa mère aux fondements mêmes de la nécessité d'écrire. Certes, l'amour obsessionnel du jeune Marcel pour sa mère est un élément important dans la révélation de la vocation littéraire, mais terminer le récit ainsi constitue une interprétation *maternaliste* très affirmée. Néanmoins, cette finale est plutôt efficace, car elle permet d'inclure en dernier lieu *Du côté de chez Swann* à l'œuvre, tout en recréant la circularité du texte proustien.

le *Marcel écrivain*. Pour conclure sur la question de la temporalité du scénario de Visconti, il faut également souligner qu'au-delà des détails explicites contenus dans son texte, le réalisateur italien aurait œuvré à faire ressentir, cinématographiquement, le *temps passé* par cette esthétique de la nostalgie qui lui est si particulière. D'ailleurs, Henry Bacon propose une idée semblable à propos du projet proustien de Visconti : « The script would have enabled Visconti once again to recreate a bygone era; to dramatize people's fixity in time, place, class, historical and social situation; and show them in the penetrating yet tender light of critical nostalgia » (p. 210).

De son côté, Harold Pinter montre une plus grande attention que Visconti à créer des équivalences cinématographiques de la temporalité du texte proustien dans son scénario. À cet effet, il ne séquence pas le récit proustien d'après l'ordre narratif trouvé dans le roman. Il explique son choix ainsi :

Nous décidâmes de fonder l'architecture du film sur deux principes directeurs et contrastés : un mouvement, essentiellement narratif, vers la désillusion, et un autre, plus intermittent, vers la révélation, s'élevant vers le point où le temps perdu est retrouvé et se fixe à jamais en art. (p. 12)

Ce choix d'articuler narrativement son scénario selon ce double principe temporel est très ingénieux, car il permet à Pinter de présenter chronologiquement les scènes plus représentables cinématographiquement de la *Recherche* tout en décalant sans cesse la temporalité de son scénario par l'intrusion de fragments, visuels et auditifs, constituant des motifs révélateurs sur la future vocation littéraire de Marcel. Ces motifs sont

presque tous introduits dès le début du scénario, durant les quelques premiers plans :

1. Écran jaune. Tintement d'une clochette de grille de jardin.
2. Rase campagne, une rangée d'arbres, vue d'un wagon de train arrêté. Aucun son. Fondu rapide.
3. Bref écran jaune.
4. La mer, vue d'une haute fenêtre, avec en premier plan une serviette accrochée à un porte-serviettes. Aucun son. Fondu rapide.
5. Bref écran jaune.
6. Venise. La fenêtre d'un palais, vue d'une gondole. Aucun son. Fondu rapide.
7. Bref écran jaune¹⁵.
- [...]
26. Trois clochers d'églises, vus d'une calèche en mouvement, au crépuscule. Ils paraissent danser dans les derniers rayons du soleil.
27. Trois arbres, vus d'une calèche en mouvement, à midi. La calèche s'éloigne d'eux, et on a l'impression qu'ils la suivent. (p. 15-18)

On remarquera que la plupart de ces brefs motifs font tous référence à des souvenirs du narrateur, qui prendront tout leur sens lors de la *révélation finale* dans le petit salon du prince de Guermantes. Introduits dès le début du scénario, ils se représenteront de façon intermittente tout au long de celui-ci, comme les résidus d'un *temps* qui transcende la linéarité narrative. C'est par leur présence intrusive et itérative que Pinter souligne l'importance de ces moments qui, dans un élan commun, mèneront le narrateur à la création. Notons qu'ils servent également à reproduire cinématographiquement la circularité de l'œuvre proustienne, puisqu'on retrouve en

¹⁵ Il est à noter que ce « bref écran jaune » est en fait le petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft* de Vermeer.

conclusion du scénario un montage semblable à celui l'introduisant. Cette circularité est aussi redoublée par quelques plans présentés durant le montage introductif, qui montrent le Marcel du *Temps retrouvé* durant l'épisode du « Bal de têtes ». Ainsi, Pinter signifie d'emblée que ce qui suivra est déjà sous l'effet d'une remémoration et, comme le soulève Mark Graham, « because these images necessarily exist within the filmic present while referring implicitly to the narrative past, they admirably render the dual pastness and presentness of Marcel's memories » (p. 48). Par ailleurs, le script de Pinter exhibe d'autres formes de décalage temporel qui s'inscrivent comme des équivalences de la temporalité proustienne. Par exemple, à plusieurs reprises dans le scénario, on retrouve une série d'images rassemblées selon un principe analogique, images se référant à des moments temporellement éloignés les uns des autres. En fait, par ce procédé de montage *par correspondance*, Pinter cherche à créer un équivalent cinématographique de la narration proustienne et de son rapport à la mémoire. Prenons pour exemple le passage où, Albertine étant morte, le narrateur se questionne sur le malheur de sa situation amoureuse. À cet effet, il réfléchira à ses anciens amours, qui n'éveillent plus en lui la même passion, et il sera gravement attristé par l'anticipation que son amour présent pour Albertine s'estompera lui aussi avec le temps. Afin d'exprimer cette réflexion du narrateur cinématographiquement, Pinter propose une série de plans d'yeux des anciens amours de Marcel :

345. Yeux de Marcel.

346. Les yeux de Gilberte à Tansonville.

347. Les yeux de la duchesse de Guermantes dans la rue.

348. Les yeux d'Odette dans l'avenue des Acacias.

349. Les yeux de la mère dans la chambre de Combray.

350. Les yeux de Marcel dans les cabinets de Combray.

351. Les yeux de Marcel. (p. 180)

Si ce montage ne restitue pas entièrement la réflexion du narrateur, le principe analogique demeure le même et se présente comme le produit, visuel, de la mémoire du personnage. Donc, nous avons constaté que le scénario de Pinter tente de restituer la temporalité proustienne à l'aide d'une structure temporelle où s'intercalent les motifs de la vocation littéraire ainsi que des montages de type mémoriel liant différents épisodes de la *Recherche* par analogie. De plus, le scénario souligne la circularité de l'œuvre par ces mêmes montages et par l'ajout d'une prolepse du *Temps retrouvé* placée au tout début du récit.

En ce qui concerne *Un amour de Swann* de Schlöndorff, on doit ici encore admettre que ce film prend une position peu audacieuse quant à communiquer la temporalité proustienne au cinéma. S'étant déjà émancipé du reste de l'œuvre en isolant la partie d'*Un amour de Swann*, la question de la temporalité proustienne ne semble pas vraiment préoccuper Schlöndorff. En fait, il va jusqu'à dissoudre le temps du récit en une seule journée, procédant à une condensation chronologique des événements narrés qui, dans la *Recherche*, s'étalent sur plusieurs années. On y perd évidemment toute l'importance accordée à l'écoulement du temps dans le roman, qui se fonde désormais dans une suite contiguë d'actions dramatiques se chevauchant l'une après l'autre. On remarque toutefois une tentative d'actualiser le passé amoureux sous la forme d'une mémoire obsédante, vécue subjectivement par Swann. Le déclenchement mémoriel est d'ordre dramatique, puisqu'il vise essentiellement à mettre en contraste les temps heureux de sa

relation avec Odette et sa présente jalousie malade. Par exemple, Swann se remémore furtivement l'épisode des cettées à deux reprises durant le film, où le montage alterne entre son visage expressif (remémoration) et son souvenir. Un autre épisode profite du même traitement et survient lors d'une sieste du protagoniste, alors qu'il se rappelle, en songe, la première visite d'Odette à son appartement. Du moins, malgré le peu d'intérêt que Schlöndorff consacre à la temporalité proustienne, il prend la peine d'inclure un épilogue se passant sept années plus tard, narrant la visite de Swann chez la duchesse de Guermantes que l'on retrouve dans *Le Côté de Guermantes*. Swann annonce à la duchesse qu'il mourra d'ici quelques mois. Schlöndorff ajoute également un épilogue montrant une discussion entre Swann et Charlus sur la vie et la mort. La discussion s'interrompt lorsqu'Odette passe devant eux en carrosse. Le film se clôt sur Odette se promenant devant l'Arc de triomphe. Cette finale pose un terme définitif au récit, sans la moindre intention de suggérer la circularité narrative de la *Recherche*. D'ailleurs, le film se termine sur un arrêt sur image, soulignant que le récit est clos temporellement.

Le film de Ruiz, tout comme le scénario d'Harold Pinter, s'évertue particulièrement à transcrire cinématographiquement la temporalité proustienne. Contrairement à Pinter, qui décale la chronologie des événements, Ruiz profite plutôt de l'aspect récapitulatif du tome du *Temps retrouvé* pour créer des brèches temporelles avec les autres tomes de la *Recherche*. Le cinéaste chilien recrée cinématographiquement le principe proustien de la mémoire involontaire, en présentant plusieurs scènes de remémoration déclenchées par un stimulus sensible, dont la fameuse madeleine trempée dans le thé est demeurée l'exemple canonique (scène que Ruiz ne présente

pas¹⁶). L'effet est très réussi cinématographiquement, puisque le décalage de l'image est immédiat, ce qui parvient à faire *ressentir* le phénomène au spectateur. Ce procédé sera particulièrement mis à profit lors de la dernière visite chez le prince de Guermantes, vu l'accumulation de ces incidents provoquant la mémoire involontaire chez Marcel, soit le pavé mal équarri, la serviette amidonnée, le bruit de la cuillère contre la tasse de thé, et le *François le Champi* de son enfance. Mais Ruiz multiplie ce principe de remémoration dans son film, et ce, afin d'y inclure des scènes appartenant aux autres tomes de la *Recherche*. D'ailleurs, ces scènes sont toutes suggérées dans *Le Temps retrouvé*. Ruiz n'opère donc pas un collage arbitraire, mais saisit plutôt ces opportunités afin de représenter des scènes appartenant aux volumes antérieurs, créant de la sorte des ponts temporels entre *Le Temps retrouvé* et le reste de la *Recherche*. Par exemple, durant le « Bal de têtes », le narrateur fait cette réflexion en observant Odette :

Certes, Mme de Forcheville était depuis longtemps devenue une femme du monde. Mais recommençant à être entretenue sur le tard, et par un si orgueilleux vieillard qui était tout de même chez elle le personnage important, elle se diminuait à chercher seulement à avoir les peignoirs qui lui plussent, la cuisine qu'il aimait, à flatter ses amis en leur disant qu'elle lui avait parlé d'eux, comme elle disait à mon grand-oncle qu'elle avait parlé de lui au grand-duc qui lui envoyait des cigarettes; en un mot elle tendait, malgré l'acquis de sa situation mondaine, et par la force de circonstances nouvelles, à redevenir, telle qu'elle était apparue à mon enfance, la dame en rose. (p. 321)

¹⁶ Seule Companéez a « osé » filmer la scène de la madeleine trempée dans le thé, et il faut préciser qu'elle est présentée en guise d'introduction au deuxième volet du téléfilm (il fut diffusé en deux parties). Ainsi, la scène de la madeleine demeure en marge du récit à proprement dit.

Ruiz profite de cette réflexion du narrateur rapprochant l'Odette du *Temps retrouvé* à celle du *côté de chez Swann* pour présenter la scène entre le jeune Marcel, son grand-oncle Adolphe et la dame en rose telle qu'elle est décrite dans le *Côté de chez Swann*. Ainsi, plutôt que de verbaliser (en voix over vraisemblablement) la réflexion du narrateur, il insère une analepse représentant le souvenir de ce dernier. Par ce procédé, Ruiz résout en quelque sorte le problème du temps de l'image, car il montre ces analepses comme si elles prenaient place dans le présent de l'image, c'est-à-dire comme si elles apparaissaient telles quelles dans l'imagination du narrateur sous l'effet d'une remémoration involontaire. Le réalisateur met ainsi à profit le langage cinématographique dans son adaptation de la *Recherche* en créant ces brèches temporelles, qui sont elles-mêmes suggérées dans l'œuvre littéraire. De plus, tout en sachant que le lecteur proustien saura saisir le principe régissant l'insertion de ses scènes tirées des autres volumes du roman, en y prenant un certain plaisir d'érudition.

Cela dit, Ruiz est peut-être davantage ingénieux dans son traitement de la circularité de l'œuvre proustienne. Il parvient à émuler cette circularité narrative dans son film par quelques inventions de son cru figurant au début et à la fin du récit. L'affaire débute avec le prologue qui, comme nous l'avons dit, présente l'auteur au bord de la mort. Débuter avec cette scène à saveur biographique sert à mettre sur table la circularité de l'œuvre proustienne, car on entame le récit par la fin de la vie de l'auteur qui, on le sait, coïncide avec la fin de l'écriture de la *Recherche*. Le brio de Ruiz est d'avoir fictionnalisé ce fait lié à la vie de Proust, car cela redouble le principe circulaire de la *Recherche* voulant que nous lisions ce livre que le narrateur commencera à écrire à la fin du roman (ce qui n'est pas moins

fictionnel). Ensuite, Ruiz crée une scène où sont entrecroisés certains éléments de la première partie *Du côté de chez Swann* (« Combray ») et de la deuxième partie du *Temps retrouvé*, soient le début et la fin de la *Recherche*. Cette scène syncrétise le moment où le jeune Marcel joue avec sa lanterne magique dans sa chambre de Combray et ce passage du *Temps retrouvé* à propos des vieillards du « Bal de têtes » :

Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, *s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique*. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray. (p. 231, nous soulignons)

Dans le film de Ruiz, Odette demande aux invités du « Bal de têtes » de la suivre pour leur montrer quelque chose. Ce qu'elle désire leur montrer est en fait le jeune Marcel dans sa chambre de Combray jouant avec sa lanterne magique. Les invités se changent alors en statues¹⁷ et le jeune Marcel projette

¹⁷ Les multiples statues présentées dans le film de Ruiz constituent un motif visuel très important. Nous croyons que ces statues représentent deux concepts importants de la *Recherche*. D'une part, elle symbolise l'idée de l'écoulement du temps. Les statues sont des œuvres d'art sur lesquels le passage du temps est particulièrement perceptible, car elles sont susceptibles de changer d'apparence au fil du temps (s'effriter, se casser, changer de couleurs, etc.). En même temps, une statue représente également un moment fixe, le sujet étant figé dans une posture, elles préservent le corps en un instant bien précis. Ruiz s'intéresse probablement à ce paradoxe de la statue, qui englobe une thématique importante de l'œuvre proustienne, mais

les images de sa lanterne magique sur ceux-ci. Cette scène brouille ainsi les limites temporelles entre ces deux passages très éloignés dans la *Recherche*, soulignant d'emblée la circularité de l'œuvre adaptée. Mais Ruiz ne s'arrête pas là. Suit alors la scène où le jeune Marcel débouche dans la salle aux chapeaux haut-de-forme, dans laquelle il voit Robert de Saint-Loup (autre déroutement temporel). Marcel rejoint Robert en suivant un chemin précis à travers les chapeaux. Or, il y a une autre scène prenant place dans cette salle, qui survient alors que le narrateur quitte ses convives au salon du prince de Guermantes. Marcel prend une porte et se retrouve dans la salle aux chapeaux haut-de-forme¹⁸. Il reprend le même chemin qu'il

également parce que ce paradoxe temporel s'applique (quoique différemment) au médium cinématographique qui capture le mouvement de l'image, et donc l'écoulement du temps. D'autre part, en tant que motif persistant (voire obsédant) de son film et même de sa cinématographie (car les films de Ruiz en général regorgent de statues), elles sont un équivalent filmique de la petite phrase de Vinteuil, ce que l'analepse présentant Marcel et Albertine explicite. Alors que ce dernier explique la fonction artistique des phrases musicales qui se répètent dans l'œuvre de Vinteuil, la caméra effectue un travelling sur une série de statues placées en avant-plan, révélant en contrepoint avec le discours du personnage que les statues sont comme *la petite phrase* de Ruiz.

¹⁸ C'est à ce moment qu'on peut particulièrement mieux comprendre la signification de cette salle mystérieuse. Les chapeaux haut-de-forme, ainsi que les gants blancs disposés sur ces derniers, sont des signes très marqués de la mondanité. En ce sens, on peut interpréter que ces scènes signifient respectivement l'entrée et le départ du narrateur de la mondanité parisienne. D'ailleurs, dans le roman, le narrateur quitte pour de bon la société mondaine après sa visite chez le prince de Guermantes, et c'est bien cela qui est présenté dans le film lorsque Marcel prend cette porte qui le mène directement du salon du prince de Guermantes à la salle aux chapeaux haut-de-forme. Puisque le narrateur n'entame son œuvre qu'une fois qu'il a renoncé aux mondanités, on pourrait également avancer que cette salle représente une espèce d'antichambre de la création, la vocation littéraire du narrateur s'ancrant dans l'enfance (première scène) et se réalisant une fois sortie de la vie mondaine (deuxième scène).

avait pris à travers les chapeaux pour se rendre auprès de Robert, mais cette fois, c'est un domestique qui l'attend. La scène suivante est également une invention de Ruiz, qui mélange des éléments de « Combray » et de la fin du *Temps retrouvé*. Elle présente l'épisode où le jeune Marcel entend le son de la clochette du jardin lui indiquant que sa mère viendra l'embrasser pour la nuit. Cependant, Ruiz y intègre un dialogue entre le jeune Marcel et le Marcel auteur qui reprend en fait des propos contenus dans les dix dernières pages du *Temps retrouvé*. Finalement, l'épilogue boucle la boucle avec le prologue, à l'aide d'une autre invention de Ruiz, soit la récitation¹⁹ d'une petite histoire à propos d'un sculpteur nommé Salvini. Sur le point de mourir, l'ange de la mort lui aurait apparu pour lui donner le temps de reparcourir sa vie avant son trépas. Néanmoins, le sculpteur voudrait plutôt prendre ce temps pour reparcourir sa dernière œuvre d'art. Cette histoire rappelle le prologue, qui nous présente un Marcel auteur au bord de la mort et nous invite à penser que le reste du film serait un peu comme une revisitation de son œuvre,

¹⁹ À première vue, on croirait que cette petite histoire est racontée en voix over, mais on peut voir dans l'image que c'est une femme, tenant un livre, qui la récite. L'histoire est donc narrée intradiégétiquement. En fait, l'utilisation de la voix over dans le film de Ruiz est judicieusement limitée. Alors qu'on pourrait s'attendre à une abondance d'interventions en voix over comme équivalence du discours littéraire, Ruiz a plutôt décidé d'utiliser cet effet à une seule cause et d'ainsi concentrer l'efficacité du procédé. Dans le film de Ruiz, la voix over sert uniquement à communiquer les pensées du personnage-narrateur en ce qui a trait à la révélation de sa vocation littéraire. Ainsi, elle sera utilisée pour exprimer ses doutes sur la littérature à partir de la lecture du journal des Goncourt, puis au moment où la révélation se manifeste alors qu'il est chez le prince de Guermantes.

avant de mourir²⁰. Ainsi, Ruiz parvient à communiquer cinématographiquement la circularité de la *Recherche* à partir des scènes ouvrant et clôturant le film, autant par le croisement d'éléments narratifs figurant au début et à la fin de la *Recherche* que par les nombreux parallélismes existant entre ces scènes. Le début du film préfigure la fin du récit et la fin du film rappelle le commencement du récit.

La narration proustienne transposée au cinéma

La dernière contrainte que nous analyserons, probablement le plus grand obstacle à toute adaptation cinématographique de la *Recherche*, est la transposition filmique de la narration proustienne. En effet, la littérature proustienne est très difficilement transposable cinématographiquement puisque l'acte de narration littéraire lui est fondamental. Le narrateur proustien n'est pas une instance que l'on peut mettre de côté sans complètement défigurer l'essence esthétique de la *Recherche*. La subjectivité narrative est au cœur du texte proustien, et si utiliser la première personne du singulier dans un roman est une chose aisée, l'image, elle, ne dit jamais (ou difficilement) « je ». De plus, dans le texte proustien, la subjectivité du narrateur s'exprime fortement par la constante présence d'un discours intériorisé à partir duquel tous les événements narrés sont canalisés²¹. Dans son article « One

²⁰ Il s'agit également d'une analogie avec l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires qui est toujours une forme de revisitation de l'œuvre adaptée.

²¹ Le téléfilm de Companéez a beaucoup misé sur les ressources de la voix over pour préserver ce discours intériorisé. Bien que le film se borne surtout à mettre en scène les passages aisément représentables cinématographiquement de la *Recherche*, le flux narratif est continuellement ponctué de

novel, five adaptations: Proust on film », Pascal A. Ifri discute des difficultés d'adaptation de la *Recherche* et soulève l'opposition entre une narration littéraire dite « fonctionnelle » et une autre, dite « indicielle »²². La narration fonctionnelle, c'est lorsque le point de vue narratif sert essentiellement à raconter des événements vus de l'extérieur. La narration indicielle, qui collerait davantage au texte proustien, c'est lorsque l'essentiel de la narration est centré sur le discours, et non sur les événements narrés pour eux-mêmes. Ifri en vient à ces conclusions :

The word « adaptation » would apply more to the filming of narratives that could not be easily distributed into segments because of their « heavily indicial » nature. Indeed, transferring to the screen « indices », the miscellaneous information regarding the characters and the general context, constitutes a much more complex task as it often requires radically transforming the material, such as using concrete elements for abstract ones or turning psychological data into images and sounds. Indeed, cinema does not have the flexibility of

pensées du narrateur récitées en voix over. Cette dynamique constitue un compromis bien mince quand on considère l'ampleur que le discours intériorisé occupe dans le roman, mais du moins, c'est une transposition qui a le mérite de fonctionner dans l'esthétique télévisuelle qu'affiche l'œuvre de Companéez. Néanmoins, on ne peut se cacher que le procédé est hautement conventionnel et souligne un manque d'originalité dans la réalisation de ce téléfilm.

²² Ces notions sont en fait dérivées de Roland Barthes et de son article « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), où il propose que les deux grandes classes d'unités narratives soient les « Fonctions » et les « Indices », qu'il décline également en sous-catégories. Barthes propose même qu'une classification des récits puisse s'esquisser à partir de ces notions : « Ces deux grandes classes d'unités, Fonctions et Indices, devraient permettre déjà un certain classement des récits. Certains récits sont fortement fonctionnels (tels les contes populaires), et à l'opposé certains autres sont fortement indiciaux (tels les romans "psychologiques") ; entre ces deux pôles, toute une série de formes intermédiaires, tributaires de l'histoire, de la société, des genres. » (p. 9)

literature and cannot easily switch from story to discourse or from the physical world to the mental one. Nor can it readily change tenses or points of view, or even, to quote [Seymour] Chatman again, « *describe* in the strict sense of the word, that is, arrest the action » (p. 16).

Donc, transposer la *Recherche* au cinéma demande un grand effort d'adaptation, puisque le texte proustien est davantage indiciel que fonctionnel, d'autant plus que la narration est fortement marquée par la subjectivité du narrateur, celui-ci passant sans cesse de la description du monde extérieur à sa pensée intérieure, la perception du premier toujours sculptée par l'analyse de cette dernière. Toutefois, il faut admettre que toutes les adaptations de la *Recherche* ont pu contourner ce problème lié à la narration essentiellement indicielle du roman, et ce, principalement pour deux raisons. La première, ironiquement, c'est l'immensité de l'œuvre, car même si la narration proustienne est plus indicielle que fonctionnelle, le roman contient assez d'éléments fonctionnels (ou événements narratifs) pour construire un scénario à partir des scènes représentables. D'ailleurs, les quelque 190 pages d'*Un amour de Swann* ont été suffisantes pour que Schlöndorff réalise un film d'un peu moins de deux heures. Dans toutes les adaptations, ce sont généralement les scènes représentables qui sont adaptées à l'écran (ou à l'écrit dans le cas des scénarios) et on peut remarquer comment la sélection et le traitement de ces scènes sont parfois quasi identiques d'un film à l'autre. Par exemple, aucune adaptation ne manque de présenter la scène dans l'Hôtel tenu par Jupien du *Temps retrouvé*, c'est-à-dire la révélation du penchant

sadomasochiste de Charlus²³. Également, les scénarios de Pinter et Visconti adaptent la première soirée de Marcel chez la duchesse de Guermantes suivie de la désagréable visite chez le baron de Charlus. Cependant, si, dans le roman, la soirée chez la duchesse s'étale sur environ 130 pages et la visite chez le baron sur seulement une quinzaine de pages, la représentation de la soirée chez la duchesse est beaucoup moins développée dans les deux scénarios que la scène chez Charlus²⁴. Ce débalancement entre le roman et les scénarios est dû aux différences dans la narration de ces passages dans l'œuvre littéraire. La narration de la soirée chez la duchesse est plus imbriquée dans la discursivité du narrateur, c'est-à-dire qu'il ne décrit pas l'événement dans sa contiguïté spatio-temporelle. Il rapporte ce qui s'est passé en sommaires plutôt qu'en dialogues ou encore en descriptions factuelles du déroulement, ce qui est difficile à segmenter et agencer pour former une scène représentable contiguë. C'est tout le contraire avec la visite chez M. de Charlus, où le dialogue et l'action sont prédominants et rapportés par le narrateur dans leur contiguïté spatio-temporelle. Les adaptations vont donc prioriser les moments de l'œuvre littéraire qui sont narrés comme cette visite chez le baron, où la narration est davantage « fonctionnelle ». La

²³ Hormis le film de Schlöndorff centré sur *Un amour de Swann*. Évidemment, le téléfilm de Companéez représente la scène au bordel.

