



**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

FACULTÉ DES LANGUES ÉTRANGÈRES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS BOUZARÉAH

THÈSE DE DOCTORAT ÈS SCIENCES

OPTION : SCIENCES DES TEXTES LITTÉRAIRES

**AUTOFICTION : SIGNIFIANCE ET SUR-SIGNIFIANCE
DU "MOI" CHEZ MARIE DARRIEUSSECQ, CAMILLE
LAURENS ET MALIKA MOKEDDEM
(ÉCRITS VARIÉS)**

Présentée par :

Mlle. SOUALAH Keltoum

Dirigée par :

Pr. HADJ-NACEUR Malika. Université d'Alger 2.

Mars 2017

« Le mot « autofiction » désigne aujourd'hui un lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion. »

*Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage.**

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de recherche Madame Hadj-Naceur Malika grâce à laquelle j'ai appris à être patiente et persévérante pour mener à bien ma recherche. Qu'elle trouve dans ce travail ma haute expression de gratitude.

Je remercie également les membres de jury d'avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Mes vifs remerciements vont aussi à tous mes amis qui m'ont soutenue.

Dédicaces

Je dédie le plaisir de l'élaboration et la lecture de ce travail à

Mes parents...

*A l'imprévisible dont je voudrais garder une empreinte vivace dans
le manuscrit de ma vie...*

A Wahiba...

SOMMAIRE

SOMMAIRE	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE	5
PREMIÈRE PARTIE : Fictionnalisation du Moi et pratiques d'écriture croisées : pour une/des signifiances du "Moi".....	28
CHAPITRE I : S'autofictionnaliser : une écriture duelle.....	31
CHAPITRE II : Les Autres en "Moi".....	86
DEUXIÈME PARTIE : De l'absence (s) à "la sensibilité absurde" : vers une sur- signifiante du "Moi".....	145
CHAPITRE I : Absence de l'être/ absence du sens : manque à être/ manque à vivre.....	148
CHAPITRE II : Les stigmates majeurs de « la sensibilité absurde ».....	193
TROISIÈME PARTIE : La sur-signifiante du "Moi" comme voie du possible : deuil et écriture analytique.....	252
CHAPITRE I : Deuil de la mère/deuil de la langue.....	255
CHAPITRE II : Écriture analytique et introspection.....	305
CHAPITRE III : Jeux et enjeux de l'écriture analytique pour renouer avec la mère absente.....	354
CONCLUSION GÉNÉRALE	396
RÉSUMÉS	403
BIBLIOGRAPHIE	409
TABLE DES MATIÈRES	425

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre présente recherche est le fruit d'une réflexion portant sur l'autofiction en tant que notion indéfinissable vu la pluralité de définitions qui lui sont assignées depuis sa première parution sur la page de couverture de *Fils*¹ roman de Serge Doubrovsky, l'inventeur de cette notion. En effet, ces tentatives inabouties de donner de l'autofiction une définition unanime et probante, loin d'appauvrir la notion, l'ont beaucoup enrichie puisque certains chercheurs ont recouru aux sciences sociales, à l'instar de la psychanalyse, pour l'élargir et dévoiler les secrets qu'elle recèle. Toutes ces définitions qui tour à tour se croisent et se contredisent proposent de nouvelles voies d'investigation de cette notion et dévoilent, chacune selon ses centres d'intérêt, un nouvel aspect de l'autofiction.

Serge Doubrovsky a réalisé que la perte de sa mère a été le déclic de sa production littéraire foisonnante où l'inconscient a une emprise sur sa pratique d'écriture. Cette absence a généré un grand vide dans la vie de l'écrivain qui a trouvé dans l'écriture le moyen de faire le deuil de la mère disparue. Ce phénomène d'absence a été approché par plusieurs chercheurs et théoriciens en tant que stigmatisme majeur du néant. De même notre corpus, que nous présenterons ultérieurement, relate l'histoire de plusieurs grandes absences dont la plus marquante est celle de la mère. Il est certes question de vide et de néant mais ne serait-il pas utile de dépasser le premier degré de ce vide né de l'absence des êtres chers et aller à la rencontre, dans les mêmes textes, d'« *une sensibilité absurde* » au vécu que : « *l'on peut trouver éparse dans le siècle.* »²

Dans notre présente recherche, l'absurde que nous associons à l'autofiction ne tisse aucun lien direct avec « *une philosophie absurde que notre temps, à proprement parler, n'a pas connue.* »³ ». Nous aborderons la « *sensibilité absurde* »⁴ liée essentiellement au vide et basée sur une comparaison entre la vie sans ce vide du manque-à-être et la vie post-vide, pour analyser des romans écrits par des romancières dont les esprits sont marqués par l'exigence d'un cheminement scriptural introspectif. Il s'agit donc d'un « *mal de l'esprit* »⁵, pour reprendre l'expression d'A. Camus, qui transparaîtrait dans le roman autofictionnel à travers les différents procédés scripturaires mis en œuvre

¹ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.

² CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. (1942). Paris : Gallimard, 2013, p. 17.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*

par l'autofictionnaliste afin de vaincre sa douleur et liquider ses manques. Il va sans dire que les voies qui amènent à « *la sensibilité absurde* » sont plusieurs comme nous le précise A. Camus : « *Au détour de n'importe quelle rue, à la face de n'importe quel homme.*⁶ »

Ainsi, cette « *sensibilité absurde* » pourrait naître également après la mort ou la perte d'un être cher dont la présence constitue une source inépuisable de force et d'amour, un être cher dont l'absence cède la place à un vide immense qui, dans le roman autofictionnel, « *devient un vide éloquent* »⁷ créant une série interminable d'interrogations, entre autres : à quoi sert donc la vie courte ou longue si la fin est inéluctable ? Cela nous incite même à dire que « *la sensibilité absurde* » est un grand questionnement sur le sens de la vie dans « *le monde [qui] nous échappe puisqu'il redevient lui-même*⁸ » car le « *pourquoi s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement.*⁹ », celle d'une vie où la solitude prend le dessus en vue de donner, grâce à une lucidité accrue, du sens à l'insensé et donc de l'importance à ce qui en est dépourvu.

Par ailleurs, il est nécessaire de signaler que cette « *sensibilité absurde* », que nous tenterons d'analyser comme un élément substantiel de l'autofiction, est loin d'être l'agent d'une pensée pessimiste qui propulse l'individu dans la voie de la passivité et du désespoir. Elle est, au contraire, sous-jacente à une préparation, certes languissante mais méticuleuse, à un acte à venir, celui d'une écriture autofictionnelle tenant compte aussi bien de la vie intime de l'auteure que de l'imagination scripturale car comme l'affirme A. Camus : « *nous vivons sur l'avenir : « demain », « plus tard », « quand tu auras une situation ».*¹⁰ »

Cette « *sensibilité absurde* » que nous relierons à l'autofiction est présente dans nombre d'écrits autofictionnels dont ceux de notre corpus d'étude, au travers du vécu des personnages qui deviennent étrangers à eux-mêmes ainsi qu'à la société, à cause de leur incapacité à surmonter la douleur de l'absence qui les laisse en proie à l'inquiétude face au sens d'une existence qui leur échappe. Dans cet ordre d'idées, cet être étranger miné

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

par les affres d'une vie régie par le sens, que nous trouvons dans le roman autofictionnel, mène sa propre réflexion sur la vie à travers un travail d'introspection dont il est le sujet central en agissant sur son vécu, grâce à la pratique de l'écriture, car comme le précise U. Eco : « *Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais.* ¹¹ »

Soucieuse d'approfondir la réflexion sur un corpus bien défini, nous avons opté pour trois auteures contemporaines médecin et psychanalystes : Marie Darrieussecq, Camille Laurens et Malika Mokeddem chez qui le langage de la psychanalyse s'impose de lui-même pour nous raconter les tourments de la vie intime de ces femmes étrangères à elles-mêmes ainsi qu'à leur société. Ce choix vise également à mettre en confrontation trois textes autofictionnels écrits par des auteures appartenant à des aires culturelles différentes, en l'occurrence algérienne, basque et française, mais dont la langue d'écriture est le français, pour y prospecter un invariant comme nouveau marqueur du roman autofictionnel. Notre corpus est composé de trois romans intitulés respectivement : *Le Pays*¹², *Ni toi ni moi*¹³ et *L'Interdite*¹⁴. Ils nous racontent des histoires marquées par l'absence d'êtres chers, une absence qui constitue dans la vie de chaque auteure-narratrice une étape de transition, passage d'une vie comblée d'amour et de sérénité à une vie pétrie de douleur et de souffrance.

Marie Darrieussecq écrivaine et psychanalyste née au Pays Basque et qui vit à Paris, est l'auteure de seize romans et d'un essai. Elle a exploité ses connaissances en psychanalyse pour donner naissance à un style d'écriture apte à dévoiler les secrets profonds de son Moi : « *Freud, j'ai lu un peu et pratiqué beaucoup.* ¹⁵ » De plus, sa thèse de doctorat consacrée à l'étude de l'autofiction chez S. Doubrovsky, H. Guibert, G. Perec et M. Leiris intitulée : *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges*

¹¹ ECO, Umberto. Trad. fr. par Myriem Bouzaher. *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*. Paris : Livre de poche, 2010, p.55.

¹² DARRIEUSSECQ, Marie. *Le Pays*. Paris : P.O.L, 2005.

¹³ LAURENS, Camille. *Ni toi ni moi*. Paris : P.O.L, 2006.

¹⁴ MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite*. (1993). Paris, Le livre de Poche, 2004.

¹⁵ DARRIEUSSECQ, Marie. Je suis devenue psychanalyste. [En ligne]. [Consulté le 23 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/je-suis-devenue-psychanalyste-par-marie-darrieussecq_811700.html.

*Perec*¹⁶ fut la première étape de son travail ultérieur de théorisation sur l'autofiction à laquelle elle donne d'autres définitions différentes de celle proposée par S. Doubrovsky. En 2013, elle reçoit le prix Médicis pour son roman *Il faut beaucoup aimer les hommes*.¹⁷

Le Pays est son neuvième roman écrit en 2005. Il relate l'histoire de Marie Rivière qui rentre dans son pays natal après de longues années d'absence. La narratrice vit une crise au sein du pays de ses parents à cause de son incapacité à parler sa langue maternelle mais aussi et surtout parce qu'elle a renoué avec sa mère absente/présente depuis la mort de son frère et la folie du frère adoptif. La problématique de la langue perdue constitue la pierre angulaire de ce roman dans la mesure où l'auteure l'a associée aux différentes absences qu'elle a vécues. De plus, la langue est pour M. Darrieussecq l'espace où elle exprime tour à tour son expérience d'écrivain-psychanalyste et où elle s'engage dans un travail d'auto-analyse pour donner à lire un "Moi" agissant, apte à se reconstruire. Cette coloration psychanalytique est appuyée par la présence dans le roman d'un personnage psychanalyste qui joue le rôle de l'ami intime de la narratrice.

Camille Laurens, de son vrai nom Laurence Ruel, est une écrivaine française qui a pratiqué le métier d'enseignante pendant plusieurs années, d'abord en France ensuite au Maroc où elle a côtoyé de près la culture maghrébine. Son œuvre se compose de dix-sept titres répartis entre romans, essai et variations. Son intérêt pour l'autofiction a commencé juste après la grande absence qui a bouleversé le cours de sa vie, celle de son fils Philippe auquel elle a consacré en 1994 un récit autobiographique intitulé *Philippe*¹⁸ dans lequel sont relatées les affres de la douleur d'une mère éplorée. Depuis 1996, elle s'est vouée à une écriture introspective pour rendre compte de la souffrance de l'être humain dans un monde devenu dépourvu de sens. Elle a trouvé dans l'autofiction un espace fertile où la vie intime est racontée au plan des événements et de la langue à l'œuvre. C. Laurens affiche sa relation intime avec la psychanalyse à travers le personnage psychanalyste présent dans plusieurs de ses romans, personnage qui assiste sans relâche la narratrice, alias Camille, pour l'orienter dans sa vie. Elle a reçu en 2000 le prix Femina et le prix Renaudot pour *Dans ces bras-là*¹⁹. En 2006, elle est nommée officier dans l'ordre des Arts

¹⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*. Thèse de doctorat : Littérature. Paris : Paris 7, 1997.

¹⁷ DARRIEUSSECQ, Marie. *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris : P.O.L, 2013.

¹⁸ LAURENS, Camille. *Philippe*. Paris : P.O.L, 1995.

¹⁹ LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*. Paris : P.O.L, 2000.

et des Lettres. En 2008, elle reçoit le prix Bourgogne de littérature pour *Tissé par mille*²⁰. Et en 2016, son dernier roman intitulé : *Celle que vous croyez*²¹ lui a valu le prix de Roman News.

Ni toi ni moi est son onzième roman dans lequel elle raconte l'histoire d'une femme qui vit une absence multiple : celle du fils, de l'amant et surtout de la mère. Elle s'entend avec un cinéaste, qui l'a entendue à la radio, pour adapter au cinéma l'histoire de ce roman. Camille vit la souffrance de l'absence de l'amour qui laisse dans sa vie un vide profond. A cause de cette absence inattendue, la narratrice devient incapable d'employer à bon escient les mots. Cependant, la présence de l'amant/ami psychanalyste l'a aidée à se réapproprier la langue en la soumettant à la force de l'inconscient pour dire ses maux. De plus, elle constate également, grâce à sa relation avec le psychanalyste, que sa mère est à l'origine de toutes les promesses non-tenues qui ont généré sa souffrance présente.

L'écriture du roman intitulé *Tom est mort*²² en 2008 a fait l'objet d'une grande polémique entre M. Darrieussecq et C. Laurens. Cette dernière a solennellement accusé M. Darrieussecq de "plagiat psychique" dans la mesure où *Tom est mort* relate l'histoire d'une mère endeuillée à cause de la mort subite de son fils. C. Laurens considère que M. Darrieussecq a plagié l'histoire de son récit autobiographique *Philippe* parce qu'elle n'a pas réellement vécu le drame de la perte d'un enfant : « *J'ai lu Tom est mort dans un vertige de douleur, le sentiment d'une usurpation d'identité, la nausée d'assister par moments à une sorte de plagiat psychique.* ²³ »

En réponse à cette accusation taxée de « calomnieuse », M. Darrieussecq a écrit un essai volumineux intitulé *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction.* ²⁴ dans lequel elle développe la notion de plagiat en proposant un nouveau concept dit « la plagiomnie » pour dire que la réaction de C. Laurens n'est

²⁰ LAURENS, Camille. *Tissé par mille*. Paris : Gallimard, 2008.

²¹ LAURENS, Camille. *Celle que vous croyez*. Paris : Gallimard, 2016.

²² DARRIEUSSECQ, Marie. *Tom est mort*. Paris : P.O.L, 2008.

²³ LAURENS, Camille. Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou, *La Revue Littéraire*. Paris : Léo Scheer, 2007, n° 32, p. 4.

²⁴ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. Paris : P.O.L, 2010.

qu'une calomnie pathologique. La maison d'édition P.O.L a définitivement rompu, à cause de cette affaire, avec C. Laurens au profit de M. Darrieussecq.

Malika Mokeddem auteure et médecin algérienne qui s'est consacrée à l'écriture pour traduire, au travers de personnages qui lui ressemblent, les maux d'une femme instruite rebelle aux traditions rigides de son milieu d'origine et qui s'oppose à toute forme d'injustice. M. Mokeddem a pu s'imposer sur la scène littéraire grâce à une écriture qui défie la peur et l'hésitation notamment pendant la décennie noire, celle des années 90, où les Algériens ont vécu un véritable traumatisme à cause de la terreur qui a marqué leur pays. Elle a écrit dix romans dont les personnages féminins retracent le parcours de sa vie propre en faisant de l'écriture un espace d'épanouissement :

*Écrire c'est gagner une page de vie, c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse, c'est retrouver, au-dessus du trouble et du désarroi, un pointillé d'espoir. L'écriture est le nomadisme de mon esprit, dans le désert de ses manques, sur les pistes sans autre issue de la nostalgie, sur les traces de l'enfance que je n'ai jamais eue.*²⁵

L'Interdite est le troisième roman de son œuvre intégrale. Il relate l'histoire de Sultana Medjahed qui quitte l'Algérie après le meurtre de sa mère et le changement brutal de vie que cela induit à Ain Nekhla, son village natal. Après de longues années d'absence, Sultana décide de retourner à son village suite à la nouvelle de la mort de son amant Yacine. Etant médecin comme lui et dans une tentative de faire son deuil, Sultana remplace Yacine dans son cabinet de médecin et comble ainsi le vide qu'il a laissé auprès des habitants du village. Le roman traite également de la problématique de la langue en tant que composante identitaire très importante. Certes, le personnage du psychanalyste est absent dans *L'Interdite* mais il est remplacé par le médecin Salah qui écoute et aide Sultana dans les différentes épreuves qu'elle est amenée à vivre à Ain Nekhla.

Les trois romans de notre corpus d'étude relatent des histoires de perte et d'absence où des personnages femmes qui ressemblent à leurs auteures investissent la langue pour exprimer leur mal à être naissant suite au vide qui les assiège après la disparition d'un être cher, vide qui fait l'objet d'un long travail d'écriture car comme l'explique à juste titre M. Darrieussecq :

Au cœur de l'écriture il y a un axe vide, où le monde s'engouffre. Trouver le passage vers cette absence qui donne accès à des mondes : c'est ainsi

²⁵ REDOUANE, Nadjib *et al.* Malika Mokeddem. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 352.

*que je conçois le fait d'écrire. Il y a immensément à connaître dans le vide, qui n'est ni le néant ni la mort. À cet endroit-là, il n'y a personne. Se nommer à la place de ce vide, c'est ridicule. On peut au contraire en accepter le vertige, sans nom, sans prière, sans sacre. Et se transformer en chambre d'échos et de métamorphose.*²⁶

Par ailleurs, pour rendre compte de cette écriture qui creuse le vide pour en donner un nouveau sens, nous avons questionné le genre autofictionnel qui s'est révélé soumis à une pluralité de définitions convergentes et divergentes, il est donc nécessaire de présenter brièvement les définitions phares de l'autofiction.

S. Doubrovsky a proposé pour la première fois le terme "autofiction" pour définir son projet d'écriture de *Fils* qui relate une grande partie de sa vie. La narration à la première personne et le prénom Serge qu'il a attribué au personnage principal du roman ont permis à S. Doubrovsky de réaliser la triade nominale : auteur=narrateur=personnage principal donnant à lire, selon les travaux de P. Lejeune, un pacte autobiographique. Cependant, la présence de la mention générique « roman » sur la page de couverture de *Fils*, qui est l'expression d'un pacte romanesque, a transgressé l'entreprise autobiographique postulant, selon P. Lejeune, qu' : « *exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique.*²⁷ »

La jonction de l'identité nominale et le pacte romanesque dans le même roman, en l'occurrence *Fils* de S. Doubrovsky, a donné naissance au pacte autofictionnel dit « *oxymoronique.*²⁸ »

La fiction selon S. Doubrovsky ne concerne pas les événements de la vie intime de l'écrivain mais elle se manifeste aussi au niveau de la langue qu'il emploie. Autrement dit, ce qui est novateur dans l'autofiction est que l'auteur déploie son imagination au niveau des procédés scripturaires pour dévoiler les profondeurs de son Moi :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et

²⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction, op.cit.*, p. 378.

²⁷ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 28.

²⁸ JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève : Droz, 1993. [En ligne]. [Consulté le 22 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.droz.org/france/en/4859-978260000079.html>.

*de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.*²⁹

En réponse à cette définition, P. Lejeune affirme que l'autofiction ne peut se réaliser que si l'auteur parvient à garder son identité nominale tout en s'inventant une nouvelle existence qui ne se recoupe pas avec les événements de son vécu : « *Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà.* »³⁰

Cette précision donnée par P. Lejeune est approuvée par G. Genette qui considère que l'aspect fictif caractérisant le roman autofictionnel n'a d'autre justificatif que le besoin d'éluder avec adresse toutes les critiques virulentes, et que le pacte qu'il énonce est aberrant puisqu'il joint deux pactes contradictoires : autobiographique et romanesque, raison pour laquelle il le qualifie « *d'entreprise boiteuse.* »³¹

G. Genette a donné de l'autofiction une définition qui remet en question celle proposée par S. Doubrovsky en faisant valoir l'aspect référentiel sur la production du texte. Pour qu'une œuvre soit vraiment autofictionnelle, l'auteur doit s'inscrire dans des situations de vie imaginaires où le recours à l'exploitation du vécu permet à l'auteur d'approfondir son projet fictionnel en expliquant que : « *les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel.* »³². Par ailleurs, il emploie l'expression « les fausses autofictions » pour qualifier toutes les œuvres qui « *ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses.* »³³

V. Colonna s'est aligné sur la position de son maître G. Genette et il définit l'autofiction comme un processus de fictionnalisation de soi. Pour montrer la nécessité de la présence dans le roman autofictionnel du pacte autobiographique, V. Colonna insiste sur la triade (Auteur = narrateur = personnage) en expliquant que les trois instances doivent partager la même identité nominale en donnant la précision suivante :

²⁹ DOUBROVSKY, Serge. *Fils, op.cit.*, quatrième de couverture.

³⁰ LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986, p.65.

³¹ *Ibid.*

³² GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991, p. 87.

³³ *Ibid.*

*La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.*³⁴

La contradiction caractérisant le pacte autofictionnel se manifeste selon la conception de V. Colonna au niveau de l'histoire du roman que l'autofictionnaliste inscrit dans un espace fictif qui ne tisse aucun lien avec la réalité de son vécu.

Par ailleurs, Dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*³⁵, P. Gasparini a développé ses recherches sur la notion d'autofiction. Il précise que dans le roman autofictionnel, l'auteur accorde son patronyme ainsi que les péripéties de son vécu au personnage-narrateur tout en s'efforçant à mettre en exergue son imagination au niveau du style de l'écriture. P. Gasparini rejoint, en quelque sorte, la deuxième définition de l'autofiction donnée par S. Doubrovsky, en insistant sur l'esprit créatif de l'auteur qui doit apparaître au niveau de la langue de l'écriture, écriture analytique donc aussi qui laisse voir les tourments du Moi car :

*L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant que qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.*³⁶

La présence dans *Fils* de S. Doubrovsky d'un personnage psychanalyste qui a accompagné sans répit le personnage principal a incité certains critiques littéraires à définir l'autofiction en tant qu'« *une autobiographie de l'inconscient* »³⁷, c'est-à-dire, une écriture qui laisse voir les différentes manifestations de l'inconscient de l'auteur au niveau de la langue qu'il emploie pour relater sa vie intime. Le recours de l'autofictionnaliste à l'écriture analytique qui lui permet de faire de la page de l'écriture un divan allégorique où les deux instances analyste et analysant, qui renvoient à l'auteur (étant donné qu'il fait l'analyse de sa propre personne), a amené certains critiques

³⁴COLONNA, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat : littérature. Paris : EHESS, 1989, p.3.

³⁵ GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.

³⁶DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988, p.70.

³⁷ JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes. L'Autofiction*. Paris. 2003. [En ligne]. [Consulté le 10 décembre 2014]. Disponible à l'adresse : [http : www.Unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar](http://www.Unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar).

littéraires, à l'instar de R. Robin, à confirmer le rôle crucial de la psychanalyse dans l'évolution de l'autofiction :

*L'autofiction serait un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais gardant comme visée la vérité du sujet.*³⁸

M. Darrieussecq a donné de l'autofiction une définition basée essentiellement sur un travail comparatif de plusieurs romans autofictionnels l'amenant à constater que l'autofiction est un : « *Récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie ».*³⁹ »

Elle a continué ses travaux sur l'autofiction dans son rapport étroit avec la psychanalyse pour identifier l'origine de la définition telle que donnée par S. Doubrovsky : « *L'autofiction est une « fiction d'évènements et de faits strictement réels », disait S. Doubrovsky, l'inventeur du mot, qui connaissait la formule de Lacan : « La vérité ne progresse que d'une structure de fiction. »*⁴⁰ »

Ce faisant, M. Darrieussecq affirme implicitement que S. Doubrovsky a puisé la première définition de l'autofiction dans la psychanalyse, comme si la psychanalyse lacanienne était le déclic de l'écriture du roman autofictionnel.

C. Laurens, à son tour, a donné de l'autofiction un autre éclairage qui fait valoir l'effort scriptural de l'écrivain au plan du désir/plaisir qu'il octroie comme le ferait le corps d'une femme au regard d'un homme d'où son propos sur la notion d'autofiction : « *tous les écrivains d'autofiction seraient féminins, même les hommes. Car l'autofiction dans ce qu'elle a de plus intéressant, de plus novateur n'est-elle pas cette manière d'engager le corps du sujet écrivant ?*⁴¹ »

³⁸ RÉGINE, Robin. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal : XYZ, 1997, p. 24.

³⁹ DARRIEUSSECQ, Marie. L'autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique*, 1996, n°107, p. 369-370.

⁴⁰ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 348.

⁴¹ LAURENS, Camille. Qui dit ça ?. In : Burgelin, Claude *et al.* *Autofiction(s)*, Lyon : PUL, 2010, p. 28.

Ces définitions sont non-exhaustives dans la mesure où il en existe d'autres qui sont le plus souvent en antinomie avec le postulat de D. Doubrovsky. Cette inspiration psychanalytique qui caractérise les écritures autofictionnelles est au cœur de notre travail de recherche qui a pour intitulé général : *Autofiction : signifiante et sur-signifiante du "Moi"*.

Les quatre termes qui composent l'énoncé de l'intitulé de notre thèse sont des mots-clefs de notre recherche que nous nous proposons d'explicitier avant même de présenter notre démarche d'investigation.

Le « je » désigné par le « moi » dans les écrits étudiés effectue un travail d'auto-observation engageant « *un acte de conscience réflexive* »⁴². Dans cette démarche introspective, l'auteur est sujet du récit du texte et objet de son analyse, comme c'est le cas dans le roman autofictionnel ; il donne à voir un Moi conscient de son individualité. La philosophie s'est interrogée sur le « moi » perçu comme « phénomène » en cherchant son essence pour donner naissance à un moi « ontologique ». R. Descartes a introduit la notion de substance, qui signifie qu'en dépit des changements divers qui affectent la réalité, cette dernière reste intacte, pour définir le « moi » en tant que « chose », substance qui fait de l'acte de penser un signe d'existence.

Le mot « moi » a trouvé en psychanalyse une place cruciale postulant que le « moi » se compose au stade du miroir. A la fin du XIX siècle, S. Freud a proposé une définition scientifique du « moi » en écartant la notion de substance et en attribuant au « moi » une fonction de l'appareil psychique. Il situe le « moi » entre le « ça » et le « surmoi ». Le « ça » l'instance inconsciente responsable des pulsions refoulées qui tendent à se satisfaire et répondre au principe du plaisir. Le « Surmoi » est à l'inverse du « ça » en ce qu'il est le lieu qui réunit inconsciemment les interdits inculqués par les parents et l'institution sociale en général et qui met à l'index les différentes manifestations du « ça ». Quant au « Moi », il est l'instance consciente partagée en équilibre irrégulier entre l'assouvissement des pulsions refoulées par le « ça » et la censure du « Surmoi » car : « *la précarité du Moi vient de qu'il doit répondre à la fois aux exigences du ça, du*

⁴² DESCOTES, Pierre *et al.* *Réviser "les énigmes du moi"*. Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2009, p. 28.

*Surmoi et du monde extérieur par des formations de compromis ou des opérations de défense.*⁴³»

Ce lien entre le sujet et le « moi » fait de ce dernier une instance libre possédant l'extrême autorité de décider de ses actes étant donné que la définition élémentaire du sujet repose sur sa liberté de donner sens à ses propres réflexions en fuyant le principe de causalité. Cependant, les travaux de K. Marx et de S. Freud ont démontré que cette liberté n'est qu'un leurre. K. Marx considère que l'homme est dépendant de son milieu qui détermine ses idéologies et le choix de ses valeurs. L'homme est donc le produit de son milieu social, économique et politique. Ainsi, le « moi » est le résultat de ce même environnement et non pas le fruit d'un sujet particulier. Selon K. Marx, pour que le « moi » atteigne cette liberté, il lui faudra une révolution intense dans tous les domaines.

La liberté du « moi » a été également remise en question par S. Freud qui considère que le « moi » qui se prétend autonome est en réalité aliéné. Contrairement à K. Marx qui limite cette liberté à l'environnement social, économique et politique, donc aux conditions extérieures, S. Freud estime que le « moi » est un être aliéné par des forces intérieures dont il ne parviendra à se libérer qu'avec une cure psychanalytique qui sera une révolte intérieure. Le « moi » considéré pendant longtemps comme étant unifié ne l'est plus dans la deuxième topique⁴⁴ de S. Freud qui rejette la transparence de la conscience à elle-même en privant le sujet d'une grande part de liberté. S. Freud attribue une grande part du psychisme à l'inconscient qui rassemble des représentations inconciliables : les pulsions et les désirs refoulés par le « ça » et les interdits exigés par le « Surmoi », ce qui empêche le retour des pulsions refoulées à la conscience, donc au « moi ».

De ce fait, les représentations de l'inconscient se manifestent sous forme d'actes manqués, pertes, symptômes névrotiques, etc, exprimant un désir caché qui nécessite un travail de déchiffrement par le « moi ». Celui-ci est donc tributaire de l'inconscient dans la mesure où il n'est définissable que par ces représentations qui l'habitent sans qu'il ne les connaisse. L'inconscient est selon S. Freud un lieu étranger au sujet même s'il le régit en lui imposant des lois différentes de celles de la conscience. Ces lois postulent que le

⁴³ MORFAUX, Louis-Marie. LEFRANC, Jean. *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences sociales*. Paris : Armand Colin, 2005, p. 344.

⁴⁴ Élément fondamental de la théorie freudienne pour cartographier l'appareil psychique.

« moi » doit se soumettre au principe du plaisir lorsque la conscience s'évertue à se conformer à la réalité et ses obligations ; il passe aussi au travers de la temporalité lorsque les effets d'une douleur profonde et intenable ne s'apaisent pas au fil du temps. Il peut donc vivre en même temps des sentiments ambivalents : être heureux et triste, aimer et haïr, protéger et nuire, etc. Le psychisme est donc divisé, ce qui atteste que l'homme est dépourvu d'unité et transcendé par un autre lui-même, son alter ego.

Ce « moi » aliéné qui réclame une cure analytique pour parvenir à sa liberté est présent dans notre corpus, « moi » qui constitue le pivot de l'écriture autofictionnelle. Cette tentative de se libérer donne à lire une signifiante du « Moi » par laquelle nous entendons tout sens que peuvent véhiculer aussi bien les événements de l'histoire qui relèvent du vécu des auteures que la mise en narration et les différents procédés scripturaux mis à l'œuvre car :

Le terme "moi" est donc à interroger avec précision. Le concept de moi en général peut désigner l'homme (réponse d'Œdipe au Sphinx), mais le mot peut signifier le sujet, ou le moi conscient, ou philosophique, qui sont encore différents du moi vivant et divers que je suis et que je découvre à chaque instant.⁴⁵

Compte-tenu de la remarque précitée de M. Darrieussecq concernant le rapport entre la première définition de l'autofiction et la pensée lacanienne, nous tenterons d'étudier l'ensemble des signifiants qui structurent chaque roman de notre corpus pour traduire la signifiante du « moi » de nos auteures.

J. Lacan s'est inspiré des travaux de F. de Saussure faisant de la langue un système de signes unissant un concept, appelé signifié, et une image acoustique, dite signifiant, en insistant sur la disjonction du signifié et du signifiant. Le structuralisme de Claude Lévi-Strauss a influé sur la conception de J. Lacan de la notion du signifiant qui assimile inconscient et symbolique en affirmant que : « *l'accent qu'il [C. Lévi-Strauss] a mis ...sur ce que j'appellerais la fonction du signifiant, au sens que ce terme en linguistique, en tant que signifiant, je ne dirais pas seulement se distingue par ses lois, mais prévaut sur le signifié à quoi il les impose.*⁴⁶»

⁴⁵ DESCOTES, Pierre et al. *Réviser "les énigmes du moi"*, op.cit., p. 29.

⁴⁶ LACAN, Jacques. Intervention sur l'exposé de Lévi-Strauss du 21 mai 1956. In Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris : Fayard, 1993, p. 282.

J. Lacan a modifié sa référence à F. Saussure en postulant que le signifiant est un élément du langage à « *caractère matériel* »⁴⁷ ou « lettre », autrement dit « *ce support matériel que le discours concret emprunte au langage.*⁴⁸ »

Cependant, par le truchement de la notion du « Nom du père », J. Lacan a lié de nouveau le signifié et le signifiant. Ce faisant, le concept de signifiant devient adaptable à plusieurs contextes dans la mesure où il rassemble des éléments plus larges dépassant les simples morphèmes et signifiés, tout en insistant sur la supériorité du signifiant dans la structure du langage. En 1973 et sous l'influence de Roman Jakobson, J. Lacan reprend le concept de signifiant en faisant valoir le signifié : « *Le signifiant est d'abord ce qui a un effet de signifié.*⁴⁹ » Il est à rappeler aussi, qu'en dépit de leur relation étroite, une différence de taille existe entre le signifié/signifiant linguistique et le signifié/signifiant psychanalytique car : « *le signifiant linguistique est un son, une graphie. Le signifiant psychanalytique est une trace dans l'inconscient. Cela peut être une odeur, une image, une cicatrice qui va renvoyer à un signifié. Ce signifié est le fait décrit dans le souvenir.*⁵⁰ » pour dire que l'inconscient est un réceptacle structuré de sens.

J. Lacan a complété son travail sur le signifiant en le liant au symbole à travers la notion de « Phallus » qu'il considère comme signifiant symbolisant le désir du sujet. Il a donné en ce sens la primauté à la fonction du signifiant en mettant en exergue le rapport des signifiants entre eux, rapport qui laisse voir une structure où le signifiant est considéré comme symbole tout en se référant à la théorie de C. Lévi-Strauss : « *Lévi-Strauss en suggérant l'implication des structures du langage et de cette part des lois sociales qui règle l'alliance et la parente conquiert le terrain même ou Freud assoit l'inconscient.*⁵¹ »

Cette signifiante du Moi que nous inscrivons dans le contexte du roman autofictionnel est cette « structure de fiction » associant un assemblage de signifiants et

⁴⁷ LACAN, Jacques. *Séminaire livre III-Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p. 65.

⁴⁸ LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966, p. 495.

⁴⁹ LACAN, Jacques. *Séminaire XX : Encore*, leçon du 13 février 1973. Paris : Seuil, 1975, p. 22.

⁵⁰ GIFFARD, Dominique. Jacques Lacan : langage et inconscient. [En ligne]. [Consulté le 05 juin 2014]. [Disponible à l'adresse : <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/document/psychologie/langage-inconscient.htm> ()].

⁵¹ LACAN, Jacques. *Écrit I*. Paris : Seuil, 1966, p. 165.

de symboles à travers laquelle nous chercherons la « vérité » du « Moi » des auteures puisque : « *Le symbole constitue la réalité humaine.* » comme l'énonce Lacan.⁵²

Or, lorsque cette « structure de fiction » déborde de sens, nous sommes confrontés à une sur-signifiante du Moi. Nous avons sciemment employé la préposition « sur », signifiant l'excès, pour traduire « *la sensibilité absurde* » ressentie par les auteures-narratrices après l'absence d'un être cher comme point culminant du sens attribué à leur vécu, étant donné qu'elle est liée à leur crise existentielle. « *Cette sensibilité absurde* », nous la prospecterons dans la forme et le fond du roman où le geste de l'écriture s'installe en même temps que le vide généré par l'absence car comme l'explique M. Darrieussecq : « *La littérature trace une ligne d'horizon qui est comme dessoudée du ciel et de la terre. Espace ouvert, angoissant et désirable, au bout duquel il n'y a rien, sinon un objet qui manquera toujours et dont l'absence même permet d'écrire.*⁵³ »

C'est dans l'espace de l'absence subie que les mots viennent indiquer et panser les maux de ces femmes écrivaines médecin et psychanalystes que nous inscrivons notre problématique de recherche en posant la question suivante : Comment le roman autofictionnel écrit par des auteures médecin et psychanalystes s'approprie-t-il et adapte-t-il la notion de *sensibilité absurde* camusienne en tant qu'expression de signifiante et de sur-signifiante du Moi des auteures ?

Cette question nous permettra d'examiner les différents moyens exploités par ces romancières pour attester de leur acuité à saisir le sens de cette absence du sens (générée par la perte des êtres chers) en une nouvelle source inépuisable de sens (générée par les potentialités de l'écriture autofictionnelle qui projette le « je » hors de soi).

En effet, les trois romans de notre corpus relatent des histoires de femmes instruites ayant un sens aiguisé de la vie. Chacune d'elles pose et se pose des questions à propos de certains sujets qui intriguent l'être humain, à l'instar de la justice, l'amour, la langue, etc, dans une tentative de désamorcer des problèmes de la collectivité au sein d'une société qui encourage la médiocrité. Or, cette volonté de remédier à l'ordre présent des choses s'effrite temporairement suite à la disparition d'une personne considérée

⁵²LACAN, Jacques. Le symbolique, l'imaginaire et le réel. *Conférence à la Société française de psychanalyse*. Paris : Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse, 1982, p. 8.

⁵³DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de Police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 379.

comme soutien incontestable pour comprendre le sens de la vie. Nous supposons que la perte de la volonté d'agir dans la société est temporaire dans la mesure où elle est le premier pas de la naissance d'une quête de sens affirmant l'esprit réflexif de ces femmes qui font de cette perte/absence un nouvel objet de réflexion pour dévoiler un aspect occulte de l'existence. La première manifestation de cette « *sensibilité absurde* » serait donc la thématique de l'absence que développent ces auteures dans leurs textes.

De plus, le mutisme, à un stade de leur vécu, qui caractérise ces personnages femmes qui deviennent, après cette absence, étrangères à elles-mêmes ainsi qu'à la société serait un autre aspect de cette « *sensibilité absurde* » puisqu'il nous rappelle le silence avéré de Meursault dans *l'Étranger*⁵⁴ d'A. Camus, silence à travers lequel il a exprimé son indifférence à l'égard de la vie.

Compte tenu de la définition de l'autofiction donnée par S. Doubrovsky, « *la sensibilité absurde* », que nous considérons comme étant une sur-signification du Moi, s'exprimerait également par le truchement d'une imagination qui transparaît au niveau des procédés scripturaux.

Les romans qui composent notre corpus donnent à lire à première vue des histoires de femmes en grand désarroi à cause de l'absence du sens de leur vécu suite à la disparition d'un être cher. Mais en tenant compte des apports de la psychanalyse au texte autofictionnel, nous tenterons de démontrer que l'absence de la mère, qui constitue un élément commun aux trois romans, est la véritable cause du vide qui tourmente les auteures-narratrices et donc de leur « *sensibilité absurde* ».

Cet objectif nous incitera à tenter de questionner la richesse culturelle des trois auteures, richesse dont elles témoignent dans leurs textes à partir de différents emprunts livresques que nous rencontrons dans les trois romans, dans le dessein de prouver que cette « *sensibilité absurde* » que nous associons à l'autofiction se veut une approche exploratrice sélective de *l'Étranger* d'A. Camus. À la différence en effet d'A. Camus qui introduit son roman par la mort de la mère de Meursault, M. Darrieussecq, C. Laurens et M. Mokeddem usent de la technique de la mise en abyme pour présenter, pratiquement vers la fin de l'histoire de leur roman respectif, une mère morte soit physiquement soit

⁵⁴ CAMUS, Albert. *L'Étranger*. (1942). Paris : Gallimard, 2013.

moralement. Cette mort est subrepticement traduite dans leurs textes par le truchement de leur métier de médecin et de psychanalyste.

Par ailleurs, les différentes acceptions données de l'autofiction, en dépit de la présence de la définition de son inventeur S. Doubrovsky, nous encouragent à étendre notre effort interprétatif du corpus à la lumière de toutes ces définitions que nous exploiterons selon le besoin de notre analyse, sans prétendre avoir une connaissance profonde de la notion de l'autofiction, pour démontrer également que l'intitulé de notre thèse : *Autofiction : signifiante et sur-signifiante du "Moi"*, se veut une nouvelle tentative de définition du genre, certes modeste, mais qui induit un effort interprétatif d'un chercheur appartenant à une aire culturelle différente de celle de S. Doubrovsky.

Ces hypothèses formulées et les objectifs fixés nécessitent une approche méthodologique apte à opérer une lecture fouillée de ces textes autofictionnels. De prime abord, nous devons préciser qu'opter pour une démarche méthodologique bien déterminée a été pour nous une tâche difficile dans la mesure où notre corpus appartient à des auteures médecins et psychanalystes et parce que les noms de S. Freud et de J. Lacan reviennent dans le corpus d'étude comme leitmotiv pour appuyer l'inspiration psychanalytique des auteures, notamment M. Darrieussecq et C. Laurens.

M. Mokeddem n'a certes pas cité de noms de psychanalystes mais l'insertion dans l'espace narratif de certaines expressions nous était suffisante pour comprendre que cette auteure médecin qui vise à traiter les maux de la solitude par les mots de sa langue maternelle et ceux de la langue étrangère, procède à la manière des analystes lors des cures de psychanalyse faisant de la page de l'écriture un divan allégorique sur lequel les mots viennent combler les béances du vécu. Ce discours psychanalytique qui s'impose à nous comme première piste pour analyser notre corpus est lié, non seulement à l'orientation conceptuelle de nos auteures, mais aussi et surtout à la définition de l'autofiction comme « *une autobiographie de l'inconscient* ». Cet inconscient, défini fondamentalement par S. Freud en tant que lieu de pulsions, a été rejeté par J. Lacan : « *L'inconscient freudien n'a rien à faire avec les formes dites de l'inconscient qui l'ont précédé, voire accompagné, voire qui l'entourent encore.*⁵⁵ »

⁵⁵ LACAN, Jacques. *Livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p. 26.

J. Lacan considère que la structure symbolique est à la base de la formation du sujet en niant l'évolution progressive du psychisme humain dans ses échanges avec l'Autre puisque pour lui : « *l'inconscient est structuré comme un langage*⁵⁶ » qui est selon lui un champ d'expérience plus disponible que celui des pulsions tel que proposé par S. Freud. Ainsi, J. Lacan estime, en négligeant « la psychogenèse », que l'inconscient n'est pas formé par l'organisation pulsionnelle. Cet inconscient composé d'un ensemble infini de signifiants a incité J. Lacan à interroger sa structure en réinterprétant le déplacement et la condensation des chaînes associatives liées à un contenu latent en termes de métonymie et de métaphore. Cette chaîne de signifiants est pour le sujet une source de sens.

Nous faisons donc appel à la psychanalyse comme une première approche méthodologique pour étudier la langue à laquelle M. Darriussecq a consacré un chapitre entier de son roman qu'elle a intitulé "La Langue" dans le dessein d'attester de son importance pour protéger l'individu de la perte du sens de la vie, étant donné qu'elle est un outil de communication incontestable. Pour montrer aussi comment C. Laurens a vaincu le silence et est parvenue à récupérer, à travers son goût exalté pour les jeux de mots et les calembours, la langue qu'elle a perdue suite à la disparition des personnes qu'elle aime. La psychanalyse nous servira également d'outil méthodologique afin de déceler dans la langue du long et profond dialogue entre Dalila et Sultana, personnages de M. Mokeddem, une nouvelle définition du « vrai algérien » dont l'inconscient de l'auteure-narratrice a brossé le portrait.

La psychanalyse est loin d'être la seule approche méthodologique de notre recherche puisque la narratologie, notamment les travaux de G. Genette concernant la notion de narrateur, nous serviront d'appui pour étudier le « je » qui marque le roman autofictionnel. De plus, l'intertextualité telle qu'elle a été présentée par G. Genette et développée par la théorie de la réception, en l'occurrence M. Rifatterre, nous aidera à montrer cette part de signifiante du "Moi" qui transparait à travers les différents intertextes qui habitent l'imaginaire de chaque roman. L'intertextualité sera présente tout au long de notre travail sous ses différentes formes étant donné qu'elle est considérée, comme nous le verrons, comme étant un trait typique de l'autofiction. Tous les travaux

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

portant sur la notion d'autofiction seront sollicités pour aboutir à un nouveau compromis de définition.

Par ailleurs, la pensée d'A. Camus nous aidera à cerner « *la sensibilité absurde* » en tant que pensée et non pas seulement en tant que philosophie. En effet, *l'Étranger* et le *Mythe de Sisyphe* nous permettront d'interroger le silence qui s'impose aux narratrices en concomitance avec le vide de l'absence relatée. Nous aurons recours également aux travaux⁵⁷ de P. Fédida en ce qui concerne l'absence et ses douleurs.

D'autres voies d'investigation dans les imaginaires pour lesquels nous avons opté seront investies grâce à l'inspiration de la pensée camusienne. La déconstruction selon la conception derridienne sera un outil essentiel pour étudier le deuil de la langue et mettre en relief la révolte et la colère des auteures-narratrices contre une société pervertie par le mensonge. Notre démarche méthodologique est donc pluridisciplinaire basée sur une lecture analytique sollicitant divers domaines et une approche comparatiste puisque : « *la littérature comparée est liberté quasi-illimitée.*⁵⁸ », pour étudier ces textes autofictionnels dont les définitions multiples attestent de l'implication de nouveaux domaines, autres que la littérature et la psychanalyse, pour lui apporter une nouvelle définition car comme l'explique P. Gasparini :

*Sur le néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1977 se sont progressivement cristallisées la plupart des questions que pose l'évolution actuelle du roman et de l'autobiographie. Sa polyvalence sémantique contamine désormais d'autres espaces de communication : presse, cinéma, télévision, Internet, bande dessinée, arts plastiques et sciences humaines. Autrement dit, il est entré dans l'usage.*⁵⁹

Dans le dessein de mener à bien notre présente recherche, nous estimons qu'il sera utile de diviser notre thèse en trois grandes parties principales. Dans la première partie intitulée : *Fictionnalisation du "Moi" et pratiques d'écriture croisées : pour une/des significances du "Moi"*, nous étudierons, de prime abord, les procédés de la *fictionnalisation* de l'identité et de l'histoire du personnage principal auteur - narrateur afin de mettre en relief la contradiction du pacte autofictionnel donné à lire comme l'union de deux pactes opposés, en l'occurrence autobiographique et romanesque. Cette

⁵⁷FEDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris : Gallimard, 1978.

⁵⁸SOULLER, Didier. TROUBETZKOY, Wladimir. *Littérature comparée*. Paris : PUF, 1997, p. 7.

⁵⁹GASPARINI, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008, p. 7.

contradiction est sous-jacente au Moi aliéné de ces auteures-narratrices qui sont déchirées entre le désir de raconter leur vie dans ses moindres détails et la séduction de la fiction qu'elles tentent d'exprimer à travers les jeux et les enjeux de l'écriture. Le recours à la théorie de la réception avec les travaux de M. Riffatterre considérant l'intertextualité comme étant une signifiante faisant valoir la forme du texte, nous permettra d'étudier la signifiante du "Moi", c'est-à-dire cette, « structure de fiction » qui laisse voir la vérité du « Moi » de chaque auteure-auteure, à travers les fragments textuels appartenant à d'autres écrivains présents dans les trois romans.

Quant à la deuxième partie de notre thèse intitulée : *De l'absence (s) à la sensibilité absurde : vers une sur-signifiante du "Moi"*, nous la consacrerons à l'étude de l'absence en tant qu'invariant thématique et événement marquant dans la vie de chaque auteure-narratrice. Dans cette même partie, nous tenterons de mettre en relief, à la lumière des travaux d'A. Green, la mère morte comme une absence majeure qui a généré la perte du sens dans la vie de chacune d'elles. Nous étudierons pour cela *le complexe de la mère morte* tel qu'il est développé par A. Green, complexe postulant que la mère peut être considérée comme étant morte même symboliquement lorsqu'elle néglige son enfant à cause de la mort d'un autre enfant. Nous étudierons également les stigmates majeurs de « *la sensibilité absurde* » en nous basant sur la référence des trois romancières à A. Camus. Nous revisiterons la figure de l'étranger à travers ces femmes qui se sentent étrangères au sein de leur pays natal. Nous exploiterons la problématique de la langue et du silence pour décrire ces femmes étrangères à elles-mêmes et aux autres. De plus, cette « *sensibilité absurde* » sera reprise à travers la nausée en tant que synonyme donné par A. Camus de la « *sensibilité absurde* ». En effet, les trois auteures-narratrices ressentent une nausée qui refuse de quitter leur quotidien, nausée accompagnant également cette perte du sens attestant aussi de l'absence de l'unité de l'être.

La troisième partie intitulée : *La sur-signifiante du "Moi" comme voie du possible : deuil et écriture analytique* sera consacrée à l'étude proprement dite des différentes manifestations de l'inconscient à travers la langue. Nous étudierons le deuil de la mère par le truchement du deuil de la langue maternelle en tant que "fragment relique" selon la conception de S. Freud et P. Fédida. L'écriture analytique sera étudiée à partir du dédoublement comme synonyme donné par A. Camus de la « *sensibilité absurde* » et signe majeur de l'aliénation du Moi (étant donné qu'il est divisé) pour

expliquer aussi que les personnages-narrateurs sont à la recherche de l'unité de leur Moi à cause de leur échec à s'adapter à une nouvelle vie marquée par l'absence/perte de leurs proches. De plus, les romancières recourent à la technique du mot d'esprit dans le dessein d'attester que les mots peuvent apaiser leurs maux en donnant à lire aussi cette division du Moi. En effet, la technique du mot d'esprit ressemble en quelque sorte à l'appareil psychique dont la force est selon S. Freud partagée entre le « ça » et le « Surmoi » qui exige du psychisme de rassembler des représentations différentes et surtout opposées. Th. Vischer précise à propos du mot d'esprit que : « *Les couples qu'il unit avec le plus de plaisir sont ceux dont les parents sont décidés à ne pas tolérer l'alliance.*⁶⁰ », il ajoute aussi que « *le sens [est] dans le non-sens.*⁶¹ ».

Le rapport entre le signifiant et le symbolique nous servira à étudier la chaîne sémantique que génèrent l'objet phallique et la forclusion du nom du père comme signe d'un désir de suppléer le père pour céder la place à l'émergence de l'image de la mère morte. Nous expliquerons comment, grâce aux modalités de leur écriture spécifique, chaque romancière réussit à posséder l'objet du désir de la mère dans une tentative de conquérir un statut essentiel dans leur vie. De par « l'impulsion de la création/destruction » du nom propre, nous montrerons l'effort créatif de ces auteures femmes médecin et psychanalystes (il n'est pas inutile de le rappeler) pour transcender l'image du père au profit de l'image maternelle.

Ainsi, la troisième partie sera, en quelque sorte, une retranscription, par les mots de la langue à l'œuvre, de cette « *sensibilité absurde* » liée à l'absence. Autrement dit, il s'agira de faire parler cet « *inconscient structuré comme un langage* » pour traduire cette douleur de l'absence d'où il résulte un sens affiné de l'existence.

Cette signifiante et sur-signifiante du "Moi", que nous associons à l'autofiction dans des romans écrits par des écrivains femmes, est une tentative d'interroger et d'investir toutes les composantes de ces romans depuis le premier mot jusqu'au dernier dans le dessein de comprendre tous leurs maux parce que :

[...] ces écrits récents de femmes sont importants en ce qu'ils rompent avec les oppositions classiques entre le mensonge et la vérité, la fiction et l'autobiographie, la présence et l'absence - par rapport non seulement aux

⁶⁰ VISCHER, Friedirich-Theodor. In FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient.* (1940). Paris : Gallimard, 1988, p. 47.

⁶¹*Ibid.*

*autres mais à soi. À la fois vrais et faux, authentiques et empreints d'artifice, ancrés dans une pensée du maintenant et de l'ici tout en étant tournés vers l'au-delà, ils sont des récits de ruptures qui traduisent les brèches creusées par un événement dans l'existence d'un sujet et qui nomment cette non-contemporanéité à soi, cette spectralité, qui place l'être au bord de la vie.*⁶²

⁶²DELVAUX, Martine. *Histoires de fantômes : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : La Presse de l'Université de Montréal, 2005, p. 8.

PREMIÈRE PARTIE

***Fictionnalisation* du "Moi" et
pratiques d'écriture croisées : pour
une/des signifiances du "Moi"**

Il importe de dire que l'autofictionnaliste ne peut se cantonner à un rôle de figurant en mettant en scène simplement les péripéties de sa vie car il est conscient que le monde en effervescence réclame un être apte à le redimensionner et à percer habilement ses mystères. De ce fait, il prospecte dans son propre vécu les stigmates de la métamorphose du monde et il laisse libre cours à son imaginaire pour édifier un monde possible où les réalités conflictuelles se joignent harmonieusement. Ainsi, l'autofictionnaliste trouve dans le roman un espace approprié pour parler sans détours des contingences de l'existence car il est bien informé que :

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait du moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent.⁶³

Nous nous proposons dans la présente partie de démontrer d'abord, à travers les procédés de fictionnalisation⁶⁴ de l'identité de l'auteur et de son histoire, que notre corpus fait partie intégrante des romans autofictionnels. Puis, nous tenterons d'expliquer comment la coexistence de deux pactes contradictoires, en l'occurrence autobiographique et romanesque dans le même roman, est l'expression d'une signifiante du Moi apte à donner à voir des âmes en détresse, comme nous montrerons que l'omission, par le truchement du procédé de la fictionnalisation, de certains éléments du vécu de l'auteure est sous-jacente à son envie de changer son sort. Cette forme contradictoire de dévoilement de soi donne donc à lire une première signifiante du moi de chaque auteure-narratrice.

Les emprunts livresques qui infiltrent les œuvres de notre corpus d'étude, à leur tour, nous éclaireront sur certaines intentionnalités de chaque auteure. L'imitation de la forme de certains romans est une autre signifiante du moi puisque chaque romancière intègre dans son roman une part essentielle de ses souvenirs de lecture et donc une part de son passé et de son Moi. Faire comme l'Autre (ici les écrivains de prédilection) n'est qu'une manière de se réinventer à l'écoute d'autres voix/voies car le moi se manifeste à travers chaque élément intertextuel investi dans la trame narrative ponctuant un souvenir

⁶³ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986, p. 30.

⁶⁴ Procédé développé par Laurent JENNY.

marquant. De plus, il nous est apparu que ces jeux intertextuels offrent à lire des textes disloqués reflétant, par voie de conséquence, un Moi éclaté et fragmenté.

CHAPITRE I

S'autofictionnaliser : une écriture duelle

Conscientes de leur capacité d'agir sur le monde et nourries surtout de cette envie de se dire et de se révéler, nos auteures donnent libre cours à leur imaginaire pour redessiner le monde en tentant de lier le Moi réel au Moi imaginaire et donner ainsi une image totale de leur Moi. Toutefois, il semble que la tentative de se dévoiler n'atteindra jamais ses fins car selon M. Kundera : « *La quête du moi a toujours fini et finira par un paradoxal inassouvissement.*⁶⁵ »

Cet inassouvissement n'est pas, on le conçoit, une fatalité car l'écriture du moi connaît une évolution florissante attestant de la volonté des auteurs d'atteindre une certaine satisfaction propre, en investissant dans leurs imaginaires leur rapport intime avec le monde. En effet, l'autofiction fait partie intégrante de ces écritures de "soi" et elle laisse voir explicitement ces rapports, grâce aux différentes acceptions que les théoriciens lui ont attribuées, étant donné que chaque roman donne à lire une fêlure qui exprime le divorce de l'écrivain avec le monde, et en même temps, ses tentatives de colmater la béance naissant de ce divorce par le truchement de l'écriture.

Cependant, la notion de fêlure n'occupe qu'une place restreinte dans le présent chapitre dans la mesure où nous devons démontrer de prime abord que notre corpus, qui s'inscrit dans des aires culturelles et géographiques différentes, en l'occurrence maghrébine et européenne, est autofictionnel afin d'interroger le rapport de l'écrivain avec le monde sous l'égide de son Moi. Mais qu'est-ce qui pourrait bien attester que notre corpus est autofictionnel ? Selon L. Jenny, l'autofiction : « *serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles.*⁶⁶ »

⁶⁵ . KUNDERA, Milan. *L'art du roman, op.cit.*, p. 38.

⁶⁶ JENNY, Laurent. Méthodes et problèmes. *L'Autofiction, art.cit.*

Dans cet ordre d'idée, il est judicieux de nous intéresser, tour à tour, aux différents narrateurs et aux éléments relevant du vécu de chaque romancière présents dans l'espace narratif et qui rendent légitime l'intérêt accordé par les trois auteures au pacte autobiographique dans notre corpus.

En effet, les trois romancières, en l'occurrence M. Darrieussecq, C. Laurens et M. Mokeddem puisent dans leur passé la matière essentielle de leurs romans en employant leur propre patronyme. Chaque romancière tisse des liens très forts avec son lecteur en mettant en avant sa propre fêlure liée le plus souvent à des thématiques universelles : l'amour, la mort et surtout l'absurdité du monde. Ces thématiques sont donc au cœur de la problématique de chaque roman car les trois romancières leur donnent une coloration spécifique en se basant sur leur propre histoire et leur expérience individuelle de la vie, celle d'auteures médecin et psychanalystes, sans pour autant négliger l'expérience collective.

M. Darrieussecq dans *Le Pays* traite de la relation complexe que les vivants entretiennent avec les morts, et de la nécessité de protéger la langue maternelle et la mémoire collective de son pays natal de l'oubli. C. Laurens, quant à elle, analyse les relations amoureuses engendrant la déception et le chagrin. Par ailleurs, des sentiments ambivalents trouvent place dans le roman de M. Mokeddem : l'amour de la mère, de l'amant et de la patrie marque ostensiblement *l'Interdite* puisqu'il laisse voir une femme engagée et vouée à protéger son pays de l'injustice de l'intégrisme en dépit de toutes les contraintes qui ont entravé son parcours.

Compte-tenu de la définition que L. Jenny a donnée de l'autofiction, et afin de dégager « le pacte autofictionnel » qui « se doit d'être contradictoire ⁶⁷ » puisqu'il rassemble deux pactes opposés, en l'occurrence le pacte autobiographique et le pacte romanesque, il nous faudra d'abord prouver l'existence du pacte autobiographique dans notre corpus à la lumière de la notion de narrateur ainsi que de la fictionnalisation de l'identité du personnage-narrateur. P. Lejeune définit ce pacte en tant que : « [...] l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. ⁶⁸ »

⁶⁷ LECARME, Jacques. L'autofiction : un mauvais genre ?. In *Autofiction & Cie (Colloque de Nanterre)*. Sous la dir. de DOUBROVSKY, Serge et al. Paris : RITM, 1992, n° 6, p. 242.

⁶⁸ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique, op.cit.*, p. 26.

L'aspect contradictoire qui caractérise le pacte dit autofictionnel s'affirme par la présence du pacte romanesque qui s'authentifie grâce à l'indication générique « roman », mentionnée sur la page de couverture ou dans la quatrième de couverture de chaque roman et la fictionnalisation de l'histoire du personnage-narrateur postulant selon L. Jenny que « *le personnage-narrateur s'écarte de l'auteur par certains aspects de l'histoire de sa vie.*⁶⁹ »

I-1- Le pacte autofictionnel

Le pacte autofictionnel est la rencontre dans le même roman de deux pactes contradictoires, en l'occurrence le pacte autobiographique et le pacte romanesque. Ce pacte permet à l'autofictionnaliste de dévoiler son moi en exposant des événements réellement vécus dans un cadre fictionnel car « *le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction* » comme l'explique J. Lacan⁷⁰. Ce pacte se veut également une sorte de défi de la réalité vécue car comme l'explique M. Darrieussecq :

*La critique de « surveillance », celle qui veut savoir quand l'auteur « ment », ou ce qu'il a vraiment vécu, sera toujours de mauvais goût. L'autofiction envoie tout cela à l'eau en proposant un autre pacte. C'est un genre fondamentalement drôle et libre, même s'il raconte les choses les plus sinistres.*⁷¹

I-1-1- Le pacte autobiographique

Le pacte autobiographique est le garant de la véracité des événements relatés par l'auteur en engageant sa propre identité. Il est identifiable notamment par la présence dans l'espace narratif d'un narrateur autodiégétique, présence qui sera attestée par la narration à la première personne et l'identité nominale auteur = narrateur = personnage principal.

I-1-1-1-Narration à la première personne : narrateur autodiégétique

Chaque roman, avons-nous dit, relate une histoire d'amour différemment abordée. L'amour de la patrie et de la famille a transformé le roman de M. Darrieussecq en une

⁶⁹ JENNY, Laurent. Méthodes et problèmes. L'Autofiction, art.cit.

⁷⁰ LACAN, Jacques. *Ecrit I, op.cit.*, p. 94.

⁷¹ DARRIEUSSECQ, Marie. . Je est un autre. *Conférence prononcée à Rome en janvier 2007 et publiée dans : Ecrire l'histoire d'une vie*, sous la dir. de OLIVER, Annie. Rome : edizioni Spartaco, 2007, p. 2.

fresque romanesque décrivant la tristesse d'une femme qui aspire à renouer paisiblement avec sa famille et ses origines. Dans *L'interdite* de M. Mokeddem, l'amour et la haine s'imbriquent et reflètent singulièrement les conflits familiaux qui caractérisent l'Algérie postcoloniale. Les problèmes qui ont plongé l'Algérie des années 90 dans le labyrinthe de la peur et les dédales de la violence ont donné vie à une autre forme d'amour, celle de la révolte, pétrie de colère dans *l'Interdite*, car Sultana Medjahed, le personnage principal du roman, a décidé de lutter contre l'injustice et l'intégrisme pour protéger son village de l'aliénation et affirmer ainsi son dévouement et sa fidélité à l'égard de son pays.

M. Mokeddem, la romancière algérienne mais aussi et surtout la femme algérienne dénonce toutes les formes d'injustice qui ont meurtri l'Algérie durant la période dite d'intégrisme. Elle décrit scrupuleusement l'éclatement des valeurs au sein de la société algérienne tout en investissant son expérience personnelle, celle d'une femme maudite au sein de son clan tribal à cause de ses idées émancipées.

C. Laurens a développé la problématique de l'amour à la lumière de l'expérience romanesque de B. Constant dans *Adolphe*⁷² pour montrer comment l'amour fervent se transforme subitement en désamour et en mépris.

La thématique de l'amour est donc traitée différemment dans notre corpus d'étude et elle s'enrichit de l'expérience et de la représentation personnelle de chaque romancière de la vie.

Par ailleurs, la souffrance liée aux différentes formes de l'exil partagé (chaque auteure-narratrice souffre soit de l'exil mental soit de l'exil géographique ou bien des deux en même temps) occupe également une place importante dans ce corpus. Ces écrivaines traitent d'autres thématiques qui seront développées au fur et à mesure de notre analyse.

La mise en évidence de ce va-et-vient entre les douleurs intérieures accablantes du vécu propre et les circonstances extérieures pesantes du désir commun du dévoilement exige un porte-parole digne de partager avec les romancières la pesanteur des souvenirs dans l'espoir de vivre des jours meilleurs. Dans *Le Pays*⁷³ de M. Darrieussecq, le « je » présent dans la trame narrative renvoie à la narratrice qui est également le personnage

⁷² CONSTANT, Benjamin. *Adolphe*. (1816). Paris : Livre de poche, 1995.

⁷³ Le nom de Marie DARRIEUSSECQ sera marqué par l'abréviation M.D.

central du roman. Il s'agit d'une narratrice « autodiégétique » tel que l'explique G. Genette car la narratrice et la romancière possèdent le même patronyme : « **Je** m'appelle **Marie Rivière**, je conduis mon auto, **je** suis la femme de Diego et la sœur de Pablo. » (MD. *Le Pays*, p.133.) Et elle ajoute : « **Moi, Marie Rivière**, pleine d'Epiphanie Herzel, **je** me déplaçais comme un bateau, proue en avant, en équilibre latéral. » (MD. *Le Pays*, p. 220.).

En lisant ces deux passages, nous notons la présence d'une voix mettant en relief l'identité de l'héroïne, une voix qui dit avec insistance au lecteur que le « je » renvoie à la même personne : Marie, la narratrice-protagoniste principale et Marie qui a écrit ce roman. Cette mise en valeur de la relation entre le « je » et la protagoniste sert de tremplin pour impliquer le lecteur et l'inviter ainsi à établir le lien entre le « je » qui s'appelle Marie et prend la parole dans le roman et le « je » qui écrit le texte intégral.

Cependant, la voix de la diégèse est, dans ce roman, scindée entre le « je » qui traduit clairement les pensées de la narratrice et le « elle » qui remplace fréquemment ce « je » et illustre ses dires en ajoutant quelques commentaires pour expliquer davantage les intentions de l'héroïne : « **Elle** est adulte. **Elle** n'est pas seule. Et le moi existe, vivant, mouvant, quand le monde défait le sujet familial dans son souffle. » (MD. *Le Pays*, p. 84) en précisant aussi que : « La personne de l'écriture n'était pas une personne ; la voix, si elle advenait, n'était enregistrée par aucun état civil. » (MD. *Le Pays*, p.98)

L'emploi de cette phrase dans le roman donne certes des précisions sur "cette personne de l'écriture" qui est, en effet, un être fictif, une voix qui s'écoute et qui se lit surtout, mais cet emploi sème le doute sur le statut de la narratrice dans ce roman ainsi que sur l'identité auteur-narrateur et il laisse voir une relation auteure/narratrice habilement déjouée. Ainsi, le lecteur est contraint à se poser la question suivante, que nous nous posons nous-même et à laquelle nous tenterons de répondre tout au long de notre étude : Marie Rivière est-elle M. Darrieussecq ?

M. Darrieussecq continue à confondre les deux Marie en disant à travers le pronom personnel « elle » que : « Le livre ne demandant qu'à s'écrire, et elle, par sa présence, l'empêchant. Elle, sans qui ces livres ne s'écrivaient pas. » (MD. *Le Pays*, p.99)

Dans le roman de M. Darrieussecq, la narration est donc double car il y a, d'une part, des chapitres où la narratrice personnage-principal prend intégralement la parole. Et

de l'autre, des passages où le double de la romancière, son alter-égo, intervient pour ajouter quelques détails oubliés ou sciemment omis par le « je ». Car dans la plupart des chapitres où la voix de la narratrice est absente, autrement dit où la narration se fait à la troisième personne « elle », la romancière reprend certains événements déjà évoqués par la médiation du pronom « je ». Nous revenons sur cette notion de double dans la troisième partie de cette étude pour examiner son effet aussi bien sur le Moi de l'auteure que sur le corps textuel.

M. Mokeddem⁷⁴ a pratiquement recours à la même technique narrative que celle adaptée par M. Darrieussecq. Dans son roman qui s'intitule *L'Interdite*, il y a un entrelacement de deux voix narratives, l'une féminine et l'autre masculine. La voix féminine est de Sultana Medjahed, le personnage principal autour duquel tourne l'histoire du roman. En voici quelques exemples :

*Mes pensées, en partance, ont submergé ma nausée, attisée le mal du pays.
Tramontane dehors, vent de sable dedans, mes résistances ont lâché.
Téléphone, recherche, sonnerie et cette voix inconnue :*
- *Qui êtes-vous, madame, s'il vous plaît ?*
- *Sultana Medjahed, une amie de Yacine, est-il là ?* (MM. *L'Interdite*, p.12)

Elle ajoute : « Je n'aurais jamais cru revenir pouvoir revenir dans cette région. Et pourtant, je n'en suis jamais vraiment partie. J'ai seulement incorporé le désert et l'inconsolable dans mon corps. » (p.14) tout en expliquant : « Je me rappelle du contexte pénible de ce départ. » (MM. *L'Interdite*, p.14)

La voix masculine est celle de Vincent Chauvet, le Français, le deuxième narrateur dans le roman, qui dit :

« Là, cousu à mon corps par la douleur, par la blessure de ma peau.
- *Qui est-ce ? ai-je demandé à l'interne qui se penchait vers moi.*
- *C'est moi. Tout va bien, monsieur Chauvet, ne vous inquiétez pas. »* (MM, *L'Interdite*, p. 29)

La seule différence que l'on peut noter entre la technique à laquelle M. Darrieussecq a eu recours et celle de M. Mokeddem est que dans le roman de M. Mokeddem il n'y a pas de passage alternatif entre « je » et « il » ou « elle », c'est-à-dire que la voix de la diégèse est totalement attribuée au « je ». De plus, les deux narrateurs

⁷⁴ Le nom de Malika Mokeddem sera marqué par l'abréviation MM.

sont hétérodiégétiques car les deux narrateurs, le « je » et son alter ego, ne portent pas le même nom que l'écrivaine.

Toutefois, si nous prenons en considération le lien sémantique entre le nom de la romancière Malika et celui de Sultana, le personnage principal-narrateur, le narrateur est selon G. Genette autodiégétique. Ce que nous allons expliquer dans la deuxième étape de notre analyse.

Quant à C. Laurens, nous lisons dans une note de l'auteure la déclaration suivante :

Le texte qui suit a pour origine une correspondance par courrier électronique avec un jeune réalisateur français vivant à l'étranger, en vue d'adapter à l'écran l'un de mes livres. Si celui-ci approuve entièrement la publication de ce work in progress qu'il a d'ailleurs lui-même suggéré, il n'a pas souhaité que son nom ni, à une exception près, ses messages y apparaissent. Dans l'espoir de faciliter au lecteur la compréhension de cet échange à voix unique qui n'est pourtant pas un monologue, il m'a donc fallu quelquefois modifier un peu le texte original de mes e-mails. (C L⁷⁵. Ni toi ni moi, p. 11)

Tout au long de l'histoire, il y a ainsi un va-et-vient entre la voix de la narratrice qui dit « je » et qui remplace l'héroïne, qui semble être la romancière elle-même, et le « je », celui du cinéaste avec lequel elle a échangé une série de lettres électroniques. La narration se fait essentiellement à la première personne « je » : « *Sincèrement je ne crois pas que ce soit une bonne idée, je ne sais même pas si c'est possible. Puisque vous m'avez entendue lire à la radio L'Homme de ma mort [...] » (C L. Ni toi ni moi, p.17)*

Cependant, la narration n'est pas attribuée exclusivement au « je » car la romancière insère le « Elle » également dans la trame narrative en position d'observateur et ce « Elle » joue, à vrai dire, le rôle de son alter ego. Nous développerons prochainement cette idée.

L'histoire du roman est essentiellement basée sur le vécu de l'écrivaine. Le narrateur dans le roman de C. Laurens est autodiégétique étant donné qu'il fait partie de l'histoire et qu'il porte le nom de l'auteure de l'œuvre. (Nous l'expliquerons davantage dans l'élément traitant de la fictionnalisation de l'identité du personnage principal-narrateur)

Dans les trois romans qui constituent notre corpus, les narratrices principales jouent un rôle crucial dans le déroulement de l'histoire. Selon G. Genette : «*Il faudra*

⁷⁵ Le nom de Camille LAURENS sera marqué par l'abréviation CL.

*donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin.*⁷⁶ »

Le regard de témoin est prégnant dans les trois romans de notre corpus d'étude mais chaque romancière lui donne une coloration particulière permettant de dévoiler l'originalité de chaque écrit.

Mais le problème majeur que nous rencontrons dans notre présente analyse réside dans la narration qui diffère d'un roman à l'autre. Dans *Le Pays* de M. Darrieussecq, il y a un va et- vient entre le « je » et le « Elle », la romancière passe, sans transition, du « je » au « elle ». Toutefois, dans le roman de C. Laurens, la romancière a opté pour une technique narrative particulière, car le « je » qui prend la parole tout au long de l'histoire renvoie à deux personnages différents et les voix narratives s'imbriquent et créent des niveaux narratifs différents. D'ailleurs, la romancière n'avertit son lecteur de cette technique que tardivement dans la note, ce qui suppose que la romancière entraîne son lecteur dans la confusion et lui laisse le soin de démêler ces voix étant donné que l'on ne peut que difficilement distinguer chaque fois à qui renvoie le « je ». L'intrusion du « Elle/Il » se fait également sans prévenir le lecteur qui passe subitement d'une narration à la première personne à une narration à la troisième personne. G. Genette explique :

*[...] Aussi le lecteur reçoit-il inmanquablement comme infraction à une norme implicite, du moins lorsqu'il le perçoit, le passage d'un statut à l'autre : ainsi la disparition (discrète) du narrateur-témoin initial [...] Transgression plus forte encore, le changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage. [...]*⁷⁷

Dans cet ordre d'idées, C. Laurens déclare : « **J'**ai laissé au texte sa chronologie bouleversée, son découpage très éloigné des règles de l'art. » (CL. *Ni toi ni moi*, p.11)

Le recours à cette technique de mise en abyme se veut une tentative visant à faire du texte le reflet d'un Moi déstabilisé et altéré. Ainsi, C. Laurens nous rappelle la première définition de l'autofiction donnée par son créateur et qui suppose que la fiction se manifeste au niveau de différentes techniques scripturales.

Il est à signaler que la question des pronoms personnels dans *Ni toi ni moi* est assez compliquée, car la narration, attribuée à la romancière, est à la première personne

⁷⁶ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 253.

⁷⁷ *Ibid.*

« je ». Toutefois, la composition particulière de ce roman nous entraîne dans l'ambiguïté étant donné que la romancière procède à un changement constant de la voix de diégèse au point où le lecteur perd le fil conducteur de la narration ; on ne sait plus qui parle : Hélène, Arnaud, le cinéaste ou bien Jacques. Le « je » est éclaté en plusieurs « je » référant chaque fois à une identité différente. Par ailleurs, nous notons la présence de pronoms « Il/Elle » que généralement la romancière utilise pour présenter les personnages de son film : « *Elle tient une feuille à la main, qu'elle lit et relit longuement à mi-voix, on voit bouger ses lèvres qui la murmurent, on pourrait croire une actrice qui répète un rôle.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 54.)

Cette pluralité de pronoms personnels est très efficiente car si nous avons noté dans le roman de M. Darrieussecq que la présence de « Je » et de « Il/Elle » renvoie uniquement à la narratrice, dans *Ni toi ni moi*, C. Laurens varie les pronoms personnels pour brouiller les pistes d'interprétation et elle laisse au lecteur le soin de déceler le sens caché de l'histoire grâce à la manipulation de ces pronoms. Elle déclare à ce propos : « *Le lecteur est ce coureur immobile, vous le voyez, main tendue derrière lui, concentré, mais qui attend qu'on lui passe le mot ?* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 235)

Cette image donnée du lecteur postulé avec course-relai laisse voir le rôle actif et important du lecteur dans l'évolution du sens du roman en investissant les moyens possibles offerts par l'auteur du roman.

La notion de narrateur est en réalité très compliquée dans *Ni toi ni moi* parce que C. Laurens procède à un changement des niveaux narratifs sans mettre en garde le lecteur pour attirer son attention sur l'état de confusion qui la bouleverse de l'intérieur. De plus, la narratrice se confond avec la romancière voire même avec le personnage principal, ce qui désoriente le lecteur et l'entraîne dans l'univers hasardeux de la confusion et de l'ambiguïté de certaines vérités existentielles. Cette structure de l'informe se veut en ce sens une des significances du Moi que C. Laurens tient à dévoiler à son lecteur.

Au cours de cette brève analyse et en tant que lectrice, nous avouons avoir perdu, à maintes reprises, le fil d'Ariane de l'histoire à cause de la technique d'enchâssement des « je » qui nous a déconcertée. Camille, Hélène et le « je » qui renvoie à Arnaud se confondent et nous déstabilisent chaque fois que nous nous croyons capable de démêler les fils de l'histoire et de cerner le lien entre les différents pronoms personnels, en l'occurrence le « je » qui renvoie, en même temps, à plusieurs personnages.

En effet, il convient de préciser que les pronoms personnels et la narration à la troisième dans *Le Pays* de M. Darrieussecq et dans *Ni toi ni moi* de C. Laurens mettent en avant un autre aspect contradictoire lié à l'écriture du moi tenant compte des propos de P. Lejeune qui explique que :

*Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil [...], soit une certaine forme d'humilité [...] Dans les deux cas le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu'il a été soit la distance du regard de l'histoire, soit celle du regard de Dieu, c'est-à-dire de l'éternité, et introduit dans son récit une transcendance à laquelle, en dernier ressort, il s'identifie.*⁷⁸

La présence dans la trame narrative de deux pronoms narratifs (Je, Il/ Elle) montre donc le déchirement du narrateur entre des forces duelles : l'orgueil et l'humilité, l'omniscience et l'ignorance. Ce qui démontre que les romancières tentent d'inscrire leurs romans dans cette optique de contradiction qui caractérise le pacte autofictionnel qui est tributaire de leur Moi en émoi selon S. Doubrovsky et J. Lecarme.

Dans les deux romans, les romancières n'ont pas dévoilé/voilé vainement leur expérience personnelle dans la mesure où chacune d'elles tente de donner au lecteur une leçon de vie liée aux chagrins d'amour et à la souffrance de l'exil. Ainsi, le narrateur autodiégétique qui est récurrent dans notre corpus se définit comme suit selon G. Genette : « *Nous réservons pour la première variété [de narrateur] (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'autodiégétique.*⁷⁹ »

Pour cerner de plus près la notion de narrateur autodiégétique, nous aurons obligatoirement besoin de dégager les convergences et les divergences majeures entre la vie réelle des romancières et la vie fictionnelle des narratrices, sur fond desquelles s'établira une certaine forme de comparaison. Ceci nous conduira à étudier également le pacte autobiographique parallèlement au pacte romanesque afin de voir en quoi réside la particularité de chaque narrateur et quel est l'apport de son rôle dans le dévoilement de la signification du Moi de l'auteure. Autrement dit, il nous faudra montrer comment le statut du narrateur sert à évoquer d'une part, des éléments ordinaires qui relèvent du quotidien des auteures-narratrices et, de l'autre, à mettre en exergue le rôle crucial du narrateur dans

⁷⁸ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, op.cit., p. 16.

⁷⁹ GENETTE, Gérard. *Figure III*, op.cit., p. 253.

le dévoilement du sens caché du roman. Nous nous interrogerons donc sur l'utilité de la présence de tels éléments dans la trame narrative.

Dans ce dessein, nous exploiterons la définition suivante de l'autobiographie : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »⁸⁰ »

Nous retenons de cette définition les éléments suivants : dans les trois romans que nous avons choisis, la narration est rétrospective dans la mesure où les trois romancières rapportent, en prose, une partie intégrante de leur vécu propre. Certes, l'aspect référentiel est différemment abordé d'une romancière à l'autre, mais ce vécu s'impose étant donné que chacune d'elles expose une expérience individuelle pour traiter des thématiques universelles et donner ainsi à voir quelque peu l'absurdité de la vie humaine.

Tenter de dégager le pacte autobiographique tel que défini par son fondateur nous conduit forcément à nous interroger sur le degré de la fiabilité de ce pacte et surtout sur son utilité dans les romans qui constituent notre corpus.

Y a-t-il réalisation de cette triade nominale postulant, selon P. Lejeune, que l'auteur-narrateur-personnage doivent partager la même identité nominale, et qu'elle est le gage, sinon le garant de la crédibilité des informations contenues dans le texte, notamment si on se réfère à l'extratexte, autrement dit, à la socialité de l'œuvre pour affirmer ou infirmer ces données ?

Ceci ouvrira pour nous une autre piste de recherche : est-ce que les éléments fictionnels apparentés au vécu des romancières reflètent fidèlement le Moi, étant donné que dans l'écriture à la première personne et parfois même à la troisième personne, l'auteur évoque manifestement les détails de sa vie intime ? P. Lejeune écrit à juste titre : « *Il existe des autobiographies dans lesquelles une partie du texte désigne le personnage principal à la troisième personne, alors que dans le reste du texte le narrateur et ce personnage principal se trouvent confondus dans la première personne.* »⁸¹ »

Si nous nous référons chaque fois aux travaux réalisés par P. Lejeune, ce n'est pas parce que nous jugeons d'emblée que nos romans sont autobiographiques mais c'est parce

⁸⁰ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, op.cit., p. 14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

que nous avons décelé dans les romans étudiés plusieurs éléments qui relèvent de la vie des romancières. De plus, nous avons noté l'utilisation permanente du « je » et du « il » dans la trame narrative. Cela nous amène à dire que la première condition de la réalisation du pacte autobiographique est réalisée dans notre corpus grâce au statut du narrateur qui est celui d'un narrateur autodiogétique.

I-1-1-2-Fictionnalisation de l'identité du personnage/ narrateur

Les écrivains du moi ne produisent pas leur roman pour évoquer banalement leur vie ou pour en donner gratuitement une représentation mais plutôt pour en faire le socle d'une expérience scripturale/fictionnelle servant à expliciter un thème ou une notion bien déterminée.

En référence à la définition du pacte autobiographique telle que proposée par P. Lejeune, nous aurons besoin d'établir une comparaison fondée sur la présentation, d'abord, de la vie de chaque romancière, ensuite sur les éléments fictionnalisés pour démontrer que le « je » renvoie effectivement aux auteures-narratrices et que l'identité nominale est réalisée. Notre comparaison consistera en un va et vient entre les deux réalités : référentielle et romanesque. Dans cet ordre d'idées, nous présenterons respectivement le parcours de chaque romancière. Compte tenu de l'ordre alphabétique, M. Darrieussecq est la première à être présentée ensuite C. Laurens, puis viendra M. Mokeddem. Nous avons déjà donné une présentation succincte des trois auteures dans l'introduction que nous développerons dans le présent chapitre.

M. Darrieussecq romancière française née le 3 janvier 1969 à Bayonne dans les Pyrénées Atlantiques. Elle a séjourné dix-sept ans dans un village du Pays Basque comme elle le déclare lors d'une interview avec Thomas Pierre : « *J'ai été élevée pendant 17 ans à Bayonne* »⁸². Son père était technicien et sa mère professeur de français. Depuis son jeune âge, elle a appris à aimer la littérature ce qui l'a aidée à obtenir son Baccalauréat littéraire en 1986. Son Baccalauréat lui a ouvert la porte du succès, car dès lors, elle entama son parcours littéraire avec détermination et hardiesse. A Bordeaux, elle a préparé

⁸²DARRIEUSSECQ, Marie. In : PIERRE, Thomas. Marie Darrieussecq. Écrivain : Le Pays est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays. [En ligne]. [Consulté le 20 mars 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.euskonews.com/0549zkb/gaia54903fr.html>.

hypokhâgne et khâgne⁸³ entre 1989 et 1990, ce qui lui a permis d'intégrer l'École Normale Supérieure où elle a été reçue sixième à l'agrégation en 1992. Sa vocation littéraire a pris de plus en plus d'ampleur car elle décide de poursuivre ses études à Paris III et Paris VII en donnant, en parallèle, des cours de littérature à l'université de Lille-3.

Passionnée par l'écriture et la littérature, M. Darrieussecq a d'abord écrit cinq romans sans les publier. Son roman *Truisme*⁸⁴, publié en septembre 1996 aux éditions P.O.L, a été chaleureusement accueilli en France et même à l'étranger. Ce roman a valu à son auteure une renommée internationale.

Il est à signaler dans le même temps que M. Darrieussecq insiste également sur l'apport de la psychanalyse dans l'évolution de son écriture. En tant que psychanalyste, elle a réussi à être en même temps l'analyste et l'analysant. Elle explique à juste titre que :

Grâce à l'analyse ma névrose vient nourrir mes livres sans les étouffer, et donc les rend lisibles, les tourne vers les autres. J'y ai aussi gagné un métier qui est une aventure en soi, puisque, en plus de l'écriture, je suis maintenant devenue psychanalyste. C'est une autre histoire, qui passe par une longue formation et la lecture infinie de Freud. Et de Lacan. Mais il faut dire que Freud est un écrivain en plus d'être un grand chercheur. J'insiste là-dessus. Avant mon analyse j'ai beaucoup lu ses récits de cas comme il ne souhaitait pas qu'on le fasse, c'est-à-dire comme des polars. Et après mon analyse... aussi.⁸⁵

Ce tour d'horizon succinct de la vie de M. Darrieussecq nous permettra de dégager les ressemblances entre la vie de M. Darrieussecq et celle de Marie Rivière, le personnage du roman *Le Pays*. Les éléments qui constituent les divergences sont d'ordre fictionnel et nous allons justement nous interroger chaque fois sur l'utilité de la modification de chaque élément dans la mesure où :

L'auteur d'autofiction écrit sous son propre nom mais joue avec l'idée de sincérité, affirme des paradoxes, détruit l'idée de vraisemblance : son but

⁸³ « En argot scolaire, *khâgne* est le surnom qui fut donné au XIX^e siècle en raillerie à ces classes préparatoires, par les élèves préparant les écoles militaires (voir plus bas). Le terme désigne plus précisément la deuxième année qui était autrefois la seule qui existait (officiellement « première supérieure »). La première année (officiellement « lettres supérieures », qui s'est intercalée entre la terminale et la première supérieure, fut baptisée *hypokhâgne* (du grec *hypo*, « en dessous »). ». Les classes littéraires. [En ligne]. [Consulté le 26 Septembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Classes_pr%C3%A9paratoires_litt%C3%A9raires.

⁸⁴ DARRIEUSSECQ, Marie. Paris : P.O.L, 1996.

⁸⁵ DARRIEUSSECQ, Marie. Je suis devenue psychanalyste, art.cit.

*n'est pas qu'on le croie, il est ailleurs, dans le renouvellement des codes littéraires et en particulier ceux de l'autobiographie.*⁸⁶

La première ressemblance/ divergence est le nom du personnage principal, Marie Rivière. Nous remarquons que la romancière a attribué uniquement son prénom à l'héroïne de son roman. Marie Rivière ne peut être que partiellement Marie Darrieussecq. Au cours de la lecture du roman nous trouvons une explication au choix du patronyme fictionnel choisi : « *La vie est une rivière* » (MD. *Le Pays*, p. 136).

Elle se présente, rappelons-le, ainsi : « ***Je m'**appelle Marie Rivière, **je** suis la femme de Diego et la mère de Tiot ; **j'**écris des livres et **je** conduis **mon** auto. » (MD. *Le Pays*, p. 131)*

Une question majeure s'impose : pourquoi la romancière n'a-t-elle pas donné son patronyme intégral à l'héroïne de l'histoire ? Est-ce pour assouvir ce désir de susciter la curiosité du lecteur, donc de l'entraîner dans la recherche de la réalité de cette convergence/divergence ? Ou parce que, comme l'énonce P. Gasparini : « *Le nom de famille offre, semble-t-il, moins d'attrait et plasticité que le prénom aux auteurs de romans autobiographiques.*⁸⁷ »

En effet, la romancière procède à la fictionnalisation du nom en proposant le synonyme de son nom Darrieussecq car comme elle l'explique elle-même : « *Le personnage s'appelle Marie Rivière, qui est un jeu de mot tout bête sur mon nom – « Darrieu » veut dire « de la rivière ».*⁸⁸ »

La première différence entre les deux Marie est d'ordre onomastique parce que la narratrice et la romancière ne partagent pas entièrement la même identité nominale. La romancière n'a attribué que partiellement son patronyme à la narratrice grâce au procédé de fictionnalisation qui laisse voir clairement la fiction. Cette attribution nominale partielle est un jeu de déstabilisation auquel M. Darrieussecq procède afin d'inviter le lecteur à croire/démentir Marie qui prend la parole tout au long de l'histoire du roman.

⁸⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. *Je est un autre*, art.cit., p. 4.

⁸⁷ GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., p. 36.

⁸⁸ DARRIEUSSECQ, Marie. In : KAPRIELIAN, Nelly. *Ecrire, écrire, pourquoi ?*. Entretien Marie Darrieussecq. [En ligne]. [S.I] : Édition Ebooks libres et gratuits. [Consulté le 14 mars 2013]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1136?lang=fr>

Cette stratégie d'écriture permet la réalisation de la triple identité : auteur/narrateur/personnage principal car selon Vincent Colonna :

Tous ces noms « seconds » peuvent alors être utilisés comme des substituts onomastiques (des synonymes au sens large) du nom d'auteur habituel pour se fictionnaliser [...] mais ils permettent d'établir une équivalence à défaut d'une identité, entre un écrivain et un personnage.⁸⁹

En effet, son recours à la langue française pour traduire son vrai nom laisse voir cette relation étroite entre les langues, relation qui donne lieu à une certaine créativité lexicale.

De plus, le métier de l'écriture et la citation du titre du roman dans la trame narrative renforcent la ressemblance notée entre l'auteure et la narratrice : « **Je** contemplai ce flacon qui contenait **mon** livre et **j'**écrivais le titre sur la couverture du cahier : *Le Pays*. » (MD. *Le Pays*, p.67)

M. Darrieussecq a fictionnalisé son nom patronymique pour déconcerter agréablement le lecteur mais elle ne cesse d'intervenir furtivement et surtout subitement dans la trame narrative tout en avouant que la narratrice est elle-même la romancière.

Mais dans le même temps, la présence du genre fictionnel dans le roman sème le doute sur l'identité de la narratrice et introduit le lecteur dans l'incertitude. Dans cet ordre d'idées, M. Darrieussecq déclare :

Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place « à coup sûr » dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puis l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force « ontologique » qui assure par essence une place à mon livre dans la littérature. Aristoteles dixit.⁹⁰

L'autofiction serait, selon M. Darrieussecq, d'une grande importance à l'autobiographie car elle est un genre qui relate le vécu de l'auteur sans jamais ôter à la fiction son pouvoir de rendre compte de son esprit créatif.

Par ailleurs, Marie Rivière a reçu une formation en psychanalyse en expliquant l'importance de cette science sociale dans l'évolution de sa personnalité et sa carrière d'écrivain :

⁸⁹COLONNA, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit., p. 65.

⁹⁰DARRIEUSSECQ, Marie. L'autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique*, art.cit., p. 372-373

Elle avait fait de la psychologie jusque vers vingt-cinq ans, ensuite elle avait fait une psychanalyse, publié des livres et trouvé un mari. Après toutes ces années de psychologie, passées à tout expliquer par la psychologie [...] Elle apprit à tuer du revers de la main, acheva son analyse, eut quelques amants agréables et rencontrera Diego au comptoir d'un bistrot. (MD. Le pays, p. 107)

Cette relation entre la psychanalyse et l'écriture s'est exprimée davantage par le truchement du travail de l'introspection et d'auto-analyse que nous trouvons dans ce roman, introspection/auto-analyse qui se manifestent au niveau des procédés scripturaux que nous développerons plus loin.

*La fictionnalisation de l'identité du personnage-narrateur trouve place également dans Ni toi ni moi de Camille Laurens. Romancière française, Camille Laurens qui est née le 7 novembre 1957 à Dijon, est agrégée de lettres. Elle a enseigné d'abord en Normandie ensuite au Maroc durant douze ans, et elle s'est installée par la suite dans le sud de la France. Elle a publié plusieurs romans dont *Index*⁹¹ en 1991, *Romance, roman*⁹² ; *Les Travaux d'Hercule*⁹³ et *l'Avenir*⁹⁴ qui forment une quadrilogie. En 1995, elle publie *Philippe*⁹⁵, un récit autobiographique qui relate douloureusement la mort de son propre enfant Philippe. La publication de ce roman a marqué un tournant décisif dans la vie professionnelle de la romancière car grâce à ce roman le grand public découvre son génie et ses talents d'écrivain. Depuis C. Laurens a opté dans ses romans pour l'autofiction qui est selon elle : « le fait d'écrire des livres dont la matière est entièrement autobiographique et la manière romanesque. Ecrire sa vie en la romançant. Utiliser le matériau du vécu.⁹⁶ »*

La romancière a écrit d'autres romans comme : *Quelques-uns*⁹⁷, *Dans ces bras-là*⁹⁸, *L'Amour, roman*⁹⁹, pour ne citer que ceux-ci.

⁹¹ LAURENS, Camille. *Index*. Paris : P.O.L, 1991.

⁹² LAURENS, Camille. *Romance, roman*. Paris : P.O.L, 1992.

⁹³ LAURENS, Camille. *Les Travaux d'Hercule*. Paris : P.O.L, 1994.

⁹⁴ LAURENS, Camille. *L'Avenir*. Paris : P.O.L, 1998.

⁹⁵ LAURENS, Camille. *Philippe, op.cit.*

⁹⁶ LAURENS, Camille. In : KOSCIELNIAK, Annick. L'écrivain Camille LAURENS, prix Fémina, rencontre ses lecteurs samedi à Portiragnes, [En ligne]. [Consulté le 22 juillet 2011]. Disponible sur l'adresse : <http://www.midilibre.fr/2014/05/16/camille-laurens-j-ecris-ma-vie-en-la-romancant,861596.php>.

⁹⁷ LAURENS, Camille. *Quelques-uns*. Paris : P.O.L, 1999.

⁹⁸ LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là, op.cit.*

⁹⁹ LAURENS, Camille. *L'Amour, roman*. Paris : P.O.L, 2003.

L'oscillation du « je » au « Elle » et du « Elle » au « je » dans *Ni toi ni moi* correspond à l'éclatement du nom du personnage principal, Hélène. En effet, Hélène est éclatée en Ellénore, Camille pour référer à la femme en général : « *En dehors de lui et moi, enfin je veux dire, en dehors d'Arnaud et d'Ellénore (qu'on devrait peut-être appeler Hélène [...])* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 38)

Cette technique relève, en effet, des procédés de fictionnalisation car : « *La fictionnalité de ces romans en première personne se déduisait d'abord de la disjonction onomastique de l'auteur réel et du narrateur allégué.* »¹⁰⁰

Ce passage fréquent du « je » au « elle » est présent également dans d'autres romans de C. Laurens, à l'instar de *Dans ces bras-là*. C'est une technique qui décrit le mouvement de la pensée de l'auteure tiraillée entre le passé qui dissimule les grands secrets de sa vie intime et le présent prometteur de l'écriture où elle éprouve, grâce à son imagination, le désir de modifier ce passé : « *Le passage du "je" au "elle" définit-il le passage de la fiction à la réalité? Le "je", c'est sa voix à elle. C'est une présence physique. Le "elle" c'est davantage de l'écriture. "Je" est dans le présent, "elle" a une autre temporalité, c'est souvent le "je" du passé.* »¹⁰¹

C. Laurens raconte sa propre histoire mais en l'attribuant à Hélène afin de garder, semble-t-il, un regard d'observateur qui lui permettra de cerner les points faibles de cette femme qui n'a pu conquérir le cœur de l'homme de sa vie que pour une courte durée. Elle veut voir, mais de l'extérieur, à travers les épisodes du film dont l'auteure-narratrice écrit le scénario qui constitue l'histoire du roman, cette histoire se jouer tout en accordant à la narratrice, qui est son alter-égo, un autre nom et ce n'est que dans l'épilogue que le prénom Camille se révèle :

Je me suis recouchée, Jacques s'est tourné vers moi, m'a prise dans ses bras, je vous aime, Camille, a-t-il dit d'une voix nette, presque catégorique malgré le sommeil, je vous aime—oh, laissons-le m'appeler Camille, pour une fois. Mais qu'est-ce que vous avez fait encore ? (CL. *Ni toi ni moi*, p. 320)

L'attribution d'un nom différent de celui du personnage principal est justifié par P. Gasparini car il considère que : « *Même s'il diffère apparemment de celui de l'auteur,*

¹⁰⁰ GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit, p. 20.

¹⁰¹ LAURENS, Camille. In : GUICHARD, Thierry. *Dans ces bras-là, Le matricule des anges*, 32, sept-nov 2000. [En ligne]. [Consulté le 22 novembre 2013]. Disponible à l'adresse : http://www.alliancefr-oostvlaanderen.be/images/res12_80.pdf.

*le nom du protagoniste peut être chargé de connoter leur communauté d'origine ethnique et culturelle par sa consonance.*¹⁰² »

Le nom de la romancière n'apparaît dans le roman qu'une seule fois, ce qui laisse supposer plusieurs interprétations, entre autres, que le dévoilement de la vraie identité d'Hélène vers la fin de l'histoire exprime une certaine forme d'apaisement auquel la narratrice a abouti après avoir découvert l'origine de la fêlure dont souffrent les hommes qui ressemblent à Benjamin Constant victime de l'absence de la mère source de sa dépression.

Hélène qui n'a pas le même nom que la romancière est écrivaine tout comme Camille Laurens qui reconnaît subrepticement qu'Hélène et elle représentent la même personne en lui attribuant le même métier : elle est tout comme Camille Laurens, romancière invitée pour une réadaptation de son roman au cinéma : « *J'étais invitée par le Centre culturel français pour une lecture autour de mon dernier livre.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 252) et elle affirme que : « -- *Oui. L'idée de ce livre m'est venue il y a longtemps déjà, après la mort de mon bébé...* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 43)

Au cours de la lecture du roman, nous reconnaissons clairement Camille Laurens dans le portrait qu'elle a brossé d'Hélène ; la romancière avoue qu'Hélène est elle-même Camille car elle lui a attribué tous les traits physiques qui la caractérisent : « *De tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc.*¹⁰³ »

La romancière a sans doute introduit son imaginaire dans l'histoire mais sans modifier les événements évoqués et qui ont partie liée avec son propre vécu, elle a focalisé son imagination sur les procédés scripturaux car :

*La narratologie postule un second critère définitoire de la fiction [...]. Contrairement au discours référentiel, qui est pris en charge par son auteur, le récit fictionnel est attribué à un narrateur fictif. La fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel.*¹⁰⁴

¹⁰²GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., p. 43.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

Dans un passage extrait du roman, l'auteure-narratrice revendique la confusion en expliquant au cinéaste que le romancier n'est pas contraint de faire de son texte un calque parfait de la réalité vécue car il peut garder comme supprimer les éléments référentiels afin de donner une nouvelle réalité au filtre de la fiction :

On n'est pas obligés de coller à la réalité, excusez-moi, je suis ridicule. A part le prénom de Philippe, on peut (on doit ?) tout changer. [...] La mère d'Hélène habiterait donc à Sète, sa famille aurait toujours habité là, sa famille aurait toujours habité là, elle y serait née, comme Claire et Philippe, elle y sera sans doute enterrée, cette pensée n'est pas absente de la visite au cimetière, l'hypothèse d'un noir lumineux, qui recompose le monde. (CL. Ni toi ni moi, p. 112- 113)

Ainsi, la confusion que l'auteure-narratrice revendique est liée également à sa conception de la notion d'autofiction. En effet, C. Laurens affirme, contrairement à S. Doubrovsky, que l'auteur pourrait modifier son propre vécu pour montrer son effort fictionnel créatif.

Nous ne prétendons pas être arrivée à démontrer que *Ni toi ni moi* est un roman autofictionnel, mais depuis la mort de son fils « Philippe » C. Laurens tente de se saisir, autrement dit de décrire la douleur de la perte, au travers de l'écriture autofictionnelle en s'inscrivant officiellement dans cette optique.

La romancière a sauvegardé le prénom réel de son bébé Philippe qu'elle a perdu en 1995 et auquel elle a consacré un récit autobiographique qui porte son nom. Ce même prénom est attribué à l'enfant décédé d'Hélène : « *C'était la date anniversaire de la mort de Philippe, et j'ai revécu cette journée, les bruits feutrés de la clinique, les murs blancs, le dénuement, la sensation qu'il n'y a plus de chair autour de la vie, qu'on est sur l'os.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p.238-239)

La conservation volontaire du prénom « Philippe » est corrélative à une signification essentielle du moi de C. Laurens. En effet, ce prénom prend la forme d'une obsession mais aussi et surtout il se transforme en une pièce d'identité définissant les romans de C. Laurens qui affirme que : « *[...] vous allez me dire que c'est un exemple extrême, mais le prénom Philippe, je ne peux pas le changer. Alors que je change le*

*prénom de son père, de sa sœur. Du coup, je me trouve avec des sensations étranges parfois. Il y a Philippe et autour, des personnages.*¹⁰⁵ »

Ce détail autobiographique auquel l'auteure tient constitue le fond de ses pensées. La présence du nom de Philippe dans la trame narrative du roman montre doublement que C. Laurens est marquée par ce souvenir obsédant et qu'elle veille à le garder vivace.

De plus, C. Laurens a vécu une longue période au Maroc et elle le déclare dans son roman : « -- *J'ai reçu l'accord de Casablanca, c'est confirmé. Je suis tellement contente ! Et ils nous prêteront une caméra...* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 137). En ajoutant : « *J'ai habité trois ans à Casablanca. J'avais vingt-trois ans à mon arrivée, je venais de me marier.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p.252)

C. Laurens tisse avec le Maroc un lien assez particulier car c'est là-bas où elle a vécu sa première expérience d'écriture et d'altérité en côtoyant de près une nouvelle culture.

Ainsi, le procédé de *fictionnalisation* de l'identité du personnage/narrateur est explicitement présent dans *Ni toi ni moi* car d'une part, la romancière a eu recours à son propre vécu pour encourager le lecteur à prospecter dans l'histoire tous les indices de sa présence. Et de l'autre, elle a accordé a priori au personnage principal un prénom tout à fait différent du sien et ce n'est que vers la fin de l'histoire qu'elle éclaire le lecteur en dévoilant son propre prénom.

Ce procédé est également présent dans le roman de M. Mokeddem. Nous tenterons en ce sens d'effectuer un travail comparatif entre *Mes hommes*¹⁰⁶ roman autobiographique et *l'Interdite*, roman dont nous tenterons de démontrer l'appartenance au genre autofictionnel.

Dans *L'Interdite* deux voix différentes se font entendre, celle de Sultana Medjehad, la narratrice principale qui représente la romancière principale et celle de

¹⁰⁵ LAURENS, Camille. Entretien de Camille Laurens avec Jean-Pierre Lebrun. [En ligne]. [Consulté le 30 juin 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/publications/centre-documentaire/44-categories-fr/site/1871-Entretien_de_Camille_Laurens_avec_Jean_Pierre_Lebrun.

¹⁰⁶ MOKEDDEM, Malika. *Mes hommes* (2005). Alger : Sédia, 2006.

Vincent Chauvet qui est son alter-ego puisqu'il est son double.¹⁰⁷. La romancière a accordé aux deux personnages-narrateurs le pronom personnel « je ».

Mais comme Sultana Medjehad est la narratrice principale de l'histoire (puisque la romancière lui a consacré le chapitre d'ouverture et celui de clôture et que les grands moments de l'histoire racontée font référence à la vie intime de M. Mokeddem), notre analyse sera focalisée plus particulièrement sur elle sans pour autant négliger Vincent Chauvet.

Il est vrai que la romancière n'a pas attribué totalement son prénom à la narratrice de *l'Interdite* mais elle a procédé à un travail de substitution onomastique en lui donnant un prénom ayant le même sens que le sien : « *-Qui êtes-vous, madame, s'il vous plaît ?*

-Sultana Medjahed, une amie de Yacine, est-il là ? » (MM. *L'Interdite*, p.12)

Si nous procédons à un travail d'interprétation en langue arabe, nous constatons que Malika et Sultana, signifient Reine, ce qui implique que Sultana n'est que le synonyme de Malika et donc un "nom second". Cette stratégie, à laquelle M. Darrieussecq fait également appel dans son roman, sème le doute sur l'identité du personnage-principal mais elle sert en réalité de tremplin pour attirer l'attention du lecteur sur cette similitude entre la narratrice principale et la romancière. De plus, elle atteste de l'effort fictionnel déployé par l'auteure dans la réalisation de la triple identité auteur/ narrateur/personnage principal.

Le choix de ce prénom n'est pas fortuit dans la mesure où il est intimement lié à l'enfance de la romancière qui le confirme dans son roman autobiographique *La transe des insoumis*¹⁰⁸ :

Moi, on m'a donné pour prénom Reine. Je n'y suis pour rien. C'est une perversion si répandue dans le pays que de donner des prénoms sublimes aux filles pour mieux s'appliquer toute une vie à les asservir, les avilir. Du reste, je me sentirais plutôt sorcière que reine avec au bout de ma baguette quelques mots fabuleux : Pourquoi pas ? Peut-être !...par lesquels tout peut advenir ou disparaître d'un seul éclat.

¹⁰⁷ Dans le deuxième chapitre de la troisième partie de notre thèse, nous développerons la notion de dédoublement pour démontrer que V. Chauvet est le double de S. Medjahed.

¹⁰⁸ MOKEDDEM, Malika. *La Transe des Insoumis*. Paris : Grasset, 2003, p.107.

P. Gasparini précise à propos de cette technique du codage sémantique : « *En codant le nom du héros, le roman autobiographique sollicite la sagacité du lecteur qu'il transforme en espion d'une vie mise en énigme.*¹⁰⁹ »

Le cryptage du nom de la narratrice principale répondrait donc à ce désir d'inciter le lecteur à partager l'histoire avec son auteur, à donner son avis. Mais il s'agit notamment d'une procédure ayant pour dessein d'impliquer le lecteur dans la trame narrative pour l'amener à s'interroger davantage sur la réalité de cette relation qui unit la narratrice Sultana et l'écrivaine M. Mokeddem.

Selon P. Gasparini, la confusion des prénoms :

*N'a pas pour seule fonction de suggérer un rapprochement entre l'auteur et son double. Elle annonce aussi un mouvement rétrospectif, dans la mesure où le « petit nom » renvoie au temps révolu de l'enfance et de l'adolescence. Comme l'explique Henri Godard, le prénom connote, « l'intérieur » qui renvoie à l'antérieur.*¹¹⁰

La connotation de ce prénom, en l'occurrence Sultana, liée en grande partie au passé de la narratrice, est très manifeste dans le passage suivant :

*Ali Marbeh freine comme un forcené à deux pas de moi :
-Ce n'est pas la peine de nous la jouer ! Tu n'es que Sultana Medjahed.
Sultana, Sultana, ha, ha ! Sultana de quoi ? Telle mère, telle fille. (MM.
L'Interdite, p.119).*

Les habitants d'Ain Nekhla comprennent parfaitement la valeur sémantique du prénom de Sultana. Ils estiment que ce prénom ne lui convient pas et qu'elle n'en est pas digne à cause de sa mauvaise réputation, celle d'une femme émancipée qui ne respecte pas les traditions du village. Elle n'a, selon ses concitoyens, aucune valeur car elle n'est que Sultana, une femme ordinaire du village parmi d'autres et qui ressemble à sa mère et non pas une reine.

Ce passage nous rappelle un autre passage de son roman autobiographique *la Transe des insoumis* quand la narratrice dit : « *Moi, on m'a donné pour prénom Reine. Je n'y suis pour rien.* ». Et dans *L'interdite*, nous lisons : « *Sultana de quoi ?* »

Ce prénom fait pour la narratrice partie intégrante de sa mémoire et de son passé. Il est vrai qu'il existe dans le roman plusieurs éléments autobiographiques mais il semble que la romancière ne voulait pas dévoiler totalement son identité. D'une part, ceci pourrait

¹⁰⁹ GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., p. 37.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.34.

avoir partie liée avec la période de la parution du roman, celle des années 90 où le terrorisme a atteint son apogée et où les romanciers, notamment les femmes, ont été menacés et il ne leur était pas facile de dénoncer explicitement, en se dévoilant, la violence et l'injustice. Le recours à un « second nom » aurait permis à l'auteure de dénoncer la violence sans avouer totalement sa propre identité. La fictionnalisation du nom permet à M. Mokeddem, d'une part, de révéler sa souffrance pendant son enfance à cause de son vrai prénom et de l'autre, d'affronter les grandes injustices ayant accablé l'Algérie pendant cette époque.

Le critique littéraire Yolande Aline Helm a écrit à propos de *l'Interdite* :

*L'irruption de la violence en Algérie, les événements qui se déroulent de l'autre côté de la Méditerranée vont fortement marquer les dernières productions de Malika Mokeddem qui amorce ce qu'on pourrait qualifier sa deuxième période. Succombant à l'urgence de dire la situation de terreur, elle s'engouffre elle aussi dans ce créneau. Et face à ce présent, à l'histoire immédiate, pas de recul possible ; il faut faire vite : écrire, écrire avant que ne sèche le sang du crime, avant que ne vienne l'oubli.*¹¹¹

Au travers de la procédure du camouflage, par le truchement de la synonymie, de l'identité de l'auteure/narratrice, l'auteure invite le lecteur à prospecter dans ses autres romans et interviews plus d'informations pour l'encourager à découvrir ses talents de femme écrivain. En effet, *l'Interdite* est une première esquisse de la vie de M. Mokeddem, l'écrivaine et le médecin, car même si ses deux premiers romans : *Le siècle des sauterelles*¹¹² et *Les hommes qui marchent*¹¹³ rassemblent des indices liés à son vécu, le projet de la romancière était beaucoup plus basé sur la narration et les stratégies d'écriture. Cependant dans *l'Interdite*, la romancière se consacre à la dénonciation de toutes les formes d'injustice qui font le quotidien des Algériens tout en éclairant en même temps un volet intéressant de son vécu propre, celui de son enfance.

Toutefois, le lecteur est invité à découvrir l'identité de l'écrivaine à travers son portrait physique comme c'est le cas dans *Ni toi ni moi* de C. Laurens.

Dans le dessein de se présenter davantage aux yeux du lecteur et de l'aider à la reconnaître à travers Sultana, M. Mokeddem laisse le soin à Vincent Chauvet, son double, de broser son portrait en vue de la décrire physiquement : « *Elle, elle est la seule femme. Mince,*

¹¹¹ HELM, Yolande-Aline. *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*. Paris : L'Harmattan, 2000, p.234.

¹¹² MOKEDDEM, Malika. *Le siècle des sauterelles*. Paris : Le livre de poche, 1996.

¹¹³ MOKEDDEM, Malika. *Les hommes qui marchent*. Paris : Le livre de poche, 1990.

teint de chocolat, cheveux cafés et frisés comme ceux de Dalila, avec dans les yeux un mystère ardent. » (MM. *L'Interdite*, p.65).

Le même portrait est donné à lire dans *La Transe des insoumis* : « *Belle signifie blanche, grasse et les cheveux raides. Je suis gracile, noire et frisée.*¹¹⁴ »

Outre ces similitudes physiques, il existe d'autres éléments de narration, à l'instar du métier du médecin et la vie de Sultana à Montpellier, qui nous permettent de déceler cette relation entre l'auteur du texte et le personnage principal-narrateur. Si M. Mokeddem a puisé autant d'éléments narratifs dans sa vie propre et les a attribués à Sultana Medjahed, c'est pour en faire la narratrice principale et attirer l'attention du lecteur sur cette possibilité de triade nominale "Auteur = narrateur = personnage principal".

Dans les trois romans donc, le pacte autobiographique fondé sur la triade nominale : auteur = narrateur = personnage principal et la narration à la première personne est présent. En effet, M. Darrieussecq dans *Le Pays* et M. Mokeddem dans *L'Interdite* ont investi la valeur sémantique du nom pour fictionnaliser et codifier leur identité et en même temps accorder à leur protagonistes leur propre nom. Par ailleurs, C. Laurens a opté pour une autre stratégie de *fictionnalisation* de l'identité du personnage principal en se basant sur un patronyme tout à fait différent de son propre patronyme pour renforcer la tension fictive de son roman, mais arrivée à la fin de l'histoire et à la manière des réalisateurs du film, elle laisse apparaître son propre nom pour indiquer au lecteur qu'Hélène et Camille renvoient à la même personne.

Compte tenu de la définition que L. Jenny a donnée de l'autofiction, la présence du pacte autobiographique ne suffit pas à elle seule à démontrer que notre corpus est autofictionnel. Pour attester davantage de la présence du pacte romanesque dans les trois romans, nous nous intéresserons maintenant à l'indication générique « roman » et à la *fictionnalisation* de l'histoire du personnage/narrateur. Car la présence de deux pactes contradictoires, en l'occurrence autobiographique et romanesque, est la preuve de l'existence du pacte autofictionnel dans l'espace narratif de chaque roman.

¹¹⁴MOKEDDEM, Malika. *La Transe des insoumis*, op.cit., p.60.

I-1-2- Le pacte romanesque

I-1-2-1. L'indication générique "roman"

La présence de la mention générique « roman » sur la page de couverture du roman atteste de son aspect fictionnel et est, selon P. Lejeune, l'équivalent du pacte romanesque qu'il définit ainsi : « *Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque, [...] attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture [...]).* ¹¹⁵ »

Un peu plus loin, il précise, dans le tableau qu'il a dressé du classement des écrits de soi, que le : « *Pacte romanesque (la nature de « fiction » du livre est indiquée sur la page de couverture).* ¹¹⁶ »

En effet, l'indication générique « roman » est indiquée dans *l'Interdite* sur la quatrième page de couverture du roman :

C'est de sa vie et de son expérience que Malika Mokeddem a tiré ce roman d'une société déchirée entre préjugés et progrès, religion et fanatisme. Roman d'engagement et de témoignage, donc ; mais roman d'abord, d'une écriture authentique, frémissante de passion. ¹¹⁷

Le terme « roman » est répété à maintes reprises, comme si l'éditeur du roman jugeait important d'informer le lecteur de l'aspect romanesque de l'histoire pour qu'il ne se laisse pas dominer par les éléments autobiographiques contenus dans l'histoire.

De même dans *Ni moi ni toi*, l'indication générique « roman » est mentionnée sur la quatrième de couverture : « *C'est un roman d'amour ? Un roman de haine ? Peut-être un roman policier : on enquête sur la disparition de l'amour.* ¹¹⁸ »

La mention générique est accompagnée d'une série de questions visant à intriguer le lecteur et à le préparer à trancher le nœud gordien dans ce roman, celui de comprendre les raisons qui ont incité Adolphe, Constant et Arnaud à délaisser leurs dulcinées.

M. Darrieussecq, quant à elle, laisse également le soin à l'éditeur de son roman d'inscrire la mention générique « roman » à l'endroit qu'il juge plus approprié. Sur la

¹¹⁵ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, op.cit., p. 27.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁷ MOKEDDEM, Malika. *L'interdite*, op.cit., la quatrième de couverture.

¹¹⁸ LAURENS, Camille. *Ni toi ni moi*, op.cit., la quatrième de couverture.

quatrième de couverture, s'énonce donc le genre du roman *Le Pays* : « *C'est un roman d'amour, et des cartes postales. Mais est-ce que ça existe, un pays sans Etat ?*¹¹⁹ »

Dans les trois romans, nous voyons explicitement la mention générique « roman » présente, attestant de la présence d'un pacte romanesque qui autorise une lecture d'ordre fictionnelle. Mais il demeure nécessaire d'interroger les éléments autobiographiques soumis à la fiction afin de comprendre cette oscillation du vécu à la fiction et de la fiction au vécu. Dans cet ordre d'idées, nous commencerons à mettre en exergue la *fictionnalisation* de l'histoire du personnage/ narrateur pour mieux rendre compte de l'importance de ces « inexactitudes référentielles » car comme l'écrit à juste titre P. Jourde :

*Mais [Camille LAURENS] appellerait ça roman, quand même, parce que raconter sa vie, ça fait écrivain du dimanche, pas capable d'imaginer autre chose, de parler d'autre chose. Il y en a des milliers comme ça, des écrivains du dimanche, racontant leurs émois amoureux. On ne les publie pas, heureusement. Alors ça serait un roman.*¹²⁰

I-1-2-2- Fictionnalisation de l'histoire du personnage/ narrateur

Pour rendre compte du procédé de la *fictionnalisation* de l'histoire du personnage/narrateur, il convient d'exploiter les éléments autobiographiques présents dans chaque roman. Par exemple dans *Le Pays*, Marie Rivière et M. Darrieussecq ont de nombreux points communs, le métier d'écrivain et l'amour de la littérature : « *La journaliste de la télévision locale m'interrogeait : en tant qu'écrivain yuoangui de langue française, que pensais-je de l'avenir du pays ?* » (MD. *Le Pays*, p. 50)

Nous ne perdons pas de vue que notre objectif principal, dans la présente étude, est de démontrer que notre corpus fait partie intégrante des romans autofictionnels, et cela ne peut se réaliser que par le biais de la présence de certains indices spécifiques à l'autofiction. Que l'écrivain attribue au personnage principal son métier, cela pourrait être selon la terminologie de P. Gasparini « un opérateur d'identification » très rentable qui

¹¹⁹ DARRIEUSSECQ, Marie. *Le Pays*, op.cit., la quatrième de couverture.

¹²⁰ JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris : Esprit des péninsules, 2002, p. 168.

permet de dépasser la condition préliminaire de l'identité nominale : auteur/ narrateur/ personnage principal. P. Gasparini écrit dans cet ordre d'idées :

*Pour que le concept d'autofiction débouche sur la définition d'une catégorie consistante, il faut sans doute dépasser le cadre étroit de l'homonymie. Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre le nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socio-culturel, leur profession, leur aspiration, etc.*¹²¹

Marie Rivière a écrit également un roman où le personnage principal se métamorphose en cochon, tout comme dans *Truisme*¹²² de Marie Darrieussecq : « *Pourquoi un cochon, dans votre premier roman ?* » (MD. *Le Pays*, p. 52)

La narratrice qui est le personnage principal du roman a passé elle aussi une partie de son enfance au Pays : « *Quand j'étais petite, au pays, je me penchais dans la cage d'escalier du phare* » (MD. *Le Pays*, p.28). Par ailleurs, elle vivait sa jeunesse et les moments intenses de son succès à Paris exactement comme M. Darrieussecq : « *Et à Paris, c'était peut-être à Paris déjà à Paris ? Le jour où nous avons acheté des meubles ?* » (MD. *Le Pays*, p. 57), en ajoutant que : « *[...] maintenant que la décision était prise mon mari et moi n'osions plus nous regarder : de peur que l'un de nous deux craque et supplie de rester à Paris.* » (MD. *Le Pays*, p.17)

Marie Rivière, tout comme la romancière, partage sa vie avec ses deux enfants, Tiot et Epiphanie : « *Moi, Marie Rivière, pleine d'Epiphanie Herzl, je me déplaçais comme un bateau, proue en avant, en équilibre latéral.* » (MD. *Le Pays*, p. 220)

Marie était également psychanalyste : « *[...] ensuite elle avait fait une psychanalyse, publié des livres et trouvé un mari.* » (MD. *Le Pays*, p. 107)

Il va sans dire que le choix d'un ami psychanalyste n'est guère aléatoire dans la mesure où il nous permet de déceler la relation intime que l'écrivaine entretient avec la psychanalyse : « *Mon ami Walid, qui est un psychanalyste à Londres, fêtait son anniversaire au Groucho, et je ne m'étais promis de ne pas boire, demeurant aux abords d'un délicieux saladier de cranberry juice.* » (MD. *Le Pays*, p. 196)

¹²¹ GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., p. 25.

¹²² DARRIEUSSECQ, Marie. *Truisme*, op.cit.

Les rapports familiaux et sociaux ainsi que la présence de plusieurs éléments qui relèvent du vécu de la romancière et qui sont liés à l'état civil sont des « opérateurs d'identification » très importants.

Par ailleurs, après avoir mis en relief les ressemblances majeures entre M. Darrieussecq et Marie Rivière, il convient de dégager également les divergences entre Marie la romancière réelle et Marie, l'écrivaine imaginaire afin de mettre en exergue le pacte romanesque par le truchement du procédé de la *fictionnalisation* de l'histoire du personnage principal/narrateur.

Parmi ces divergences, on relèvera le métier de la mère de la narratrice qui occupe une place centrale dans le roman. Car la mère de l'écrivaine est professeur de français alors que celle de la narratrice est sculpteuse : « *Trente ans plus tard ma mère sculpte des statues funéraires qui lui valent une reconnaissance mondiale.* » (MD. *Le Pays*, p. 66). Elle ajoute : « *J'aime bien l'arbre en métal, une œuvre ancienne de ma mère* » (MD. *Le Pays*, p. 81)

Le choix du métier de la mère n'est pas fortuit car la romancière développe à travers le métier de la mère de la narratrice la thématique des "fantômes" qui hante son imaginaire et qui renvoie au vide existentiel ressenti par la narratrice. La mère de la narratrice s'investit remarquablement dans la sculpture de statues funéraires. La mère qui donne la vie est donc aussi celle qui prépare ses enfants à affronter la mort.

Dans une interview consacrée exclusivement à son roman *Le Pays*, M. Darrieussecq déclare que le pays dans lequel se déroulent les événements de son histoire n'est qu'un lieu imaginaire : « *Dans mon roman, il s'agit d'un pays imaginaire, le « Pays yuoangui.*¹²³ »

M. Darrieussecq inscrit donc l'histoire de son roman, où plusieurs événements relèvent de sa vie intime, dans un espace imaginaire attestant d'un effort de *fictionnalisation* de l'histoire de l'auteur-narrateur-personnage principal. Ce faisant, *Le Pays* se donne à lire comme un roman autofictionnel dans la mesure où l'auteure et la narratrice possèdent le même patronyme et partagent également quelques souvenirs mais en soumettant aussi certains éléments autobiographiques au travail de la *fictionnalisation*.

¹²³ DARRIEUSSECQ, Marie. In : PIERRE, Thomas. Marie Darrieussecq. Écrivain : Le Pays est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays, art.cit.

Le Pays est le double de son pays d'origine, double qui ressemble au pays basque mais qui lui est différent à cause de la *fictionnalisation* de l'histoire du roman et de la modification de certains lieux. En réponse à une question visant à comparer le « Pays yuoanguï » à Euskal Herria, M. Darrieussecq explique : « *Après avoir lu mon roman, j'ai des amis qui m'ont dit que cela ne ressemblait pas du tout au Pays Basque. C'est exactement ce qu'on appelle l'inquiétante étrangeté, cela y ressemble tout en étant différent.*¹²⁴ »

Par ailleurs, la composition spécifique car cinématographique de *Ni toi ni moi* reflète l'esprit confus de la narratrice tourmenté par les diverses questions liées à l'absence de l'amour. Il s'agit, en effet, d'un roman qui traite particulièrement de la problématique éternelle de l'amour perdu/ retrouvé mais avec un double regard, celui de l'écrivaine et celui du cinéaste. La composition de ce roman est basée sur l'expérience personnelle de la romancière, ce qui explique la présence, dans le roman, de certains éléments autobiographiques comme la disparition prématurée de son fils Philippe, et elle tente d'apporter des réponses probantes aux questions engendrées par ses blessures intérieures puis par celles générées par sa relation avec son amant Arnaud en expliquant :

Je veux voir comment, mais je veux aussi savoir pourquoi. La cause des choses, le sens qu'elles ont et le sens qu'elles prennent, pourquoi ça bifurque, pourquoi ça dérape, qu'est-ce que j'ai fait, pourquoi tu dis ça, qu'est ce que je t'ai fait, pourquoi tu ne m'aimes plus ? Parfois les mots peuvent en rendre compte, l'absence, ça les connaît. (CL. Ni toi ni moi, p. 19)

Ni toi ni moi, basé essentiellement sur un échange par e-mails électroniques entre la romancière et un jeune réalisateur qui lui a proposé d'adapter son roman au cinéma, donne à lire une expérience réellement vécue par l'auteure :

Sincèrement je ne crois pas que ce soit une bonne idée, je ne sais même pas si c'est possible. Puisque vous m'avez entendue lire à la radio L'Homme de ma mort, vous savez qu'il s'agit d'un récit très bref, quelques pages, vingt minutes à peine. (CL. Ni toi ni moi, p. 17)

Nous lisons explicitement dans ce passage que l'histoire du roman est née d'un compromis entre l'auteure-narratrice qui a vécu la partie essentielle de l'histoire du roman et le cinéaste qui n'a jamais connu auparavant l'auteure-narratrice et qui n'a pas vécu son

¹²⁴ *Ibid.*

histoire. En donnant son aval au cinéaste, l'auteure-narratrice accepte de soumettre son histoire personnelle au travail de *la fictionnalisation* supposant la modification de certains éléments autobiographiques.

Toutefois, ce jeune réalisateur a refusé, selon l'écrivaine, d'apparaître dans le roman : « *Si celui-ci approuve entièrement la publication de ce work in progress qu'il a d'ailleurs lui-même suggéré, il n'a pas souhaité que son nom ni, à exception près, ses messages y apparaissent* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 11). Ce refus, emblématique à plus d'un titre de la personnalité du cinéaste, nous incite à nous poser plusieurs questions, entre autres : est-ce que le refus du cinéaste d'apparaître dans la trame narrative signifie qu'il était lui aussi victime d'une histoire semblable ou bien ce refus réfère-t-il à la lâcheté de certains hommes et à leur incapacité d'assumer leur responsabilité envers leurs partenaires dans une relation durable ? En effet, l'omission du « je » qui renvoie au cinéaste et sa substitution par le pronom personnel « vous » donne à voir la technique d'adresse qui caractérise l'autofiction car comme l'explique à juste titre C. Laurens : « *L'autofiction a de l'intérêt quand c'est un « je » qui suppose immédiatement un « vous » ou un « tu », fût-il imaginaire.*¹²⁵ »

Le roman autofictionnel est selon C. Laurens un lieu d'échange où le « je » exprime l'histoire personnelle de l'auteur en tenant compte de la présence du lecteur. Ce roman traite principalement de la problématique de l'amour, il est pour l'écrivaine : « *[son] projet, d'une façon ou d'une autre : enquêter sur la disparition de l'amour.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 52)

Dans le dessein de percer ce mystère, C. Laurens s'inspire d'*Adolphe*¹²⁶, roman de B. Constant qui relate l'histoire de l'échec multiple de l'amour :

J'avais lu Adolphe au lycée. Si je l'ai relu il y a trois ans, c'est à cause de cet homme que je venais de rencontrer et qui m'en a parlé presque tout de suite. [...] A un moment, je me suis tellement immergée dans ces lectures qu'assez vite Arnaud, Benjamin et Adolphe n'ont plus fait qu'un seul homme. (CL. *Ni toi ni moi*, p.36)

La romancière qui a vécu elle-même une histoire d'amour qui a fini par un échec douloureux s'inspire de l'histoire d'*Adolphe* pour tenter de comprendre le désamour dont

¹²⁵ LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens*. Paris : Léo Sheer, 2011, p. 33.

¹²⁶ CONSTANT, Benjamin. *Adolphe, op.cit.*

elle fait l'objet, pour cela nous référerons sporadiquement à *Adolphe* pour mieux comprendre et illustrer *Ni toi ni moi* vu les apparentements indéniables entre ces deux romans. Dans son roman, en effet, B. Constant explique, selon son point de vue, les raisons du retournement des sentiments. C. Laurens fait donc d'Adolphe un personnage principal de son roman tout en lui octroyant une identité nominale de substitution afin d'apporter une explication au changement brutal de son amant Arnaud :

Appelons-le Arnaud, puisqu'il faut bien lui inventer un prénom et que plus personne aujourd'hui ne peut porter celui d'Adolphe—mais si ce prénom ne vous plaît pas, vous pouvez le changer ! C'est un roman autobiographique, et depuis, j'ai lu aussi le journal intime de Benjamin Constant, et une partie de sa correspondance avec ses amis ou ses maîtresses. A un moment, je me suis tellement immergée dans ces lectures qu'assez vite Arnaud, Benjamin et Adolphe n'ont plus fait qu'un seul homme. Encore maintenant, quand je lis : « Oh ! Je voudrais aimer », je me sens indiscreète comme s'il venait de l'écrire dans son carnet secret, et malheureuse comme s'il s'agissait de nous, de lui et moi. (CL. Ni toi ni moi, p. 35)

La narratrice, qui est écrivaine tout comme la romancière, voulait faire d'un roman qu'elle a déjà lu, en l'occurrence *Adolphe*, le socle d'une expérience à la fois vécue et imaginaire. En effet, *Ni toi ni moi* ne relate pas une simple histoire qu'elle raconte dans tous ses détails, mais il s'agit plutôt d'« un chantier mental » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 24) dans lequel C. Laurens enrichit sa propre expérience de celle d'un écrivain de renom et tente d'apporter au lecteur une réponse globale aux mécanismes des chagrins d'amour :

J'aime Benjamin Constant, je l'aime d'amour ; j'ai pour Adolphe une passion malheureuse, je pense que vous l'avez compris. « J'avais pris en horreur l'empire des femmes. Ellénore ne m'inspirait plus qu'une pitié mêlée de fatigue », dit-il dès le chapitre 4, déjà lassé, désabusé. Je le lis, je le relis, je lis et je relis ce qu'il dit de moi, de lui et moi, et je voudrais le saisir en entier, l'exprimer comme en exprime le jus d'un fruit : quelle est cette pitié ? Pourquoi cette fatigue ? Qu'est-ce qui l'épuise, qu'est-ce qui s'épuise—si tôt, si vite ? La cause est-elle en moi, vraiment ? Qu'est-ce qu'un homme méprise, dans une femme ? Pourquoi en meurt-elle ? Je voudrais être, deux siècles après, le regard d'Ellénore, son souffle---dire par sa voix ce qui la blesse, voir par ses yeux ce qui la tue. En son nom, je demande un droit de réponse. En termes techniques, j'envisage donc une caméra subjective. Je serais l'œil et la main, c'est moi qui tiendrais le manche, le crachoir, les rênes. Bref, ce serait le film d'une femme. Le problème, c'est que vous êtes un homme. C'est le seul vrai problème, en fin de compte. Mais ça tombe bien, puisque c'est aussi le seul vrai sujet. (CL. Ni toi ni moi, p. 41)

Nous avons jugé utile de présenter cet extrait dans sa totalité dans la mesure où il constitue, on le conçoit, le cœur de l'histoire du roman, car il résume expressément le

projet de la romancière. Elle accepte d'adapter son livre au cinéma, de faire partager l'histoire du désamour subi avec un public beaucoup plus large que celui qui a écouté l'histoire à travers la radio. Nous lisons à la fin du passage : « *Le problème, c'est que vous êtes un homme.* ». Cette phrase traduit manifestement la douleur intense que vit la narratrice à cause du délaissement amoureux causé par son amant qu'elle appelle : « *l'homme de [sa] mort* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 35) ; elle laisse voir que l'auteure-narratrice considère que les hommes sont, pour la femme, la première cause du désespoir et du malheur. Ceci nous amène, à notre tour, à chercher dans ce roman les véritables causes de son hostilité envers les hommes, hostilité qui s'exprime dans un premier temps par la rupture sentimentale vécue.

Si C. Laurens s'est référée dans son analyse à *Adolphe* de B. Constant, c'est parce que l'écrivain développe, selon un point de vue masculin, les raisons de l'échec amoureux qui demeurent encore énigmatiques aux yeux de beaucoup d'amoureux :

Quand Ellénore meurt à la fin d'Adolphe, délaissée par un homme qui ne l'aime pas, ce sont toutes les femmes qui meurent, dans tous les temps. Et lorsqu'il écrit : « Je suis si fatigué d'être toujours nécessaire et jamais suffisant », n'est-il pas tous les hommes ? (CL. *Ni toi ni moi*, p.37)

Le projet de C. Laurens dans ce roman se limite-t-il réellement à la mise en scène d'une partie essentielle de son vécu, ou bien tente-elle d'en faire une enquête universelle ? Il semble que les deux projets aient donné à la romancière l'envie de s'interroger, avec une vision féminine, sur les véritables causes du changement brutal des sentiments tout en expliquant au cinéaste, partenaire de la rédaction cinématographique escomptée, que son travail ne se limite pas à cerner les causes de l'échec amoureux mais qu'il s'intéresse également à la mise en valeur de certaines solutions susceptibles d'apporter une aide précieuse aux victimes des chagrins d'amour :

La difficulté que nous allons avoir, vous et moi, je le crains, c'est que ce qui m'intéresse, moi, c'est Ellénore—c'est Hélène, c'est Elle. Vous verrez, quand vous lirez Adolphe, que tout est raconté à la première personne, de son point de vue à lui, masculin singulier : comment il la rencontre, comment il la séduit, comment ses sentiments pour elles se défont, il tire le fil qui détricote à toute allure le texte de l'amour qu'il avait écrit à sa seule vue. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 40)

Ni toi ni moi se donne à lire comme un dialogue avec *Adolphe* de B. Constant dans la mesure où l'auteure-narratrice donne une autre coloration à l'expérience de la perte de

l'amour qu'elle a vécue tout en la soumettant au point de vue de B. Constant. C. Laurens est partie de l'expérience personnelle de B. Constant pour développer le sujet de l'échec de l'amour en tant qu'invariant à partir duquel elle décrit la ressemblance entre l'homme insoucieux du passé et l'homme infidèle du présent, à l'image de son amant qui l'a délaissée sans lui donner une explication. Son roman est donc un projet de réécriture de l'emprunt sous un autre angle de vue. En portant son choix sur le genre autofictionnel comme aire d'écriture libre qui tient compte, selon S. Doubrovsky, de l'aventure du langage et donc de la fiction au niveau de la langue, C. Laurens dispose d'une matière riche pour établir une sorte de dialogue entre *Adolphe* et *Ni toi ni moi*, dialogue qui autorise une comparaison entre les deux romans. Ce travail de comparaison nous le verrons tout au long de notre recherche à travers surtout les différents procédés scripturaux. Ce rapport que C. Laurens établit avec les textes du passé et les mots dans le contexte du roman autofictionnel nous rappelle la définition donnée par le comparatiste de l'homme social :

*[...] l'homme social est [...], pour le comparatiste, cet être dont parlait Goethe, redevable à de nombreux esprits qui l'ont précédé, vivant aussi de tant de textes passés et pourtant présents. Il est surtout un homme qui rêve avec des mots. Et il importe de comprendre ses rêves et d'entendre ses mots.*¹²⁷

Nous reviendrons plus loin sur ce langage, pour démontrer que cet intérêt que l'autofictionnalité accorde aux mots et aux textes de ses prédécesseurs fait de lui « un homme sociale. », langage que M. Hadj-Naceur définit comme : « *universel que l'on se plaît à imaginer comme celui de cet à-venir transfiguré que dessinent (ou plutôt, laissent pressentir) les fictions lues [...]*¹²⁸ »

En effet, la composition particulière de *Ni toi ni moi* réside dans l'écriture-gigogne ou la technique d'emboîtement et la mise en abyme pour lesquelles C. Laurens opte. Autrement dit, elle insère dans sa propre histoire une autre histoire en voie de réalisation : celle du couple Arnaud et Hélène. Ces deux personnages vont jouer dans le film envisagé le rôle de Camille et de son amant. Les personnages de la deuxième histoire, celle du film, sont les doubles de personnes réelles auxquelles l'auteure a changé de nom

¹²⁷ PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris : A. Colin, 1994, p. 184. Cité In : HADJ-NACEUR, Malika. *Le processus de dérision : stratégies d'écriture d'ici et d'ailleurs*. Thèse de doctorat : littérature. Alger : Université d'Alger, 2006.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 583.

en leur conservant le même rôle qu'ils ont joué dans la vie réelle. Cette modification des noms des personnages fait partie du travail de *fictionnalisation* de l'histoire de l'auteur-narrateur-personnage principal :

Vous êtes drôle ! Vous me demandez qui seront les personnages de notre film, alors que je ne vous ai pas encore dit oui. Vous allez un peu vite, non ? Bon. Je ne peux toujours vous parler des personnages de mon roman, tels que je les vois : après tout, écrire, c'est d'abord se faire un film ! En dehors de lui et de moi, enfin je veux dire, en dehors d'Arnaud et d'Ellénore [...], il y a Lise, sa fille, qui vit avec elle (elle est divorcée). [...] Il est cinéaste— je pense que vous serez d'accord pour ne pas changer ce point du scénario. Il a trente-six ans, il est plus jeune qu'elle, pas beaucoup plus mais il faut que ça se voie, surtout au début [...] Et puis il y a l'amant d'Hélène, Jacques [...]. (CL. Ni toi ni moi, p. 38)

L'adresse directe de l'auteure-narratrice au cinéaste pour lui demander son avis à propos de certaines informations liées à l'histoire atteste de la part accordée à la fiction. Il va sans dire que l'auteure-narratrice écrit le scénario du film sur la base de son histoire personnelle, mais son consentement aux changements apportés par le cinéaste suffit pour affirmer que cette histoire dite personnelle et vraie a subi une *fictionnalisation*.