²⁴ Le téléfilm de Companéez représente également ces deux scènes contiguës et, contrairement aux scénarios de Pinter et Visconti, la première soirée chez la duchesse de Guermantes est plus longue que la visite chez le baron. Évidemment, elle est plus longue de quelques minutes, ce qui n'est pas équivalent à l'écart en pages du roman, mais l'effort de Companéez demeure intéressant. En fait, c'est surtout la dynamique entre la mise en scène et la voix over qui lui permet de développer davantage la scène chez la duchesse, ce qui imite partiellement la discursivité que l'on trouve dans ce passage du roman, à une échelle miniature toutefois.

deuxième raison expliquant comment les adaptations peuvent contourner le problème de la narration proustienne, c'est qu'il est possible de regrouper en une séquence filmique des éléments qui sont dispersés dans le roman, et ce, qu'importe la nature indicielle ou fonctionnelle de la narration. Cette opération permet de pallier grandement la narration hautement indicielle de la *Recherche*, qui est plus perméable à la représentation cinématographique. Ainsi, les films peuvent demeurer fidèles à l'œuvre littéraire en rassemblant des éléments épars du roman tout en adaptant plus spécifiquement cette matière narrative au langage filmique. Comme le dit Mark Graham, « [this] compression would be necessary in any cinematic rendering of Proust » (p. 45). Toutefois, coller ensemble des passages et des phrases dispersés dans la *Recherche* n'est pas garant d'une quelconque qualité d'adaptation de l'œuvre proustienne. Schlöndorff et Visconti sont ceux qui abusent le plus de ce procédé à des fins de compression et de dramatisation. Plutôt que de chercher des équivalences cinématographiques de la narration proustienne, ils préfèrent agencer le texte au profit d'une représentation dramatique (au sens théâtral) qui, du coup, gagne en autonomie par rapport à sa source littéraire. Car s'écarter du problème de la narration proustienne revient à se distancer de ce qui en fait une œuvre unique et remarquable. Certes, cela permet une plus grande flexibilité d'adaptation, mais le risque est de délaisser ce qui fait le génie de l'œuvre adaptée, soit l'origine même du désir de l'adapter au cinéma.

Cela dit, il est tout à fait compréhensible que les films contournent pour beaucoup le problème d'adapter cinématographiquement la narration proustienne, car à vrai dire, on ne peut décidément pas la transposer parfaitement au sein d'une

œuvre filmique. Néanmoins, il existe un compromis pouvant résoudre partiellement l'impasse, compromis qui consiste à destiner l'adaptation à un groupe restreint de spectateurs, soit les lecteurs de Proust. C'est vraisemblablement ce que Ruiz et Pinter ont fait, et tous deux marquent ce parti pris au début de leur film/scénario. Nous avons déjà soulevé comment le scénario de Pinter propose en introduction une série d'images représentant des motifs importants de la *Recherche*. Or, ces motifs ne peuvent être reconnus que par un spectateur qui a déjà lu Proust, qui est donc apte à saisir qu'il s'agit de lieux et de moments associés à la révélation de la vocation littéraire du narrateur dans le roman. Chez Ruiz, on comprend, durant le prologue, que le film s'adresse à des lecteurs de Proust alors que l'auteur regarde des photographies et y reconnaît les personnages de la *Recherche*. Il ne s'agit pas d'une introduction aux personnages à proprement dit. Il ne donne aucune information sur ceux-ci, il ne fait qu'énoncer leur nom afin que le spectateur/lecteur puisse se remémorer le personnage proustien et l'identifier visuellement à l'acteur qui l'interprète. Le spectateur n'ayant aucune connaissance de la *Recherche* n'apprendra rien sur les personnages à ce moment, sauf leur nom. Donc, tenant pour acquis que leur adaptation s'adresse tout particulièrement aux spectateurs ayant une certaine connaissance de la *Recherche*, Pinter et Ruiz peuvent considérer que ceux-ci sauront reconnaître les équivalences cinématographiques de la narration proustienne suggérées dans leur film.

Le scénario d'Harold Pinter parvient à représenter la subjectivité du narrateur proustien, et ce, en identifiant l'image cinématographique à la mémoire de celui-ci. Nous utiliserons encore ici le montage du prologue pour exemplifier le procédé.

Les 23 premiers plans du scénario alternent entre des motifs visuels, qui sont soit représentés sans son, soit accompagnés de motifs auditifs tels le son de la clochette du jardin et la musique de Vinteuil, ainsi que des plans montrant la visite de Marcel chez le prince de Guermantes dans la deuxième partie du *Temps retrouvé*, accompagnés de sons ambiants réalistes. Pinter suggère que les plans muets, ou ceux accompagnés de motifs auditifs précis (clochette, Vinteuil) sont des images mentales attribuables à la mémoire subjective du narrateur proustien. Il accentue cette marque subjective en plaçant le point de vue de la caméra d'après une perspective humaine : « *une rangée d'arbres, vue d'un wagon de train arrêté [...] La mer, vue d'une haute fenêtre [...] Venise. La fenêtre d'un palais, vue d'une gondole* » (p. 15). Dans les plans *réalistes* (chez le prince de Guermantes), Marcel est dans l'image, au contraire des images mentales qui seraient perçues par son regard intérieur. Pinter ajoute une autre démarcation esthétique à ce montage en prévoyant filmer les scènes *réalistes* en noir et blanc et les images mentales en couleurs, donnant ainsi une plus forte résonance affective aux images mémorielles du narrateur. Mark Graham dit de ce montage qu'il « *implies an appropriation (quasi-narratorial) of the ostensibly objective reality by Marcel's subjectivity* » (p. 42). Ainsi, ce prologue place métaphoriquement le point de vue intérieur de Marcel comme la source de l'image cinématographique, suggérant que le film en entier peut s'interpréter comme une remémoration subjective de l'expérience de Marcel. Évidemment, il est plus aisé de saisir cette idée si on a préalablement lu la *Recherche*, car la signification des motifs visuels et auditifs présentés ne va pas de soi, tout comme le contexte des plans représentant la visite chez le prince de Guermantes. Seul un spectateur déjà

initié à l'œuvre proustienne saura interpréter le prologue en ce sens.

Le film de Raoul Ruiz tente également de transposer cinématographiquement le point de vue narratif de la *Recherche*, mais il ne mise pas sur une équivalence filmique de la subjectivité du narrateur pour y arriver. *Le Temps retrouvé* de Ruiz est une lecture délibérément cinématographique de la *Recherche*, en ce sens qu'il ne cherche aucunement à recréer une quelconque forme d'intériorité mentale de l'image. À l'inverse, le film met à profit les spécificités expressives du cinéma en inscrivant le point de vue narratif dans l'extériorité de l'image. Jean Bessière discute du phénomène ainsi :

Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz est doublement un film de l'extériorité : en tant qu'il est un film; en tant qu'il fait du narrateur de la *Recherche*, Marcel, le spectateur explicite de ce que ce narrateur est supposé avoir écrit et qui se présente à lui comme un spectacle qu'il visite, sous la forme de scènes réelles qui apparaissent sous la forme d'images sur l'écran. (p. 8)

En effet, Ruiz confine le personnage du narrateur dans l'univers profilmique, mais il hypertrophie son rôle d'observateur (qui n'est pas sans rapport avec la narration littéraire), au point d'en faire un spectateur intradiégétique. Le narrateur n'est pas la source de l'image diégétique, il est un observateur à l'intérieur de celle-ci. De plus, Ruiz souligne incessamment la présence du narrateur dans l'espace diégétique. Par exemple, à l'aide de brèves apparitions dans une scène où il n'est pas impliqué directement, comme c'est le cas durant le dialogue entre madame Verdurin et Morel à propos des croissants qui soulagent ses migraines, où la caméra opère un panoramique insoupçonné pour découvrir, dans le coin de la

pièce, Marcel qui regardait la scène. Également, on remarque à quelques reprises le narrateur réfléchi dans un miroir ou le reflet d'une vitre. On affirme aussi sa présence dans l'image en ayant son ombre dans le champ. Plus étonnant encore, le narrateur fait partie des invités dans la scène représentant le pastiche des Goncourt. Or, ce choix révèle sans ambiguïté le projet de Ruiz, car, dans le roman, la lecture du journal des Goncourt provoque une réflexion chez le narrateur sur la représentation du réel par la littérature, justement car il est absent d'une narration dont il connaît réellement les « personnages », ayant dîné à plusieurs reprises chez les Verdurin. Inclure le narrateur dans la diégèse du journal des Goncourt constitue pour Ruiz un moyen de signaler le rôle de spectateur intradiégétique du narrateur, car il lui fait transgresser la vraisemblance diégétique. Qu'importe le niveau diégétique (le monde de la *Recherche* est métadiégétique par rapport au pastiche des Goncourt), la place du narrateur est celle d'observateur dans l'image, ce qui a pour effet de stratifier l'image en plusieurs niveaux diégétiques. Cette présence obsédante du narrateur dans l'image cinématographique incite à interpréter d'autres éléments du film comme découlant d'une adaptation filmique de la narration proustienne. D'ailleurs, *Le Temps retrouvé* est la seule adaptation d'après la *Recherche* qui parvient à transposer le ton ironique du narrateur romanesque. Ce ton ironique se traduit particulièrement par le jeu caricatural des personnages, affichant même des tics gestuels et verbaux qui les rendent passablement ridicules. En outre, l'interprétation du narrateur par Marcello Mazzarella accuse une touche burlesque qui n'est pas sans rappeler le personnage

de Charlot²⁵. Ces effets comiques de mise en scène constitueraient donc une forme d'adaptation du discours ironique de la narration proustienne. Un autre aspect stylistique de la narration proustienne trouvant un équivalent cinématographique dans *Le Temps retrouvé* est l'usage de l'analogie comparative (ou métaphorique). Ruiz traduit cinématographiquement ces figures de style par l'utilisation de surimpressions filées en fondu enchaîné. Ce procédé est un motif esthétique très marqué dans le film, Ruiz l'utilisant à plusieurs reprises²⁶, dont le plus remarquable exemple est peut-être lorsque Gilberte s'habille comme Rachel. La juxtaposition des deux femmes par surimpression semble nous communiquer visuellement une loi proustienne sur l'amour, selon laquelle on retrouverait toujours un peu de nos anciens amours dans la personne qu'on aime (le sujet aimant ici étant Robert). Le film de Ruiz est également attentif au principe proustien voulant qu'une personne soit investie de plusieurs « moi » au cours de son existence. Ainsi, il y a quatre acteurs dans le film qui jouent le narrateur; l'auteur du prologue, le

²⁵ Ce que Jérôme Cornette remarque dans son article « Raoul Ruiz : une pensée-cinéma de Proust » (p. 205). Par ailleurs, Antoine Compagnon avait proposé une comparaison entre le narrateur et Charlot en discutant de la scène dans l'arrière-cour de l'Hôtel de Guermantes dans son livre *Proust entre deux siècles* (p. 13). Il n'est pas impossible que Ruiz ait appliqué le propos de Compagnon pour son film.

²⁶ Il semblerait que l'article « Le cinéma à la recherche du temps perdu » de Jacques Bourgeois serait à l'origine de cette surenchère de surimpressions filées en fondu enchaîné dans le film de Ruiz. Bourgeois propose dans ce texte que le style littéraire de Proust préfigure certaines possibilités langagières du cinéma, ce qu'il illustre à l'aide de comparaisons avec *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941). Bourgeois soulève un rapprochement entre l'usage de la métaphore chez Proust et le procédé du fondu enchaîné, ce que Ruiz applique avec une telle insistance dans son film que l'on ne peut qu'en déduire qu'il s'est inspiré du texte de Bourgeois.

jeune Marcel de Combray, l'adolescent à Balbec et le Marcel adulte. Ils servent bien sûr à représenter le personnage à différents âges de sa vie, mais Ruiz profite de ce qui pourrait se réduire à un souci de vraisemblance afin d'exprimer cinématographiquement la complexité du « je » proustien. L'auteur représente le « je » qui a écrit, ce qui est confirmé dès le prologue lorsque le personnage dicte la dernière page écrite par Proust; le Marcel adulte est ce narrateur observateur dont nous discutons plus haut; le jeune Marcel est identifié au signe de la mémoire, comme un lien intérieur entre la sensation et le souvenir, ce qui explique d'ailleurs pourquoi Ruiz représente Marcel à l'âge de l'enfance dans la remémoration du voyage à Venise, alors qu'il devrait vraisemblablement être d'âge adulte à ce moment. Ruiz fait interagir ensemble ces trois personnages du narrateur, ceux-ci se retrouvant parfois simultanément dans l'image et entretenant même un dialogue durant les derniers plans du film. Ce dispositif sert à extérioriser une donnée purement intérieure de la narration proustienne, soit le sentiment d'existence stratifié par la mémoire. L'expression littéraire peut aisément communiquer ce « dialogue » intérieur entre les différents « moi » d'une personne (le narrateur proustien). Le brio de Ruiz est d'avoir pensé une manière de représenter ce principe cinématographiquement, c'est-à-dire en le rendant visible tout en signifiant, par une mise en scène surréaliste, qu'il s'agit d'un phénomène intérieur. *Le Temps retrouvé* présente beaucoup d'autres procédés de la sorte qui rendent visibles certains principes de la narration proustienne. À bien des égards, seul un lecteur érudit de l'œuvre de Proust pourra les identifier, car une connaissance préalable du texte littéraire est requise pour saisir les équivalences cinématographiques proposées par Ruiz qui, nous devons le

souligner, ne sont pas toujours aisées à comprendre, même pour un lecteur de Proust aguerri.

*

Ainsi donc, ces trois contraintes à l'adaptation cinématographique d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust nous ont permis de faire un parcours critique à travers quatre adaptations. De ce parcours, nous avons pu remarquer comment il devient problématique de réaliser une adaptation cinématographique de la *Recherche* voulant trop s'écarter de la littérarité de l'œuvre. Nier les difficultés intrinsèques à la transposition de l'essence proustienne au cinéma tend à produire des œuvres peu efficaces esthétiquement, qui se contentent d'un défilé de scènes représentables contenues dans le roman²⁷. Ironiquement, procéder de la sorte répond à ce que le narrateur proustien dit lui-même à propos d'une certaine littérature de notations à éviter : « Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique. » (Proust, 1989, p. 189) En effet, il est regrettable de faire d'une œuvre littéraire aussi complexe que la *Recherche* un simple « défilé » de scènes cinématographiques conventionnelles. Comme l'indique David Davidson, « the screen version of *Remembrance of Things Past* demand a form as revolutionary as that of the novel » (p. 168). L'adaptateur doit s'évertuer à créer des équivalences filmiques de la temporalité et de la narration proustienne. À cet égard, il nous semble

²⁷ Ce dont le téléfilm de Companéez souffre particulièrement.

préférable de compter sur l'érudition du spectateur-lecteur de Proust, qui peut saisir les signes cinématographiques qui renvoient à l'esthétique proustienne. Le scénario de Pinter et surtout le film de Ruiz ont déjà ouvert la voie dans cette direction. Par ailleurs, cette solution semble se justifier d'elle-même, car à quoi bon adapter la *Recherche* si ce n'est pour y communiquer son ingéniosité artistique, qui est loin de se résumer à la lettre de son récit. Expliquer l'essence proustienne par un film en partant du point zéro est une entreprise inconcevable, alors qu'à l'inverse, s'appuyer sur le présupposé que le spectateur connaît la *Recherche* offre une possibilité infinie de dialogues sur l'œuvre adaptée. Espérons que l'avenir nous réserve d'autres audacieuses tentatives d'adaptation. Qui sait, peut-être que quelques audacieux entreprendront de réaliser les scénarios de Pinter et Visconti. Cela dit, la *Recherche* est une œuvre immense et riche et ces quatre adaptations n'ont qu'effleuré les possibilités qu'offre l'adaptation cinématographique de ce chef-d'œuvre littéraire. Même en termes de scènes représentables, les cinéastes sont loin d'avoir épuisé les ressources fournies par l'œuvre proustienne. Pensons comment la soirée chez la princesse de Guermantes, avec l'épisode de la fameuse fontaine, dont les jets d'eau sont équivalents au jeu des classes sociales, ferait une belle séquence filmique. Ou encore la visite dans l'atelier d'Elstir à Balbec²⁸, qui invite à des délices

²⁸ Le téléfilm de Nina Companéez présente une scène dans l'atelier d'Elstir à Balbec, où nous pouvons apercevoir dans quelques plans des tableaux à saveur impressionniste. Cependant, il faut avouer que cette scène ne s'attarde pas vraiment à la réflexion sur l'art que les œuvres d'Elstir provoquent chez le narrateur dans le roman, ce qui est à notre avis l'élément le plus intéressant de la rencontre du narrateur avec le peintre. Dans le téléfilm, c'est surtout le point de rencontre entre le narrateur et les jeunes filles en fleur que constitue l'atelier d'Elstir qui est retenu.

picturaux qui seraient de véritables défis pour l'image cinématographique. À noter que Vincent Descombes consacre un chapitre complet sur l'atelier d'Elstir dans son livre *Proust. Philosophie du roman* (p. 272-291) dans lequel il propose que le tableau *Le Port de Carquehuit*, tel que décrit dans la *Recherche*, soit tout simplement irréprésentable. Or, non seulement cette idée constitue une sorte de résumé de la difficulté d'adaptation cinématographique de l'œuvre proustienne, mais ci-gît également tout l'intérêt d'une telle entreprise. Car l'irréprésentabilité de la description littéraire du tableau d'Elstir s'ouvre proportionnellement aux possibles de l'interprétation cinématographique, sans quoi aucun acte d'adaptation ne serait véritablement créateur.

Filmographie

COMPANÉEZ, Nina. (2011), *À la recherche du temps perdu*, Ciné Mag Bodard avec la participation de France Télévisions, Arte France et TV5Monde, 220 minutes.

RUIZ, Raoul. (1999), *Le Temps retrouvé, d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Gemini Films, 158 minutes.

SCHLÖNDORFF, Volker. (1984), *Un amour de Swann*, Gaumont, 110 minutes.

STÉPHANE, Roger. (1962), *Portrait-souvenir : Marcel Proust*, INA, 87 minutes.

Bibliographie

BACON, Henry. (1998), *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, New York, Cambridge University Press.

- BARTHES, Roland. (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8, p. 1-27.
- BESSIÈRE, Jean. (2001), « Deux fois le temps retrouvé : Raoul Ruiz et Proust. L'idéalisme de la littérature, l'idéalisme du cinéma et le temps de la visitation », *Estudos Literários / Estudos Culturais*, Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Universidade de Évora, CD-ROM (2004), vol. III.
- BLUESTONE, George. (1971 [1957]), *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press.
- BOURGEOIS, Jacques. (1946), « Le cinéma à la recherche du temps perdu », *La Revue de cinéma*, n° 3, p. 18-37.
- BRATER, Enoch. (1979), « Time and Memory in Pinter's Proust Screenplay », *Comparative Drama*, vol. 13, n° 2, p. 121-126.
- BREMOND, Claude. (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas. (à paraître), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne ».
- CECCHI D'AMICO, Suso et Luchino VISCONTI. (1984), *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Persona.
- COMPAGNON, Antoine. (1989), *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.
- CORNETTE, Jérôme. (2001), « Raoul Ruiz : une pensée-cinéma de Proust », *Revue Critique*, n° 646, p. 197-208.
- DAVIDSON, David. (1982), « Pinter in No Man's Land: *The Proust Screenplay* », *Comparative Literature*, vol. 34, n° 2, p. 157-170.
- DESCOMBES, Vincent. (1987), *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

- GRAHAM, Mark. (1982), « *The Proust Screenplay: Temps Perdu for Harold Pinter?* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 10, n° 1, p. 38-52.
- IFRI, Pascal A. (2005), « One Novel, Five Adaptations: Proust on Film », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, p. 15-29.
- PINTER, Harold. (2003 [1978]), *Le Scénario Proust : À la recherche du temps perdu*, traduit par Jean Pavans, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».
- PROUST, Marcel. (1930), *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard.
- . (1989 [1927]), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- TRUFFAUT, François, Alfred HITCHCOCK & Helen G. SCOTT. (1972 [1967]), *Hitchcock/Truffaut* (revised edition), New York, Simon & Schuster.

Résumé

Cet article s'intéresse aux difficultés inhérentes à l'adaptation cinématographique d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Trois contraintes d'adaptation sont ciblées particulièrement, soit le problème de la longueur de la *Recherche*, la complexité de sa structure temporelle et la difficulté à transposer la narration proustienne à l'écran. L'auteur présente chacune des contraintes et offre une description des problèmes découlant de leur transfert du roman au médium cinématographique, pour ensuite analyser comment quatre tentatives d'adaptation ont tâché de résoudre ces contraintes. Les adaptations discutées sont les scénarios de Luchino Visconti (*À la recherche du temps perdu*) et d'Harold

Pinter (*Le Scénario Proust*) ainsi que les films *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff et *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz. La diversité des approches présentées par ces adaptations montrera l'intérêt et le défi artistique que constitue la transposition de la *Recherche* au cinéma.

Abstract

This article shows interest in some inherent difficulties to the film adaptation of Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. Three adaptation constraints are particularly discussed: the problem of the length of Proust's work, the complexity of its temporal structure and the difficulty of transposing proustian narration to the screen. The author first introduces each of these constraints and offers a description of key problems arising from their transfer from the novel to the film medium, and then analyzes how four adaptation attempts tried to solve these constraints. The film adaptations discussed are scenarios by Luchino Visconti (*In Search of Lost Time*) and Harold Pinter (*The Proust Screenplay*), as well as films by Volker Schlöndorff (*Swann in Love*) and Raoul Ruiz (*Time Regained*). The diversity of approaches shown by these film adaptations will demonstrate the highly artistic challenge which constitutes translating Proust's novel into film.

Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou

Fabrice Schurmans¹

Université de Coimbra (Portugal)

L'œuvre d'Alain Mabanckou est traversée par un certain nombre de thématiques, de techniques narratives, de personnages qui lui confèrent une cohérence certaine. Il y a là comme un projet esthétique réactualisé de roman en roman. C'est justement au regard de la cohérence de ce parcours qu'il m'a semblé pertinent de constituer un corpus de quatre titres – *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2006a), *African psycho*

¹ Détenteur d'une bourse de recherche financée par la *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (FCT, Lisbonne/U.E).

(2006b), *Verre Cassé* (2006c) et *Mémoires de porc-épic* (2007a) – le troisième, là où l’intertextualité et la frontière jouent le rôle le plus structurant, constituant le pivot autour duquel s’organise cet article. Il me semble que la cohérence du projet tient également au positionnement théorique de l’écrivain relativement au concept de littérature-monde. Sa contribution à l’ouvrage collectif bien connu (Le Bris, Rouaud, 2007) éclaire de ce point de vue les quatre romans antérieurs : l’approche théorique de l’écrivain paraît en effet fondée à la fois sur une relecture de ses propres textes ainsi que sur les effets d’une culture littéraire ignorant les frontières nationales. En d’autres mots, ce que sa contribution met particulièrement en scène, c’est, comme nous le verrons, un rapport nouveau au fait littéraire dont l’écriture romanesque a constitué comme une illustration préalable.

Ces quatre romans à la première personne mettent en scène un rapport à l’écriture ainsi qu’à la littérature. Les narrateurs des trois premiers romans (Hortense Iloki, Grégoire Nakobomayo, Verre Cassé) se font pour ainsi dire par la lecture et l’écriture tandis que le quatrième (le porc-épic) interprète la littérature (on reconnaîtra au passage des allusions à Hemingway, García Márquez, Vargas Llosa et Poe) à partir d’un autre lieu, ce qui dote les œuvres citées d’une signification radicalement neuve. En outre, ce corpus est traversé par diverses frontières : frontières sociales que Grégoire Nakobomayo cherche à transgresser par le crime, frontières ethniques qu’Hortense Iloki pensait perméables mais qui sont bien à l’origine de la tragédie individuelle et collective, frontières entre pratiques littéraires que Verre Cassé et Nakobomayo contestent également. Je reviendrai sur

l'importance de la notion de frontière dans la dernière partie de l'article.