Par ailleurs, l'utilisation de tous les détails de son vécu n'a pas pu gommer la part inventive de la romancière qui a donné libre cours à son imagination en créant de nouvelles règles liées à la composition des textes romanesques. C. Laurens met à la disposition du lecteur un texte qui rompt avec la forme traditionnelle du roman, forme qui reflète son état d'âme tourmenté par son angoisse existentielle, une angoisse ressentie par les femmes soucieuses de percer les mystères de l'existence humaine.

Il est vrai que la romancière a opté pour une composition qui défie les règles canoniques de l'écriture puisqu'elle déclare que son roman est « un chantier mental », où aucune forme d'ordre n'est attendue, mais cet emploi ne saurait être innocent : il correspond à une stratégie réfléchie, celle d'être porte-parole d'une société qui se refuse à toute forme d'ordre et où l'injustice prend le dessus, que nous essayerons de montrer dans d'autres parties de notre travail.

Par ailleurs, la romancière ne donne pas une fin unique à l'histoire racontée mais elle lui en propose plusieurs. Ceci constitue un élément fictionnel majeur car la romancière cible l'effort interprétatif du lecteur en variant les possibilités de lectures de ce roman. Ainsi, elle met en exergue sa capacité d'imagination, par le truchement de la

technique du roman en train de s'écrire, ce qui suppose que le retournement des sentiments aurait plus d'une raison :

Si on suit séparément l'un ou l'autre des personnages, si on les revoit séparés, on commence un autre film, enfin, il me semble. Mais sinon, oui, bien sûr que j'ai une autre fin à vous proposer, et même plusieurs, ce n'est pas ça qui manque. (CL. Ni toi ni moi, p.251)

C. Laurens nous surprend dans le prologue par une fin totalement différente de celle à laquelle nous nous attendons, car elle découvre, grâce à sa relation intime avec Jacques le psychanalyste, vers la fin de l'histoire, la raison principale de ce retournement de sentiments ou plutôt du désamour de l'un des protagonistes pour l'autre. Camille trouve une explication probante à la réaction de son amant. Par manque d'affection maternelle, il aurait choisi la voie de la vengeance :

Alors j'ai vu le plan manquant du film, il a surgi, remplaçant le blanc de ma mémoire, j'ai reconnu la phase absente du livre, la pièce qui trouait la mosaïque, [...] Alors j'ai pris une feuille, et je l'ai écrite, pour mémoire, craignant qu'elle ne s'efface comme un rêve au réveil--j'ai récrit l'histoire. (CL. Ni toi ni moi, p. 313- 314)

Etant victime d'une déception amoureuse, Camille subit les conséquences de l'histoire personnelle de son amant¹²⁹, histoire dont elle ignore plusieurs détails. Après quête et enquête, elle comprend que le changement des sentiments d'Arnaud est lié à une tierce personne. La réécriture de l'histoire après avoir abouti à l'information-clé donne lieu à un dénouement multiple qui inverse les rôles que l'auteure-narratrice a déjà attribué aux personnages de l'histoire.

De ce fait, la *fictionnalisation* de l'histoire du personnage principal/narrateur est très évidente dans *Ni toi ni moi* dès lors que le lecteur prend conscience que l'histoire du roman est adaptée au cinéma, dont les exigences signifient la modification de certains éléments de l'histoire.

Tout comme M. Darrieussecq et C. Laurens, M. Mokeddem varie les procédés qui lui permettent de rendre intelligible l'aspect fictionnel de ses romans. En effet, la *fictionnalisation* de l'histoire du personnage principal/narrateur donne lieu à réfléchir,

¹²⁹ Nous développerons dans la deuxième et la troisième partie de notre analyse l'origine de la douleur d'Arnaud et nous donnerons par voie de conséquence les causes principales qui l'ont incité à abandonner Camille. Cette analyse sera également liée à la lecture d'*Adolphe* de B. Constant.

surtout que les nombreux éléments autobiographiques présentés dans l'espace narratif de chaque roman ne font qu'inciter le lecteur à prospecter les indices de la fiction qui caractérise incontestablement chaque œuvre portant l'indication générique « roman ».

L'Interdite est le roman qui relate l'histoire de Sultana Medjahed, la femme algérienne rejetée par les habitants de son village natal à cause de son attitude cynique et de son désir d'égaliser les hommes. Malgré sa situation sociale jugée marginale, elle avait au fond d'elle une forte volonté de changer ce village et de lui apporter le savoir. Mais l'injustice et l'incompréhension entravèrent ses projets et lui valurent d'être bannie de son village natal. Incapable d'endurer ces iniquités, elle décida au bout du compte de quitter Ain Nekhla, son village natal, pour s'installer en France. Après une longue absence, elle reçut une lettre de son amant Yacine qui travaillait au sein de ce village et décida alors d'y retourner. Leurs retrouvailles furent imaginaires dans la mesure où Yacine est décédé avant-même l'arrivée de Sultana. Elle ne pouvait donc repartir en France car les malades de son village avaient besoin d'elle en tant que médecin et les femmes voyaient en elle leur meilleure porte-parole.

M. Mokeddem a attribué à Sultana Medjahed beaucoup d'éléments relevant de sa vie propre pour en faire la narratrice principale de son roman et convaincre ainsi le lecteur que la triade nominale "Auteur = narrateur = personnage principal", donc : Sultana → Reine → Malika est réalisée et qu'elle sert à appuyer davantage cette ressemblance entre l'auteure, M. Mokeddem, et Sultana Medjahed qui joue dans le roman le rôle du personnage principal de l'histoire et la narratrice qui relate les événements de cette histoire.

Toutefois, dans *L'Interdite* l'effet de fiction n'est pas occulté car même si l'écrivaine a mis en exergue ce rapprochement entre la narratrice et elle, elle a procédé à la *fictionnalisation* de quelques éléments autobiographiques pour encourager le lecteur à effectuer une lecture plurielle soumise à plusieurs interprétations tenant compte de la réalité référentielle de l'histoire relatée. Nous avons, par ailleurs, noté des données qui relèvent de la fiction pure dans ce roman. Nous nous référerons aux notes autobiographiques sur la vie de M. Mokeddem et à son roman *Mes hommes* afin d'illustrer les éléments autobiographiques que l'auteure a fictionnalisés dans *L'Interdite* et d'attester ainsi de la présence du pacte romanesque dans le roman.

Nous commencerons de prime abord par le village où vivait Sultana Medjahed. C'est un village qui s'appelle Ain Nekhla situé dans le sud-ouest algérien tout comme Kénadsa, le village natal de M. Mokeddem. Cependant, une petite vérification géographique nous démontre qu'il n'existe aucun village de ce nom dans cette région. C'est un lieu fictionnalisé car il ressemble au village natal de l'auteure mais qui n'existe que dans son imaginaire. Cet élément fictionnel est très important car il renforce chez le lecteur la possibilité d'une lecture fictionnelle séparant, ne serait-ce que momentanément, l'auteure de la narratrice :

« *Je suis née dans la seule impasse du ksar.* » (MM. *L'Interdite*, p.11)

« *Pourquoi cette envie soudaine de reprendre contact ?*

Est-ce à cause de ma nausée du monde ?

[...]

Ou est-ce que parce qu'une lettre de Yacine était postée d'Ain Nekhla, mon village natal ? » (MM. *L'Interdite*, p.12)

En effet, même si l'histoire se déroule dans un lieu imaginaire, les événements évoqués ne s'éloignent pas beaucoup de la réalité de la romancière car la difficulté de la vie à Ain Nekhla était à l'origine du départ de Sultana, d'abord à Oran, ensuite en France, départ motivé par le désir de fuir les injustices qui règnent dans ce village. M. Mokeddem a subi le même sort que l'héroïne de son roman car elle a également quitté son village natal pour vivre d'abord à Oran, puis en France : « *Je me revois adolescente quittant la contrée pour l'internat d'un lycée à Oran.* » (MM. *L'Interdite*, p. 11).

La narratrice quitte Oran et part en France pour échapper à toute forme d'injustice. Elle ressuscite un souvenir qui est resté gravé dans sa mémoire puisqu'il lui rappelle que la levée des interdits sociaux dans son village a perverti l'innocence des enfants et les a transformés en des personnes agressives : « *Je n'ai pas oublié que les garçons de mon pays avaient une enfance malade, gangrenée. [...] Je n'ai pas oublié qu'ils agressent, faute d'avoir appris la caresse, fût-elle celle du regard, faute d'avoir appris à aimer.* » (MM. *L'Interdite*, p.15) L'auteure et la narratrice fuient donc des milieux clos qui assujettissent la femme et lui imposent de par la force des traditions et des interdits un vécu rétrograde non conforme à leurs aspirations.

Très affligée et attristée par la mort de ses parents, Sultana décide, après de longs moments de réflexion, de quitter son village natal et de s'en éloigner pour vivre en sécurité, car tout est redoutable à Ain Nekhla, à commencer par les habitants qui se sont

agressivement opposés aux idées de Sultana. En effet, ce milieu clos a empêché les habitants d'Ain Nekhla de comprendre que l'objectif principal de Sultana est d'ériger le mal en bien en apprenant à toutes les femmes que la liberté est un droit absolu. C'est la raison pour laquelle, elle décidera de vivre définitivement à Montpellier, le lieu emblématique de la liberté : « *C'était par un jour de grand vent. Une violente tramontane chevillait les premières aigreurs automnales dans la tiédeur d'un Montpellier pris au dépourvu.* » (MM. *L'Interdite*, p.12)

Oran et Montpellier font partie intégrante de la mémoire de l'écrivaine car les deux villes symbolisent les pôles de la vie en liberté à laquelle elle aspire, loin de toutes les contraintes sociales. La romancière inscrit l'histoire de son roman, inspirée de son propre vécu, dans un lieu imaginaire pour appuyer la fiction qui caractérise son roman et opérer un travail de comparaison entre Malika, l'écrivaine et Sultana, la narratrice, dans le dessein d'attester de la coprésence, dans le roman étudié, du pacte autobiographique et romanesque, et donc de la présence du pacte autofictionnel.

L'imagination fertile de la romancière donne une raison symbolique au retour de Sultana Medjahed dans son village natal. Après une longue absence, elle reçoit une lettre de son amant, l'homme de sa vie, qu'elle ne pouvait plus revoir en raison de sa mort subite. La lettre de Yacine symbolise l'appel de l'Algérie étouffée par les douleurs de l'injustice, une Algérie qui réclame le retour de tous les Algériens instruits qui ont quitté le pays à cause du terrorisme pendant les années 90. Sultana, la femme instruite revient en Algérie pour, non seulement assister aux obsèques de son amant, mais pour aider également toutes les femmes de son village victimes de l'injustice sociale.

Attristée par la situation lamentable de son village natal qui manquait de toutes les commodités de la vie, Sultana la femme médecin décide d'y rester momentanément pour soutenir les femmes et notamment les malades. Au cours de ce séjour forcé, elle fait la connaissance de Vincent Chauvet, le Français qui a subi une greffe de rein. Elle apprend que c'est grâce à une femme algérienne qu'il survit encore. Lorsqu'elle lui parle de son métier en tant que médecin, elle lui explique les raisons qui l'empêchèrent de poursuivre ses études en néphrologie. Sultana associe son renoncement à la néphrologie au contexte sociopolitique de l'Algérie des années 90 où les intégristes avaient l'ultime emprise sur le sort des Algériens. Ce faisant, l'auteure exploite le métier de la narratrice pour mettre en exergue un aspect de la *fictionnalisation* de l'histoire de l'auteure-narratrice :

-Je suis greffé. Un rein... J'ai eu une chance très rare, un gros lot de la transplantation : j'ai une totale identité avec mon rein.

-Magnifique ! Vous devez avoir un traitement immunosuppresseur très allégé !

- Un peu ... A vrai dire, j'ai même failli m'y spécialiser. La lourde machine du rein artificiel, les prouesses de la transplantation rénale, ont longtemps exercé sur moi une grande fascination. Et puis un jour, j'ai décroché.

-Pourquoi ?

-Un ras-le-bol des ayatollahs de l'hôpital. Je me garderai bien de généraliser. (MM. *L'Interdite*, p.77-78).

La romancière a certes attribué le métier de médecin à sa narratrice mais elle a gardé un détail de taille, celui de la spécialité en néphrologie, un détail qui les aurait mieux rapprochées dans la mesure où il est connu que M. Mokeddem est médecin néphrologue. L'auteure désoriente de nouveau le lecteur par l'occultation d'un détail qui lui aurait permis de décrypter facilement cette similitude entre l'écrivaine et la narratrice. Il semble que M. Mokeddem invite son lecteur par ce jeu d'incertitude à interroger davantage le non-dit de son roman.

Le docteur Challes qui a marqué la vie de M. Mokeddem dans la réalité est également présent dans ses deux romans : *l'Interdite* et *Mes hommes*, mais la seule différence qui existe entre les deux présences réside dans la modification orthographique de la lettre initiale de son prénom : « J'étais malade et le docteur Challes, le médecin d'alors, s'était occupé de moi. » (MM. *L'Interdite*, p.43). « Un autre homme important durant ces années-là, c'est le médecin de mon village, le docteur Shalles. » (MM. *Mes hommes*, p. 31)

Dans son interview avec L. Labter, M. Mokeddem précise : « J'avais connu le docteur Shalles au milieu de mon adolescence. Un homme remarquable. Il travaille sans relâche.¹³⁰ »

Le docteur Shalles/ Challes est pour M. Mokeddem comme pour Sultana Medjehad une partie intégrante de la mémoire du passé qu'elles veillent à garder vivace à travers le procédé de *fictionnalisation*.

Un docteur qui s'appelle Shalles [jal] mais avec un (C), un docteur qui lui a appris beaucoup de choses sur le bon sens de la vie :

¹³⁰ MOKEDDEM, Malika. In : LABTER, Lazhari. *Malika Mokeddem, à part, entière*. Alger : Sédia, 2007, p. 43.

Un autre homme, Paul Challes, me vient de plus loin. [...] j'ai eu la chance d'avoir un médecin mélomane et poète. [...] Durant mes vacances, durant tous mes instants libres ou noirs, j'allais vers eux, sa femme et lui. [...] Je rédigeais des ordonnances sous sa dictée. Je faisais des pansements sur ses indications. (MM. L'Interdite, p. 44)

Dans la même interview, nous trouvons pratiquement le même énoncé mais cette fois-ci dit textuellement par la romancière, elle-même :

Absolument, Shalles m'avait enjoint d'aller le seconder à l'hôpital lors des vacances scolaires. Plus que la petite aide que je pouvais lui apporter—en jouant la traductrice, en rédigeant des ordonnances sous sa dictée, tandis qu'il continuait à prodiguer des soins—sa visée était de me sortir de mon repli total sur les livres durant ces quatre mois où même mes professeurs m'abandonnaient à mon sort.¹³¹

La romancière a conservé le nom de l'homme qui a profondément marqué sa vie, notamment son enfance, mais elle l'a partiellement masqué, grâce au jeu orthographique, afin d'entraîner le lecteur dans ce jeu de *fictionnalisation*.

Cet homme a sa place dans le dispositif énonciatif des deux romans : *l'Interdite* et *Mes Hommes* en raison de son rôle positif dans la vie des deux narratrices. Grâce à « *l'homme de [sa] vocation* » (MM. *Mes hommes*, p. 31), Malika, la narratrice du roman *Mes hommes*, apprend à faire face aux changements de l'existence et à l'adversité. L'influence que le docteur Shalles avait laissée sur Malika se manifeste explicitement dans le chapitre qu'elle a consacré intégralement à ses patients. En effet, cette relation a jalonné le parcours professionnel de la narratrice qui devint, tout comme Shalles, un médecin proche de ses patients et à leur écoute : « *Un jour, je serai médecin, oui. Un médecin comme lui.* » (MM. *Mes hommes*, p. 47)

Très influencée par le parcours du docteur Shalles, Malika la narratrice poursuivait ses études en médecine à Oran où sa vie a complètement changé lorsqu'elle accède à l'université, le milieu emblématique de son émancipation. M. Mokeddem, tout comme Malika et Sultana, a également un long parcours en médecine et elle explique lors de son interview avec L. Labter : « *Long et chaotique. Au début de mes études en médecine à Oran, j'avais d'abord songé à me destiner à la recherche. Deux motivations présidaient à ce choix : pouvoir décider moi-même de mon temps et garder l'esprit en éveil.*¹³² »

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 44.

La fréquentation du docteur Shalles et de son épouse a nourri chez les deux narratrices et l'auteure leur vocation commune pour la médecine et le désir notamment d'aider les autres à remédier à leur mal être. La romancière l'affirme : « [...] j'ai compris combien la relation aux patients m'était essentielle. Le compagnonnage avec Shalles m'y avait préparée.¹³³ »

Sultana a remplacé Yacine pour aider les habitants d'Ain Nekhla à surmonter leurs douleurs. La pratique de la médecine au sein de ce village démunie de tout confort est pour Sultana une opportunité pour voir de près la souffrance des femmes soumises à la loi édictée par les traditions. Le constat qu'elle fait est pour elle rassurant dans la mesure où elle confirme que le choix de quitter Ain Nekhla était une décision bien réfléchie : « Je vois une koulchite aiguë, une inflammation de l'âme et de l'être chez une jeune femme de seize ans. [...] Je vois une koulchite hystérique...injection de valium pour celle-ci, à la carte pour les autres. » (MM. *L'interdite*, p. 127)

A l'instar de Sultana, M. Mokeddem est revenue en Algérie après 15 ans d'absence mais elle n'a remplacé aucun médecin pendant son séjour à Kenedessa. M. Mokeddem soumet également cet élément autobiographique à *la fictionnalisation*.

Par ailleurs, M. Mokeddem exploite un élément autobiographique fondamental pour opérer *la fictionnalisation* de l'histoire de l'auteure-narratrice. En effet, la fêlure, provenant essentiellement de sa relation perturbée avec son père, se manifeste dans *l'Interdite* mais elle est décrite dans ce roman avec une coloration distincte, par rapport à *Mes Hommes*, dans la mesure où la romancière lui a donné une autre dimension. L'écrivaine l'a certes évoquée mais en relation avec le personnage de la mère de la narratrice lorsqu'elle dévoile l'injustice du père vis-à-vis de la mère. Le père incarne tous les maris opprimant leurs femmes.

M. Mokeddem a beaucoup insisté sur cette relation parentale marquée par le ressentiment et le poids des traditions pour nous présenter deux personnages : Sultana et Malika qui se ressemblent sur plusieurs plans mais elles entretiennent avec le père une relation différente l'une de l'autre. D'ailleurs l'auteure explique sa relation avec son père en ces termes dans l'interview : « Non, je n'ai jamais cherché un père. Je suis allée vers

¹³³ *Ibid.*

des hommes en les espérant justement diamétralement différents de lui. C'est-à-dire non autoritaires, non misogynes, libérés des conventions sociales, aimants...¹³⁴»

Le désir intérieur de vaincre son père et d'anéantir son autorité, ne serait-ce que symboliquement, marque singulièrement les deux romans. Dans *l'Interdite*, M. Mokeddem montre comment Sultana n'a pas pu oublier ni camoufler la scène de l'humiliation de sa mère par son père, scène qui a redoublé son malaise et son inquiétude :

*« » Il s'est jeté sur elle. Ils se sont battus. Coups de poing, griffes, vociférations... Tout à coup, ma mère est tombée, la tête sur la meule en pierre. Elle ne bougeait plus. Il s'est battu sur elle : "Aicha ! Aicha ! Aicha !" »
»Ma mère ne répondait plus. Le temps s'était arrêté dans ses yeux. Une rupture la séparait désormais de nous. J'ai crié : "Oummi ! Oummi !" [...] (MM. *L'Interdite*, p.152)*

Dans ce passage, l'auteure présente le père comme despote à l'égard de sa femme et de sa famille, un homme qui a commis un crime à cause d'une crise de jalousie.¹³⁵ Le meurtre de la mère fait partie intégrante des éléments autobiographiques que l'auteure a fictionnalisés étant donné que l'histoire de M. Mokeddem telle qu'elle est présentée dans *Mes hommes* et mêmes dans ses différentes interviews affirme que son père n'a pas tué sa mère.

La fictionnalisation de l'histoire de l'auteure-narratrice se manifeste également au niveau de la relation de Sultana avec son père. En effet, Sultana reste pendant longtemps ébranlée par le souvenir tourmentant du meurtre de la mère puisqu'elle a toujours cru que son père a tué sa mère car il la déteste. Cependant, ses retrouvailles avec les femmes du village l'ont aidée à corriger cette fausse idée lorsqu'elle apprend que le père a commis ce crime car il aimait follement sa mère :

*[...] —Et il aimait sa femme, le Chaâmbi [le père de Sultana]. Il aimait tant sa femme que, pour les autres, c'en était un autre péché.
—Ah oui, il aimait tant ma mère ?
—Oui, oui, il l'aimait, lui le grand Chaâmbi, comme un homme en perdition peut aimer une « fille ».
—Ah, oui tant que ça ? demandé-je encore. (MM. *L'Interdite*, p. 173)*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁵ Nous reviendrons plus loin sur la relation de Sultana avec son père.

La répétition de la même question est sous-jacente au désir de Sultana de gommer pour de bon l'image négative qu'elle a de son père. De plus, le père avec lequel M. Mokeddem a vécu pendant plusieurs années est absent dans la vie de Sultana Medjahed.

Par ailleurs, le père de Sultana était fier d'elle puisqu'il voyait à travers sa détermination innocente un avenir prometteur apte à changer le sort de toute la famille :

*—Il te prenait partout avec lui. Il te portait à califourchon sur sa nuque. Et tous lui disaient : « Chaâmbi, on ne porte pas ainsi une fille ! Chaâmbi, pose-la, ce n'est qu'une fille ! » Il riait de son rire fort et rétorquait : « Bande d'ignares, regardez-la bien ma fille, elle vaut plus tous vos garçons réunis ! (MM. *L'Interdite*, p. 174.)*

Dans *l'Interdite*, M. Mokeddem brosse du père de la narratrice un tableau en opposition explicite avec le père de Malika dans *Mes hommes*. En effet, le Chaâmbi est une incarnation du père modèle puisqu'il était fier de Sultana en dépit de toutes les tentatives des habitants du village pour l'influencer et le remonter contre elle. Ce père n'a manifesté à l'égard de sa fille Sultana, en référence aux témoignages des femmes du village qui l'ont connu, aucun comportement discriminatoire.

Dans *Mes hommes* qui inclut les péripéties essentielles de la vie de la romancière, l'auteure-narratrice se souvient de son enfance pétrie d'injustice et de frustration en présentant le père comme le premier responsable des sentiments de mépris qui l'ont tourmentée : « *Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques.* » (MM. *Mes hommes*, p.5)

M. Mokeddem tenterait donc de se venger de son père en dévoilant les détails intimes de sa vie privée avec tous les hommes qu'elle a déjà connus. Ses conflits avec lui constituent la pierre angulaire de *Mes hommes* car Malika est victime d'un conflit paternel qui est, en effet, à l'origine de l'exil mental et géographique qu'elle vit : « *Ce jour-là, je t'ai haï mon père. Et pour longtemps. Tu m'avais volée. Tu avais trahi la parole donnée. C'était tout ce que je pouvais attendre de toi, moi, la fille. C'est ce jour-là que j'ai commencé à partir mon père.* » (MM. *Mes hommes*, p. 9)

L'hostilité et la haine à l'égard du père sont très apparentes dans *Mes hommes* car l'auteure-narratrice était considérée comme un être sans valeur, contrairement à Sultana en qui le père a vu l'étincelle d'un grand avenir. De plus, dans *l'Interdite*, Sultana n'a à aucun moment de l'histoire déclaré que son père était le motif de son départ.

L'impact qu'a laissé le père sur la vie personnelle et professionnelle de M. Mokeddem est attesté par la romancière elle-même lors d'une interview où elle répond à la question de l'interviewer : « *N'est-ce pas cette relation, quelque peu conflictuelle, entre la fille que vous étiez et votre père qui a contribué à forger votre tempérament rebelle ?*

-Oui. *Il y a eu une relation conflictuelle et ça a beaucoup influencé ma personnalité.* ¹³⁶»

La romancière a donc exploité un élément référentiel de son propre vécu qui a marqué, non seulement sa vie privée, mais également son parcours professionnel. En effet, M. Mokeddem reste attachée à son pays et à ses origines à travers l'image du père présente pratiquement dans tous ses romans.

Le rôle du père dans la naissance des troubles internes de la narratrice est d'extrême importance à cause de son favoritisme flagrant envers les garçons. Contrairement à Sultana qui a su, grâce aux femmes du village, qu'elle était l'enfant favori pour son père, Malika a dénoncé le comportement discriminatoire du père, comportement qui a donné naissance à un conflit au sein de la même famille : « *C'est diabolique la discrimination des parents. En prendre conscience est la première confrontation avec la cruauté.* » (MM. *Mes hommes*, p. 9)

En effet, le comportement discriminatoire du père et la vie au village régi par les traditions patriarcales accentuent la souffrance de Malika et rendent sa vie pénible. Enfant, elle a pu comprendre que sa présence au sein de sa famille n'était pas aussi importante que celle de ses frères. Pour cela et à travers ce roman, elle tente d'apporter des explications probantes aux déceptions causées par les défaillances parentales, qui sont à l'origine de tous ces problèmes qui ont laissé en elle une cicatrice ineffaçable à jamais. Le désir de son père de n'avoir que des garçons bouleverse Malika et donne naissance à des sentiments ambivalents envers ses frères. Malika a pu ressentir cette discrimination car elle n'était pas la fille unique de ses parents comme Sultana. Malika était très sûre de l'indifférence de son père à son égard dans la mesure où la mort de son petit frère lui a donné l'opportunité de développer cette certitude : « *J'avais contemplé ta tristesse à la mort d'un petit frère. Je m'étais demandé ce que tu ressentirais si je venais, moi, à*

¹³⁶ YOUNSI, Younès. L'état algérien m'a censurée. Alger : Le soir d'Algérie, 12 Septembre, 2006, Art. [En ligne]. [Consulté le 14 avril 2014]. Disponible à l'adresse : <http://dzlit.free.fr/mokeddem.html>

disparaître. Une moindre peine, j'en étais convaincue. Peut-être même aucune. Juste le sentiment d'un plus de fatalité. » (MM. Mes hommes, p. 07)

Ce passage donne à lire plus de tristesse que de rancune. Malika est loin d'être indifférente à son père, puisqu'il suffit qu'elle s'imagine à la place de son frère mort pour confirmer qu'elle a besoin de l'affection paternelle. Elle aurait souhaité voir son père mélancolique à l'idée de son absence.

Cette image que M. Mokeddem donne de son père dans *Mes hommes* n'est pas la même que celle que nous trouvons dans *l'Interdite*, dans la mesure où le Chaâmbi s'est solennellement opposé aux habitants du village qui dévalorisent la femme. Nous illustrons cette différence par le truchement d'une scène qui est restée gravée dans la mémoire de Malika, l'auteure-narratrice de *Mes hommes*.

En effet, son enfance qui l'a profondément marquée est racontée dans ses moindres détails, une enfance baignée par l'injustice parentale qui se laisse voir à travers l'incident de la bicyclette. L'histoire de la bicyclette se transforme en image obsédante qui hante la mémoire de la narratrice car elle lui rappelle le favoritisme de son père pour ses frères. Très déçue par ce comportement, Malika s'abandonne à la haine et commence dès lors à fuir ce père dont elle souhaite la mort. Ainsi, la narratrice n'épargne aucun effort pour montrer son mécontentement grandissant contre l'injustice et l'humiliation :

Plus tard, à six ou sept ans, je t'implorais de m'acheter une bicyclette. [...] Tu me répondais que tu n'avais pas d'argent [...] Mais un jour, revenant de mes cours au bord de l'inanition, je t'ai trouvé poussant un vélo flambant neuf sur lequel trônait le premier de tes fils. [...]. Cette fois-là, c'est ta mort que j'ai désirée, mon père. (MM. Mes hommes, p. 8)

Cette injustice infligée par le père et qui a marqué la vie et les souvenirs de M. Mokeddem ne trouve pas de place dans *l'Interdite* où le père est fier de sa fille au sein d'une société de mâles.

Dans son interview avec L. Labter, M. Mokeddem a avoué : « *Mon père est mort fin mars 2005. Juste avant la sortie de Mes hommes. J'espérais qu'il m'écouterait au moins à la radio, à la télévision, parler de lui (il était analphabète et ne pouvait donc lire mes livres), des hommes que j'ai admirés, aimés.*¹³⁷ »

¹³⁷ MOKEDDEM, Malika. In : LABTER, Lazhari. *Malika Mokeddem, à part, entière, op.cit.*, p. 70.

Cette déclaration est à l'origine de plusieurs interrogations : Le père est-il réellement la personne ciblée par *Mes hommes* ? M. Mokeddem voulait-elle réellement se venger de son père en parlant publiquement de tous les hommes avec lesquels elle a eu des relations illégitimes réprochées par l'honneur ancestral de sa société d'origine ? Le père ne constitue-t-il pas pour Malika le porte-parole de toute la société qui l'a répudiée ? Nous n'avons pas l'intention d'expliquer la réaction de la romancière à l'égard de son père ni de la justifier, mais nous voudrions juste mettre en évidence cette instabilité psychique dont souffre la narratrice de *Mes hommes* dans son rapport étroit avec *l'Interdite*.

Dans *l'Interdite*, le père tyran s'avère un père tendre et conscient de la valeur de la présence de la fille au sein de la famille. Contrairement donc à *Mes hommes* qui se veut un roman autobiographique où M. Mokeddem transpose sa vraie vie dans la trame narrative du roman en transgressant les tabous sociaux, *l'Interdite* prend la forme d'un roman où l'histoire personnelle de l'auteure-narratrice est visiblement soumise à la *fictionnalisation*.

Un autre élément autobiographique exploité dans *Mes hommes* nous permet de mettre en relief la *fictionnalisation* de l'histoire de l'auteure-narratrice dans *l'Interdite*. En effet, Ami Bachir, le chauffeur de bus scolaire, occupe une place extrêmement importante dans la vie de Malika. On peut le considérer comme son étincelle d'espoir, dans la mesure où il l'a encouragée pendant son enfance à quitter cette vie et à aller à la rencontre de sa liberté en dehors de son village : « *Ami Bachir, lui, est toujours là dans sa superbe théâtrale. Ses admirations, ses haines fracassantes me divertissent. [...] Il prend l'habitude de s'inquiéter pour mon emploi du temps.* » (MM. *Mes hommes*, p. 29)

Grâce à Ami Bachir, Malika a compris que son désir de vivre en liberté était très légitime étant donné que ce personnage ne tenait pas le même discours que les autres hommes de son entourage dans son pays d'origine. Elle parvient à le convaincre de ses aspirations : une femme instruite comme elle doit s'affirmer prête à tout pour atteindre ses objectifs. A ce propos, Jamil lui rapporta les dires de Ami Bachir : « *Ami Bachir m'a dit en parlant de toi " Elle ira loin !" Sous-entendu : tu mérites mieux que moi !* » (MM. *Mes hommes*, p. 25)

M. Mokeddem associe le souvenir d'Ami Bachir aux grenades. En effet, elle réactualise son passé nostalgique par la plantation dans son jardin d'un grenadier pour se rappeler les conseils de Ami Bachir qui l'ont encouragée à continuer ses études, car c'est Ami Bachir qui lui a toujours offert des grenades : « *Il m'apporte souvent des grenades [...]. J'ai planté un grenadier dans mon jardin à Montpellier. Mais ni les fruits de mon arbre ni ceux des ailleurs n'ont cette saveur.* » (MM. *Mes hommes*, p. 3)

Ce fruit symbolise donc pour Malika cet homme qui lui a toujours parlé de la liberté. Il est à signaler que Ami Bachir fait partie intégrantes de ces hommes que M. Mokeddem a réellement connus :

*Vous faites allusion à âmi Bachir, le chauffeur du car qui me transportait de Kénadsa vers Béchar pour aller au lycée. Il me tendait les plus belles grenades en suggérant « pour exploser les salopards » Il fait partie de « mes hommes ». C'est en pensant à lui, à ses grenades que j'avais écrit dans *L'interdite* [...].*¹³⁸

En effet, dans *l'interdite* M. Mokeddem cite également ce fruit, or ce n'est pas Ami Bachir qui l'a offert à Sultana mais plutôt son père. Le goût des grenades que Sultana ne parvient pas à oublier représente pour elle l'image de son père absent qu'elle n'a pas revu depuis le meurtre de sa mère :

—Il m'avait acheté des grenades. La grenade, le plus beau des fruits, le plus royal. Une couronne de poupée sur un cuir vieil or, giclé d'écarlate. Et quand on l'éclate, un cœur alvéolé où chaque goutte de sang est sertie d'une pelure de diamant et renferme en son sein un copeau d'opale. Et quand on la croque, ce mélange de liquide et de filaments qui laisse dans la bouche un goût d'interdit. (MM. *L'Interdite*, p. 151- 152.)

M. Mokeddem a donc fictionnalisé ce détail autobiographique dans la mesure où elle a associé le fruit qui lui rappelle le discours sage de Ami Bachir au père de Sultana Medjahed, comme si Ami Bachir était pour elle le père souhaité.

D'autres éléments autobiographiques sont présents dans *Mes hommes* : la relation d'amour qui a uni Malika et Jamil, puis sa relation d'amour avec le kabyle et son mariage avec Jean-Louis nous aident également à mettre en relief la *fictionnalisation* de l'histoire de l'auteure-narratrice dans *l'Interdite*.

En effet, les circonstances dans lesquelles vivait Malika dans son village natal Kénadessa l'avaient poussée à s'engager dans une quête de liberté dans le dessein

¹³⁸ *Ibid.*, p. 73.

d'améliorer son mode de vie et trouver ainsi une issue à tous ses problèmes comme l'oppression de la femme et la primauté accordée par ses parents aux traditions du village au détriment de ses ambitions.

La relation nouée avec Jamil, son voisin, a aidé Malika à revoir tout son monde sain et sauf, car elle a pu vivre des moments de joie en compagnie de Jamil dans le bus de l'école. Ils se rencontraient souvent, ils s'étaient voluptueusement aimés mais leurs aspirations n'étaient pas semblables. De ce fait, leur séparation était devenue nécessaire et urgente pour l'un comme pour l'autre afin de garder vivace l'impétuosité de leurs sentiments. En effet, cette rupture obligée n'avait pas uniquement pour raison leur vision différente du monde mais plutôt le refus catégorique de cette relation par la mère de Jamil ; ainsi leur alliance devient de plus en plus impossible :

Ma mère prépare du thé. La conversation s'installe d'abord anodine. Mais le regard acéré de la femme ne me lâche pas, me terrifie. Après un préambule de banalités, elle gémit : « Je viens comme un derviche demander conseil. Une fille est en train de tuer mon fils ! Je me sens impuissante. J'ai si peur qu'il fasse une bêtise. » « Si c'est une fille de famille, demande-la en mariage... Ils sont comme ça, maintenant. Il faut aimer ! » réplique ma mère. « C'est que j'ai affaire à une taïga. Elle lui a dit qu'elle ne veut pas de lui. (MM. Mes hommes, p. 27)

Les ambitions de Malika ainsi que son désir de poursuivre ses études et quitter son village natal ont donc aussi empêché l'aboutissement de cette idylle. La narratrice n'avait pas la force suffisante pour endurer la vie au sein de son village car se marier et rester à la maison tout comme les autres femmes du village signifiaient pour elle une mort fatale : «*Moi, c'est de ne pas poursuivre mes études, de rester ici qui me tuerait. Tellement, tellement.* » (MM. Mes hommes, p. 25)

C'est son refus du mariage qui a classé Malika parmi les femmes dévergondées au regard des habitants de son village.

Cet amour d'enfance qui occupe les premières pages de *Mes hommes* n'a dans *l'Interdite* aucun substitut ni double. M. Mokeddem a omis ce détail important de sa vie comme si elle voulait nous présenter Sultana en tant qu'héroïne douée et brave depuis son enfance sans l'aide de l'amour, une fille qui a compris depuis son enfance que l'amour était interdit à Ain Nekhla à cause du meurtre de sa mère.

Au cours des années passées à l'université d'Oran, Malika avait aussi connu Saïd, le blond kabyle avec lequel elle a vécu une belle histoire d'amour : « *Je sors des locaux de la faculté de médecine lorsque je vois Saïd pour la première fois. [...] C'est un fils de*

bourge. Il a deux voitures payées par papa alors que je trime à travailler parallèlement à mes études. Saïd est kabyle, de taille moyenne. » (MM. Mes hommes, p.49)

Saïd a un impact particulier sur la vie de Malika car il est le premier homme avec lequel elle a vécu le vrai amour. Toutefois, la remémoration de sa relation avec lui n'a pas seulement pour dessein de raconter sa souffrance due à l'échec de leur relation, mais plutôt de rendre compte de deux réalités sociales. D'une part, la romancière met en évidence le problème de régionalisme qui caractérise certaines relations entre des Algériens d'origine kabyle et d'autres Algériens arabophones. Et de l'autre, elle démontre que les hommes sont impuissants et faibles tout comme les femmes face à l'emprise des interdits parentaux, spécialement en matière de mariage, car en dépit de son amour démesuré pour Malika, Saïd n'a pas réussi à protéger leur amour et à officialiser leur relation par le mariage étant donné qu'il était incapable de défier la volonté de ses parents :

Seul le mariage nous permettrait de vivre ensemble en ville. Sans harcèlement policier et autres condamnations. Mais il y a tant d'entraves à ce projet qu'il est pour moi une abstraction. Les parents de Saïd ne veulent pas de moi : je ne suis pas kabyle. Je suis étudiante. De surcroît, en médecine. (MM. Mes hommes, p. 57)

Dans ce passage, la médecine est présentée comme un stéréotype de la mauvaise réputation qui renvoie à la société algérienne de la période post- indépendance parce que les études de médecine se faisaient dans les grandes villes où les filles qui étudiaient cette spécialité, loin de leurs familles, avaient plus de chance d'accéder à la liberté rejetée par les traditions pendant cette époque. M. Mokeddem exploite donc cet élément autobiographique pour nous faire part d'une autre forme d'injustice qui n'est pas inhérente à son village d'origine ni à aux idées de son père. A cet effet, la médecine est un autre obstacle qui a empêché l'aboutissement de cet amour.

Les contraintes sociales et familiales ont empêché cet amour de s'épanouir parce que Saïd était totalement dépendant de ses parents et même incapable de prendre librement ses propres décisions ; sa lâcheté l'a donc privé de vivre avec la femme de sa vie : « *Les forces tyranniques de nos traditions ont eu raison de cet amour. Mais elles m'ont forgé une certitude : j'ai besoin d'un homme libre. » (MM. Mes hommes, p. 64)*

La sclérose culturelle n'est pas spécifique au village de Malika car elle est omniprésente même dans les grandes villes, à l'instar d'Oran, où la narratrice a vécu un

échec amoureux à cause de l'autorité patriarcale régnant dans la famille de son amant Saïd :

Nous évitons le quartier de mon amoureux. Les rares fois où nous sommes obligés d'emprunter sa rue par voiture, Saïd aux aguets, ralentit, inspecte les trottoirs avant de s'aventurer devant sa maison. S'il distingue une présence familière à proximité, il vire d'un coup sec dans une artère adjacente. (MM. Mes hommes, p.56)

L'amoureux kabyle est également présent dans *l'Interdite* mais sous un autre nom : Yacine Meziane d'Ain Nekhla : « [...] le seul étranger, un Kabyle ! » (MM. *L'Interdite*, p. 18). Le régionalisme se manifeste au niveau de l'utilisation du mot « Kabyle » pour désigner Yacine. Sutlana et Yacine ont également vécu une belle histoire d'amour qui a fini par un échec insurmontable. En effet, leur séparation était due non pas au refus de la famille de Yacine d'épouser Sultana, la femme issue du désert, mais plutôt à cause de la longue absence de Sultana et la longue attente de Yacine : « *Yacine a attendu mon arrivée.* » (MM. *L'Interdite*, p. 18)

De plus, la médecine qui a été pour Malika un obstacle pour s'unir avec Saïd a permis à Sultana de réaliser avec Yacine une union symbolique puisqu'elle a pu le remplacer dans son cabinet de médecin et être avec lui pendant ses moments d'hallucination :

*Je ferme la porte. Allongé à plat ventre dans le lit, le buste relevé sur l'appui des coudes. Yacine me sourit. Une couverture pliée est posée au pied du lit. Je ferme les yeux. Je m'avance vers elle, me baisse et l'attrape. Je la déroule à côté du lit et m'y allonge. Je garde les yeux fermés. Aussitôt, les mains de Yacine, sa bouche, son corps, s'emparent des miens. (MM. *L'Interdite*. p. 55)*

De par la *fictionnalisation* de ce souvenir marquant, M. Mokeddem compense en quelque sorte le manque de sa vie privée et nous donne une autre réalité basée essentiellement sur son propre vécu. Nous reviendrons plus loin sur cette relation.

Vincent Chauvet, qui représente dans *l'Interdite* la figure de l'étranger par excellence, est présent aussi dans *Mes hommes* en tant qu'élément autobiographique central à travers le personnage de Jean Louis.

C'est en France qu'elle fait la connaissance de Jean Louis, le Français, qui l'avait sincèrement soutenue pendant les moments difficiles : « *Je suis à Paris depuis plus d'un mois lorsque je rencontre Jean Louis. Des amis nous présentent. [...] Jean Louis a enseigné deux années à l'université d'Oran.* » (MM. *Mes hommes*, p. 66) en ajoutant :

« Jean Louis pleure m'assiège, me harcèle : « je ne peux pas concevoir ma vie sans toi. »
(MM. Mes hommes, p.79)

Dans la même interview, M. Mokeddem parle de Jean Louis :

*J'ai quand même vécu avec un homme, pendant dix-sept ans, une symbiose totale. Nous ne quittions pratiquement jamais. Après avoir traversé tant de déboires, je ne pensais pas qu'il me serait donné de vivre un tel amour. Celui-là, c'est l'écriture qui l'a déstabilisé... Je ne cherche pas.*¹³⁹

Contrairement aux hommes qu'elle avait connus en Algérie, Jean Louis était ouvert malgré leur différence culturelle, religieuse et géographique. Il avait aimé et accepté Malika la femme émancipée et rebelle et l'a demandée officiellement au mariage. A travers son expérience de vie conjugale avec Jean Louis, la narratrice décrit la jalousie et l'égoïsme qui caractérisent beaucoup de relations de couple parce que Jean Louis motiva Malika à écrire sans relâche mais leur bonheur fut de courte durée.

Au début de leur mariage, Jean Louis était très passionné par l'écriture et la lecture des romans, or cette passion s'est vite transformée en tristesse car il a fini par sentir que Malika l'a délaissé au profit de son métier d'écrivain. Jean Louis avait pour elle des sentiments ambivalents qui étaient à l'origine de l'échec de leur amour car comme nous l'explique Malika, l'auteure-narratrice : « Il est malheureux à cause de mon écriture. Mais il ne veut pas divorcer. Ses jalousies, ses aigreurs, un vrai dilemme. » (MM. Mes hommes, p.133)

Leur mariage a été mis en échec aussi à cause de l'adultère commis par Jean Louis avec sa sœur Naima. Malika réussit mal à surmonter la douleur de cette trahison et elle se trouve encore une fois châtiée sévèrement par l'existence dans la mesure où elle perd dans le même temps l'amour de la sœur et celui de son mari. A travers cette expérience douloureuse, Malika a compris que les relations conjugales et familiales sont vulnérables et difficiles à protéger :

J'éclate d'un rire nerveux. Jean Louis hurle : « Naima, dis-lui que c'est la vérité. Dis-lui que c'est toi qui m'as... » Elle crie de l'autre côté de la maison : « C'est vrai ! C'est moi. C'est de ma faute. » Je regarde Jean Louis : « Ah oui, toi, tu n'y peux rien ? » Puis hors de moi : « Foutez-moi le camp tous les deux ! » (MM. Mes hommes, p. 125-126)

¹³⁹ Ibid., p. 58.

Dans *l'Interdite*, M. Mokeddem nous présente Sultana en tant que femme célibataire. De plus, elle a fictionnalisé l'identité de Jean Louis, son mari, en lui accordant un autre nom : Vincent Chauvet qui sera dans l'histoire de *l'Interdite* amoureux de Sultana.

La première rencontre de Sultana et Vincent a eu lieu à Ain Nekhla et non pas en France comme c'était le cas pour Malika. Quant au personnage de la sœur, M. Mokeddem a opté dans *l'Interdite* pour une sœur malade qui finira par mourir : « *Ma petite sœur de trois ans, malade, était couchée dans un coin de la pièce. Mon oncle et les voisins l'ont enterrée deux jours après ma mère. J'avais cinq ans.* » (MM. *L'Interdite*, p. 153)

La sœur trompeuse et infidèle est enterrée dans la mémoire de l'auteure à travers cette image furtive qu'elle en donne dans *l'Interdite*.

Par ailleurs, le goût de la mer et l'amour des aventures auxquels Jean-Louis a initié Malika sont également éprouvés par Vincent Chauvet qui promet à Sultana : « [...] *Nous partirons en bateau. Je t'emmènerai aux îles Kerkennah. Tu verras, c'est un bout de désert dans la mer, un nénuphar orange qui danse sur les eaux.* » (MM. *L'Interdite*, p. 157)

Compte tenu des autres chapitres composant *Mes hommes* intitulés respectivement : "L'homme de ses images, son frère est garçon, un fils une éclipse ..." il convient de préciser que ce roman ne relate pas uniquement les histoires d'amour passionnelles vécues par la romancière, mais il traite de toutes les relations que la narratrice a entretenues avec les hommes qui ont effectivement marqué sa vie.

Nous avons tenté de dégager brièvement les similitudes principales entre la réalité romanesque telle qu'elle est présentée dans *l'Interdite*, et le vécu de la romancière en exploitant notamment *Mes Hommes* puisqu'il est un roman autobiographique, sans négliger les interviews de l'auteure ; nous avons constaté dans le même temps que la fiction domine dans la trame narrative. Dans cet ordre d'idées, une question centrale nous interpelle : pourquoi la romancière n'a-t-elle pas choisi d'écrire son autobiographie ou plutôt son roman autobiographique au cours des années 90 ? La réponse pourrait-elle être la suivante :

Peut-être n'est-on véritablement auteur qu'à partir d'un second livre, quand le nom propre inscrit en couverture devient le « facteur commun » d'au moins deux textes différents et donne donc l'idée d'une personne qui n'est réductible à aucun de ses textes en particulier, et qui, susceptible d'en

produire d'autres, les dépasse tous. [...] Si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre : il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons « l'espace autobiographique. »¹⁴⁰

En effet, l'écriture de *l'Interdite* est née d'un regard rétrospectif masqué/dévoilé par la romancière qui laisse voir une fiction mêlée à la réalité en vue de traiter des thématiques qui concernent toute la société. Ainsi, la présence des éléments autobiographiques fictionnalisés, dans l'espace narratif du roman, est loin d'être une simple mise en scène du vécu de la romancière, mais elle sert de tremplin pour convaincre le lecteur de l'importance incontestable que la romancière accorde à toutes ces thématiques, dans la mesure où son combat est élargi à la défense de toutes les libertés, de toutes les causes allant dans le sens de ses revendications des droits de la femme qui vit dans une société close.

Dans les romans : *Le Pays, l'Interdite et Ni toi ni moi*, le pacte autobiographique est réalisé selon la définition donnée par P. Lejeune. En effet, les narratrices autodiogétiques qui emploient le pronom personnel « je » et la réalisation de la triade nominale qui stipule que : "auteur/narrateur/personnage principal "doivent partager le même patronyme donnant à lire explicitement ce pacte autobiographique. Par ailleurs, les éléments autobiographiques fictionnalisés et l'indication générique « roman » attestent, dans les trois romans, de la présence du pacte romanesque.

La présence simultanée des pactes : autobiographique et romanesque donne explicitement à lire un autre pacte contradictoire dit "le pacte autofictionnel" et qui atteste aussi que les trois romans, en l'occurrence *Le Pays, L'interdite et Ni toi ni moi* sont autofictionnels.

A travers le procédé de *fictionnalisation* une première signifiante du Moi s'effectue dans la mesure où le choix des éléments référentiels exploités dans la machinerie autofictionnelle est symptomatique des intentionnalités de chaque romancière puisque le choix suppose le maintien de certains événements et la suppression d'autres. Etant isolées de leurs contextes, ces informations n'offrent aucune signifiante du moi de ces auteures-narratrices en tant qu' : « *qu'elle [la signifiante] implique essentiellement*

¹⁴⁰ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique, op.cit.*, p. 23.

*production et travail du sens.*¹⁴¹», mais étant inscrits dans le procédé de la *fictionnalisation*, ces informations deviennent des vecteurs de sens. En effet, chaque romancière opère un choix sélectif des événements qui ont marqué le plus son individualité et son amour propre, et par l'omission de certains de ces éléments autobiographiques, elles parviennent à étouffer la voix de la douleur en la remplaçant par des mots aptes à vaincre les maux du vécu fictionnalisé, remémoré.

La signifiante du moi qui se manifeste à travers le procédé de *fictionnalisation* de l'identité/histoire est d'abord "basique" car chaque fois qu'une romancière recourt à sa vie dans son roman elle en démontre l'importance pour son travail d'écrivain. Le deuxième degré de signifiante se manifeste à travers la mise en valeur de certains événements réellement vécus par les romancières, événements qui prennent la forme d'une obsession, à l'instar de Philippe, le fils de C. Laurens qu'elle cite dans pratiquement tous ses romans. L'amour obsédant du fils a influé sur l'auteure au point d'imaginer que le deuil de l'enfant mort lui est exclusif, ce qui a été aussi la cause de l'accusation de sa collègue M. Darrieussecq de plagiat psychique¹⁴². Dans l'essai qu'elle a écrit en réponse à cette diffamation, M. Darrieussecq explique la réaction agressive de C. Laurens :

*Cette opposition axiologique ne pouvait fonctionner aussi efficacement lorsque Camille Laurens, s'engouffrant dans la brèche, m'accusa neuf ans après de « plagiat psychique ». L'« authenticité » de l'ascèse fut remplacée par l'authenticité de la douleur. La mater dolorosa s'opposait ainsi formidablement à la salope « radieuse » que je suis.*¹⁴³

Cet élément-clef sert de tremplin pour comprendre l'écriture autofictionnelle de C. Laurens et pour saisir son Moi, c'est-à-dire, pour aboutir à identifier l'origine de la douleur de l'auteure et la cause principale de son orientation vers le genre autofictionnel.

Par ailleurs, la relation qu'entretient Sultana avec son père et qui n'est pas identique à la relation réelle de l'auteure avec le sien explique que M. Mokeddem était occupée, durant les années 90, par la dénonciation d'une autre forme d'injustice plus grande et plus dangereuse que celle qui lui a été infligée par son père, celle du terrorisme

¹⁴¹ MOULINIER, Didier. *Etudes lacaniennes Psychologie, Science, Philosophie*. Paris : CF, 2013, p. 173.

¹⁴² Cf. Introduction générale.

¹⁴³ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 158.

qui a assombri la vie de tous les Algériens. C'est dans ce contexte tragique qui l'interpelle que s'inscrit l'histoire romanesque qu'elle relate.

M. Darrieussecq, quant à elle, procède surtout à *la fictionnalisation* du métier de la mère afin d'appuyer la figure du frère absent qui a bouleversé le cours de la vie normale de toute la famille.

CHAPITRE II

Les Autres en Moi

Je me suis toujours rêvé des frères et des sœurs en littérature, à défaut d'en avoir dans la vie. C'est une faute et une faiblesse, car des frères et des sœurs en littérature, il n'y en a pas : ce sont eux les premiers à vous accuser de plagiat. Mais j'aime méditer la phrase de Sam Francis : « Il y a qu'un seul rêve par nuit sur la planète. » Et j'aime imaginer que ses toiles donnent à voir ce rêve, le même chaque nuit pour tous les poèmes de Mandelstam, dans les romans sans âge de Mme de La Fayette, et ceux de Faulkner, de tant d'autres.¹⁴⁴

C'est sous l'égide de cet exergue de M. Darrieussecq que nous introduisons ce chapitre. S. Doubrovsky a expliqué à maintes reprises, pour clarifier la notion d'autofiction, que le travail de la fiction affecte essentiellement le style et la forme du roman. A cet effet, les théoriciens ont approfondi leurs recherches et ont abouti au constat que l'intertextualité est un critère déterminant de l'autofiction :

Un des traits typiques de l'autofiction est l'intertextualité. Embryonnaire dans le discours théorique de Doubrovsky, la réflexion sur l'intertextualité semble plus pressante dans l'autofiction que dans d'autres genres modernes et postmodernes et se retrouve à maintes reprises identifiée dans les corpus d'ouvrages appelés autofictionnels par la critique littéraire contemporaine ou encore l'auteur même.¹⁴⁵

Cette « nécessité pressante » de questionner l'intertextualité « autofictionnelle » nous conduit à l'inscrire dans son rapport avec le Moi puisque l'autofictionnaliste fait de son Moi et de sa vie, en investissant la fiction, la première étape pour réaliser le pacte

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴⁵ GRELL, Isabelle. L'aventure du genre littéraire de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la littérature féminine du XXIème siècle. [En ligne]. [Consulté le 28 août 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bourauoi>.

dichotomique, dit autofictionnel. L'autofictionnaliste laisse apparaître, à travers la forme de son texte, la signifiante de son Moi car le lecteur attentif ne peut pas rester indifférent face à un texte où la voix autobiographique de l'auteur est affectée par d'autres voix littéraires. Il s'attèle donc à déceler, au travers de la forme fragmentaire du texte, une autre dimension sémantique que lui offre l'autofictionnaliste et que M. Riffaterre appelle « signifiante ». Ce théoricien considère que : «*Du point de vue du sens [niveau mimétique], le texte est une succession d'unités d'information ; du point de vue de la signifiante [niveau sémiotique], le texte est un tout sémantique unifié.*¹⁴⁶ »

Tout en estimant que : « *Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérature* »¹⁴⁷ parce que « *en fait, le style, c'est le texte même.*¹⁴⁸ »

Ce faisant, le texte autofictionnel offre, par le truchement de la présence de certains intertextes, une signifiante du Moi de l'écrivain. Autrement dit, le style et la forme du texte sont porteurs d'un autre sens relatif aux visées de l'écrivain. En effet, M. Riffaterre estime que l'intertextualité correspond à un mode de lecture interprétatif du texte produisant une « unité de signifiante », elle est même :

*Un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens.*¹⁴⁹

M. Riffaterre reprend la notion de l'intertextualité en mettant en exergue le lien texte/intertexte grâce au concept de l'interprétant : « *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.*¹⁵⁰ »

L'intertexte est donc : « *l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini.*¹⁵¹ »

¹⁴⁶ RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1983, p. 13.

¹⁴⁷ RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979, p.8.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ RIFFATERRE, Michael. L'intertexte inconnu. *Littérature*, 1981, n°41, p. 5-6.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.4.

¹⁵¹ *Ibid.*

En antinomie à l'intertextualité extensive de R. Barthes, M. Riffaterre appelle une intertextualité obligatoire qui s'impose au regard du lecteur averti par la présence des stigmates apparents de l'intertexte afin de réussir son déchiffrement en investissant le concept de l'interprétant. Il précise à ce propos que : « *L'interprétant sera un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte.*¹⁵² »

Il évoque, par ailleurs, l'intertextualité aléatoire pour insister sur les compétences du lecteur dont le rôle est éminemment incontournable du moment qu'il est convié à interroger le texte afin d'en saisir le sens et le développer. Selon M. Riffaterre, l'intertexte ne s'exploite que si le lecteur potentiel possède des connaissances antérieures car comme l'explique U. Eco qu' : « *Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes.*¹⁵³ »

Suite à ces travaux, G. Genette développe ces relations intertextuelles en leur consacrant une recherche volumineuse. Le commencement fut « l'objet de poétique » qui est, en effet, l'architextualité c'est-à-dire « *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes—types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.— dont relève chaque singulier.*¹⁵⁴ »

Il constate, par le truchement de ses recherches, que « l'objet de la poétique » est « la transtextualité » qui est selon son instaurateur : « *tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.*¹⁵⁵ »

Pour approfondir toutes ces relations, G. Genette pousse ses recherches en les articulant minutieusement de sorte qu'il propose le concept de transtextualité qui « *dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles [...]*¹⁵⁶ »

Il propose cinq relations transtextuelles : la première relation est l'intertextualité qu'il définit : « *par la coprésence effective d'un texte dans un autre, c'est la pratique traditionnelle de la citation.*¹⁵⁷ », G. Genette a détaillé cette relation en l'illustrant par les travaux de M. Riffaterre. La seconde relation transtextuelle est la paratextualité qui traite du rapport entre le paratexte et le texte proprement dit. G. Genette nomme le troisième

¹⁵² RIFFATERRE, Michael. La trace de l'intertexte. *La Pensée*, 1980, n° 215, p. 10.

¹⁵³ ECO, Umberto. *Lector in fabula*, op.cit., p. 82.

¹⁵⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpseste : La littérature au second degré*. Seuil : Paris, 1982, p. 7.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

type métatextualité qui se définit par : « *la relation qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.*¹⁵⁸ »

Le préfixe « trans », employé par G. Genette pour préciser davantage ces relations, donne à voir cette notion de changement mais de répétition également, qui caractérise le texte littéraire, puisque la logique admet que n'est changeable et transformable que ce qui est repris et en usage déjà. Cette reprise, ou répétition, s'opère à plusieurs niveaux : la construction, les mots et même les thèmes. Ces répétitions sont donc sémantiques, formelles et même morphosyntaxiques :

*La répétition, en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé- réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langage-soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments.*¹⁵⁹

Ainsi, la répétition affecte tous les niveaux de l'énoncé et ses manifestations se font diverses pour donner l'« *extraordinaire polysémie du terme.*¹⁶⁰ » A cet effet, les liens qu'établit le procédé de répétition dépassent les mots et les phrases et ils s'élargissent jusqu'à atteindre les relations entre les textes et donc des liens intertextuels. Qu'elle soit figure de rhétorique ou reprise intertextuelle, la répétition fut également au centre des études philosophiques. En effet, G. Deleuze dans son œuvre *Différence et répétition*¹⁶¹ explique l'impossibilité d'une répétition pure étant donné que le changement qu'apporte la répétition pourrait être à l'origine de la naissance d'un sens tout à fait différent de l'objet repris et répété, et donc la répétition demeure un acte manqué. Ces relations intertextuelles/intratextuelles naissent certainement de la répétition de certains textes et thématiques préalablement existants mais cela ne peut omettre les stigmates du changement qui attestent de la présence de l'esprit de l'écrivain dans son propre texte.

Un extrait du roman *Ni toi ni moi* de C. Laurens nous a incitée à interroger ce procédé de répétition dans sa relation étroite avec l'intertextualité et la signifiante du Moi. C. Laurens a évoqué les différentes formes de répétition pour nous dire que la vie

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁹ FREDERIC, Madelaine. *La Répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Tübingen : Max Niemeyer, 1985, p. 231.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶¹ DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : PUF, 1968.

en soi est une répétition des événements vécus qui reviennent sous des formes diverses, et que la joie comme la douleur se répètent pour donner au vécu de l'être humain un nouveau sens. Le texte sera pour elle l'espace convenable pour attester de cette vérité :

*-La répétition ? Quel genre de répétition ? Théâtrale ? Musicale ?
-Tout. Toutes les répétitions, en fait, celles dont on souffre et celles dont on jouit, c'est-à-dire les répétitions névrotiques et les répétitions artistiques, pour aller vite. (CL. Ni toi ni moi, p. 43)*

Cette même répétition constitue la pierre angulaire de son essai intitulé : *Encore et jamais*¹⁶².

Grâce à ce type de relation, G. Genette évoque deux notions très importantes : la transformation et l'imitation qui débouchent sur le concept de l'hypertexte. Ce dernier provient de la transformation ou l'imitation d'un texte préexistant, il est donc « *tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.* ¹⁶³ »

L'hypertextualité constitue, en effet, la pierre angulaire des travaux de G. Genette vu la multitude de relations de variations dont elle traite. De par ces relations, G. Genette étudie les différentes dérivations entre l'hypotexte qui est le texte antérieur et l'hypertexte qui se construit grâce aux différentes relations de dérivations.

L'hypertextualité est selon Genette : « *Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* ¹⁶⁴ »

T. Samoyault reprend la pratique de coprésence en proposant un ouvrage qui s'intitule *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*¹⁶⁵ dans lequel il établit une nouvelle typologie de cette relation intertextuelle en lui adjoignant les phénomènes d'intégration et de collage : « *Cette typologie concrète, fondée sur l'analyse du lieu entre les deux textes en présence, à l'intérêt de mettre l'accent sur les facteurs d'hétérogénéité textuelle.* ¹⁶⁶ »
La cinquième relation est l'architextualité précédemment définie.

¹⁶² LAURENS, Camille. *Encore et jamais*. Paris : Gallimard, 2013.

¹⁶³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré, op.cit.*, p. 16.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁵ TIPHAINE, Samoyault. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

Nous estimons que ce préambule théorique est très utile dans la mesure où il balise le chemin à une lecture analytique de notre corpus fondée essentiellement sur la notion d'intertextualité. En plus de l'étude de la signifiante du Moi, nous précisons que notre recours à cette notion se fait dans le dessein de démontrer également que le « je » qui habite le roman autofictionnel est loin d'être un signe de narcissisme. De plus, les relations transtextuelles nous permettent d'identifier, à travers notre corpus, la source d'inspiration de l'écriture autofictionnelle de chaque auteure.

Pour « innocenter » le « je » du roman autofictionnel de l'accusation faisant de lui le reflet de Narcisse, il convient de démontrer d'abord que notre corpus appartient aux romans traitant des thématiques universelles et qui intéressent non seulement l'auteur du roman mais aussi et surtout beaucoup de ses lecteurs. Cela peut se réaliser si nous parvenons à démontrer que notre corpus est un réceptacle de ces relations intertextuelles car comme l'explique G. Genette : « [...] l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérature.¹⁶⁷ »

D'ailleurs, M. Rifaterre considère que l'intertextualité est identique à la littérature puisqu'elle produit non seulement le sens mais aussi et surtout la signifiante.

Notre objectif est d'interroger toute manifestation de ces rapports intertextuels ayant rapport avec le Moi de l'écrivain car comme l'explique à juste titre V. Montémont et C. Viollet : « *Dis-moi qui tu lis, je te dirai qui tu es : la génétique permet de saisir au plus près les liens entre écriture de soi et lecture d'autrui au sein des œuvres autobiographiques.*¹⁶⁸ »

Nous irons donc à la rencontre de nos auteures à travers l'influence d'autres voix littéraires en tenant compte de toutes les techniques possibles de ces pratiques intertextuelles. Nous questionnerons, d'abord, la source d'inspiration qui offre du sens à l'histoire de chaque roman et nous examinerons ensuite certaines techniques qui affectent visiblement la forme du roman pour aboutir à la signifiante du Moi proprement dite : sens+ signifiant, questionner donc la forme disloquée du texte et son rapport avec le Moi de chaque auteure.

¹⁶⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op.cit., p. 18.

¹⁶⁸ MONTEMONT, Véronique. VIOLLET, Catherine. *Le Moi et ses modèles : Genèse et transtextualités*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2009, p. 6.

II-1- Lectures croisées dans le prisme des Moi (s)

En effet, des noms d'auteurs classiques et contemporains retentissent dans l'espace narratif du roman *Le Pays* et traduisent une écriture née et mûrie sous le couvert des lectures faites par l'auteure-narratrice.

Ces indices qui transparaissent *id libitum* dans le roman sont loin d'être sporadiques étant donné qu'ils attestent de l'impossibilité de rompre le lien fort avec le passé. Ce rapport intertextuel non négligeable qu'entretient l'auteure-narratrice avec les autres écrivains se laisse voir quand elle dresse et organise soigneusement les livres qu'elle considère utiles et cruciaux pour assurer une certaine pérennité de sa vie littéraire et sociale :

Je faisais des cartons de livres, c'était plutôt de mon ressort les livres [...]. Dix jours pour faire les A et les B, je n'en étais qu'à C et il restait dix jours. Canetti, Masse et Puissance, le lion rugit et l'antilope détale, l'ordre de fuir est donc la première injonction. (MD. Le Pays, p. 32)

Les romans classiques connus de tous les auteurs appartiennent à la mémoire universelle de chaque peuple. Cela permet leur partage et leur réadaptation à des contextes divers et autres que celui de leur première apparition. Certains de ces romans constituent pour Marie un indice temporel puisqu'ils la renvoient à son enfance :

Les enfants ne prêtent pas attention aux noms des écrivains, puisque personne n'écrit les histoires. Elles naissent et se diffusent hors d'un fond commun ; si quelqu'un les invente, c'est un être virtuel, un ordinateur sans lieu compilant pour l'éternité les mêmes données : Ulysse et son voyage, Roland et son agonie, la princesse de Clèves et son amour. Elle lisait, petite, un classique de la littérature fantastique, un recueil de nouvelles, peut-être Lovecraft, peut-être Brad-bury. (MD, Le Pays, p. 57-58)

Nous lisons explicitement dans ce passage que M. Darrieussecq donne au lecteur une information de lecture incomplète, information qu'elle aurait pu vérifier et compléter. Cette incertitude liée au nom de l'écrivain est voulue par l'auteure-narratrice dans le dessein d'expliquer que certains titres de romans, devenus universels, servent à présenter et à identifier l'auteur grâce à la qualité de l'histoire relatée et son impact sur le lecteur.

La sélection des livres à conserver semble, à première vue, un acte crédule et de pratique courante puisqu'il est effectué par une écrivaine ayant un rapport constant avec les livres. Or, cet acte atteste, non seulement de l'importance de la lecture dans la vie de l'auteure-narratrice, mais il est sous-jacent à la complicité entre la lecture et l'écriture. Il

ne peut y avoir écriture que s'il y a lecture, c'est la règle qu'applique tous les auteurs et que connaissent tous les lecteurs initiés :

Je n'écrivais pas parce qu'il m'arrivait des choses, j'écrivais parce que d'autres livres existaient, dans lesquels ces choses étaient écrites, les mêmes depuis toujours : la naissance et la mort des humains et des nations, et les amours, la mer, les rêves. Certains écrivains ne lisent pas, craignant je ne sais quelle dépense, déperdition ou perte ; empêtrés dans leur unicité fantasmée ; alors qu'écrire n'a rien de personnel, écrire c'est faire partie de l'écriture. Les livres m'invitaient à continuer les livres, à chercher la nuance, le présent, à tenter l'écriture moderne. (MD. Le pays, p. 214-215)

M. Darrieussecq s'oppose à l'idée de faire de l'écriture un acte d'enfermement en avouant en sourdine que son roman puise dans d'autres textes littéraires, qu'il est en quelque sorte un des résultats attendus de ses lectures précédentes et diverses. A travers la mise en relief de la relation écriture/lecture, M. Darrieussecq considère que les relations intertextuelles font partie intégrante des techniques de l'écriture moderne.

De plus, l'auteure-narratrice a lié les péripéties de son voyage à son pays natal aux livres qu'elle possède pour toucher le vif de la pensée du lecteur averti et initié en lui citant des noms d'auteurs de renommée. Ce faisant, elle lui délivre plusieurs messages à la fois : premièrement, la citation des noms de tous ces auteurs laisse voir une lectrice de qualité et apte à nourrir ses propres écrits des textes classiques, ce qui pourrait être une invitation implicite de la part de M. Darrieussecq à lire ses autres œuvres. De plus, sans s'attarder sur les détails d'aucun des romans des écrivains cités dans son roman, M. Darrieussecq implique son lecteur en employant l'adjectif indéfini « tout » pour désigner la profondeur de la relation qu'elle entretient avec chaque écrivain : « *Il faut avancer, je laissai Canetti, pris un Cendrars et un Crébillon, tout Carroll, tout Céline... Les autres finiraient on ne sait où, garde-meubles ou caves d'amis.* » (MD. Le Pays, p. 33)

Nous notons que le « tout » exclusivement consacré à deux auteurs incontournables : L. Carroll et F. Céline ne peut être aléatoire dans la mesure où la narratrice affirme à mots couverts, grâce à ce clin d'œil, que les auteurs précités, dont la présence est questionnable, sont ceux qui ont marqué le plus son parcours littéraire. Nous nous baserons sur cette remarque afin de prospecter les indices décrivant la nature du lien entre l'hypertexte qui est le roman *Le Pays* et les hypotextes qui y sont présents. Nous estimons que cette mise en valeur de ces deux auteurs nous permet de focaliser notre

analyse intertextuelle sur leurs romans-phares : *Alice au pays des merveilles*¹⁶⁹, *Voyage au bout de la nuit*¹⁷⁰ en investissant les deux procédés de dérivation à savoir « imitation/transformation ». En effet, la détection des différents liens intertextuels/hypertextuels est du ressort du lecteur initié qui est conscient qu' : « *il n'y a de la littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature, [que] le désir de la littérature, c'est d'être littérature, en bref et paradoxalement [que] écrire c'est réécrire.*¹⁷¹ »

L'investissement de la pratique intertextuelle, par le truchement des procédés d'imitation et de dérivation qui marquent l'intertextualité, permet de mettre en valeur les efforts de l'autofictionnaliste dans l'édification de ce « monde de possibles » car comme l'explique à juste titre M. Darrieussecq : « *La réécriture intertextuelle est une façon de rattraper l'Histoire volée et de refuser « l'esclavage littéraire ».*¹⁷² »

Ces rapports intertextuels sont en ce sens une stratégie de compensation d'un passé commun née d'une synergie de genres littéraires et de cultures créant de nouvelles formes d'écriture. M. Darrieussecq tente de récupérer ce passé en réécrivant les textes connus, textes dans lesquels les règles déterminant la littérature sont présentes et enrichies de modifications. Le recours de l'auteure du roman *Le Pays* à l'intertextualité donne à lire une signifiante de son moi qui se résume en ce que l'intertextualité constitue, pour elle, un espace fertile pour libérer son moi de la pesanteur de son passé, celui d'une citoyenne yuoanguie.

Les clins d'œil destinés au lecteur dans *Le Pays* l'appellent à exploiter son effort interprétatif dans le dessein de démêler les fils de l'histoire et de déceler le fil d'Ariane qui précise la nature de la relation qui se tisse entre *Le Pays* et les romans de ces deux auteurs.

C. Laurens et M. Mokeddem favorisent également une lecture de leurs textes en faisant référence à leurs prédécesseurs tout en tenant compte de l'effort interprétatif du lecteur. Sultana associe un souvenir marquant de son enfance à la pratique de la lecture :

¹⁶⁹ CARROLL, Lewis. Trad. fr. par Michel Laporte. *Alice au pays des merveilles*. (1865). Paris : Livre de poche, 2014.

¹⁷⁰ CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. (1932). Paris : Gallimard, 1952.

¹⁷¹ TIPHAINE, Samoyault. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 54-55.

¹⁷² DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction, op.cit.*, p. 164.

« *Souvent aussi, Paul Challes nous lisait des poèmes : Rilke, Rimbaud, Nerval, Saint-John Perse.* » (MM. *L'interdite*, p. 44).

Sultana garde de sa relation avec P. Challes non seulement l'amour de la médecine mais aussi et surtout les premiers souvenirs de la lecture. Au travers de la citation et l'énumération des noms de ces auteurs, Sultana exprime que la lecture avait un grand impact sur sa mémoire. Cependant, ces noms cités représentent les auteurs de prédilection de Paul Challes et non pas ceux de Sultana Medjahed. Les noms de ces écrivains et poètes constituent donc un lieu de partage de lectures et du passé.

Dans *Ni toi ni moi*, C. Laurens traduit les intentions d'une auteure-femme qui se prête à percer le mystère de l'échec des relations amoureuses à l'ère moderne sous le regard captivant du passé livresque. Les relations intertextuelles dans ce roman sont plurielles. En effet, juste après l'épilogue, une note s'adresse au lecteur pour l'informer que le roman en question rassemble plusieurs citations qui appartiennent à plusieurs auteurs :

Sauf exception, les textes attribués au personnage de Benjamin Constant sont des montages de citations extraites d'Adolphe, de Cécile, du Cahier rouge, des journaux intimes et de la correspondance de l'écrivain avec Mme Récamier, Anna Lindsay et Prosper de Barante.

La phrase attribuée à Mme de Staël dans la dernière page est tirée de son roman Corinne.

Ce livre comprend aussi des citations, parfois modifiées, d'Antonioni, Beaudelaire, Bergman, A. Cavalier, A. Cohen, Cocteau, Chloé Delaume, Marguerite Duras, J-L Godard. A. Green, Hugo, F. Lang, Lichtenberg, Nietzsche, Tchekov, Todorov, L. de Vilmorin et du Dictionnaire international de la psychanalyse. (CL. Ni toi ni moi, p. 323.)

De prime abord, cette note renvoie à des références intertextuelles multiples que le lecteur est susceptible de rencontrer dans le corps textuel du roman, mais elle est, en même temps, une expression de défi et d'obsession. Car par le truchement de cette note, la romancière se garantit une certaine forme de liberté en informant explicitement son lecteur que le roman en question est issu de sa longue expérience de lectrice. A cet effet, C. Laurens élimine le problème de sources que posent généralement les différentes formes d'intertextualité, en l'occurrence, le plagiat, l'emprunt et les citations, etc. et réussit à échapper à toute situation embarrassante en déclarant que son roman est un assemblage de citations appartenant à d'autres auteurs.

La note qui figure dans l'épilogue est également l'expression d'une obsession dans la mesure où elle traduit un rapport étroit que C. Laurens a avec ses lectures antérieures. En effet, à travers cette note, l'auteure fait valoir les autres voix littéraires présentes dans son roman en donnant l'impression que son texte n'est qu'une modification d'un texte déjà lu et écrit.

Cette note est une déclaration exprimant que l'intertexte dans *Ni toi ni moi* n'est pas unique mais pluriel puisqu'il est le lieu d'une polyphonie de voix qui bruissent dans l'espace narratif du roman en attestant de l'influence de plusieurs écrivains anciens et modernes sur l'écriture de C. Laurens.

C'est ainsi que C. Laurens conduit attentivement le lecteur à opérer, en investissant sa culture, une lecture à la croisée de plusieurs visions et voies/voix. La mise en exergue des relations intertextuelles présentes dans *Ni toi ni moi* est partagée entre l'auteure, qui joue un rôle de médiateur dans l'identification de l'origine de l'écriture de son roman, et le lecteur qui est appelé à réinvestir ses connaissances pour interpréter le texte en question.

Les trois auteures de notre corpus d'étude privilégient donc le rôle du lecteur dans la construction du sens de leurs textes et lui laissent le soin d'opérer une lecture interprétative nourrie de leurs lectures précédentes. De plus, la mise en exergue de l'influence d'autres auteurs sur leur écriture donne à lire une première signification du moi de chacune d'entre elles, signification qui laisse voir un moi qui tend vers l'échange et le partage comme source incontestable de force et de richesse.

II-2- Moi amoureux & inconstant

L'amour est partout présent dans *Ni toi ni moi*. Il s'annonce dès le seuil titrologique et ensuite dans l'épigraphe comme si C. Laurens voulait intensifier les sensations douloureuses de l'échec de sa relation amoureuse. Un clin d'œil furtif sur le titre du roman nous informe, tout en nous appuyant sur les déclarations de l'auteure elle-même, que C. Laurens s'est inspirée du recueil de poèmes de Géraud dont elle donne les précisions suivantes dans son interview avec Florent GEORGESCO :

F.G : Dans l'amour, roman, vous citez plusieurs fois Paul Géraud, Toi et moi. Votre titre est une réponse à Géraud, n'est-ce pas ? », Laurens donne la réponse suivante :

C.L : Oui, complètement. Toi et moi est peut-être le seul livre qu'ait lu mon arrière-grand-mère. Ce recueil de poèmes, paru en 1912, a été la bibliothèque amoureuse des jeunes filles, un énorme best-seller à l'époque. J'ai donc voulu, presque un siècle plus tard, montrer l'envers du décor : Ni toi ni moi, c'est le négatif de Géraldy. »

F.G : Ce titre est par ailleurs la réponse à une question centrale : à cause de qui une histoire s'arrête-t-elle ?

C.L : La question de la responsabilité de l'échec. Personne n'est responsable, ni toi ni moi.

F.G : Mais il pourrait aussi signifier que « ni toi ni moi » ne sommes réellement en jeu dans cette histoire, que les amants sont absents de leur histoire d'amour.¹⁷³

L'auteure exploite un titre déjà connu pour proposer à son roman deux interprétations possibles qui se croisent certes mais qui sont au fond très différentes.

En effet, *Ni toi ni moi* sert à nommer de prime abord le roman mais il serait, par ailleurs, réducteur d'admettre que les fins de l'auteure se résument en un simple travail titrologique, dans la mesure où elle a réadapté le titre d'un recueil de poème très ancien cher à ses ancêtres pour tisser un lien avec son passé. Les deux possibilités interprétatives de l'histoire du roman qui découlent du titre sont présentes dans le roman. Grâce à la psychanalyse, l'auteure-narratrice découvre que l'origine de l'échec de sa relation amoureuse avec Arnaud est la mère, (sa propre mère et celle d'Arnaud), constat que nous reprendrons dans la deuxième partie de notre travail. Ce résultat est l'équivalent de l'expression « ni toi ni moi » qui innocente les deux partenaires de cette relation de la responsabilité de l'échec de leur amour. Par ailleurs, le scénario du film que l'auteure-narratrice a écrit et où d'autres personnages vont jouer son rôle et celui de son amant donne effectivement à lire « *une histoire où les amants sont absents de leur histoire d'amour.* », autrement dit, les deux partenaires : Arnaud/ Hélène-Camille n'ont pas assumé leur responsabilité dans l'histoire d'amour relatée dans ce roman.

La problématique de l'amour s'annonce donc dès le titre ce qui nous permet de dire que cet intitulé remplit la fonction référentielle : « *L'argument d'un texte référentiel*

¹⁷³ LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens, op.cit.*, p. 93.

*peut être résumé en quelques pages, synthétisé en quelques lignes et finalement, désigné par son titre qui sera, idéalement, transparent à son contenu.*¹⁷⁴ »

Par ailleurs, la double négation est une modification que l'auteure apporte au titre original « Toi et moi » pour identifier et distinguer l'histoire de son roman. Le lecteur initié qui connaît déjà le recueil de Géraldy s'interrogerait avec un regard comparatif sur le passé (Géraldy) et le présent (Laurens), sur les motivations qui ont poussé la romancière à conserver l'empreinte d'un passé lointain pour dire le présent sans négliger la négation affirmée.

Ainsi, de par cette adresse directe, « *ni toi ni moi* », le lecteur s'implique dans l'histoire et s'engage dans un travail de prospection pour saisir les intentions de l'auteure. G. Genette précise dans cet ordre d'idées que : « *Comme toute autre instance de communication, l'instance titulaire se compose au moins d'un message (le titre lui-même), d'un destinataire et d'un destinataire.*¹⁷⁵ »

C. Laurens lance donc au lecteur, au destinataire, un clin d'œil complice dans le dessein de le solliciter à contribuer au développement de la notion d'amour.

En effet, le titre du roman est inspiré non seulement du recueil de poèmes de Géraldy mais aussi de *Scènes de la vie conjugale*¹⁷⁶ de Bergman et cela se constate visiblement dans l'épigraphe grâce à la citation directe de l'intertexte en question :

« Marianne. — Tu crois que nous vivons dans une confusion totale ?

Johan. — Toi et moi ?

Marianne. — Non, nous tous.

INGMAR BERGMAN,

Scènes de la vie conjugale. » (C.L. Epigraphe : *Ni toi ni moi*)

De même, la négation qui transparait dans l'épigraphe « Non, nous tous » n'a pas le même sens que la négation du titre du roman. En effet, l'auteure fait appel à la double négation dans le titre pour atténuer aussi bien la responsabilité de la femme que celle de l'homme en vue d'émousser les remords et le sentiment de culpabilité résultant de l'échec de l'amour. Cependant dans l'épigraphe, la négation à laquelle recourt I. Bergman vise à

¹⁷⁴ GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., p. 62.

¹⁷⁵ GENETTE, Gérard. *Seuil*. Paris : Seuil, 1987, p. 77.

¹⁷⁶ BERGMAN, Ingmar. *Scènes de la vie conjugale*. Film sorti en 1973 à la télévision et au cinéma en 1974.

généraliser la responsabilité de tout un chacun de l'anarchie et du chaos qui marquent le vécu de l'être humain. Selon G. Genette, lorsque le lien entre le titre et l'épigraphe est visiblement clair, il y a lieu de dire que l'épigraphe remplit une fonction directe, celle de commentaire, qui renvoie le lecteur à la thématique principale du roman. Ce rapport que l'auteure veille à garder vivace et explicite entre ces deux éléments d'entrée textuelle est loin d'être anodin puisqu'il met en valeur son effort en tant qu'écrivaine-lectrice qui puise dans le vécu universel pour améliorer la qualité de son écriture. C. Laurens tente donc de saisir son Moi et cerner l'essence de sa problématique existentielle à la croisées de plusieurs Moi (s) grâce à ce travail de dérivation textuelle.

Par ailleurs, l'influence de B. Constant sur C. Laurens est prégnante car l'auteure/narratrice l'exige en tant que condition/modèle pour l'élaboration du scénario du film qu'elle envisage de réaliser à la demande du cinéaste, scénario qui est une adaptation de sa propre histoire :

Déjà, puisque vous insistez, il y a une chose dont vous ne pouvez absolument pas vous dispenser—article 1 dans le cahier de charges—, c'est de lire Benjamin Constant. Arrangez-vous comme vous voulez, mais il faudra qu'il soit dans le film : c'est lui le personnage principal, dès que vous l'aurez lu, vous comprendrez, c'est le rôle-titre—l'homme de ma mort, c'est lui. [...], je vous envoie aujourd'hui quelques-uns de ses livres, ainsi vous aurez une idée du pitch ! [...] J'avais lu Adolphe au lycée. (CL. Ni toi ni moi, p. 35)

En effet, le « vous », qui renvoie au cinéaste qui refuse d'apparaître dans la trame narrative, désigne également le lecteur auquel le roman est destiné.

Le roman *Adolphe* de B. Constant est une marque incontournable du passé vécu par la narratrice et un souvenir marquant qui refuse de se détacher de sa vie. Ainsi, par cette pratique d'intertextualité qui trouve dans l'écriture un meilleur espace, l'écrivaine ravive son passé en l'inscrivant dans le présent. Ce passé, incarné par *Adolphe* en tant qu'hypotexte, constitue la source de cette écriture autofictionnelle que l'on trouve dans *Ni toi ni moi*, qui en est l'hypertexte. Par ailleurs, le doute s'installe et les pistes de lecture se brouillent à la lecture de ce passage : « A un moment, je me suis émergée dans ces lectures qu'assez vite Arnaud, Benjamin et Adolphe n'ont plus fait qu'un seul homme. » (CL. *Ni toi ni moi*. p. 36), car le lecteur initié est susceptible de remettre en question le projet d'écriture de l'auteure et il s'interroge dès lors : qui précède l'autre ? Arnaud ou Adolphe ? Est-ce l'expérience de la lecture d'un roman saccadé par le désespoir qui a influé sur le futur d'une jeune lycéenne qui : « avai[t] lu Adolphe au lycée », et qui est

partie par la suite à la recherche de cet amour perdu ? Il n'est pas vain que la narratrice reprenne avec le moindre détail l'histoire d'Adolphe si ce n'est pas pour se substituer à l'un de ses personnages féminins les plus réputées, Ellénore : « *En dehors de lui et moi, enfin je veux dire, en dehors d'Arnaud et d'Ellénore (qu'on devrait peut-être appeler Hélène, histoire de moderniser un peu, et de la différencier du personnage en robe Empire), il y a Lise [...]* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 38), qui joue un rôle très important dans le film qu'elle envisage de réaliser et qui renvoie par les jeux fictionnels à l'auteure-narratrice étant donné qu'elle est convaincue qu' : « *Ellénore n'est pas une femme précise de la vie de Benjamin, elle est toutes ses femmes, et même, elle est toutes les femmes.* » (CL, *Ni toi ni moi*, p. 36).

Cela laisse voir une des significances du moi de l'auteure-narratrice, celle d'une femme qui aspire être la porte-parole de la gent féminine pour attester ainsi de sa sagesse et de son bon sens.

Certes C. Laurens puise dans ses lectures personnelles et passées pour écrire un : « *Nouveau genre littéraire : le roman de haine.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 29) mais elle traduit dans ce « roman de haine » une thématique universelle qui n'est pas inhérente au personnage Hélène/Ellénore ou plutôt Camille ni à Arnaud dans la mesure où cette dernière affirme que : « *Quand Ellénore meurt à la fin d'Adolphe, délaissée par un homme qui ne l'aime pas, ce sont toutes les femmes qui meurent, dans tous les temps. Et lorsqu'il écrit : « Je suis si fatigué d'être toujours nécessaire et jamais suffisant », n'est-il pas tous les hommes ?* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 36-37)

Cette pratique intertextuelle sert donc à traiter d'un sujet universel. C. Laurens exploite un de ses souvenirs livresques et son histoire individuelle au profit de la collectivité.

Par ailleurs, la présence de la voix de B. Constant dans *Ni toi ni moi* est confirmée aussi par la citation intégrale de quelques passages de la correspondance de B. Constant avec Madame Lindsay cités en caractère italique pour le distinguer du reste du roman :

Toute la journée j'ai attendu d'être libre pour pouvoir vous écrire. J'ai tenu avec maladresse des conversations étrangères à mon cœur. C'était des sons qui touchaient mon oreille sans me communiquer ni sens, ni pensée, ni sentiment. Tout sauf vous m'est étranger. [...](CL. *Ni toi ni moi*, p. 54)

Cet extrait n'est pas exhaustif mais nous le citons puisqu'il décrit le début de la relation d'amour qui a uni Adolphe et Ellénore, début laissant voir un homme amoureux et enthousiaste qui s'investit dans la voie de séduction pour convaincre son amante de la sincérité de ses sentiments. Il est nécessaire de préciser que les passages extraits du roman *Adolphe* sont écrits en italique tandis que les autres fragments textuels appartenant aux autres écrivains mentionnés dans la note de l'auteure sont écrits en caractère romain ; ce qui suppose que l'utilisation de deux caractères différents d'écriture dans le même espace narratif affecte la forme du roman et laisse voir le « Moi » d'une femme qui change et qui devient instable à cause du tourment d'amour.

Ni toi ni moi nous rappelle également *Un amour de soi*¹⁷⁷ de S. Doubrovsky qui relate l'histoire de la rencontre de l'auteur avec Rachel, une jeune américaine qui découvre, avec une passion immodérée, son féminisme. En effet, l'histoire de ce roman s'élargit à tous les hommes qui partagent avec S. Doubrovsky son patrimoine littéraire ainsi qu'à toutes les femmes revendiquant leur féminisme en tant que mode qui a marqué cette époque. Le nombrilisme péjorativement lié au roman autofictionnel se dissipe puisque la thématique du roman, autant dans *Ni toi ni Moi* que dans *Un amour de soi*, quand bien même l'histoire serait personnelle, concerne tous ceux qui vivent dans cette même situation. S. Doubrovsky précise dans cet ordre d'idées que :

*Mon livre [Un amour de soi], que je croyais moi-même être juste un règlement de comptes, montrait en réalité l'opposition entre un type comme moi, élevé dans les années 30, où les prototypes masculins se nommaient Hemingway ou Montherlant, et une femme se découvrant dans son autonomie. C'est donc beaucoup plus que ma simple histoire.*¹⁷⁸

Il s'agit par ailleurs d'un sujet qui concerne tous les individus à tout âge car l'amour (auquel C. Laurens a consacré d'autres romans à l'instar de : *L'amour, roman*¹⁷⁹, *Dans ces bras-là*¹⁸⁰, *Celle que vous croyez*¹⁸¹, etc.,) est une notion mouvante et difficile à cerner et à définir tout comme l'autofiction. Tout le monde s'aime mais le temps et l'insouciance de l'être humain violent l'amour et le privent de sa virginité ce qui donne

¹⁷⁷ DOUBROVSKY, Serge. *Un amour de soi*. Paris : Hachette, 1982.

¹⁷⁸ DOUBROVSKY, Serge. In MAHLER, Thomas : *Ecrire sur soi, c'est écrire sur les autres*. [En ligne]. [Consulté le 25 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecire-sur-soi-c-est-ecire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php

¹⁷⁹ LAURENS, Camille. *L'amour, roman*, op.cit.

¹⁸⁰ LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*, op.cit.

¹⁸¹ LAURENS, Camille. *Celle que vous croyez*, op.cit.

naissance, à la place de la passion tumultueuse, à un fort sentiment de haine qui crée en nous des sensations ambivalentes : la joie, la peur et surtout l'incompréhension du monde creusant un fossé profond difficile à colmater. A cet effet, C. Laurens avoue son impuissance à rester indifférente au tourment d'amour en tant que femme délaissée par « l'homme de sa mort », cité dans *Ni toi ni moi*, et elle montre, au demeurant, par le truchement de l'intertextualité, l'incompréhension qui voile son quotidien pour comprendre et fragiliser son divorce avec le monde extérieur. C'est ainsi aussi que l'amour se présente dans son roman en tant que sujet universel puisqu'il interpelle toutes les femmes au même titre que les hommes même si certains d'entre eux sont, selon la narratrice, la première cause de la naissance de la haine. C. Laurens modernise, grâce aux différentes stratégies scripturaires (la mise en abyme, l'intertextualité), l'histoire d'*Adolphe* en s'offrant dans le nouveau texte qu'elle a écrit une place privilégiée :

Je voudrais être, deux siècles après, le regard d'Ellénore, son souffle—dire par sa voix ce qui la blesse, voir par ses yeux ce qui la tue. En son nom, je demande un droit de réponse. En termes techniques, j'envisage donc une caméra subjective. Je serai l'œil et la main, c'est moi qui tiendrais le manche, le crachoir, les rênes. Bref, ce serait le film d'une femme. Le problème, c'est que vous êtes un homme. C'est le seul vrai problème, en fin de compte. Mais ça tombe bien, puisque c'est aussi le seul vrai sujet. (CL. Ni toi ni moi, p. 41.)

Dans le passage précité, C. Laurens cherche une source de réponse à sa grande question concernant le changement imprévu des hommes amoureux en la transformant en une question existentielle universelle. Elle place sa caméra au centre d'un monde où règnent beaucoup de formes de sauvageries et d'injustices en investissant sa propre expérience et celle d'un auteur de renom : B. Constant, pour qu'elle soit porteuse d'une parole fiable au-dessus de tout soupçon. La relation intertextuelle entre *Ni toi ni moi* et *Adolphe* sert à C. Laurens à dire que certains sujets sont considérés comme universels puisqu'ils se répètent à l'infini.

En effet, la narratrice, qui est également écrivain dans l'histoire du roman, n'hésite pas à citer explicitement son auteur de prédilection dans la mesure où elle trouve dans *Adolphe* une source inépuisable de la thématique de son propre roman. Cependant, la citation du nom de B. Constant dans la trame narrative de *Ni toi ni moi* laisse voir non seulement un hypertexte écrit à la lumière d'un hypotexte, mais elle atteste aussi que C. Laurens entretient avec B. Constant une relation qui dépasse l'attachement d'un lecteur à un roman favori : c'est une relation fusionnelle et affective. L'auteure-narratrice exprime

à travers cette pratique intertextuelle son souhait inavoué d'être à la place d'Ellénore, autrement dit, être l'amante de B. Constant :

J'aime Benjamin Constant, je l'aime d'amour ; j'ai pour Adolphe une passion malheureuse, je pense que vous l'avez compris. « J'avais pris en horreur l'empire des femmes. Ellénore ne m'inspirait plus qu'une pitié mêlée de fatigue », dit-il dès le chapitre 4, déjà lassé, désabusé. Je le lis, je le relis, je lis et je relis ce qu'il dit de moi, de lui et moi, et je voudrais le saisir tout entier, l'exprimer comme on exprime le jus d'un fruit : quelle est cette pitié ? (CL. Ni toi ni moi, p. 41)

Le recours à une expression hyperbolique « je l'aime d'amour » exprime certes le grand attachement de l'auteure-narratrice à B. Constant, mais cette expression traduit aussi l'instabilité du « Moi » de l'auteure-narratrice qui tend à comprendre le drame de l'échec d'une relation d'amour et dans le même temps à revivre l'amour deux siècles avant l'écriture de son roman.

Elle se met donc au centre de cette aventure pour, d'abord, comprendre cet homme qui rejetait très rapidement les femmes qu'il prétendait avoir aimées puis apporter, elle-même, une explication à ses réactions redoutables. La présence de l'auteure-narratrice dans le corps textuel ainsi que les explications qu'elle apporte à propos de sa volonté de maintenir l'exemple d'*Adolphe* par son recours au procédé de la citation directe, est une affirmation que la lecture et l'écriture sont deux actes indissociables. Le lecteur trouve donc dans la présence d'intertextes divers dans le même texte une source fertile en questionnements et de remises en question.

Si C. Laurens se consacre dans *Ni toi ni moi* à assouvir son envie de comprendre « l'homme de sa mort » qui partage avec *Adolphe* cette lassitude amoureuse, pourquoi a-t-elle donc recours à un nombre non-exhaustif d'intertextes¹⁸² ? Est-ce pour attester de la validité de ses pensées ou pour conquérir la confiance du lecteur potentiel en l'invitant astucieusement à faire part de la multiplicité de ses sources d'inspiration et ses lectures ? Ou alors pour faire tout simplement ce que Genette explique : « *dire la même chose autrement/ dire autre chose semblablement.* ¹⁸³ »

En effet, C. Laurens procède à « l'imitation » d'*Adolphe* mais en apportant des modifications qui correspondent au contexte de l'écriture de son roman. Elle ne veut pas

¹⁸² LAURENS, Camille. *Ni toi ni moi*, op.cit., Note dans l'épilogue.

¹⁸³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op.cit., p. 15.

reproduire simplement l'histoire d'*Adolphe*, car déjà, son point de vue en tant que femme ayant subi le même chagrin que celui qu'Adolphe avait infligé à Ellénore ne l'encourage pas à épouser la vision du monde de B. Constant et l'incite même à aller à son rencontre dans le dessein de comprendre l'autre revers de la réalité. De plus, elle modernise les faits en les inscrivant dans une époque tout à fait différente de celle de Constant, époque connue par le surgissement des nouveaux moyens de communication qui facilitent le contact entre les amoureux et multiplient les tentatives de revirement amoureux.

C. Laurens prend le soin de mettre en exergue les relations intertextuelles dans *Ni toi ni moi* en indiquant au lecteur les passages et extraits qui appartiennent à d'autres écrivains et essayistes, sans négliger le rôle actif du lecteur auquel elle donne une grande importance pour la construction du sens de l'histoire de son roman. Cependant, elle sollicite un lecteur « Modèle », pour reprendre l'expression d'U. Eco, lecteur initié tour à tour à la littérature universelle et aux chagrins d'amour pour qu'il soit apte à saisir la problématique de l'amour comme elle l'explique au cinéaste : « *L'égoïsme des écrivains est infini. Vous essayez de faire un film, et moi je m'efforce d'inventer en vous un lecteur.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 33)

Cet égoïsme est sous-jacent au besoin de l'auteure-narratrice de l'autre, celui devant qui elle peut parler de son expérience de femme rejetée par l'homme qu'elle a aimé, pour pouvoir traduire les méandres de son Moi et enrichir le sens de l'histoire de son roman. Elle voudrait inventer un lecteur qui voit en elle son auteur de prédilection, lecteur qui s'inspirerait, tout comme elle, de son expérience de la lecture de *Ni toi ni moi* pour réécrire sa propre histoire et attester que son roman fait partie intégrante de la littérature universelle même s'il traite essentiellement d'une histoire individuelle, propre.

En s'adressant au cinéaste, l'auteure-narratrice met en relief la présence dans l'espace narratif d'*Adolphe* du pronom personnel « je » comme signe majeur attestant que ce roman est autobiographique. Ce constat n'a pas empêché l'auteure-narratrice de reprendre l'histoire personnelle de cet auteur en écartant son point de vue à propos de l'amour. C. Laurens recourt donc à l'intertextualité pour défier, à travers *Adolphe*, les hommes qui ressemblent à Arnaud et B. Constant en racontant leurs propres histoires selon le point de vue d'une femme victime de la lâcheté de son amant. :

Vous verrez, quand vous lirez Adolphe, que tout est raconté à la première personne, de son point de vue à Lui, masculin singulier [...] il n'épouse pas

son mouvement, il ne l'épouse pas, il ne la pénètre pas, voilà : elle lui demeure impénétrable. [...]. Il ne peut pas sortir de lui-même pour aller vers elle, et il ne veut pas la laisser entrer. (CL. Ni toi ni moi, p. 40)

C. Laurens invite ainsi non seulement le cinéaste à lire *Adolphe* mais aussi tous ses lecteurs en vue de parvenir à repérer les différents liens intertextuels qui traversent son roman pour opérer un regard coopératif. De ce fait, elle définit le lecteur en tant que garant de l'immortalité de l'auteur et son œuvre :

C'est une course de relais, la littérature : quelqu'un vous passe le témoin. Le lecteur est ce coureur immobile, vous le voyez, main tendue derrière lui, concentré, qui attend qu'on lui passe le mot ? Et comme c'est beau, le moment du passage, quand il détale à son tour vers l'avenir, le poing serré sur le passé ! [...] Je suis Ellénore, moi lectrice, je suis vivante, et, vivante, je le sauve aussi, lui, de cette faute, de ce défaut—ce défaut d'amour. (CL. Ni toi ni moi, p. 235)

C. Laurens préserve donc son roman de l'oubli en accordant au lecteur une place privilégiée.

De plus, l'auteure-narratrice est très consciente que la relation lecture/écriture est indéniable car comme l'explique P. Vilain : « *Le lecteur, comme l'autobiographe, a des responsabilités qu'il ne doit pas fuir.*¹⁸⁴ » et il semble que le fatras d'intertextes présents dans le roman se veut une tentative inavouée de la part de l'auteure d'apporter une réponse péremptoire aux questions qui martèlent sans cesse son esprit. Il s'avère donc que par le truchement de la pratique de l'intertextualité, *Ni toi ni moi* se propose d'être lue en tant que réceptacle de réponses possibles à la problématique de l'amour et que les fragments textuels, qui constituent un vrai *rhizome*¹⁸⁵, ne sont, en effet, que des éléments de réponses qui s'assemblent et s'assimilent à la pensée de l'écrivaine qui déclare à propos de la narratrice du roman : « *Elle ne demande pas aux livres de la bercer, de l'endormir ou de la distraire, mais de l'aider à percer le mystère, à voir plus clair ; elle ne cherche*

¹⁸⁴ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005, p. 39.

¹⁸⁵ « Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à n-1 [ou n-Un]. Un tel système [lorsque le multiple se soustrait à l'emprise de l'Un (n-1)] pourrait être nommé rhizome. (...) À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités » (DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980, p. 13 et p. 31).

pas l'oubli, elle cherche la mémoire et la cause, le secret des choses.» (CL, Ni toi ni moi, p. 146)

La mise en œuvre de la lecture au travers de l'intertextualité, en investissant le procédé de dérivation et d'imitation, garantit à Camille/Hélène une autre forme d'existence et atteste de la contribution incontestable de la lecture à l'évolution du monde autour d'elle. Lecture/écriture s'unissent donc pour donner sens à la vie de l'homme étant donné que dans chaque livre il y a une nouvelle forme d'existence qui s'exprime par les mots. Ce recours au procédé de l'intertextualité se justifie par le besoin de la narratrice de préserver sa vie littéraire et celle de ses auteurs de prédilection :

Quel livre aurait dû lire l'Ellénore d'Adolphe pour ne pas mourir ? Pascal ? La Rochefoucauld ? Epictète ? Il doit y avoir un livre qui vous sauve la vie, qui vous sauve la mise, au moins un moment, qui donne sens à ce qui n'en a pas. Il faut le trouver, il faut le chercher, espérer qu'il a déjà été écrit. Pour moi, à l'époque, ça a été Adolphe. Il est là dans mes pages comme je suis dans les siennes. Alors ne me dites pas qu'on n'est plus au XVIII siècle. Ne me dites plus jamais ça. (CL. Ni toi ni moi, p. 236)

« Ce livre qui nous sauve » est rédempteur puisqu'il rassemble dans ses pages les secrets du passé et du présent, qu'il donne un ensemble de réflexions susceptibles de nous expliquer ce qui nous échappe dans la vie au filtre de la pensée de ces grands auteurs. *Ni toi ni moi* est donc le projet de toute une vie que l'auteure tente de mettre à la disposition de ses lecteurs pour dire en sourdine que l'écrivain assure aussi au lecteur, grâce aux modalités de l'écriture, la pérennité et la modernité de certains problèmes existentiels.

C. Laurens nous explique, à nous lecteur et au cinéaste, avec beaucoup de tranquillité et confiance que le choix de B. Constant en tant qu'auteur de référence est très pertinent parce qu'il est, à ses yeux, le premier à avoir traité d'un sujet moderne et intime en rapport très étroit avec les fluctuations de l'existence. Sans doute, *Adolphe* relate une relation idyllique mais il cache dans ses profondeurs la perte du sens à cause de l'absence de l'amour dans la vie d'Adolphe/Constant :

[...] Alors pourquoi Benjamin Constant, me demandez-vous ? Si c'est tellement moderne, tellement actuel, pourquoi aller chercher un homme du XVIII siècle, avec la langue et les jabots de son temps ? Mais parce qu'il est le premier, non pas peut-être à l'avoir dit, mais à l'avoir analysé jusqu'à l'obsession, à en avoir souffert jusqu'au vertige, à l'avoir formulé jusqu'au ressassement : ce drame qu'est l'autre, cette folie qui est la nôtre—le décalage atroce, comme en une langue étrangère, de la demande et de la réponse. (CL. Ni toi ni moi, p. 232-233)

Cette relation intertextuelle se justifie donc par le besoin de l'auteure-narratrice de voir et de chercher à comprendre par le biais de l'œil d'un analyste apte à exploiter les moindres détails de la vie pour atteindre le sens voulu. En imitant B. Constant, l'auteure-narratrice maintient Jacques le psychanalyste dans le scénario du film qu'elle écrit dans le dessein d'attester que l'histoire qu'elle raconte est le fruit d'un vrai travail d'analyse.

L'explication que nous lisons dans ce passage est en effet une réponse que la narratrice donne à son psychanalyste Jacques qui a fait le constat que Camille est séduite par les hommes qui ne lui prêtent pas attention : « —*Finally, je comprends pourquoi vous aimez Benjamin Constant : vous aimez les hommes qui ne vont pas vous aimer, les mecs qui ont tellement de problèmes avec eux-mêmes qu'ils ne risquent pas de seulement s'apercevoir que vous existez.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 190)

B. Constant fait partie intégrante de ces hommes que l'auteure-narratrices aime. Les propos de Jacques sont sous-jacents à l'idée que la relation intertextuelle que l'auteure-narratrice met en valeur dans son roman n'est qu'une expression d'un Moi masochiste qui cherche la souffrance pour atteindre le plaisir. Ainsi, C. Laurens définit implicitement l'intertextualité comme une stratégie d'écriture qui permet à l'auteur d'exprimer les sentiments ambivalents qu'il ressent.

De plus, le constat fait par Jacques le psychanalyste incite le lecteur à questionner l'état psychologique de l'auteure-narratrice qui se prétend enquêteuse sur les chagrins d'amour dans le dessein d'apporter à toute une génération de jeunes amoureux des réponses probantes à leur questionnement sur l'échec des relations d'amour, pour vérifier si elle est vraiment apte à mener jusqu'au bout sa quête de sens. Camille considère que Constant est « *un assassin sans crime.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 233) à cause de son mutisme inexplicable et de son ingratitude à l'égard de toutes les femmes qu'il avait aimées. B. Constant est pour l'auteure-narratrice le prototype de l'homme narcissique qui néglige la douleur des femmes pour satisfaire son propre ego et assouvir son désir de les voir tourmentées. En effet, il est sadique car il voulait priver toutes ces femmes de l'amour qu'il avait perdu à cause de sa mère : « *il [Benjamin] sait qu'un moment il les a tuées, qu'il fait mourir quelque chose en elles, qu'il a fait mourir en lui.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 233)

La présence de cet intertexte dans *Ni toi ni moi* est symptomatique d'une signifiante majeure du Moi de l'auteure-narratrice qui cherche, non seulement, à

comprendre la cause de l'absence d'amour vrai, sincère chez certains hommes, mais aussi et surtout, à se venger d'eux au nom de toutes les femmes ayant subi le même drame. De plus, le recours de l'auteure-narratrice à trois sources différentes : Gérlady, I. Bergman et B. Constant atteste que cette question de l'infidélité (la trahison) amoureuse occupe une place primordiale dans sa vie.

II-3- Le Moi à l'épreuve de la nostalgie du pays natal

Compte tenu des travaux de G. Genette fondés essentiellement sur les procédés d'imitation et de transformation au sein du texte littéraire, nous constatons que, grâce au roman-phare de L. Carroll *Alice au Pays des merveilles*¹⁸⁶, M. Darrieussecq s'est inspirée manifestement de la réflexion carrollienne pour écrire son roman *Le Pays*. Grâce à la langue yuoanguie dont le lecteur potentiel ignore les origines puisque cette appellation n'existe pas, l'auteure-narratrice invente un pays des merveilles et épate ainsi son fils Tiot qui n'est habitué qu'à la langue française. En effet, la figure enfantine qui constitue la pierre angulaire du roman-phare de L. Carroll est de même présente dans *Le Pays* à travers Tiot, le fils de la narratrice. Tiot découvre le pays de sa mère avec beaucoup d'enthousiasme et d'étonnement ; il fréquente a priori les lieux ensuite il découvre de très près la langue dite vieille qu'il trouve d'abord divertissante et après quelque temps hermétique. Le parcours de Tiot au sein du pays est similaire à celui d'Alice au pays des merveilles en ce sens que son premier contact avec le Pays est pour lui l'occasion de l'exploration d'un nouvel univers linguistique : « *L'hôtesse distribue des chocolats de la Compagne Aérienne Yuoanguie. Tiot est content. Il dit : « c'est beau » en montrant son bonbon. C'est la première fois qu'il fait une phrase.* » (MD. *Le Pays*, p. 41)

Les premiers mots que prononce Tiot sont l'expression d'un instant de plaisir et de stupeur qui accompagnent son insertion dans un pays mystérieux reflétant une splendeur autre que celle de Paris et qui a incité le garçon à : « *[essayer] sa phrase au monde.* » (MD. *Le Pays*, p. 42) comme expression de son intégration à ce nouveau monde.

¹⁸⁶ CARROLL, Lewis. *Alice au pays des merveilles*, op.cit.

La vie scolaire a permis à Tiot de faire un pas de géant dans le Pays en apprenant à bon escient la vieille langue : « *Elle déposait Tiot à l'école. La maîtresse leur disait bonjour en vieille langue. Tiot s'engouffrait dans la classe et attrapait des pinceaux, se mettait de bon cœur à l'ouvrage.* » (MD. *Le Pays*, p. 69)

La langue yuoanguie, dite vieille, qui constitue la problématique centrale du roman, émerveille Tiot et l'incite à s'intégrer à la société yuoanguie.

En plus de la figure enfantine, d'autres convergences se dessinent entre *Le Pays* et *Alice au Pays des merveilles*. En effet, un simple regard portant sur les deux titres nous permet de cerner sans coup férir la filiation entre les deux romans. Le pays est un titre thématique qui annonce effectivement le thème du roman et donne une première esquisse de l'histoire relatée. La présence de l'article défini « Le » et l'initiale (P) en majuscule sont des signes qui supposent que le pays en question est notoire, or le nom que lui attribue l'auteure, en l'occurrence *Le Pays yuoanguie* affirme que ce Pays n'existe nulle part dans le monde. Il se situe, en effet, à la croisée de la réalité et de la fiction, l'imaginaire étant nourri de l'inspiration du pays Basque ; il s'agit donc d'un pays imaginaire et fantastique qu'elle définit comme suit :

Ce pays est un tape-à-l'œil, à la beauté facile, dont les habitants traînaient derrière eux leurs racines comme une paire de bretelles, c'était le sien. Est-ce que tout semblait artificiel à cause des couleurs saturées, brebis, rochers et pâturages ? Est-ce que le kitch définissait l'enfance, et la province ? Tout lui semblait bénin et irréel, puéril, charmant, un décor mièvre au lieu d'une mémoire battante. (MD. *Le Pays*, p. 65)

Le titre du roman composé d'un seul lexème renforce le sentiment de solitude que traduit le contenu du roman au travers des différentes épreuves vécues notamment par l'auteure-narratrice. Dans le titre du roman, l'article défini « le », qui particularise l'espace géographique, le lieu narratif, ne gomme que très légèrement ce sentiment de solitude. Cela programme une lecture qui tient compte de la solitude en tant que sujet principal du roman pour saisir le Moi de cette auteure-narratrice, cette dernière sollicite le lecteur initié à repérer l'élément manquant dans la chaîne sémantique qui pourrait l'aider à parachever le sens du roman. Alice se sent seule au sein d'un pays étrange à cause des merveilles qu'il recèle et Marie ressent, à cause de son incapacité à s'exprimer correctement en langue yuoanguie, la solitude au sein de son pays natal qui lui devient étranger. Il est à signaler, par ailleurs, que la citation directe de L. Carroll dans le roman

donne lieu à une transformation indirecte basée essentiellement sur l'effort interprétatif du lecteur.

M. Darrieussecq imite L. Carroll et propose à son lecteur un pays énigmatique qui ressemble à bien des égards au pays dans lequel s'est retrouvée Alice après sa chute dans le terrier du lapin. Marie a vécu le même effet de surprise dès son retour au Pays qui devient labyrinthique à cause de sa confrontation avec la vieille langue aux codes alambiqués, langue qui a influé sur la vie de Marie et sur son statut social puisqu'elle est la langue officielle du Pays. Cette langue constitue un obstacle institutionnel et officiel empêchant la narratrice de se familiariser facilement avec le mode de vie au pays yuoanguï.

L'imitation de L. Carroll se donne à lire également au travers de la notion de métamorphose qui est le thème central d'*Alice au pays des merveilles*. En suivant innocemment un lapin à allure amusante et surtout suspecte, Alice tombe dans le terrier dudit lapin et constate par la suite qu'elle est dans un pays tout à fait différent de l'univers humain, car il s'agit d'un pays où les animaux possèdent le don de parler et de s'expliquer exactement comme les êtres humains ; c'est là aussi où les pierres se transforment en gâteaux et confiseries. D'ailleurs, Alice elle-même change de taille chaque fois qu'elle avale le liquide « bois-moi », et elle rapetisse les animaux et les objets qui l'entourent grâce à sa taille anormalement grande au point où elle s' imagine jeune reine des fées au pays des merveilles. Cependant, l'image splendide de la jeune reine se brise à la première gorgée d'un autre liquide qui transforme Alice en un être minuscule incapable de faire face aux différents dangers qui la menacent. Le sort de la petite fille au pays des merveilles demeure vague à cause des différentes métamorphoses qu'elle subit. De même, Marie subit une double métamorphose : linguistique et physique, à son arrivée au Pays car c'est là où elle découvrira qu'elle est enceinte. Son corps subit donc une série de changements physiologiques qui affectent aussi son moral : « *Ça m'était un peu égal. Je savais que j'étais enceinte, et que pour un certain temps, la culture et les combats, ça m'exciterait moins.* » (MD. *Le Pays*, p. 60)

De plus, Marie Rivière qui parle et maîtrise la langue française se soumet obligatoirement aux normes sociales et linguistiques édictées par la société yuoanguie pour assurer son existence au pays : « *Je ne parlais pas la langue. Je n'étais pas salariée.*

Pourtant je voulais travailler, oui, travailler au pays. » (MD. *Le Pays*, p. 74). Nous développerons plus loin la problématique de la langue.

D'une aventure à l'autre dans le roman de L. Carroll, se dessine le fil Ariane de l'odyssée chimérique qu'Alice vit en côtoyant les animaux. De même, M. Darrieussecq exploite la notion de la métamorphose afin d'expliquer au lecteur comment le temps sert de catalyseur à changer la valeur des lieux et à aliéner les mentalités au point d'anéantir la pensée humaine. Rappelons-le que *Truisme*¹⁸⁷ a valu à M. Darrieussecq une renommée mondiale grâce à la thématique de la métamorphose ; c'est un récit qui relate les péripéties de la transformation d'une vendeuse de parfums en truie. Cette métamorphose cache dans ses plis une satire ardue de la société contemporaine qui ressemble dans sa cruauté au monde animal à cause de l'injustice.

L'auteure-narratrice fait allusion dans *Le Pays* à son roman *Truisme* pour donner quelques explications liées aux femmes enceintes, explications d'une coloration plutôt satirique. En effet, l'auteure-narratrice insère dans le texte un extrait mis entre guillemets pour préciser que les propos qu'il contient ne sont pas de sa responsabilité. Elle imagine un fantôme qui la visite pour lui dire :

Prenez les truites, continuait mon visiteur. Elles changent de sexe. Toutes ces femmes qui prennent la pilule. Leur urine coule dans les rivières, aucune station d'épuration ne peut détruire les hormones. Alors les truites deviennent hermaphrodites. Même quand elles réussissent à pondre, leurs alevins sont des mutants. Mais la truite que vous pêchez, vous, que vous mangez, vous ne voyez pas la différence. Or c'est un signe. Nous sommes les truites, nous courons à notre perte. La fin du monde approche. Les signes sont là. Ce sont les morts qui nous font signes. (MD. *Le Pays*, p.127-128)

La notion de métamorphose est chère à M. Darrieussecq, mais ce qui est à préciser est que la romancière s'en sert dans son roman *Le Pays* pour décrire le quotidien d'une femme qui éprouve une difficulté insurmontable à s'intégrer au pays de ses ancêtres à cause de son handicap linguistique. En effet, une série de changements se produit dès l'arrivée de Marie au pays, à commencer par le comportement langagier de son petit fils Tiot qui assimile très rapidement la vieille langue grâce à l'école où cette langue s'enseigne, Tiot réussit sa métamorphose : il passe du statut de concitoyen français qui parle et comprend le français à celui de naturalisé yuoanguï grâce à l'apprentissage de la

¹⁸⁷DARRIEUSSECQ, Marie. *Truisme*, op.cit.

langue officielle du pays : « *Tout nouvel élément n'était qu'une donnée à stocker et à organiser. Et la berceuse des provinces perdues, « Orléans, Beaugency, Notre Dame de Cléry » lui était une langue étrangère ni plus ni moins que les berceuses du pays. » (MD, *Le Pays*, p. 122)*

Mais la métamorphose liée à la grossesse de Marie est capitale étant donné qu'elle est en corrélation avec la problématique de la langue ainsi qu'avec la remise en question de tout le pays yuoanguis. L'auteure-narratrice associe son test de grossesse à la conférence consacrée aux écrivains yuoanguis et qui parlent la vieille langue, conférence pendant laquelle elle a constaté qu'elle est linguistiquement déficiente et qu'elle est enceinte :

*[...] la journaliste de la télévision locale m'interrogeait : en tant qu'écrivain yuoanguis de langue française, que pensais-je de l'avenir du pays ? La nausée clapotait sous ma glotte. Je baragouinai lâchement les politesses yuoanguies que je connais. [...] Je fis des photos au bras de l'organisateur du colloque, un ami d'enfance, Aîné. A l'arrière de sa voiture j'ouvris la fenêtre. Bon sang, si j'étais enceinte ça datait de quand ? (MD, *Le Pays*, p. 50)*

Ces deux informations annoncées en même temps servent à expliquer que la langue est à l'origine de tous les sentiments de changement ressentis par l'auteure-narratrice.

En effet, la famille de Diego Herzel qui se composait de trois personnes à Paris, se transforme au pays et devient une famille de quatre membres dès l'arrivée d'Épiphanie. Il paraît qu'au Pays tout est soumis à la métamorphose : le corps, l'identité et surtout la langue. Nous précisons que nous allons consacrer un chapitre à la problématique de la langue en vue de mettre en exergue la solitude et le silence qui envahissent la vie de Marie à cause de son incapacité d'utiliser correctement la vieille langue.

L'influence de L. Carroll sur M. Darrieussecq se constate également par le truchement des mots et expressions qui parsèment le roman *Le Pays* étant donné que la langue de l'écriture de L. Carroll est principalement l'anglais. Nous précisons que ces énoncés écrits en langue anglaise sont mis en caractère italique, caractère par lequel l'auteure-narratrice marque la transition de la langue française à la langue anglaise :

« Les neurones de mon petit frère s'emploient à mettre à jour des fiches de *who's who* » (p. 27)

« Une chanson dans la tête *Clouds are sliding fast these days.* » (p. 33)

« *Everybody knows the moon is made of cheese.* » (p. 36)

« *Etait-ce seulement un happening de potache [...]* » (p. 60)

« *Je revins à moi, let's call it a day, une bonne journée de travail derrière moi.* » (p. 68)

Ce relevé est loin d'être exhaustif car le roman est perceptiblement chargé de vocabulaire anglais qui a, en effet, partie liée avec les lectures précédentes de l'auteure-narratrice. Ses lectures faites auparavant en anglais l'ont aidée à actualiser ses connaissances et à donner un nouveau souffle à ses écrits ; l'emploi des expressions anglaises modernisent *Le Pays*, vu le statut mondial de la langue anglaise, et il sert ainsi à inscrire la problématique de la langue dans un contexte qui correspond à l'actualité et au développement linguistique de la société.

Il est à signaler, par ailleurs, que cette filiation qui transparait dans *Le Pays* avec *Alice au pays des merveilles* traduit un clin d'œil complice que M. Darrieussecq adresse au lecteur afin de lui signifier que son imaginaire scripturaire est un réceptacle de souvenirs nourris de la pensée carrollienne.

Par ailleurs, la référence de M. Darrieussecq au roman-phare de L. Carroll *Alice au pays des merveilles*, dont l'histoire est marquée par les aventures de la petite fille Alice, est appuyée par l'importance capitale qu'elle a accordée à la figure de la fille dans son roman *Le Pays*, importance qui se laisse voir en mettant sur le même pied d'égalité le souhait de l'auteure-narratrice d'avoir une fille et le désir du mari d'identifier l'assassin de Kennedy :

Et si c'est un garçon ? » demandait mon mari. Il voyait d'un œil inquiet une telle activité chez une femme enceinte. Ce serait une fille. Le choix du roi. [...] Je demandais à mon mari :
-Si tu trouvais une lampe avec un génie, quel vœu ferais-tu ?
-Je voudrais savoir qui a assassiné Kennedy.
- [...]
J'encollais et je posais et puis je brossais vers le bas. Moi, je voulais une fille. De toute façon j'exigeais du génie qu'à l'avenir- c'était mon vœu- tous mes vœux se réalisent. (MD. Le Pays, p. 94)

La comparaison de ce simple souhait maternel à une question occupant le monde entier depuis l'assassinat de Kennedy, atteste de l'importance de la présence dans l'espace narratif du roman de ce personnage fille, qui naîtra au pays, et renforce ainsi le lien entre *Alice au pays des merveilles* et *Le Pays* en assimilant le vécu futur de la fille de la narratrice, « Epiphanie », au sein du pays yuoanguï aux aventures du passé d'Alice au pays des merveilles.

M. Darrieussecq fait donc appel au procédé de « l'imitation » en écrivant un roman inspiré d'un auteur cité dans la trame narrative de son roman. Nous estimons que cette pratique relève de l'intertextualité proprement dite définie par L. Jenny comme :

Rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés »¹⁸⁸ et non pas une intertextualité qu'il qualifie de faible : « chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique.¹⁸⁹

Sans citer directement des extraits de ses romans, M. Darrieussecq donne à lire, par le truchement de certains procédés scripturaux, un rapport étroit entre le roman qu'elle a écrit et le roman-phare de L. Carroll.

L'emprunt à L. Carroll est présent également dans *L'interdite* de M. Mokeddem par la citation directe de l'intitulé de son roman-phare : *Alice au pays des merveilles* mais en le soumettant à un travail de transformation qui consiste à remplacer « Merveilles » par « Merguez ». En effet, l'auteure-narratrice fait appel au titre du roman de L. Carroll pour ironiser le vécu des filles dans le Sud algérien où elles sont réellement perdues à cause des traditions qui les privent de certains de leurs droits. Cependant, par la modification qu'elle apporte au titre original, l'auteure-narratrice affirme que la quête menée par les filles au Sud algérien n'est nullement identique à celles des aventures d'Alice au pays des merveilles. La fille dans le Sud algérien est contrainte d'obéir à la loi des traditions symbolisées par les pratiques et habitudes culinaires :

[...] Et quand j'ai marre de leurs yeux pourris, je viens ici et je regarde les rêves pour nettoyer mes yeux, à moi. Ma sœur Samia dit que nous les filles d'Algérie, on est toutes des « Alice au pays des merguez », comme on a jamais de merveilleux, on met des épices partout, partout. Les rêves sont mes épices. (MM. L'Interdite, p. 143)

Ain Nekhla est donc le synonyme de « merguez » pour définir le contexte de survie du corps et non de l'esprit où les problèmes réels sont étouffés par les faux problèmes au regard de la société décrite.

L'usage ironique du mot « merguez » pour définir l'Algérie sert à expliquer, d'une part, que la vie dans ce pays n'est pas facile à cause de l'injustice et de la violence qui l'ont

¹⁸⁸ JENNY, Laurent. In : GIGNOUX, Anne-Claire. *De l'intertextualité à la réécriture*. [En ligne]. [Consulté le 06 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://narratologie.revues.org/329?lang=en#bodyftn11>.

¹⁸⁹ *Ibid.*

envahi pendant les années 90. De l'autre, que les Algériens sont occupés, contrairement aux pays développés, plutôt par des sujets superficiels.

Ne faut-il pas chercher le lien entre merguez et merveilles ? En effet, les deux mots produisent pratiquement la même sonorité, or Merguez sert de trait définitoire du Maghreb en général et de l'Algérie en particulier pour faire allusion à la précarité de la vie en Algérie pendant les années 90. A l'instar d'Alice, Dalila est dans un pays trompeur et injuste à l'égard de la femme à cause des traditions qui y priment. Le merveilleux manque à Ain Nekhla car Dalila-Alice n'est pas autorisée à aller à la recherche de ses rêves puisque tout y est interdit :

[...] –Tu sais, tu devrais dessiner ou peindre ces images qui te viennent en tête.

- Elles viennent pas les images ! C'est moi qui les cherche et qui les trouve ! s'écrie-t-elle. Et puis je dessine depuis toute petite.

-Que dessines-tu ?

-Beaucoup d'yeux. Madame tradition tordue de vieillesse. La bénédiction qui prie avec fausseté et la malédiction qui menace et qui grimace. La h'chouma avec son ventre où les peurs sont comme les vers de la mort. Et puis encore et encore...des choses d'une méchanceté rigolote. Ouarda, elle dit « féroce ».

-Alors il faut continuer.

-J'ai peur qu'on dise : « Elle est folle ! Elle est occupée par Bliss ! » (MM. L'interdite, p. 144)

M. Mokeddem nous propose, par le truchement de la transformation du titre original de L. Carroll, une image négative de la vie en Algérie où le malheur se substitue au bonheur. « Cette hchouma » vient donc priver Dalila et toutes les filles algériennes de leurs droits de vivre en liberté. M. Darriussecq comme M. Mokeddem, les deux auteures se servent de ce souvenir de lecture afin d'attester de leur besoin de découvrir l'Autre, qui est le témoin d'une douleur identique à celle dont elles parlent dans leurs textes et qui pourrait se reconnaître également comme sujet, pour saisir davantage leur Moi.

La transformation du titre original de L. Carroll, permet à M. Darriussecq et à M. Mokeddem de nous proposer des héroïnes incompatibles avec Alice. En effet, la joie et l'aventure, qui ont accompagné Alice tout au long de son périple, se sont transformées en incompréhensions et en colère aussi bien dans *Le Pays* que dans *l'Interdite*. Ce faisant, les deux auteures-narratrices nous ont dévoilé un Moi instable puisque tiraillé entre la douleur du passé et la nostalgie du pays natal.

II-4- Lectures croisées et Moi (s) errants

M. Darrieussecq cite furtivement Louis Ferdinand de Céline sans se limiter à l'un de ses romans. La citation du nom de cet auteur dans l'espace narratif du roman prépare le lecteur à la possibilité de la présence de ses textes ou pensées dans *Le Pays* dans la mesure où la mise en œuvre des relations intertextuelles ne se fait pas seulement dans le dessein de : «prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. [Car] Il suffit pour qu'il y ait inter-texte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs.¹⁹⁰»

La présence du nom de l'auteur dans le texte est un gage, on le conçoit, de son influence sur la forme ainsi que sur le sens de l'histoire du roman. Comme dans *Naissance des fantômes*¹⁹¹, M. Darrieussecq a inséré une phrase de L. Carroll sans l'annoncer explicitement au lecteur mais l'inscription de son nom en exergue prépare le lecteur à la présence éventuelle de cet auteur dans le corps du roman. D'ailleurs, M. Darrieussecq déclare : «*Dans Naissance des fantômes, après avoir cité en exergue une phrase de Lewis Carroll, je l'ai réintroduit dans le texte en un clin d'œil.*¹⁹²» Ce sont ces clins d'œil qui nous importent dans notre analyse puisqu'ils reflètent l'effort fourni par l'auteure pour réaliser ces relations intertextuelles.

Pour préciser l'influence de cet auteur sur l'écriture de M. Darrieussecq, nous focaliserons donc notre analyse sur le roman-phare *Voyage au bout de la nuit*¹⁹³ de Céline, roman qui se donne à lire comme une fresque romanesque traversée par un mélange de niveaux de langue et de thématiques dénonçant la déshumanisation. Notre choix se justifie par l'interpellation du lecteur dans la mise en exergue de l'intertexte, car c'est au lecteur initié que l'auteur destine son texte pour évaluer et juger le degré de l'importance de ces relations intertextuelles. Il n'est pas donc question de démontrer uniquement l'intimité du lien que l'écrivaine entretient avec certains écrivains qui l'ont précédée mais il est question aussi de prouver que le lecteur, en tant que récepteur du texte, est apte,

¹⁹⁰ RIFFATERRE, Michael. Sémiotique intertextuelle : l'interprétant, *Revue d'esthétique*. 1979, n° 1-2, p. 131.

¹⁹¹ DARRIEUSSECQ, Marie. *Naissance des fantômes*. Paris : P.O.L, 1998.

¹⁹² DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de Police : Accusation de plagiat et autres mode de surveillance de la fiction, op.cit.*, p. 13.

¹⁹³ CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit, op.cit.*

grâce à ses propres compétences, à cerner les différents intertextes présents dans le même texte. En tant que lectrice, nous constatons une certaine corrélation entre *Le Pays* et *Voyage au bout de la nuit*¹⁹⁴ grâce à la notion de voyage qui marque les deux romans. En effet, *Voyage au bout de la nuit* est une randonnée nocturne accomplie dans le flou et le désordre ; c'est un voyage unique en son genre car il transforme le vécu quotidien du protagoniste acculé à une forme d'errance désespérée.

D'un continent à l'autre, Ferdinand Bardamu découvre que la vie nécessite beaucoup d'efforts pour parvenir à la tranquillité souhaitée par l'être humain. Ce périple est générateur de plusieurs thèmes, à savoir la crainte et l'angoisse, exprimés sous le couvert d'un mélange de niveaux discursifs qui varient selon le contexte et les situations dans lesquels se trouve le protagoniste sans oublier, par ailleurs, la dénonciation crue de l'absurdité de la guerre. Ces thèmes propulsent le lecteur à la rencontre de la pensée célinienne. Le voyage au *Pays* est également une incursion dans un univers autre que celui de la narratrice et sa famille, raison pour laquelle, les fins de ce voyage demeurent vagues dans l'esprit de Marie qui avoue :

Mon départ tenait de la désertion. Mais pourquoi aurais-je dû l'emmener ? Pourquoi serait-il rentré, lui, dans ce pays ? Mon projet était flou, pourtant j'étais déterminé. Mon projet ressemblait à ce que je vois des livres avant de les écrire : une forme colorée, un climat, une lumière, pour ainsi dire un lieu [...] (MD. Le Pays, p. 20).

Le voyage est parmi les thèmes de prédilection de M. Darrieussecq car il est récurrent dans sa production littéraire. Dans *Le Pays*, la romancière relate l'histoire d'une femme nourrie essentiellement de la culture et la langue française et éprouvant le besoin de se ressourcer. De plus, Céline est un nom qui lui rappelle une étape très importante de sa mémoire familiale et la relation de lecture tissée avec son grand-père, ce vieil homme qui ne connaissait de la littérature que Céline :

*J'aurais voulu avoir le temps d'expliquer tout ça à mon grand-père. Pourquoi mon grand-père ? C'est une histoire de fous. Mon grand-père ne lisait jamais, sauf un seul livre qui était sa Bible : Voyage au bout de la nuit. Pas un mauvais choix. Il a voulu tout à coup, gentiment, s'intéresser à mes lectures d'adolescente.*¹⁹⁵

¹⁹⁵ DARRIEUSSECQ, Marie. Le fantôme Guibert. [En ligne]. [Consulté le 17 avril 16]. Disponible à l'adresse : <http://www.herveguibert.net/#!/marie-darrieussecq/cns9>.

Pour M. Darrieussecq, le roman-phare de L.F de Céline est comme les livres sacrés que tout un chacun est censé lire puisque l'être humain est en voyage (moral et physique) perpétuel pour saisir les changements qui affectent le monde. De plus, *Voyage au bout de la nuit* constitue pour elle un marqueur incontournable de sa mémoire familiale puisqu'il lui rappelle l'image de son grand-père ; il est donc un lien intertextuel qui sert à garder vivaces les souvenirs du passé et rattraper « le temps perdu » que M. Darrieussecq n'a pas investi avec son grand-père qui voulait nouer avec elle une relation livresque.

En effet, le grand-père n'a pas réussi à saisir les idées de M. Darrieussecq qui était sous l'influence de H. Guibert, ce dernier était la cause d'une profonde rupture entre le vieux et sa petite fille. L'insertion de L.F. Céline dans la trame narrative du *Le Pays* permet à M. Darrieussecq de créer un terrain d'entente symbolique avec son grand-père et d'attester en même au travers des deux auteurs : H. Guibert et L.F de Céline, que son désaccord avec son grand-père est symptomatique d'un conflit de générations qu'elle tente, par le biais de l'écriture, de résoudre. Les noms d'écrivains servent donc de repères qui ponctuent l'évolution de la pensée et les conflits des générations :

Mon grand-père n'a pas fini le livre [hommes infâmes]. Il m'a téléphoné pour me dire qu'il ne me comprenait pas. Je sentais à sa voix qu'il essayait de rester calme. Je l'ai admiré pour ça. Et jusqu'à sa mort, nous n'avons pas réussi à nous parler à nouveau. A cause d'un livre. D'un livre de Guibert.¹⁹⁶

Le désaccord de l'auteure avec son grand-père à cause de l'incapacité de ce dernier à saisir la nouveauté et la particularité qui caractérisent l'écriture de H. Guibert notamment dans son roman, *Vous m'avez formé des fantômes*¹⁹⁷, ressemble, on le conçoit, à la remise en question par certains critiques littéraires de l'écriture postmoderne transgressant les canons de l'écriture :

Force performative de la littérature. Force de scission, de silence. De l'évocation rousseauiste, de la signification du livre, du style, de la puissance des phrases, mon grand-père n'a rien vu, ou rien voulu voir. Il n'était pas taillé pour ça. Il n'était pas lettré pour ça. Il était à la fin de sa vie et l'explication de texte était impossible, l'explication entre l'adolescente et le vieil homme. J'aurais voulu, pourtant. Acte manqué. Echec. Mais un long malentendu était levé, avec la dureté de Guibert. J'étais partie ailleurs, dans les livres, dans l'écriture. Dans la trahison, loin des familles.¹⁹⁸

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ GUIBERT, Hervé. Paris : Gallimard, 1987.

¹⁹⁸ DARRIEUSSECQ, Marie. Le fantôme Guibert, art.cit.

Cette relation intertextuelle que M. Darrieussecq nous donne à lire dans son roman *Le Pays* est une affirmation que la nouvelle génération à laquelle elle appartient est ouverte sur l'échange culturel et intellectuel, contrairement à l'ancienne génération représentée par son grand-père qui est restée attachée au passé en rejetant cette forme de modernité. La citation directe du nom de L.F. Céline se veut donc un clin d'œil complice à son grand-père qui, n'aurait peut-être jamais lu ses romans, mais qui lui rappelle son auteur de prédilection H. Guibert dont les romans constituent le corpus de sa thèse de doctorat. La présence du nom de Céline est, en effet, un aveu incontestable de la grandeur de cet auteur et de son impact sur le parcours de l'auteure. M. Darrieussecq fait ainsi implicitement le deuil de son grand-père en ressuscitant son souvenir par l'intrusion du nom du seul auteur qu'il a lu durant sa vie. Cette hypothèse de lecture est appuyée, on le conçoit, par l'absence intentionnelle du nom d'H. Guibert dans la trame narrative du roman parmi les auteurs cités par l'auteure-narratrice au profit d'autres noms d'écrivains.