L'intertextualité à l'œuvre

La mise en abyme de l'acte d'écriture structure une partie du corpus : elle donne sens au texte ainsi qu'au personnage représenté en train d'écrire. Même si leur rapport à l'espace est différent (Hortense Iloki écrit en mouvement alors qu'elle fuit la milice de Vercingétorix en compagnie de sa fille ; Verre Cassé ne s'éloigne guère du bar dont il narre la biographie), les narrateurs élaborent le récit, fragile, toujours menacé de disparition², de situations dont ils sont partie prenante. Notons, cela a son importance, que de leur point de vue, il ne s'agit nullement d'un roman en cours d'écriture, mais de la relation d'une série d'événements. Dans son « Avant-Cahier », Hortense Iloki explique d'ailleurs ce qui la pousse à entreprendre son récit : écrire pour mettre de l'ordre dans le chaos, écrire « par crainte que la vérité ne se volatilise un jour » (2006a, p. 13), pour lutter contre les effets du temps sur la mémoire. À l'instar de ce qui se joue dans *Verre Cassé*, il s'agit d'une mise en abyme du travail de l'écrivain, de ce qu'il est amené à entreprendre :

Cette expérience [l'écriture de poèmes naïfs], je ne la regrette pas. Grâce à elle, j'avais ainsi appris que tout ce que je ressentais, voyais ou entendais devait être noté quelque part. Je me jugeais si fragile et si vulnérable que c'était pour moi la

² L'état de leur cahier respectif renvoie d'ailleurs à la situation en question : l'objet menacé de disparition devient le support parfait pour des vies elles-mêmes en sursis. Dans son analyse de *Verre Cassé*, Guiziou dit à ce propos que « le parcours brisé fait de déchirures » raconté par Verre Cassé est à l'image du cahier « fragmenté et décousu ». (2006, p. 16)

seule manière d'affronter la réalité, de dialoguer avec des personnages invisibles qui savaient prendre le temps de m'écouter, de se mettre à ma place, de comprendre mes états d'âmes avant de m'orienter. (2006a, p. 14-15)

On retrouve au même endroit le rapport entre l'écriture et la mémoire de l'événement traumatisant, les remords et la souffrance empêchant le geste de l'écriture : ce qui « paralyse ma main gauche, celle-là même qui me sert d'intermédiaire dans la transcription et le rappel des faits » (p. 15). Pour les personnages, le texte en cours d'écriture s'apparente donc à un témoignage, à la retranscription de faits et de paroles, à la description de personnages en action. Or cet ensemble forme bien roman puisque cela nous est annoncé dès le seuil et que, par conséquent, nous sommes amenés à le lire comme tel. Sur ce point, j'aurai l'occasion d'y revenir, Mabanckou joue avec l'horizon d'attente d'un récepteur habitué à voir dans les pratiques romanesques africaines francophones des reflets d'une situation sociale difficile.

Verre Cassé est, quant à lui, tout entier traversé, structuré, par le métadiscours et l'intertextualité. Déclassé, marginalisé, le personnage éponyme trouve refuge au *Crédit a voyagé*, dont le patron, l'Escargot entêté, a compris que derrière l'alcoolique se cachait un écrivain, et c'est à sa demande que Verre Cassé entreprend la double biographie – celle du bar et la sienne – qu'il nous donne à lire. Dans ce contexte, le bar peut être lu comme une scène de théâtre où entrent et sortent des personnages³. Lui qui semble n'avoir de prise sur rien domine

³ Les propos de Verre Cassé renvoient à la scène, mais également, ce qui n'a rien d'étonnant pour un récit fondé sur la mise en abyme, à l'écrivain au travail : « j'ai rencontré L'Imprimeur comme je rencontre souvent la plupart des nouveaux personnages de ce bar, ils sortent de je ne sais où, et les voilà

complètement ses personnages et son écriture. Cependant, ce plateau peut aussi être entendu de manière métaphorique : c'est l'acte d'écriture qui se met en scène à la terrasse du bar. On relèvera qu'à divers moments, et de manière plus ou moins prégnante, les narrateurs du corpus explicitent leur rapport à l'écriture, celle-ci étant entendue en tant qu'acte physique (Iloki et Verre Cassé écrivent à la main dans un cahier) et performatif (Verre Cassé reçoit les confessions des clients et les retranscrit sous les yeux de deux types de spectateur, le client et le lecteur). Le dévoilement de l'énonciation, c'est-à-dire de son mode de fonctionnement, constitue bien une des caractéristiques de la production romanesque de Mabanckou. Le contexte social de référence importe sans doute, mais c'est la littérature, en tant qu'activité, ensemble de pratiques, de textes et d'auteurs, qui s'érige en contexte de référence. Ce que relève Moura à propos des pratiques littéraires africaines francophones et des approches critiques postcoloniales vaut également pour le corpus à l'étude :

Cette énonciation n'est pas une pure extériorité de l'œuvre dans la mesure où la littérature non seulement tient un discours sur le monde mais gère sa propre présence dans ce monde. [...] Une œuvre renvoie de part en part à ses conditions d'énonciation, elle se constitue en construisant son contexte et l'étude de l'énonciation n'est rien d'autre que celle de l'activité créatrice par laquelle l'œuvre se construit le monde où elle naît. (Moura, 2007, p. 50)

devant moi, les larmes aux yeux, la voix chevrotante » (2006c, p. 61). Le choix du substantif est révélateur : pour Verre Cassé, le client est un personnage, c'est-à-dire qu'il est perçu avant tout comme fiction et est évalué à l'aune de son potentiel littéraire.

Mais il y a plus, puisque, à l'instar de ce qui se joue dans une partie de la littérature contemporaine, Mabanckou relaie dans ses romans quelque chose de sa conception de la littérature. De fait, *Verre Cassé* donne à voir un véritable art poétique. Comme dans le reste du corpus, le narrateur revient sur l'origine de son lien à la littérature, car, dans une perspective romanesque, il faut justifier les compétences dont il fait preuve, les connaissances littéraires accumulées ainsi que ses choix esthétiques. En d'autres mots, l'autobiographie du narrateur s'impose dans la diégèse pour des raisons strictement littéraires : c'est parce que son récit met en évidence une connaissance approfondie des littératures du monde ainsi que des styles que cette présence se fait indispensable. C'est cette nécessité interne, purement littéraire, qui pousse Verre Cassé à pointer l'importance de la littérature dans sa vie. Cet ancien instituteur, apprécié de ses élèves, car il ne les battait pas, est en effet un grand lecteur, à la fois de Frédéric Dard, des *Fables* de La Fontaine, des *Lettres de mon moulin* ou encore du *Journal d'un curé de campagne*. L'éclectisme n'est en rien gratuit⁴, pas plus ici que dans *African psycho* : c'est parce qu'ils apprécient également la littérature de grande production et la littérature de production restreinte que Grégoire Nakobomayo et Verre Cassé dominent des styles divers. Ces pages révèlent encore un homme dominé à la fois par la littérature et par l'alcool, celui-ci

⁴ Comme le montre Batchelor, l'éclectisme est bien la clé de l'intertextualité chez un écrivain empruntant à diverses traditions : « Any theory that seeks to outline the significance of the hidden titles in *Verre Cassé* must take into account the eclecticism that characterizes Mabanckou's use of intertextuality as a literary device. » (2013, p.202) « Toute théorie cherchant décrire l'importance des titres cachés dans *Verre Cassé* doit tenir compte de l'éclectisme qui caractérise l'utilisation par Mabanckou de l'intertextualité en tant que dispositif littéraire. » (Je traduis)

n'empêchant pas l'exercice de la première mais provoquant en grande partie la déchéance, plus ou moins désirée, du narrateur : son comportement le fera expulser de l'école ainsi que du domicile conjugal⁵. Quant à la généalogie familiale, elle sert encore de prétexte pour voyager dans des textes de référence originaires des deux rives du fleuve Congo : son père, amateur de jazz et de vin de palme, collectionneur de disques de Coltrane, d'Armstrong, de Davis et de Monk, aurait été abattu pour une histoire d'héritage : « il paraît aussi qu'il est mort pour une histoire de sorcellerie à bout portant » (2006c, p. 183). Relevons que les références à Emmanuel Dongala ainsi qu'à Achille Ngoye ne visent pas à installer le récit de Verre Cassé dans un espace déterminé et aisément reconnaissable, à ramener son texte à des frontières circonscrites. Ici comme ailleurs dans le roman, le narrateur juxtapose au même endroit des artistes issus d'autres horizons ou d'autres pratiques artistiques (le jazz en l'occurrence), empêchant une réconfortante fermeture sur des frontières (re)connues.

Cette partie autobiographique correspond en outre à une intensification des effets de mise en scène de l'écriture. Le texte se fait de plus en plus métatexte afin d'approfondir le positionnement de Verre Cassé sur la nature du texte littéraire, sur ses fonctions, sur le rapport d'un narrateur du Sud avec la langue française. Les propos du narrateur sur sa conception de l'enseignement de la grammaire prennent tout leur sens dans ce contexte particulier. Verre Cassé enseignait plutôt les exceptions que les règles, car une fois les premières connues, le reste coulerait de source « et [les élèves] pourraient même se

⁵ Le personnage de Verre Cassé en rappellera d'autres, eux aussi enseignants déclassés, Nitu Dadou dans *L'Anté-peuple* (1983) et Mallot Bayenda dans *Je, soussigné cardiaque* (1981) de Sony Labou Tansi.

moquer de ces règles, de la structure de la phrase une fois qu'ils auraient grandi et saisi que la langue française n'est pas un long fleuve tranquille, que c'est plutôt un fleuve à détourner » (2006c, p. 187). Ce rapport à la langue française caractérise, c'est assez connu, le travail de nombreux écrivains travaillant à partir des francophonies du sud dans un contexte plurilingue, diglossique et pluriculturel. Le détournement vaut ici programme et renvoie, d'une part, au traitement que ces écrivains peuvent faire subir à la langue et, d'autre part, à un attribut récurrent dans leurs œuvres, à savoir l'intégration dans le texte lui-même, dans sa texture aussi bien que dans ses thèmes, de ce rapport à la langue. C'est ce que Moura, parmi d'autres, souligne :

[Ces littératures] sont le lieu de conflits, de refus et d'ententes, de compromis, par lesquels sont déterminés des modes d'insertion de chacune des langues, de chacun des univers symboliques dans l'espace mental commun en formation. Elles consacrent des formations hybrides, une réalité nouvelle et mixte à la fois dite et construite par la littérature. (2007, p. 55)

À l'instar des trois autres narrateurs du corpus à l'étude, Verre Cassé a acquis ses connaissances littéraires en autodidacte (il révèle que l'État l'avait engagé avec le seul certificat d'études primaires) et sa connaissance intime de l'être humain par l'expérience⁶. Sa critique à l'encontre des intellectuels qui philosophent sans vivre, impitoyables et méprisants, ces intellectuels lisant et commentant de mauvais

⁶ Hortense Iloki apprendra à (re)connaître les tensions interethniques par l'expérience concrète et douloureuse du racisme en acte tandis que Grégoire Nakobomayo découvrira la sociologie de sa ville en fréquentant les tribunaux. Quant au porc-épic, ainsi qu'il le narre au baobab, c'est parce qu'il parvient à s'introduire dans tous les milieux qu'il acquiert une connaissance approfondie de l'humain.

livres, fait encore sens dans cette perspective poétologique. C'est bien à une représentation de la fonction de l'écrivain et de son art que nous avons affaire. Le support des réflexions du narrateur prend alors une signification supplémentaire : « ce cahier c'est pas pour donner des leçons, chacun cultive son jardin comme il peut » (2006c, p.189). Il est sans doute pertinent de lire ce cahier pour ce qu'il est aussi, c'est-à-dire l'autobiographie d'un pauvre type, qui chute, qui désire chuter.

C'est donc un homme dépouillé, disponible parce que débarrassé d'une série de liens, qui va « regarder, observer, emmagasiner les faits et gestes de tout le monde », expliquer « comment l'Escargot entêté [lui] a forcé la main en [lui] proposant d'écrire, de témoigner, de perpétuer la mémoire de ces lieux » (2006c, p.193-194). Si la critique s'est surtout penchée sur l'intertextualité à l'œuvre dans *Verre Cassé*, si elle a relevé la place occupée par la mise en scène de l'énonciation, elle a moins souligné la prise de distance – qui est également déclaration d'intention – par rapport aux approches critiques traditionnelles et aux attentes d'un certain lectorat. Il est en effet connu que, pour les instances de réception, critiques ou non, les littératures subsahariennes ont longtemps valu avant tout en tant que reflets d'une situation sociale, témoignages documentaires de la déliquescence du contexte de référence, le choix esthétique du réalisme par beaucoup de romanciers de la première génération n'étant sans doute pas étranger à cette perception⁷. L'écrivain est alors ramené à ses origines, son texte

⁷ Dans un contexte d'intenses bouleversements, le roman est apparu comme plus apte que la poésie à dire la transition entre la colonie et l'État indépendant. L'écriture est militante et Jacques Chevrier voit en cela la volonté de persuader un certain public occidental de l'existence d'autres Afriques que celle imprégnée des représentations coloniales : « C'est sans

estimé selon sa plus ou moins grande fidélité aux représentations circulant dans le sens commun. Autrement dit, ce que certains persistent à appeler la littérature africaine se trouve ramenée à une pure valeur testimoniale, les projets esthétiques propres à une ou un auteur en particulier, indépendamment du rapport de son œuvre au réel, entrant pour une part congrue dans la lecture.

Parmi celles et ceux revendiquant une autre façon de lire les littératures subsahariennes, il me semble que Léonora Miano a justement souligné – revendiqué conviendrait sans doute mieux en l’occurrence – la nécessité d’un changement de paradigme. Si l’on attend souvent de l’artiste-écrivain subsaharien qu’il témoigne, qu’il reflète l’état de son pays ou de sa région (voir Miano, 2012, p. 41), il faut cependant comprendre que, comme ses pairs d’autres régions du monde, « il travaille à partir de ses obsessions, de ses fêlures, de ses émotions, il tient, comme tout individu engagé dans une démarche artistique, à proposer un projet esthétique » (p. 41)⁸.

doute cette forte prégnance de l’idéologie anticoloniale qui explique le parti-pris de réalisme effectué par la plupart des romanciers de la première génération. » (2006, p. 67) Cependant, même après 1968, alors que Kourouma et d’autres s’orientent vers des choix esthétiques éloignés du réalisme, beaucoup continueront à voir dans le roman subsaharien francophone le nécessaire reflet d’une situation sociale donnée.

⁸ C’est en ce sens que l’on peut interpréter le positionnement esthétique de Verre Cassé lorsqu’il rejette la littérature africaine militante. Le passage se situe au moment où, dans la dernière partie du roman, le narrateur fonde son refus initial de dresser la biographie du bar : « tant pis pour les nostalgiques tiraillés sénégalais qui tirent à hue et à dia la fibre du militantisme, et ces gars ne veulent pas qu’un Nègre parle des bouleaux, de la pierre, de la poussière, de l’hiver, de la neige, de la rose ou simplement de la beauté pour la beauté, tant pis pour ces épigones intégristes qui poussent comme des champignons, et ils sont nombreux, ceux-là qui embouteillent les autoroutes des lettres, ceux-là qui profanent la pureté des univers, et ce sont ceux-là qui polluent la vraie littérature de nos jours » (2006c, p. 200).

De cela découle le choix d'une approche critique renouvelée puisqu'elle défend que l'on fasse retour au texte, à sa matérialité, à la circulation interne de ses significations et puisque l'on dépasse par là l'analyse thématique d'un texte tenu pour reflet d'une réalité donnée.

Dans cette perspective, on perçoit mieux le renversement, voire la révolution, opéré par Mabanckou dans *Verre Cassé* : l'écrivain ne se fait plus le porte-parole d'un contexte socio-politique – l'intellectuel occupe alors dans le champ le lieu d'une activité tenue pour noble –, mais d'un bar, c'est-à-dire d'un lieu renvoyant au bas matériel et corporel. L'abondance des allusions au corps et à ses fonctions ne doit pas être interprétée, encore une fois, comme le reflet d'un contexte social lui-même dégradé ou comme la traduction littéraire d'une critique sociale, mais plutôt comme le signe du passage assumé par un certain nombre d'auteurs issus des Afriques à un nouveau paradigme littéraire (voir Kesteloot, 2006, p. 270 et suiv.). Il est révélateur qu'en sa dernière partie, le roman s'expose continûment en train de se faire, que le narrateur, dressant son autobiographie, prenne la littérature pour objet et qu'il se positionne par rapport aux pratiques du champ littéraire⁹ : refus de l'académisme, refus des jeux des écrivains

⁹ « Dans *Verre Cassé*, Mabanckou crée un personnage qui est le sujet de l'énonciation et pour qui la défense d'une esthétique personnelle prime sur l'engagement politique. » (Gaetzi, 2014, p. 113) La littérature finit par se prendre pour objet, ce qui est bien l'une des caractéristiques de l'intertextualité. La référence (littéraire, cinématographique) prend ici le pas sur la représentation (de la vie du bar) : « Dans *Verre Cassé*, la pratique de l'intertextualité permet au narrateur de prendre ses distances par rapport à la mission de témoignage qui lui a été confiée, mais aussi par rapport à la littérature [...]. » (p. 119) puisqu'il modifie les titres de

officiels, refus de la posture de celui qui affirme rejeter les stratégies visant à la reconnaissance tout en la désirant.

La littérature devient ici autotélique et assume ouvertement les motivations des choix stylistiques du narrateur. Rien de gratuit en ce domaine : le narrateur revendique son attrait pour la littérature populaire – celle qui, à l'intérieur du champ, sera rejetée au nom de critères esthétiques –, ainsi que pour la littérature de production restreinte. La dernière partie du roman joue sur la coprésence des deux esthétiques, oxymore intégré à la structure narrative, le choix esthétique de Verre Cassé renvoyant en fin de compte à une disposition éthique : « ce bazar c'est la vie, entrez donc dans ma caverne, y a de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie » (2006c, p. 198).

Ce rapport de Verre Cassé à la littérature renvoie non seulement à la transgression de la frontière entre les genres et les pratiques à l'intérieur du champ, mais également à la transgression de la frontière tout court. Lorsqu'il annonce qu'il s'est déjoué de celle-ci tout en restant dans son quartier, qu'il a voyagé par le truchement de textes issus du monde entier, c'est bien le rapport de l'écrivain cosmopolite à l'égard de la frontière qu'il décrit par le biais de la métaphore : « j'ai plutôt voyagé sans bouger de mon petit coin natal, j'ai fait ce que je pourrais appeler le voyage en littérature, chaque page d'un livre que j'ouvrais retentissait comme un coup de pagaie au milieu d'un fleuve, je ne rencontrais alors aucune frontière lors de mes odyssées, je n'avais donc pas besoin de présenter un

romans, de films, qu'il intercale des paroles de chansons, des proverbes... et cela sans hiérarchie.

passport » (p. 209) Lors d'un long passage où apparaissent les références ayant borné son voyage en littérature – les bandes dessinées, celles de Morris et de Hergé par exemple, tout autant que les œuvres de Tchicaya, de Tansi, de Dongala, d'Hugo ou encore de Baudelaire –, ce qui frappe, c'est bien sûr l'absence de frontières entre genres et pays. Ce qui se fait jour en filigrane, et de manière plus fondamentale, c'est la revendication d'une autre histoire de la littérature.

Que cela soit dit au moment où Verre Cassé renonce à vivre est significatif : « aujourd'hui, je n'ai plus l'endurance d'antan, la volonté s'est émoussée au fil des ans, et je me laisse aller comme une immondice qui suit le courant d'un fleuve détourné ». (p. 213). On relèvera deux éléments essentiels dans la métaphore : l'immondice renvoie certes à la mort du narrateur – Verre Cassé, apaisé, le cahier terminé, décide de rejoindre sa mère dans la rivière où celle-ci a disparu –, mais également à la posture revendiquée par l'écrivain des marges par rapport à la langue. Dans ce contexte, le fleuve détourné peut aussi bien renvoyer à la nature du lien entretenu avec la langue française par les écrivains gravitant à une certaine distance du centre institutionnel parisien. Il est d'ailleurs révélateur que le patron du bar *Le crédit a voyagé* raconte dans une lettre adressée aux éditions du Seuil que le manuscrit de *Mémoires de porc-épic* a été retrouvé en mauvais état au bord de la même rivière : le cahier de Verre Cassé, son manuscrit, le narrateur-immondice valent par cette relation particulière à la langue. La langue littéraire se prend de la sorte pour objet, se transforme en projet esthétique, projet lui-même relayé par l'Escargot entêté dans sa lettre au centre institutionnel :

Dans ce texte Verre Cassé s'efface et n'est plus un narrateur omniprésent, encore moins un personnage de l'histoire. Au fond, il était persuadé que les livres qui nous suivent longtemps sont ceux qui réinventent le monde, revisitent notre enfance, interrogent l'Origine, scrutent nos obsessions et secouent nos croyances. De ce fait, en nous offrant cette ultime chronique qu'il a intitulée *Mémoires de porc-épic* – et j'espère de tout cœur que vous ne changerez pas cette fois-ci le titre de ce livre –, Verre Cassé dressait donc de façon allégorique ses dernières volontés. (2007a, p. 228-229)

Ce passage entend bien défendre et illustrer la rupture esthétique mise en scène dans le diptyque *Verre cassé / Mémoires de porc-épic* sans pour autant prendre ses distances par rapport au modèle institutionnel dominant les pratiques littéraires francophones, puisque c'est au centre (métonymiquement figuré par le Seuil) que la supplique est adressée. Cela semble maintenant entendu, chez Mabanckou, la littérature ne cesse de se prendre pour objet et, par là, de fonder la création romanesque. Ce rapport à la littérature n'est pas rare, on le sait, dans les pratiques périphériques du système littéraire francophone, Mongo-Mboussa en faisant même une caractéristique de premier plan des pratiques littéraires issues de plusieurs régions d'Afrique. Il repère deux techniques, présentes, nous l'avons vu, chez Mabanckou : le métadiscours et l'intertextualité. Le bien symbolique africain subsaharien francophone (se) joue en effet souvent de la mise en abyme, ce qui est le cas avec les quatre romans étudiés ici : « la mise en abyme est alors réflexion sur le rôle de l'écrivain et de son œuvre » (Mongo-Mboussa, 2006, p. 51). Le recours à l'une comme à l'autre s'expliquerait par rapport aux jeux de force présents dans le champ. Proche sur ce point de Pascale Casanova, Mongo-Mboussa perçoit le champ comme le lieu de

lutton et de tensions où les nouveaux arrivants cherchent à se positionner par rapport aux instances de légitimation et de consécration :

C'est au travers du phénomène de citation que ces généalogies se construisent, à elles seules revendication d'un certain positionnement dans la république mondiale des lettres. Cette obsession quasi malade de s'insérer par l'intertextualité dans la littérature mondiale s'explique par un rejet d'une certaine critique, qui souvent ne propose que des lectures culturelles et politiques de la littérature africaine francophone. (p. 56)

Nous touchons ici à un point essentiel, dont on trouve trace dans la production romanesque de Mabanckou – la lettre de l'Escargot entêté semble en être le paradigme – autant que dans ses prises de position plus théoriques, notamment dans sa contribution à *Pour une littérature-monde*. Il faut en effet relire « Le chant de l'oiseau migrateur » à la lumière des quatre romans précédents afin de percevoir la cohérence de la pensée, qui est aussi parcours, de l'écrivain. Il y assume encore une fois l'éclectisme de ses choix littéraires, mais un éclectisme que l'on peut tenir pour politique, du moins dans ses intentions : devrait-il se sentir plus proche, demande-t-il, d'un Soyinka que d'un Céline parce le premier est Africain ? Il ne faut pas voir dans cet éclectisme un effet de la soumission de la marge par rapport au centre, mais au contraire le reflet de ce que Mabanckou tient pour une réalité : l'Afrique représente un tel enchevêtrement de cultures que l'« on pourrait dénicher deux écrivains d'un même pays qui seraient "étrangers" l'un à l'autre » (2007b, p. 61)¹⁰. Il insiste au même endroit sur la

¹⁰ La notion de littérature-monde en français a suscité, on le sait, bon nombre de commentaires critiques. Ainsi Constant relève-t-elle, parmi les apories du volume, la faible présence des femmes et des écrivain(e)s belges et suisses :

disparité, le divers, la multiplicité des expériences caractérisant les pratiques littéraires aujourd'hui, africaines ou autres. Le positionnement de Mabanckou relativement à la posture attendue de la part des écrivains issus des Afriques rappelle ce que Miano défendra quelques années plus tard : la mission assignée à l'écrivain africain par les instances de légitimation et de consécration (témoigner, enregistrer, accuser) a définitivement pesé sur ses choix esthétiques. Prendre ses distances, faire fi des frontières imposées, récuser la figure de l'écrivain engagé, autant de postures permettant de saisir pourquoi Mabanckou conçoit la littérature-monde en français comme un « ensemble plus étendu, plus éclaté, plus bruyant, c'est-à-dire *le monde* » (2007b, p. 65).

Il ressort de ce texte plus théorique, ainsi que des positions de Le Bris et de Rouaud, que les innovations émergeraient avant tout des marges du système institutionnel francophone pour gagner ensuite l'ensemble du système lui-même. Cependant, ce que Casanova a montré à la fin du XX^e siècle, c'est que, en règle générale, les centres de légitimation et de consécration parviennent à récupérer les innovations issues des marges afin de les transformer en nouvel outil de la distinction : « La puissance littéraire d'une nation centrale peut désormais se mesurer aux innovations, aux bouleversements littéraires produits dans sa langue par des écrivains excentrés et reconnus universellement. » (1999, p. 171)

« En effet, sur quarante-quatre signataires, seules huit femmes ont été conviées à signer ce manifeste, et seulement deux originaires des Antilles, Maryse Condé et Gisèle Pineau. [...] On pourrait en conclure qu'à fédérer des marginaux, on en crée de nouveaux. » (2011, p. 74-75) Pour une analyse institutionnelle du Manifeste ayant précédé la publication de l'ouvrage collectif, voir Quaghebeur (2011).