Tout comme Ferdinand Bardamu, Marie Rivière, l'auteure-narratrice du roman *Le Pays*, sombre dans le chaos en décrivant méticuleusement, à la manière des naturalistes, le quotidien d'une femme souffrant d'un exil linguistique obligatoire et géographique volontaire. Il s'agit en quelque sorte d'un voyage au bout de la vieille langue. A vrai dire, M. Darrieussecq n'a exprimé explicitement sa relation avec L.F. Céline qu'à travers la citation de son nom mais sans s'attarder sur d'autres détails liés à son écriture ou à des fragments de ses romans. Or elle a investi, par ailleurs, la pratique de « l'imitation » afin de donner naissance à un hypertexte (*Le Pays*) inspiré de *Voyage au bout de la nuit* (hypotexte). À ce propos Genette précise que : « *J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.*¹⁹⁹ »

En effet, la présence du nom de Céline dans *Le Pays* atteste, en filigrane, qu'en dépit de toutes les similitudes entre le vécu de la romancière et celui de la narratrice, l'objectif de l'écriture de ce roman est loin de se réduire en de simples réminiscences couchées sur papier et traduites par les mots, dans la mesure où, la romancière a imité un écrivain universel qui traite de l'errance en tant que thème principal traduisant l'instabilité

¹⁹⁹ GENETTE, Genette. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op.cit., p. 16.

de l'être humain et sa volonté d'aller à la rencontre d'autres personnes aptes à accepter la différence et prêtes aussi à l'aider à changer le monde.

La thématique de l'errance et de départ qui constitue la pierre angulaire de *Voyage au bout de la nuit* l'est également dans *Le Pays*. Les propos de l'auteure-narratrice le confirment : « *Ma situation sur la planète m'échappait. « Où suis-je ? » : le lieu commun des évanouis. On a un corps et il faut bien le poser quelque part, et s'en extraire, par moments.* » (M.D. *Le Pays*, p. 52)

Et elle ajoute aussi que l'idée de retourner au pays était pour elle une source incontestable d'inquiétude mais le temps a pu faire évoluer sa conception des choses :

*Adolescente, je me disais que revenir ici serait un enterrement. Que je reconnaîtrais ce pays comme un corps à la morgue. Maintenant il me semble que c'est l'inverse : pour assouvir le désir géographique je ne peux qu'habiter, habiter ici sans relâche. Diego, il a fallu que je l'épouse. (M. D. *Le Pays*, p. 43)*

Cette errance géographique débouche sur "une errance conjugale" aussi car Marie Rivière avoue explicitement qu'elle ignorait les vraies raisons pour lesquelles elle avait épousé Diego, d'autant plus qu'elle avance un prétexte dissuasif à propos de son installation définitive au pays quand elle avoue : « *Je ne suis même pas sûre d'aimer le pays. Certes il y a sa beauté, le bon air, la mer. Mais la façon dont je me souviens est impersonnelle [...].* » (M.D. *Le Pays*, p. 44)

Le voyage au pays est une errance puisque l'auteure-narratrice qui veut « *assouvir le désir géographique* », étant donné que son éloignement de son pays natal laisse dans sa vie un grand manque qu'elle ne pense combler que par son retour, se contredit en affirmant qu'elle ignore les vraies fins et raisons de son aventure.

De plus, cette errance géographique génère une errance linguistique dans la mesure où l'auteure-narratrice se découvre errante dans le pays à cause de la vieille langue qu'elle ne maîtrise pas et des nouvelles coutumes sociales qu'elle ne comprend pas :

*La vie avait changé d'un coup. C'est d'un seul coup qu'ils étaient au pays. Le goût et la forme du pain sur la table, le miel qui sent l'eucalyptus, Tiot qui dès son premier jour d'école prononce un mot qu'elle ne comprend pas. Pour l'instant elle restait à la maison. La maison était comme une marge, une étape avant le pays. (MD. *Le Pays*, p. 63.)*

Le vécu familial est donc une incarnation du grand changement que vivra l'auteure-narratrice au pays.

Le voyage au pays se veut pour Marie Rivière une randonnée singulière dans le temps par le truchement de quelques souvenirs donnés par fragments ; errance ensuite, dans l'espace par l'entremise de la description de son voyage dans l'avion où elle est confrontée à l'étrangeté de son "Moi" :

*Nous allons atterrir bientôt mais j/e vais rester là, une bille en suspens... Tiot réclame quelque chose et je suis tirée vers l'éveil. Diego me regarde. La bille tombe dans son regard. Je sais que je peux tomber, tomber... Nous sommes en train de vivre exactement le même moment. Il y a peut-être un avion qui tourne dans le ciel sans jamais atterrir, plein de passagers décrochés du temps. Un avion fantôme, qui suit la rotation de la Terre dans un même point crépusculaire, et il m'arrive de penser que nous sommes à bord. (M.D. *Le Pays*, p. 39)*

En effet, cette description laisse voir explicitement les stigmates du délire qui l'habite, ce qui éveille l'attention du lecteur et l'incite à s'interroger sur toutes les incompréhensions et les contradictions qu'il constate dans les déclarations de l'auteure-narratrice à propos de son voyage au pays.

La mise en relief de l'impact de L. F. Céline sur M. Darrieussecq nous permet d'affirmer que lorsque l'être humain est en errance : « *Le moi est un vaisseau spatial, capable de relier des univers, de rabattre les unes sur les autres des galaxies lointaines...* » (M.D. *Le Pays*, p. 49), "Moi" qui mène, en plein voyage existentiel, sa quête de cet Autre ayant une culture différente de la sienne pour atteindre sa plénitude.

Le thème de voyage est également présent dans *l'Interdite* de M. Mokeddem. L'auteure a tissé avec la médecine une relation profonde d'amour et de douleur. Son attachement très intime à l'univers livresque s'annonce dans *l'Interdite* déjà dès l'épigraphe. En effet, la technique de l'épigraphe est récurrente chez M. Mokeddem comme dans ses romans intitulés : *Le Siècle des Sauterelles*²⁰⁰, *Les Hommes qui marchent*²⁰¹, *La Transe des Insoumis*²⁰² et *Mes Hommes*²⁰³, pour ne citer que ces romans. *L'Interdite* s'amorce par une épigraphe « allographe » car il s'agit d'une citation extraite d'un roman qui a valu à son auteur une renommée internationale. Il s'agit, en l'occurrence, de Fernando Pessoa, écrivain d'origine portugaise, qualifié d'écrivain mondial qui a toujours écrit en usant de pseudonymes hétéronymes dont les trois

²⁰⁰ MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle des Sauterelles*, op.cit.

²⁰¹ MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit.

²⁰² MOKEDDEM, Malika. *La Transe des Insoumis*, op.cit.

²⁰³ MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, op.cit.

principaux sont Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos ainsi qu'un « semi-hétéronyme », Bernardo Soares :

*Il y a des êtres d'espèces différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement...
Et tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres, projeté, telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique—ce corps paisible de quelqu'un qui écrit... (M.M. L'Interdite, Epigraphe)*

L'écriture est définie selon lui comme une errance puisque l'écrivain effectue un voyage interminable pour parvenir à réunir dans le même texte, à travers la pratique de l'intertextualité, des sujets et voix littéraires différents les uns des autres.

Traduit en plusieurs langues, Le livre de l'*Intranquillité*²⁰⁴, l'œuvre posthume écrite par Fernando Pessoa est un assemblage textuel de maximes, de pensées référant à un éminent penseur :

*C'est peu dire que Bernardo Soares, alias Fernando Pessoa, est intranquille. Mieux vaudrait parler d'errance infinie à travers ses limbes tourmentés ou de la plainte insensée d'un banni de l'existence. Au fil de ce journal intime, Fernando Pessoa inspecte l'intérieur aux mille facettes d'un de ses nombreux hétéronymes, c'est-à-dire d'une de ces "proliférations de soi-même" dont chacun de nous est construit.*²⁰⁵

M. Mokeddem exprime une double présence de F. Pessoa dans son roman, d'abord, à travers la pratique de l'épigraphe, et ensuite en citant, à l'instar de M. Darrieussecq, son nom dans le corps textuel. L'auteure-narratrice confie à Vincent Chauvet le déchirement de son Moi et son incapacité à se définir un lieu fixe, Moi toujours en errance à cause de son appartenance à deux rives différentes l'une de l'autre (l'Algérie et la France) : « —Adversité, oui. Qui suis-je avec une telle donne ? Je ne sais pas très bien. C'est une sensation indéfinissable. Qui a dit que la peur de la folie était déjà la folie ? Fernando Pessoa, je crois. Peut-être suis-je un peu là. D'où la fuite dans plusieurs êtres entrecroisés. » (M.M. L'Interdite. p. 105.)

La citation de F. Pessoa dans le corps textuel affirme donc que Sultana éprouve un besoin incontestable d'errance et de déplacement car son moi se complète à la croisée des deux rives : maghrébine et européenne. De plus, l'illustration de ses idées par le

²⁰⁴ PESSOA, Fernando. *L'Intranquillité*. Paris : Christian Bourgois, 1982.

²⁰⁵ ANCIEL, Laure. In : BOURGOIS, Christian. Le livre de l'intranquillité (Le) par Fernando Pessoa. [En ligne]. [Consulté le 07 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.bibliomonde.com/livre/livre-intranquillite-le-1071.html>.

recours à F. Pessoa mis en exergue dans l'épigraphe du roman traduit que Sultana Medjehad et M. Mokeddem renvoient à la même personne.

En effet, Sultana éprouve de l'affection pour ces êtres instables qui courent dans plusieurs sens dans le dessein d'aboutir à l'unité de l'être à laquelle ils aspirent, parce qu'elle est consciente que c'est grâce à son voyage en France qu'elle a pu saisir le sens de la diversité : « *Je n'ai jamais eu d'affection que pour les bâtards, les paumés, les tourmentés et les juifs errants comme moi.* » (M.M, *L'Interdite*, p. 82) Et elle ajoute : « *Mais comment...comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration.* » (M.M. *L'Interdite*, p. 161)

Tirillée entre l'Algérie et la France, Sultana s'identifie au juif errant toujours en déplacement et en voyage. L'errance est pour Sultana une source sans égale de tranquillité et de bonheur puisqu'elle a lui permis d'aller à la rencontre de l'Autre, ici la communauté française, Autre qui ne l'a pas rejetée malgré son appartenance à un pays étranger.

De par la référence à F. Pessoa, M. Mokeddem associe son Moi éclaté à l'errance et avertit son lecteur, dès l'épigraphe, de la présence dans son roman de personnages instables. En effet, Sultana réitère sans cesse l'influence de ses déplacements sur la fragmentation de son moi et l'importance de la multiplicité de l'être pour être conscient que la différence pourrait être un facteur de complicité :

Mes deux composantes se nourrissent l'une de l'autre. Séparée, elles sont l'une et l'autre désactivées, désamorçées. Et moi qui vivais dans leur jonction étroite, tumultueuse et tirillée, je me retrouve, de par leur scission, en dérive sur un calme détaché de tout, glacé. Village natal, pèlerinage fatal. (M.M, *L'Interdite*, p. 83)

Dans cet ordre d'idées, M. Mokeddem nous présente, à travers Dalila la petite fille, double de Sultana, une autre forme d'errance. L'influence de la lecture sur Dalila la pousse à errer dans le désert pour trouver à qui poser toutes ses questions relatives aux fluctuations de l'existence.

Dalila est l'image de ces filles qui tendent à l'émancipation et qui trouvent dans la lecture une échappatoire à leurs conditions d'existence. Etant petite, elle se contente innocemment d'un livre dont elle ignore même le titre, comme si le besoin de parcourir des pages écrites et emplies d'encre lui suffisait pour gommer toutes ses sensations de perte. Avec un langage spontané exprimant une relation encore en chantier avec la langue

française, Dalila s'approche du « roudi », Vincent, pour lui parler de son ami Yacine qui lui a promis un livre :

-Il devait venir avant-hier matin. Mais il est pas venu. Je suis venue l'attendre ici, même le soir et même hier. Il est pas venu. Il devait m'apporter le livre d'un Algérien de Lafrance, un migré. Il est pas venu. Il a dit que c'est un livre pour tous les enfants, de Lafrance et d'ici. Il est pas venu.

Sa peine s'accroît un peu plus chaque fois qu'elle dit « il est pas venu ». Sa lèvre inférieure tremble faiblement.

-Tu sais, les garçons oublient parfois leurs promesses... (M.M, L'Interdite, p. 33)

Cette promesse non-tenue de Yacine, à cause de sa mort subite, bouleverse Dalila puisqu'elle s'est mise à réfléchir sur les garçons dévorés par l'oubli, réflexion qui ne reflète pas son enfance et son innocence. Cette scène qui porte sur la lecture décrit le devenir de ces filles qui réussissent à saisir le monde dans sa diversité grâce à la lecture avertie et à la pratique de l'écriture.

Les marques de l'intertextualité dans *l'interdite* se laissent voir le plus souvent grâce à la petite Dalila, cette fille du désert qui cherche avec impatience un ami qui l'aide à rendre ses rêves réels en l'accompagnant dans son errance. En effet, *Le petit prince*²⁰⁶ de Saint-Exupéry fait partie intégrante de ces voix littéraires empruntées par M. Mokeddem qui cite le titre du roman sans faire référence à l'auteur pour illustrer le thème de l'errance :

-Sûrement, oui. Qui d'autre vient te voir du pays des rêves ?

-Le Petit Sultan. Dans Lafrance on l'appelle le Petit Prince. Lui aussi, c'est un chercheur d'espace pour sa fleur. Je lui ai demandé de dire à son ami de casser le ciel avec son avion. D'abord il voulait pas à cause de son étoile qui est si petite avec sa fleur dessus. Et aussi son ami, il peut plus voler parce qu'il est tombé dans la mer avec son avion. Samia me l'a dit. C'est bien de mourir dans la mer ! Hop, du ciel tu vas dans la grande eau. Y a pas de vers, dans la mer, et puis ça te fait deux ciels : un ciel d'eau avec des poissons de couleur et, dessus, un ciel d'air avec des étoiles qui ont peut-être des fleurs d'amour.

»Quand j'ai grandi, j'ai appris que le ciel c'est que l'air, toujours de l'air, tellement que ça devient bleu avec des étoiles qui sont des boules de feu qui tournent dedans. J'aime beaucoup ça, de savoir que là-haut c'est pas fermé. Quand je serai grande, je conduirai des avions qui vont très très haut, dans les étoiles. (M.M, l'Interdite, p. 73)

M. Mokeddem laisse le soin à Dalila pour effectuer la transformation voulue— ici transformation Prince/ Sultana — au niveau du titre. Il s'avère que Dalila connaît déjà le

²⁰⁶ SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Le Petit Prince*. New York : Raynal et Hitchcock, 1943.

titre original : *Le Petit Prince* sans demander l'aide du roudi, Vincent Chauvet, étant donné que dans le même énoncé, elle donne d'abord ce titre mais en l'imprégnant de sa culture arabo-maghrébine. La traduction revisite l'emprunt en l'actualisant et en l'intégrant à l'imaginaire de la fille du désert.

En effet, le procédé d'imitation a permis à M. Mokeddem de créer une petite princesse errante au sein du Sahara algérien qui, grâce à sa passion et son imagination, tend à entretenir un rapport amical avec ce petit prince errant qui a parcouru divers espaces dans le dessein de préserver sa rose unique, rose qui s'avère plus tard identique aux roses ordinaires. Dalila ressemble au petit prince puisqu'elle cherche dans l'univers des grands l'amitié qu'elle découvre absurde. Ses amis sont tous adultes : Yacine, Vincent, Ouarda et Sultana pour ne citer que ceux-ci. Elle pose à chacun d'eux une série interminable de questions qui dévoilent son désir d'améliorer son existence. Cette référence au Petit Prince exprime la nécessité de la déterritorialisation, pour reprendre un concept de G. Deleuze qui explique que : « *Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis.*²⁰⁷ »

Dalila veut donc quitter les habitudes et traditions archaïques de son village pour échapper à l'aliénation de son Moi. Cette errance intellectuelle ne concerne pas seulement Dalila et Sultana mais elle est inhérente à toutes les personnes qui veulent améliorer leur vie et changer leur sort.

Les sentiments de déception qui caractérisent les propos de Dalila lorsqu'elle fait la vraie découverte du ciel traduit la même déception ressentie par Sultana concernant la religion faussée par les intégristes. La scène de dispute avec le chauffeur de taxi est représentative de cette réalité : « *[Le chauffeur] recommence à grands coups de volant. À présent, le rétroviseur me renvoie un regard de cinglé. C'est alors seulement que je découvre la barbe qui charbonne son visage. J'aurais dû m'en méfier !* » (M.M, *L'Interdite*, p. 17)

Ce ciel que Dalila songe à briser pour accéder à ses rêves lui permettra d'effectuer ce mouvement de *déterritorialisation* et de quitter, ne serait-ce que symboliquement,

²⁰⁷DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit, 1972, p.162.

certaines habitudes imposées par les traditions à Ain Nekhla. A travers ce ciel qu'elle imagine brisé, Dalila et les algériennes rêveuses échappent à l'aliénation en faisant face à l'intégrisme. De plus, la lecture du *Petit Prince*, qui se veut un texte à la fois universel et intemporel, atteste que la problématique de l'*Interdite* est inspirée des sujets universels, ce qui rend de moins en moins évident le nombrilisme acculé au roman autofictionnel.

II-5- Les incursions du "Verbe" dans la représentation éclatée du Moi

L'intertextualité s'exprime également par le recours à la citation explicite dans le tissu narratif des romans de notre corpus d'étude des maximes, proverbes, chansons et poèmes, dont la disposition verticale généralement, comme dans *Le Pays* de M. Darrieussecq, affecte visiblement la forme du roman et donne à lire une sorte de texte déconstruit : « *En déconstruisant un monde précédent, en le remplaçant par un univers textuel poly-signifiant, l'intertextualité constitue une rhétorique subversive dans la mesure où elle affirme l'émergence d'une retranscription de valeurs.*²⁰⁸ »

En effet, l'oralité contamine le style de l'écriture des trois auteures car elle s'intègre au discours narratif en donnant naissance à un texte hybride rassemblant plusieurs voix qui laissent voir un Moi nostalgique et très attaché à son passé et à sa culture. Sans porter de masque, le sujet discoureur emprunte d'autres voix pour dévoiler cette facette de son Moi. Les trois auteures s'entendent donc sur l'apport non négligeable de l'oralité dans l'enrichissement du texte littéraire comme l'explique à juste titre C. Laurens :

*J'aime l'oralité, j'aime injecter dans le littéraire des expressions courantes, des proverbes, des bouts de chansons, c'est cela qui donne le grain poétique. Je suis contente que vous le releviez. Ce tissage porte la voix réelle des personnages, c'est comme si on les entendait...*²⁰⁹

Effectivement, la présence volontaire de l'oralité dans *Ni toi ni moi* donne à lire, par le truchement d'autres voix qui s'accouplent aux voix des personnages du roman, une

²⁰⁸ W.FRANCIS, Cécilia. Enjeux poétiques de la littérature-monde. Autour de l'écriture rhétorique d'Assia Djebar. In *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Sous la dir. de W.FRANCIS, Cécilia et VIAU, Robert. Rodopi B.V : Amsterdam-New York NY, 2013. p. 176.

²⁰⁹ LAURENS, Camille. In : BADDOURA, Ritta. *Camille Laurens, écrire à l'état limite*. [En ligne], [Consulté le 20 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=3194.

forme poétique de désordre qui transparait dans l'histoire. C. Laurens recourt aux guillemets pour indiquer la citation d'un proverbe très courant qui sert à ranimer les évènements du film dont la narratrice envisage d'écrire le scénario : « [...] il y a des semaines que le scénario se limite au proverbe : « Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage », en général il joue Qui, elle joue le chien. » (CL. Ni toi ni moi, p. 221)

L'auteure-narratrice insère dans le scénario du film en voie de réalisation un proverbe faisant partie intégrante de son patrimoine culturel et populaire afin de décrire la haine et l'injustice d'Arnaud, son amant, envers elle. La voix qui anime le scénario, en l'occurrence celle de l'auteure-narratrice, est donc sous l'égide de ce proverbe qui mime une expérience avertie relative aux contradictions de l'humanité. En effet, l'auteure-narratrice intervient juste en tant que commentateur qui exprime son adhésion au contenu de ce proverbe en ajoutant quelques précisions légères et liées à l'objectif de son texte.

M. Darrieussecq, quant à elle, trouve dans l'oralité un champ d'investigation fructueux et riche de sens pour la pratique de l'écriture :

*A lire, on est moins seul. A lire, on pense. Lire m'emplit du désir d'écrire. La lecture, c'est l'Autre de l'écriture. L'espace que l'Autre ouvre en moi me permet de (lui) parler, sinon je serais folle. De la parole à l'écrit l'écart n'est pas de degré : oralité et texte sont deux modes du langage complètement différents, qui ouvrent chacun leur propre espace. Mais celui ou celle qui écrit le sait, il me semble : les phrases tiennent sa raison au ras du délire. Et c'est peut-être par chance, que l'écrivain écrit, d'avoir senti tout près le risque de basculer.*²¹⁰

De même, elle fait usage des guillemets pour citer une maxime qui constitue pour elle une source d'inspiration contenant une grande leçon de vie. En effet, le nom qu'elle donne à la narratrice, en l'occurrence Marie Rivière, est inspiré d'une phrase marquante prononcée par un vieux sage. La présence de cette maxime dans l'espace narratif du roman ajoute à l'histoire une nouvelle voix orale qui met en valeur l'influence du passé sur le moi de l'auteure-narratrice ainsi que sur son écriture :

La vie est une rivière », disait le vieux sage au disciple qui avait tout quitté pour venir à sa rencontre, traversant les mers, les montagnes et les vallées en quête du secret de la vie. « La vie est une rivière » annonçait, en lévitation, le vieux sage au sommet de la montagne, au disciple qui avait quitté travail, femme et enfants, vendus ses actions et résilié ses abonnements pour accéder au grand secret. « La vie est une rivière »

²¹⁰DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 390.

murmurait, en fermant les yeux, le vieil ascète qui se nourrissait de sept olives par jour, huit auraient de la gourmandise et six de l'orgueil.
—Attendez, protestait le disciple, je n'ai pas fait tout ce chemin pour m'entendre dire que la vie est une rivière ?
Le vieux ouvrait des yeux ahuris :
—Comment ?...la vie n'est pas une rivière ?... (MD, *Le Pays*, p. 130-131)

A la manière d'une conteuse, M. Darrieussecq nous initie à une histoire qu'elle connaissait auparavant mais elle n'en donne aucune précision permettant de connaître le vrai nom de ce vieux sage, puisque cette histoire fait partie intégrante de la culture orale qui veille à conserver soigneusement plutôt le contenu que la source. D'ailleurs, l'auteure-narratrice emploie sciemment le verbe « dire » pour rapporter les propos de ce vieux sage en vue de mettre en relief sa voix dans l'espace narratif. Par ailleurs, la voix du disciple se laisse entendre lorsque ce dernier défie la sagesse du vieux en dévalorisant le conseil qu'il lui a donné. Ce faisant, deux voix se disputent et tentent, chacune à sa manière, d'attester qu'elle est la porte-parole de la sagesse et du bon sens. Ce brouillage des voix est à l'origine du désordre que l'auteure tente de créer dans son roman pour exprimer le tiraillement de son Moi entre le passé et le présent. Cependant, l'auteure-narratrice tranche lorsqu'elle choisit pour se présenter un mot-clé des propos du vieux sage « Rivière » en employant l'italique : « *Je m'appelle Marie Rivière, je suis la femme de Diego et la mère de Tiot ; j'écris les livres et je conduis mon auto.* » (M.D, *Le Pays*, p. 131)

La voix du vieux sage interroge le lecteur puisqu'elle laisse voir une sorte d'incohérence dans l'histoire. En effet, l'auteure-narratrice suspend le fil de la narration et intègre l'histoire du disciple sans établir une relation explicite avec ce qui précède. En intégrant cette nouvelle voix, l'auteure marque donc une pause narrative dans le dessein d'amener le lecteur à cerner le lien entre la sagesse et le choix du nom qu'elle a attribué à la narratrice. Ainsi, le lecteur est appelé à déduire aussi que c'est le passé qui a permis à l'auteure-narratrice de se définir en établissant la relation suivante : « La vie est une rivière, elle s'appelle Marie Rivière→ Elle est la vie ».

M. Mokeddem rejoint M. Darrieussecq et C. Laurens en affirmant que l'auteur peut révéler, par le truchement de l'oralité, le degré de son attachement à son passé et à sa culture d'origine jusqu'à en faire un trait caractéristique de la littérarité de son style d'écriture : « *Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade.*

*Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe, avant l'accès aux livres.*²¹¹ »

Habitée au bruit des voix conteuses, M. Mokeddem, à l'instar de plusieurs écrivains, prospecte dans le souvenir qu'ancrent en elle ces voix et en extrait les mots qui raniment sa douleur et désignent son appartenance socio-culturelle au sud Algérien. En effet, la rencontre de Sultana avec les femmes opprimées du village lui rappelle, à travers le proverbe qu'elles ont employé, la faiblesse de sa mère et de toutes les femmes du village : « Il faut qu'ils sachent qu'on ne se laisse plus faire. Que nous sommes même prêtes à reprendre les armes, s'il faut ! *Ma fille, une main seule ne peut applaudir*²¹². » (MM. *L'Interdite*, p. 166-167)

L'écriture de ce proverbe en caractère italique affecte la forme du roman et montre que le contenu du propos n'appartient pas à l'auteure-narratrice. M. Mokeddem emploie ce proverbe courant pour insister sur l'importance de l'union de toutes les femmes afin de braver courageusement leur sort commun. En dépit de la douleur du vécu, le passé offre aux femmes du village au même titre qu'à Sultana, à travers ce proverbe, une ligne directrice pour mener à bien leur combat et mettre fin à leur souffrance.

Par ailleurs, la citation directe des fragments de textes musicaux et poétiques affecte la forme linéaire de chaque roman et atteste encore une fois de la présence de l'oralité.

Dans *Ni toi ni moi* la voix de Baïf²¹³ anime l'histoire d'amour qu'a vécue Camille/Hélène avec Arnaud et lui donne plus de poéticité par la citation directe d'un extrait de l'une de ses chansons écrit en caractère italique pour le distinguer du reste de l'histoire : « *Ô ma belle rebelle, lorsque tu m'es cruelle, quand d'un petit baiser tu ne veux m'apaiser...* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 82)

L'intrusion de ce morceau musical dans la trame narrative répond aux exigences du film que la narratrice se prête à réaliser en collaboration avec le cinéaste. La musique redouble la mélancolie qui dépeint les épisodes du film et communique tour à tour au lecteur et au

²¹¹ MOKEDDEM, Malika. In : CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem. Métissages*. Alger : Tell. 2007, p.54.

²¹² C'est nous qui soulignons. La phrase soulignée est écrite en italique dans le roman.

²¹³ Jean-Antoine de Baïf, poète français né à Venise le 19 février 1532 et mort à Paris le 19 septembre 1589, ami et contemporain de Ronsard.

téléspectateur, à travers une voix autre que celle de la protagoniste principale, un souvenir marquant de son passé :

Je ne sais pas comment vous envisagez la bande-son, mais il y a une chanson qu'Hélène écoute tout le temps, dans le film, c'est un leitmotiv amoureux puis nostalgique—indispensable. C'est Arnaud qui la lui fait découvrir, il débusque cette mélodie rare de Gounod parmi ses centaines de disques et lui dit : « Tiens, voilà un air pour toi—ton air. (CL. Ni toi ni moi, p. 81)

En effet, la citation directe du nom du compositeur de la mélodie ainsi que celui du chanteur crée une dissonance de voix qui s'explique par la pluralité de voix qui contribuent à la mise en exergue du souvenir d'Arnaud. Tout un assemblage de voix rappellent à Camille/Hélène un souvenir marquant de son passé. Au moyen de ce fragment musical, elle matérialise symboliquement l'image de son amant absent.

M. Darrieussecq s'inscrit dans la même optique et recourt à la citation directe de quelques fragments de chanson écrits en italique disposés en forme verticale pour créer dans l'espace narratif un effet inévitable de sonorité :

« Tout se détermine, l'avant et l'après, autour de ce point...

Derrière chez moi y a un étang

Trois beaux canards y vont baignant...

V'là l'bon vent, v'là l'joli vent

V'là l'bon vent mon ami m'appelle

V'là l'bon vent mon ami m'attend [...]

Nous allons atterrir bientôt mais j/e vais rester là, une bille en suspens. » (MD. *Le Pays*, p. 38)

Marie décrit son déchirement entre Paris et le pays yuoanguï par le recours à ce fragment musical qui a adouci la douleur des adieux. En effet, le voyage au pays est une phase déterminante dans la vie de Marie dans la mesure où, en quittant Paris, elle quittera la langue, les traditions et tout le passé vécu et auquel elle reste attachée. De plus, cette chanson, qui donne à lire un sentiment de nostalgie, affecte aussi la forme du récit de par sa disposition verticale associée aux phrases linéaires du roman et donne à voir une structure éclatée qui reflète le Moi de l'auteure-narratrice, Moi tiraillé entre le désir de rester à Paris et l'envie de renouer avec son pays natal.

Dans l'*Interdite*, l'auteure-narratrice met en valeur sa mémoire auditive pour relater son enfance marquée par les voix de certains poètes et musiciens : « Aussitôt, mes oreilles se mettent à résonner de la voix de la Callas, des lieder de Schubert, de Mozart. » (MM. *L'Interdite*, p. 44.)

Sultana converse avec Salah, l'ami de son amant Yacine, en méditant sur son passé traversé par plusieurs voix poétiques. M. Mokeddem procède à la citation directe non seulement du nom de son poète de prédilection, en l'occurrence Saint-John Perse, mais en citant tout un fragment de son poème "Vent" pour rappeler au lecteur le pouvoir de certaines voix entendues dans le passé de garder vivaces quelques souvenirs marquants :

*De ce dernier [Saint-John Perse], j'aimais particulièrement entendre
« Vent » :
C'étaient de grands vents sur toutes
Faces de ce monde,
De très grands vents en liesse par le
Monde, qui n'avaient d'aire ni de gîte, ...
[...] (MM. *L'Interdite*, p. 44)*

L'auteure emploie sciemment le verbe « entendre » pour rendre compte de l'effet de sonorité présent dans son texte et qui est à l'origine de la naissance d'une voix apte à jouer le rôle de marqueur de mémoire.

La citation d'un extrait textuels du « Vent » de Saint-John Perse a, en effet, partie liée avec le vent de sable qui constitue un élément essentiel de l'histoire relatée dans l'*Interdite*. Sultana ne communique le sentiment de la plénitude de son être que sous le charme du vent, elle s'attendrit à l'écoute des sons rythmiques sous forme de poésie classique pour exprimer la volupté de son âme. Ce lien intertextuel explicite avec Saint-John Perse atteste de la ressemblance entre le passé de Sultana, imprégné de lectures, et le vécu présent de Dalila qui souhaite identifier la source du vent retentissant dans les histoires d'antan ainsi que dans son village et nous exprimer sa volonté d'adhérer en tant que femme au monde à la manière de Saint-John Perse : « *Adhésion totale à ce qui est.*²¹⁴ » Le vent qui a marqué l'histoire de l'*Interdite* devient « Vent de sable » dans son roman *La désirante*²¹⁵ pour désigner le bateau de Shamsa, l'héroïne du roman, qui fait la trajectoire inverse de Sultana, celle d'une femme qui prend la mer pour aller à la rencontre de la liberté désirée.

²¹⁴ PERSE, Saint-John. *Poésie : Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960*. Paris : Gallimard, 1961.

²¹⁵ MOKEDDEM, Malika. *La désirante*. Paris : Grasset, 2011.

Dans les trois romans, la présence de quelques morceaux de chansons, poèmes ou proverbes écrits en caractère italique ou mis entre guillemets est sous-jacente à la présence d'une voix étrangère à celle des narratrices et crée une certaine forme de dissonance narrative. Ces voix étrangères qui habitent chaque roman assument chacune, à sa manière, un rôle déterminé dévoilant la dislocation du Moi de chaque auteure-narratrice et leur état de détresse. Cette « pluralité de voix et de conscience autonomes dans la représentation romanesque. »²¹⁶ donne aux trois romans une formes polyphoniques.

II-6- Les leçons du Moi à l'épreuve de Narcisse : « *Narcisse, c'est nous* »²¹⁷

Etant des auteures postcoloniales et autofictionnalistes, nos auteures prouvent, par le truchement de ces pratiques intertextuelles, que : « *L'intertextualité permet d'affirmer l'appartenance des écrivains postcoloniaux à une culture planétaire, dialogique.*²¹⁸ »

Cela nous mène à questionner le « je » discoureur, signe de narcissisme, présent dans notre corpus sur le rapport de l'autofictionnaliste avec le monde et les différents sujets universels qui nous occupent.

Pour y parvenir justement, nous avons dégagé, a priori, certains éléments qui favorisent de soumettre notre corpus à une lecture référentielle. Car l'étude de notre corpus demeure, à notre avis, incomplète si nous la dissociions de l'autobiographie étant donné que cette dernière s'y impose, notamment, par la présence du pacte autobiographique que nous avons précédemment décelé. Ce contrat donne lieu, de prime abord, à une lecture référentielle attestant de l'authenticité de quelques événements évoqués dans chaque roman. Toutefois, cette lecture s'abolit progressivement vu la présence remarquable d'éléments fictionnalisés. Ce qui nous conduit indubitablement à questionner ce « je » qui oscille entre deux espaces différents : réel et fictionnel, en mettant en relief les raisons majeures de ce double ancrage (réel/fictionnel) auquel recourent les trois romancières.

²¹⁶ TODOROV, Tzvetan. *Michaïl Bakhtine : le principe dialogique*. Seuil : Paris, 1981, p. 75.

²¹⁷ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*, op.cit., Quatrième de couverture.

²¹⁸ HUST-LABOYE, Carmen. *La Diaspora coloniale en France : Différence et diversité*. Limoges : Presse universitaire de Limoges, 2009, p.204.

Selon nous, cependant, le pronom personnel « je » qui guide la trame narrative s'est métamorphosé, tour à tour, en un « je » provocateur et prometteur. Il est provocateur car il domine remarquablement les autres pronoms personnels pour promouvoir un texte à voie/voix unique, en reflétant un regard à part qui laisse voir manifestement une certaine forme du culte du Moi faisant de l'autofiction une écriture qui favorise un narcissisme outrancier. Mais il est, par ailleurs, prometteur étant donné qu'il permet d'examiner l'utilité d'une narration à la première personne par l'entremise de l'étude de la technique du dédoublement que nous développerons plus loin. S. Doubrovsky précise à ce sujet : « *Les critiques accusent les "autofictionneurs" de nombrilisme. Mais, quand ils sont bons, c'est une civilisation qui se joue à travers leur cas personnel.*²¹⁹ »

Effectivement, chaque manifestation d'une signification du Moi est liée à une voix littéraire universelle, à travers les pratiques intertextuelles, et permet d'affirmer que nos auteures entreprennent non pas d'écrire une simple « autobiographie romancée » mais elles tentent de développer leur propre vision du monde sous l'égide d'autres regards plus connus.

Personnellement fascinée par la question liminaire du *le Roman, Le je*²²⁰, de Philippe Forest : « Qui suis-je ? » extrait de *Nadja*²²¹ d'André Breton, et dans le dessein de contribuer à la désambiguïsation de ce questionnement qui intrigue André Breton et Philippe Forest, au même titre que tous les chercheurs intéressés par ce « je », nous tenterons de répondre à la question suivante : « Je » est-il le sceau indéniable du narcissisme ?

Nombreux sont, en effet, les critiques littéraires qui considèrent que les romans à la première personne représentent une forme majeure de narcissisme, défini comme étant un « *amour que porte le sujet à lui-même pris comme objet* »²²², étant donné que le romancier fait de sa propre personne le centre de son roman. De plus, parce qu'il invite implicitement le lecteur à partager ce regard égocentrique par la lecture (espace possible

²¹⁹ DOUBROVSKY, Serge. *Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres*. [En ligne]. [Consulté le 19 avril .2015]. Disponible à l'adresse : http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php.

²²⁰ FOREST, Philippe. *Le roman. Le Je*. Nantes : Pleins Feux, 2001.

²²¹ BRETON, André. *Nadja*. Gallimard : Paris, 1964.

²²² CHEMAMA, Roland. VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse* : Paris, Larousse, 2005. p.264.

où se croisent les deux regards) car : « [...] la plupart des critiques se sont ainsi désolés de l'hégémonie du moi en laquelle ils ont démontré une régression vers les formes les plus narcissiques du psychologisme littéraire.²²³ »

P. Forest a proposé, à son tour, un vocable résumant et illustrant ce regard narcissique que porte l'auteur sur soi-même, c'est l'« égo-littérature » qu'il définit ainsi :

« orthopédie » du moi arrogante et victorieuse sur tous les fronts de la culture, entreprise insidieuse de dressage social où l'individu se trouve invité à façonner librement son être selon le mirage d'un modèle conforme aux valeurs communes, expériences où se vérifie le paradoxe de l'aliénation consumériste qui met l'injonction individualiste (devenir soi-même) au service de la soumission sans réserve à la norme collective (sans être semblable à tous).²²⁴

« Une orthopédie » est-ce que parce que l'auteur reconstruit sa vie en joignant le réel au fictionnel, ou bien parce que la réalité donnée à lire par un roman, dont la pierre angulaire est le vécu de l'auteur, est brisée à cause du recours fréquent de l'écrivain à la fiction ?

En effet, notre analyse entend démontrer que l'utilisation du « je » et l'édification d'un monde possible, basé sur la vie de l'écrivain, n'attestent pas nécessairement d'un « Je » narcissique au sens propre du terme et qu'il s'agit, au contraire, d'une stratégie donnant à lire une histoire où le Moi et l'Autre se complètent et offrent une image qui fait partie intégrante du monde, car comme l'explique C. Laurens lors d'une interview en réponse à une question considérant le roman autofictionnel comme nombriliste :

Je répondrais comme Victor Hugo "Quand je parle de moi, je vous parle de vous" Parler de son vécu ne veut pas automatiquement dire parler de soi mais de ce qu'on éprouve, ce que l'on pense du monde restreint de la famille ou du monde entier.²²⁵

Un regard furtif sur la mythologie grecque nous informe que Narcisse, très épris de sa propre image, se contemple dans le lac en faisant abstraction du monde qui l'entoure. Ensorcelé donc par sa propre image qu'il croit seule et unique, Narcisse finira par se noyer. Cette fin tragique traduit symboliquement le sort fatal de ces personnes qui

²²³ FOREST, Philippe. *Le roman. Le Je, op.cit.*, 11.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ LAURENS, Camille. In : KOSCIELNIAK, Annick. L'écrivain Camille Laurens, Prix Femina, rencontre ses lecteurs, art.cit.

valorisent leur "Moi" au détriment des autres et qui ne considèrent le monde important qu'à travers leur propre regard.

Ce sort funeste lié à la douleur de la perte des êtres chers n'est guère une fatalité, à notre avis, car le « je » marquant les trois romans de notre corpus est en quelque sorte « triomphateur », dans la mesure où il réussit à aider l'auteure à dévoiler une signification particulière de son "Moi" et surtout de le renforcer à la fin de chaque histoire puisque chaque narratrice aboutit au dénouement du problème évoqué et qui l'intrigue. Nous citons, à titre d'exemple, Camille/Hélène qui parvient vers la fin du roman à comprendre que la mère est à l'origine de la disparition d'amour comme nous l'expliquerons dans la deuxième partie.

De Sultana qui sous-estime, semble-t-il, sa capacité d'aider son village et qui ne voit un monde nouveau et prometteur qu'au moment où elle décide de clôturer son histoire, à Marie qui se voit impuissante à se familiariser avec sa nouvelle vie dans son pays d'origine, à Camille qui ne prononce son vrai nom qu'à la fin de l'histoire, se brosse le portrait d'un « je » investissant ses échecs multiples pour dessiner les contours d'un monde optimiste lui ouvrant les bras pour se libérer de la pesanteur d'un passé brimant. P. Vilain écrit à juste titre : « *Ecrire sur soi, c'est ajourner sa propre mort ; [...]. Ainsi, le reflet de soi dans le miroir de l'écriture symboliserait l'effort du sujet se réfléchissant et agissant sans relâche, par l'écriture, sur sa représentation contre l'angoisse de mort.*²²⁶ »

L'image que reflète l'écriture du moi/soi n'incarne pas un sujet imbu de sa personne mais plutôt un sujet en quête existentielle faisant de sa propre histoire le pivot d'autres histoires qui lui ressemblent. Il va sans dire qu'un sujet qui brosse avec soin le portrait d'un moi désarmé devant ses propres peines est loin d'être représentatif de Narcisse puisque ce dernier ne voulait montrer qu'une image positive et satisfaisante de son moi. Au travers des différentes significances du moi, l'autofictionnaliste affirme que le regard extérieur du lecteur est apte à rassembler les débris du miroir qui reflète intégralement l'image de son Moi car : « *Le problème devient pour le Je de l'écrivain*

²²⁶ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse, op.cit.*, p. 20.

*d'arriver à tisser, rassembler les fragments de son Moi brisé, trouver un ordre nouveau à la narration, s'il veut ressaisir sa vie à minima.*²²⁷ »

De plus, nous estimons que l'égoïsme en tant que : « *tendance spontanée à comprendre toutes choses par rapport à soi, à ses intérêts, ses désirs, ses façons de penser et de vivre, et agir en conséquence.*²²⁸ » ne trouve pas de place dans notre corpus grâce aux pratiques intertextuelles auxquelles recourent les trois auteures. Ces pratiques montrent que chacune d'elles fait appel à d'autres points de vue pour, soit étayer sa propre pensée soit pour l'infirmer, et elles génèrent un « je » nouveau donnant à lire un roman qui résonne d'une voix plurielle. Dans cet ordre d'idées, P. Vilain écrit :

*L'exposition intime dans une construction littéraire, stylisée, simulée par le langage, jouant sur l'effet de vraisemblance et sur les principes de transposition, participe nettement d'une recomposition toute littéraire du moi et contredit l'exhibition anarchique, gratuite, présente dans un journal intime normalement destiné à ne pas être publié.*²²⁹

Ce nouveau « je » occupe une place cruciale dans chaque roman car il ne participe pas d'un Moi fragile voulant attirer vaniteusement le regard de l'Autre sur soi, mais il laisse entendre plutôt la voix d'un Moi tendant à parler de l'Autre par le truchement de son propre miroir, en l'occurrence l'écriture, parce que : « *Le Je qui écrit n'est pas le même que celui qui est écrit.*²³⁰ »

Le « je » de notre corpus d'étude est « cosmopolite » puisqu'il renvoie effectivement à plusieurs autres « je » en raison de thématiques puisées dans la littérature universelle traitées dans chaque roman.

Dans *l'Interdite*, Sultana qui renvoie par les jeux de *fictionnalisation* à l'auteure, est présentée en tant que femme perdue au sein d'une société détruite par l'intégrisme et certaines injustices dictées par les traditions. En effet, cette réalité n'est pas inhérente à M. Mokeddem ou du moins à Sultana étant donné que d'autres femmes algériennes avaient vécu le même drame durant les années 90. De plus, l'intégrisme gagne du terrain

²²⁷ DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe. Paris : Gallimard, 2011, n° 598, p. 23.

²²⁸ MORFAUX, Louis-Marie. LEFRANC, Jean. *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences sociales, op.cit.*, p. 153.

²²⁹ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse, op.cit.*, p. 35-36.

²³⁰ LAURENS, Camille. Dialogue entre nous. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe. Paris : Gallimard, 2011, n° 598, p. 139.

sur les pays arabes et montre que la femme en est la première victime. Le retour de Sultana à Ain Nekhla laisse voir ses sensations de perte : « *Je n'ai rien oublié. Ni cette curiosité qui cingle. Ni cette ingérence qui s'arroge tous les droits. Quand l'inquisition est érigée en civilité, les questions sont des sommations et se taire devient un aveu d'infamie* » (MM. *L'Interdite*, p. 14)

La mémoire porte les traces d'une blessure poignante que ni le temps ni la distance n'ont réussi à gommer. La romancière traite aussi dans son roman de la violence, sujet qui préoccupe non seulement M. Mokeddem la femme écrivain menacée par les intégristes, mais tous les Algériens et Algériennes qui se sont opposés à toutes les formes d'injustice ayant primé en Algérie pendant les années 90.

Nous ne pouvons pas donc faire nôtre l'idée faisant du « je » discoureur dans ce roman le porte-parole d'un Moi narcissique dans la mesure où l'auteure se sert, par le truchement des jeux stylistiques que nous étudierons dans la troisième partie de notre travail, de sa propre expérience pour illustrer et traduire la souffrance de plusieurs femmes de son pays qui lui ressemblent : « *Je voudrais revenir pour les Dalila et les Alilou, pour la quête des yeux d'enfants qu'il ne faut pas abandonner à la détresse et la contamination. Je voudrais revenir pour le désert* » (MM. *L'interdite*, p. 162)

M. Darrieussecq, quant à elle, revisite la notion de l'écriture en tant que catalyseur efficace permettant au "Moi" de partager avec l'Autre, l'étranger en soi et l'étranger à sa culture, grâce à la lecture ses propres peines pour comprendre le monde environnant. En effet, l'écriture assure à l'écrivain une autre existence puisqu'il puise dans ses lectures antérieures pour saisir son propre Moi et ouvrir la réflexion à de nouvelles perspectives sur des sujets qui concernent, non seulement l'écrivain, mais aussi d'autres personnes. M. Darrieussecq étudie l'exil géographique ressenti par les personnages de son roman à travers l'exil mental en l'illustrant par le roman « Le Pays » qu'elle a écrit pour décrire le pays yuoangui. Cet exil constitue pour elle un trait d'union entre les écrivains affirmant l'éternelle relation de complémentarité entre la lecture et l'écriture :

Elle voyait Le Pays, ses modules, sa structure ; les fils se tendaient. Une chose mentale capable de dire un lieu, et susceptible de faire tourner un monde. La personne de l'écriture n'était pas une personne ; la voix, si elle advenait, n'était enregistrée par aucun état civil. Dans la chambre d'échos qu'était l'absence à soi-même, l'écriture trouvait sa résonance ; la relecture servait à égaliser les humeurs des phrases, à les débarrasser de

l'écrivain ; la publication, à l'arracher de là s'il y restait encore. (MD. Le Pays, p. 98)

M. Darrieussecq déclare implicitement que « le je qui écrit n'est pas le je écrit » pour affirmer que le « je » ne s'occupe pas seulement de la vie intérieure de l'auteur étant donné qu'il s'interroge aussi sur des sujets qui concernent la collectivité.

Le tiraillement de certains écrivains postcoloniaux entre deux pays, deux langues et deux cultures fait partie intégrante de ces sujets. En effet, M. Darrieussecq décrit la sensation du néant résultant de l'émigration pour montrer un Moi déchiré entre le désir de rester attaché à son passé et la nécessité d'aller à la rencontre de l'Autre, donc les citoyens du pays yuoangui :

Le pays, là-bas tout au bout, quand nous l'imaginions tous les trois silencieux au passage de la caisse, le pays nous faisait l'effet d'un magasin vide. [...]

Revenant vers Paris avec nos babioles Ikea, tournant momentanément le dos au pays puisque nous remontions vers le Nord, maintenant que la décision était prise mon mari et moi n'osions plus nous regarder : de peur que l'un de nous deux craque et supplie de rester à Paris. (MD. Le Pays, p. 17)

Ce faisant, le regard coopératif du lecteur initié et ayant suivi le même parcours que l'auteure-narratrice est sollicité pour donner plus d'éclairage à ces thèmes. M. Darrieussecq nous présente une femme indécise et incapable de prendre des décisions unilatérales concernant sa propre vie.

De plus, la mise en scène d'une femme incapable de communiquer dans une langue que son petit fils parvient rapidement à apprendre laisse voir un Moi faible et impuissant. En effet, ce déficit linguistique impose à Marie de vivre en retrait de la nouvelle société qu'elle voudrait intégrer et montre le grand impact de la langue sur les relations humaines. La situation que vit Marie Rivière au sein du pays ne lui est pas spécifique dans la mesure où toute autre personne confrontée à cette même situation, celle de l'incapacité d'employer une autre langue, pourrait devenir, tout comme elle, étrangère à soi-même ainsi qu'à la société :

« Ça va ? » demanda mon mari. « Hala hula » répondis-je, c'était une des rares expressions que je connaissais en vieille langue, couci couça, ma mère en usait souvent. » (MD, Le Pays, p. 18)

« Je regarde les gens. Ils ont l'air parfaitement normaux. Personne ne prête attention à moi, personne ne m'adresse la parole. La vieille langue est vivante. (MD. Le Pays, p. 111)

L'absence de communication avec les habitants du pays, à cause du déficit linguistique dont souffre l'auteure-narratrice, enferme cette dernière dans un mutisme implacable ; ce silence exprime la difficulté de la vie en l'absence du premier outil de communication, en l'occurrence : la langue. Dans ce cas de figure, le « je » déambulant dans l'espace narratif du roman et qui renvoie à l'auteure-narratrice n'en donne pas une belle image qui incarne une personne narcissique car : « *l'image est donnée à Narcisse tandis que l'autobiographe se donne sa propre image.*²³¹ »

Ces points faibles de l'héroïne que M. Darrieussecq nous dévoile sont essentiellement liés à un problème récurrent chez de nombreuses personnes. En effet, le portrait qu'elle en brosse décrit non pas une femme déficiente mais donne plutôt les conséquences de certaines décisions hâtives, à l'instar du départ de Marie qui affirme que : « *[son] départ tenait de la désertion.* » (MD. *Le Pays*, p. 20), ce qui laisse voir une femme versatile. De ce fait, le « je », auquel est partiellement déléguée la narration dans ce roman, est nuancé dans la mesure où il ne se limite pas à relater une obsession intrinsèque à Marie. Le voyage, la perte et le manque de communication peuvent advenir à d'autres personnes, soit dans des circonstances similaires à celles vécues par Marie, soit totalement différentes. Le « je » devient ainsi pluriel.

Nous constatons donc que les deux auteures : M. Darrieussecq et M. Mokeddem, sont parties de leurs propres expériences pour proposer au lecteur quelques voies d'investigation aptes à l'aider à comprendre et à désamorcer certains problèmes communs. P. Gasparini explique à ce sujet : « *Tout écrivain du moi est convaincu que plus il est centré sur lui-même, meilleur est le contact qu'il établit avec autrui. C'est en approfondissant son univers personnel qu'il peut atteindre à l'universel.*²³² »

L'intention d'atteindre l'universel s'exprime dans notre corpus par les pratiques intertextuelles auxquelles ont recouru aussi bien M. Darrieussecq que M. Mokeddem. En effet, les deux auteures ont approfondi des sujets qui leur sont propres à la lumière d'autres expériences littéraires ; il suffit d'identifier dans leurs romans la présence d'autres voix littéraires connues ayant traité des mêmes sujets pour dire que la voix traduite par le « je » procède d'une dimension universelle. Nos auteures relatent leurs

²³¹ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*, op.cit., p. 16-17.

²³² GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*, op.cit., p. 37.

blessures liées à l'exil et à la perte des êtres chers par le biais de regards extérieurs provenant de leurs propres lectures ainsi que du vécu de certains écrivains universels. Cela nous permet de dire que l'objectif principal de l'approfondissement de son « univers personnel » ne vise pas à exhiber sa vie privée et à imposer aux autres sa propre vision du monde, mais qu'il s'agit d'une tentative de saisir son Moi au filtre d'autres expériences comme nous l'explique à juste titre P. Vilain : « *Loin de chercher à promouvoir son « moi » dans une entreprise publicitaire, l'écrivain d'autofiction vise au contraire à une leçon plus générale. Narcisse, ce n'est pas seulement moi, Narcisse, c'est nous.*²³³ »

Il nous apparaît donc contraignant d'épouser l'hypothèse réduisant les romans autofictionnels écrits à la première personne, en l'occurrence notre corpus, à une simple expression d'égotisme et d'amour de soi.

La démarche analytique, qui caractérise les deux romans précédemment cités, trouve place également dans *Ni toi ni moi* car C. Laurens s'interroge sur les véritables causes qui déstabilisent les relations de couples et qui mènent, par voie de conséquence, à un échec amoureux souvent inattendu et inexplicable pour l'un des deux partenaires. Elle précise notamment au cinéaste qu'on : « *On joue juste, mais le texte est faux. Il n'a pas été écrit pour nous, mais pour tout le monde, pour que tout le monde s'y retrouve.* » (CL, *Ni toi ni moi*, p. 73), propos qui attestent de son parti pris d'étendre son enquête à celle des infidélités sentimentales en général.

Grâce à sa relation intime avec le psychanalyste, Jacques, et à l'aide du regard coopératif du cinéaste, C. Laurens s'engage dans un travail d'enquête pour comprendre, à partir de sa propre expérience, les vraies raisons qui poussent certains hommes à délaisser les femmes qu'ils aiment. Le signe de son engagement dans ce travail d'enquête se manifeste à travers le pronom personnel « je » auquel elle délègue la narration des parties principales de l'histoire du roman, comme l'illustrent les passages romanesques suivants :

Je veux voir comment, mais je veux aussi savoir pourquoi. La cause des choses, le sens qu'elles ont et le sens qu'elles prennent, pourquoi ça bifurque, pourquoi ça dérape, qu'est-ce que j'ai fait, pourquoi tu dis ça, qu'est-ce que je t'ai fait, pourquoi tu ne m'aimes plus ? Parfois les mots peuvent en rendre compte, l'absence, ça les connaît. (CL. Ni toi ni moi, p. 19)

²³³ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*, op.cit., Quatrième de couverture.

En ajoutant qu' :

Il y a des gens qui font l'amour pour se quitter, se perdre de vue, s'extraire ou s'évader d'eux-mêmes, atteindre littéralement l'extase, lui le faisait pour se retrouver, comme on retrouve un souvenir ou une patrie. « Va te chercher », me dit Jacques au bord de la jouissance. (CL. Ni toi ni moi, p. 66)

Le « je » parle, explique, s'explique et questionne aussi et ce n'est que vers la fin du roman qu'il aboutit à trouver la source réelle du chagrin qui tourmentent les amoureux, en l'occurrence la mort de la mère. C. Laurens associe le « je » à une expérience collective en lui donnant de nouvelles définitions faisant de lui le pronom personnel le plus approprié pour traduire des voix autres que celles de l'auteure-narratrice :

Ce pronom[je] qui pouvait usurper tous les noms, ce pronom personnel qui ne désignait personne à force de signifier tout le monde, et qui se poussait du col afin d'affirmer sa présence, je voudrais, j'ai rêvé, je ne peux pas, je qui faisait semblant de ressembler à quelqu'un, qui feignait d'ignorer sa constante désagrégation, sa métamorphose perpétuelle, son négatif impressionné à même la peau, « je t'aime » oubliant « je ne t'aime pas », ce tatouage invisible dans son dos, son faux frère, son double jeu. Elle entendait qu'il disait je pour pouvoir vivre, [...] je pour pouvoir être comme les autres, pour essayer, [...] je pour se distinguer tout en se fondant, je suis les autres donc j'aime. [...] Ce qui la terrifiait, c'était surtout de n'être pas la destinataire de cette langue amoureuse, de ne pas se sentir le toi de ce je t'aime, le t ne l'apostrophait pas, n'étant qu'un miroir du je, un témoin, une preuve. (CL. Ni toi ni moi, p. 107)

Dans ce passage, l'auteure-narratrice déclare que le « je » qui transparait dans la trame narrative de son roman ne reflète pas un regard égocentrique puisqu'il renvoie à toute personne ayant souffert des chagrins d'amour. « Je est un autre » car il dévoile les inquiétudes du "Moi" en tenant compte d'autres expériences déjà vécues comme le fait C. Laurens avec B. Constant. En effet, Adolphe, Arnaud et Constant n'ont de commun que leur identité masculine d'autant plus qu'ils appartiennent à deux époques différentes, mais ce constat n'a pas empêché l'auteure-narratrice de puiser dans la vie de Constant, comme nous l'avons déjà expliqué, pour trouver des explications probantes à la disparation d'amour. L'auteur est censé, même s'il emploie le « je », apporter au lecteur de nouvelles perspectives à propos d'un thème commun et universel. L'amour fait partie intégrante de ce type de sujets étant donné que l'être humain le vit à tout âge et dans n'importe quelle situation. Nous verrons, plus loin, que C. Laurens ne se limite pas à une simple histoire amoureuse qui l'a liée à Arnaud mais plutôt à d'autres histoires d'amour

beaucoup plus profondes que cette histoire à cause de l'effet qu'elles ont produit sur sa vie.

Dans ce dessein, elle fait éclater le « je » en d'autres pronoms personnels : « *De même quand j'écris, les identités se mêlent : je, elle ou moi, lui, toi ou vous, tous les pronoms sont imaginaires. [...] De qui suis-je l'ombre confidente ?* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 21) et vise à intégrer le lecteur dans ce jeu de questions/ réponses afin de lui montrer, en filigrane, que le « je » habituellement égoïste cède la parole à un « je » d'allure altruiste qui se refuse à rompre avec les autres pronoms personnels et donc avec l'Autre, faisant des événements autobiographiques relatés par le « je » l'expression d'un engagement moral de la part de l'auteure à l'égard de son lecteur. C. Laurens affirme lors d'une interview que : « *[Son] pacte avec le lecteur, c'est de l'embarquer, au contraire, dans un labyrinthe où les identités se brouillent, où aucun moi ne soit jamais assuré, où tous les Je soient seulement sujets à caution.*²³⁴ »

Nous constatons que les trois romancières ont évoqué des sujets liés à leurs obsessions intérieures et personnelles et elles ont tenté, notamment par les pratiques intertextuelles, de les approfondir et de les expliquer à la lumière d'autres points de vue. L'emploi du « je » est la preuve de l'appartenance de l'auteur au monde (fêlure propre → fêlure universelle) dans la mesure où il parvient à réaliser une relation fusionnelle entre une douleur individuelle et un mal collectif. C'est dans cet ordre d'idées que C. Laurens insiste sur la nécessité de lire *Adolphe* pour parvenir à mieux saisir les finalités de l'écriture de son roman et pour apporter au thème de l'amour l'éclairage souhaité car : « *Dire « Je », affirmer sa subjectivité ne signifie nullement être incapable de considérer le monde, de le réfléchir. Là encore, on confond subjectivité et narcissisme. Je fais partie du monde, « je » fait partie du monde.*²³⁵ »

En tant qu'autofictionnalistes, les trois auteures sont aptes à dire leur monde, un monde dont elles sont les représentantes à travers les vécus mis en fiction et les différents techniques et jeux scripturaires mis à l'œuvre, à l'instar de la pratique de l'intertextualité qui leur a permis d'avoir une nouvelle vision du monde et de mettre en exergues les significances principales de leurs Moi (s). De plus, « cette aventure du langage » dans laquelle l'autofiction les entraîne, montre que l'autofictionnaliste ne se limite pas à

²³⁴ LAURENS, Camille. Dialogue entre nous. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*, art.cit., p. 136.

²³⁵ *Ibid.*, p. 140.

raconter linéairement sa vie mais qu'il s'efforce de trouver d'autres modalités et stratégies d'écriture analytique pour dire autrement un passé déjà vécu.

Ce faisant, aucune comparaison, on le conçoit, ne serait légitime entre l'image du moi que nous donne « Narcisse » et celle que reflète le texte autofictionnel car Narcisse considère le monde à travers son propre regard, alors que l'autofictionnaliste puise dans la littérature universelle et dans les différentes aires culturelles pour donner une image, aussi brisée soit-elle, de son Moi :

*Contrairement à ce qu'affirment encore certains, les œuvres d'autofiction ne sont pas nombrilistes ou narcissiques. Ce sont des œuvres par lesquelles des histoires individuelles s'inscrivent dans l'Histoire. Personnellement, je ne peux pas m'analyser sans découvrir à quel point je ne suis que le produit d'une époque.*²³⁶

Nous préférons pour cela appeler le « Je » qui marque notre corpus un « je cosmopolite » au lieu de le lier à *Narcisse*, cosmopolitisme que nous étudierons dans les modalités du dédoublement du sujet énonciateur des narrations car comme l'explique à juste titre P. Forest : « *Le Je n'est pas simplement un leurre narcissique détournant l'individu du réel, il peut être également le support authentique d'une exigence risquée de vérité et de liberté.*²³⁷ »

Pour clore ce survol destiné essentiellement à l'étude de l'intertextualité dans notre corpus, nous constatons, comme déjà annoncé, qu'effectivement la pratique de l'intertextualité est un trait typique du roman autofictionnel qui se donne à lire, dans le cas de notre corpus, comme un assemblage de discours littéraires référant à des cultures différentes, en l'occurrence, occidentale et maghrébine. Cependant, ce n'est pas autant la caution de ce trait typique qui nous importe dans notre étude mais plutôt son apport dans la réactivation du sens de chaque roman et l'enrichissement de la notion d'autofiction en tant que genre ouvrant une large voie d'investigation du "Moi" et de ses émois, en attestant que l'écriture féminine : « *est un art exigeant, à l'écoute des différences, du pluriel, de l'altérité, du corps et de la lettre. [...] Les littératures au féminin [...] sont*

²³⁶ DOUBROVSKY, Serge. In : CROM, Nathalie. Serge DOUBROVSKY, inventeur de l'autofiction : "Un individu, ce n'est pas que beau à voir". [En ligne]. [Consulté le 21 novembre 2014]. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>.

²³⁷ FOREST, Philippe. *Le Roman. Le Je, op.cit.*, p. 12.

réinvention de la langue contre le logocentrisme ; réinterprétation de notre héritage culturel contre la doxa ; désir de passage à l'autre et d'adresse à l'étranger. ²³⁸»

Les voix littéraires qui retentissent dans notre corpus dévoilent, chacune à sa manière, une manifestation du Moi. Les procédés de transformations attestent déjà de l'influence du passé et des auteurs de prédilection sur les auteures. M. Darrieussecq et M. Mokeddem recourent à L. Carroll pour exprimer leur déception et leur désir d'avoir la baguette magique pour redessiner le monde humain pétri d'injustice. Le recours à B. Constant reflète l'emprise de l'amour sur le passé et le vécu-présent de C. Laurens qui s'est livrée à un travail d'enquête, à la lumière de sa lecture de jeunesse, pour apporter un nouvel éclairage au sujet de l'amour et comprendre son propre "Moi" de femme délaissée qui se reconnaît dans le personnage de ses lectures. Une des significances majeure du "Moi" de ces auteures-femmes autofictionnalistes se résume en ce que leur Moi(s) mûrit grâce aux nombreuses lectures qu'elles font comme nous l'explique à juste titre Catherine Millet :

Les œuvres d'art abstraites réclament une approche phénoménologique. Il ne s'agit pas de juger si elles expriment bien un sujet qu'elles ne se donnent pas, il s'agit de vérifier sur soi les effets qu'elles produisent, qu'ils vous transportent ou qu'ils vous déstabilisent. A partir de là, chacun en déduit les réflexions d'ordre existentiel ou philosophique que l'expérience peut avoir déclenchées en lui. ²³⁹

Les autres fragments intertextuels disséminés dans le texte de chaque roman laisse voir une forme disloquée qui nous offre le reflet d'un Moi disloqué et situé à la croisée de plusieurs voix/voies. Nous pouvons donc dire que la pratique de l'intertextualité dans notre corpus offre une signification parmi d'autres du Moi par le truchement de la forme du récit et le sens de chaque histoire.

Dans la partie suivante, nous élargirons cette signification et l'étendrons à celle liée essentiellement à la quête existentielle menée par chaque auteure-narratrice. Nous mettrons en exergue, à travers la figure de l'absent, le vide ressenti par ces auteures afin d'en examiner la conséquence majeure.

²³⁸ CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XXème siècle ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion, 2001, p. 18.

²³⁹ MILLET, Catherine. Poublication. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe. Paris : Gallimard, 2011, n° 598, p. 175-176.

DEUXIÈME PARTIE

De l'absence (s) à *la sensibilité*

***absurde* : vers une sur-
signifiante du "Moi"**

Dans cette deuxième partie, il sera question d'interroger les différentes représentations d'absence comme motif obsédant de notre corpus d'étude générant dans la vie de chaque auteure-narratrice ce qu'A. Camus appelle « *la sensibilité absurde* », sensibilité qui pourrait naître n'importe où et suite à n'importe quel événement marquant de vie de l'être humain. Compte tenu de la clarification donnée par A. Camus²⁴⁰, nous précisons que nous utiliserons tout au long de notre travail l'expression « *sensibilité absurde* » au lieu de l'absurde.

Nous tenterons de démontrer que l'absence symbolique ou réelle de la mère est à l'origine du vide ressenti par chaque narratrice car le sentiment du vide : « [...] est cette expérience psychique de l'instance, voire de l'attente de sens, propre à tenir toute l'existence en suspens, comme en condition de non-existence.²⁴¹ »

Ce vide générant une perte du sens de la vie est tributaire chez ces auteures-narratrices, primitivement, de l'absence de la mère et toutes les autres absences (du fils, de l'amant et même de la langue) qui s'ensuivent sont donc provisoires ou du moins une des conséquences de cette grande absence.

Nous tenterons de démontrer également que ces absences ordinaires qui pourraient advenir dans la vie de quiconque sont le prélude à la quête existentielle que mène l'autofictionnaliste, dans la mesure où chaque auteure-narratrice tente de lier les énigmes de son Moi au monde, à son vécu propre dans un contexte donné. En effet, aboutir à la sur-signification du "Moi" ne peut avoir lieu qu'à l'instant où l'auteur met au service du monde sa propre expérience, puisque son objectif est d'aller au-delà de la signification de son Moi pour démontrer que le monde est dépourvu de sens en exploitant « *les forces obscures de l'âme* »²⁴², autrement dit, ses souvenirs conflictuels et tiraillés entre le passé et le présent, le désir de vivre et la crainte de mourir, et créer ainsi, à la base de ces oppositions, son œuvre et le sens de la vie perdu.

Nous verrons, en somme, comment chaque auteure-narratrice a exprimé, à travers des personnages étrangers, silencieux, solitaires et souffrants de la nausée, *la sensibilité absurde* ressentie suite au vide généré par les différentes absences des êtres chers. Nous montrerons également comment, à partir d'une transformation intérieure, ces femmes

²⁴⁰ Cf. Introduction générale, p. 1.

²⁴¹ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 283.

²⁴² CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*. Paris : Gallimard, 1996, La préface.

auteures s'informent du changement du monde qu'elle découvre dépourvu de sens de l'existence après la perte des êtres chers, et que cette absence du sens dans le monde donne aux Moi(s) de ces auteures-narratrices un excès de signifiante qui inclut une dynamique du "Moi", celui de la sur-signifiante qui va de l'intérieur à l'extérieur, de l'Un au Multiple.

CHAPITRE I

Absence de l'être/ absence du sens : manque à être/ manque à vivre

*Il en est du vide comme de l'égoïsme : on ne s'en sort pas. Rien de pessimiste pourtant dans cette affirmation qui tient le vide pour un investissement du moi.*²⁴³

Compte-tenu de nos investigations dans la partie précédente, nous pouvons dire que notre corpus fait partie intégrante des romans autofictionnels, lieu de perte et de fêlure, car comme le déclare S. Doubrovsky, l'inventeur de la notion d'autofiction (à propos de son livre *Le Monstre*²⁴⁴ qui rassemble ses expériences de jeunesse et surtout les grands moments d'un analyste, pour expliquer les circonstances de l'écriture du roman), c'est : « *le phénomène de la perte*²⁴⁵ » qui a généré son monstre scriptural.

Ce rapport assez profond entre « le phénomène de la perte » et l'autofiction est très récurrent dans plusieurs romans contemporains à l'instar des romans de notre corpus d'étude. En effet, notre corpus l'affirme dans la mesure où chaque narratrice relate l'histoire d'une perte, d'une absence et cette absence comme le précise P. Fédida : « *donne contenu à l'objet et elle assure à l'éloignement une pensée.*²⁴⁶ ». Autrement dit, ce phénomène d'absence est à l'origine d'une réflexion sur le changement de la vie après la disparition d'un être cher et le motif attestant de la sur-signifiante du Moi.

C'est justement cette pensée qu'elle assure qui nous intéresse dans le présent chapitre et aussi dans le reste de notre travail. Cette sur-signifiante du "Moi" que nous prospectons chez nos auteures pourrait naître suite au phénomène de la perte et de l'absence puisque A. Camus affirme que : « *Toutes les grandes actions et toutes les*

²⁴³ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 283.

²⁴⁴ DOUBROVSKY, Serge. *Le monstre*. Paris : Grasset, 2014.

²⁴⁵ DOUBROVSKY, Serge. In : CROM, Nathalie. Serge DOUBROVSKY, inventeur de l'autofiction : "Un individu, ce n'est pas que beau à voir", art.cit.

²⁴⁶ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 9.

*grandes pensées ont un commencement dérisoire. Les grandes œuvres naissent souvent au détour d'une rue ou dans le tambour d'un restaurant.*²⁴⁷ »

De petites absences pourraient donc dessiner le tracé d'un agir sur le monde naissant d'une souffrance individuelle.

Nous questionnerons donc un manque à être/ un manque à vivre ressenti par chaque auteure-narratrice suite à la perte d'un être cher pour aboutir à *la sensibilité absurde* décrite au travers du sentiment de vide qui habite les personnages.

I-1-Les hommes absents

La production littéraire de C. Laurens atteste de son orientation vers l'autofiction comme lieu de l'intime et de dévoilement d'une brisure : la perte inattendue de son fils Philippe mort deux heures après sa naissance l'a irrémédiablement marquée et elle a trouvé dans l'autofiction, grâce au fatras de définitions qui lui sont assignées, un espace fertile pour « *coucher sur papier* » le drame de la perte du fils disparu :

*Avant, dans mes romans, il y avait beaucoup d'éléments autobiographiques qui se cachaient dans les intrigues. Mais il y avait surtout des choses vraiment fictives comme des meurtres, qui ne me sont évidemment pas arrivés. La cassure se produit avec Philippe. Ce n'était plus un roman malheureusement, puisque je racontais la mort de mon bébé. Pour la première fois je disais "je". Après ce récit où j'avais touché le réel, l'intime, il me devenait difficile de revenir à de la pure fiction. Je pense que la fonction de la littérature est de donner de soi.*²⁴⁸

L'absence du fils a fondamentalement changé le cours d'une double vie : personnelle et professionnelle en laissant un grand vide dans la vie de l'auteure-mère. Le recours attesté de C. Laurens à l'autofiction, en tant que genre approprié à la mise en mots des maux du vécu propre, s'explique par la possibilité donnée par l'autofiction de conserver la vie réelle de l'écrivain puisque le travail de fiction se manifeste au niveau de la langue à l'œuvre. Grâce à l'autofiction, l'auteure-narratrice s'est permise de garder

²⁴⁷ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 19.

²⁴⁸ LAURENS, Camille. In : [S.N]. Camille Laurens et les femmes de sa famille. [En ligne]. [Consulté le 20 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens-et-les-femmes-de-sa-famille_807889.html.

Philippe en tant que lien solide avec le passé et la mémoire en refusant de lui changer d'identité dans le roman comme dans le film qu'elle envisage de tourner avec le cinéaste : « *On n'est pas obligés de coller à la réalité, excusez-moi, je suis ridicule. À part le prénom Philippe, on peut (on doit ?) tout changer.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 112)

Son orientation vers l'écriture autofictionnelle se veut donc une première expression de cette grande absence qui a profondément affecté sa vie sociale et professionnelle. Philippe est aussi pour cette mère éplorée la raison d'être en dépit de son absence car c'est son souvenir qui l'incite à questionner des sujets récurrents dans certaines familles, récurrences qui se transforment aussi en traits définitoires de la mémoire familiale et collective de cette femme.

L'absence de son amant Arnaud a laissé dans sa vie un vide profond. Ce vide a déclenché chez l'auteure-narratrice une série de questionnements liés à cet homme qui sombre dans la solitude pour fuir le monde et la responsabilité d'une relation durable :

Dans ce roman, je voulais saisir l'âme d'un homme, excusez le mot « âme », il incarne à lui seul toute l'impuissance dont je parle, l'âme d'un homme tout enlacée à la mienne et pourtant seule, éloignée, séparée, l'âme d'un homme on ne peut plus seul, éloigné, séparé de tout et de moi. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 31)

L'absence d'Arnaud constitue pour l'auteure-narratrice la problématique du roman qu'elle a décidé d'écrire en vue d'expliquer les causes de solitude qui s'impose dans la vie de l'individu et qui intensifie le vide ressenti après la disparition de l'amour de sa vie. L'emploi du mot « âme » est voulu afin de rendre compte du principe de sensibilité qui s'oppose à celui de la raison.

Le vide généré tour à tour par la mort de Philippe et l'échec de sa relation amoureuse transcende les bons souvenirs de cet amour malheureux qu'elle a vécu avec Arnaud. L'auteure-narratrice constate que l'éloignement de cet homme qui mène sa vie en séparation avec le monde entier est tributaire d'une raison qu'elle ignorait jusqu'à presque la fin du roman. Cette absence qui paraît ordinaire puisque pouvant survenir dans tous les couples se transforme en une grande question existentielle chez C. Laurens, qui en extrait l'essentiel, en l'occurrence l'amour, pour écrire un roman sur la vie après l'absence d'amour. Sa rencontre avec le cinéaste est l'occasion de transcender le vide qu'a laissé l'absence de l'amant dans sa vie :

Il est réalisateur, elle est romancière. Ils savent ou croient savoir quelque chose des histoires qu'on se raconte et du cinéma qu'on se fait. Et pourtant,

comment enchaîner ces deux phrases qui les lient, puis les délient, ces deux plans fixes : Je t'aime – Je ne t'aime plus ? Qu'est ce qui se passe entre deux ? Qu'est-ce qui passe – ne fait que passer ? Comment dire ce qui ne s'entend pas, comment montrer ce qui ne peut pas se voir ? C'est un roman d'amour ? Un roman de haine ? Peut-être un roman policier : on enquête sur la disparition de l'amour. (CL. Ni toi ni moi, Quatrième de couverture).

L'absence prématurée du fils liée à la disparition inexplicée de l'amour prometteur (notamment puisque le couple s'est entendu, nonobstant la courte durée de leur relation, d'avoir un enfant, signe d'union éternelle) génère chez l'auteure-narratrice de profondes sensations de vacuité qui la perturbent :

*-Je voudrais te dire quelque chose, dit-il.
Voix sérieuse, voix grave. Elle suspend le geste de la fourchette à sa bouche, repose ses couverts dans l'assiette de salade qu'elle a tout de même commandée.
-Voilà : je voudrais qu'on ait un enfant. [...]
-Mais...
-Je, je croyais que tu n'en voulais pas. Avec toi, ce n'est pas pareil. Je t'aime, je veux avoir un enfant de toi. (C.L. Ni toi ni moi, p. 96)*

Une fois la décision d'avoir un enfant prise, leur relation s'avère vouée à l'échec et rien ne va plus comme avant puisque son amant a expliqué que cette décision est parmi les causes qui l'ont poussé à abandonner Camille/Hélène : « *-Pourquoi vous vous êtes quittés, avec ton ex ? –Ah si, je me souviens : elle voulait un enfant.* » (CL. Ni toi ni moi, p. 139-140), comme si la figure de l'enfant, du fils, était à l'origine de l'échec de l'amour dans la vie de la mère endeuillée. En effet, l'évocation de ce projet potentiel d'enfant prend chez l'auteure-narratrice la forme d'une anamnèse car elle l'associe volontairement au souvenir de son fils perdu : « *« La douleur remue soudain comme un bébé dans son sommeil, cette douleur familière dont elle ne sait pas bien, à force, si elle la berce ou la veille, et qu'un rien nourrit.* » (CL. Ni toi ni moi, p.96)

C'est dans son roman *Cet absent-là*²⁴⁹, considéré par plusieurs lecteurs et critiques littéraires comme une pensée particulière qui nourrit le souvenir de son fils Philippe et tous les hommes qui ont contribué à sa mort morale « *[Cet absent-là] annonce en effet Ni toi ni moi [...]* Un cinéaste demande à la narratrice d'adapter un récit intitulé *l'Homme de ma mort*, dans l'esprit des lecteurs, est *Cet absent-là.* »²⁵⁰, que C. Laurens présente pour la première fois Arnaud. Il s'agit d'un projet qui unit Camille Laurens avec

²⁴⁹ LAURENS, Camille. *Cet absent-là*, op.cit.

²⁵⁰ GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens*, op.cit., p. 90.

les photographies de Rémi Vinet : « [...] j'ai découvert les photographies de Rémi Vinet, et c'est lui qui m'a suggéré que nous fassions un livre ensemble.²⁵¹ ». En effet, ce dernier tente désespérément de dresser le portrait d'Arnaud et de lui donner une image dont il aurait pu être satisfait mais l'image qui s'en dégage est décalée puisque Arnaud ne produit aucun sens étant donné qu'il est une incarnation intégrale du vide : « Il y a dans toute l'histoire—ou dans le personnage d'Arnaud—quelque chose de sauvage : hors langage, hors raison, quelque chose qu'on ne peut pas apprivoiser, même en images, quelque chose qui déchire, qui mord, qui tue. » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 123)

Philippe est certes présent dans *Dans ces bras-là*²⁵² mais la problématique principale, tout comme dans *Ni toi ni moi*, traite de l'impossible alliance entre Camille et Arnaud, de l'impossibilité aussi que cet homme prenne une place capitale dans sa vie.

L'absence surprenante de Philippe donne une forme particulière à la vie littéraire et psychologique de Camille Laurens dans la mesure où elle en fait la pierre angulaire de sa production littéraire ultérieure. Cette perte/absence inscrit l'auteure dans un travail interminable d'enquête qui a commencé par la mise en forme du vécu en récit, mais il s'avère que ce récit, en l'occurrence *Philippe*²⁵³, constitue la première étape d'un grand questionnement sur les conséquences de l'absence de l'être cher. La mort refuse de quitter les textes de C. Laurens :

*Et puis on meurt soi-même, on a toujours un peu de terre dans la bouche, un goût de charogne, c'est ignoble, tous ces livres écrits du mourant de l'auteur, ces écrivains qui ont un pied dans la tombe et s'y sentent comme chez eux, la mort est leur moulin, on visite leur agonie—donnez-vous la peine d'entrer, aujourd'hui roman fosse ouverte. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 29-30)*

Elle habite ses écrits et transforme le monde en un monde plutôt énigmatique qui multiplie le questionnement sur la mort subite du fils restée inexplicée :

Pendant les échographies, il est vivant. Sur les premières, on l'embrasse entièrement, on voit déjà nettement ses épaules carrées, ses joues rieuses. Il sourit—dans la nuit des temps nous regardons l'unique sourire de Philippe. [...] nous regardons toujours, nous ne cessons pas de dévorer des yeux les cinq doigts un par un, les vertèbres, le cœur, le nez – sa beauté, sa

²⁵¹ LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens, op.cit.*, p. 84.

²⁵² LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là, op.cit.*

²⁵³ LAURENS, Camille. *Philippe, op.cit.*

force. « Ce ne sera pas une petite nature », prédit le Dr Tahari à Merrakeche, la veille de mon départ pour la France.²⁵⁴

D'ailleurs, la présence de Philippe à travers son image qui s'affiche sur l'écran du gynécologue cède la place à un immense néant qui envahit brutalement la vie de l'auteure-narratrice suite à sa mort, notamment lorsque l'employé de la mairie délivre un certificat de décès où il inscrit « DCD » :

*Mon fils : parole étrange et étrangère, étonnement pur tandis que je regarde, incrédule, l'employé de marie remplir pour la première fois la rubrique Prénom des enfants sur la fiche d'état civil et inscrire à l'encre noire cette « mention marginale » : DCD. Rébus de la mort, pour la dire sans effroi. Mot sans voyelles, mort sans voix. DCD : méthode de lecture rapide, apprentissage ludique. Jeu de cubes.*²⁵⁵

L'employé abrège à sa façon la mort du fils et attise la douleur lancinante des parents créant ainsi ce qu'elle appelle « une mort sans voix ». L'association de ces trois lettres n'offre de sens que sous leur image phonétique « DCD »→ [decède] qui sert à imaginer les sensations de vide ressenties par la mère. Ce portrait analytique du « je » souffrant appuie la douleur de la disparition de l'enfant, disparition que la mère explorée tente de décrire avec tous les moyens possibles.

L'auteure-narratrice exploite l'image de son propre corps après l'accouchement de Philippe pour rendre compte également du vide sentimental qu'il a laissé dans sa vie après sa mort. En effet, les différentes réactions des gens qu'elle a rencontrés à Marrakech l'ont profondément attristée.

Camille considère que leur indifférence à l'égard de la mort de son fils est une autre manière de le tuer car elle pense, sans le dire, qu'en en faisant le sujet principal de son quotidien elle pourra raviver son souvenir :

*Il y a ceux qui font comme s'il ne s'était rien passé, comme s'ils ignoraient tout (mais ils savent, pourtant, puisque me revoyant le ventre dégonflé, ils ne demandent pas de nouvelles du bébé), ceux qui, me rencontrant au marché, me parlent du prix des tomates et des vacances prochaines. Par eux, à leur insu, Philippe souffre mille morts [...] Les semaines qui ont suivi la naissance, chaque fois qu'on m'a parlé d'autre chose, il est mort à nouveau. [...] Les Marocains sont plus simples devant la mort.*²⁵⁶

Ce grand deuil vécu par la mère est le reflet aussi d'une existence morne et insupportable puisqu'elle ne parvient pas à identifier le coupable ou plutôt le responsable

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 70-71.

de la mort de son fils. Cependant, les remords et les regrets, signes de dépression, hantent l'esprit de Camille et génèrent chez elle des pensées sombres la poussant à croire que la mort des parents précèdent fatalement celle des enfants : « *N'est-ce pas le fils qui, un jour, doit fermer les yeux de son père ?*²⁵⁷ »

Ce fils, qui est un référent existant, devient dans les romans de C. Laurens une expression vive du : « *deuil le plus noir, celui du possible*²⁵⁸ » puisque son absence inconsolable qui l'entraîne dans la mélancolie se transforme, grâce à l'écriture, en lieu du possible et d'une nouvelle vie.

Faire le deuil de l'absence du fils mène à une introspection qui vise à tailler la mémoire pour réactualiser la douleur et revivre de nouveau le sens de la perte d'un être cher. Le film en cours de production exprime son envie de colmater le vide que laissent les êtres chers qui ont quitté sa vie :

Ai-je envie de retourner avec vous dans mon château hanté, de vous en faire la visite guidée, oubliettes comprises ? Et puis, est-ce que j'ai envie d'aller dans le vôtre ? Faut-il laisser revenir les revenants ? C'est l'autre question. Laissez-moi réfléchir. Je vais voir ---il faut que je voie. (CL, Ni toi ni moi, p. 22)

Nous constatons dans ce passage que l'auteure-narratrice pose une question qui véhicule une idée contradictoire : « laisser revenir les revenants ? » nous pousse à poser la question suivante : « les revenants ont-ils besoin de permission pour effectuer un acte qui leur est propre ? ». C. Laurens se questionne sur la performance de l'écriture et le cinéma à colmater l'absence.

Dans le dessein d'intensifier les sensations du vide, l'auteure-narratrice associe cette absence obsessionnelle à l'espace à travers la visite qu'elle a effectuée au cimetière pour écrire son article sur les épitaphes :

Et ça permettrait de voir la mère d'Hélène, en contrepoint à celle d'Arnaud. Elle est fâchée que sa fille soit allée au cimetière, et avec Lise, en plus, elle ne voit pas l'intérêt—elle trouve que les morts n'ont aucun intérêt, non mais pour qui se prennent-ils ? Elle ne tient pas à ses morts, elle les tient pour morts, c'est tout. Dès qu'il est question d'eux, elle les imite, elle se raidit, son visage se ferme, ses yeux s'éteignent, comme ces enfants qui vous singent pour vous montrer vos ridicules, c'est impressionnant. [...] (CL, Ni toi ni moi, p. 111)

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 68.

En ce lieu, symbole de vide et de silence, Camille/Hélène revoit un pan marquant de son passé. Elle rencontre deux êtres chers qui l'ont quittée dans presque les mêmes circonstances : sa sœur cadette et Philippe. Au milieu des tombes, le spectre de Philippe surgit à sa conscience et elle s'adresse à lui sans susciter l'attention de son lecteur en lui disant : « *« Dans nos cœurs à jamais tu demeures. Daignez, Seigneur, ne pas séparer dans le CIEL ceux que vous aviez unis sur la TERRE. C'est dans l'absence que je comprends combien était précieuse ta présence. »* (CL, *Ni toi ni moi*, p. 126). La transcription des mots « ciel et terre » en majuscule est une mise en exergue de deux mondes : de deux états de conscience à soi et aux autres, de la grande différence entre la vie et la mort, l'absence et la présence. Le cimetière est un lieu d'absence qui procure à cette mère endeuillée une rencontre particulière avec son fils ainsi qu'avec sa sœur morte, rencontre affirmant que l'absence relève de la mémoire familiale et qu'elle se transmet d'une génération à l'autre car comme elle l'explique à son amant :

Le projet sur la répétition est venu de là : quand j'ai buté sur le constat qu'avant moi, ma mère avait elle-même perdu un enfant à la naissance [...] Je me suis dit qu'il n'y avait pas de hasard dans les familles, seulement les mêmes cadavres dans les placards jumeaux, qu'on se refile de génération en génération comme les maladies et les secrets. (CL. Ni toi ni moi, p. 50)

Camille affronte donc non seulement une douleur qui lui est inhérente mais plutôt une réalité vécue également par sa mère lors de la perte de sa sœur. La présence de sa petite fille avec elle dans le cimetière fait allusion à la leçon qu'elle lui inculque, celle de rester fidèle aux morts et de veiller à garder vivaces les souvenirs des êtres qui nous sont chers et qui nous ont quittés puisqu'ils sont présents et protégés par la mémoire et la répétition.

Dans *Dans ces bras-là*, la protagoniste qui s'appelle également Camille relate le souvenir de la perte d'un enfant et cherche, grâce à ses différentes entrevues avec son psychanalyste, le moyen efficace de colmater le vide qu'il laisse dans sa vie :

C'est l'enfant qui manque à toutes les femmes – qu'elles en aient déjà six ou sept ou qu'elles n'en aient aucun. Il manque aux femmes qui n'en veulent pas, à celle qui n'en auront jamais, pour rien au monde, à celles qui en rêvent, à celles qui en font, à celles qui en veulent. Il manque aux femmes qui avortent, qui ne le gardent pas, à celles qui abandonnent, qui refusent, à celles qui adoptent, qui choisissent, qui espèrent. Il manque aux femmes

*enceintes, aux femmes stériles, aux femmes qui ne peuvent plus en avoir, aux femmes vieilles.*²⁵⁹

Ces propos donnent en filigrane une définition de l'absence qui s'avère un mal à être qui tourmente toute l'humanité. Cependant, le vide que laisse cette absence n'est pas une fatalité puisque Camille tente de le colmater en nouant des rapports extraconjugaux divers et éphémères en fantasmant même sur son thérapeute. Dans *Ni toi ni moi*, la relation avec le thérapeute, Jacques le psychanalyste, connaît un développement remarquable dans la mesure où Hélène/Camille entretient, avec lui et en même temps avec son amant Arnaud, des relations sexuelles car elle est convaincue que sa relation simultanée avec ces deux hommes est légitime puisque ni l'un ni l'autre n'est parfaitement engagé dans sa relation avec elle. De plus, la forme de présence et d'affection que lui offrent ces deux hommes est certes différente mais complémentaire : « *Elle garde les deux pendant plusieurs semaines, elle les voit parfois l'un après l'autre, elle aime les deux [...]* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 78)

Il s'avère que cette double relation exprime effectivement le désir de Camille/Hélène de combler l'absence de Philippe puisqu'elle compare les hommes aux enfants :

L'amoureux demande-t-il autre chose que ce que veut l'enfant : un beau récit et le corps pour le croire ? Serré contre l'autre, il le touche et s'en éloigne, le perd et le retrouve au hasard de l'histoire, sursauts, émois, étreintes, cris et soupirs, sidéré par le chant vivant qu'enchante un astre mort... (CL, Ni toi ni moi, p. 136)

Cet « astre mort » renvoie implicitement au fils mort puisque c'est lui qui est appelé à illuminer, par sa naissance, la vie de ses parents. La mère écrivaine a transformé sa mort en une histoire vivante à travers les différents romans qu'elle a écrits. Chaque roman relate l'histoire d'une vie dont Philippe est la pierre angulaire. Philippe ou l'« astre mort » continue à prodiguer quelques étincelles d'espoir à sa mère grâce à la pratique d'écriture.

Comme ses souvenirs sont arrivés à l'obsession de la perte de tous les êtres chers masculins qui ont marqué sa vie, C. Laurens attire, par le truchement de la pratique de l'épigraphe, l'attention du lecteur sur ce constat amer. « *L'homme de sa mort* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 22), comme elle préfère l'appeler dans *Ni toi ni moi*, renvoie à tous les hommes qui ont marqué sa vie et que l'on voit défiler aussi dans son roman *Dans ces*

²⁵⁹ LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*, op.cit., p. 219-220.

bras-là. La première épigraphe par laquelle elle amorce le roman est une citation de Jacques Lacan : « —*Qu'est-ce qu'un homme pour une femme ? – Son ravage* ». Le choix de l'épigraphe, en l'occurrence J. Lacan, oriente implicitement l'interprétation du lecteur sur l'influence de la psychanalyse dans l'histoire relatée, autrement dit, sur la démarche auto-analytique de ce roman autofictionnel car comme l'explique à juste titre G. Genette : « *L'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle [l'épigraphe] dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte.*²⁶⁰ »

Cependant, le contenu de cette épigraphe est essentiel étant donné qu'il désigne explicitement « l'homme de sa mort » qui tracasse C. Laurens, Hélène et Ellénore. En effet, chaque relation tissée avec les hommes se termine par un échec fatal : à commencer par son fils Philippe qui l'a abandonnée alors qu'elle l'imaginait grandir, elle fait donc le deuil de l'homme qu'il aurait été. Par ailleurs, le médecin qui aurait protégé Philippe de la mort subite fait partie également de la liste des hommes de sa mort. Le souvenir du médecin est associé à l'anniversaire de Philippe, souvenir que l'auteure-narratrice a revécu à maintes reprises :

C'était la date anniversaire de la mort de Philippe, et j'ai revécu cette journée, les bruits feutrés de la clinique, les murs blancs, le dénuement, la sensation qu'il n'y a plus de chair autour de la vie, qu'on est sur l'os. Le lendemain, le médecin est entré, il s'est assis au bord du lit, il a posé son dossier sur le drap, on a fait tous les examens, on a tout vérifié, vos analyses sont clean, a-t-il dit. Pas de problème hormonal, pas de fibromes, pas de cancer évidemment. Enfin bref, a-t-il conclu : vous n'avez rien. (CL. Ni toi ni moi, p. 238-239)

Une hostilité implicite se dégage de ce passage dans la mesure où l'auteure-narratrice ne reproche explicitement à ce médecin aucune faute, mais le fait de s'en souvenir le jour de l'anniversaire de la mort de son fils Philippe nous permet de constater que la figure du médecin est associée dans l'esprit de Camille/Hélène à la mort du fils comme s'il en était le premier responsable, mort absurde car inexplicée. L'auteure-narratrice s'en veut également dans la mesure où elle n'a pas réussi à identifier, au même titre que le médecin, la vraie cause de la mort de son fils.

Arnaud son amant la délaisse aussi sans raison apparente et il contribue, dans cet ordre d'idées, à la mort de la langue dans sa bouche et à son incapacité à parler et à écrire, donc à son long mutisme. Ces échecs multiples génèrent un vide profond dans la vie de

²⁶⁰GENETTE, Gérard. *Seuil*, op.cit., p. 161.

tous ses personnages féminins dans ses différents romans, personnages qui renvoient à l'auteure-narratrice vivant la douleur de la mort depuis le jour de la naissance de Philippe :

*Quand, à la morgue, le mari l'enlace alors qu'elle berce leur bébé mort, elle sait que jamais elle ne sera plus proche d'un autre homme que de lui, jamais, dût-elle en connaître mille, la distance s'est réduite à rien, soudain, et leurs corps sont enfoncés l'un dans l'autre comme on l'est dans la terre ou dans la nuit.*²⁶¹

Philippe est, ipso facto, le premier homme de sa mort étant donné que l'idée de le rejoindre tarabuste son esprit depuis sa disparition. L'amour du fils crée un vide profond dans la vie de la mère endeuillée notamment lorsque son mari trouve dans les relations extraconjugales une échappatoire idéale pour combler l'absence de leur fils. En réponse à la réaction de son mari, Camille avoue que sa relation avec Jacques, le psychanalyste qui renvoie peut-être à Jacques Lacan, est purement charnelle donc sans amour :

[...] il prendra une profonde inspiration et dira d'un ton à peine interrogatif : « Vous avez rencontré quelqu'un ? » Elle dira oui, les larmes monteront dans ses yeux, comment le savez-vous ? Il fera un geste évasif, à votre corps, je le sais à votre corps [...] elle fera un geste vers sa main, elle dira « Jacques... », il la rendra. (CL, Ni toi ni moi, p. 79)

En effet, l'amour que Jacques offre à l'auteure-narratrice est beaucoup plus décevant que celui d'Arnaud puisqu'en dépit de sa spécialité dans le langage de l'âme, (étant psychanalyste), il a fait preuve d'une conception superficielle de la notion d'amour parce qu'il n'a pas pu comprendre que Camille n'éprouvait envers lui qu'un sentiment de plaisir éphémère et fragile traduit par ses différentes tromperies.

Quant à Arnaud, sa relation avec Camille/Hélène ne l'a pas libéré de ses souvenirs d'enfance :

[...] J'ai tendu la main vers lui, il s'est rétracté, j'ai agité les doigts, oui, vas-y, donne-moi un cachet—et moi, je te donnerai une cachette, si tu veux laisses-y tes secrets, mon amour, je les y garderais, allez, viens, je t'en prie, viens te cacher en moi, viens te confier à moi, les femmes sont des caches au trésor. Mais non. Il m'a donné de quoi disparaître, et je suis tombée dans l'oubli. (CL, Ni toi ni moi, p.211)

Le refus d'Arnaud de partager avec son amante ses secrets accentue son absence et installe entre eux un grand vide affectif. Enfermée dans ses secrets, Arnaud devient le présent-absent aux yeux de Camille/Hélène parce qu'il refuse que sa vie, celle d'un homme incapable de s'investir dans une relation d'amour durable, se transforme en un

²⁶¹LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*, op.cit., p. 222.

sujet de caution dans les romans de son amante. Cette vie mystérieuse qu'Arnaud veille à protéger contre le dévoilement empêche la naissance d'une relation fusionnelle entre les deux amoureux. Ce faisant, Arnaud maintient avec vigilance la distance qui le sépare de Camille et reste l'Autre, l'Etranger qu'elle ne connaît pas. C. Laurens explique dans cet ordre d'idées :

*C'est relié au sentiment qu'on ne connaît jamais l'autre ; l'autre est un secret. Il est toujours voilé, masqué, volontairement ou non. Comme s'il n'y avait jamais de nudité qui permette de toucher l'autre, dans sa vérité. Il n'y a que des 'effets' de vérité, mais c'est encore une fois lié à la question du leurre, du désir et de l'absence.*²⁶²

La relation que l'auteure-narratrice entretient avec lui est une incarnation de l'amour impuissant qui génère fatalement la trahison et une série interminable de promesses non-tenues. A cause de cet amour inabouti, le souvenir de Philippe attise la tristesse de Camille lorsqu'elle confirme que le projet d'avoir un enfant avec Arnaud n'était qu'un leurre :

Cette phrase, 'tu m'avais dit', pourrait servir d'exergue ou d'incipit à des milliers de romans de par le monde. On écrit pour raconter l'histoire d'une trahison, pour mesurer le décalage ou l'abîme entre ce que tu m'avais dit et ce qui s'est passé. Tout promet et rien ne tient. (CL, Ni toi ni moi, p.158)

La disparition d'Arnaud et sa promesse non-tenue génèrent non seulement la perte d'amour et du sens de la vie mais elle affecte également les valeurs sociales qui supposent que toute promesse est censée être tenue, ce qui fait de l'échec des relations amoureuses un sujet universel. Mais écrit-on vraiment seulement pour relater la douleur ? Cette définition donnée en filigrane de l'écriture n'est pas négligeable dans la mesure où elle laisse voir la mélancolie de l'auteure-narratrice et l'impact du sentiment de trahison sur son devenir en tant qu'écrivain.

En effet, Arnaud et Adolphe, le personnage éponyme de Benjamin Constant, représentent aux yeux de Camille/Hélène le même homme puisqu'ils ont entretenu avec l'amour le même rapport, celui d'un homme qui a délaissé la femme qu'il aimait sans raison apparente : « [...] et malheureusement comme s'il s'agissait de nous (Adolphe et elle), de lui et moi. » (CL. Ni toi ni moi, p. 36), dit-elle.

²⁶² LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens, op.cit.*, p. 83.

Les deux hommes ont laissé un grand vide dans la vie de leurs bien-aimées faute de sens de responsabilité et surtout à cause de l'ennui, comme le pensait Camille/Hélène avant de parvenir à la cause réelle de leur réaction agressive : « *On ne sait pas s'il l'aime ou s'il la hait, s'il est pervers ou insouciant, s'il la protège ou s'il veut la liquider. Et au fond, il ne le sait pas lui-même. C'est le triomphe de l'ambivalence ! L'absence de sens clair !* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 51-52)

L'absence de l'amour est accompagnée d'une grande occultation de cette perte du sens de la vie. En effet, la présence simultanée des sentiments contradictoires donne lieu à une absurdité de vie où la perte du sens cède involontairement la place à un vide implacable qui pousse Camille à enquêter sur le sens car : « *la quête d'un sens est [une] antidote à la folie.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 144).

Le projet du film constitue pour l'auteure-narratrice une nouvelle occasion pour désambiguïser les sentiments de ces hommes qui ont marqué à jamais sa vie et qui la hantent. Cependant, sous l'effet de cet amour en échec, Camille est dévorée par la crainte et le doute à l'égard de tous les hommes qui l'entourent, au point où elle voit dans le film le projet d'un homme égoïste qui la sollicite aimablement à creuser ses peines et ses tourments au profit de son propre intérêt : « *Dans le miroir face à l'homme de ma mort, y a-t-il la femme de votre vie ? Ne sont-ce pas toujours des fantômes qui se retournent ?* » (CL. *Ni toi ni Moi*, p. 22)

Cette question comporte aussi une bonne partie de la réponse puisque cette femme qui œuvre à désambiguïser le drame de l'absence est consciente que son travail analytique est loin d'égaliser la réalité puisqu'il est subjectif. L'auteure-narratrice nous informe implicitement qu'elle est devenue impuissante à cause de ces hommes de sa mort, des hommes affectés par une souffrance souvent morale. L'exemple d'Arnaud, fils unique d'une mère dépressive, laisse voir un homme vulnérable et incapable à s'engager jusqu'au bout dans une relation amoureuse. Camille attire l'attention de son lecteur sur le handicap moral d'Arnaud quand elle s'interroge s'il n'a pas : « *souffert d'être un fils unique.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 51)

Par ailleurs, le souvenir d'Arnaud affecte également la relation professionnelle de Camille avec le cinéaste et menace leur projet commun de film. L'auteure-narratrice voit dans ce cinéaste l'image obsessionnelle de son amant à cause de leur métier commun. Mais cette obsession atteint son paroxysme lorsqu'elle reproche au cinéaste d'être un

homme : « *Bref, ce serait un film d'une femme. Le problème, c'est que vous êtes un homme. C'est le seul vrai problème, en fin de compte.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p.41), car elle voudrait saisir l'impuissance d'aimer chez Adolphe et Arnaud sous un angle féminin sans l'entremise du point de vue masculin, en l'occurrence celui du cinéaste. Ainsi, elle échappera aux hommes de sa mort en leur imposant sa vision spécifique de l'amour.

Cependant, son consentement à l'adaptation de l'histoire de sa vie au cinéma lui permet d'ancrer cette histoire d'absence obsédante dans un espace exemplaire étant donné que : « *Le cinéma, c'est mort aussi, et d'entrée de jeu : un écran de suaire, un linceul où ne se lisent que les traces du corps disparu.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 31)

Cela nous incite à dire que le scénario du film cinématographique qui constitue l'histoire fondamentale du roman est une mise en abyme qui se veut une trace incontestable de ces « disparus » qui ont marqué la vie de l'auteure-narratrice, scénario basé essentiellement sur une voix unique qui atteste de la présence de l'auteure-narratrice et de l'absence du cinéaste dans la trame narrative du roman même si elle exprime ses idées²⁶³. Cette voix n'est-elle pas un clin d'œil complice qui nous informe que cette femme a pu imposer aux hommes son point de vue d'une écrivaine enquêteuse ?

Il en résulte donc que C. Laurens relate essentiellement dans son roman la douleur de l'absence qui refuse de l'abandonner depuis la mort de son fils Philippe et sa décision de s'orienter vers l'autofiction. La vie se transforme ex abrupto à ses yeux en une grande béance lorsqu'Arnaud ravive la plaie du souvenir du fils perdu en décidant de la quitter sans donner suite à leur projet d'avoir ensemble un enfant. Ce grand changement de la vie éprouvé par l'auteure-narratrice éveille « *sa sensibilité absurde* » qui l'incite à questionner le sens de la vie après toutes ces absences vécues.

I-2- Frères absents

M. Darrieussecq traite également de la problématique de la figure de l'absent qui est à l'origine de la naissance de « *la sensibilité absurde* » chez son personnage principal. En effet, le manque ou « l'amputation » sont synonymes de l'absence symboliquement figurée par la langue basque ainsi que par ses frères absents : le frère réel vs le frère adoptif

²⁶³ Cf. Première partie, chapitre I.

devenu fou. Nous focaliserons notre analyse dans le présent chapitre sur l'absence du frère comme premier vecteur essentiel du changement survenu dans de la vie de l'auteure-narratrice. Quant à la langue, nous la développerons dans d'autres points de notre travail. L'auteure déclare à ce propos lors d'une interview :

Tous mes livres sont fondés sur cette idée d'amputation, sur l'idée du manque. Dans Le Pays, il manque peut-être plus particulièrement la langue mais il manque aussi le frère. Il y a plein de choses qui manquent. Je pense que tout se rejoint dans une espèce de vaste amputation et il faut vivre avec. Après est-ce que cette langue m'a manqué ? On ne peut pas dire qu'elle me manque. S'il y a une douleur dans la famille, elle est chez ma mère. Ma mère s'est vraiment sentie amputée. Elle a vécu l'école républicaine dans toute sa violence, avec l'interdiction de parler basque. Moi, je n'ai pas vraiment hérité de cela. J'hérite plutôt d'une fascination. En fait, je crois que j'hérite d'une richesse plus que d'un manque. J'ai l'impression d'avoir hérité de trois pays au lieu d'un, l'Espagne, la France et le Pays Basque. Chez moi, ce n'est pas de l'ordre de la souffrance.²⁶⁴

Dans le roman *Le Pays*, le monde devient dépourvu de sens aux yeux de Marie Rivière à cause de la mort inattendue de son frère Paul. Elle décide dès lors de quitter son pays natal et d'aller s'installer à Paris pour fuir la douleur de l'absence du frère mort. Le vide remplace la présence de ce frère et participe tout autant du drame que de la métamorphose des êtres :

*Il nous manquait, il manquait à chacun d'entre nous, à mon père, à ma mère et à moi, comme si le lien (aussi solide qu'un mortier), comme si le matériau dont nous étions faits c'était sa chair à lui : tous nés de lui. Si un atome est un noyau autour duquel tournent des électrons, alors notre chair comportait plus de vide, constitutivement, que celle des autres humains. Nous étions du pays si l'on voulait ; mais ce pays était le royaume du vide [...]. Une plage cafardeuse, là-bas dans le creux de l'Europe, un rivage lointain dont je m'étais enfuie, débarquant à Paris comme sur une autre planète, recommençant une autre vie – commençant ma vie. (MD. *Le Pays*, p. 90)*

Cette métamorphose est liée au voyage et aux deux pays : La France et le Pays Yuoanguï, où l'auteure-narratrice a vécu de près la fin d'une étape de sa vie et le début d'une autre nouvelle et nostalgique. La douleur de l'absence du frère est à l'origine de la définition que l'auteure-narratrice donne de son pays natal étant donné qu'elle était à l'origine de sa nouvelle vie. De plus, cette absence représente pour elle un souvenir familial commun à travers lequel elle revoit sa famille unie et solidaire. Mais son retour

²⁶⁴ DARRIEUSSECQ, Marie. In : PIERRE, Thomas. Marie Darrieussecq. Écrivain : Le Pays est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays, art.cit.

dans son pays natal, qu'elle qualifie de pays de vide, après de longues années d'éloignement suppose qu'il s'agit d'un lieu où le sens de la vie est absent.

Ces sensations prennent de l'ampleur notamment lorsque Pablo, le frère adopté par la famille (substitut du fils/frère mort) sombre dans la folie et devient névrotique. Marie ne reconnaît plus son frère qui tient des propos incohérent :

Du Pérou au Pays, tout est erratique et hasardeux dans la généalogie de Pablo, comme Christophe Colomb qui prit un continent pour un autre. Seule sa folie a sans doute une logique, un enchaînement de circonstances dont personne ne sait repérer les maillons. Mais le fou qui a pris sa place ne fait plus jamais référence à ses origines, ou bien d'une façon toute particulière, et je ne sais pas, pour mon frère, donner sens à ce qu'il dit, je n'ose pas interpréter dans le chaos. (M.D. Le Pays, p. 22)

Dans ce passage, l'auteure-narratrice exprime symboliquement sa perte de sens de la vie quand elle considère que la folie est une logique qu'elle ne réussit pas à comprendre, donc à en avoir un sens bien déterminé. En effet, Pablo affecte visiblement le raisonnement propre de l'auteure-narratrice voyant dans la folie inattendue de son frère, qui exprime des idées désordonnées et des mots mal placés, le monde chaotique dépourvu de l'unité de l'ordre et où le sens de la vie devient subitement absent car Pablo : « *était parfaitement sain d'esprit quand [ils] l'[avaient] embarqué.* » (M.D. Le Pays, p. 21)

La folie n'a pas affecté Pablo mais elle l'a détaché du cercle familial dont il est devenu l'absent. Cette absence affective ressentie par Pablo a été imposée à lui par son entourage qui l'a délaissé à cause de sa folie.

Cette double perte (la mort du frère réel et la folie du frère adoptif) entraîne la narratrice dans une sorte de folie particulière puisqu'elle prospecte la frontière d'un monde autre que la réalité à travers la pratique de l'écriture. La mort du frère réel et la folie du frère adoptif créent dans la vie de Marie un vide profond :

Au niveau de l'expérience personnelle, la mort subite du frère Paul encore bébé constitue pour l'héroïne le premier d'une série de traumatismes. La folie de Pablo, le frère adopté par ses parents en substitut de Paul en constitue un autre, violence intérieure extériorisée en « hurlements » qui menacent jusqu'à son point limite de résistance l'intégrité de la personne, aiguissant un besoin de « disparaître ailleurs » sous peine de désintégration.²⁶⁵

²⁶⁵ BOUTAUDOU, Christiane. Le pays de Marie Darrieussecq, vivre au pays. [En ligne]. [Consulté le 25 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/lepays.html>.

La tentative de combler l'absence du frère mort par un autre adoptif n'a fait qu'accentuer les sensations de vide puisque Pablo refuse sa nouvelle identité (celle de l'enfant adoptif) et il se détache, à cause de sa névrose, de sa famille adoptive. Ainsi, Marie Rivière subit à son tour le même sort étant donné qu'elle a perdu avec la disparition du frère une partie essentielle de son Moi. Voulant colmater le vide de la perte de ses frères, Marie Rivière opte pour l'éloignement spatial en déménageant à Paris. Cependant, son retour au Pays confirme que la distance spatiale est incapable de gommer le souvenir de cette grande absence qui a marqué à jamais sa vie :

*[...] lui, s'il était vivant quelque part, le subitement mort, l'enfant perdu devenu grand, lui, ce pays, il n'en faisait pas toute une histoire. A la lettre p ou à la lettre y, « pays yuoangui », qu'est-ce que ça voulait dire ? [...] Le point aveugle pour ce frère obtus [...] Avait-il même l'illusion vague d'un exil ?...un lieu sur la carte où pointer son doigt, où rentrer s'il se sentait perdu...mais son point d'origine était une entrée vide dans le dictionnaire – lieu de naissance : néant. (MD, *Le Pays*, p. 92)*

« Le lieu de naissance » se transforme en un lieu d'absence et de vide puisque la première naissance de ce sentiment d'absence vécu par l'auteure-narratrice est la mort de son frère Paul qui a cédé la place à une grande béance. La deuxième naissance, celle de l'adoption d'un frère, génère une nouvelle absence car ce dernier succombe à la folie et s'invente une autre identité pour échapper à ses douleurs :

*À la question des flics sur son identité, mon frère, Pablo Rivière, fit cette réponse : « Je suis le fils du général de Gaulle. » Puis il se mit à hurler et à projeter autour de lui tout ce qu'il avait sous la main, cailloux, branches, et jusqu'à ses chaussures. [...] c'est d'un ton péremptoire que Pablo Rivière réinvente son ascendance. (MD. *Le Pays*, p. 25-26)*

Marie Rivière confond donc les deux pertes pour n'en faire qu'une seule unique et grande. La narratrice tente d'imiter la démarche refuge de Pablo en créant un autre Pays, par le truchement de l'écriture, pour échapper aux turpitudes de cet immense vide qu'ont laissé dans sa vie ses deux frères.

Il est à noter, par ailleurs, que l'absence marque d'autres romans de la romancière, en l'occurrence, *Le mal de mer*²⁶⁶, *Naissances des fantômes*²⁶⁷, *Tom est mort*²⁶⁸, pour ne citer que ces romans :

²⁶⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. *Le mal de mer*. Paris : P.O.L, 1999.

²⁶⁷ DARRIEUSSECQ, Marie, *op.cit.*

²⁶⁸ DARRIEUSSECQ, Marie, *op.cit.*

Marie Darrieussecq, dans chacun de ses romans, hésite ou oscille entre deux possibilités, deux hypothèses, deux modes d'être : la présence et l'absence. Dans la littérature actuelle, on peut ainsi la reconnaître de loin. C'est elle qui se tient avec bravoure sur la frontière séparant le plein et le vide, et qui fait signe. Des deux univers, le second est évidemment le plus inquiétant. Car l'absence n'est pas uniforme, étale ou égale à elle-même, mais plurielle, toujours différente, toujours étrangère. D'où le courage de la romancière à explorer cet univers, à l'habiter parfois. Là, elle lie connaissance avec les citoyens du « pays », les fantômes²⁶⁹

M. Darrieussecq exprime la notion de vide qui caractérise le pays yuoangui par le biais des fantômes que l'auteure-narratrice croise dès son arrivée à son pays natal. L'auteure leur consacre un chapitre intitulé "Les Morts" afin de raconter les rencontres de Marie Rivière avec les êtres chers qu'elle a perdus, à l'instar de son frère Paul et sa grand-mère Amona. M. Darrieussecq va jusqu'à protéger ces fantômes en leur accordant dans l'espace narratif de son roman "une Maison des Morts" pour exprimer son courage d'affronter ce monde vide :

Pour mon mari, la Maison des Morts et la Maison des Fous, c'est pareil. À chacun de nos séjours ici, irrésistiblement j'ai fini par y aller, comme un joueur devant un casino. Je peux toujours prétexter que je vais voir ma grand-mère [...] Moi je crois que c'est juste une histoire de famille, la même pour tout le monde : mort, secret, silence, et la vie qui pousse là-dessus comme une tubéreuse. (MD. Le Pays, p. 164.)

Il est à noter que "la Maison des Morts" renvoie aux membres morts de sa famille et "la Maison des Fous" symbolise pour l'auteure-narratrice son frère adoptif Pablo qu'elle a laissé en France. Nous pouvons dire aussi que la mort et la folie sont identiques puisqu'elles génèrent des fantômes présents/ absents incapables de donner sens à leur vie.

Cette absence se transforme en une forme de perte pour Marie dans la mesure où elle est la cause principale du changement de sa vie qui devient démunie de sens. Cette perte du sens de la vie, que M. Darrieussecq a exprimée au travers de la folie du frère adoptif, est la première étape d'une « *sensibilité absurde* » à travers laquelle l'auteure-narratrice s'aperçoit que la perte inattendue de ces êtres chers (la mort de son frère Paul et la folie de Pablo) crée une série interminable de changements survenus dans sa propre vie et dans le monde qui devient subitement absurde et plein de contradictions. M. Darrieussecq exploite les conséquences de l'absence individuelle vécue par la narratrice pour traiter de l'absence du sens dans le monde comme un point ultime de sa crise

²⁶⁹ KECHICHIAN, Patrick. Le lieu commun des évanouis. *Le Monde des livres*, 26 août 2005, p. 3.

existentielle : « *Se tenir debout sur la Terre, dans le cosmos et le néant : l'écriture et cette sidération c'était la même chose, c'était constater notre présence face au vide, et là, comme on pouvait, penser.* » (MD. *Le Pays*, p. 227-228)

Il faut rappeler aussi que ces questions de filiation montrent tour à tour la brisure des rapports familiaux et la crise identitaire qui poussent à l'extrême ces personnages solitaires à effectuer un travail de méditation programmé creusant leur impuissance de définir le sens de la vie quand le vide prend le dessus. M. Darrieussecq opte pour une narratrice qui fait de l'écriture un moyen efficient pour décrire le vide qu'elle ressent et remplir, par les mots, la grande béance qu'il laisse.

I-3- L'absent dans le vide du désert

Dans *l'Interdite*, Sultana a renoué avec l'absence dès son retour à son village natal. Lorsqu'elle constate que le temps n'a rien changé dans ce coin perdu de son Algérie native qu'elle réalise que la mort de son amant Yacine a intensifié ses sensations de perte des repères :

Après quinze années d'absence et une nostalgie lancinante, je suis entrée dans Ain Nekhla sans m'en apercevoir. Sans la présence de cet homme [...], je me serais esclaffée. J'ai l'horrible impression que mes retrouvailles avec cette région virent à la confrontation, que mille nostalgies sont encore plus supportables que la réalité algérienne. (MM. *L'interdite*, p. 19)

Les longues années vécues en France étaient pour Sultana une opportunité pour connaître le sens de la vie. Cependant, la situation de l'Algérie pendant la période houleuse du terrorisme et la mort subite de son amant ont transformé le monde à ses yeux en un grand espace dépourvu du sens de la vie qu'elle a trouvé en France. En effet, la présence, comme élément incontournable de nostalgie du terroir, de Yacine est indispensable pour Sultana pour pouvoir rester à Ain Nekhla dans la mesure où il était le seul dans ce village qui comprenait sa vision du monde. Faire donc de la présence de Yacine une condition pour garder son unité est sous-jacent à l'impossibilité pour Sultana d'atteindre le sens voulu de la vie à Ain Nekhla car Yacine est mort. Le retour de Sultana est une confrontation d'une vie pleine de sens et de compréhension, celle qu'elle a vécue en France, et une vie marquée par un vide générant une absence de sens de son vécu présent à Ain Nekhla, une absence tributaire essentiellement des traditions du village et

de la situation sociopolitique de l'Algérie pendant les années 90 que Sultana refuse d'admettre.

Le recours à la métaphore l'aide à décrire la profondeur de la relation qui l'a unie à Yacine et à dire que sa disparition est à l'origine du changement de sa vision du monde. En effet, le néant envahit la vie de la narratrice qui constate malheureusement que la vie à Ain Nekhla est de plus en plus contraignante pour une femme, comme elle, dépossédée de l'amour :

Depuis si longtemps qu'ils étaient ainsi, mes yeux, comme deux fruits pourris sur leur branche. Je ne sais par quel hasard, un jour, je les ai trouvés au fond de ceux de Yacine. Immergés dans les siens, ils s'y sont frottés, décrottés de l'abstinence, de l'aveugle absence, l'absence de tout qui est comme un trou dans le néant. (MM. L'Interdite, p. 46)

La relation de Yacine avec Sultana est vécue comme une réappropriation du sens de la vie pendant son enfance. La mort de Yacine génère un grand vide qui a entraîné Sultana de nouveau dans le néant et la perte du sens. Une scène traditionnelle rappelle à Sultana qu'à Ain Nekhla les vivants sont beaucoup plus importants que les morts et que son retour à son village doit y ressusciter la vie que les intégristes ont cruellement effacée. Le cimetière, en tant que lieu sacralisé dans *Ni toi ni moi* où Camille a pu revoir son fils absent, se transforme dans *L'Interdite* en un lieu d'espoir puisque la participation de Sultana aux obsèques de son amant signifie en plus du deuil, sa détermination à continuer le combat que Yacine avait au préalable commencé contre les intégristes :

Je mets les mains dans mes poches. Mes poings serrent, chiffonnent le tissu. J'allonge le pas jusqu'à atteindre la tête du cortège. Eux derrière et moi devant. Je marche vers le cimetière. Des petits jets de pierres jalonnent notre passage. J'avais oublié cette façon bien d'ici de répudier la mort, de signifier au cadavre qu'il ne doit jalouser aucun de ceux restés en vie, ni essayer d'entraîner quiconque avec lui. (MM. L'interdite, p. 25)

Face à une pratique funéraire qui octroie aux disparus un pouvoir qu'ils n'ont plus, Sultana, qui a connu en France la modernité et le développement, revoit de nouveau les contradictions qui règnent à Ain Nekhla et qui participent, par voie de conséquence, à la perte du bon sens de la vie qu'elle a acquis en France.

En effet, sa volonté de démontrer à ceux de son village qu'elle est devenue forte s'affaiblit lorsqu'elle médite sur cette tradition funéraire, car contrairement à l'image que C. LAURENS nous a donnée lorsqu'elle a emmené avec elle sa petite fille au cimetière pour lui apprendre que les morts sont précieux et qu'il ne faut jamais les oublier,

Mokeddem dévoile, à travers la mise en relief de la lapidation des morts qui ne fait pas partie des traditions religieuses de l'islam, une réalité cruelle définissant l'ignorance qui détruit son village natal. Elle constate que les habitants de ce village croient que la lapidation des morts assure leur disparition définitive et les empêche de revenir dans le monde des vivants. Ainsi, ces morts ne pourraient pas constituer un danger pour les vivants.

Sultana a d'abord étudié en Algérie pendant la période de la postindépendance où l'accès de la femme à l'école était très rare, puis l'exil l'a aidée à voir un autre aspect prometteur de la vie humaine puisqu'elle a pu y avoir le statut d'une femme instruite, chose qui lui a permis de donner sens à sa vie. Par le biais de cette image de lapidation, s'opère une comparaison implicite entre deux modes de vie radicalement différents, en l'occurrence : le français et le maghrébin. Faut-il rompre définitivement avec les morts pour s'assurer de la pérennité de la vie ? La réponse est évidemment négative étant donné que les vivants ont toujours besoin des morts pour reconstruire le sens du monde puisqu'ils font partie intégrante de la mémoire familiale et collective. Par le truchement de cette tradition, M. Mokeddem dévoile un aspect absurde de la vie dans ces villages isolés et donne à lire une scène de vie où il faut s'interroger sur l'importance de cette tradition pour comprendre le sens de la vie.

La mort de Yacine Meziane affecte également la vie de la petite Dalila, double de Sultana, qui se réfugie dans les dunes pour pleurer l'absence de son seul et meilleur ami. L'absence de Yacine ne laisse pas Dalila indifférente car l'espace de liberté auquel il lui permettait d'accéder se transforme subitement en un vide qui l'emprisonne. D'ailleurs, la solitude est le sort fatal de cette petite fille accoutumée à voir le monde à travers les yeux de Yacine, le médecin cultivé :

- Pas la peine d'aller à Ain Nekhla ! Il est mort Yacine, m'assène-t-elle d'un ton désespéré, avant que je ne sois parvenu à sa hauteur. [...]

-Mais de quoi est-il mort ?

-De rien, comme ça. C'est pas les islamistes qui l'ont tué. Lui, il est mort tout seul, en dormant. [...]

-Quand on est toujours seul, c'est comme une maladie ? Comme un cancer qui tue ? (MM. L'interdite, p. 69)

La mort de Yacine est source d'angoisse pour Dalila, une angoisse qu'elle rumine et qui la détruit car elle considère que la solitude est la cause principale de sa disparition. Dalila qui fuit toute sa famille pour rester seule craint de subir la même fin tragique que

lui puisqu'elle : « *est, elle aussi, déjà un être de solitude.* » (MM. *L'Interdite*, p. 124). Cette mort sans raison l'incite à l'associer à une question existentielle apte à apporter du sens à sa vie et à celles de ses semblables notamment avec la collaboration de Sultana :

[...] Yacine est mort de rien. Quand c'est rien, ça peut se guérir, non ? On peut mourir de rien même quand on est docteur ?
-On meurt toujours de quelque chose. On dit « rien » lorsqu'on est incapable d'en trouver la cause.
-Est-ce que rien est un espace qu'on voit pas ou qu'on sait pas, un peu comme le rêve de quelqu'un d'autre ?
- Rien n'est ni espace, ni un rêve. Rien est un mot du néant. Il enlève tout, même l'espace.
-Comme la mort ? Elle t'enlève quelqu'un pour le mettre dans un trou de pourriture et après, toi, tu as un trou dans ta vie. Yacine, il vient pas dans mes rêves. Pourtant, je pense très fort à lui. Mais c'est seulement les larmes qui m'effacent tout, même les autres gens de rêves. Ça me donne la ghossa.
(MM. *L'Interdite*, p. 90)

L'équivalent de « rien » en l'occurrence « néant » est sous-jacent au danger qu'a constitué le vide laissé par Sultana dans la vie de Yacine, lorsqu'elle a décidé de le quitter pour partir en France, puisqu'il a causé sa mort. Dalila ne parvient pas à exprimer pleinement ses idées mais il est clair que la mort de Yacine a laissé dans sa propre vie un vide profond qu'elle colmate désespérément par les larmes. L'emploi de l'adverbe « rien » s'inscrit à juste titre dans l'explication que donne P. Fédida à propos du vide : « *Le vide ne nourrit pas une plainte, il ne déprécie pas soi-même : il est simplement rien et donc rien n'est pas rien.*²⁷⁰ »

En effet, ce « rien » qui représente le vide laisse une trace dans l'inconscient de la petite fille et à partir du moment où il est possible d'enregistrer cette trace, quand bien même serait-elle infime, « ce rien » associé d'abord au néant constitue le déclic d'une quête du sens. Ce « rien » est un réceptacle de mauvais souvenirs qui ont privé Dalila d'atteindre le sens de la vie qu'elle a toujours cherché à Ain Nekhla.

Dalila vit désormais une véritable crise existentielle puisqu'elle mène à sa manière une quête du sens à donner à sa vie, une quête dont Yacine était l'adjuvant pour saisir le monde. Se sentant seule et abandonnée dans cette quête interminable de sens, Dalila fait appel à Vincent Chauvet pour combler l'absence de Yacine et trouver des réponses à certaines questions dans la mesure où Vincent souffre également d'une présence-absence assez particulière qui a secoué sa vie monotone. En effet, la greffe qu'il a subie, signe

²⁷⁰ FEDIDA, Pierre. *L'absence*, op.cit., p. 287.

d'altérité, lui a offert une nouvelle existence. Vincent Chauvet effectue un long voyage dans l'espoir de rencontrer symboliquement la femme absente qui lui a donné une autre opportunité de vie. L'absence que ressent Vincent est particulière puisqu'elle est née de la présence symbolique de cette femme algérienne (à travers la greffe) dans son corps. De même, Vincent sombre implacablement dans le vide :

Alors je me surprends, comme toujours à mon réveil, à caresser ce greffon avec la nostalgie, dans l'âme et dans les doigts, de ce corps à jamais inconnu, de cette étrangère de même identité, de ma jumelle algérienne. Couché dans le noir, quand je ne peux pas me voir, il m'arrive souvent d'ouvrir les bras pour l'accueillir, de les refermer sur son manque. J'enlace son absence, j'étreins le vide de sa présence. [...] Pourquoi suis-je si nerveux depuis que je suis dans son pays d'origine ? Est-ce à cause de l'ennui colossal qui sourd des cités surpeuplées ? Est-ce à cause de la quasi-totale absence de femmes dans les rues, surtout le soir ? Une absence qui renforce la sienne. Qui l'exclut davantage de ce pays. Qui me prive, moi, de l'immersion dans cette féminité dont je porte un éclat ? Ici, par moments, c'est comme si je n'étais plus qu'un lambeau d'elle resté vivant après sa mort. Désastreuse impression. (MM. L'Interdite, p. 31)

La greffe subie donne à Vincent une nouvelle « identité tissulaire » lui permettant de garder dans son corps une trace indélébile de la femme algérienne qui lui a donné son rein. Il est venu en Algérie à la recherche de cette femme présente/absente en lui et dont l'absence a laissé dans sa vie un vide profond. Il est vrai que Vincent ignore la vraie identité de la femme qui l'a aidé à surmonter les douleurs de sa maladie, mais il a l'espoir de voir son image dans les visages d'autres femmes algériennes qu'il rencontrerait à Ain Nekhla et dont « l'absence de celles-ci crée ce sentiment d'irréalité. » (MM, L'interdite. p. 64), une absence qui crée en lui le même effet que celui qu'a laissé dans sa vie sa « jumelle algérienne ». Ce "sentiment d'irréalité" lié à l'absence des femmes dans les rues d'Ain Nekhla équivaut à « la sensibilité absurde » ressentie par Vincent puisqu'il ne parvient pas à saisir le sens de la vie dans un village où les femmes sont mises en retrait au nom des traditions. M. Mokeddem matérialise et personnifie le vide ressenti par Vincent Chauvet en faisant du rein une incarnation de l'image de la femme algérienne pour attester que le vide en tant qu'entité abstraite est également important pour s'apercevoir du changement du monde. Vincent a donc perdu le sens de la vie ordinaire depuis qu'il s'est rendu compte de l'absence avérée de la femme algérienne qu'il cherche en vain.

Hanté par cette présente/absente, Vincent est conscient de l'importance de la présence de cette identité algérienne dans son corps mais il ne réussit pas à combler le vide de son absence qui génère dans son esprit des images obsédantes de fuite :

Je rêvais. Je rêvais d'Elle, mon absente en moi, mon double Arlequin, mon identité arc-en-ciel. Parfois, nous vivons ensemble, la durée de quelque songe du sommeil. [...] A mon réveil, j'essayais de lui redonner un visage, un corps. Mais elle s'esquivait. Elle me résistait comme ces significations dissimulées sous le sens premier des mots. Elle ne me laissait que le relief de son rein, que le sens de son absence. Je la caressais dans ce rein. Je l'apprivoisais dans tous les sens du rien. (MM. L'Interdite, p. 32)

Vincent se livre donc à une quête de sens de la vie à Ain Nekhla en partant de cette absence symbolique dans le dessein de panser le vide qu'elle a laissé en lui. Toutes les femmes algériennes ne sont que des masques artificiels qui lui reflètent une image brisée de cette femme qui lui a offert la vie et c'est dans l'union de tous les visages qui portent ces masques que se dessine la patrie mère irriguée de la culture de l'absente, manière allusive de donner vie à la présence-absence de l'objet de la quête. Sous le couvert de ces visages de femmes dispersés, M. Mokeddem reflète le désordre et l'absence de l'union dans son village natal où le bon sens de la vie est perdu à cause de l'intégrisme.

I-4- La grande absente : la mère morte

En parallèle à toutes ces représentations de personnages absents générant chez les auteures-narratrices, angoisse et mal-à-être existentiel, il y a dans les trois romans étudiés, une absence capitale qui a laissé dans le vécu de chacune d'elles un souvenir douloureux. La grande absence qui a bouleversé la vie des trois auteures-narratrices est celle de la mère étant donné que les différentes absences que nous avons évoquées en sont tributaires. En effet, chaque narratrice entretient avec sa mère une relation particulière en la présentant toujours en tant qu'être présent/absent. M. Darrieussecq et C. Laurens ont opté pour une mère vivante physiquement mais morte psychiquement puisqu'elle manifeste un désintérêt total à l'égard de ses enfants vivants, désintérêt lié essentiellement à une dépression générée par la mort d'un enfant ; M. Mokeddem, quant à elle, décrit la mère de Sultana en tant que femme battue, une mère morte au sens propre du terme : physiquement et psychiquement. L'absence de la mère est donc l'origine première de cette « *sensibilité absurde* » ressentie par nos auteures-narratrices puisqu'elle est la

responsable de leur incapacité à aimer, à parler la langue maternelle ou aussi à s'installer définitivement au pays natal. Elle est ainsi la cause principale de l'absence du sens qu'elles veulent donner à leur vécu ainsi qu'au monde entier. Nous le démontrerons en exploitant la notion du « complexe de la mère morte. ».

« *Le complexe de la mère morte* »²⁷¹ a été introduit en psychanalyse par A. Green. En effet, ce complexe indique une sorte d'un appel du vide généré par l'absence réelle ou vécue comme telle de la mère. C. Laurens a recours au dictionnaire de la psychanalyse, qu'elle a trouvé chez Jacques, pour expliquer « le complexe de la mère morte » offrant à son lecteur une piste précise d'analyse pour identifier la source principale de la disparition de l'amour aussi bien chez son amant que chez elle :

*C'était le dictionnaire de la psychanalyse, que je feuilletai compulsivement. [...] mes yeux tombèrent sur l'article suivant, page de droite : **Mère morte (complexe de la)** [...] A l'origine de ce complexe se trouve une dépression infantile souvent non mémorable par le sujet lui-même : la mère, pour une raison ou pour une autre, s'est déprimée. Le cas le plus grave est celui de la mort d'un enfant en bas âge qui, provoquant la tristesse de la mère, a suscité un désintérêt pour ses autres enfants. [...] Cette transformation soudaine, au moment du deuil de la mère qui désinvestit brutalement son enfant, est vécue par lui comme une catastrophe. [...] Le traumatisme narcissique et la désillusion anticipée qu'il constitue entraînent, outre la perte d'amour, une perte du sens, car le bébé ne dispose d'aucune explication pour rendre compte de ce qui s'est produit. [...], en fait, il lui devient interdit d'être. (CL. Ni toi ni moi, p. 312)*

Nous estimons qu'il n'est pas besoin que nous en donnions une autre définition puisque C. Laurens nous a donné la définition exacte donnée par A. Green du complexe de la mère morte.

La perte d'amour se transforme en une forme de traumatisme narcissique et la désillusion brutale contribue à la disparition du sens de la vie. A priori, l'auteure-narratrice a consulté le dictionnaire de la psychanalyse pour trouver une explication au comportement de son amant Arnaud qui s'est désengagé de sa relation sentimentale avec elle sans raison apparente notamment après qu'il lui ait confié que sa mère est dépressive et qu'il en ignore la cause :

*-Ma mère est en dépression depuis très longtemps, c'est surtout ça qui a été difficile—ça l'est toujours d'ailleurs...
-Pourquoi est-elle en dépression ?*

²⁷¹ GREEN, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : minuit, 2007.

*-Je ne sais pas (ton irrité). Elle est maniaco-dépressive—elle souffre de mélancolie, elle a tout essayé, tous les traitements...
C'était la première fois que j'entendais le mot mélancolie comme un nom de maladie, je croyais que c'était un sentiment—un sentiment familier. Je n'ai rien dit. (CL. Ni toi ni moi, p. 44-45)*

Le changement brusque d'Arnaud et son incapacité à tenir sa promesse d'amour à l'égard de Camille/Hélène incite cette dernière à associer ce drame à sa relation perturbée avec sa mère. L'absence de la mère a privé Arnaud du sens de la vie dans la mesure où il est devenu incapable d'aimer puisqu'il voit dans toutes les femmes qu'il a connues l'image de sa mère dépressive :

*-Ecoute, je crois que tu as un problème avec ta mère.
Il était déjà en bas, il se faisait un café, un bol à oreilles au nom de Gaston était posé sur la table. Il n'avait même pas tourné la tête en m'entendant entrer
-Ah ! ça y est, tu remets ça de bon matin. Je n'ai aucun problème avec ma mère, figure-toi...
-Alors pourquoi chaque fois que tu la vois, tu es odieux avec moi après, tu
-Ecoute, arrête ! Je ne sais pas si c'est ton ex qui t'a fourré ce genre d'idées dans le crâne, mais c'est n'importe quoi...
-Mon bol à moi s'appelait Germaine, comme Mme de Staël.
-Si. Tu lui en veux, et donc tu en veux à toutes les femmes, et tu
-Je n'en veux pas du tout à ma mère—de quoi, d'ailleurs ? C'est avec toi que j'ai un problème, si tu veux savoir. Ma mère n'a rien à voir là-dedans, la pauvre femme.
-Et c'est quoi, le problème, avec moi ?
-C'est que tu parles. Chaque fois que tu ouvres la bouche, je crains le pire, et le pire arrive. Si seulement tu pouvais la fermer une bonne fois.
12 Thermidor
« Mon Dieu, faites qu'elle se taise. » (CL. Ni toi ni moi, p. 212)*

L'image de la mère se transforme dans l'esprit de Camille/Hélène en une obsession notamment lorsqu'elle s'est identifiée à la mère d'Arnaud en soupçonnant que ce dernier a cessé de l'aimer à cause de la relation perturbée qu'il entretient avec sa mère. : « *Les autres occupaient le terrain autour de lui - son père et moi - sa mère.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 208). Elle emploie sciemment le trait d'union pour visualiser sa pensée faisant d'elle l'image de la mère dans l'esprit d'Arnaud.

La disparition de l'amour n'est pas sans conséquence chez Arnaud puisqu'elle a généré le dédain pour la personne de la femme amoureuse, dédain qui s'affiche notamment à travers les manières d'Arnaud qui devient sourd aux appels de Camille/Hélène. C. Laurens se sert de l'hyperbole et de l'ironie pour dresser un portrait

étrange et contradictoire de son amant en vue de montrer l'impact de sa relation avec sa mère sur sa vie affective :

On a vécu deux mois ensemble, mais mon chien ne l'aimait pas. Je l'épouserai si je veux, mais pas sans être sûr qu'elle me considérera comme un être supérieur à elle. Je la veux, mais à mes conditions. J'ai failli l'épouser, mais sa mère était une mocheté intégrale, je me suis dit qu'elle allait mal évoluer. (CL. Ni toi ni moi, p. 92)

Etant hanté lui aussi par l'image négative de sa mère dépressive, Arnaud devient sensible à toutes les mères qu'il voit similaires et laides. Aux yeux d'Arnaud, toutes les femmes qu'il a connues ressemblent à leurs mères et par voie de conséquence à la sienne également. En les délaissant, il réussit symboliquement à se venger de sa mère qui l'a entraîné dans le chaos d'une vie dépourvue de sens.