L'intertextualité comme signe de la modernité littéraire

L'analyse institutionnelle de Casanova aide à mieux saisir les enjeux des luttes et tensions parcourant le système littéraire de langue française. Pour les écrivains désireux de s'installer dans le champ, Paris est à la fois la capitale et le centre de la domination politique et littéraire, « aucune alternative, aucune solution de rechange » (p. 177) à moins que ce ne soit celle du repli (à l'instar d'un Ramuz). Si certains écrivains francophones jouent de la stratégie de la tension entre deux représentations de la France, celle du pôle conser-vateur/raciste/colonial vs la France des Droits de l'homme, des arts et des lettres, d'autres, parfois les mêmes, ont tendance à revendiquer des influences extérieures (on songe à la récurrence de l'Amérique latine) ou la liberté créatrice, mais il leur faudra malgré tout passer par Paris pour gagner quelque reconnaissance¹¹. Les écrivains dominés du système vont donc déployer des stratégies de conquête du capital symbolique (et financier).

L'étude de ces stratégies s'avère profitable du point de vue de l'analyse littéraire. On pourrait de la sorte rapprocher des écrivains que tout semble séparer en fonction de leur situation excentrée par rapport au centre du modèle gravitationnel. Indépendamment du temps et de l'espace dans lequel ils s'insèrent, la plupart auraient trouvé des solutions littéraires similaires afin de s'introduire dans le champ et de séduire les instances de légitimation (voir p. 243). Il s'agit donc, pour Casanova, de proposer une nouvelle façon de comparer

¹¹ L'analyse de Casanova, souvent pertinente, étonne lorsqu'il s'agit d'aborder les littératures africaines. Selon elle, à la fin des années 1990, Paris était encore largement fermée aux littératures du Sud : « Paris ne s'est jamais intéressé aux écrivains issus de ses territoires coloniaux [...] » (p. 174)

des textes appartenant à des espaces différents mais ayant en commun de se situer dans un rapport de domination par rapport à un centre déterminé. Elle admet ne pouvoir de la sorte épuiser la totalité des choix esthétiques possibles : « [...] on cherche simplement à montrer que la dépendance littéraire favorise la création d'une sorte de gamme littéraire inédite que tous les écrivains dominés du monde ont à réinventer et à revendiquer pour créer la modernité, c'est-à-dire pour provoquer de nouvelles révolutions littéraires. » (p. 244-245) Rappelons encore l'évidence, à savoir que les écrivains ne déploient pas tous des stratégies conscientes de conquête du pouvoir symbolique et que nombre de champs dominés sont passés par les mêmes étapes (d'où encore une fois, la possibilité de comparer des situations *a priori* incomparables). Cela explique pourquoi, indépendamment du contexte, l'on retrouve les mêmes choix esthétiques faits de variations autour de l'assimilation et de la différenciation¹².

Il serait erroné de penser que ces stratégies de conquête du capital symbolique se déploient en dehors du texte littéraire, qu'elles n'y laissent pour ainsi dire aucune trace. Comme le montre Mouralis, le texte relaie tout autant qu'il reflète les choix, stratégies et positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire : certes, il élabore des stratégies à même de lui

¹² On notera que ces choix ne relèvent pas seulement des systèmes gravitant loin de Paris. Les francophonies les plus proches ne sont pas exemptes de stratégies similaires. Parmi les stratégies développées à partir de Bruxelles, il en est une, soulignée par Klinkenberg, qui nous ramènera en terrain familier, celle du jeu sur la langue, de l'écart assumé par rapport à la norme, ou encore du « dévoilement de la narration, sa mise en scène » (2010, p. 194). Quant à la Suisse, on songe bien sûr au travail d'un Ramuz sur la langue parlée et sa stratégie longtemps mal comprise (par le centre) de différenciation (voir Meizoz, 1996).

permettre la conquête du capital symbolique et/ou financier, mais il choisit un genre et un style en fonction du contexte, des rapports de force et des effets de mode : « Ces stratégies et des propriétés du champ littéraire ne sont pas des réalités extérieures aux œuvres et qui les détermineraient. Elles sont immanentes à celles-ci, lisibles dans les textes, à travers les choix que les écrivains opèrent entre les possibles du moment. » (2001, p. 65)

Pour les écrivains francophones issus de pays anciennement colonisés, on note, selon Casanova, une stratégie récurrente, celle de la transcription d'un langage oral, populaire, dans une langue nationale en formation. L'écrivain va chercher dans le peuple ce qui justifie à la fois la nation naissante et la nouvelle pratique littéraire : « Il s'agit donc de recréer une sorte de bilinguisme paradoxal permettant de différer linguistiquement et littérairement au sein d'une même langue. Une "nouvelle" langue est ainsi créée, par la littérarisation de pratiques orales. » (p. 383-384) En l'absence d'autres possibilités (le choix d'une autre langue nationale par exemple), il s'agit de la seule voie permettant, par l'exacerbation de l'altérité, de créer de la différence afin de se distinguer et de se rapprocher du centre. Indépendamment du contexte, « l'oralité permet, sous des formes différentes et pour des usages divers, de proclamer en acte une émancipation politique et/ou littéraire » (p. 385). Cependant, même en subvertissant la langue et certains de ses codes, les écrivains issus des francophonies « bénéficient de toutes ses ressources littéraires : c'est elle [la langue] qui transporte valeur et crédit littéraires, mythologies et panthéons nationaux ; c'est à elle qu'est liée au premier chef la croyance littéraire » (p. 386). Autrement dit, même lorsqu'ils s'opposent au centre, des

écrivains comme Ramuz ou Confiant et Chamoiseau (qui se proposaient d'écrire en créole dans un manifeste célèbre), finissent par attirer l'attention du centre qui intégrera leur révolte pour en faire un nouveau critère de distinction.

Vue sous cet angle, la production romanesque de Mabanckou prend une autre ampleur : le métadiscours, la pratique d'une littérature autotélique, l'intertextualité n'apparaissent plus comme autant de stratégies intrinsèques aux marges Sud des francophonies, mais comme une série de marqueurs ou de signes de la modernité littéraire, indépendamment du contexte spatial ou temporel où elles trouvent à s'employer. En cela, il me semble possible d'avancer que les quatre romans de Mabanckou convoquent un rapport autre à la frontière, qu'ils ont dépassé la nécessité de l'inscription du texte dans un cadre de référence national. Il ne s'agit pas de nier la présence de traces référentielles (les deux rives du grand fleuve, la toponymie renvoyant à certains quartiers existants, les titres de romans ou de recueils de nouvelles d'auteurs congolais), mais de comprendre que celles-ci n'épuisent pas, loin de là, les significations des romans du corpus.

L'affaiblissement des frontières en guise de sagesse

L'intertextualité et la mise en abyme ne célèbrent pas la disparition des frontières, elles indiquent qu'elles se sont déplacées ou affaiblies. En d'autres mots, en revendiquant comme leurs des références littéraires, cinématographiques et musicales issues de continents différents, les narrateurs de Mabanckou fondent en partie un nouvel espace littéraire aux

limites moins assurées, plus mouvantes, plus floues¹³. Si certains n'ont vu dans l'intertextualité à l'œuvre ici qu'une espèce de jeu de pistes, il me semble qu'elle dépasse l'effet ludique pour ébaucher une nouvelle géographie de l'objet littéraire. Mabanckou, à l'instar d'autres écrivains issus des Afriques ou des Amériques, a clairement développé un rapport novateur à la frontière, nous l'avons constaté aussi bien dans ses romans que dans son essai, un rapport marqué dès l'origine par la coexistence plus ou moins pacifique de plusieurs langues et cultures. Sans vouloir célébrer à tout prix une notion porteuse d'apories, Léonora Miano a saisi l'importance de la frontière entendue comme métaphore. Les artistes issus de territoires colonisés (Afriques, Amériques, Caraïbes), de même que les populations issues de certaines diasporas (originaires des mêmes territoires), (se) vivent dans un espace, la frontière, où cohabitent au moins deux cultures, un espace propice à l'émergence d'une identité en mouvement. Cette frontière, l'écrivaine y voit une nouvelle manière d'habiter le monde :

La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride. (2012, p. 25)

¹³ L'intertextualité (presque) sans limite, possible traduction littéraire de la notion de littérature-monde en français, certains y voient l'expression d'une nouvelle esthétique annonçant un rapport différent au monde : « Alain Mabanckou place son texte sous le sceau de l'universalisation de l'écriture. Dans ces conditions, l'intertexte permet de s'ouvrir au monde et à sa culture si l'on en juge la prépondérance de l'intertextualité dans *Verre cassé*. » (Vokeng et Nkouda, 2014, p. 148)

Cet univers composite et hybride a donné lieu à un ensemble de pratiques sociales et littéraires, dont les romans de Mabanckou paraissent représentatifs. Que l'on parle à leurs propos de migritude ou de littérature afropéenne, les nouveaux concepts renvoient tous à une pratique située sur la frontière et composée d'éléments où le disparate le dispute à l'éclectique. À l'inverse de ce qui se joue dans la production romanesque des aînés, l'entre-deux n'est plus vécu comme une tragédie, un déchirement entre deux identités (comme cela était le cas dans *L'Aventure ambiguë*), mais comme un donné à l'œuvre des deux côtés de la Méditerranée, le lieu d'une sagesse de la différence assumée. Pour Mabanckou, mais l'on pourrait en dire de même pour une Miano, un Tchak ou un Biyaoula, il n'est plus question dans les textes de retour au pays, le topos étant « progressivement remplacé par un contre-discours identitaire qui passe par une remise en question des certitudes nationales et la production d'une écriture nouvelle » (Chevrier, p. 171).

Nous l'avons vu, cette écriture nouvelle porte en effet les traces tangibles de ce rapport particulier à la frontière et aux cultures qui l'habitent. En ce qui concerne Mabanckou, les reconfigurations identitaires aboutissent bien à la création d'un nouvel espace ainsi que le relève Walsh dans une contribution portant justement sur les pratiques littéraires afropéennes, un nouvel espace que l'écrivain se ménage « by melding two geographical signifiers, each charged with historical, cultural and racial meanings, into one that might produce something new¹⁴ » (2014, p. 97). En effet, les personnages ne se meuvent plus douloureusement entre deux pôles, mais circulent dans un

¹⁴ « en fondant deux signifiants géographiques, chacun chargé de significations historiques, culturelles et raciales, en un seul susceptible de produire quelque chose de nouveau » (Je traduis).

nouveau pôle traversé, identifié, par les traces d'autres mondes, non seulement l'Afrique et l'Europe, mais également les Amériques et les mondes caraïbes¹⁵, l'intertexte des *petits-fils nègres de Vercingétorix*, d'*African psycho*, de *Verre Cassé* et de *Mémoires de porc-épic* renvoyant, de manière structurelle, à cet espace frontalier dynamique. Pour Thomas, une partie de la production romanesque contemporaine représente ce qui se joue, d'un point de vue identitaire, dans les communautés diasporiques africaines, notamment dans la capitale française. Brazzaville, Pointe noire et Paris semblent bien faire partie d'un ensemble où les narrateurs de Mabanckou circulent sans grande difficulté, redessinant de la sorte une nouvelle géographie de l'objet littéraire, caractérisé par le transnational, l'intertextuel et l'interculturel¹⁶. Dans un monde traversé par de

¹⁵ Ce que Pizarro avançait au début de ce siècle à propos de l'intellectuel sud-américain cosmopolite travaillant à partir de la frontière peut être extrapolé à l'intellectuel issu des Afriques. Pour elle, l'apparition de nouvelles formes esthétiques, dans un contexte marqué par la globalisation et la circulation permanente, massive, d'idées, d'œuvres, d'écrivains favorisent l'apparition d'un intellectuel d'un nouveau genre : « Esa situación pone también en evidencia a otro tipo de intelectual, a menudo un intelectual diaspórico sensibilizado con los problemas ligados a la desterritorialización, con transformaciones importantes en la perspectiva de su observación, situado en un espacio disciplinario diferente de nuevas confluencias, con intereses plurales y renovadamente crítico. » (2003, p. 21) « Cette situation met également en évidence un autre type d'intellectuel, souvent un intellectuel diasporique, sensible aux problèmes liés à la déterritorialisation, avec des changements majeurs dans la perspective de l'observation de celle-ci, situé dans un espace disciplinaire différent à la jointure de nouvelles confluences, possédant des intérêts pluriels et un sens critique renouvelé. » (Je traduis)

¹⁶ La notion récemment forgée de littérature afropéenne renvoie, selon Thomas, à cette nouvelle géographie : « [...] the category Afropean is thus all the more helpful in delineating an inclusive space that can accommodate the multiple ways in which diasporic experiences translate into reality. » (2014, p. 26) « [...] la catégorie Afropean est ainsi d'autant plus utile afin de décrire un espace inclusif pouvant accueillir les multiples façons par lesquelles des expériences diasporiques se traduisent en réalité. » (Je traduis)

mortifères lignes de partage, la frontière telle qu'elle transparaît chez un Mabanckou ou une Miano me paraît porteuse d'une nouvelle manière d'être au monde et d'une sagesse ouverte au divers.

Bibliographie

- BATCHELOR, Kathryn. (2013), « Postcolonial Intertextuality and Translation Explored through the Work of Alain Mabanckou », dans Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff (dir.), *Intimates Enemies. Translation in Francophone Contexts*, coll. « Francophone Postcolonial Studies », Liverpool, Liverpool University Press, p. 196-215.
- CASANOVA, Pascale. (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CHEVRIER, Jacques. (2006), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les écritures du Sud ».
- CONSTANT, Isabelle. (2011), « Littérature-monde: paradoxes et ambiguïtés », *Logosphère*, vol. 7, p. 69-82,
<<http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos7>>.
- DURAND Guiziou, Marie-Claire. (2006), « L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou », *Logosphère*, 2006, vol. 2, p. 1-18,
<<http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/marie-claire-durand>>.
- GAETZI, Claudine. (2014), « *Verre Cassé* : les échos d'un texte brisé », *Interculturel Francophonies*, n° 25, 2014, p. 107-123.

- KESTELOOT, Lilyan. (2004), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-Agence universitaire de la francophonie.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. (2010), *Périphériques Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, Liège, Les Éditions de l'Université de Liège.
- MABANCKOU, Alain. (2006a [2002]), *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2006b [2003]), *African psycho*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2006c [2005]), *Verre Cassé*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2007a [2006]), *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2007b), « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 55-66.
- MEIZOZ, Jérôme. (1996), « Le droit de mal écrire. Trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, p. 92-109.
- MIANO, Léonora. (2012), *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface. (2006), « La littérature en miroir : création, critique et intertextualité », *Notre Librairie*, n° 160, p. 50-56.
- MOURA, Jean-Marc. (2007), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France.
- MOURALIS, Bernard. (2001), « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, p. 57-71.
- PIZARRO, Ana. (2003), « Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismo... », dans Rita Chaves et Tania Macêdo (dir.),

Literaturas em movimento. Híbrido cultural e exercício crítico, São Paulo, Arte e Ciência, coll. « Via Atlântica », p. 15-30.

QUAGHEBEUR, Marc. (2011), « Le rejet des francophonies. Une approche du Manifeste "Pour une littérature-monde" », dans Marina Geat (dir.), *La Francophonie et l'Europe*, Roma, Artemide, coll. « Proteo », p. 21-31.

THOMAS, Dominic. (2014), « Afropeanism and Francophone Sub-Saharan African Writing », dans Nicki Hitchcott et Dominic Thomas (dir.), *Francophone Afropean Literatures*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Francophone Postcolonial Studies », p. 17-31.

VOKENG, Guilioh, Nkouda, Romuald. (2014), « *Verre cassé* d'Alain Mabanckou ou des livres dans un livre: de la pratique intertextuelle aux échanges interculturels », *Interculturel Francophonies*, n° 25, p. 145-163.

WALSH, John Patrick. (2014), « Mapping Afropea: The Translation of Black Paris in the fiction of Alain Mabanckou », dans Nicki Hitchcott et Dominic Thomas (dir.), *Francophone Afropean Literatures*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Francophone Postcolonial Studies », p. 95-109.

Résumé

Cet article vise à dégager la façon dont les romans de Mabanckou prennent la littérature pour objet et mettent l'intertextualité en scène. Il s'agira également de montrer que l'affaiblissement des frontières littéraires entre genres et styles renvoie encore à un projet spécifique : celui d'installer l'œuvre en cours au sein d'un nouvel espace, ouvert au divers, à la pluralité, à l'hétérogène. À l'inverse des écrivains africains

francophones de la première génération, l'entre-deux où s'installent les personnages de Mabanckou n'est plus perçu ici comme une tragédie mais comme une ouverture vers un autre rapport à soi et aux autres.

Abstract

This essay examines how Mabanckou's novels regard literature as its own object and how the novels stage intertextuality. It also analyzes how the weakening of literary boundaries between genres and styles refers to a specific project: to relocate Mabanckou's work in progress in a new space open to the diverse, the plural and the heterogeneous. Unlike francophone African writers from the first generation, the space in-between where Mabanckou stages his characters is no longer perceived as a tragedy but as an opening to a different relationship with oneself and with the others.

Les deux conversions d'Emmanuel Carrère : écriture et pratique du souci

Simon Brousseau
Université de Toronto

Dans *Le Royaume*, Emmanuel Carrère révèle qu'il tient Philip K. Dick (1928-1982) pour le Dostoïevski de notre époque, ce qui en dit long sur l'importance qu'il accorde à l'œuvre de l'écrivain américain (2014, p. 79-80). On se rappelle qu'en 1993, il lui avait consacré une biographie passionnante, intitulée *Je suis vivant et vous êtes morts*. Il y était question de l'existence tourmentée de Dick, mais aussi de la façon dont la science-fiction est chez lui indissociable d'un questionnement anxieux de la nature humaine et de ce qu'on considère être *la* réalité. Un de ses romans les plus célèbres, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), adapté au cinéma par Ridley Scott en

1982 sous le titre de *Blade Runner*, fascine Carrère parce qu'il y met en scène de façon vertigineuse la difficulté peut-être insurmontable de nommer ce qui, précisément, ferait la spécificité de l'humain. Dans ce roman, Dick s'empare des prémisses de la cybernétique de Norbert Wiener, pour qui l'idée d'une machine capable de penser comme un humain est loin d'être une simple fantaisie, afin de les pousser à leur extrême limite et d'ainsi imaginer un monde où la machine donne tous les signes de l'humanité¹.

Dans le futur que Dick imagine – le roman date de 1968 et le futur envisagé est l'an 1992 –, les androïdes sont extrêmement sophistiqués et il est pratiquement impossible de les discerner des humains. Certains d'entre eux, plutôt que de demeurer aux services de la société, ont décidé de revendiquer leur liberté et sont jugés dangereux, de sorte que des agents, les *blade runners*, sont chargés de les détruire. Or, puisque ces androïdes sont capables de passer sans difficulté le test de Turing², il faut prendre garde de ne pas éliminer un humain qu'on aurait pris pour un robot, ce qui incite les agents à imaginer un nouveau test pour les distinguer : celui de l'empathie. Voici ce que Carrère en dit :

¹ Il est évident que la croyance de Wiener en un futur où les machines seraient capables d'imiter les processus mentaux des humains a fasciné Dick. Notons que dans les chapitres supplémentaires de *Cybernetics, Or Control and Communication in the Animal and the Machine* publiés en 1961, Wiener partage son inquiétude quant à la possibilité que les machines puissent un jour échapper au contrôle des humains. Cette inquiétude constitue la prémisse du roman de Dick. (Wiener, 1961, p. 169-180)

² Le test de Turing vise à vérifier si un ordinateur est capable d'imiter l'intelligence humaine. Pour ce faire, un humain est invité à engager à l'aveugle deux conversations écrites; l'une avec un humain, l'autre avec un ordinateur. Si cette personne est incapable de distinguer l'humain de la machine, cette dernière a passé le test avec succès.

Ce que saint Paul appelait la charité et tenait pour la plus grande des trois vertus théologiques. *Caritas*, disait Dick, toujours cuistre. *Agapé*. Le respect de la règle d'or : "Tu aimeras ton prochain comme toi-même." La faculté de se mettre à la place de l'autre, de désirer son bien, de souffrir avec lui et, le cas échéant, à sa place. (1993, p. 162)

Cette valorisation de l'empathie comme trait distinctif de l'humanité est cependant mise à l'épreuve de deux façons dans le roman. D'abord, il existe des humains dépourvus d'empathie et, ensuite, il est possible d'intégrer au programme d'un androïde des comportements qu'on associe ordinairement à une réaction empathique. Le tour de force du roman de Dick, nous dit Carrère, est de laisser entrevoir ce moment où la frontière entre l'artificiel et l'authentique s'estompe jusqu'à devenir indiscernable. Lorsqu'un androïde, à qui on a donné des souvenirs d'enfance, est convaincu qu'il est humain et lorsque le *Blade Runner* chargé de le liquider éprouve de l'empathie, puis de l'amour pour lui, le départage du factice et du vrai est impossible.

Il est aisé de comprendre pourquoi ce questionnement sur l'authenticité de l'empathie interpelle Carrère. De la même façon, il y a dans son œuvre une mise en scène de la précarité de l'empathie et des difficultés qui y sont liées. Si Dick proposait que cette capacité à s'identifier au sort d'autrui soit le propre de l'humain, Carrère donne un tour différent à cette idée en laissant entendre qu'elle est un défi qui se présente à nous et qui nous permettrait, s'il était relevé, de nous réaliser pleinement en tant qu'humain. À une définition ontologique, Carrère substitue ainsi une proposition éthique. Non pas « tu es une créature dotée d'empathie », mais plutôt, « puisque tu es humain, ton bonheur est tributaire de ta capacité à te

préoccuper du sort des autres ». Plus encore, on peut voir dans l'œuvre de Carrère une façon de rejouer le questionnement proposé par Dick dans son roman entre l'authentique et l'artificiel. Cette fois, il ne s'agit pas d'androïdes capables d'imiter les comportements humains mais, plus sobrement, d'une question liée à l'écriture : dans notre contexte culturel où tout discours peut être soupçonné de manier la rhétorique afin de produire des effets, comment est-il possible d'être sincère? Peut-on seulement prétendre à la sincérité sans être accusé d'user de la stratégie rhétorique bien connue qui consiste à vouloir attirer la sympathie de notre auditoire³? C'est dans ce contexte où la prétention à la sincérité est le plus souvent appréhendée avec suspicion, ou pire encore, avec ironie, que Carrère écrit. Si le futur peuplé d'androïdes décrit par Dick ne s'est pas concrétisé, les questions de l'authenticité et de l'empathie, elles, font entendre leur écho dans l'air du temps. Ainsi, en partageant son admiration pour le roman de Dick, Carrère mettait aussi des mots sur le projet littéraire qui structurerait ses œuvres à venir, un projet qu'on peut décrire comme étant une recherche d'authenticité, mais aussi un questionnement sur les masques qu'on porte au quotidien, sur les mensonges qu'on se fait à soi-même et aux autres, ainsi que sur les limites de la capacité humaine au décentrement, à l'identification à la situation d'autrui.

³ Dans leur introduction au collectif *The Rhetoric of Sincerity*, Ernst van Alphen et Mieke Bal notent avec justesse que la sincérité, dans notre contexte culturel, est presque indissociable de l'expression corporelle, ce qui rend suspecte toute prétention à la sincérité textuelle. La sincérité, en littérature, est selon eux indissociable de la rhétorique. (Alphen et Bal, 2009, p. 1-16)

Agapè : la littérature comme expérience éthique

Le Royaume, paru à l'automne 2014, jette une lumière particulière sur l'œuvre de Carrère, puisqu'il y révèle sa parenthèse catholique, cette période de son existence qui, amorcée à l'automne 1990, a duré presque trois ans où, écrit-il, il a été « touché par la grâce » (2014, p. 21). Ce livre est important puisqu'il permet de mieux comprendre une seconde conversion qui apparaît dans son œuvre, celle qui se manifeste dans ses récits depuis *L'Adversaire* (2000) et qui atteint sa pleine intensité avec *D'autres vies que la mienne* (2009). Cette conversion touche les visées poursuivies par l'écriture, la littérature devenant alors l'occasion de pratiquer une forme d'abnégation, un exercice d'empathie et d'attention à autrui où la primauté de l'égo est mise à mal grâce à un effort de décentrement. La deuxième conversion dont il est ici question concerne la littérature appréhendée comme pratique, comme activité ayant des effets concrets, des conséquences pour l'auteur, mais aussi pour ses lecteurs. En ce sens, il est permis de croire que la conception de la littérature défendue par Carrère dans ses livres récents est pragmatique, c'est-à-dire qu'il y met de l'avant l'idée que la littérature est d'abord une expérience humaine, engageant l'auteur et ses lecteurs.

Cette conception pragmatique de la littérature, théorisée par John Dewey dans *Art as Experience* (1934), permet de réfléchir à la production récente de Carrère en termes d'intention éthique. En effet, en appréhendant l'écriture comme pratique humaine, Dewey invite à rejeter toutes les théories fondées sur le prétendu désintéressement ou encore sur l'autonomie de la littérature. Richard Shusterman, en bon héritier de Dewey, a beaucoup insisté sur cet aspect de la

pragmatique lorsqu'il a proposé sa théorie esthétique fondée sur le vécu : « L'esthétique apparaît bien plus riche de significations si l'on admet qu'en embrassant la pratique, en reflétant et en informant la *praxis*, elle concerne aussi le social et le politique. » (1992, p. 11) En effet, rappelle Shusterman, « [p]our Dewey, l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art qui, pour nous, constituent l'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus » (1992, p. 48). Autrement dit, la littérature est un moyen pour l'auteur de s'inscrire dans le monde, d'y agir et, à cause de cela, il doit nécessairement tenir compte d'autrui. Plus encore, l'art serait pour Dewey, mais aussi pour Shusterman, une forme de communication particulièrement efficace, qui permettrait de briser l'imperméabilité ordinaire des subjectivités humaines en offrant un accès momentané à une expérience étrangère (Dewey, 2005, p. 253-254).