Par ailleurs, le choix de Benjamin Constant en tant qu'auteur de prédilection pour C. Laurens n'est pas vain puisque, lui aussi, avait souffert de l'absence de sa mère. En nous référant aux travaux d'A. Green, la perte du sens de la vie dont souffre B. Constant, perte causée par la mort de sa mère, était à l'origine de ses échecs amoureux. Dans toutes les relations sentimentales qu'il a vécues, Arnaud était absent à cause de l'absence de sa mère dans sa vie. La comparaison que l'auteure-narratrice établit entre le passé de B. Constant et le vécu présent d'Arnaud la mène à comprendre que la présence affective de la mère protège l'enfant d'avoir un sens opaque de la vie :

Elle se plonge dans des essais sur la politique de Constant. Tout lui parle d'Arnaud : « Ayant subi dès la naissance un traumatisme ineffaçable, n'ayant pas été l'objet d'un amour suivi et indubitable au moment décisif de la petite enfance, puisque sa mère est morte en couches, le laissant à un père instable et versatile, souvent absent, Constant n'a pas confiance en lui-même, ne s'aime pas, n'est pas sûr de la nécessité de son existence. De là, son sentiment aigu du néant. Il est hasardeux de relier la biographie à l'œuvre. [...] Bien sûr, Arnaud, lui, a toujours sa mère, mais il en parle comme d'une mère morte. [...] Hélène renoue tous les fils qui lient Arnaud et Benjamin, à deux siècles de distance—la mère, elle sent que la mère est importante, sa tristesse, son désespoir, le passé, l'enfance, il faut chercher de côté-là. (CL. Ni toi ni moi, p. 147)

C. Laurens justifie au lecteur, et peut-être même à toutes les femmes délaissées, les raisons de l'incapacité à aimer de leurs amants. Elle nous dit qu'il était victime lui-même de l'absence d'amour et qu'un déficient ne peut jamais offrir ce qu'il ne possède pas. De même, Arnaud souffre du même problème à cause de l'absence de sa mère et il finit comme Adolphe le personnage de B. Constant par devenir un homme incapable d'aimer. Arnaud considère que sa mère est morte puisqu'elle ne lui exprime aucun

sentiment d'amour car elle est une femme qui souffre d'un mal à être. Tout l'amour qu'elle peut donner à son enfant se perd dans ses crises dépressives et de ce fait, Arnaud devient incapable, lui aussi, de donner un sens ni à l'amour ni à la vie. L'auteure-narratrice parvient, grâce au dictionnaire de la psychanalyse, à comprendre que son amant possède tout le potentiel d'aimer ce qui la rassure en quelque sorte. L'incapacité d'offrir l'amour est une vengeance inavouée puisqu'Arnaud et B. Constant sont des sujets qui cherchent dans les femmes qu'ils ont aimées l'amour maternel perdu :

C'est donc la vie amoureuse qui rencontre les plus graves perturbations : arrêté dans sa capacité d'aimer, habité par un noyau froid, le sujet qui est sous l'emprise d'une mère morte ne peut rien partager. Il ressent une rage impuissante d'établir le contact, au sens strict, avec l'objet d'amour. « Jamais je n'ai été aimé » devient sa devise. À chaque nouvelle rencontre, il croit intacte sa propre réserve d'amour. Mais en réalité, tout son amour est hypothéqué par la mère morte. Le sujet est riche, mais il ne peut rien donner, malgré sa générosité, parce qu'il ne dispose pas de sa richesse. La mère demeure l'objet d'une folle passion, c'est elle qui détient l'amour inaccessible. (CL. Ni toi ni moi, p. 313)

À partir du « complexe de la mère morte » A. Green a étudié les différents rapports entre la perte en tant que conséquence, l'objet, qui se définit en psychanalyse en tant qu'Autre que soi, et la position dépressive étant donné que le complexe de la mère morte concerne essentiellement des patients victimes d'une dépression subite de la mère dont ils ignorent généralement la vraie cause. Cette dépression masquée par d'autres symptômes ne se dévoile que dans le transfert à cause de l'impact que produit la mort psychique de la mère sur l'enfant ; cette dépression de transfert est en effet la répétition d'une dépression infantile ayant lieu en la présence de l'objet, autrement dit, la mère déprimée transfère à son fils une douleur qu'elle a vécue elle-même dans le passé. Camille/ Hélène constate après la lecture dudit article qu'elle est concernée tout comme Arnaud et Constant par cette douleur générée par le désintérêt de la mère : « *A la fin de Ni toi ni moi, la narratrice se rendait compte, au miroir d'Arnaud, qu'elle souffrait elle-même d'une mélancolie au souvenir d'une « mère morte »²⁷²* »

En effet, son histoire familiale atteste que sa mère a perdu une fille qui s'appelle Claire, la mort se répète et presque dans les mêmes conditions puisqu'elle a perdu aussi un fils. Le vide que ressent Camille/Hélène après la perte de son enfant et même après la

²⁷² LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens, op.cit.*, p. 06.

disparition d'Arnaud est survenu dans sa vie avant même de les connaître parce qu'il est né depuis la disparition de sa mère :

[...] Mais en même temps, la répétition dans la vie a quelque chose de profondément mortifère : Freud en fait la base de la pulsion de mort, de la névrose. J'ai commencé à m'intéresser à cette question quand j'ai perdu mon fils Philippe, parce que ma mère a elle-même perdu un enfant, une petite fille nommée Claire, presque dans les mêmes conditions, presque dans les mêmes conditions, quand j'avais un an. Je me suis dit que cette répétition ne pouvait être entièrement due au hasard, et ». A cet instant, j'ai éprouvé de nouveau la souffrance que le début de l'exposé avait allégée, parce que les phrases que je prononçais, je me souvenais les avoir dites à Arnaud au Café Français, la première fois, je moulinais des mots creux, je tournais à vide. (CL. Ni toi ni moi, p. 255)

La compulsion de répétition est une notion psychanalytique qui trouve son origine dans les mouvements pulsionnels, elle s'avère inconsciente et surtout très opérante dans le dessein de mettre hors-jeu le principe de plaisir ; c'est à partir d'elle que S. Freud conçoit la pulsion de la mort en écrivant un ouvrage qu'il a intitulé *Au-delà du principe du plaisir*²⁷³. Cependant, cette notion est objet de confusion notamment dans la littérature psychanalytique. Objet de confusion et d'imprécision, on en donne dans le dictionnaire de la psychanalyse la définition suivante :

*Processus incoercible et d'origine inconsciente, par lequel le sujet se place activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes sans se souvenir du prototype et avec au contraire l'impression très vive qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivée dans l'actuel.*²⁷⁴

En restant attachée à son fils mort, Philippe, en la présence de sa fille, Camille/Hélène répète inconsciemment le parcours de sa mère. Cependant, Camille tente de protéger sa fille de la perte du sens de la vie en restant proche d'elle et en lui apprenant que les morts font partie intégrante de la mémoire collective de la famille.

Ce phénomène de répétition qui a bouleversé la vie de Camille/Hélène a marqué le passé et le présent d'Arnaud. En effet, la grand-mère d'Arnaud était victime également du complexe de la mère morte d'où son manque d'amour maternel :

Ma mère était assez gentille avec nous, mais pas affectueuse, pas douce, tu vois, c'était une femme dure à la peine, elle buvait beaucoup, elle cachait des bouteilles, et surtout, ce qu'il y avait, c'est qu'elle ne nous touchait

²⁷³ FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe du plaisir*. Paris : Payot, 2010.

²⁷⁴ LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, Quadrige, 2002, p. 86.

jamais, ça non, elle ne voulait pas, ça l'insupportait, les caresses, les baisers, elle n'en voulait pas, on a été habituées comme ça, elle nous touchait pas. (CL. Ni toi ni moi, p152-153)

Compte tenu des résultats des investigations menées par S. Freud à propos de la compulsion de répétition, il s'avère que la mère d'Arnaud souffre également de l'absence d'amour maternel que lui a transmise sa mère. Rappelons que la mère morte, l'arrière-grand-mère était la responsable de la disparition de l'amour dans cette famille. Chaque mère répète le parcours de sa mère et transfère à son enfant la douleur de l'absence et l'incapacité à aimer. La perte du sens de la vie générée par l'absence de la mère se transmet par filiation dans la famille d'Arnaud.

Grâce aux résultats d'analyse auxquels elle parvient, Camille décide de réécrire à la base d'un souvenir marquant de sa vie le scénario du film qu'elle a envisagé de tourner avec le cinéaste. Ce pan de mémoire lui permet d'offrir aussi bien au cinéaste qu'au lecteur une histoire enchaînée où le vide ne trouve aucune place puisqu'elle leur donne le vrai point de départ de *la sensibilité absurde* qui a changé le cours de sa vie ultérieure:

C'est ma chambre d'enfant, les rideaux sont tirés, pénombre, intérieur jour.

Je suis couchée dans mon lit à barreaux, celui dans lequel ma fille dormira plus tard, je n'ai guère plus d'un an. Je gazouille en regardant jouer le soleil. Je vois la scène : la porte s'ouvre. Plongée sur le visage de l'enfant qui s'illumine, tous ses traits rient au bruit des pas, contre-plongée sur le visage de la mère, elle est vêtue d'un corsage clair, elle est jeune, gaie, lumineuse, ses yeux brillent d'un extraordinaire éclat, elle reste un moment au-dessus du lit en répétant joyeusement Lélé, Hélène, le champ-contrechamp saisit l'échange des regards, l'amour qui traverse.

Plan suivant. Intérieur jour. On est en décembre, il neige, ma sœur Claire vient de mourir, je ne le sais pas. Je ne parle pas, je ne marche pas, je ne comprends pas. La même chambre, la même enfant. Mais le visage de la mère est triste, morne, mort-né. Elle porte une robe noire, elle ne dit presque rien, et quand elle parle, les mots ont l'air de ne pas venir d'elle, on dirait du play-back, qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? [...] On voit l'enfant scrutant l'ombre des yeux, qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que j'ai fait, pourquoi tu n'aimes plus ? (CL. Ni toi ni moi, p. 315)

Le traumatisme vécu par l'auteure-narratrice à cause de la disparition subite et inattendue de l'amour de sa vie est tributaire, en effet, de la mort affective de sa mère à cause de la mort de sa sœur Claire. Camille est l'enfant qui s'est trouvée soudainement seule et délaissée par sa mère sans jamais pouvoir parvenir à saisir la vraie cause de ce désintérêt, elle en devient coupable sans commettre de tort. Grâce à la psychanalyse, elle parvient enfin à percer le mystère de l'amour perdu parce qu' : « [...] on ne trouve pas

l'amour, on le retrouve, et si on le retrouve, c'est que l'on avait perdu. » (CL. Ni toi ni moi, p. 319).

Camille découvre également que la promesse que lui avait faite Arnaud, celle d'avoir un enfant qui pourrait probablement remplacer le vide dont elle souffre, a été trahie par sa propre mère. En effet, le grand vide qu'elle vit a commencé dès son enfance à cause de sa privation d'amour maternel. De plus, en tenant compte du postulat de S. Freud, la mère est la responsable également de la mort de Philippe puisque c'est elle qui a transmis à Camille/Hélène la douleur de la perte. La mère est donc la cause première de la naissance du néant du vécu de Camille/Hélène et de l'absurdité de la vie, son absence est donc la première cause *de sa « sensibilité absurde »* :

Alors j'ai vu le plan manquant du film, il a surgi, remplaçant le blanc de ma mémoire, j'ai reconnu la phrase absente du livre, la pièce qui trouait la mosaïque, j'ai su qui m'avait fait la promesse et ne l'avait pas tenue, j'ai vu le traîneau brûlé par l'oubli. (CL. Ni toi ni moi, p. 313)

"Le blanc de sa mémoire" faisant référence au trou psychique ne se remplit que par les mots. Camille décide, après avoir découvert la vraie raison de ce qu'elle vit comme une trahison sentimentale, de réécrire, tout en luttant contre l'oubli, le scénario de son film pour expliquer aux lecteurs et s'explique à elle-même dans un travail d'introspection prenant la forme d'une autofiction, non seulement l'origine de son drame mais aussi et surtout le malheur de B. Constant, son auteur de prédilection. Une façon de l'innocenter de toutes les accusations faisant de lui un homme lâche et insouciant : *« Alors j'ai pris une feuille, et je l'ai écrite, pour mémoire, craignant qu'elle ne s'efface comme un rêve au réveil—j'ai récrit l'histoire. » (CL. Ni toi ni moi, p. 314)*

La décision de réécrire le scénario du film en racontant toute l'histoire de perte permet à Camille/Hélène de se libérer de l'image obsessionnelle de la mère d'Arnaud.

En effet, par ce travail d'enquête, Camille/Hélène parvient à comprendre la distance prise par son père à leur égard : sa sœur et elle. Son père délaissé lui aussi par sa mère et donc en manque d'affection maternelle, devient tout comme Arnaud et B. Constant, un être enfermé dans le silence et incapable d'offrir l'amour et de donner ce qui ne lui a pas été donné :

Nos parents ne s'entendaient pas, c'est sans doute ça qu'ils ont bientôt cessé de se parler—ou bien c'est le contraire. Ils avaient toujours l'air d'attendre quelque chose, quelqu'un qui tardait : ma mère, que amant arrive, mon père, que sa mère revienne (elle l'avait abandonné petit, mais

je ne vais pas tout vous raconter, vous n'avez qu'à lire mes livres). Claude et moi, on attendait aussi : qu'ils pivotent d'un quart de tour et s'aperçoivent qu'on était là, avec nos yeux et nos oreilles, qu'on suivait le film. (CL. Ni toi ni moi, p.185)

À l'aide de la lecture analytique de la compulsion de répétition et le complexe de la mère morte, Camille s'unit avec sa mère étant donné qu'elle vit la même douleur qu'elle, celle de la perte de l'enfant. Cette opération d'union lui permet de créer en elle, en tant que sujet souffrant, une sorte de lien impérissable avec la mère ; l'objet morbide, lien qui les unit dans leur mal à être, leur manque à être.

La mort du frère et la folie du frère adoptif sont deux grands événements qui ont bouleversé les parents de Marie Rivière. En effet, ils ont vécu une double perte et donc deux absences différentes. Etant psychanalyste, Marie Rivière sonne l'alarme du danger que pourrait générer la compulsion de répétition dans certaines familles :

Je savais que c'était mon frère. Est-ce que la mémoire se transmet de mère en fille, les imaginations de la mémoire ? Les rêves ? L'avait-elle-même vu, sur ces journées de naissance et de mort, ou bien, comme cela se faisait à l'époque, l'avait-on éloigné d'elle, pour qu'elle ne souffre pas²⁷⁵ ? On s'attache vite à ces bêtes-là. (MD. Le pays, p. 203)

La mort du frère a changé le cours de la vie de toute la famille, notamment celui de la mère qui devient plutôt distante et absente en dépit de sa présence physique. M. Darrieussecq s'est inspirée de son propre vécu pour expliquer au lecteur la véritable source du vide qui a envahi la vie de Marie Rivière depuis la mort de son frère biologique et la folie du frère adoptif puisque ce frère mort a réellement existé dans sa vie. Elle explique

L'abiku est un enfant démon qui se loge dans le ventre des femmes et ne naît que pour mourir. Ce mythe permet de supporter la perte d'un enfant, cet immense chagrin. Quand mes parents ont perdu leur fils à l'âge de 3 jours, il n'y avait rien pour les accompagner. Un désert mythologique. Aller en Afrique et parler à des gens qui mettent des mots sur ce drame, cela m'aide.²⁷⁶

La parole est une thérapie, elle libère le démon emprisonné en soi par le souvenir du drame. La douleur est auscultée, apprivoisée et peut-être même neutralisée. En comparant

²⁷⁵ C'est nous qui soulignons. L'expression soulignée est écrite dans le roman en caractère italique en vue de la mettre en relief.

²⁷⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. J'écris des romans pour vivre d'autres vies. [En ligne]. [Consulté le 30 Juin 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.elle.fr/Societe/News/Marie-Darrieussecq-J-ecris-des-romans-pour-vivre-d-autres-vies-2574902>.

son frère mort à l'abiku et en se servant de la culture universelle, l'auteure-narratrice tente d'apaiser sa propre douleur et celle de ses parents en présentant la mort de son frère comme une fatalité à laquelle il aurait fallu s'attendre. La parole et la culture universelle servent de moyen efficient pour effectuer ce travail thérapeutique.

Étant convaincue que certaines histoires familiales se transmettent, (compulsion de répétition), Marie Rivière appréhende son histoire personnelle en l'élargissant au devenir possible de Tiot. En effet, la dernière visite qu'elle a rendue à son frère adoptif fou atteste de cette inquiétude : « *La créature qui a colonisé mon frère pourrait-elle se transmettre à mon fils ? Je touche du bois sous ma chaise et je prends souffle : « Je suis venue te dire au revoir. Je rentre au pays. »* (MD. *Le Pays*, p. 30)

Le voyage qu'elle effectue au pays se veut aussi une tentative de fuir le sort tragique qu'a subi son frère adoptif. La narratrice entend donc protéger son fils de l'aliénation et de la perte des repères. Dans *Le Pays*, l'auteure-narratrice brosse deux portraits différents de la figure de la mère, le premier la présentant comme source de tendresse à travers sa relation avec son fils Tiot et le deuxième, qui renvoie à sa propre mère, donne à voir la mère en tant que source d'indifférence. Ces deux portraits présents dans le même roman, *Le Pays*, donnent à lire l'autre définition que M. Darrieussecq a donnée de l'autofiction, une écriture qui « *donne, comme toute écriture, le pire et le meilleur.* »²⁷⁷

Après la mort du frère, la mère devient distante et silencieuse car elle a compris que les mots sont incapables d'exprimer la douleur de l'absence du fils cher :

Ma mère croyait—du moins me le figurais-je—ma mère croyait à l'insuffisance du langage. Il y avait d'un côté la sphère des mots, de l'autre la sphère des choses. Leur adéquation était impossible. Puis les mots n'étaient pas les choses, ils étaient nécessairement décevants et inaptes. A leur jointure, trop de sens fuyait. (MD. *Le Pays*, p. 239)

Elle opte pour le métier de la sculpture, dont la description s'étale sur plusieurs pages du roman, afin de donner vie aux morts, refaçonner et modeler à sa propre manière la matière brute pour en construire des corps qui remplissent le vide de l'absence vécue à cause de la mort du fils, en détruisant la figure initiale pour en édifier une autre selon ses propres

²⁷⁷ DARRIEUSSECQ, Marie, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance*, op.cit., p. 349.

normes. Cette mère endeuillée trouve dans la force du métal une échappatoire pour revoir le corps de son fils mort et faire par voie de conséquence, dans le silence, son deuil :

Bien sûr ma mère avait créé quelque chose qui n'existait pas avant elle ; elle avait pensé, imaginé, structuré et effectué, selon ses techniques, longuement mises au point. Mais pour finir, elle n'avait plus qu'à déployer un jeu de différents papiers de verre, qu'elle tirait comme une cartomancienne rêveuse. Depuis des jours ou des semaines—depuis des années—le corps de ma mère était habité par cette forme-ci, que la pulpe des doigts achevait. Pourtant ma mère restait présente. C'est sciemment qu'elle voulait des traces, qu'elle rayait le bronze, utilisait un trop gros grain. (MD. Le Pays, p. 238)

Dans ce passage, la mère est décrite en tant qu'être présent/absent. En effet, sa présence physique et sa pratique de la sculpture n'ont pas effacé son absence psychique étant donné que son esprit est resté attaché à l'enfant mort, qu'elle tente de ressusciter par son métier. La détermination de la mère à donner sens au vide qu'a généré l'absence de son fils s'exprime par le choix d'une maison très vaste où existent tous les éléments vitaux. Cette vaste maison donne à première vue une image figée, quasi morbide, car privée de lumière (le fils perdu, sa raison d'être) de la mère qui ne parvient pas à s'adapter à sa nouvelle vie :

Ma mère habite une maison stupéfiante.[...] Les courbes du Musée sont organiques, mais ici c'est une période plus minérale de l'œuvre de Kyle. Des cubes de verres posés sur le pilotis communiquent par des sas, et dans la cour intérieure, dans le patio, les blocs de pierre de Glyphe ont été laissés à leur place originelle [...]. Ici on peut lire et travailler en n'ayant que les pierres, les arbres et l'eau autour de soi. [...] La maison miroite dans les plans d'eau, les arbres miroitent dans la maison, et ma mère toute la journée vit dans ce lieu qui semble fait pour les habitants mythologiques (« pour des parvenus », dit mon mari, qui n'a jamais vu maison plus prétentieuse). Deux totems funéraires marquent l'entrée du parc : des géantes d'acier revêtues de foulards. Le portail est ouvert mais je sonne. Miren Zabal—Kyle Goff, et en dessous, sur une boîte à lettres pleine de prospectus humides, Jean Rivière, mon père. (MD. La pays, p. 77-78)

En effet, la maison vaste installée en pleine mer nous rappelle le vide qui prend la forme d'un trou occupant une place centrale dans la vie de la mère. La mer/mère sont donc habitées par le vide. De plus, les blocs solides de Glyphe qui remontent à la surface de la mer renvoient à la dureté de la douleur de l'absence du fils mort qui chavire le cœur de la mère. Les deux totems mis à l'entrée de la maison et qui représentent les parents incarnent leur souffrance et montrent comment leur vie s'est réduite à un espace silencieux qui ressemble au silence des morts. De même, la relation mère/père s'est

dégradée et le père a été remplacé par un autre homme qui s'appelle Kyle. L'enfant mort a détruit donc la maison familiale en la vidant de l'amour qui lui a donné vie.

En outre, ce métier de sculpture permet à la mère de compenser sa privation de l'amour de son fils en créant une forme incarnant sa présence. Cet attachement aux morts procure à la mère le plaisir de vivre chaque fois qu'elle parvient à colmater une brèche que lui rappellent ses souvenirs : « *Ma mère avait réussi à attraper une présence organique et mentale. Un intérieur humain, dans ce bronze debout qui marchait seul dans l'atelier.* » (MD. *Le Pays*, p.238)

Dans le complexe de la mère morte, l'enfant sent qu'il est coupable d'un tort qu'il ignore du fait que ses parents l'abandonnent, du moins symboliquement, et sa personnalité en est altérée :

*Il y a un écart incommensurable entre la faute que le sujet reprocherait d'avoir commise et l'intensité de la réaction maternelle. Tout au plus pourrait-il penser que cette faute est liée à sa manière d'être plutôt qu'à quelque désir interdit ; en fait, il lui devient interdit d'être.*²⁷⁸

En effet, les parents de l'auteure-narratrice considèrent que les mots sont incapables de donner sens à la réalité, qu'il y a d'autres moyens pour exprimer la douleur et la joie. La mère, comme nous venons de l'expliquer, a trouvé dans la sculpture une occupation-refuge salvatrice pour décrire sa douleur mais le père partage cet avis en préférant au langage humain le langage du bestiaire : « *Et mon père, lui, croyait qu'on peut se comprendre sans mots, à la manière des singes bonobos. En s'épouillant, peut-être, ou en se montrant le derrière. Mais je me trompe, sans doute, sur les bonobos : ce sont des singes civilisés.* » (MD. *Le Pays*, p. 239)

Marie Rivière qui est écrivain est contrainte de manipuler les mots, de les agencer pour produire du sens. Sans l'avouer explicitement, l'auteure-narratrice trouve dans les déclarations de ses parents à propos des mots une forme de reproche comme si son métier d'écrivain était l'erreur commise à leur égard. Suite aux dires de ses parents, elle se met à expliquer que le travail sur la langue est capable de dévoiler les secrets du monde : « *Mais le monde n'était pas un secret de famille, le monde était là, déployé. Il suffisait d'oser le prendre, c'était simplement du travail, mon travail, qui ne laissait rien d'indicible.* » (MD. *Le Pays*, p. 239- 240)

²⁷⁸ GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op.cit.*, p. 256.

Le sculpteur manipule la matière et lui donne vie ; l'écrivain manipule les mots, façonne la langue et dit la vie.

Dans ce passage, l'auteure-narratrice justifie les objectifs de son travail en tant qu'écrivain qui a pour mission première la mise à nu des secrets du monde. Marie est contrainte d'expliquer cela aux parents pour les convaincre qu'elle n'avait pas trahi un secret familial celui de la mort du frère et la folie de l'autre et qu'elle a juste appliqué les exigences de son métier.

L'absence d'amour maternel a influé sur la vie affective de la narratrice, même si chez M. Darrieussecq, l'incapacité d'aimer n'est pas aussi flagrante comme c'est le cas chez C. Laurens, mais lorsque Marie avoue qu'elle a épousé son mari Diego juste parce que le mariage est une constituante de l'état civil, elle confirme qu'elle ne possède pas cette force d'aimer. A cause de la mort psychique de la mère, Marie se transforme en un être incapable de cerner les vrais objectifs de certaines relations humaines :

*Diego était alors un prénom. Elle travaillait. Elle s'amusait. Elle était parfois dans les bras d'autres hommes. [...] Faire l'amour avec Diego était peut-être une contraction de l'espace, une géographie rassemblée sur un point. [...] L'atmosphère du mariage, en revanche, était d'une texture épaissie. Le territoire conjugal se déployait en longitudes et latitudes. La Terre tournait, la capitale était Diego. Pour bien savoir où elle-même se situait, elle l'avait épousé, et quand l'adjointe au maire leur avait donné les papiers à signer, il lui avait semblé lire le « vous êtes ici » des plans de villes. (MD, *Le Pays*, p.31- 32)*

Étant très attachée à son pays natal où elle a laissé sa mère endeuillée et une grande partie de ses souvenirs, l'auteure-narratrice définit le mariage par l'espace. Elle ne possède pas l'amour suffisant à offrir à son mari car elle est en manque d'amour maternel, amour détenu par la mère qui a voué le reste de sa vie, après la mort de son fils, à un métier qui lui garantira sa présence symbolique. La mère de Marie Rivière est dépressive dans la mesure où elle n'a à aucun moment oublié le souvenir de son fils mort, souvenir qui a affecté la vie affective de l'auteure-narratrice. Le mariage se veut pour l'auteure-narratrice un espace d'être et d'existence où elle donne à l'amour un sens nouveau qui correspond à sa quête existentielle, celle d'une femme qui cherche ses origines.

Les deux narratrices, Camille/Hélène et Marie Rivière, souffrent du complexe de la mère morte. En effet, cette grande absence a généré un grand tourment malgré la présence de l'objet du désir, en l'occurrence la mère. Cette présence redouble les peines de ces femmes puisqu'elles sont conscientes que leur incapacité à offrir l'amour est due

à ces mères absentes/présentes. Chez les deux auteures-narratrices, la mère est présentée en tant que mère endeuillée et attachée à un enfant mort. Cette mort bloque la mère et l'empêche de prendre soin de l'enfant vivant. Nous constatons chez M. Darrieussecq que les conséquences de la mort du fils sont également subies par la fille/ la sœur, Marie Rivière et son frère le fou que la mère a délaissé à cause de sa dépression non déclarée. La figure de la mère absente marque donc les deux romans, *Le Pays* et *Ni toi ni moi*, et renvoie les deux auteures-narratrices à leur enfance où elles ont vécu la première épreuve de la perte du sens de la vie qui a donné naissance à une sur-signifiante de leur "Moi", celle « *d'une sensibilité absurde.* »

A l'instar de Marie Rivière qui retourne au Pays pour revivre l'expérience de l'absence et y fouiller les frontières d'un pays au-delà de la réalité, Sultana Medjahed rentre à Ain Nekhla, son village natal mais virtuel tout comme Le Pays Yuoanguï imaginé par M. Darrieussecq, pour nous raconter l'histoire d'une absence multiple à travers ses doubles (la petite fille Dalila et Vincent Chauvet) qui vivent chacun à sa manière la douleur du vide suite à la perte d'un être cher.

L'espace, pour elle aussi, définit l'absence. En effet, Sultana n'a pu renouer avec les douleurs du passé qu'une fois rentrée au pays. Son premier contact avec son village natal est une rencontre avec les sensations du vide qu'a laissées l'absence de toutes les personnes qui lui sont chères :

*Vingt kilomètres de néant. Je n'ai rien oublié de ce néant non plus. La rectitude de son tracé goudronné. Son ciel torve qui calcine la poésie des sables. Ses palmiers, pauvres exclamations à jamais inassouvies. Le grimoire sans fin de regs. Les quintes sardoniques de ses vents. Puis le silence, poids d'une éternité consumée. Je reconnais même ces petites dunes-là... Quelle niaiserie ! A leur forme en croissant, je viens de réaliser que ce sont des bercanes. Elles sont mobiles et se déplacent au grès des vents. (MM. *L'Interdite*, p. 16)*

M. Mokeddem a développé dans ses romans sa relation compliquée avec son père pour attester de la difficulté de la vie au sein d'une famille patriarcale. Le père devient pour elle une véritable obsession puisque c'est à cause de lui qu'elle a souffert de l'injustice et de la ségrégation ; ce père présent-absent qu' : « *[elle] voi[t] avec les multiples yeux de l'absence, de toutes les carences. [Elle] le voi[t] en farandoles d'instant, de nouveau bouclées hors de l'oubli.* » (MM. *L'Interdite*, p. 176) l'est aussi dans *l'Interdite*, or il s'avère que le monde s'effondre aux yeux de Sultana Medjahed lorsque son père tue sa mère. Le souvenir du meurtre de sa mère reste gravé dans sa

mémoire puisqu'il est à l'origine du grand vide qui s'est installé dans sa vie : « *Ma mère, crue du vide, cruel silence qui noie la stridence des jours.* » (MM. *L'Interdite*, p. 176)

Petite, elle ignore exactement les vraies raisons qui ont amené son père à tuer sa mère mais cela ne l'a pas empêchée de comprendre que l'absence de sa mère l'expose à toutes sortes de dangers. La mort de la mère est la première absence vécue par Sultana qui refuse de s'abandonner à l'oubli en dépit du changement du sens de la vie après la disparition de sa mère :

Puis, je m'absente de tout sauf de cette étrange sensation de me marcher dans la tête, dans un somnambulisme inquiet. Soudain, quelque chose m'arrache à cet état. Je reconnais la maison de mon enfance. Mon corps devient de fer. Je le plie. Je le casse. Je le tasse et m'assieds en face d'un seuil béant. [...] Après la mort de ma mère, mon oncle avait loué la maison. Cela m'avait semblé une violation. Je la voulais intacte et fermée sur son drame, pour toujours. Parfois, je passais par ici à l'heure de la sieste. Je m'immobilisais, craintivement, persuadée que ma mère, ma sœur et l'enfant morte en moi, morte avec elles, me fixaient à travers les interstices des planches de la porte. J'étais alors submergée par un sentiment ambigu : le désir de foncer vers elles, de les rejoindre totalement, et la fuite effrénée à travers les venelles vide du ksar. (...) Il a ruiné mes images d'antan, détruit mes paysages d'enfant. Mes mortes n'ont plus de gîte. Elles sont perdues parmi la diaspora des ombres qui hantent les éboulis et les démolitions. (MM. *L'Interdite*, p. 120-121)

Suite à la mort de la mère, la vie devient absurde aux yeux de Sultana puisqu'elle constate, malgré son jeune âge, que sa situation au sein de son village natal n'est plus la même. D'ailleurs, l'injustice de l'oncle, signe de protection, se veut le premier acte qui atteste de la cruauté du monde après la disparition de ses parents. En effet, ce n'est pas autant la vente de la maison familiale qui a attristé Sultana mais plutôt les relations familiales et humaines qui se sont dénaturées et ont généré une perte affligeante du sens de la vie à Ain Nekhla. En référence aux travaux d'A. Green qui portent sur "le complexe de la mère morte", Sultana n'a pas pu comprendre les vraies raisons de la disparition de l'amour maternel. De plus, Sultana a effectivement ressenti une sorte de désintérêt et de négligence suite à la mort de sa mère. Il est vrai que ce désintérêt provient de sa grande famille mais il faut dire aussi que la disparition de la mère est la cause principale de ce sentiment.

Il résulte de ce vide multiple une crise identitaire et une perte de repères au sein d'Ain Nekhla, ce qui incite Sultana à s'exiler en s'installant pour de bon en France, tout comme Marie Rivière qui s'est installée au pays yuoangui pour prospecter, dans ce lieu totalement différent du sien propre, un moyen efficient, pour colmater ce vide et apaiser

ses douleurs liées aux injustices sociales qu'elle a vécues dans son village natal : « *L'anonymat dans de grandes villes étrangères a émoussé mes colères, modéré mes ripostes. L'exil est l'aire insaisissable, de l'indifférence, du regard déshérence.* » (MM. *L'Interdite*, p. 17)

L'exil de Sultana est aussi un espace qui lui permet d'être à l'abri des injustices sociales qu'elle a vécues dans son village natal, elle est à l'abri des regards perçants des habitants d'Ain Nekhla qui la voyaient différente et insolente. En France, le regard critique qui l'a longtemps poursuivie à Ain Nekhla, cède la place au regard d'admiration qui donne à la vie de Sultana un sens nouveau et prometteur d'un avenir meilleur.

Cependant, cette distanciation spatiale n'émousse que très peu les sensations de vide puisqu'elle devient une source de nostalgie qui rappelle à Sultana sans cesse son passé maculé par le meurtre de sa mère et la disparition de son père. Cet éloignement géographique est à l'origine de la naissance, chez Sultana, de sentiments ambivalents qui la tiraillent entre la nostalgie et l'hostilité envers tour à tour son passé et son pays natal. Le lexique médical dont la narratrice fait usage pour décrire cette réalité laisse voir que cet éloignement remplace le remède qui atténue la douleur d'une femme souffrante de l'absence d'un être cher ; ce lexique permet aussi à Sultana de comparer la perte de sa mère à une maladie profonde qui a changé le cours normal de sa vie :

J'ai fait un infarctus de mon Algérie. Il y a si longtemps. Maintenant mon cœur frappe de nouveau son galop sans algie. Mais une séquelle de nécrose reste : sceau de l'abandon à la source du sang à jamais scellé. J'ai fait une hémiplegie de ma France. Peu à peu, mon hémicorps a retrouvé ses automatismes, récupéré ses sensations. Cependant, une zone de mon cerveau me demeure muette, comme déshabillée : une absence me guette aux confins de mes peurs, au seuil de mes solitudes. » (MM. *L'Interdite*, p. 82)

Contrairement à M. Darrieussecq et C. Laurens qui nous présentent des mères présentes physiquement et absentes psychiquement tout en investissant "le complexe de la mère morte" lié essentiellement à "la compulsion de répétition", M. Mokeddem opte pour une mère morte à la fois psychiquement et physiquement. En effet, la mère réelle de l'auteure était encore vivante lors de la parution du roman *l'interdite*, une mère trop soumise qui était inexistante, donc absente, mais cette scène de meurtre est corrélative à la haine profonde qu'elle avait pour son père. La lecture de *Mes hommes*, en tant que roman autobiographique qui calque la vie réelle de la romancière, nous informe que M. Mokeddem est également concernée par "le complexe de la mère morte" étant donné

qu'elle était tout comme Marie et Camille/Hélène victime d'un manque d'amour maternel suite à la mort consécutive de ses deux frères :

La surprise peut-être d'être resté vivant, lui, « maladié » alors que son jumeau, Bachir, un braillard d'une vigueur insolente, est mort brutalement quelques mois auparavant ? Ce traumatisme est venu aggraver celui causé par le décès d'un autre garçon, Nourredine, un an auparavant.

La guerre, ses folles rumeurs : « Il n'avait rien, juste un peu de fièvre. L'infirmier, ce raciste tu sais, il l'a pris. Il lui a fait quand même une piqûre. Bachir s'est raidi. Il est mort sur le champ ! »

Je suis encore une enfant mais ces propos me paraissent sujets à caution. Je ne crois pas à cette fable d'un homme habité par la volonté d'éliminer le maximum d'enfants mâles, ce germe de fellagas. Surtout pas dans le corps des soignants, non. Devenant médecin, j'apprendrai que l'Algérie avait en ces temps-là un taux de mortalité infantile des plus élevés au monde. Pourtant, je doute que mes parents aient tardé à emmener Bachir à l'hôpital. Lorsqu'il s'agissait de leurs fils, ils s'affolaient rapidement. Et ils étaient encore sous le coup de la mort de Nourredine. Choc anaphylactique ? Erreur de produit ? De dosage ? [...] ²⁷⁹

Nous ne prétendons pas apporter une réponse au choix fait par la romancière, celui d'une mère biologiquement morte, mais nous nous permettons de dire que ce détail autobiographique a été omis voire même fictionnalisé sciemment pour répondre aux exigences du projet d'écriture de l'auteure. En effet, M. Mokeddem veut mettre en exergue le danger de l'influence des traditions sur le devenir de tout un pays. Le meurtre de la mère victime de la jalousie excessive du père, information acquise après son retour à son village et donnée dans le roman vers la fin de l'histoire, permet à l'auteure-narratrice de donner à voir une image symbolique du vécu douloureux de la femme au sein de la société patriarcale.

Depuis la mort de la mère, Sultana devient incapable de saisir le sens de la vie à Ain Nekhla. A l'instar des deux protagonistes Camille/Hélène et Marie, elle devient incapable d'aimer elle aussi :

-Aurais-tu souffert d'amour, toi aussi ?

-...

-Yacine était mon ami de toujours, mon frère. J'avais une si grande admiration pour lui. [...]

-Ce sont tes larmes. Moi, je n'arrive jamais à pleurer. Un autre excès sans doute.

Sa main sculpte mon visage. Sa main tremble un peu. Je m'y abandonne toute. Le jaune de ses yeux, mouillé, est un trouble magnifique. De nos corps soudés, de nos regards qui se sondent, monte un vertige. À mon insu, mes mains s'appesantissent sur son dos. Les bras qui m'enlacent ne sont

²⁷⁹ MOKEDDEM, Malika, *Mes hommes*, op.cit., p. 137.

plus ceux d'un enfant. Contre mon ventre, je sens son érection. Je fais un effort pour m'arracher à lui.
-Je te déteste pour cela aussi, dit-il avec un sourire crispé. (MM. L'Interdite, p. 50)

Sultana refuse l'amour de Salah l'ancien ami, non seulement parce qu'elle est toujours fidèle à Yacine, mais parce qu'elle est incapable d'offrir l'amour passionnel qu'il souhaite car le vide qui a envahi sa vie depuis le meurtre de sa mère s'est intensifié après la mort de Yacine. En effet, le souvenir de la mère, la grande source d'affection et d'affliction, la condamne à l'incapacité d'aimer et de vivre car la mère morte détient tout l'amour dont la fille a besoin. A. Green affirme que : « *La mère morte avait emporté, dans le désinvestissement dont elle avait été l'objet, l'essentiel de l'amour dont elle avait été investie avant son deuil : son regard, le ton de sa voix, son odeur, le souvenir de sa caresse.*²⁸⁰ »

En effet, l'objectif principal de Sultana Medjahed est de réaliser son autonomie et sa liberté au sein d'un village soumis au joug des traditions. Elle a quitté dans ce dessein sa patrie. Son retour au village, après plusieurs années d'absence, est l'occasion pour Sultana d'attester de cette autonomie à laquelle cette femme rebelle aspirait depuis la mort de sa mère. Cela se manifeste à plus d'un titre à travers ses différents comportements et réactions : sa détermination à assister aux obsèques de son amant, sa décision d'occuper le poste de Yacine, en dépit de toutes les critiques acerbes qui s'abattent sur elle, et surtout son courage d'affronter les intégristes sans demander l'aide d'autres personnes. Cette lassitude à l'égard de l'amour chez Sultana est tributaire du souvenir de la mort de sa mère qui détient tout l'amour car comme l'explique A Green :

*Arrêtés dans leur capacité d'aimer, les sujets qui sont sous l'emprise d'une mère morte ne peuvent plus aspirer qu'à l'autonomie. Le partage leur demeure interdit. Alors la solitude, qui était une situation angoissante change de signe. De négative, elle devient positive. Elle était fuie, elle devient recherchée. Le sujet se nide. Il devient sa propre mère, mais demeure prisonnier de son économie de survie. Il pense avoir congédié sa mère morte. En fait, celle-ci ne le laisse en paix que dans la mesure où elle est elle-même laissée en paix. Tant qu'il n'y a pas de candidat à la succession, elle peut bien laisser son enfant survivre, certaine d'être la seule à détenir l'amour inaccessible.*²⁸¹

²⁸⁰ GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op.cit.*, p. 235.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 237.

M. Mokeddem nous expose une femme hantée par le souvenir de la mère morte, mère qui l'obsède en tous lieux. A travers ses réactions qui expriment sa riposte et son indignation, Sultana tente d'éviter le même scénario de la mort de sa mère :

J'étais vierge et je le restais longtemps, par inappétence, plutôt que par chasteté. Je n'ai goûté à l'alcool qu'à l'université, quant à manger... Ces propos souillaient, mutilaient mes rares affections. Paul et Jeanne Challes ont eu les pires problèmes à cause de moi. Je serrais les dents et je me disais : ils n'auront pas ma peau comme ils ont eu celle de ma mère. (MM. L'Interdite, p. 155)

L'autonomie de Sultana et son courage font d'elle une personne estimable pour les femmes de son village natal. Ses concitoyens ont trouvé dans sa présence dans le village une nouvelle source de protection contre l'ignorance instaurée par les intégristes et les traditions du village qui interdisent à la femme de travailler au même titre que les hommes. Son courage d'affronter les traditions et sa détermination à poursuivre le chemin de Yacine ont amené les femmes du village à voir en elle leur guide pour qu'elles puissent conquérir leur liberté :

Les koulchites de celles-ci connaîtront, à coup sûr, quelques rémissions, pensé-je. Quand arrivent les plateaux de thé, l'ancienne maquisarde demande le silence et évoque son projet d'association. Les voilà solennelles. Peu à peu, je prends conscience qu'il n'y a là aucune improvisation : je suis en train d'assister à une réunion prévue et préparée. Ma présence dans le village n'a donc fait que précipiter ce qui couvait déjà. (MM. L'Interdite, p. 170)

Sultana sert donc d'exemple pour les habitants d'Ain Nekhla puisqu'elle est parvenue à corriger l'image négative qu'avaient donnée ces habitants du village de sa mère meurtrie et surtout pour l'espoir qu'elle suscite.

Grâce à la solitude qui a motivé sa fuite de son village natal et son combat pour améliorer sa vie, Sultana réussit à prouver que sa privation de l'amour maternel a attisé en elle le feu de la vengeance et le désir de réajuster le statut de la femme au sein d'Ain Nekhla.

Cette sensation de solitude et de vide est symbolisée par le personnage anorexique. En effet, cette anorexie que M. Mokeddem exploite dans l'histoire de son roman pour appuyer davantage l'absence de la mère, est également le symptôme d'une réalité amère

vécue par une femme qui a perdu le sens de la vie depuis la perte de sa mère car comme le souligne J. Lacan l'anorexie est : « symptôme [...] ce qui vient du réel.²⁸² »

Après la mort de sa mère et de sa petite sœur, Sultana est devenue obligatoirement solitaire car elle a perdu le goût de la vie au sein d'un village qui lui rappelait l'image obsédante du meurtre de sa mère. L'absence avérée de la mère donne à voir un "Moi" battu et affaibli :

En deux jours, ils m'ont tous abandonnée. J'ai grandi seule, anorexique et traquée avec une âme de saltimbanque tragique. Je n'ai jamais plus mangé de grenade. D'ailleurs je ne mangeais plus, je ne me déplaçais plus que poussée par un dernier moi infime qui s'entêtait à respirer, à dormir, à marcher, somnambule pris dans l'inextricable enchevêtrement des solitudes et des haines. (MM. L'Interdite, p. 154)

L'anorexie est un symptôme particulièrement féminin même si elle est constatée chez certains hommes. En référence aux travaux de J. Lacan, la féminité est liée tour à tour au corps et au langage, à la jouissance et au plaisir, au désir et à la demande, donc à ce que J. Lacan appelle l'objet a²⁸³, « guise de l'objet perdu » qui est dans notre corpus d'étude la mère absente, objet formulé à partir de l'objet transitionnel. Le sujet anorexique se prive de nourriture pour signifier qu'il pourrait « mourir » de faim afin de ne pas « mourir » au sens du désir. En tant que femme anorexique, Sultana agit sur toute sa société en leur expliquant qu'au moment où eux matérialisent le sens de la vie en s'attachant aux apparences, elle tend à garder vivace son désir de vivre en liberté en rejetant ces apparences dépourvues de sens : « *Les médicaments ne pouvaient rien pour moi, rien contre l'anorexie mentale et les maux de la solitude.* » (MM. L'Interdite, p. 44)

L'anorexie est une thérapie contre les douleurs du passé. Elle se manifeste comme protection du Moi contre l'absence générée par la mort de l'être cher en déclarant : « *Mais surtout, devant un tel malheur, en présence de la mort, la faim s'imposait comme une sorte d'instinct salvateur.* » écrit M. Mokeddem dans *Le Siècle des sauterelles*.²⁸⁴

Par ailleurs, cette anorexie dont souffre Sultana Medjahed est aussi l'expression de sa force et la richesse de ses pensées, richesse qui vise à changer son propre sort ainsi

²⁸² LACAN, Jacques. *La Troisième*, Intervention au Congrès de Rome (31.10.1974 / 3.11.74). [En ligne]. [Consulté le 22 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/troisiem.htm>

²⁸³ Nous reprendrons le concept dans la troisième partie.

²⁸⁴ MOKEDDEM, Malika. *Le siècle des sauterelles*, op.cit., p. 101.

que celui des femmes au sein de son village d'origine. Dans *Mes hommes*, la narratrice est également présentée en tant que sujet anorexique qui exprime sa rébellion par son opposition aux coutumes sociales, à commencer par le refus de la nourriture :

*A chacune de ses visites, le docteur Shalles me rejoue la même scène. Seule la conclusion change : « Fichu caractère, tu fais démentir les thèses médicales qui prétendent que l'anorexie ne survient que chez les filles de familles aisées. Faut croire que ta richesse à toi est là et elle grandit avec ça. » De l'index, il touche d'abord ma tête puis le livre entre mes mains.*²⁸⁵

De même Sultana trouve dans l'anorexie une issue pour faire face à cette grande béance qu'a provoquée en elle la mort déplorable de sa mère. Elle éprouve un besoin autre que la nourriture pour que le vide intérieur qui l'envahit soit rempli et c'est là justement que survient le rôle de "l'objet a" défini selon J. Lacan comme l'objet en jeu dans l'expérience analytique et qui renvoie à la mère absente. Nous le développerons dans la partie consacrée au deuil assumé et aux stratégies mises en œuvre pour panser le vide de l'absence.

Étant anorexique, Sultana lie le manque ressenti tout à la fois à Yacine et à la mère, un manque qui paraît à première vue lié à Yacine mais qui est en réalité attesté à cause de la mort de la mère.²⁸⁶ En effet, la privation de la nourriture est en rapport avec le sein maternel comme source première de nourriture comme l'explique S. Freud dans le "Stade oral". En rejetant la nourriture, le sujet anorexique montre sa rupture, volontaire ou involontaire, avec la mère. Sultana, en tant que sujet anorexique, exprime sa souffrance à cause du manque d'amour maternel qui l'aurait aidée à franchir les obstacles qu'elle a rencontrés pendant son enfance au sein de son village natal, car comme l'explique Lacan, l'anorexie n'est : « *pas une négation mais plutôt l'affirmation d'un manque, la présence d'un vide accablant qui mène à la dépendance maternelle.*²⁸⁷ »

Chez les trois romancières, la mère morte laisse un vide immense qui exprime le manque et le besoin de l'Autre, l'absent qui emplit le vide de leur existence. De par "le

²⁸⁵ MOKEDDEM, Malika. *Mes hommes*, op.cit., p. 35.

²⁸⁶ Nous expliquerons dans la troisième partie la relation entre l'anorexie et la nourriture en tant que forme de délivrance dans sa relation intime avec la mère représentée par l'objet phallique.

²⁸⁷ LACAN, Jacques. In : DETEMBEL, Régine. Corps écrit. [En ligne]. [Consulté le 14 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=271

complexe de la mère morte", M. Darrieussecq et C. Laurens ont mis en exergue cette "compulsion de répétition" qui affecte l'avenir des familles et trace parfois même leur destin comme nous le dit Céline : « *La vie, c'est des répétitions jusqu'à la mort.*²⁸⁸ »

M. Mokeddem, quant à elle, a opté pour la *fictionnalisation* de sa propre histoire pour personnifier la mort de la figure de la mère dans une société patriarcale régie par des traditions injustes négligeant l'amour éprouvé par la mère envers ses propres enfants. La mère devient incapable d'aimer car elle consent volontiers à son oppression en se soumettant à la loi dictée par les traditions. Nous avons constaté dans les trois romans une absence plurielle dont celle la mère est la plus signifiante même si elle est à première vue implicite. Grâce à l'autofiction, qui selon M. Darrieussecq : « *réitère le geste littéraire même : non pas copier la vie, mais en donner un équivalent-texte, qui n'est pas et qui ne sera jamais la vie.*²⁸⁹ », les trois auteures ont revisité l'importance de la présence de la mère dans la vie de l'enfant en annonçant, contrairement à Meursault le personnage principal de *L'Etranger*²⁹⁰ d'A. Camus, son absence presque vers la fin de chaque roman. Cette mère absente et morte nous rappelle la mère de Meursault qui a changé le cours de la vie de son fils et a généré dans sa vie « *une sensibilité absurde.* »

Cette « *sensibilité absurde* » ressentie à cause de la perte du sens vrai de la vie suite à l'absence d'un être cher, comme nous l'avons déjà expliqué, devient avérée notamment lorsqu'elle est associée à la figure de la mère. Cette dernière étant la première responsable des différentes fêlures dont souffrent les narratrices : la folie du fils adoptif et l'incapacité de Marie à apprendre sa langue maternelle, la difficulté de vivre dans la tranquillité à cause de la disparition de l'amour dans la vie de Camille qui découvre que la personne réelle qui n'a pas tenu sa promesse d'aimer était sa propre mère. Par extrapolation, nous pouvons dire également que Marie Rivière n'a pas pu tenir sa promesse d'apprendre la langue maternelle à cause de sa mère étant donné qu'elle est la responsable de la transmission de la langue maternelle. Après la mort de la mère, Ain Nekhla change subitement et devient pour Sultana un lieu de menace et de danger.

²⁸⁸ CELINE, Louis-Ferdinand. *Féerie pour une autre fois*. Paris : Gallimard, 1952. [En ligne]. [Consulté le 11 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.babelio.com/auteur/Louis-Ferdinand-Celine/2086/citations?pageN=44>

²⁸⁹ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 358.

²⁹⁰ CAMUS, Albert. *L'Etranger*, op.cit.

CHAPITRE II

Les stigmates majeurs de *la sensibilité absurde*

II- 1-Êtres étrangers et silencieux

Nous avons montré dans le chapitre précédent les différentes figures de l'absent ayant marqué la vie de chaque auteure-narratrice. Nous avons vu que « le phénomène de la perte », que nous traduisons aussi par l'absence, constitue la première étape de la naissance de « *la sensibilité absurde*. » Cependant, la perte ou l'absence ne suffisent pas à attester de cette « *sensibilité absurde*. » Nous avons aussi besoin d'identifier dans chaque texte d'autres indices qui nous permettent de mieux expliquer cette sensibilité qui se traduit par la perte du sens du vécu des trois auteures-narratrices. Notre première source d'inspiration est l'*Etranger* d'A. Camus. En effet, Meursault a fait l'expérience de l'absurdité de la vie juste après la mort de sa mère en se sentant étranger au sein d'un monde régi par les injustices et où il n'avait pas place à cause de son incapacité à comprendre les raisons du changement brutal et inattendu de la vie. Nous exploitons dans le présent chapitre deux indices principaux : la figure de l'étranger silencieux et la notion de la nausée.

Notre travail consiste dans ce chapitre à montrer que les auteures-narratrices sont présentées en tant que personnages étrangers à eux-mêmes et à leur vécu présenté comme espace de perte de repères générée par l'absence d'un être cher. En effet, M. Darrieussecq nous présente une femme qui se sent effectivement étrangère dans son pays natal à cause de sa langue maternelle, qui représente la mère, qu'elle ne maîtrise pas. C. Laurens exprime son étrangeté au monde par l'édification d'un monde cinématographique (le scénario du film qu'elle écrit) où elle pourrait expliquer sa douleur et comprendre le secret du changement des sentiments de son amant envers elle.

M. Mokeddem exploite la figure de l'étranger dans des contextes variés et différents. Nous précisons, par ailleurs, que ce n'est pas la notion de l'étranger en rapport étroit avec l'altérité qui nous importe au premier degré, mais c'est plutôt la disparition du

sens de la vie qui transforme ces personnages en des êtres étrangers car comme nous le dit à juste titre A. Camus : « *Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger.*²⁹¹ »

II-1-1 « Ethnocentrisme linguistique » : destin d'une étrangère recluse

L'incipit choisi pour *Le Pays* exprime l'indifférence de l'auteure-narratrice à l'égard de sa vie passée mais il est sous-jacent à un projet dans le futur, celui de son voyage au pays et l'écriture d'un roman où elle se projette à éprouver de nouveaux sentiments :

*J/e courais. Au bonheur de penser, à l'extase de penser. J'exerçais ma pensée avec une détente physique, une détente de gâchette—et tout s'ensuivait. J/e ne pensais à rien. J'avais laissé Tiot et Diego derrière moi. J'avais laissé la maison et le pays et notre récent emménagement, les cartons et le bazar : derrière moi. Mon cerveau se reposait, associait des pensées d'abord en sarabande, puis en fil continu : une ligne de pensées, tam, tam, tam, tam, solitaire, indifférente. (MD. *Le Pays*, p. 13)*

Dans ce passage, M. Darrieussecq présente l'héroïne de son roman comme une femme habituée au caractère machinal de la vie humaine, mais l'activité physique de l'auteure-narratrice s'associe à l'activité mentale et aide cette femme à libérer une zone de sa mémoire de la pesanteur du passé et de la crainte de l'avenir. Marie se livre à un travail de méditation et de description dans le dessein de mieux saisir le monde et de comprendre le sens de la vie qui lui échappe dans son pays natal. L'activité physique de courir permet à Marie d'occuper une place dans l'espace et de réfléchir sur l'évolution du monde à travers le temps. Elle constate que la métamorphose est un fait de la nature puisque tout change dans la vie : l'être humain, la faune, la flore et même les grands paysages :

J/e courais, devenue une bulle de pensée. Un personnage de bandes dessinées surmonté par sa bulle. Le corps à son affaire, le cerveau dans son contemporain d'organe, tout à son fonctionnement. [...]. S'absorber dans, absorber le paysage, c'était une partie de la pensée, une partie de l'écriture. Se remémorer le monde, une heure de rang, en courant. Le pays m'entourait, ce paysage familier qui devenait tous les paysages. J'étais

²⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

venue pour ça aussi, pour voir comment le soleil, le soir, transformait les chênes en bouleaux, affinait leur tronc, les blanchissait ; comment la fraîcheur se propageait au ras du sol, comment le macadam se changeait en sous-bois, et comment ce pays du Sud devenait scandinave. (MD. Le Pays, p. 14)

Cependant, la solitude et le sentiment d'indifférence ne sont pas sans effet sur l'auteure-narratrice dans la mesure où ils sont accompagnés d'une série de pensées qui attestent d'un esprit qui voit loin. Marie explore sa mémoire visuelle pour obtenir un sens apte à lever le voile sur certains mystères du monde. En effet, elle rejette le désordre que lui dicte sa mémoire puisqu'il est susceptible d'entraver ses efforts à structurer le monde selon sa propre vision. Dans le même passage, M. Darrieussecq fait usage du verbe « voir » pour attester de son esprit clairvoyant qui tend à décrire le changement de certaines actions machinales du quotidien humain ayant participé à l'évolution du monde. Marie nous rappelle l'homme absurde à propos duquel Camus donne l'explication suivante : « *Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire. Tout commence par l'indifférence clairvoyante.*²⁹² »

Marie s'attarde sur tout ce qui attire sa mémoire visuelle pour attester, d'abord, du degré de la sensibilité dont elle est dotée mais puisque la description qu'elle effectue a un commencement indifférent, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une « *sensibilité absurde* » laissant voir une sur-signifiante de son Moi liée au changement rapide et inattendu de son vécu. Cette indifférence incite Marie à décrire les changements fondamentaux du monde, de la vie humaine et de sa propre vie en faisant du Pays un monde en miniature. L'auteure-narratrice écrit, comme nous l'avons déjà expliqué, un roman intitulé *Le Pays* pour brouiller les événements des deux histoires vécues et /ou imaginées, et décrire ainsi les contradictions et les aberrations qui caractérisent le monde humain.

Cette indifférence est associée à des références directes et indirectes au pionnier de la philosophie de l'absurde A. Camus, références qui jonchent *Le Pays* et laissent voir un espace livresque situé aux frontières « *d'une sensibilité absurde* » ressentie par l'auteure-narratrice suite à l'absence de ses deux frères, à celle du déficit linguistique et surtout à celle de la mère.

Tout commence à l'instant où Marie décide de quitter Paris et de garder les livres qui l'ont aidée à réussir sa carrière d'écrivain. En arrangeant soigneusement ses livres,

²⁹² *Ibid.*, p. 131.

elle avoue explicitement son impossible rupture avec Albert Camus et juge primordial de l’emmener avec elle partout où elle va. Cette déclaration est symptomatique de l’influence de la pensée d’A. Camus sur son écriture : « *Les autres finiraient on ne sait où, garde-meuble ou caves d’amis. Je portai au tri à papier les Camus qui me suivaient depuis vingt ans.* » (MM. *Le Pays*, p. 33)

D’autres noms d’auteurs sont cités dans ce roman mais le nom d’A. Camus retentit singulièrement dans cet espace narratif à cause de la précision ajoutée sciemment par l’auteure-narratrice, précision définissant l’ancienneté de sa relation avec cet auteur. Une vingtaine d’années résume, en effet, le parcours littéraire de M. Darrieussecq qui a commencé depuis la publication de son premier roman *Truisme*²⁹³ en 1997, en incluant *Le Pays* paru en 2005, jusqu’à nos jours. Ce "tri à papier" sert de moyen pour désigner les œuvres-phares d’A. Camus en l’occurrence : *L’Etranger*, *Le Mythe de Sisyphe* et *Caligula*²⁹⁴. Ces œuvres constituent un souffle avéré pour la production littéraire de M. Darrieussecq puisqu’elle avoue explicitement son grand besoin de conserver la pensée camusienne.

La présence du nom d’A. Camus dans le roman est un clin d’œil avisé que l’auteure-narratrice adresse au lecteur pour l’orienter, ne serait-ce que superficiellement, vers les indices de « *la sensibilité absurde* » qui se manifeste dans *Le Pays*.

Dès son arrivée au pays, Marie se heurte à une série infinie d’incompréhensions et surtout de contradictions et ressent une sorte de divorce très patente qui l’isole du pays yuoanguï. Les « *murs de l’absurde* »²⁹⁵ la cernent et s’imposent à elle à cause du déficit linguistique : son incapacité à s’adapter à la langue dite vieille la fige et l’oblige à se clauster dans la langue française :

*J’allumais la radio et ce qui venait c’était de la vieille langue. Je ne comprenais rien, pourtant chaque syllabe me disait quelque chose. Une langue opaque, mais il semblait qu’un rien eût suffi à me la rendre transparente, comme un miroir sans tain quand on change de côté. [...] « Je cherche ma radio en français ou en espagnol, mais les émetteurs en vieille langue dominant, ils sont juste au sommet des montagnes. L’espagnol et le français luttent depuis plus loin, mais avec des émetteurs plus puissants : aucune chaîne n’est claire, toutes se parasitent. Alors je reste sur la vieille langue et ses sons rauques dans la villa. (MD. *Le Pays*, p. 65-66)*

²⁹³ DARRIEUSSECQ, Marie. *Truisme*, op.cit.

²⁹⁴ CAMUS, Albert. *Caligula*. Paris : Gallimard. 1944.

²⁹⁵ Expression propre à A. Camus employée dans *Le Mythe de Sisyphe*.

Ce « divorce linguistique » d'avec le pays natal est, en effet, la source de plusieurs sentiments ambivalents qui ébranlent l'esprit de cette femme nouvellement installée au Pays puisqu'elle s'y sent étrangère et surtout tiraillée entre différentes cultures. A cause de son ignorance de la vieille langue, Marie se sent incapable de comprendre son mode de vie au sein du pays étant donné que la langue est un moyen crucial qui lui permet de comprendre la vie dans son pays natal. « *La sensibilité absurde* » se manifeste à travers l'opacité de la langue qui a transformé le pays aux yeux de l'auteure-narratrice en un monde sombre car cette « *épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde.*²⁹⁶ » donnant à voir une sur-signification d'un Moi en quête d'une langue apte à rétablir le sens de sa vie dans le pays yuoangui.

Nous constatons dans le même passage une double utilisation du pronom indéfini « rien ». En effet, l'auteure-narratrice l'emploie a priori dans le dessein d'expliquer le vide qui l'a entourée suite à son incapacité à saisir la vieille langue. Cependant, dans le deuxième usage qu'elle fait de ce pronom, le vide devient éloquent et bavard de sens et se transforme, pour reprendre une formule empruntée à P. Fédida, en une : « *pleine lumière sans ombre ni sommeil.*²⁹⁷ », étant donné que l'auteure-narratrice a décidé d'écrire un roman qui : « *se nourrissait du vent du Sud, des fougères, du vide.* » (MD. *Le Pays*, p. 66), roman qui traite de sa nouvelle vie au pays sous les grésillements de la vieille langue : « [...] *j'écrivais le titre sur la couverture du cahier : Le Pays.* » (MD. *Le Pays*, p. 67). Ce « *rien qui eût suffi pour rendre la vieille langue transparente* » (MD. *Le Pays*, p. 65) est, en effet, la pratique de l'écriture qui a le don d'associer les mots vides et dispersés çà et là pour les remplir de sens. Cela est affirmé par l'auteure elle-même : « *La différence entre écrire et ne rien faire est ténue. Une phrase, on relève la tête... La phrase suivante est en suspens. Le temps se peuple, aussi mécaniquement que le vide attire le plein* » (MD. *Le Pays*, p. 70).

Rappelons que dans son projet d'écriture, M. Darrieussecq accorde au problème de la langue une place majeure. Il est un motif réel qui l'a incitée à écrire *Le Pays* étant donné qu'elle était tout comme Marie Rivière exposée à cette perte du sens dans une communauté linguistique différente de la communauté linguistique française d'où son

²⁹⁶ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 21.

²⁹⁷ FEDIDA, Pierre. *L'absence*, op.cit., p. 286.

propos : « *Quand j'écrivais Le Pays, en 2004, j'ai été confrontée très concrètement à ce problème de langue.*²⁹⁸ »

En effet, M. Darrieussecq compare le désordre des mots au désordre du monde et elle voit dans la pratique de l'écriture une possibilité de redimensionner le monde et d'en faire un seul et unique espace identique dans toutes les langues. Elle constate que certaines langues, à l'instar de la vieille langue, se refusent à ce grand projet universel mais elle ne nie pas leur utilité : « *La langue était une contrainte à dépasser, comme le sol, comme l'histoire. Tant qu'il restait des mots, dans quelque langue que ce soit, on pourrait encore les assembler à neuf pour décrire le monde, et en repousser les limites.* » (MD. *Le Pays*, p. 114)

Marie tente de parvenir à un compromis universel pour édifier un monde où régnait un sens commun pour toutes les communautés linguistiques et où aussi le risque de s'y perdre n'existait pas parce que tout le monde se comprendrait. Ce désir de rassembler et d'unifier les langues affirme « *la sensibilité absurde* » de cette auteure-femme puisque : « *Le sentiment de l'absurde naît, d'après Camus, d'un besoin humain d'ordre et de cohérence dans un monde qui n'a, lui, ni sens, ni cohérence.*²⁹⁹ », et donc d'une sur-signifiante de son Moi qui aspire à réaliser l'union et vivre dans la tranquillité. Ce monde dépourvu de cohérence est incarné par le Pays que M. Darrieussecq décrit comme un espace de perte et de confusion. Marie Rivière y perd ses repères à cause de son incapacité à s'adapter à sa politique linguistique :

[...] Elle ne sait plus très bien comment on fait, avec ce pays. Où et comment on pose les pieds, comment on regarde, comment on salue. Comment on parle, bien qu'en version française elle retrouve l'accent dans sa bouche, une râpe en arrière du palais, toutes voyelles ouvertes. [...]
(MD. *Le Pays*, p. 48)

Dans ce passage, le geste habituel du quotidien prend la forme d'une énigme martelant l'esprit de la narratrice qui éprouve une perte de repères insurmontable parce que la vieille langue transcende le sens de la vie. La langue est présentée comme un trait définitoire de tout un pays, et par ricochet, de la vie aussi. Il est donc primordial que cette femme apprenne la vieille langue du pays pour s'y assurer un statut social.

²⁹⁸ DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre. *Conférence prononcée à Rome en janvier 2007 et publiée dans* : *Ecrire l'histoire d'une vie*, art.cit.

²⁹⁹ DOUCEY, Bruno et al. *Littérature : Textes et méthode*. Paris : Hatier, 2001, p. 386.