Cette conception relationnelle de l'art est au cœur de l'idée de la littérature qui prend forme dans les récits de Carrère. Dans *Le Royaume*, l'auteur revient sur l'importance qu'il accorde à l'*agapè*, ce mot qui, explique-t-il, est le cauchemar des traducteurs du Nouveau Testament :

Le latin en a fait *caritas* et le français "charité", mais "charité", après des siècles de bons et loyaux services, ne fait de toute évidence plus l'affaire aujourd'hui. [...] C'est l'amour qui donne au lieu de prendre, l'amour qui se fait petit au lieu d'occuper toute la place, l'amour qui veut le bien de l'autre plutôt que le sien, l'amour affranchi de l'égo. (2014, p. 207)

Ce que Carrère a gardé de sa période catholique, c'est justement cette valorisation de l'abnégation, au point d'en faire une quête qui est aussi devenue le moteur de son écriture. Il

faut noter que la fin de cette période, en 1993, correspond presque exactement au moment où il abandonne le roman pour se consacrer au récit. *La Classe de neige* a été publié en 1995 et constitue à plusieurs égards une œuvre de transition, puisqu'il annonce l'intérêt de Carrère pour l'histoire de Jean-Claude Romand, qu'il abordera de front dans *L'Adversaire* peu de temps après. À propos de *L'Adversaire*, on peut aussi noter, rétrospectivement, la façon dont la conversion de Romand en prison a dû interpeller Carrère, lui qui venait justement de perdre la foi au moment où il a projeté d'écrire à propos de cette histoire sordide⁴.

Ce changement dans les visées de l'écriture recoupe une crise existentielle. Au début du *Royaume*, Carrère décrit ainsi le malheur dans lequel il croupissait avant de se convertir à la religion catholique :

Mon système de défense, fondé à la fois sur l'ironie et sur l'orgueil d'être écrivain, fonctionnait assez bien. C'est après la trentaine que ce système s'est grippé. Je ne pouvais plus écrire, je ne savais pas aimer, j'avais conscience de n'être pas aimable. Être moi m'est devenu littéralement insupportable. (2014, p. 43)

Le blocage littéraire qu'il évoque correspond à la période entre 1988, date de publication de son roman *Hors d'atteinte*, et 1993, celle de la publication de la biographie de Dick. Après ce blocage, on constate dans son œuvre une pratique de plus en plus marquée du décentrement, de *L'Adversaire* jusqu'au point culminant que constitue *D'autres vies que la mienne*. L'éthique

⁴ À ce propos, on lira la fin de *L'Adversaire*, où un prénommé Bernard qui rend régulièrement visite à Romand confie à Carrère que pour lui, le « destin tragique » de Romand était « providentiel » : « Dire qu'il aura fallu tous ces mensonges, ces hasards et ce terrible drame pour qu'il puisse aujourd'hui faire tout ce bien qu'il fait autour de lui... » (2000, p. 215)

littéraire qui succède à son catholicisme prend donc forme peu à peu en un lent processus qu'on peut suivre au fil des œuvres. Au regard détaché et parfois cruel qu'il portait sur le monde⁵, Carrère oppose dans ces récits un effort de rapprochement, une volonté de reconnaître que l'écriture, puisqu'elle s'adresse toujours à autrui, doit s'engager dans une réflexion sur la nature de cette relation.

Avant de poursuivre, quelques remarques sur les liens entre éthique et littérature s'imposent. L'éthique dont il est question ici n'est pas normative, mais plutôt situationnelle, c'est-à-dire que la littérature place le lecteur devant des situations, des problèmes qui sont de nature éthique. Ces problèmes concernent la façon dont sont perçues, et donc jugées, les situations humaines représentées. En cela, je partage le point de vue de Martha Nussbaum, qui affirme que « certaines vérités qui touchent à la vie humaine ne peuvent être correctement exprimées que par la narration » (2010, p. 17). L'expression littéraire, selon Nussbaum, est plus complexe et plus allusive que ne peut l'être le discours philosophique à propos des situations éthiques. Pour la philosophe, la littérarité réside dans un alliage particulier du fond et de la forme qui permet l'expression de réalités humaines complexes qui, autrement, seraient imperceptibles ou indéchiffrables. C'est dans cette possibilité qu'a la littérature de rendre visible et sensible ce qui auparavant ne l'était pas que réside sa dimension éthique. Cette conception très aristotélicienne de l'éthique littéraire permet de comprendre en quoi la lecture littéraire engage et stimule des connaissances

⁵ Carrère explique, dans *Le Royaume*, que son roman *Hors d'atteinte?* brosse un portrait peu flatteur d'une femme avec qui il a eu une relation amoureuse : « Dans le dernier roman que j'ai publié, *Hors d'atteinte?*, j'ai tracé d'une femme qui m'a aimé, que j'ai aimée, un portrait cruel et mesquin, et je ne peux m'empêcher de penser que mon impuissance créatrice depuis trois ans est une punition pour le mauvais usage que j'ai fait de mon talent. » (2014, p. 116)

pratiques : elle exerce ce qu'Aristote nomme l'*aisthesis*, c'est-à-dire la capacité à juger ce qui est approprié dans une situation concrète. Or, pour revenir à notre propos, ce que la seconde conversion de Carrère donne à lire est justement une prise de conscience quant à cette possibilité offerte par la littérature de développer la finesse de notre compréhension des situations vécues par autrui. On rejoint ainsi la conception pragmatique de l'esthétique évoquée plus tôt puisque, pour parler d'éthique littéraire, il faut d'abord admettre que la littérature est un foyer d'expériences humaines, un lieu où des subjectivités se rencontrent et s'entre-influencent.

Un roman russe, ou les ruses de l'égo

On le comprend, il y a selon Carrère quelque chose dans le repli sur soi, l'orgueil et le narcissisme qui rend le moi infréquentable sans qu'on sache toutefois en identifier la cause, le sujet égocentrique, *full of himself*, étant dans cette logique à la fois victime et bourreau, l'*héautontimorouménos* dont Baudelaire a fait l'une de ses fleurs du mal. C'est de cette expérience dont il fait le récit, de façon détaillée et bouleversante, dans *Un roman russe* (2007). Au moment d'en commencer la rédaction, en 2000, Carrère venait tout juste de publier *L'Adversaire*, ce livre qui l'a « tenu prisonnier sept ans et dont [il est sorti] exsangue » (2007, p. 19) Il s'agissait pour lui de trouver un nouveau projet auquel se consacrer, et ce projet a été de faire un reportage sur Andràs Toma, un soldat hongrois capturé lors de la Seconde Guerre mondiale qui a passé plus de cinquante ans dans un hôpital psychiatrique de Kotelnitch, une petite ville de Russie. Ce reportage se dédouble aussi rapidement d'une enquête sur la vie du grand-père de Carrère, un Géorgien émigré à Bordeaux qui a collaboré avec les

Allemands lors de l'Occupation en tant que traducteur avant de disparaître, fort probablement assassiné lors de la Libération. Il y a donc, à l'origine *D'un roman russe*, un intérêt pour autrui, pour des existences exceptionnelles, tout comme celles de Jean-Claude Romand ou d'Édouard Limonov (voir 2011). Cependant, le récit dévoile peu à peu que cet intérêt pour autrui masquait, selon l'auteur lui-même, un narcissisme fondamental qui le rendait malheureux et qui a ruiné sa relation amoureuse avec Sophie, sa compagne de l'époque. En ce sens, *Un roman russe* est un récit sur les ruses inconscientes de l'égo, qui se retourne encore sur lui-même au moment où il donne l'impression de s'intéresser à autrui. C'est d'ailleurs dans cette tension entre le narcissisme et la volonté de s'intéresser à autrui que réside la puissance de ce récit, qui n'hésite pas à explorer les motivations souterraines qui nous poussent à agir. Il s'agit bien sûr d'un thème fondamental de la modernité, qui a trouvé chez Nietzsche un de ses penseurs les plus lucides et qui était au cœur du moralisme de La Rochefoucauld : la bonté et les valeurs chrétiennes sont une occasion en or pour le narcissisme et la complaisance pour s'exprimer.

Alors qu'il vivait l'aventure en Russie et renouait avec ses origines en réapprenant le russe, langue qu'il avait parlée lorsqu'il était enfant, Carrère ignorait à quel point sa compagne se sentait délaissée. Rétrospectivement, il insiste sur son comportement d'alors, si bien qu'on a l'impression qu'il cherche à racheter son manque d'attention par un excès de sincérité où, plein de remords, il accepte ses torts en les commentant longuement. Ainsi, il décrit à quel point il méprisait le milieu de Sophie, celui du salariat modeste, avant de conclure : « J'ai bien conscience que ces jugements me jugent, et qu'ils tracent de moi un portrait déplaisant. Je ne suis

pas seulement ce petit bonhomme sec, sans générosité. Je peux être ouvert aux autres, mais de plus en plus souvent je me braque, et elle m'en veut.» (2007, p. 79) Procédant par gradation, jusqu'au moment fatidique de leur rupture au cours de laquelle Carrère atteint des sommets de cruauté, le récit progresse sous la forme d'un examen de conscience, comme si l'auteur espérait qu'en admettant ses fautes, il pourrait se débarrasser de son habitude de se croire le nombril du monde.

Au début du récit, Carrère affirme que toute sa vie, il s'est considéré comme anormal, exceptionnel, quelqu'un d'à la fois merveilleux et monstrueux, une vision assez adolescente dont il désespère de ne jamais pouvoir se défaire. Notons qu'il rejoue la posture adoptée par Jean-Jacques Rousseau au tout début de ses *Confessions*, lorsque ce dernier écrit : « Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. » (1973, p. 33) Or, si les confessions de Carrère reposent au départ, comme chez Rousseau, sur le constat d'une différence fondamentale qui justifierait l'entreprise d'écriture, elles s'en éloignent peu à peu en cherchant non pas ce qui fait la singularité de l'écrivain, mais au contraire ce qui en fait un humain parmi les humains, un changement au cœur de *D'autres vies que la mienne*. En cela, la posture qu'adopte peu à peu Carrère évoque la célèbre phrase qui clôt *Les Mots* de Sartre, où celui-ci affirme avoir été « tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui » (1964, p. 206). Entre ces deux extrêmes, celle de la singularité absolue et celle de l'identification à la foule des hommes, il y a un cheminement difficile qu'on peut retracer d'*Un roman russe* jusqu'à *D'autres vies que la mienne*. Ce changement de posture est important puisqu'il permet de comprendre en quoi un regard pragmatique sur la littérature

rend nécessaire une réflexion éthique : si le texte agit dans la société des hommes, c'est parce que l'expérience de l'auteur est liée à celle des lecteurs. La littérature, pour reprendre les propos de Dewey, abolit la distinction entre l'individu et autrui puisqu'elle « ne vit que par la communication, quand elle intervient dans l'expérience des autres » (1935, p. 108; je traduis).

Il y a, dans *Un roman russe*, une véritable positivité de l'écriture, qui est perçue comme une force agissante capable, grâce à la lente scrutation qu'elle requiert, de remodeler celui qui écrit en lui permettant de s'éloigner momentanément de soi. Selon cette logique, il faut décrire le plus minutieusement possible jusqu'où on est allé dans la cruauté, une pratique d'écriture apparentée comme je l'ai dit à la confession, d'abord par la performativité du langage qu'elle suppose. C'est là que réside tout le problème *D'un roman russe* : Carrère, en mettant en scène une pratique d'écriture sincère où il accepte de s'attribuer le mauvais rôle, donne aussi l'impression de chercher à se racheter aux yeux du lecteur en se mettant à nu devant lui, quitte à écorcher ses proches au passage. D'ailleurs, tout au long du récit, Carrère montre qu'il maîtrise cette rhétorique de la sincérité et qu'il l'utilise aussi dans la vie quotidienne pour culpabiliser ses proches ou pour invalider les reproches qu'on lui adresse. Ce dédoublement de la prétention à la sincérité est une posture énonciative complexe qui plonge le lecteur dans l'incertitude quant aux visées de Carrère. Cette indécidabilité confère aussi au livre sa richesse, puisqu'elle incarne avec force l'écart qui existe souvent entre les intentions qu'un texte affiche et les motivations secrètes qui le travaillent et qui ne s'y révèlent que par bribes. La sincérité, dans notre contexte de lecture, semble reposer sur un pacte où le lecteur accepte de délaisser

quelques instants sa lorgnette rhétorique afin d'admettre qu'il soit possible d'écrire sans artifice à propos de soi. Évidemment, à ce jeu, le lecteur court le risque de se faire duper, comme un *blade runner* peut se faire duper par les artifices d'un androïde. Mais l'indécidabilité est toujours au cœur de la littérature, et puis il faut se rappeler que, dans le roman de Dick, un *blade runner* tombe amoureux d'une androïde à qui on a implanté des souvenirs d'enfance et qui ignore qu'elle n'est pas humaine, ce qui laisse entrevoir comment un artifice suffisamment sophistiqué cesse d'en être un.

D'autres vies que la mienne : *écrire pour autrui*

De ce récit intriqué, cruellement sincère, Carrère dit, dans *D'autres vies que la mienne*, « [qu'il] ne le regrette pas, cela [lui a] sauvé la vie, mais [il] ne le ferait plus aujourd'hui » (2009, p. 323). Il ne le ferait plus, pourrait-on croire, parce qu'entre ces deux récits et les deux années qui séparent leur publication, il y a une rupture de ton, un changement de posture. Après avoir ressassé *ad nauseam* les moindres détails de son malheur dans *Un roman russe*, tout se passe comme si Carrère avait conclu qu'il lui fallait plutôt consacrer ses efforts à l'existence des autres et qu'en retour, cela lui permettrait de mieux vivre la sienne. Il faut dire que cette révélation surgit au cœur de la catastrophe, alors qu'il se trouve au Sri Lanka avec Hélène, sa compagne, et leurs enfants lors du tsunami de 2004. Un couple qui réside au même hôtel qu'eux perd leur petite fille de quatre ans, emportée par la vague. À cette première tragédie s'ajoute, peu de temps après, une deuxième, celle de la mort de la sœur

d'Hélène, Juliette, qui succombe à un cancer qu'elle croyait avoir vaincu des années plus tôt.

La vague qui emporte tout avec elle, la vie de centaines de milliers de personnes, agit donc comme une révélation et, à ce sujet, Carrère se montre conscient de la symbolique très forte de l'événement, qu'il exploite pour donner l'impulsion initiale au récit qu'il commence. Après avoir passé les derniers jours à aider les survivants à retrouver et à identifier leurs morts, il dit à Hélène ceci :

Personne n'a pu se reposer en toute confiance dans mon amour et je ne me reposerai, à la fin, dans l'amour de personne. C'est ce que j'aurais dit à l'annonce de ma mort, avant la vague. Et puis, après la vague, je t'ai choisie, nous nous sommes choisis et ce n'est plus pareil. Tu es là, près de moi, et si je devais mourir demain je pourrais dire comme Juliette que ma vie a été réussie. (2009, p. 99)

Un tel passage acquiert une signification particulière après avoir lu *Le Royaume*, où Carrère dévoile sa fascination pour la conversion de Paul à Damas, si bien qu'il est difficile de ne pas oser un rapprochement. S'il choisit l'histoire de Paul comme porte d'entrée pour parler des premiers chrétiens, c'est sans doute, comme il l'explique, parce qu'il existe très peu de sources sur la vie de cet homme et que ce sujet lui offrait ainsi l'occasion d'exercer sa liberté d'écrivain. Toutefois, il faut se rappeler que Paul s'est converti après avoir persécuté les premiers chrétiens, tout comme Carrère a trouvé la nécessité de se convertir dans sa méchanceté et le malheur qu'elle lui occasionnait. À la différence de celle des apôtres qui ont connu Jésus, la conversion de Paul a quelque chose de mystérieux et de contingent; elle surgit dans la violence et dans la négativité, tout comme celle de Carrère. Cette expérience du désespoir est

fondamentale pour comprendre ce que je nomme la deuxième conversion de Carrère, ce choix qu'il a fait d'une écriture tournée vers l'autre, en une démarche empathique qui n'est pas sans rappeler l'*agapè* valorisée par ce même Paul.

D'autres vies que la mienne est un récit qui trouve son impulsion initiale dans la nécessité de se soucier d'autrui. Ce livre place son lecteur devant la fragilité de l'existence, ses aspects proprement tragiques et la façon dont les humains sont liés par cette vulnérabilité qu'ils partagent. Voir dans le visage d'autrui la vulnérabilité et s'y reconnaître, pour parler comme Emmanuel Levinas⁶, est le fondement de la relation éthique, et ce récit de Carrère, en manifestant un tel souci, engage ses lecteurs dans une réflexion éthique en les invitant à considérer de quelles façons le moi est lié au sort des autres. C'est dans ce rejet de la primauté de l'égo que réside l'efficace de la littérature chez Carrère : l'expérience empathique proposée aux lecteurs, dans la solitude de l'acte de lecture, forme en quelque sorte la prémisse d'une communauté qui s'ignore et qui est fondée sur le souci d'autrui. L'écrivain, en offrant à cette communauté paradoxale la possibilité de se reconnaître, malgré la distance, donne à l'acte d'écrire une valeur très concrète, celle de permettre cette expérience empathique vantée par Philip K. Dick comme ce qui distingue l'humain des machines. S'il y a dans *D'autres vies que la mienne* une éthique littéraire, il faut spécifier qu'elle réside dans la façon dont ce livre est aussi porteur de la conception pragmatique de la littérature dont il a été question plus tôt, insistant sur les effets concrets que le

⁶ « C'est ma responsabilité en face d'un visage me regardant comme absolument étranger – et l'épiphanie du visage coïncide avec ces deux moments – qui constitue le fait originel de la fraternité. » (Levinas, 1971, p. 235)

texte peut avoir sur ceux qui en font l'expérience. Comme l'écrit Jacques Bouveresse, la connaissance propre à l'écrivain est liée à « son pouvoir d'éclaircissement plus grand de réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue » (2008, p. 19). L'action concrète de l'écrivain dans la sphère sociale, si elle existe, résiderait précisément là, dans ce pouvoir d'éclaircissement.

À ce sujet, on constate dans le récit un intérêt marqué pour la façon dont les gens peuvent intervenir concrètement dans la vie des autres. Sans jamais l'écrire en toutes lettres, Carrère compare et confronte sa pratique d'écrivain à un autre type de travail, celui mené par Étienne et Juliette, la sœur d'Hélène décédée des suites d'un cancer, alors qu'ils étaient juges au tribunal d'instance de Vienne, où ils s'occupaient, entre autres, des affaires de surendettement de ménages. Toute cette partie du récit constitue un tour de force, puisque Carrère, par-delà les détails techniques par ailleurs passionnants qu'il multiplie, montre bien comment le fait d'avoir un impact réel sur la vie des gens est une tâche ardue, ingrate, qui passe inaperçue et qui est à des lieues du triomphe narcissique lié au fantasme du grand écrivain qu'il souhaitait devenir plus jeune. En racontant le long combat d'Étienne et de Juliette contre les avocats malhonnêtes qui représentent les compagnies offrant des prêts aux ménages endettés, Carrère rend hommage à Juliette et, ce faisant, en tire des conséquences pour son propre travail d'écrivain :

L'effet de leur combat, c'est que la loi sur la forclusion a été modifiée, l'office du juge élargi, et que les dettes de dizaines de milliers de pauvres gens s'en trouvent en toute légalité allégées. C'est moins spectaculaire que, disons, l'abolition de la peine de

mort. C'est assez pour se dire qu'on a servi à quelque chose, et même qu'on a été de grands juges. » (2009, p. 262)

Est-il envisageable, pour un auteur, d'essayer de faire en sorte que son œuvre ait une utilité, sans sacrifier sa liberté à un impératif pratique qui serait indigne de son art? Il y a dans ce récit une conception de la littérature très humble et qui incite à croire que Carrère ne serait pas contre l'idée de faire œuvre utile. Au contraire, on peut lire plusieurs de ses livres comme un plaidoyer en faveur d'une littérature qui ne dédaigne pas l'utilité. On apprend beaucoup en lisant les livres de Carrère, que ce soit à propos de l'histoire de la Russie, de celle des premiers chrétiens, ou, dans le cas qui nous occupe, à propos du fonctionnement du système judiciaire en France. Cette volonté de faire œuvre utile ne réside pas seulement dans la transmission d'un savoir. Plus fondamentalement, on doit la chercher dans l'acte d'écrire lui-même, dans le pouvoir qu'ont les mots de *marquer* ceux qui les lisent : l'influence qu'Étienne et Juliette ont sur la vie des autres brille ainsi dans le texte comme l'objectif nouveau de l'écrivain. En écrivant ce livre, Carrère cherche à garder intact le dévouement de Juliette afin que les filles de celle-ci, devenues adultes, puissent le lire et comprendre ce qu'elles étaient alors trop jeunes pour pleinement saisir :

Dans dix ans, écrit-il, Amélie serait une jeune fille dans la vie de qui j'aurais peut-être un rôle, celui d'une sorte d'oncle qui avait écrit un livre sur ses parents, un livre où il était question d'elle petite. Je l'imaginais lisant ce livre et je me suis dit que c'était sous son regard et sous celui de ses deux sœurs que je l'écrivais. (2009, p. 224)

Écrire *pour* quelqu'un, qu'il s'agisse d'une personne précise ou d'un lecteur idéal dont il souhaite l'existence, est une

façon pour Carrère de sortir de la boucle autoréflexive dans laquelle il s'était lancé et dans laquelle il s'est presque perdu avec *Un roman russe*. Cette transitivité fondamentale qu'il reconnaît à l'acte d'écrire fait aussi en sorte qu'il s'éloigne, comme il a été suggéré plus tôt, des visées exprimées par Rousseau dans ses confessions. Si Carrère rejoue le constat sartrien en affirmant l'égalité entre l'écrivain et tous les hommes, il n'en tire pas les mêmes conclusions : alors que *Les Mots* est le livre de l'abandon de la littérature, cette pratique narcissique sans véritable pouvoir d'action, *D'autres vies que la mienne* est un livre où la littérature refonde sa pertinence dans la mise en lumière de ce que les humains ont en commun. Toute la réussite de *D'autres vies que la mienne* est de donner à sentir à quel point la littérature permet une expérience de l'altérité par laquelle le sujet reconnaît ce qui le lie aux autres par-delà les différences. Carrère conclut d'ailleurs ce récit en admettant candidement ceci : « Ah, et puis : je préfère ce qui me rapproche des autres hommes à ce qui m'en distingue. Cela aussi c'est nouveau. » (2009, p. 333) Ce qui a ici l'apparence d'un constat un peu banal restitue en fait ce qui s'est passé entre *Un roman russe* et *D'autres vies que la mienne*. Écrire, soudainement, apparaît comme une tâche que l'on fait devant les autres, pour les autres, avec les autres, mais en tout cas jamais uniquement pour soi, même quand il s'agit de se révéler soi-même. Rejetant ainsi ce qu'il considérait comme une pratique de plus en plus solipsiste de la littérature, avec cette complaisance ironiste qu'il affichait un temps avec fierté, Carrère aurait reconnu que l'acte d'écrire vient avec des responsabilités. Après le tsunami de 2004, cette responsabilité lui est apparue avec une limpidité impossible à ignorer : « La vie m'a fait témoin de ces deux

malheurs, coup sur coup, et chargé, c'est du moins ainsi que je l'ai compris, d'en rendre compte. » (2009, p. 232)

L'écriture comme pratique empathique

On l'aura compris, il est possible de considérer l'empathie comme l'élément structurant l'écriture de Carrère, au moins depuis *L'Adversaire*. Dans *Le Royaume*, il raconte avoir perdu la foi au moment où il écrivait la biographie de Philip K. Dick. Il ne s'agit sans doute que d'une coïncidence, mais il est possible de croire que sa relecture de Dick y est pour quelque chose. En examinant le travail d'un autre écrivain, celui qu'il considère être le Dostoïevski de notre époque, il aurait été frappé par la façon dont la littérature est inextricablement liée à une pratique de l'empathie, exposée avant tant de force dans *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?* Parce qu'il ne croit plus à la résurrection de Jésus, son adhésion à la charité, au don de soi, à l'importance de se dévouer à autrui s'inscrit dans un horizon existentiel, éthique plutôt que métaphysique. Dans *Le Royaume*, Carrère évoque la critique nietzschéenne des valeurs chrétiennes dont il a été question plus tôt : « J'ai lu Nietzsche, et je ne peux pas nier que je me suis senti visé quand il dit que le grand avantage de la religion est de nous rendre intéressants à nous-mêmes et de nous permettre de fuir la réalité. » (2014, p. 212) Plutôt que de fuir la réalité en rêvant d'un au-delà, il s'agit en dernière instance de faire de l'*agapè* un principe littéraire bien ancré dans le réel, où se rencontrent une poétique, c'est-à-dire un art d'écrire, et une éthique littéraire, c'est-à-dire une façon d'inscrire cet art d'écrire dans l'existence humaine. Ce principe situe l'écriture au plus près de l'existence, non pas uniquement de celle de l'écrivain, mais aussi de celles

des autres, comme si, en s'asseyant à sa table d'écriture, il se soumettait au test d'empathie imaginé par Dick et demandait aux lecteurs : « vous qui êtes humains, vous reconnaissez-vous en moi comme je me reconnais en vous? » Au textualisme associé aux belles années du formalisme et au culte de l'inventivité formelle, au culte du moi associé à la figure du grand écrivain, Carrère oppose une conception de l'écriture fondée sur le souci d'autrui et sur une pratique soutenue de l'attention. La deuxième conversion dont j'ai retracé les contours concerne donc le lien entre le texte et le monde, entre l'auteur et la foule des humains à laquelle il s'identifie, car il s'agit bien, pour Carrère, de performer un acte de foi par lequel l'importance de la littérature est réaffirmée, son efficace résidant dans la possibilité qu'elle offre de rendre visible et sensible ce qui lie les vies, malgré tout ce qui les sépare.

Bibliographie

- ALPHEN, Ernst van, Mieke BAL et Carel SMITH (dir.). (2009), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford, Stanford University Press.
- BOUVERESSE, Jacques. (2009), *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Paris, Agone, coll. « Banc d'essais ».
- CARRÈRE, Emmanuel. (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil.
- . (1995), *La Classe de neige*, Paris, P.O.L.
- . (2000), *L'Adversaire*, Paris, P.O.L.
- . (2007), *Un roman russe*, Paris, P.O.L.

- . (2009), *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L.
- . (2011), *Limonov*, Paris, P.O.L.
- . (2014), *Le Royaume*, Paris, P.O.L.
- DEWEY, John (2005 [1934]), *Art as Experience*, New York, Perigee Book.
- DICK, Philip K. (2007 [1968]), *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Library of America.
- LEVINAS, Emmanuel. (1987[1971]), *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche.
- NUSSBAUM, Martha. (2010), *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages ».
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1973[1782-1789]), *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- SARTRE, Jean-Paul. (1964), *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SHUSTERMAN, Richard. (1992), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduit de l'américain par Christine Noille, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun » [].
- WIENER, Norbert. (1961), *Cybernetics, Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Massachusetts, M.I.T. Press.

Résumé

Cet article propose une lecture des récits d'Emmanuel Carrère à la lumière de son livre *Le Royaume*, dans lequel il admet avoir été un fervent catholique, de 1990 à 1993. Rétrospectivement, il est possible de voir dans l'œuvre de Carrère une seconde

conversion, littéraire celle-là, qui survient à la fin de cette période catholique. Cet article propose de voir dans les textes de cette période la mise en œuvre d'une éthique littéraire marquée par une forme de souci d'autrui qui rappelle l'agapè, cette vertu théologique qui fascine Carrère et qui s'inscrit cependant dans un cadre laïque.

Abstract

This paper offers an interpretation of Emmanuel Carrère's narratives in the light of his book *Le Royaume*, in which he admits to have been a devout catholic, from 1990 to 1993. Retrospectively, it is possible to see in Carrère's work another conversion, a literary one, which happens at the end of his catholic period. This paper argues that the narratives from this period elaborate a literary ethics that is grounded in a concern for the others similar to the *agape*, a theological virtue that fascinates Carrère and which he transposes in a laical background.

Point de vue interne : ambiguïtés et transgressions

Suzette Ali

Université du Québec à Montréal

Selon les conventions de la narration personnelle, le narrateur au « je » ne peut être omniscient. Puisque l'histoire qu'il raconte comporte souvent des événements qu'il a vécus lui-même ou dont il a témoigné, elle ne peut contenir des informations qui dépassent les limites de ce qui peut être vu et connu par une personne. Cela n'est pas le cas des romans que nous étudions dans cet article : les narrateurs y affichent des connaissances profondes sur des faits importants des histoires qu'ils rapportent et auxquelles leurs compétences ne permettent pas d'habitude d'avoir accès.

Dans *Tarmac* de Nicolas Dickner, le narrateur homodiégétique rapporte l'histoire de Hope, son amie, et de sa famille, dont tous les membres souffrent d'une obsession de la fin du monde. Atteinte à l'âge de la puberté de cette même obsession, Hope est entraînée dans des péripéties au fin fond du monde à la recherche du prophète qui a prédit la date de survenance de l'apocalypse. L'invisibilité du narrateur dans certains chapitres de ce roman et son omniscience non justifiée rendent problématique son existence au sein de l'histoire et nécessitent que nous nous y intéressions. Dans *Gabrielle au bois dormant* de Denyse Delcourt, les narrateurs sont tous dotés d'une omniscience irrégulière, ce qui rend peu crédible et même fantasque l'histoire qu'ils rapportent. Cette dernière tourne autour du meurtre présumé d'une adolescente, prénommée Gabrielle, par un étranger nouvellement installé dans le village. Si Jacqueline, l'amie intime de la victime, rapporte la majorité de l'histoire dans des chapitres séparés avec une précision parfois peu convaincante, les autres narrateurs comme Léo, Margueritte, etc., racontent, dans d'autres chapitres, certains événements que Jacqueline n'évoque pas avec la même précision.

Dans *Dernier amour* de Christian Gailly, qui raconte l'histoire d'un compositeur de musique contemporaine affrontant deux événements décevants (sa mort prochaine et l'échec de sa musique), le narrateur hétérodiégétique et omniscient deviendra au cours de l'histoire homodiégétique omniscient et se confondra par moments avec le personnage principal, Paul Cédrat. Cette pratique narrative rend ambiguë l'histoire racontée et déstabilise les conventions de la narration réaliste puisque le statut du narrateur n'est pas constant.

Les trois romans affichent donc des entorses au point de vue interne qu'il s'agit d'analyser dans cet article. Avant d'examiner ces problèmes de narration homodiégétique, il nous faut définir le point de vue interne relié à ce type de narrateur. Afin de mieux cerner ce concept, nous examinerons les théories qui se sont consacrées à son étude. Celles-ci sont abondantes et appartiennent à diverses approches telles la narratologique et la linguistique et à différentes traditions, qu'elles soient française, tchèque et allemande. En effet, « la perspective narrative [...] a été, de toutes celles qui concernent la technique narrative, la plus fréquemment étudiée depuis la fin du XIX^e siècle » (p. 190), écrit Gérard Genette. Divers termes ont été proposés par les théoriciens qui ont réfléchi sur ce concept : « focalisation », « point de vue », « aspect », « vision » ou « ocularisation », ce qui montre l'ambiguïté et la complexité qui entourent ses caractéristiques constitutives.

Définition du point de vue interne

Comme il a marqué la théorie narratologique et influencé toutes les recherches postérieures sur le point de vue, l'essai de Gérard Genette intitulé « Discours du récit » constituera le point de départ de cet examen théorique. La perspective représente pour Genette un des moyens qui permet de contrôler l'information présentée au lecteur. Le théoricien adopte le terme de « focalisation » dans son étude « [p]our éviter ce que les termes de *vision*, de *champ* et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel » (p. 194), écrit-il. Le terme « focalisation », étant par ailleurs plus abstrait que le terme « point de vue », permet d'accentuer la distinction entre

l'énonciation (ou la voix) et la représentation narrative (ou le mode). Grâce aux typologies proposées par Jean Pouillon et Tzvetan Todorov qui l'ont inspiré, Genette parvient à établir sa propre classification constituée de trois catégories : la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. La focalisation interne consiste à représenter ce que voit ou sait le personnage présent dans l'histoire : « le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage » (p. 193). La focalisation interne signifie, chez Genette, que le point focal est situé à l'intérieur de la diégèse, puisque le personnage fait partie du monde fictif de l'histoire. Cette focalisation s'oppose, en cela, à la focalisation zéro, où le point focal est à l'extérieur du monde narré. Genette insiste sur l'importance de distinguer, au sein de la narration homodiégétique, entre le narrateur et le personnage qui constituent une même personne. Le narrateur, dans ce type de narration, possède un savoir sur l'histoire qui est naturellement plus profond que celui que possède le personnage, mais « [c]'est en général le "point de vue du héros" qui commande le récit, avec ses restrictions de champ, ses ignorances momentanées » (p. 205). Genette note, enfin, que « le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit » (p. 196) et que « la distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire » (p. 196-197). Il revient à la « focalisation interne » et signale que celle-ci « est rarement appliqué[e] de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur » (p. 197). Conscient donc qu'il est rare qu'une même

focalisation domine complètement toute la surface du récit et que certaines infractions peuvent se manifester au sein des types purs, le théoricien introduit dans son étude deux catégories d'altérations : la paralipse et la paralepse. La première apparaît dans un récit à focalisation interne lorsque le narrateur donne moins d'information sur les pensées du personnage ou les événements vécus par ce dernier qu'il n'est nécessaire. La seconde peut aussi surgir dans un récit à focalisation interne lorsque le narrateur révèle les pensées des personnages présents dans l'histoire autre que « le personnage focal ».

La classification du point de vue proposée par Genette constitue une base essentielle de la théorie narratologique. Pourtant, elle a été sujet à plusieurs reproches de la part des critiques et chercheurs. Rabatel signale, dans *Une histoire du point de vue* (1997), l'instabilité de la focalisation interne et identifie ce type de focalisation au seul monologue intérieur. Selon lui, la focalisation interne ne peut se manifester qu'à travers les discours intérieurs des personnages et non, comme l'explique Genette, à travers ce que le narrateur révèle de leurs pensées. Rabatel critique, de plus, la séparation entre le « mode » et la « voix », qui ne serait pas aussi catégorique que ne l'affirme Genette : « En dépit de certaines affirmations tranchées, il semble que Genette lui-même soit conduit, à plusieurs reprises, à relativiser, pour ainsi dire, la distinction entre mode et voix » (p. 76). Rabatel note ensuite certaines analogies entre la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique. Le fait d'avoir la possibilité de présenter les événements suivant la focalisation zéro, interne ou externe dans le récit hétérodiégétique se présente aussi dans le récit homodiégétique, qui « fonctionne soit avec la focalisation zéro

(le “je narrant” pouvant manifester son omniscience à l’égard des autres personnages ou à l’égard du personnage qu’il était autrefois), soit avec la focalisation interne (le “je narrant” adoptant la perspective limitée du “je narré”). C’est d’ailleurs en raison de ce parallélisme de fonctionnement que Genette envisage la possibilité d’une narration homodiégétique en focalisation externe » (p. 78). Bien que le degré d’informations diffère dans les deux cas de narration hétérodiégétique et homodiégétique, l’intention de Rabatel, à travers cette comparaison, est de montrer que l’acte de narration, lui, reste le même dans les deux types.

En outre, alors que Genette conçoit le point de vue comme une combinaison de la vue et du savoir du narrateur ou des personnages, Mieke Bal, qui part des travaux réalisés par ce théoricien, relie le concept du point de vue principalement à la sensation visuelle. Dans son étude *Narratology: introduction to the theory of narrative* parue en 1977 ainsi que dans son article « Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit » publié dans *Poétique* la même année, Bal revient sur certains concepts définis par Genette et les commente : « Si Genette confond certaines notions, sa typologie n’est pas sans valeur. Il est vrai qu’elle ne se laisse pas définir par la focalisation, terme qui reste à définir avec plus de précision, mais bel et bien par le savoir du narrateur » (p. 113). Elle relève certaines ambiguïtés dans la typologie du point de vue avancée par Genette, notamment en ce qui concerne la différence entre les sujets de la focalisation, d’une part, et les objets de la focalisation, d’autre part, que la typologie de Genette tend à occulter ou à amalgamer. Le sujet de la focalisation est différent dans les récits à focalisation zéro de celui des récits à focalisation interne : le narrateur omniscient est celui qui, dans

le premier type, perçoit le monde représenté tandis que c'est le personnage qui voit le monde représenté dans le second type. Quant à l'objet de la focalisation, il est, lui aussi, différent dans les récits à focalisation interne et les récits à focalisation externe. Alors que le personnage dans le récit à focalisation interne est la personne qui voit, le personnage dans le récit à focalisation externe est, plutôt, celui qui est vu. Afin de combler ces quelques lacunes théoriques, Bal propose de distinguer la focalisation par un sujet (qu'il soit le narrateur ou le personnage) de la focalisation sur un sujet. Le premier cas concerne le focalisateur et le second le focalisé : « Le lecteur peut interpréter, voire juger un personnage. C'est que ce personnage, d'une manière ou d'une autre, est lisible, disons "visible" : le lecteur le *voit*. Le lecteur le voit par l'intermédiaire d'une instance, une instance qui voit et, en voyant, fait voir. Cette instance, que j'appellerai provisoirement le "focalisateur" [...] sera examinée dans la recherche de la réponse à la question "qui voit" » (p. 115). Elle propose aussi de faire la distinction entre la focalisation interne et la focalisation externe, définies toutes les deux à partir de l'objet de la focalisation :

Le focalisé peut être visible ou invisible. J'entends par cette distinction la différence entre ce qui peut être perçu, par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût, par un spectateur hypothétique, et ce qui ne peut pas l'être. C'est la distinction genettienne entre focalisation interne et focalisation externe, mais alors strictement réservée au focalisé. Faute de mieux, j'indiquerai par le mot "perceptible" ce qui relève de la présentation d'un focalisé extérieur, "imperceptible" est un focalisé qui peut être perçu uniquement de l'intérieur, comme l'analyse psychologique. (p. 120)

Bal ajoute que le focalisé imperceptible n'est accessible que pour un narrateur¹, qu'il soit hétérodiégétique ou homodiégétique. L'analyse de Bal, bien que complexe, tente de contourner les difficultés rencontrées par les catégories genettiennes. Elle a permis de mettre en lumière certaines distinctions manquantes dans la typologie de ce dernier et qui seront ensuite étudiées par d'autres chercheurs et critiques.

Jaap Lintvelt présente, à son tour, une étude détaillée du point de vue dans son *Essai de typologie narrative : le « Point de vue » : théorie et analyse* (1981). Malgré les ambiguïtés qui entourent le terme « point de vue », on remarque que Lintvelt se démarque de Genette et emploie ce terme dans sa typologie. En opposant les fonctions du narrateur à celles de l'acteur, ce théoricien arrive à dégager deux formes narratives de base : la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique. À partir de cette distinction, il établit trois types narratifs : le type narratif auctorial et le type narratif actoriel, enfin, le type narratif neutre. Le type narratif constitue le centre d'orientation du lecteur et « est déterminé par la position imaginaire que le lecteur occupe dans le monde romanesque au *plan perceptif-psychique*, au *plan temporel* et au *plan spatial* » (p. 39). Lintvelt ajoute à ces trois plans le *plan verbal* parce que toute œuvre littéraire a pour fondement le langage. Puisque, dans la narration homodiégétique, la vie du personnage est perçue simultanément par le narrateur et par le personnage, nous nous limiterons à présenter seulement les types narratifs auctorial et actoriel suivant les quatre plans introduits par Lintvelt. Le premier plan, perceptif-psychique, est associé à la

¹ Mieke Bal utilise l'expression « focalisateur-narrateur » pour désigner le narrateur et le terme « focalisateur » pour désigner le personnage.

perspective narrative, à la profondeur de cette dernière et au mode narratif. Suivant que le type narratif est auctorial ou acticiel, le sujet de la perspective sera soit le personnage-narrateur soit le personnage-acteur. Cette distinction entre les sujets de la perception entraîne évidemment une variation de la profondeur de la perspective narrative. Celle-ci désigne la capacité d'un sujet à dévoiler ou non la vie intérieure d'un autre sujet que lui-même. Elle permet de distinguer entre focalisation interne et focalisation externe. Le personnage-narrateur « joui[t], en général, d'une perception externe/interne plus étendue que le personnage-acteur, tant par sa connaissance de l'issue de son histoire, que par une perspicacité accrue grâce à sa maturité. [...] [Mais] [é]videmment », ajoute le théoricien, « cette perception élargie est encore loin de l'omniscience du narrateur hétérodiégétique auctorial » (p. 90). En effet, lorsque le personnage-narrateur épouse le point de vue du personnage-acteur, il doit respecter la profondeur du savoir de ce dernier : la perception interne et externe du monde y sera donc limitée. La dernière catégorie du plan perceptif-psychique est le mode narratif : « Le narrateur », écrit Lintvelt, « peut présenter l'histoire selon deux modes narratifs, qui s'inspirent de la dichotomie platonicienne entre diégésis et mimésis » (p. 49). Le théoricien ajoute que le personnage-narrateur tend le plus souvent à présenter les événements de l'histoire sous forme de sommaire, au contraire du personnage-acteur, qui participe aux événements et qui ne peut les condenser en des sommaires. Le deuxième plan introduit par Lintvelt est le plan temporel. Grâce à ce plan, il est possible d'identifier « [d]eux relations temporelles [...] : le rapport entre la narration et l'histoire, que Genette range dans la catégorie de la voix, et la relation qui existe entre le récit et l'histoire » (p. 52). La relation entre la

narration et l'histoire joue un rôle important quant à la profondeur de la perspective narrative, en particulier l'ordre suivant lequel sont présentés les événements de l'histoire. Dans le type narratif auctorial, la narration, qui est ultérieure, rend admissibles et certains les anticipations et les retours en arrière dans l'histoire racontée. Les anticipations certaines ne sont pas possibles avec le type narratif actoriel, car la narration y est simultanée aux événements vécus; seuls les retours en arrière y sont admissibles, lorsque le personnage-acteur évoque son passé. Le plan temporel implique aussi la durée qui influe sur la profondeur du savoir du narrateur. Le sommaire permet au personnage-narrateur de raconter une histoire dont la durée est longue, alors que la scène, associée au personnage-acteur, est de longueur temporelle réduite. Cela a pour effet de montrer la richesse des informations du personnage-narrateur sur l'histoire racontée par rapport au personnage-acteur, qui est incapable de saisir l'histoire dans sa totalité. Si le plan temporel joue un rôle important dans la profondeur de la perspective narrative, c'est aussi le cas du plan spatial, puisqu'il détermine les positions qu'occupent les sujets de la perception et, surtout, leur mobilité spatiale. Habituellement, il est impossible au personnage-acteur d'être omniprésent, mais cette restriction spatiale concerne aussi le personnage-narrateur et cela revient à sa nature humaine, qui l'empêche d'être présent partout. Malgré l'étendue du savoir de celui-ci, l'omniscience et l'omniprésence lui sont inaccessibles. Le dernier plan, qui se rapporte au langage, traite du statut du narrateur et de ses fonctions. Moins relié à la perspective narrative que les autres plans, ce plan ne sera pas traité ici.

Le problème de délimitation du point de vue est étudié par Pierre Vitoux dans son article « Focalisation, point de vue,

perspective », publié dans la revue *Protée* en 1988. Vitoux commence son article par une critique de l'analyse genettienne de la focalisation. En effet, il reproche à Genette sa conception de la focalisation interne, définie à partir de l'acte de restriction du champ visuel² : « Il associe, d'une part, la notion que le narrateur a, au départ et en tant que tel, une vision non focalisée qui lui permet de pénétrer dans le for intérieur d'un de ses personnages – et, d'autre part, à partir de là la possibilité de se limiter à la connaissance de l'histoire que peut avoir ce personnage, c'est-à-dire à une vision perceptuelle ou externe, qui aboutira donc entre autres choses à une connaissance interprétative et non intuitive d'autrui, de l'autrui de ce personnage » (p. 34). Afin d'éclaircir le concept de la focalisation interne, Vitoux propose de distinguer, d'une part, entre « le sujet de la focalisation, identifiable au départ avec le narrateur, mais avec possibilité de transfert – et l'objet de la focalisation, qui peut lui-même être de deux types différents, selon qu'il est perçu uniquement de l'extérieur (focalisation objet externe) ou qu'il est perçu de l'intérieur par un accès à la conscience d'un personnage (focalisation objet interne) » (p. 34); et d'autre part, entre deux types de focalisation-sujet : la première est la Focalisation-sujet non déléguée (Fs nd), où le narrateur est lui-même le focalisateur sans qu'il y ait restriction de champ ; la seconde est la Focalisation-sujet déléguée (Fs d), dans laquelle le narrateur cède le centre de focalisation au personnage, mais en gardant sa fonction de narration. Vitoux explique ensuite la relation du sujet à l'objet qui peut

² Pour présenter ce que le personnage est en train de percevoir, le narrateur réduit son champ visuel à celui de ce personnage. La focalisation se situe, suite à cela, dans le personnage. Genette désigne ce mouvement par l'expression de « restriction du champ ».

commencer par être simple et objective (Fs nd → Fo ext), telle la description d'un décor ou d'un personnage, pour ensuite devenir psychologique (Fs nd → Fo int) et permettre de rendre compte des pensées d'un personnage, pour enfin devenir interne en déléguant la focalisation au personnage (Fs d) : « Autrement et simplement dit, il faut d'abord "voir dans" pour ensuite "voir avec"; et inversement le fait de découvrir les pensées d'un personnage nous révèle du même coup la façon dont il voit les choses [Fo int → Fs d] » (p. 35). La Fs d ne permet donc pas un savoir profond de l'objet : « Un personnage », écrit Vitoux, « a pour définition d'avoir une existence fictive dans une histoire, et d'être par conséquent soumis à la condition réaliste ou pseudo-existentielle d'avoir une connaissance purement perceptuelle du monde et des hommes. En particulier, il ne peut pas pénétrer les pensées des autres, il ne peut que les inférer à partir de ce qui lui est perceptible : leurs actions, leurs paroles, ce qu'en disent les autres personnages soumis à la même limitation » (p. 33-34). Cette première analyse de Vitoux concerne la focalisation. Or, comme l'indique le titre « Focalisation, point de vue, perspective », ce critique cherche à discerner, dans son article, les caractéristiques spécifiques de chacun de ces termes même s'ils sont synonymes. Si la focalisation concerne la quantité et le type d'information (externe, interne) de la vision, le point de vue s'applique, lui, à la qualité de l'information fournie au lecteur « qui fait que, par exemple, les focalisations à partir de deux situations comparables ne convergent pas nécessairement pour nous donner une image unique et cohérente » (p. 36). Par conséquent, dans les situations où le narrateur est le seul focalisateur (Fs nd), l'information présentée par ce dernier constitue le plus souvent une vérité incontournable. Mais cela

n'exclut pas la présence de certains problèmes de « fiabilité » du narrateur dans certains textes, et cela, à cause de la subjectivité du narrateur-focalisateur. Lorsque le narrateur délègue la focalisation au personnage (Fs d), les informations données sont souvent personnelles et peu profondes. La séparation entre la focalisation du narrateur et la focalisation du personnage diminue donc la consistance des événements rapportés. Quant à la perspective³, elle émane du sens général du texte. Elle découle, en effet, des différents points de vue qui existent dans le texte, mais aussi de la relation de ce texte avec l'univers extra-textuel, plus précisément culturel. Selon Rabatel, la théorie de Vitoux sur la délégation de la focalisation par l'instance narrative à un personnage est plus convaincante que les théories qui l'ont précédée. Ce dernier trouve, en effet, qu'elle résout le problème du savoir illimité du narrateur, puisque la focalisation sujet non déléguée (Fs nd) peut s'appliquer autant à la focalisation objet interne (Fo int.) qu'à la focalisation objet externe (Fo ext.). Le narrateur n'est plus conçu d'emblée comme une personne omnisciente. Mais, en même temps, Rabatel ne s'accorde pas avec Vitoux sur la restriction de la focalisation déléguée à un personnage à la seule focalisation externe de l'objet. Selon lui, il est possible au personnage de comprendre les pensées d'autrui en interprétant ses mimiques et ses gestes.

En conclusion à cette présentation théorique du point de vue du narrateur homodiégétique, il nous faut indiquer que, d'une étude à l'autre, on s'entend à reconnaître que la profondeur de la perspective narrative du narrateur

³ Vitoux n'entend pas la perspective à la manière de Genette et des autres théoriciens de la narration. Il réserve ce terme au message que le texte cherche à transmettre aux lecteurs plus précisément, au sens général du texte.

homodiégétique reste toujours limitée. Même si le narrateur jouit d'une supériorité sur le personnage, il ne peut tout savoir ni tout contrôler parce qu'il constitue lui-même un personnage. Cela explique le choix des romanciers réalistes de recourir au récit à la troisième personne, qui permettait l'accès aux pensées de tous les personnages présents dans le récit sans que cela ne détruise les lois de la vraisemblance. Le privilège du point de vue omniscient accordé au narrateur hétérodiégétique est traditionnellement refusé au narrateur homodiégétique, même si cette exigence n'est pas respectée dans les romans contemporains qui nous intéressent. Dans ces romans, le narrateur homodiégétique est doté de connaissances qui transgressent les limites de la vraisemblance. Il constituera pour cette raison l'objet de nos prochaines analyses. Une dernière précision à ajouter concerne notre choix pour le terme « point de vue » parmi les divers termes proposés par les critiques et théoriciens dans l'analyse de la perspective narrative qui suit. Cela revient à la capacité de ce terme de signifier en même temps la vue et la façon de penser, c'est-à-dire l'opinion et, plus largement, le savoir.

***Les narrateurs homodiégétiques dans Tarmac,
Gabrielle au bois dormant et Dernier amour***

Les romans que nous étudions constituent des récits personnels dans lesquels les narrateurs révèlent certaines expériences qu'ils ont eux-mêmes vécues ou dont ils veulent témoigner. Étant impliqués dans les deux niveaux qui forment le récit, soit la narration et l'action, ils nous communiquent leurs émotions et leurs jugements par rapport aux événements relatés à partir de deux points de vue différents : le premier est lié à leur statut

de narrateurs ou au point de vue du je-narrateur et le second se rapporte à leur statut d'acteurs ou au point de vue du je-personnage. Notre but, dans cette partie de l'article, est d'analyser ces deux types de points de vue afin de montrer les convergences et les divergences qu'ils présentent par rapport aux exigences habituelles de la narration homodiégétique. Il ne faut pas oublier que, lorsqu'un narrateur homodiégétique relate les événements selon son propre point de vue, des préjugés, des fantasmes et des mensonges peuvent se mêler à son histoire : « Une histoire peut ou bien informer le lecteur, ou bien le désinformer » (p. 498), écrit Michal Glowinski. Le seul capable de jouer de la véracité de l'histoire rapportée est le narrateur. C'est son point de vue qui importera le plus dans l'analyse qui suit, sans que cela ne nous empêche d'examiner son point de vue d'acteur. Cependant, dans un premier temps, nous tenterons de séparer les deux perspectives narratives, bien que cela soit moins facile dans les récits homodiégétiques à cause du va-et-vient constant entre le point de vue du je narrateur et le point de vue du je acteur.

Dans *Tarmac* de Nicolas Dickner, le « je » narrant n'apparaît qu'à la fin du roman : on suit, par conséquent, dans presque la majorité du récit, le point de vue du je-narré. Autrement dit, le foyer de la perception est situé dans le regard de Michel Bauermann adolescent. Il devient donc plus important d'observer, dans ce roman, le point de vue du personnage que le point de vue du narrateur. En appliquant les formules par lesquelles Pierre Vitoux a représenté le point de vue (ou la focalisation selon ses propres mots), on pourra représenter le point de vue du « je » personnage par $Fs\ d \rightarrow Fo\ ext.$ avec certaines transgressions qui seront explicitées plus loin, et le point de vue du narrateur par

Fs nd → Fo int avec là aussi des transgressions qui seront étudiées ultérieurement. Il faut se rappeler que, dans ce roman comme dans tout roman, il y a une différence entre la personne qui parle et la personne qui voit, différence qui est au cœur de la théorie narratologique genettienne. C'est le narrateur adulte qui parle dans *Tarmac*, depuis le début du récit jusqu'à la fin, même si le « je » est adolescent durant presque toute l'histoire. C'est donc le « je » personnage qui perçoit les scènes puisqu'il est situé à l'intérieur de l'histoire.

La même différence entre mode et voix touche le roman *Gabrielle au bois dormant*. Dans ce roman, le je-narrant ne prend pas vraiment la parole, mais le lecteur a accès aux pensées de Jacqueline, la narratrice, et apprend la grande partie de l'histoire à partir du point de vue de cette dernière. La présence des photos et des images au début du roman le confirme : « l'irruption de ces images qui, pourtant enfouies en moi depuis longtemps, n'avaient en rien pâli » (Delcourt, p. 9). La narratrice revoit mentalement les scènes de son enfance, exerce de remémoration propre à son statut de narratrice. Pourtant, le point de vue du je-narré se détache graduellement de ce point de vue dominant et l'on retourne au passé de la narratrice pour revivre avec elle, en tant que personnage, les événements de son enfance : « Le narrateur ne raconte pas par la grâce d'une bonne mémoire, il voit le passé comme présent grâce à une faculté plus qu'humaine » (p. 74), écrit Wolfgang Kayser. En effet, les scènes reliées aux souvenirs d'enfance et qui sont perçues par le je-narré de Jacqueline sont rapportées de manière immédiate, ce qui donne l'impression qu'elles sont simultanées à l'acte de narration. Or, malgré la différence entre les deux points de vue, il y a similitude dans la profondeur du savoir de ceux-ci. Le je-narrant est âgé de 50 ans et montre plus

de maturité que le je-narré âgé de 16 ans sans toutefois témoigner de plus de connaissances sur l'histoire racontée : « Oh! Inutile de revenir là-dessus, vraiment. Il vaut mieux si possible de s'engager à croire à la pureté du présent » (Delcourt, p. 16), pense-t-elle sur la mort de Gabrielle. S'ajoute à cette situation narrative la variabilité du sujet focal. Le point de vue n'est pas limité à un seul personnage, mais s'étend alternativement à plusieurs autres. L'intérêt de leur présence réside dans le rapport qu'ils entretiennent avec le point de vue dominant de Jacqueline. S'ils se complètent tous, cela aura pour effet de rendre vraisemblable l'histoire de la narratrice, mais s'ils s'opposent au point de vue dominant de cette dernière, celle-ci pourrait être considérée comme non fiable. Bien que rien dans le texte n'indique l'âge de ces narrateurs, il est bien clair qu'une certaine distance temporelle sépare les « je » narrants des « je » narrés. Sauf que cette distance temporelle ne joue pas vraiment un rôle déterminant par rapport à la narration des faits, car la grande majorité de l'histoire est racontée par Jacqueline.

Enfin, *Dernier amour* manifeste des jeux sur le point de vue d'égale importance aux romans précédents. Cependant, à la différence des autres romans, le « je » narrant n'y forme pas une seule personne avec le « je » narré. Comme nous l'avons vu plus haut, dans *Tarmac* et dans *Gabrielle au bois dormant*, les « je » narrants et les « je » narrés renvoient toujours à une même personne, qui est en même temps le narrateur et le personnage principal. Cela n'est pas le cas de la situation narrative dans *Dernier amour*. Le « je » narrant représente, en effet, un narrateur anonyme et le « je » narré représente le personnage de Paul Cédric. Ensuite, alors qu'au début de ce roman, on se situe à l'extérieur de l'histoire à cause de la position

extradiégétique du narrateur hétérodiégétique, les choses changent lorsque le point de vue de ce narrateur vient se confondre avec le point de vue du personnage. L'on se trouve transporté au sein de l'histoire sans pour autant être séparé du point de vue du narrateur. Les deux points de vue à considérer sont donc le point de vue du narrateur puis le point de vue du narrateur devenu personnage. La notion de restriction du champ de Genette est fondamentale dans ce roman. Il faut comprendre, en effet, que le narrateur ne réduit pas son point de vue au point de vue de son personnage, mais se réduit lui-même en ce personnage, d'où les fluctuations des points de vue. Le point de vue du narrateur devenu personnage épouse le point de vue du personnage et l'on n'arrive plus à distinguer entre ceux-ci. Ce premier travail de description des sujets de la perception dans les quatre romans conduit à l'examen de l'objet de la perception. Dans les lignes qui suivent, nous aborderont cet aspect en analysant ce que ces narrateurs homodiégétiques sont capables de voir et ce qu'ils sont capables de savoir.

Le savoir du narrateur homodiégétique est habituellement considéré comme problématique puisque relatif : « Ainsi, le roman à la première personne », explique Michal Glowinski, « est un mode de récit très spécifique, dans la mesure où le fait pour le narrateur de posséder un savoir ou d'en être privé est d'égale importance. Et le savoir lui-même est problématique » (p. 503). Puisque le point de vue de ce type de narrateur est restreint, son savoir est partiel et son récit est souvent jugé moins exhaustif que le récit du narrateur hétérodiégétique. Comme ils sont homodiégétiques ou autodiégétiques, on s'attend à ce que les narrateurs qui existent dans ces romans connaissent leur propre histoire de vie, car leur rôle est effectivement de se raconter. En d'autres termes,

ces narrateurs ne font que raconter des histoires qui les concernent ; il va de soi donc qu'ils les maîtrisent bien. Cependant, Michel Bauermann dans *Tarmac* joue plutôt le rôle de témoin dans sa propre histoire. Malgré l'abondance des descriptions et des faits divers provenant d'un peu partout dans le monde, ce narrateur ne nous renseigne pas sur sa vie privée : « Journée de travail typique, passons les détails », dit-il pour décrire sa vie actuelle (Dickner, p. 256). Toute son attention est tournée vers son amie Hope et ses aventures. Pour cette raison, son savoir s'oppose déjà au savoir des narrateurs homodiégétiques normalement réduit aux pensées et à la vie intérieure du je-narrant et n'excédant fort peu la sphère du familier. De plus, lorsque ce type de narrateur n'a pas été témoin de ce qu'il rapporte, il explique généralement d'où il tient ses informations, ce qui ne s'applique pas au narrateur du roman de Dickner : la profusion des détails, des informations et des descriptions sur la vie de Hope Randall que le narrateur mentionne n'est jamais justifiée. Ainsi, dès les premières pages, le roman se rapproche plus d'un récit hétérodiégétique que d'une histoire personnelle.

Qu'un individu trouve difficile de se comprendre ou d'analyser des événements qui lui arrivent n'a rien pour heurter le sens commun. Lorsque les événements font partie du passé, il est plus facile d'y retourner et de les interpréter. C'est pour cette raison que les récits de soi constituent souvent des narrations ultérieures. Le narrateur profite du recul avec les événements vécus afin de rectifier ses informations à leur sujet. Le savoir du je-narrateur devient, à la suite de cette distance temporelle, supérieur au savoir du je-personnage et son point de vue devient plus étendu. Sur ce point, le roman *Gabrielle au bois dormant* constitue une exception. Dès le début du roman, la

narratrice Jacqueline se montre plus informée non seulement sur ce qui se rapporte à sa vie passée, mais aussi sur tout ce qui se rapporte aux faits présents : « Nous n'en avons pas encore parlé non plus, mais nous l'avons tous intimement reconnu, j'en suis sûre », affirme-t-elle (Delcourt, p. 11). Ces connaissances élargies, au début du récit, restent pourtant explicables. Dans bien des récits, le narrateur révèle dans l'incipit beaucoup d'informations en se présentant ou en présentant ses personnages, et cela, dans le but d'explicitier les circonstances de son histoire. Dans le cas de Jacqueline, on pourrait dire que toutes les informations qu'elle révèle sur les autres narrateurs constituent des opinions personnelles, surtout que l'on se situe dans ses pensées à cette étape de l'histoire. Ainsi, après tant d'années d'amitié, il est logique que la narratrice puisse prévoir certaines choses sur ses amis, d'où cette profondeur de son savoir toujours vraisemblable et justifiable : « Suzanne restera immobile, je le sais, jusqu'à ce que son esprit se remplisse à nouveau d'événements minuscules qu'il lui faudra vite exposer avant qu'ils ne disparaissent », dit-elle (Delcourt, p. 13). Son savoir provient du fait qu'elle connaît bien tous les problèmes que vivent les autres narrateurs : « Il ne m'est pas nécessaire d'entendre les paroles qu'il prononce » (Delcourt, p. 14), révèle-t-elle à propos de Paul, elle qui sait la vérité cachée de ce médecin : « Derrière le masque du Bon Docteur se trouve un autre Paul, celui-là furieusement agité, souffrant. [...] En effet, qu'y a-t-il de commun entre le médecin consciencieux et celui qui se drogue avant de sortir, la nuit, dans les bars gays les plus durs de la ville? » (Delcourt, p. 15) Il faut aussi tenir compte du fait que Jacqueline joue le rôle de témoin dans cette histoire et qu'il existe une importante différence de point de vue entre le narrateur homodiégétique et le narrateur autodiégétique. Le

premier point de vue reste toujours externe, le narrateur-témoin ne pouvant raconter que ce qui lui est perceptible selon les propositions de Genette, alors que le second est interne, le narrateur-protagoniste étant capable de nous renseigner sur ses propres sentiments et pensées en plus de nous renseigner sur ce qu'il observe. Même si le narrateur-témoin exprime ses sentiments et pensées par rapport à ce qu'il voit, ses impressions personnelles ne seront pas aussi nombreuses et importantes que s'il était un narrateur autodiégétique. Le point de vue de Jacqueline devrait être donc externe et non pas interne⁴, car, dans ce roman, elle ne fait que rapporter ce qu'elle observe. Cela justifie en quelque sorte sa tentative d'élargir son savoir par des connaissances intuitives dans la mesure où elle cherche à comprendre ce qui se passe autour d'elle. Lorsque Léo devient le narrateur au chapitre V, il est lui aussi doté de connaissances élargies sur son entourage. Ce savoir profond quand il se présente au début du roman est lui aussi acceptable puisque justifiable : « Devant moi, je sens Jacqueline se raidir, prise de panique. *Je voudrais être loin d'ici, je voudrais vite rentrer, le cœur me bat, au secours, je sombre, pense-t-elle* » (Delcourt, p. 36). L'omniscience provient d'un sentiment ou d'une impression que Léo découvre sur le visage de son amie. Quant à Marguerite, cette narratrice est à son tour pourvue d'un savoir intime sur ses amies : « Debout sur le quai, éclatante dans un deux-pièces aux reflets métalliques, Thérèse contemple elle aussi ce spectacle. C'est parfait! pense-t-elle. Tout se passe comme prévu! Ses invités se divertissent, parfait! » (Delcourt, p. 52-53)

⁴ Les termes externe et interne sont utilisés dans cette phrase dans le sens donné par Genette.

Enfin, dans *Dernier amour*, le narrateur n'est pas d'emblée homodiégétique, comme dans les autres romans, mais supérieur à son personnage et absent de l'histoire qu'il raconte, donc hétérodiégétique : « On a vu. Surtout entendu mais aussi vu. La salle se déchaîner contre la musique de Paul » (Gailly, p. 14), annonce-t-il. L'utilisation du pronom indéfini « on » instaure un point de vue objectif qui caractérise souvent les narrateurs hétérodiégétiques. Le narrateur est aussi omniscient à la façon d'une instance abstraite libérée des limites du narrateur personnel. Il est capable de connaître les sentiments et les pensées des personnages : « Son cœur bat très fort » (Gailly, p. 12), dit-il, puis révélant les pensées intimes de son personnage, il ajoute : « Comment vont-ils me recevoir? Quel accueil pour moi? Qu'est-ce qu'on me réserve? Il n'allait pas tarder à le savoir » (Gailly, p. 14). Mais cette supériorité du narrateur changera au cours du roman lorsque le point de vue de ce dernier s'unira au point de vue de son personnage; le lecteur pourra alors, grâce à cette transposition de point de vue, vivre et éprouver les événements comme le narrateur semble les éprouver, lui-même, à travers Paul Cédrat. Grâce à la fusion des points de vue, la narration se rapprochera dans ce roman de la présentation directe.

Cette première analyse des différents savoirs des narrateurs que l'on trouve au début des romans montre que ces derniers respectent les conventions de la narration homodiégétique (et hétérodiégétique dans le cas de *Dernier amour*), entre autres les limites de leur point de vue interne, tant qu'ils n'ont pas encore entrepris le récit de leur enfance. Le retour dans le passé bouleversera, toutefois, le point de vue

interne et poussera les narrateurs à dépasser leurs facultés humaines pour comprendre des événements passés qu'ils n'ont pas pu juger ni comprendre malgré leur maturité et le passage du temps.

Narrateurs homodiégétiques omniscients

Lorsque le « je » raconte des souvenirs passés, il lui est possible d'être omniscient par rapport à sa propre histoire. Ses connaissances supérieures sont considérées comme vraisemblables, car certaines informations qu'il ignorait pendant le déroulement des événements peuvent lui être révélées plus tard. Mais le fait d'avoir accès à toute information concernant le passé et d'avoir des connaissances illimitées sur l'histoire racontée rend problématique la situation narrative, en particulier la profondeur du point de vue interne dans les romans de notre étude. Ces problèmes liés à la vraisemblance de la narration apparaissent lorsque les « je », dotés d'un point de vue omniscient, racontent des histoires qui dépassent leur savoir ou rapportent des informations qu'ils ne sont pas censés savoir. Même s'ils justifient leur savoir, ce que fait Jacqueline dans *Gabrielle au bois dormant* en faisant croire que les informations qu'elle tient lui ont été révélées par un autre personnage, les connaissances qu'ils déploient dépassent toute tentative de légitimation. Dès lors, même si Jacqueline affirme : « Personne d'autre que moi ne savait qu'elle était sortie. Lorsque Gabrielle avait quitté la chambre, ils dormaient tous d'un sommeil calme et profond » (Delcourt, p. 9), et même si elle maintient toute sorte d'excuses pour justifier son savoir : « J'y étais, j'ai tout vu » (Delcourt, p. 14), nombre d'informations

semblent être connues par cette narratrice d'une manière indéterminée, comme si elle possédait les capacités d'un narrateur omniscient. « La tête appuyée contre son dos, elle se laissait un moment bercer par le trot de la bête. L'odeur musquée de sa peau, la ligne pâle de son cou qu'elle caressait du bout des lèvres, son corps souple entre ses bras, tout était délicieux [...]. » (Delcourt, p. 86) : c'est ainsi qu'elle décrit une scène d'amour entre Walter Black et Gabrielle à laquelle elle n'a jamais assisté. Cela confirme l'appropriation par cette narratrice de compétences qui transgressent les limites de sa nature humaine. C'est aussi le cas des autres narrateurs présents dans ce même roman et dans les autres romans choisis. Leur point de vue interne devient omniscient, présentant des informations illimitées sur leur monde. Notons, par exemple, cette information livrée par le narrateur Michel Bauermann de *Tarmac* au sujet de Hope : « Hope hocha la tête d'un air décidé, jugea sage de ne rien ajouter. » (Dickner, p. 153) Même si, dans ce roman, on passe de la narration homodiégétique à la narration hétérodiégétique et que l'omniscience ne provient pas immédiatement du narrateur homodiégétique, il est toujours très clair que c'est le même narrateur qui continue à parler dans la suite du récit. Ces quelques exemples illustrent les entorses à la profondeur du point de vue présentes dans nos romans. Dans les lignes qui suivent, nous nous arrêterons aux types d'information que les narrateurs des romans choisis sont capables de nous révéler.

Parmi les informations que nous livrent les narrateurs homodiégétiques et qui ne pourraient être connues de ces derniers que s'ils possédaient les capacités du narrateur omniscient se trouvent les pensées d'autrui. Dans *Tarmac*, cette capacité d'accéder aux réflexions d'autrui est une des

compétences de Michel Bauermann. Lorsque son amie part aux États-Unis puis au Japon, ce narrateur n'est pas seulement capable de la suivre partout, mais il glisse dans ses pensées pour nous les dévoiler : « "C'est bon à savoir", songea Hope » (Dickner, p. 161) et « Pendant une seconde, Hope imagina ses rognures d'ongles envoyées sur une planète vierge et sans vie, comme la Terre à l'époque de la grande soupe primitive » (Dickner, p. 177). Cela montre son omniscience, soulignée d'ailleurs de façon ostentatoire par les petits détails. L'omniscience est accordée aussi aux narrateurs de *Gabrielle au bois dormant* : « Je maquille une poupée de chiffon, pense tristement Gabrielle » (Delcourt, p. 126), révèle Jacqueline. Tout comme elle l'est à celui de *Dernier amour*, dont les compétences de narrateur hétérodiégétique de ce roman ne sont jamais abandonnées même lorsqu'il devient homodiégétique et s'introduit au sein de l'histoire à l'aide d'un « je » : « Elle était pressée, [...]. Avait médité la chose toute la matinée. Ne parvenait pas à se décider. N'osait pas. Avait peur. Je comprends ça » (Gailly, p. 91). Les romans offrent donc tous des exemples de transgression du point de vue interne, car, comme l'explique Jaap Lintvelt, « [q]uand le narrateur adopte une position temporelle interne, il se situe dans le présent d'un personnage romanesque, si bien que son point de vue est "synchrone" avec celui de ce personnage (cf. type narratif actoriel) » (p. 171). Avec *Dernier amour*, l'omniscience du narrateur atteindra même les pensées des lecteurs : « Je parle de la boîte de vitesses. Je précise pour ceux qui n'y connaissent rien. Les autres avaient compris » (Gailly, p. 48), « Se tourna vers le piano. Elle l'avait repéré. Vous pensez bien » (Gailly, p. 93-94), dit-il. En lisant de la sorte dans les pensées des « lecteurs », le narrateur semble sortir du cadre fictif de

l'histoire et revenir à la situation de communication avec le lecteur.

En plus de l'accès aux pensées des personnages, l'omniscience des narrateurs est confirmée par la richesse des informations présentées sur les histoires racontées. Dans *Tarmac*, le savoir du narrateur augmente progressivement à partir du chapitre 3, sans faire montre encore d'omniscience. La profusion des précisions et des détails semble indiquer que le narrateur a acquis beaucoup d'informations sur l'histoire de Hope. Au chapitre 49, cependant, le narrateur occupera brutalement le statut de narrateur hétérodiégétique omniscient. Ce changement imprévu de point de vue lui permet de raconter les aventures de Hope à l'étranger sans y avoir assisté : « Au coin Lafayette, elle fila un billet à un clochard dont le carton annonçait "*The End Is Near*" » (Dickner, p. 150). L'intérêt qu'il prête aux indications spatiales et aux descriptions confirme son omniscience et son rôle d'observateur : Hope « en profita pour examiner la réception. Quelques chaises, un bureau, un corridor – et, surtout, un grand cadre de Charles Smith : un individu en chemise médiévale blanche, avec sourcils de Zeus et regard perçant » (Dickner, p. 152). La description minutieuse de tout ce que Hope voit, entend et rencontre à New-York et au Japon finit par devenir invraisemblable : « Comment le narrateur sait-il ce qui se passe au Japon puisque Hope ne le contacte plus après son départ des États-Unis? Le récit qu'il fait de sa vie au Japon est peu vraisemblable du point de vue de la logique narrative, mais l'invraisemblable fait aussi partie intégrante du récit; d'ailleurs, depuis qu'elle était au Japon, Hope "se découvrait [...] une capacité croissante à tolérer l'invraisemblable et l'improbable" (186) » (p. 124), écrit Pascal Riendeau. La même chose se reproduit dans *Gabrielle au bois*

dormant et dans *Dernier amour*, la multiplicité des descriptions et des informations montre à la fois l'omniscience des narrateurs homodiégétiques et l'invraisemblance de leur savoir : « C'est une grosse dame assise sous un parasol de la taille d'une ombrelle. Elle tricote un pull jacquard pour son grand fils » (Gailly, p. 66-67), note le narrateur dans *Dernier amour*. L'information pourrait sembler anodine si la dame décrite n'était pas un personnage secondaire et anonyme. On a donc parfois l'impression d'acquérir une multitude d'informations qui ne concernent pas l'évolution des histoires et servent surtout à signaler avec ostentation le savoir extravagant des narrateurs.

D'autres types d'informations révèlent l'omniscience des narrateurs de façon plus spécifique à chacun des romans. Le narrateur de *Tarmac* est omniprésent. Michel Bauermann donne l'impression de survoler le monde et le souligne d'ailleurs : « je flottais hors de mon corps, quelques mètres au-dessus de la scène » (Dickner, p. 260). L'élévation lui permet de surplomber plusieurs endroits et plusieurs pays. La capacité de communiquer avec l'au-delà dans *Gabrielle au bois dormant* est le signe d'un pouvoir supérieur que possèdent les narrateurs. Marguerite, Léo et Jacqueline arrivent à entendre le fantôme de leur amie : « En ce moment même ondulant dans l'eau du lac, demandant demandant demandant, l'ombre appelle... Léo et Jacqueline l'ont entendue, et leur désir s'est refroidi tout à coup » (Delcourt, p. 53-54). Ces derniers ont accès à un monde dont est privé le reste des personnages et la récurrence d'une telle interaction vient renforcer leur omniscience. Dans *Dernier amour*, ce sont les diverses digressions qui envahissent ce roman et mettent ainsi en lumière l'omniscience du narrateur homodiégétique : « J'aurais dû lui dire de rouler droit devant

lui. Jusqu'à ce que je vous dise de vous arrêter. Ou bien jusqu'à ce que je n'aie plus d'argent pour vous payer » (Gailly, p. 41), y trouve-t-on par exemple. Le narrateur invente quelques bouts de récits, ce qui montre sa liberté de conduire l'histoire comme il veut. L'omniscience dans *Dernier amour* renvoie donc au pouvoir de fabuler du narrateur. Bref, tous les narrateurs des quatre romans choisis sont omniscients. Ils voient et entendent au-delà de ce que leurs facultés humaines devraient leur permettre normalement de faire. La focalisation interne est par conséquent transgressée. Comme nous l'avons vu dans la partie théorique, en narration homodiégétique le narrateur qui s'exprime en employant le « je » est personnalisé. Étant une personne, il ne peut s'attribuer des pouvoirs surhumains sous peine de détruire le réalisme de l'histoire. Il peut deviner les pensées des autres, les déduire, et non les exprimer avec certitude à la manière d'un narrateur omniscient. Il ne peut non plus raconter ce qui s'est passé hors de sa présence comme s'il y avait assisté. Cela n'empêche évidemment pas le roman homodiégétique de commettre ponctuellement des infractions à l'égard de ces principes, notamment en ce qui concerne le point de vue interne. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Genette désigne les transgressions du point de vue par le terme d'« altérations » et les infractions du point de vue interne par le terme de « paralepses ». Celles-ci surviennent lorsque le narrateur dévoile plus d'informations que ne le lui permet son point de vue restreint. Comme l'explique à son tour François Jost, « [l]a paralepse véritable ne commence qu'au moment où le récit change de foyer cognitif sans justification (comme lorsque le narrateur homodiégétique de la *Recherche* pénètre dans la tête de Bergotte pour nous livrer ses dernières pensées) » (p. 20). Ces altérations sont néanmoins temporaires

et le point de vue principal doit rester dominant, selon ces deux critiques. Or, sur ce point aussi, les trois romans étudiés rompent avec les types de transgressions identifiés de la narration homodiégétique, car l'appropriation des narrateurs de certains pouvoirs supérieurs n'est pas temporaire. Au contraire, on remarque que le point de vue omniscient s'y impose autant que le point de vue interne. Cette double position n'est pas possible dans le roman réaliste classique, qui a attribué au narrateur « je » un savoir limité et rattaché l'omniscience au seul narrateur hétérodiégétique, même si la narration omnisciente est un subterfuge de la fiction. On pourrait bien sûr objecter que, dans le monde de la fiction, tout est possible et que rien en théorie n'empêche le narrateur personnel de posséder un savoir illimité sur l'univers qu'il raconte. Autrement dit, de même que le narrateur hétérodiégétique possède un point de vue omniscient, de même le narrateur homodiégétique pourrait adopter en partie ce point de vue, s'en servant comme d'un moyen heuristique pour tenter de combler les lacunes de son savoir et de ses perceptions.

On pourrait, en effet, avancer que le recours à une forme d'omniscience vient combler un manque de savoir et un manque d'assurance. Grâce à l'omniscience, l'accès aux connaissances du passé paraît réalisable. La volonté de contrôler le réel se manifeste dans le roman de Dickner, *Tarmac*. Le narrateur confesse avoir commis une erreur en laissant Hope partir. S'il ne l'avait pas laissée s'éloigner, sa vie aurait été différente : « Le rire se coinça dans ma gorge. Je mesurais soudain, brutalement, l'ampleur de mon erreur. J'avais laissé Hope filer à l'autre bout du monde sans réagir, comme un idiot, alors qu'il aurait fallu la poursuivre, la

convaincre de rebrousser chemin – ou alors disparaître avec elle » (Dickner, p. 243). Dans *Tarmac*, l'omniscience et l'imagination servent au narrateur à disparaître avec Hope, autrement dit à être avec elle sans être là. Imaginaire et réel se rencontrent aussi dans *Gabrielle au bois dormant*, mettant en évidence la contribution de l'imagination dans la compréhension et la recreation du réel : « Marcher, marcher jusqu'à l'aube parmi des fantômes en quête de l'époux qui, sans doute, l'attend quelque part, mais où? où? où donc? Ainsi, j'imagine, se passa pour Gabrielle la première nuit de la longue attente » (Delcourt, p. 159). Cela peut être comparé aux possibles narratifs présents dans *Dernier amour*. Alors que, dans *Gabrielle au bois dormant*, l'omniscience vise à comprendre et à transformer le réel, dans *Dernier amour*, l'omniscience constituerait plutôt un refus du réel et un refuge dans l'imaginaire. Les digressions qui envahissent le roman brouillent la réalité et ralentissent le déroulement de l'histoire comme si le narrateur cherchait à fuir sa mort inévitable. En outre, si l'imagination permet de transformer le réel, même si c'est de façon momentanée, l'omniscience est aussi le moyen pour les narrateurs de *Tarmac* et de *Gabrielle au bois dormant* de justifier une histoire incroyable. Les deux narrateurs cherchent à affirmer que ce qu'ils racontent est vrai, et c'est cette obsession qui sème le doute quant à la vérité de leurs histoires : « On aimait m'entendre dire ce que je pensais, et longtemps j'ai dit la vérité » (Delcourt, p. 41), confesse Jacqueline, la seule détentrice de la vérité dans son histoire. « Mes amis regardent autour d'eux, perdus. *Que faisait donc Gabrielle la nuit, près de cette vieille maison? Que nous caches-tu, Jacqueline? Que sais-tu?* » (Delcourt, p. 164), affirme-t-elle plus

loin sans qu'on ne sache ce qui est vrai. Le recours à l'omniscience permet donc de soutenir une histoire incroyable.

*

En conclusion, la subjectivité du point de vue interne et le savoir restreint du narrateur homodiégétique ne permettent pas une ouverture vers un monde plus large que la vie privée alors que, grâce à sa vision et son savoir étendus, le narrateur hétérodiégétique est capable d'aborder plusieurs intrigues et destins simultanément. Pour cette raison, on voit les romanciers étudiés se servir du point de vue omniscient afin d'amoindrir cette différence entre point de vue subjectif du personnage qui vit les événements et point de vue omniscient du narrateur hétérodiégétique. Mais ce choix pour la narration omnisciente ne va pas sans problème. Le narrateur hétérodiégétique et omniscient se caractérise, comme le déduit Genette dans *Discours du récit*, par sa position qui le tient hors des événements racontés. Voué à l'objectivité, il porte souvent un point de vue distant sur les expériences de son héros. Cette distance entre narration et action a pour effet de dénaturer le caractère réaliste des histoires racontées. Elle rend, en effet, figée la représentation du réel et des faits racontés et altère la signification de l'histoire.

Bibliographie

BAL, Mieke. (1997), « Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, n° 29, p. 107-127.

- DELCOURT, Denyse. (2001), *Gabrielle au bois dormant*, Laval, Éditions Trois, coll. « Topaze ».
- DICKNER, Nicolas. (2009), *Tarmac*, Québec, Alto.
- GENETTE, Gérard. (2007 [1972, dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »]), *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- GAILLY, Christian. (2004), *Dernier amour*, Paris, Minuit.
- GLOWINSKI, Michal. (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, p. 497-507.
- JOST, François. (1991), « Pour une narratologie impure », *Protée*, vol. 19, n° 1, p. 19-24.
- JOUE, Vincent. (2004), « L'autorité textuelle », *Enjeux*, n° 59, p. 143-154.
- LINTVELT, Jaap. (1981), *Essai de typologie narrative, le « Point de vue » : théorie et analyse*, Paris, José Corti.
- RABATEL, Alain. (1997), *Une histoire du point de vue*, Paris / Metz, Klincksieck / Université de Metz.
- RIENDEAU, Pascal. (2009), « De la nostalgie d'un monde possible à la possible fin du monde », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1, p. 120-125.
- VITOUX, Pierre. (1988), « Focalisation, point de vue, perspective », *Protée*, n° 16, p. 33-38.
- KAYSER, Wolfgang. (1977), « Qui raconte le roman? », trad. Anne-Marie Buguet, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 59-83.

Résumé

L'ambiguïté constante qui entoure la notion du point de vue empêche de cerner celle-ci de façon méthodique. Point de vue interne et narrateur homodiégétique vont souvent de pair dans les analyses théoriques. Pourtant, les transgressions de ces constatations théoriques sont nombreuses dans certaines œuvres littéraires, en particulier dans les romans étudiés. Alors que le narrateur homodiégétique, considéré par la majorité des critiques comme une personne, est censé avoir des connaissances subjectives du réel qu'il perçoit, il acquiert, dans ces romans, une vision omnisciente du monde qu'il nous décrit, ce qui rend invraisemblable l'histoire racontée.

Abstract

First person point of view and homodiegetic narrator are often related in literary theories. But the transgressions of these Narratology concepts are numerous in contemporary literary works, especially the novels studied in this paper. While the homodiegetic narrators, considered by most critics as persons, are supposed to have a limited knowledge of the reality they see, they acquire in the novels an omniscient and unlimited point of view of the world they describe. These transgressions of the first person point of view make the story told hard to believe and require to be analyzed.

Olivier Renaudeau (dir.), Mousquetaires!

Paris, Gallimard, 2014, 272 p.

Roxane Petit-Rasselle

West Chester University of Pennsylvania

Rendus célèbres sous la plume d'Alexandre Dumas avec d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, les Mousquetaires font partie du paysage culturel : un chapeau à plumes, une botte de cavalier, un col de dentelle et une rapière, et les voilà identifiés du public. Pourtant, les véritables soldats du Roy restent un corps d'élite méconnu aujourd'hui. C'est pourquoi le Musée de l'Armée a organisé, en 2014, une exposition intitulée *Mousquetaires!* et produit ce catalogue auquel ont contribué vingt-trois experts, conservateurs et professeurs d'archéologie, de lettres, d'histoire moderne ou d'art.

Issue de l'*Introduction aux scènes historiques* de Dumas, l'épigraphe en page de garde ne laisse aucun doute : cet ouvrage présentera un échange entre la fiction et l'histoire. Ainsi, l'intitulé de chaque chapitre est une citation provenant du cycle des Mousquetaires (*Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne*), de même que l'organisation générale en suit l'évolution chronologique. En dix chapitres, l'ouvrage présente d'abord Dumas comme historien militaire, puis la genèse du roman et celle du mythe littéraire à travers ses fortunes picturales et médiatiques. Il aborde ensuite les « véritables » Mousquetaires, avec leur culture, leurs divers uniformes, Louis XIII et Richelieu. Conséquemment, l'Histoire est mise en dialogue avec les intrigues de cour et les batailles racontées par Dumas. L'étude se focalise alors sur les Mousquetaires historiques en tant que corps, au double sens d'académie militaire, avec ses formations et ses armes, et d'homme de chair et d'os, comme rude cavalier soumis aux raffinements de la mode. Cela permet de mieux cerner l'identité des personnages dumasien et leur contrepartie historique — d'Artagnan, Athos, Porthos, Aramis, Mazarin, Fouquet et le(s) Masque(s) de fer. Après avoir raconté le siège de Maastricht où tombe d'Artagnan et se termine l'aventure dumasienne, l'ouvrage examine brièvement l'évolution des Mousquetaires aux XVIII^e et au XIX^e siècles pour s'achever sur le Paris de Dumas. L'envers de la jaquette vient d'ailleurs compléter le dernier chapitre : offrant un plan de la capitale au XVII^e siècle, il y situe les logements des protagonistes et de leur créateur.

D'une très belle facture, ce catalogue en format in-quarto enthousiasme par les différents éclairages que lui apportent les auteurs, par la précision de leurs analyses, l'abondance des illustrations, des cartes et des peintures qui closent chaque

chapitre. Alors que le travail d'écriture de Dumas et son utilisation de l'Histoire sont mis en avant, il devient aussi possible de visualiser concrètement le monde qu'il représente avec ses objets, ses lieux et ses personnages historiques.

Ce collectif, remarquable et très accessible, intéressera les généralistes, les amoureux de Dumas, les spécialistes du roman historique et populaire au XIX^e siècle ainsi que les dix-septiémistes.

Jean-Michel Devésa (dir.), *Littérature du moi,
autofiction et hétérographie
dans la littérature française et en français
du XX^e et du XXI^e siècles*

Pessac, Presses universitaires de Bordeaux,
coll. « Eidôlon 113 », 2015, 196 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

Dans ce 113^e volume de la collection « Eidôlon », les contributeurs se penchent sur la littérature du moi des XX^e et XXI^e siècles. « Dire exactement le réel et la réalité est une gageure », note Jean-Michel Devésa dans sa présentation. Cependant, il ajoute justement, avec Jacques Henric, que malgré l'écart entre le monde et la langue, « l'écriture narrative du XXI^e

siècle n'a pas à être conçue comme un "*mentir vrai*" : elle est en mesure de "*dire-vrai*" ». Pour ce faire, conclut-il, l'écriture se doit de « (nous) rendre visibles les tangentes (ou les sutures) réunissant les pièces constitutives du réel et de la réalité ». Il s'agit alors d'étudier les modalités de cette écriture du moi, de ce « dire vrai ». Les douze articles réunis se répartissent en trois chapitres : « S'inventer dans l'écriture », « Physique de l'autofictif, introspection et performance de soi » et « (S)'écrire : une question d'idéologie, de modèle et de genre ». Ils sont suivis de deux entretiens et d'un cahier de création.

S'inventer dans l'écriture

Pourquoi faire de soi une fiction, s'inventer, se faire autre dans l'espace littéraire ? À travers l'exemple de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* d'Antonin Artaud, Sandrine Chérat explique qu'il s'est agi pour l'auteur, alors malade, de reprendre possession de lui-même, de se « rejoindre momentanément » à travers une expérience scripturale qui prenait les contours d'une cure analytique. Le double que s'invente ici l'auteur (la définition de l'autofiction exploitée dans l'article est celle – très large – de Vincent Colonna) va lui permettre de « donner forme à sa hantise, l'activer et la réaliser hors de lui-même en la projetant sur ce "double intérieur", dont la visée principale est de réduire la multiplicité pour la ramener vers l'unité ». L'autofiction revêt pour Artaud, comme pour beaucoup d'autres écrivains qui investiront le genre plus tard, un enjeu existentiel.

Loin de l'univers d'Artaud, Cerstin Bauer-Funke analyse « [l]es stratégies de fictionnalisation de soi dans *99 francs* et *Un roman français* » de Frédéric Beigbeder. Pour ce faire, il montre

comment, dans le premier des deux romans, est mise en place une stratégie de dissolution et de disparition du sujet par l'intermédiaire d'une « poétique de la transgression ». S'étant évaporé dans un univers de plus en plus fictionnel, le sujet va être amené à se réinventer, quelques années plus tard, dans *Un roman français* : il « se refait et se reconstruit pas à pas en restituant l'histoire de sa famille, dans le cadre plus vaste de l'Histoire de la France ». À travers son œuvre en général, et ces deux romans en particulier, Frédéric Beigbeder participe incontestablement « d'une manière personnelle à la discussion toujours vive sur ce terrain vaste et flou qui est celui de la définition de chacun de ces trois genres que sont l'autobiographie, le roman autobiographique et l'autofiction ».

Des auteurs moins connus comme Paul Nothomb et Maryline Desbiolles trouvent aussi une place dans cette première partie, sous les plumes respectives de Philippe Gaildraud et de Mercedes Montoro Araque.

Physique de l'autofictif, introspection et performance de soi

Quatre auteurs font l'objet des études réunies autour de ce deuxième axe. Rebecca Loescher s'intéresse à *l'Autobiographie des objets* de François Bon et montre en quoi celui-ci y « subvertit ce que l'on pourrait attendre d'un texte autobiographique ». Timea Gyimesi analyse, dans « "Être poreux au monde". Du dynamisme moléculaire de l'(auto)fictif à la Marie Darrieussecq » le « cas à part » (Gasparini) que constitue l'auteur de *Rapport de police* dans le champ générique de l'autofiction.

Dans « *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye : des identités en série », Virginie Darriet-Féréol montre en quoi l'auteure met en scène une identité kaléidoscopique, là où le lecteur s'imaginait être confronté à un texte « à dimension autobiographique » permettant d'approcher son intimité. C'est en multipliant les portraits de personnes qui lui sont proches (parents, enfants, mari, sœurs, etc.), en les sériant plutôt « qu'en déroulant les événements vécus dans leur succession », que la narratrice parvient à créer une « image, multiple et changeante » d'elle-même. Elle crée ainsi un espace incertain entre le factuel et le fictionnel où s'origine un double de l'écrivaine « qui n'est pas un simple reflet dans un miroir ni un autoportrait photographique mais un personnage surnaturel à l'identité aux lectures multiples ».

Enfin, Ricard Ripoll explore, dans « L'Écriture-recherche de Chloé Delaume », une troisième voie autofictionnelle – après celle de Serge Doubrovsky, qui privilégie le bio, et celle de Vincent Colonna, qui accentue le caractère fictionnel – qui serait celle tracée par l'auteure du *Cri du sablier*, « où écriture et vie s'entremêlent et marquent l'espace d'une recherche expérimentale autour du Je ». S'appuyant sur la trilogie constituée des *Mouffettes d'Atropos*, du *Cri du sablier* et de *La Vanité des somnambules*, le critique révèle en quoi « toute l'œuvre de Chloé Delaume est une recherche, quête et enquête, autour des rapports entre vie et écriture, entre biographie et expérimentation du langage ».

(S)'écrire : une question d'idéologie, de modèle et de genre

Dans la lignée de son récent essai consacré à l'écrivain suisse¹, Jean-Michel Devésa propose un article très riche, intitulé « Jacques Chessex, écrire sa légende ou faire sa vie ? » Chessex, comme l'avait déclaré Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*, aurait pu dire qu'il n'a jamais parlé que de lui : « s'il ne racontait pas le détail de sa vie dans ses livres, il était néanmoins tout entier dans ceux-ci, d'abord et pendant longtemps par le biais de la transposition, puis sur le mode de la confidence quand a déferlé la vogue de l'autofiction, dans sa forme courante », remarque à juste titre le critique. Son œuvre n'en reste pas moins une « fabrique à mensonges » où la vérité psychologique l'emporte sur le « récit rigoureux et honnête des faits ». Quoi qu'il en soit, les motifs qui hantent son œuvre, factuels ou fictionnels, n'en disent pas moins Chessex. La transformation de la réalité, ses mensonges, auront été pour lui un des outils pour se donner à lire...

Deux contributions portent sur le travail d'Alain Mabanckou. La première, de Jean-Fernand Bédia, étudie la « [p]oétique du moi ethnique en temps de guerre » à travers l'approche des *Petits-fils nègres de Vercingétorix*. La seconde, de Justine Gonzalez, s'intéresse à un court passage de *Demain j'aurai vingt ans*, en interrogeant les notions de « [v]érité, vraisemblance ou fictionnalisation » dans ce récit d'enfance de l'écrivain franco-congolais.

¹ Jean-Michel Devésa, *Jacques Chessex ou comment s'inventer au miroir de Dieu*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Imaginaires et écritures », 2015.

Cette troisième partie se clôt, comme une évidence, par l'étude de Sophie Jaussi, consacrée au « moment inaugural de l'autofiction », à savoir à l'écriture de *Fils* de Serge Doubrovsky. La critique revient sur le contexte d'apparition du néologisme et de la chose autofictionnelle ainsi que sur la posture qui était celle du Doubrovsky théoricien : proche des structuralistes tout en restant attaché au « lien entre "écriture et existence" ». Il en résulte que, dans la naissance du genre et son ambiguïté, se « disputent inspiration artistique, flair de théoricien et habileté commerciale ». Le fait que Doubrovsky soit devenu par la suite le théoricien de son propre travail, ayant plus qu'œuvré à la reconnaissance du néologisme, tend à accréditer la thèse ici défendue.

Enrichi par les entretiens de Marc Pautrel puis de Jacques Henric et de Philippe Forest avec Jean-Michel Devésà, ce volume se veut un apport juste et de qualité sur l'écriture autofictionnelle entendue dans ses différentes acceptions. Les contributions, venues de différents pays et se penchant sur des auteurs venant d'univers totalement différents eux aussi, montrent à quel point le concept doubrovskien est devenu un outil des plus pertinents dans l'approche des textes contemporains.

Jean-Pierre Boulé & Arnaud Genon, *Hervé Guibert,
l'écriture photographique ou le miroir de soi*
Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « A (etc.) »,
2015, 273 p.

Christian Milat
Université d'Ottawa

Ce sont d'abord les textes romanesques d'Hervé Guibert qui ont principalement retenu l'attention des lecteurs et des critiques. Constitué de son vivant de la publication de *Suzanne et Louise* (1980), de *L'Image fantôme* (1981), de *Vice* (1991) ainsi que du catalogue d'une exposition (*Le Seul Visage*, 1984), des articles parus entre 1977 et 1985 dans la rubrique « Photo » du *Monde* et des chroniques publiées en 1985 et 1986 dans la rubrique « Photo + texte » de *L'Autre Journal*, le volet photographique de

son œuvre a été complété après sa mort par la publication de deux albums (*Hervé Guibert photographies*, 1993, et *Hervé Guibert photographe*, 2011) et par une sélection de ses articles critiques (*La Photo, inéluctablement*, 1999), mais il n'a fait l'objet à ce jour que de quelques études, notamment celles, parues en 2008, de Frédérique Poinat (*L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*) et de Robert Pujade (*Hervé Guibert, une leçon de photographie*). D'où l'intérêt de l'ouvrage publié par ces deux fins connaisseurs de l'œuvre guibertienne que sont Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*.

Boulé et Genon analysent tout d'abord, dans quelques-unes des critiques écrites par Guibert pour *Le Monde* et reproduites dans *Photo, inéluctablement*, la façon dont il évoque des photographies que son lecteur ne voit pas, celles-ci devenant le prétexte à un texte : Guibert y « raconte » les photos — l'une de leurs qualités est alors « l'envolée fictionnelle » (p. 37) qu'elles suscitent —, y retrace la vie de leurs auteurs — les photographies, selon Guibert, « traduisent les préoccupations existentielles des photographes » (p. 33), et y exprime les émotions qu'elles déclenchent en lui — Guibert « est un observateur subjectif qui projette ses propres fantasmes et désirs sur les images qu'il regarde. Ses articles en disent quelquefois plus sur lui et sur sa politique du désir que sur les photographes sur lesquels il écrit. » (p. 35)

Puis les deux auteurs mettent au jour le lien existant entre photo et texte dans *Vice*, livre constitué de deux parties, comportant chacune dix-neuf textes et entre lesquelles dix-neuf photos sont placées. Ce lien, selon Boulé et Genon, réside dans la fonction que remplissent à la fois les textes et les

photographies vis-à-vis du lecteur. En effet, dans la première partie, Guibert décrit dix-neuf objets puis il leur attribue une situation où « le “vice” consiste à imaginer les usages désagréables ou voluptueux que l’on peut [en] faire » (p. 43). Ces textes sont donc donnés moins à lire qu’à voir, qu’à imaginer sous la forme de photographies, c’est-à-dire d’images mentales que le lecteur est convié à produire. Pareillement, les dix-neuf textes de la seconde partie, qui s’intéressent à des lieux propices, selon Guibert, à « de petites actions vicieuses, libertines », recréent « par les mots un univers fantasmatiquement photogénique » (p. 47). Quant aux dix-neuf photographies (écorchés, squelettes, têtes conservées dans le formol, animaux empaillés, etc.), elles aussi nourrissent l’imaginaire du lecteur. Dans *Vice*, l’écriture et la photographie apparaissent donc comme « les deux faces d’une pratique artistique dont seul le médium diffère » (p. 61) : ces deux médiums visent « à emporter le lecteur dans l’univers de l’auteur, à lui faire écrire les images et à lui faire voir les textes » (p. 64).

De même, dans *Suzanne et Louise*, un ouvrage composé de textes manuscrits et de photos des deux grands-tantes de Guibert, « la photographie n’a pas une fonction illustrative mais s’inscrit comme l’égale du texte » (p. 66), et c’est au lecteur d’imaginer le contexte des photos.

Boulé et Genon consacrent un chapitre de leur livre à *L’Image fantôme*, que Guibert n’a pas écrit sans lien avec *La Chambre claire* de Barthes. Cet ouvrage, composé de soixante-quatre textes dépourvus de photographies, est pourtant qualifié par Guibert de « tentative de biographie par la photographie ». L’auteur y « évoque la photographie de façon négative », sous la

forme d'« images fantômes » (p. 95), autrement dit de photographies qui n'ont pas été tirées, comme ce fut le cas pour les photos que Guibert voulait réaliser de sa mère et dont le texte narre la séance. Ces photos fantômes deviennent des « photos parfaites » en ce sens qu'une photo parfaite est « celle qui est retravaillée par l'imagination et rendue par l'écriture » (p. 104). Boulé et Genon notent à juste titre que Guibert fait primer l'imaginaire, et donc l'écriture, « aux dépens de la photo » (p. 104). En effet, « l'image s'impose à l'imagination et l'empêche de fonctionner librement » (p. 109).

L'ouvrage analyse ensuite les cinquante-cinq photos que comporte *Le Seul Visage*. Ce livre, au-delà de ce qu'il est, à savoir le catalogue d'une exposition, présente une dimension romanesque, que son éditeur — Minuit —, suggère, que sa quatrième de couverture explicite — « Un livre avec des figures et des lieux, n'est-ce pas un roman ? » — et que confirme son avant-propos : les photographies, qui représentent des personnes, des lieux où elles sont allées et des objets qu'elles ont touchés, sont les « personnage[s] d'un journal de voyage ». Ces éléments autorisent Boulé et Genon à voir dans *Le Seul Visage* « une autofiction au sens d'un roman de soi où le soi se donne à lire dans la relation qu'il entretient avec les autres » (p. 122) : « Même portées vers l'autre, vers l'extérieur, les photographies d'Hervé Guibert captent les sentiments qu'il éprouve personnellement à la vue d'un visage, d'un lieu, d'un objet. » (p. 123) Une fois de plus, les photos agissent comme des déclencheurs narratifs : elles « racontent une histoire, celle de Guibert, de ses proches, de ses rencontres, de ses voyages, de ses objets; et en filigrane, elles inscrivent son désir. » (p. 154)

Proposant une lecture lumineuse des soixante photographies reproduites et d'un très grand nombre d'autres, qu'à l'instar du critique, les deux auteurs « racontent » avec bonheur à leurs lecteurs, l'ouvrage de Boulé et Genon sera particulièrement précieux non seulement par ce qu'il révèle de l'œuvre photographique d'Hervé Guibert, mais aussi au travers du dialogue qu'il engage entre celle-ci et l'œuvre de l'écrivain.