Marie s'est sentie davantage étrangère au pays face à l'usage que font les habitants du pays de leur langue maternelle, en l'occurrence la vieille langue. Nous exploitons dans ce dessein la notion de l'ethnocentrisme lié à la langue pour démontrer que cette dernière est non seulement un outil de communication mais qu'elle est également garante des différents échanges : culturels, sociaux et même politiques. C. Lévi Strauss définit l'ethnocentrisme en tant qu' :

*Un phénomène naturel, résultant des rapports directs ou indirects entre les sociétés ; ils y ont plutôt vu une sorte de monstruosité ou scandale [...] L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles : morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions.*³⁰⁰

Marie est en proie à ce phénomène étant donné qu'elle s'est installée au Pays, ce qui l'oblige à être en contact permanent avec les citoyens de ce pays. La première manifestation de cet "ethnocentrisme langagier" se manifeste visiblement à travers le comportement langagier de la pharmacienne qui fait de la vieille langue une condition principale pour accomplir son travail : « [Elle] ne voulait me servir qu'en vieille langue, au Sud ils sont encore plus pénibles qu'au Nord. Je montrai mon ventre, je fis le geste de vomir, je ne voulais pas de Maalox, je ne voulais pas de Digédryl, elle était bouchée ou quoi, [...] » (MD. *Le Pays*, p. 47)

La réaction brutale de la pharmacienne redouble le sentiment d'étrangeté ressentie par Marie dès son installation au pays car, à cause de son handicap linguistique, elle a constaté qu'elle est incomprise par l'Autre. De ce fait, elle se transforme obligatoirement en un être mutique et incapable d'exprimer par les mots les profondeurs de ses pensées. Par ailleurs, il n'est pas vain que l'auteure mette en exergue ce comportement xénophobe de la pharmacienne à l'égard d'une cliente étrangère, parce que l'indifférence de la pharmacienne et son acharnement injustifié à employer la vieille langue attestent de l'enfermement communautaire de la société yuoanguie. Cet enfermement intensifie ses sensations d'être étrangère au pays et Marie le vit comme une fatalité étant donné qu'elle est incapable d'utiliser la vieille langue car l'ethnocentrisme est une :

Attitude générale plus ou moins inconsciente des membres d'une société qui considère le type de la société à laquelle ils appartiennent comme

³⁰⁰ LEVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris : Denoël, 1987, Paris, p. 19.

modèle de référence pour juger les autres sociétés ou peuples ; elle tend à ressentir à leur égard un sentiment d'étrangeté.³⁰¹

L'emploi abusif que font les habitants du pays yuoangui de la vieille langue fait d'elle une langue minoritaire en voie de disparition. L'auteure-narratrice manifeste, face à ce constat, une sorte de désolation pour son pays natal car elle est consciente que la langue constitue l'avenir de toute une nation. De plus, cet ethnocentrisme langagier constaté chez la pharmacienne, qui ne représente qu'un exemple de la politique linguistique du pays, reflète également l'apartheid linguistique et l'injustice qui priment dans le pays yuoangui dont elle donne la représentation suivante :

Autrefois, dans un temps légendaire, le pays avait explosé et il était retombé sur lui-même en vrac, morceaux sur morceaux, villes sur villes, comme il avait pu. Un pays sans Etat fait comme il peut. Deux voisins puissants, dotés de langues impérialistes, se l'étaient partagé le long d'une frontière qui semblait naturelle : des montagnes plongeant vers la mer et un petit fleuve, percé d'une île, où Louis XIV avait épousé l'infante d'Espagne. Il avait marché sur le pays et l'île était la trace de sa semelle. (MD. Le Pays, p. 205)

L'auteure-narratrice revient sur l'histoire de la naissance du pays yuoangui pour identifier tour à tour la source réelle de la naissance de la vieille langue qui y prime et traduire l'arbitraire qui y règne. En effet, l'ethnocentrisme langagier est une attitude inconsciente puisque l'inconscient est structuré comme un langage³⁰² et cette obstination à faire de la vieille langue un usage exclusif constitue un mécanisme de compensation inconscient pour les habitants du Pays qui veulent prouver leur indépendance par l'utilisation d'une langue qui leur est spécifique. Cette mise en exergue de la xénophobie qui règne dans le Pays, nous amène à dire que ce pays fait référence au pays basque à propos duquel M. Darrieussecq déclare :

Il y a quelque temps, j'ai beaucoup choqué le milieu basque en déclarant dans Libération que c'était un pays raciste et xénophobe. Et j'ajouterais aujourd'hui : d'une homophobie spectaculaire, comme dans beaucoup de petits pays et de petites villes. Le macho basque, c'est quelque chose... Dans Libé c'était certes de la provocation, mais ce n'est pas entièrement faux, le racisme basque. C'est un pays qui risque sans cesse d'être très fermé sur lui-même par peur de perdre une identité relativement fragile.³⁰³

³⁰¹MORFAUX, Louis-Marie. Lefranc, Jean. *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences sociales*, op.cit., p. 177.

³⁰² Cf. LACAN, Jacques. Introduction générale.

³⁰³ Darrieussecq, Marie. In : PIERRE, Thomas. Marie Darrieussecq. *Écrivain : Le Pays est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays*, art.cit.

Cette critique virulente de la société basque, et donc yuoanguie, exprime le ressentiment et la désolation qu'éprouve l'auteure à l'égard de la langue de ses ancêtres car elle est consciente que cette langue risque de disparaître définitivement à cause du racisme et de l'ethnocentrisme pratiqué par ses citoyens. M. Darrieussecq en fait donc le deuil avec beaucoup de colère, en provoquant, critiquant et accusant les utilisateurs de cette langue, dans le dessein de les inciter à développer leur identité culturelle pour s'affirmer dans le monde et continuer à exister dans la mesure où cette xénophobie dessert l'image du pays aux Etrangers et limite les rapports socioculturels.

D'autres situations embarrassantes liées à la vieille langue se présentent à l'auteure-narratrice et lui rappellent qu'elle est étrangère dans son pays natal. En effet, après l'inscription de son fils Tiot dans une école primaire au pays, Marie constate l'influence négative que pratique cette école sur le comportement langagier de son fils qui s'est mis à utiliser exclusivement la vieille langue dès le premier jour : « *La vie avait changé d'un coup. [...] Tiot qui dès son premier jour d'école prononce un mot qu'elle ne comprend pas. Pour l'instant elle restait à la maison. La maison était comme une marge, une étape avant le pays.* » (MD. *Le Pays*, p. 63)

La vieille langue défait donc les relations familiales dans la mesure où elle a pu transformer le fils proche en un être étranger puisqu'il parle à sa mère dans une langue qui lui est étrangère et incompréhensible. L'auteure ressent de plus en plus son étrangeté dans son pays natal à cause de l'utilisation de Tiot de la langue yuoanguie. En effet, la maison familiale s'est transformée en un grand espace vide où manque le sens car les parents ne comprennent plus leur fils unique. Marie est sans doute consciente que « *la langue est utile* » (MD. *Le Pays*, p. 112) pour garantir à son fils un avenir prometteur dans ce pays mais elle n'est pas rassurée à son égard à cause de l'écart linguistique et familial qu'elle a créé dans la famille. L'incapacité de Marie à se familiariser avec la vieille langue l'a privée de plusieurs privilèges au sein du pays : « *Je ne parlais pas la langue. Je n'étais pas salariée. Pourtant je voulais travailler, oui, travailler au pays. Je souhaitais y payer mes impôts et participer à sa construction.* » (MD. *Le Pays*, p. 74).

Ce sentiment d'étrangère s'intensifie à cause du déficit linguistique qui a privé Marie des droits que lui aurait garantis la vieille langue. En effet, Marie est différente des Yuoanguies, elle n'est pas une vraie citoyenne yuoanguie étant donné qu'elle est incapable de participer au développement économique de ce Pays.

Face à cette politique linguistique injuste, Tiot s'impose comme médiateur entre l'Autre et sa mère langagièrement déficiente en l'aidant à comprendre gestuellement la vieille langue. En dépit des difficultés éprouvées lors de l'apprentissage de la vieille/nouvelle langue, Marie consent au désir de son fils pour vaincre l'écart instauré entre lui et elle à cause de l'enseignement de cette langue à l'école :

Tiot rapportait de l'école des colliers de coquillettes et des bouts de récits. Il cherchait à les traduire pour nous, ses parents déficients. A chaque sortie d'école je le soustrayais à la cacophonie. Un moment d'étonnement, quelques jours de panique, même, devant ce qui sortait des bouches, et j'aurais su le rassurer, être la mère qui convenait. Mais il savait déjà que la langue est hasard-lieu, histoire, famille. [...] Les mots étaient les portants d'un système qui se ramifiait et se complexifiait de jour en jour, lent d'abord, puis à une allure prodigieuse. On voyait le monde croître et rayonner autour de Tiot. (MD. Le Pays, p. 122)

L'inquiétude transparait dans les propos de Marie et affirme encore une fois l'impossibilité de réduire la langue à un simple outil de communication dans la mesure où elle constitue un véritable arsenal apte à protéger toute une société de l'oubli. Cependant, l'instinct maternel est maître, car en dépit de l'ampleur du danger qui surgirait de l'écart linguistique au sein de sa propre famille, la narratrice considère que l'avenir de son fils est prioritaire et elle accepte, à contre cœur, de le voir s'épanouir au sein d'une école qui n'autorise que l'enseignement exclusif de la vieille langue. Ainsi, Marie tente de normaliser les rapports qu'entretient son fils avec les concitoyens du Pays. Cette initiative traduit le sacrifice de Marie, en tant que mère, afin d'assurer pour les membres de sa petite famille une atmosphère conviviale et une stabilité durable.

En effet, la mère ressent davantage son étrangeté puisqu'elle constate qu'au sein du pays son rôle social est bafoué par son fils grâce à sa maîtrise de la vieille langue. A cause de son déficit linguistique, l'auteure-narratrice s'aperçoit clairement de l'absence de l'ordre dans sa vie :

Non, le problème, c'était moi. Je n'avais pas vu le moment venir, où je me transformais en mamma, en fatma ; en une immigrée récente comme j'en croisais à Paris, trébuchées par un jeune enfant de la Poste à la boulangerie. L'enfant s'adressait à la guichetière. L'enfant achetait le pain. La mère, en retrait, n'osait ni bonjour ni merci, de peur d'abîmer les mots dans sa bouche incapable, et d'attirer l'opprobre sur le fils. [...] Tiot achetait le pain. Tiot opinait devant l'institutrice et se tournait vers moi : « Rouge, le tablier. » Je disais « du lait » à Tiot et des sons sortaient de sa bouche et la fermière lui tendait la bouteille, et il me la tendait, ensuite. L'objet du monde isolé par ces sons m'arrivait dans la main plein d'une magie noire, une potion qui retenait Tiot dans un cercle ésotérique. (MD. Le Pays, p.122-123.)

Ce pays qui favorise une politique linguistique xénophobe participe au bouleversement des valeurs sociales dans la mesure où la mère déficiente qui aurait pu employer une langue internationale pour communiquer et accomplir son rôle social, s'est retrouvée dépendante de son fils de cinq ans. La vieille langue transforme Marie en une femme étrangère à la société ainsi qu'à soi-même parce qu'elle a accepté ce renversement des rôles.

Par ailleurs, le déficit linguistique de Marie a affecté les études de Tiot en faisant de lui un élève perturbé. De plus, la mère devient incapable d'assister son fils dans ses études et de veiller sur ses intérêts puisqu'elle est incapable de saisir les mots prononcés par son institutrice, ce qui l'isole doublement de la vie sociale dont le noyau est l'école.

La vieille langue isole Marie de l'école de son fils et de toute la vie sociale. En effet, l'auteure- narratrice se sent dépaylée à cause de la langue qui l'empêche, d'une part, de protéger sa mémoire de l'oubli, et de l'autre, de vivre tranquillement au pays. Afin d'illustrer la détérioration des rapports socio-culturels au pays, M. Darrieussecq opte pour des situations qui relèvent de la vie courante à l'instar de sa rencontre avec la maîtresse de son fils. Cela lui permet de faire une incursion rapide dans le passé et de constater que le temps et l'oubli ont affecté sa mémoire linguistique :

La maîtresse la retient sur le seuil, elle lui adresse en vieille langue ce qui semble des recommandations. Elle connaît la maîtresse, elles étaient dans le même lycée à une année d'écart. Elle s'appelait Estelle ou quelque chose comme ça. Maintenant elle s'appelle en vieille langue. Elle articule et parle lentement, pour bien marquer à chaque mot qu'elle aura beau rentrer mille fois au pays. Elle ne sera jamais d'ici. Elle se tient sur le bord du monde. (MD. Le Pays, p. 69)

Ainsi, le déficit linguistique de Marie a perverti également ses relations amicales. En effet, son ancienne amie lui devient étrangère à cause du prénom yuoangu qui elle porte et qu'elle ne comprend plus. De même, Marie est devenue doublement étrangère aux yeux de cette ancienne amie qui, en quelque sorte, renie la nouvelle femme qu'elle est devenue en quittant le pays. La réaction de la maîtresse, qui n'a pas utilisé une langue commune, a attisé chez Marie des sentiments de haine et de dégoût intenable : « [je] vomirai[s] bien sur la maîtresse, mais ça ferait du tort à Tiot. » (MD. Le Pays, p. 69)

A cause de la vieille langue aussi, l'auteure-narratrice fait entorse à sa propre dignité en acceptant cette forme de discrimination et beaucoup d'autres dans le dessein de protéger son fils des iniquités sociales qui priment dans Le Pays. Devenue un être

solitaire et mutique, Marie constate que le monde a énormément changé à cause de cette langue qu'elle ne comprend plus, langue qu'elle a délaissée dès sa décision de quitter le pays et d'aller vivre à Paris suite à son incapacité à comprendre la vie après la disparition de ses deux frères et l'absence affective de sa mère, absence qui l'a incité à écrire une autofiction portant le titre *Le Pays* pour traiter de ses douleurs d'antan.

Il est évident que le temps et l'espace, qui sont deux composantes essentielles de l'identité, contribuent éminemment au changement de la conception de la langue chez l'individu. Marie constate avec beaucoup de dérision que la vieille langue a réduit la valeur de l'hymne national, symbole aussi de l'identité nationale, parce qu'elle n'est pas comprise dans le monde entier à cause de l'ethnocentrisme de ses utilisateurs enfermés sur eux-mêmes : « *Sur fond d'hymne national en vieille langue, nous trinquons, mon mari et moi. Quand j'étais petite cet hymne me faisait peur, il était chanté par des gens au poing levé ; maintenant il est gentiment ridicule, comme tous les hymnes des pays en paix, tsim poum poum...* » (MD. *Le Pays*, p. 42)

La vieille langue affecte donc le passé et les souvenirs de l'auteure-narratrice dans la mesure où cette dernière ne retient de ce chant que la forme sonore vidée de sens. De ce fait, le déficit linguistique participe incontestablement à l'absence du sens dans la vie de Marie. Face à ce constat, la vieille langue devient pour l'auteure-narratrice une langue étrangère par excellence même si elle est sa langue maternelle. L'auteure-narratrice banalise cette langue en la considérant comme étant une langue des réfugiés, ceux qui n'ont pas un statut reconnu dans le monde :

Quand la télé locale avait émis ses premiers programmes, j'avais ri en voyant la bouche de Bourvil et celle de Brando pleines de vieille langue. Et chaque fois qu'autour de moi quelqu'un s'y essayait, j'avais le même sentiment d'artifice. Peut-être parce que j'entendais la vieille langue comme la langue des autres, comme la patrie de ceux qui n'en avaient pas.
(MD. *Le Pays*, p. 112)

La langue yuoanguie bouleverse donc les relations familiales et sociales et dévalorise aux yeux de Marie Rivière toute une nation à cause de son opacité. Elle est inévitablement une langue étrangère à ceux qui n'appartiennent pas au pays yuoangu et donc étrangère aussi au monde entier. Elle est une langue qui possède le don de transformer les personnes qui ne la maîtrisent pas (comme Marie Rivière) et qui ne possèdent pas l'identité yuoanguie en des êtres étrangers à eux-mêmes.

Cette confrontation multiple avec la vieille langue, telle que vécue par Marie Rivière, est symptomatique de l'urgence de s'ouvrir sur l'Autre en vue d'assurer le développement et la pérennité au sein d'un monde régi par la rapidité et les changements. Selon M. Darrieussecq, la langue française garantit à la narratrice une vie stable puisqu'elle fait partie intégrante des langues internationales reconnues partout dans le monde : « *Et moi, passeport français, je voyais encore la planète comme un espace idéal. Ceux qui souffraient de ne pas avoir de frontières, je leur opposais la petitesse de leur pays et la splendeur d'un pays ouvert.* » (M.D. *Le Pays*, p. 96)

Le monde conserve sa cohérence en France puisque la politique linguistique de ce pays autorise l'utilisation d'autres langues internationales, à l'instar de l'anglais, afin de vaincre la perte du sens, de la communication.

Toutefois, la désolation constatée devient double quand pour Marie Rivière la vieille langue devient l'unique aire où elle pourrait voler de ses propres ailes et se libérer des contraintes imposées par la grammaire française afin d'accéder à un emploi libre et spontané de la langue :

Les Yuoanguis riaient quand on leur expliquait que le français est une langue cartésienne. Une langue qui détermine les pronoms-son vélo, sa bicyclette-selon un hypothétique genre des objets (quand une voyelle initiale ne s'en mêle pas : son escabeau, son échelle). [...] La langue yuoanguie était une arme d'un autre modèle-une langue idéale pour le Nobel. Une langue d'opprimés, une ancienne langue orale qui était une langue neuve pour la littérature. Ni patois ni dialecte, ni papou ni pygmée, elle avait résonné sur le socle eurasiatique bien avant que les Indo-européens n'y tentent leur premier areuh. (M.D. *Le Pays*, p. 113-114)

Ce retour au passé de la langue yuoanguie exprime le besoin éprouvé par Marie Rivière d'apprendre cette langue qui lui permettrait d'extérioriser les douleurs internes du passé et du vécu présent sans se sentir soumise aux exigences habituelles de la langue, comme celles dictées par la langue française. L'usage de la langue yuoanguie faisant abstraction de la règle du genre ressemble donc au travail de l'inconscient qui donne libre cours aux idées. Cette désolation ressentie par Marie Rivière à cause de son incapacité à apprendre la vieille langue reflèterait son désir d'acquérir un outil performant pour faire face à toute forme de ségrégation. La vieille langue désigne le basque qui ne tient pas compte aussi des règles du genre, la langue maternelle de M. Darrieussecq, car dans une interview consacrée à la problématique de la langue, l'auteure affirme que :

Le basque, mon autre langue maternelle, ne donne en effet aucune indication de genre. Le genre n'existe pas en basque. On peut parler d'un

être humain pendant une heure, sans savoir si il (si elle) est homme ou femme, et en restant ainsi très discret sur les rapports entretenus avec elle ou lui. ³⁰⁴

Incapable de recourir correctement la vieille langue, Marie se sent privée de la liberté que pourrait lui procurer la langue yuoanguie mais nous pouvons déceler également (dans la déclaration de l'auteure à propos de la langue basque, et donc de la vieille langue) que cette langue manque de rigueur étant donné qu'elle n'est régie par aucune règle normative précisant le genre dans un monde « *qui est aujourd'hui, de plus en plus, un monde de femmes* ³⁰⁵ » pour reprendre l'expression de l'auteure. Ce « monde de femmes » sollicite une langue qui exprime éloquemment les droits de la femme afin de lui garantir sans aucune peine sa place au sein de la société, car comme le précise M. Gontard : « *Le genre apparaît à la fois comme un corpus de règles plus ou moins explicites et comme le lieu où se dépose la mémoire littéraire de la langue.* ³⁰⁶ »

La langue française affecte l'image maternelle dans l'esprit de la narratrice qui la pousse à confondre ses parents et à inverser leurs rôles : « *Les yeux de mon père, la bouche masculinisée de ma mère, le nez de ma grand-mère... je les recombinaï, je cherchais quelqu'un mais des monstres naissent.* » (MD. *Le Pays*, p. 209)

L'expression « la vieille langue » revient comme leitmotiv dans le roman pour qualifier la langue du Pays et incite le lecteur initié à s'interroger, d'abord, sur les raisons qui ont entraîné la narratrice à la nommer ainsi et à en chercher, ensuite, les caractéristiques dans le même roman. Il semble que le choix du qualificatif « vieille » n'est pas aléatoire étant donné qu'il caractérise l'ancienneté de cette langue dont Marie tente de faire le deuil afin d'affirmer que les souvenirs liés aux morts sont intenable. Les morts, auxquels l'auteure-narratrice a consacré un chapitre entier du roman intitulé *Les Morts*, sont capables de changer le sort du vivant, le sien en l'occurrence, puisque elle s'est retrouvée sans état civil dans son pays d'origine à cause de cette langue des morts car comme l'explique S. Freud à juste titre : « *Nous savons que les morts sont des dominateurs puissants.* ³⁰⁷ »

³⁰⁴ DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre. In : OLIVER, Annie. *Ecrire l'histoire d'une vie*, art.cit.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ GONTARD, Marc. Le deuil de la langue. *Littérature bretonne de langue française. Cahiers de Sociolinguistique*, 2002/1, n° 7, p. 182.

³⁰⁷ FREUD, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1986, p. 168.

Dans *Le Pays*, les caractéristiques de cette vieille langue ne sont pas données explicitement mais elles transparaissent à travers plusieurs situations et actions vécues par la narratrice, situations qui dévoilent des significations de la langue différentes les unes des autres laissant voir la sur-signifiante de son moi qui tend à renouer avec le passé pour saisir la difficulté de son vécu présent. M. Darrieussecq dénigre la xénophobie qui s'oppose aux valeurs humaines et rejette l'Autre en l'obligeant à vivre en exil. Dans ce dessein, elle a recours à un terme dont aucun dictionnaire ne donne de définition pour présenter le pays de ses ancêtres : « *Le mot yuoangui, en vieille langue, veut dire être humain, comme inuit, pygmée, papou, et tous les sauvages du monde.* » (MD. *Le Pays*, p. 185). Le pays yuoangui est donc un pays qui rassemble toutes les communautés minoritaires qui favorisent et apprivoisent la solitude au détriment des relations humaines collectives. Nous pouvons donc voir dans Le pays un pays de solitude et de silence pour ces étrangers qui ne maîtrisent pas la langue yuoanguie, comme Marie Rivière.

Par le biais du « divorce linguistique » relaté et vécu par l'auteure-narratrice, M. Darrieussecq a mis en scène une héroïne étrangère attestant de la difficulté de la vie au sein de son pays natal à cause de la perte du sens imposée par l'Autre qui se refuse à toute tentative d'ouverture. Elle fait aussi de cette femme déficiente un être silencieux et incapable d'atteindre le vrai sens de la vie. Ainsi, « *la sensibilité absurde* » éprouvée par Marie Rivière qui souffre de l'absence respective de ses proches, est appuyée et illustrée par la perte de la langue maternelle qui renvoie à la figure de la mère, et elle devient éloquente davantage dans la figure de l'être étranger mutique qu'elle est devenue. Le pays rassemble donc différentes contradictions qui bouleversent la vie de l'être humain non familiarisé avec le lieu découvert :

*Il n'est donc pas facile de vivre au « Pays », si l'on entend par là le monde d'aujourd'hui dans les complexités de sa toute nouvelle mondialisation. Face à lui, Marie Darrieussecq, dans son roman « Le Pays », dresse le portrait d'une héroïne moderne, tout à la fois mère et écrivaine comme elle. Confrontée au monde, celle-ci ne répond pas par une solution unique, mais par tout un nuancier d'attitudes et de comportements au spectre large, dont certains, marqués par la nouveauté, sont à l'image même du monde neuf qui lui est proposé.*³⁰⁸

Dans cet ordre d'idées, M. Darrieussecq ne se limite pas à décrire seulement la difficulté de la vie au pays yuoangui ou le pays-double du pays basque, mais elle dépeint

³⁰⁸BOUTAUDOU, Christiane. Le pays de Marie Darrieussecq, vivre au pays, art. cit.

le quotidien de ces étrangers qui se heurtent à l'enfermement de l'Autre et se livrent inlassablement dans une quête existentielle du sens à donner à la vie. Marie Rivière est une héroïne moderne, parce que grâce à « *sa sensibilité absurde* », elle est parvenue à interroger des événements habituels et exprimer ainsi la sur-signifiante de son moi pour atteindre, par l'activité de l'écriture qui a sa cohérence propre, le sens de la vie qui lui a échappé. Par ailleurs, M. Darrieussecq exploite la langue maternelle de la narratrice pour symboliser l'incapacité de cette dernière à comprendre l'enfermement et la distance prise par la mère depuis la mort du petit frère. Toutes les incompréhensions et tous ces sentiments de tristesse ressentis par Marie Rivière à cause de la langue maternelle sont liés à la perte du sens de la vie causée par l'absence symbolique de la mère, du manque-à-être qu'elle génère.

II-1-2- De l'amoureuse à l'étrangère aphone

Si dans *Le Pays* l'empreinte camusienne s'éprouve grâce à la citation directe par l'auteure-narratrice du nom de l'écrivain, dans *Ni toi ni moi* un fragment textuel travaillé par l'auteure se donne à lire comme un clin d'œil de la présence de la pensée camusienne dans le roman. C. Laurens manipule la langue et ses lectures jusqu'à l'épuisement et cela se constate quand elle fait référence directe mais traversée par un effort fictionnel à un titre d'ouvrage connu d'Albert Camus : *L'envers et l'endroit*³⁰⁹. L'auteure-narratrice s'interroge sur la possibilité de donner une présence à l'absence de l'être cher qu'elle a perdu en décrivant sa solitude et son isolement du reste du monde. Elle se sent comme une étrangère solitaire après sa séparation avec Arnaud en constatant qu'elle est différente des autres étant donné qu'elle est devenue incapable d'employer la langue commune pour se faire comprendre. De plus, la rupture brutale qu'elle a vécue a perverti le sens des valeurs humaines aux yeux de Camille/Hélène sans qu'il y ait une raison apparente à cette rupture :

Comment relater l'absence de relation ? Je suis seule, je n'ai rien en commun avec personne : je ne communique pas, je ne communie pas. J'ai une pierre tombale sur la poitrine, une dalle de marbres qui m'opprime. Je voudrais crier, demander ce qui s'est passé [...] La solitude domine tous les sentiments, et la peur, une peur folle. Il n'y a pas de durée sur quoi se fonder, mais des instants minés de l'intérieur par leur dégradation énergétique. Toutes les données du monde s'inversent sans motif, rien n'est

³⁰⁹ CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*, op.cit.

acquis, rien n'est sûr, la confiance ne règne pas, ni la fidélité, ni la foi. Le contraire a autant de poids que la chose, l'envers est l'endroit³¹⁰, le bien le mal, le plaisir la douleur, l'un l'autre. C'est le cauchemar qui hante mes nuits : plus de sens. Pourquoi dire une phrase qui sera niée l'instant d'après ? Pourquoi énoncer une émotion qui sera anéantie aussitôt ? [...], je suis impuissante. L'amour, mission impossible. (CL. Ni toi ni moi, p. 122-123)

Nous constatons visiblement que l'énoncé mis en caractère gras n'est qu'une reprise intégrale du titre de l'essai d'A. Camus mais avec une modification qui semble à première vue mineure, or la substitution de la conjonction de coordination « et » par l'auxiliaire « être » connote la vision de l'auteure-narratrice concernant les grandes forces agissantes dans le monde. En effet, A. Camus désigne par l'envers l'angoisse qu'éprouve l'être humain face à l'étrangeté du monde et le silence qui le voile, il est en d'autres termes l'absence du sens de l'existence dans un monde en désordre. L'endroit s'explique comme le symbole de beauté signifiant le consentement de l'être humain au monde en dépit de son aspect hermétique. Camille/Hélène, en permutant les termes qui phonétiquement se confondent, fait fusionner le sens en définissant l'un par l'autre pour décrire le désordre et l'incohérence qui règnent dans le monde après la disparition de l'amour.

En effet, l'emploi de la conjonction de coordination « et » permet à A. Camus de mettre en exergue, tour à tour, un rapport inévitable et dialectique entre l'envers et l'endroit tout en expliquant, comme le fait d'ailleurs Camille/Hélène, que dans un monde où il y a une absence évidente du sens à cause de la suppression des valeurs morales, il n'est pas possible de saisir parfaitement la différence entre la clairvoyance et l'aspect dérisoire de la vie : « *Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse. Les gens ne veulent pas qu'on soit lucide et ironique.*³¹¹ »

C. Laurens épouse la vision du monde de Camus en considérant que ce qui est perceptible s'explique par ce qui est occulte et que les valeurs morales se complètent. Le gommage de la conjonction de coordination « et » signifie que les notions dichotomiques perdent cette caractéristique dans un monde exempt de sens. La romancière enquête donc sur le sens du chaos de l'existence et cela se confirme par la série de questions qui martèlent son esprit et tourmentent ses nuits. Nous constatons également que la force de la douleur ressentie à cause de l'amour perdu est destructive car comparée à un objet dur,

³¹⁰ C'est nous qui mettons en caractère gras.

³¹¹ CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*, op.cit., p. 118.

"la pierre tombale" qui a transformé Camille/Hélène en un être étranger à soi miné de l'intérieur à cause de toutes les incompréhensions qui régissent sa vie.

A l'instar de Meursault qui s'est réfugié dans le mutisme, en tant que signe d'indifférence face à l'absurdité du monde, l'auteure-narratrice, surprise par le changement imprévu d'Arnaud à son égard, trouve dans le silence un abri pour exprimer sa stupeur et son impuissance à trouver une explication probante au comportement arbitraire d'Arnaud :

[...]Il faudrait que je sorte de mon trou, que je cesse d'être vieille, et peut-être les mots reviendraient, la confiance en eux pour dire l'inutile. Cet homme m'a laissée sans voix. Il m'a lésée de tous les mots comme en un divorce inique. Je n'habite plus dans la langue. Je vis sous la loi du silence. (CL. Ni toi ni moi, p. 33)

[...] elle était exclue de la langue tout entière, de la langue vivante qui s'était soudain fossilisée. La langue était empaillée, elle n'avait que l'apparence de la vie, et ses yeux de verre la fixaient si fort qu'elle fermait les siens. (CL. Ni toi ni moi, p. 107)

La matérialisation de la langue et sa comparaison à la maison nous permettent de dire que la langue constitue pour l'auteure-narratrice, qui pratique le métier d'écrivain, un lieu de vie et d'existence mais aussi et surtout de protection car elle est le moyen principal dont elle se sert pour exprimer ses douleurs. L'absence des êtres chers prive l'auteure-narratrice de la langue et donc de la vie, de l'existence et transforme son vécu en espace de perte de sens de la vie.

En effet, les mots que l'auteure-narratrice a employés pour exprimer à Arnaud son grand amour et l'impossibilité de vivre sans lui cèdent la place au silence qui traduit une forme d'accusation de la langue dite « amoureuse » (CL. Ni toi ni moi, p. 107) qui a trahi cette femme amoureuse parce que cette langue conventionnelle approuvée par la société ne l'a pas protégée de l'absence de son amant :

La preuve d'amour, alors, serait une parole adressée au temps, mais sans l'épreuve de l'éternité, une parole qui intègre et prévienne la menace de l'amnésie, du désaveu. [...] Mets-moi tes mots dans la peau, et tes caresses dans la mémoire. Puis laissons le silence nous garder. (CL. Ni toi ni moi, p. 138-139)

Cette langue, dont l'objectif suprême est de dire la vérité, se transforme en un grand leurre où Arnaud a joué une grande comédie. Dans cette incohérence qui caractérise le monde aux yeux de Camille/Hélène, la langue est également insensée dans la mesure

où elle devient incapable d'exprimer la vérité parce qu'elle est inhérente à l'homme qui : « n'a pas été doué de la parole pour révéler sa pensée, mais pour la cacher. L'homme a inventé le langage pour dissimuler sa pensée.³¹² »

Camille/Hélène préfère le silence à une langue qui dénature le sens de la vie en lui offrant un amour infidèle.

Ce constat, résultant d'une expérience vécue par l'auteure-narratrice avec son amant dans le dessein de créer entre eux un nouveau lien fusionnel où toute la vérité sera dévoilée, a démasqué Arnaud qui s'est refusé à cette aventure silencieuse et a fait preuve de son incapacité à dire la réalité de son passé puisqu'il a trouvé dans les mots un subterfuge pour cacher ses pensées :

Les mots, par leur conformisme, lui semblent matérialiser l'absence des choses, tandis que le silence en restaure la présence, la réalité, la vérité. Le silence s'installe donc entre eux, traversé de flèches blessantes. Pour elle, c'est un langage intérieur. Elle voudrait être devinée. Elle voudrait n'avoir pas à se servir des mots, être aimée muette. Ça pourrait marcher s'il l'écoutait se taire comme il écoute de la musique. Mais il est sourd à son silence. (CL. Ni toi ni moi, p. 108)

Cette mise en rapport des mots et du silence explique ce que J. Lacan a déjà avancé sur le silence en précisant que ce dernier ne constitue pas la base du cri, au contraire c'est le cri qui engendre le silence. Ce mutisme est sous-jacent au cri de la vérité que cette femme délaissée prospecte partout dans le monde. L. Lacan explique à juste titre : « *Le silence [de sileo et pas taceo] forme un lien, un nœud fermé entre quelque chose qui est une entente et quelque chose qui parlant ou pas est l'Autre, est ce nœud clos qui peut retentir quand le traverse, et peut-être même le creuse, le cri.*³¹³ »

Le silence devient éloquent et retentissant dans ce contexte de l'absence du sens puisqu'il aide l'auteure-narratrice à exprimer son indignation à un homme impuissant à l'affronter et lui dire la vérité de son changement subit. C. Laurens présente Arnaud comme un homme perdu dans le non-sens de la vie puisqu'il ne parvient pas à identifier ses vrais sentiments envers son amante : « *On ne sait pas s'il l'aime ou s'il la hait, s'il est*

³¹² KIERKEGAARD, Sören. Trad. fr. par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*. Paris : l'Oronte, 1975, p.229.

³¹³ LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XII*. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse. Inédit, leçon du 17 mars 1965. Séminaire non publié. [En ligne]. [Consulté le 21 août 2014]. Disponible à l'adresse : <http://www.valas.fr>.

pervers ou insouciant, s'il la protège ou s'il veut la liquider. Et au fond, il ne le sait pas lui-même. C'est le triomphe de l'ambivalence ! L'absence de sens clair ! » (CL. Ni toi ni moi, p. 51-52).

Et elle ajoute :

Elle n'a plus qu'un seul but, qui l'occupe et la remplit : comprendre cet homme. Eclairer ses actes, ses refus, ses contradictions. Donner un sens à l'insensé. Trouver ce qui cloche, ce qui bloque, ce qui empêche, ce qui tue. Elle n'a pas d'autre dessein, pas d'autre angoisse : elle est au comble de lui. (CL. Ni toi ni moi, p. 144)

Arnaud est le seul responsable de la perte du sens de la vie chez Camille à cause de ses contradictions. En effet, la souffrance qu'il a intériorisée à cause de son vécu (éloignement de sa mère) était à l'origine de son impuissance à offrir du sens à l'amour et il a trouvé dans sa relation avec Camille une opportunité pour effectuer un travail de transfert de cette ambivalence. Camille/Hélène était pour lui cet Autre qui lui reflète sa propre image submergée par l'insensé et les incompréhensions.

Par le truchement du procédé de la description, C. Laurens donne à lire le comportement absurde et inexplicable de son amant qui échoue à donner des explications logiques et probantes pour justifier sa lâcheté et son irresponsabilité à l'égard d'une femme qu'il avait connue avant Camille :

Le hasard ou l'instinct m'ont conduit aujourd'hui chez des amis où se trouvait Amélie. Elle était mal fagotée et presque laide. Evidemment, la reproduction perpétuelle de cette circonstance serait l'un des inconvénients du mariage. C'est un fait : elle m'a bien déplu. On a vécu deux mois ensemble, mais mon chien ne l'aimait pas. Je l'épouserai si je veux, mais pas sans être sûr qu'elle me considérera comme un être supérieur à elle. Je la veux, mais à mes conditions. (CL. Ni toi ni moi, p. 92)

Arnaud ignore lui-même les raisons réelles de son incapacité à tenir ses promesses d'amour. A vrai dire, l'avis du chien n'est qu'une métaphore exprimant l'incohérence des pensées d'Arnaud pour transmettre l'absurdité de son raisonnement.

Face à ce drame, Camille éprouve un grand besoin de se réapproprier le sens de la vie en s'engageant dans une quête de sens parce qu'elle est convaincue que le sens est apte à redéfinir son existence et à colmater le vide de l'absence. A cet effet, elle revendique avec avidité la vérité en faisant abstraction de son contenu étant donné que l'aboutissement à cette vérité suffit pour saisir les raisons du changement de son amant :

J'ai besoin du sens, c'est vrai, j'ai tellement besoin de comprendre ! Je suis comme une enfant butée : je veux qu'on m'explique. Sinon j'ai peur, j'ai mal. Je suis prête à accepter des explications complexes, des raisonnements

subtils, je n'attends pas qu'on me délivre une vérité bétonnée, je veux bien soulever des couches de sens sur l'oignon du visible. Mais ne me dites pas : c'est comme ça. (CL. Ni toi ni moi, p. 143)

Dans le même passage, Camille est présentée comme une femme douée d'une sensibilité raffinée traduite par son habileté à investir sa mémoire visuelle en voyant dans le caractère machinal de son quotidien un aspect absurde de la vie humaine d'où elle commence la prospection du sens qu'elle a perdu suite à la disparition de l'amour dans sa vie. Elle ressemble à Marie Rivière qui a pu remarquer le changement brutal de la vie et son absurdité à travers quelques événements du quotidien, changement qui a généré une disparition du sens de son existence dans son pays natal. Cette sensibilité associée à l'absurdité de la vie donne donc à voir une femme sous l'emprise d'une « *sensibilité absurde* » qui l'a incitée à aller à la rencontre du sens : « *Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de voir, c'est de mieux voir, c'est de savoir.* » (CL. Ni toi ni moi, p. 143)

L'auteure-narratrice voudrait, non seulement donner du sens, mais elle tente d'aller au-delà du sens commun et d'offrir à son lecteur, en plus de la signifiante, une sur-signifiante de son Moi basée essentiellement sur ce regard clairvoyant pour attester de sa capacité à agir sur l'insignifiante du monde.

Il va sans dire que cette « *sensibilité absurde* » s'affirme chez Camille à l'instant même où les actions machinales de la vie ne présentent aucun sens apparent. Après les rendez-vous amoureux et la jouissance d'un amour enflammé, elle constate que la vie n'est qu'un grand leurre régi par un code binaire, par l'envers et l'endroit pour reprendre l'expression d'A. Camus, où le sens se perd à la rencontre conflictuelle des deux grandes forces : le bien et le mal. :

Mais le temps n'existe pas, il est tout décousu. Vivre est factice, l'existence est en lambeaux. [...] Les extrêmes se touchent et se suivent : à la fièvre l'ennui succède, à la passion le détachement, à l'amour l'indifférence. Tout cède sous le poids de l'instant, le présent croule en une poussière d'insignifiante. Tout revient en même. (CL. Ni toi ni moi, p. 201-202)

« *Tout revient en même* » est une expression qui décrit les sentiments de vide et d'ennui qui se sont installés dans la vie de cette femme amoureuse à la fin de sa relation avec Arnaud, puisqu'elle se voit réduite au néant et transcendée tour à tour par le temps passé qui représente l'ensemble de ses souvenirs de sa relation avec Arnaud et le temps présent parce que nous sommes : « *rivés au temps* »³¹⁴.

³¹⁴ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 170.

Cependant, ce constat désolant auquel est parvenue l'auteure-narratrice est le début pour elle d'une grande réflexion sur le sens de la vie ainsi que sur les différents moyens qui lui permettraient de redessiner son avenir en l'absence de cet amour : « *La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif.*³¹⁵ »

"Cet éveil définitif" constitue le début de la quête du sens entreprise par l'auteure-narratrice à l'aide du cinéaste qui lui a demandé d'écrire le scénario de son film. Camille rejette la langue et va à la recherche d'un autre moyen pour matérialiser l'absence et lui donner sens. Pour y parvenir, elle opte pour le théâtre afin de rafraîchir sa mémoire visuelle par cette absence qui prend forme sur la scène théâtrale. Les corps qui bougent miment par leur présence les traces que laissent les différentes formes d'absences :

Vous savez ce que j'ai fait, après cette rupture, pour m'extraire de la fosse ? Je n'arrivais plus à lire, au début, mais je suis allée au théâtre, souvent, aussi souvent que j'ai pu. J'ai vu surtout de la danse, beaucoup de danse contemporaine—tout ce qu'on appelle si justement le spectacle vivant : je voulais me passer de la parole, qu'il n'y ait plus que des corps en mouvement. J'essayais toujours d'être devant, pour voir de près ceux dont la présence donnait un sens à l'absence—les mains qui s'étreignent, les yeux qui pleurent ou scintillent, les jambes qui tremblent, la poitrine haletante, la peau timide, je voulais être aux premières loges de la vie, n'en rien perdre, voir et revoir en vie avant métamorphose la matière première de la mort. (CL. Ni toi ni moi, p. 30-31)

Le théâtre aide le personnage à visualiser des douleurs identiques à la sienne, mais il serait simpliste de limiter ce recours au "spectacle vivant" à un simple désir de voir se répéter des scènes jouées par des acteurs inconnus. En effet, nous voyons dans cette femme qui veut "pénétrer" le sens de la vie des autres (les corps qui s'étreignent dans la danse) pour pénétrer (comprendre) la sienne, une incarnation de « l'homme absurde » doué d'une « *sensibilité absurde* » et différent de l'homme ordinaire. Selon A. Camus, l'homme absurde se définit et se différencie des autres par l'objectif qu'il vise et son attachement au théâtre :

L'homme quotidien n'aime guère à s'attarder. Tout le presse au contraire. Mais en même temps, rien plus que lui-même ne l'intéresse, surtout dans ce qu'il pourrait être. De là son goût pour le théâtre, pour le spectacle, où tant de destins lui sont proposés dont il reçoit la poésie sans en souffrir l'amertume. Là du moins, on reconnaît l'homme inconscient et il continue à se presser vers on ne sait quel espoir. L'homme absurde commence où

³¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

*celui-ci finit, où, cessant d'admirer le jeu, l'esprit veut y pénétrer. Pénétrer dans toutes ces vies, les éprouver dans leur diversité, c'est proprement les jouer. Je ne dis pas que les acteurs en général obéissent à cet appel, qu'ils sont des hommes absurdes, mais que leur destin est un destin absurde qui pourrait séduire et attirer un cœur clairvoyant. Ceci est nécessaire à poser pour entendre sans contresens ce qui va suivre.*³¹⁶

C. Laurens nous décrit donc une femme qui cherche dans ce jeu divertissant l'essence de sa douleur et y prospecte une nouvelle source du sens de son existence en l'absence des personnes qu'elle aime. Elle ressemble à cet « homme absurde » car pour elle le verbe « voir » est d'entrée de jeu une préparation pour percer les mystères de la vie humaine. Ce premier regard qu'elle pose sur les acteurs est le reflet d'un esprit clairvoyant qui tend à comprendre son destin pour pouvoir l'améliorer. Le recours au théâtre dans ce moment de crise permet à l'auteure-narratrice d'approcher « *sa sensibilité absurde* » en associant ce qui est visible à ses yeux à la perte du sens dont elle souffre parce qu' : « *[elle] veut voir comment, mais [elle] veut aussi savoir pourquoi.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 19)

Elle se consacre à l'écriture du scénario d'un film où se jouent deux histoires : l'une vécue et l'autre porteuse d'un sens perdu. Camille s'inspire de ces spectacles théâtraux pour créer une mise en scène dont elle est l'actrice principale en portant sur elle-même le regard clairvoyant pour saisir d'où provient le néant de son vécu : « *Il y a deux films superposés, celui où j'ai joué et celui que je regarde.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 72) parce qu' : « *[...] après tout, écrire c'est d'abord se faire un film !* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 38)

Le film est cet espace où les mouvements des acteurs et les changements fréquents des scènes ressemblent aux fluctuations de la vie humaine. Il s'y réalise une sorte de liberté éphémère incapable de rassembler les lambeaux dispersés de la vie fondée à l'origine sur la bipolarité :

[...] l'éternel immontrable du cinéma, ce moment de la délivrance, pas de la fusion, non, je ne crois pas, ce n'est pas à l'unité qu'on accède, on est toujours deux mais libres, libres ensemble, dégagés l'un par l'autre [...]délivrés de l'histoire et du temps, sans famille et sans frayeur, sans passé et sans avenir [...] cette circulation invisible, ce flux de pure matière vivante, quand le courant passe [...]. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 80)

Le cinéma au même titre que le théâtre permet de voir de près l'absence, de suivre son parcours et de vivre quelques instants de retour à soi. Cependant, le tiraillement entre

³¹⁶ *Ibid.*, p. 108-109.

"l'envers et l'endroit" reste le même et il devient peut-être plus intense au contact de cet œil clairvoyant. Le monde cinématographique est une caractérisation de son impossible alliance avec Arnaud comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, en le soumettant aux règles du monde humain où le sens cède la place au chaos : « *ce monde se fêle et s'écroule : une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance. Il faut désespérer d'en reconstruire jamais la surface familière et tranquille qui nous donnerait la paix du cœur.*³¹⁷ »

Cette impossibilité de vivre en éternelle tranquillité fait partie intégrante "*des explications complexes.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 143) que Camille est contrainte d'admettre pour atteindre le vrai sens de la vie même après la grande rupture qu'elle a vécue. Elle en est consciente et cela s'affirme par le choix d'un acteur qui porte le nom de Benjamin Constant qu'elle considère comme un auteur moderne dont la lucidité l'a guidé à voir de près le désordre qui régit le monde en l'absence d'un Dieu puissant : « *Vous voulez « moderniser » Constant ? Mais il est moderne ! Vous savez, dans sa correspondance, on trouve la phrase : « Dieu est mort », textuellement, plus d'un siècle avant Nietzsche !* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 90)

Le montage de ce film est un processus créateur traduisant un effort visant la reconstitution d'une nouvelle réalité nourrie d'une expérience réelle, ce processus créateur exprime : « *un mystérieux désir. Ni véritable intention, ni expérience inconsciente, il est une sorte d'avidité face à l'ouverture du monde.*³¹⁸ »

C. Laurens s'évertue, à travers son histoire avec Arnaud qui fait partie intégrante de ce monde obscure, à repousser les limites du monde et comprendre ses mystères les plus impénétrables. La quête de sens s'est transformée en obsession chez Camille qui n'a épargné aucun effort pour atteindre ce grand objectif. Selon elle, le film en tant que processus créateur n'a pas pour dessein de présenter un spectacle agréable décrivant une douleur vécue dans le passé ou traçant les contours d'un avenir souhaité ; il est plutôt un travail sur le développement du sens là où transparait à la fois le vrai travail du scénariste et du cinéaste. C'est cette fusion qui amène le spectateur à la délivrance :

J'ai pensé toute la journée à votre message de l'autre jour, celui où vous me traitez d' « obsédée de sens ». « Pourquoi ne pas vous laisser plutôt

³¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

³¹⁸ DERMARTINI, Dominique. *Le processus de création picturale : Analyse phénoménologique*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 32.

aller à vos sens ? M'écrivez-vous. Jouir simplement de ce qui se présente à eux, cela pourrait être une solution. Croire vos yeux. Passer du it means au it is. Accepter le cinéma.

Je ne suis pas sûre que la ligne de partage soit là où vous la mettez. L'image est sans doute une pure présence, un cela est comparable à ce qu'on pourrait dire de la mort, c'est-à-dire une pure absence aussi. Mais dans le film. Le film ne se contente pas de montrer les choses, il les développe. Le film a un sens, celui de son déroulement. Je suis une obsédée du montage, vous voulez. (CL. Ni toi ni moi, p. 142)

Dans un épisode de ce film « intérieur jour », une voix masculine reprend les propos d'Adolphe pour exprimer chaleureusement à Hélène, qui renvoie bien entendu à l'auteure/narratrice, l'importance de sa présence dans la vie. La romancière accorde à l'acteur principal qui représente « l'homme de sa mort » des propos qu'elle aurait souhaité entendre de son amant : « *Tout sauf vous m'est étranger. Le monde ne m'est plus rien. Je vous aime, je vous admire.* » (CL. Ni toi ni moi, p. 54)

C'est dans le film donc, dont elle a écrit le scénario, qu'elle effectue son travail de transfert sur Arnaud : elle inverse les rôles et lui attribue une phrase qui décrit ses propres sensations après sa disparition.

Nous constatons que C. Laurens investit la langue, à l'instar de M. Darrieussecq, pour illustrer son étrangeté au monde. La femme étrangère et mutique a vaincu le silence imposé par la disparition du sens en trouvant dans les images et les spectacles un langage bavard qui va du général au particulier, du superficiel à l'intime, qui explicite le sens et le conquiert.

II-1-3-Visage multiple de l'étranger

Le retour de Sultana en Algérie (qu'elle a quittée, rappelons-le, pendant une longue période à cause de l'horreur et l'injustice qui ont caractérisé certains villages algériens régis par les traditions) n'a pu gommer que très légèrement les séquelles du vide qu'a laissé dans sa vie la mort de sa mère. Le retour au pays favorise la rencontre entre la femme étrangère mal vue par les siens qu'elle est devenue et l'Algérie de l'époque transfigurée par l'intégrisme : « *-C'est en nous-mêmes que sont les abîmes...Je ne reconnais rien ici.* » (MM. L'Interdite, p.26)

Dans un passage qui décrit les iniquités sociales, notamment dans l'Algérie des années 90, M. Mokeddem s'inspire visiblement de *l'Etranger* d'A. Camus en faisant de

l'Algérie un Meursault algéro-camusien. L'Algérie, transformée en grand espace absurde pour tous les Algériens qui ignoraient la source de la violence qu'ils ont subie, ressemble à Meursault qui opte, suite à l'absence du sens d'une vie paisible, pour le suicide ; ce suicide est incarné dans l'*Interdite* par l'intégrisme et les génocides qui ont primé durant la décennie noire. M. Mokeddem s'inspire d'A. Camus pour décrire l'incohérence et la perte du sens qui ont fragilisé l'Algérie et l'ont transformée en un pays qui protège des mutilés de guerre :

Je persiste dans le vide. Ni le sentiment d'utilité sociale, ni la présence de ce village natal ne parviennent à me tirer de cet état. Je suis là simplement par inertie. Le feu de la nostalgie ne s'éprouve que dans l'éloignement. Revenir, c'est tuer la nostalgie pour ne laisser que l'exil, nu. C'est devenir, soi-même, cet exil-là, déshérité de toute attache. Du reste, l'Algérie ou la France, qu'importe ! L'Algérie archaïque avec son mensonge de modernité éventé ; l'Algérie hypocrite qui ne dupe plus personne, qui voudrait se construire une vertu de façade en faisant endosser toutes ses bévues, toutes ses erreurs, à une hypothétique « main de l'étranger » ; l'Algérie de l'absurde, ses auto-mutilations et sa schizophrénie ; l'Algérie qui chaque jour se suicide, qu'importe. (MM. L'Interdite, p. 81)

Trois mots-clés de la pensée camusienne sont présents et mis en relief dans le passage précité : l'absurde, l'étranger et le suicide. En effet, Sultana réfère à l'absence collective du sens qui a affecté toute l'Algérie à cause des meurtres et des différentes formes d'injustice qui ont déformé l'image de l'Algérie jusqu'à la rendre étrangère aux yeux mêmes des Algériens. C'est dans « l'Algérie de l'absurde » que Sultana et beaucoup de ses semblables souffrent des maux causés par la mère-patrie violée/volée volontairement à cause de deux types d'Algériens. Le premier qui considère que le sens de la vie et la tranquillité résident dans la fuite ou le silence. Le deuxième est celui qui s'autorise, au nom d'une religion faussée et dénaturée, à étouffer toutes les voix qui aspirent à ériger le mal en bien. Le procédé de personnification auquel Sultana a recours rend crues ses accusations qui se succèdent sans interruption.

M. Mokeddem associe la figure de l'étranger au sentiment du vide qui a remplacé le sens perdu de son existence au sein de son village natal après la mort de la mère, de l'amant et de l'identité algérienne. Sultana se rend compte de son étrangeté au monde d'Ain Nekhla en se comparant aux femmes du village soumises à l'injustice. *La sensibilité absurde* s'accroît chez Sultana, grâce à sa mémoire visuelle tout comme Camille et Marie, lorsqu'elle s'aperçoit, au travers du caractère machinal de la vie à Ain

Nekhla, que le monde qui l'entoure lui est devenu étranger à cause de la sauvagerie qu'il encourage et sa soumission volontaire à l'arbitraire. :

Enfant, je regardais les gens sans les voir. [...] De temps en temps, je prenais conscience que mon attitude était hors normes. Mais trop de vide en moi m'empêchait de m'ancrer dans l'habituel. Si l'on m'avait traitée de folle, cela ne m'aurait pas choquée le moins du monde. Je ne me suis jamais sentie bien éloignée de la folie, l'absurde me paraissait la meilleure riposte à la monstruosité. [...] (MM. *L'Interdite*, p. 154)

Dans ce passage, M. Mokeddem fait usage de certains mots et expressions qui laissent voir l'image de cette femme devenue étrangère à son milieu d'origine et qui ne parvient pas à se familiariser avec un monde pétri d'iniquité et d'hypocrisie. Dès son enfance, elle a compris que la vie est intenable après la disparition de sa mère et celle de tous les êtres chers qu'elle a perdus, grâce à son œil clairvoyant qui « *regarde les gens sans les voir* » parce qu'il amène Sultana à lire en filigrane les esprits des habitants de son village qui l'ont privée de sa mère à cause de leur jalousie insensée.

Les incompréhensions qui encombrant l'esprit de Sultana sont traduites aussi par le titre du roman qui lui renvoie directement. En effet, Sultana est un sujet tabou et banni par les habitants d'Ain Nekhla à cause de ses comportements qui s'opposent fermement aux traditions. Mais elle est également la femme étonnée et stupéfaite face à la prolifération rapide de l'intégrisme et de la naissance d'une nouvelle source d'interdit en Algérie. Nous remarquons également que cet adjectif est précédé de l'article défini « l' » pour signifier que cette femme interdite est particulière puisqu'elle n'est pas comme les autres.

Sultana devient étrangère suite aux pertes multiples qu'elle a vécues : elle est d'abord étrangère étant donné qu'elle est incapable d'intérioriser le vécu présent d'une Algérie s'enlisant dans l'insensé et l'hypocrisie ; elle est étrangère également car elle a perdu, avec la mort de Yacine, l'amour qui alimente son cœur et elle est étrangère depuis son enfance suite à la mort de sa mère. Cette série consécutive de pertes enchaînant les morts est à l'origine d'une grande perte du sens à donner à sa vie mais elle est également le début d'une grande réflexion sur la possibilité de donner un nouveau souffle à l'Algérie meurtrie par l'intégrisme et les traditions.

L'exil de Sultana est loin d'être une fuite dans la mesure où elle a fait ce choix pour comparer la vie entre deux rives différentes et parvenir ainsi à voir de l'extérieur l'image de l'Algérie médiatisée et décrite par l'Autre. La narratrice est présentée en tant

que femme consciente de sa double étrangeté ici/ailleurs et qui s'engage dans la quête d'un monde où le désordre et l'incohérence multiplient les interrogations tournées vers l'avenir, interrogations exprimant le désespoir de beaucoup d'Algériens :

Cependant, une zone de mon cerveau me demeure muette, comme déshabité : une absence qui me guette aux confins de mes peurs, au seuil de mes solitudes. Partir encore ? Quitter alors et la France et l'Algérie ? Transporter ailleurs la mémoire hypertrophiée de l'exil ? Essayer un ailleurs sans racines, sans racisme ni xénophobie, sans va-t'en-guerre ? Cette contrée fantasmagorique n'existe sans doute que dans les espoirs des utopistes. (MM. L'Interdite, p. 82)

Sultana est certainement rêveuse mais elle est aussi et surtout une femme optimiste qui songe à redimensionner le monde et à se réapproprier le sens perdu de l'existence. Cette réflexion qui porte sur la possibilité de créer un monde autre que le monde humain laisse voir un esprit miné de l'intérieur et conscient de la nécessité d'investir, dans le bon sens *sa sensibilité absurde* et son Moi étranger, en avouant : « *qu'importent les pays, les nations, qu'importent les institutions et toutes les abstractions quand c'est dans l'individu même que le ver est immortel. [...] Je n'ai pour véritable communauté que celle des idées.* » (MM. L'Interdite, p. 82)

Cette « communauté des idées », celle de l'écriture, dans laquelle s'inscrit Sultana nourrit davantage ce « ver » qui dévore dans le silence la pensée humaine et qui constitue le début d'une grande quête du sens attestant de la clairvoyance du regard de Sultana sur sa société et de la sur-signifiante de son Moi qui aspire à vivre dans l'union et la tranquillité. Ce passage est un développement d'une idée exposée par A. Camus dans *Le mythe de Sisyphe* où il confirme que :

Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. La société n'a pas grand-chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au cœur de l'homme. C'est là qu'il faut le chercher. Ce jeu mortel qui mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre.³¹⁹

Ce « ver » dont parlent A. Camus et Sultana est propre à l'homme qui tente d'expliquer le monde à partir de son expérience personnelle. Sultana voudrait faire de sa communauté des idées, celle de l'écriture, un terrain d'entente entre les grandes forces qui régissent le monde : la vertu et l'immoralité. Il ne s'agit pas, en effet, d'un simple désir mais plutôt d'une crise existentielle qui a changé le cours de la vie de Sultana.

³¹⁹ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 18.

Ce même « ver » nous le trouvons également dans *Ni toi ni moi* pour décrire la crise existentielle dont souffre l'auteure-narratrice après la disparition de l'amour de sa vie, crise individuelle qui induit un appel de détresse pour impliquer le monde entier. Cette femme étrangère qui enquête sur le sens et l'unité impossible du monde développe une forme de silence strident puisque né de plusieurs voix littéraires :

Le renversement conduit certes à une espèce d'évolution ou d'involution, mais on patine, on progresse vers le vide, le ver est plus souvent dans le fruit que le papillon dans la chenille. Cette loi existe, nous l'observons dans la vie réelle, le passage de l'amour à l'indifférence ou à la haine. (CL. Ni toi ni moi, p. 127)

Par ailleurs, les retrouvailles de Sultana avec Salah, l'ami de Yacine, sont une occasion pour que ce dernier s'aperçoive de l'évolution du niveau intellectuel de son ancienne amie Sultana qui a su profiter de sa vie en France et de ses lectures du passé étant donné que ses moments de silence en disent long. Salah compare Sultana au livre dont les pages noircies par les mots mais non encore lues attirent la curiosité du lecteur qui s'impatiente à aller à la rencontre du sens caché :

*-Je crois que tu es une femme d'excès.
-Une femme d'excès ? Le sentiment du néant serait-il un excès ? Je suis plutôt dans l'entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures. Entre la tension du refus et la dispersion que procurent les libertés. Entre l'aliénation de l'angoisse et l'évasion par le rêve et l'imagination. Dans un entre-deux qui cherche ses jonctions entre le Sud et le Nord, ses repères dans deux cultures.
-Tu parles comme un livre. Tu dissertes ! Tu vois que tu es une femme d'excès : silence ou longue tirade. Les Occidentaux t'ont contaminée avec leur tchatch et leurs poses savantes. (MM. L'Interdite, p. 47)*

Le silence est associé au vide ressenti par Sultana. En effet, la présence dans le même énoncé de deux mots opposés, en l'occurrence : silence et tirade nous dit que le silence de Sultana est voulu et surtout bavard d'un sens spécifique, puisqu'elle a fait preuve de sa compétence incontestable à développer les idées sur lesquelles elle est restée longtemps mutique exprimant son dégoût ressenti à cause de la dégradation avérée de l'Algérie.

Par ailleurs, l'admiration qu'a manifestée Salah à l'égard du silence de Sultana s'est transformée en une forme d'accusation car il voit dans son visage, à cause de son silence obstiné, une image reflétant une femme contradictoire : l'une étrangère rivée à l'Occident et l'autre crédule qui parle ordinairement comme tous les Algériens :

[...] Mais toi, la femme libre, ton amour est vide de cœur, tout en méninges. Tu ne vis que par tes sensations, dis-tu ? Oualou ! Même ton silence est calculé, calibré. Un comportement d'Occidentale ! Tu ne sais pas parler comme les vrais Algériens. Nous, on parle pour ne rien dire, on déblatère pour tuer le temps, essayer d'échapper à l'ennui. Pour toi, l'ennui est ailleurs. L'ennui c'est les autres. Tu es des silences suffisants, des silences de nantie. Des silences pleins de livres, de films, de pensées intelligentes, d'opulence, d'égoïsme... (MM. L'Interdite, p. 49)

Le silence éloquent de Sultana a accentué son étrangeté. Les propos de Salah sont bel et bien l'expression d'une comparaison éclairante du grand écart entre la Sultana du passé et celle d'aujourd'hui, Sultana l'émancipée à l'algérienne et Sultana contaminée par la pensée occidentale. Les sentiments profonds investis par Sultana pour atteindre le sens de la vie à Ain Nekhla sont à l'origine de *la sensibilité absurde* qui l'habite. Dans « l'Algérie de l'absurde », Sultana a compris que le vide qui a assombri sa vie : « *est le vécu du présent qui fait obstacle à la menace à-venir d'un effondrement.*³²⁰ » et elle s'est laissée guider par sa sensibilité pour saisir le désordre du monde et échapper ainsi à l'anéantissement aussi bien en Algérie qu'en France. Son silence est assourdissant puisqu'il l'aide à composer, en méditant sur la vie en Algérie comme en France, un nouveau sens à son existence. Effectivement, la lourdeur du silence de Sultana l'a transformée en une femme étrangère à la société algérienne représentée, comme nous le constatons dans le passage, par Salah le médecin qui a fréquenté de près l'école française mais qui est resté attaché au territoire algérien, elle est donc étrangère également à la société française à cause de son "algérianité".

Cependant, le temps passé en France a aidé Sultana à améliorer sa conception de l'image de l'être étranger en expliquant, vers la fin de l'histoire, aux femmes de son village qui n'ont jamais quitté Ain Nekhla que l'étranger constitue un point de jonction entre différentes cultures et rassemble en lui plusieurs expériences de rejet et d'injustice. M. Mokeddem affirme à plus d'un titre que l'étranger pourrait, grâce à l'Autre présent en lui, contribuer à une vie universelle et commune libérée de toutes les rancœurs du passé :

[...]-C'est toujours dangereux pour un étranger que d'être pris dans l'affrontement de deux tribus ennemies. Du reste, c'est toujours un drame que d'être étranger quelque part.

Je dis :

-Non, ce n'est pas un drame d'être étranger, non ! C'est une richesse tourmentée. C'est un arrachement grisé par la découverte et la liberté et qui ne peut s'empêcher de cultiver ses pertes. (MM. L'Interdite, 173)

³²⁰FEDIDA, Pierre. *L'absence*, op.cit., p. 286-287.

Il va sans dire que Sultana inclut dans la notion de l'étranger l'Autre qui vient de l'autre rive et qui enrichit la culture locale par des traditions exotiques permettant de repousser encore plus les frontières du monde. Or, l'étranger à soi-même, comme elle, apporte une autre forme de richesse beaucoup plus constructive qui réside dans sa capacité à exploiter une histoire de perte individuelle pour parvenir à rétablir le sens du monde.

C'est au sein de cet espace dit absurde à cause des images et incidents sanglants qui ont marqué la mémoire collective des Algériens, que M. Mokeddem inscrit d'autres personnages étrangers, qui sont en effet des doubles de Sultana, dans le dessein de donner une image complète de l'étranger et montrer la différence de Sultana dont l'étrangeté réside dans son incapacité à saisir le sens de la vie à Ain Nekhla avant et après son installation définitive en France.

La greffe que Vincent Chauvet a subie est la zone de jonction symbolique entre l'Algérie et la France et signe d'altérité. En effet, la présence de cette chair étrangère dans le corps de Vincent l'a transformé en être étranger, non seulement à Ain Nekhla mais à lui-même également, puisqu'il porte en lui une « *identité tissulaire* » (MM, *L'Interdite*, p. 62), différente de la sienne propre. Vincent est très motivé par l'idée de découvrir cet Autre qui l'a libéré des grandes machines de dialyse :

*D'un index tremblant, j'en reconnais les moindres pleins et déliés, écrits
au scalpel de la providence qui, un jour, a couché parmi mes entrailles un
rein étranger. Etranger ? [...]
Si, si, dites-le-moi, suppliais-je dans mon état de demi-conscience ?
C'est le rein d'une femme de vingt-sept ans, d'origine algérienne. Je ne
vous en dirai pas plus. (MM. L'Interdite, p. 28)*

Dans les propos du médecin qui a refusé de délivrer à Vincent d'autres renseignements sur cette donneuse, nous lisons une invitation ou plus particulièrement une incitation à aller à la rencontre de l'Autre, les origines de cette femme algérienne morte mais qu'il l'a aidé à survivre pour découvrir ses mystères. Vincent a répondu présent à cet appel. Sa *déterritorialisation*, pour reprendre un concept cher à G. Deleuze, est donc nécessaire pour saisir cet être étranger en lui et vaincre l'exil intérieur que Vincent est contraint d'endurer : « *Je l'apprivoisais dans tous les sens du rien. Et de voguer vers l'Algérie au rythme des faibles vents automnaux, au rythme de la traversée de sa chair par son sang, me rendait heureux. J'allais la deviner, la découvrir, la construire [...]* » (MM. *L'Interdite*, p. 32)

Le voyage qu'effectue Vincent est prétexte à une quête du sens animée par le vide qui remplace l'image réelle de la femme qui lui a offert son rein, cette quête est celle d'un homme qui cherche à sentir la vie après sa délivrance de sa maladie. Il veut pénétrer la société algérienne pour dessiner une image approximative et très proche de cette absente/présente en lui. Son corps représentant le métissage culturel est le symbole de cette altérité visant à connaître l'Autre. P. Ricoeur explique à juste titre : « *Dans une dialectique acérée entre praxis et pathos, le corps propre devient le titre emblématique d'une vaste enquête qui, au-delà de la simple mienneté du corps propre, désigne toute la sphère de passivité intime, et donc de l'altérité.*³²¹ »

Le corps souffrant de Vincent se transforme en un lieu de rencontre entre le devoir de protéger son corps, symbole d'identité de soi, de l'aliénation et le besoin de connaître le caractère de l'Autre, synonyme de l'étranger incrusté dans ce même corps. Vincent vient en Algérie pour enquêter sur la douleur de l'absence de la femme algérienne que lui a symboliquement infligée l'opération chirurgicale subie sur le don de greffe au travers d'autres femmes qui lui ressemblent. C'est cette autre en lui qui lui a tour à tour offert la vie et en a volé le sens.

Ce voyage salutaire que cet étranger voudrait accomplir, en venant en Algérie pour mieux connaître la femme grâce à laquelle il survit encore, exprime un désir inassouvi de voir le monde entier unifié et solidaire. Ainsi, la figure de l'étranger dans ce contexte sert de tremplin pour mettre en exergue le projet universel de l'auteure de joindre les deux rives : l'Algérie et la France et d'attester, de ce fait, que l'autofictionnaliste traite à la base d'une perte personnelle des thématiques universelles : « [...] *Il en va de la greffe comme de toute intégration d' « étranger ». Un travail d'acceptation réciproque est nécessaire. [...] »* (MM. *L'Interdite*, p. 139) en ajoutant : « *Voilà, je me suis jeté, angoisses et tourments, déprime du zizi et suicides d'entrailles, sentiments de mutilation, passé solitaire et présent de ma gémellité salutaire, son étrangeté solidaire, en vrac à ses pieds pour qu'elle ne parte.* » (MM. *L'Interdite*, p. 109)

Cette altérité présentée à travers le corps de Vincent affirme l'idée de Sultana considérant l'étranger comme étant une source incontestable de richesse, puisque comme nous l'avons déjà expliqué dans la première partie voire même dans le deuxième chapitre

³²¹ RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p. 371.

de cette deuxième partie, Vincent a éclairé le chemin de Dalila en l'aidant à trouver le sens des mots en langue française pour expliquer certaines notions existentielles.

Par ailleurs, le regard superficiel traduit par le portrait physique que l'auteure a brossé de Vincent pour appuyer son étrangeté à Ain Nekhla s'oppose au regard clairvoyant que Sultana possède et qui l'a transformée aux yeux des siens en une femme étrangère. En effet, la cicatrice cachée sous les vêtements de Vincent est l'expression d'un monde désuni qui se refuse à l'ordre à cause du terrorisme et d'injustice mais cette cicatrice n'est perceptible que par ces personnes douées d'une sensibilité qui va au-delà du sens apparent : « *J'ai beau avoir bronzé en bateau, mes cheveux blonds et mes yeux bleus m'annoncent étranger. Le mitigé du dedans ne se voit pas et je ne peux brandir ni mes cicatrices, ni ma cartographie HLA pour afficher mon universalité.* » (MM. *L'Interdite*, p. 65)

Sultana et Vincent représentent donc l'être altruiste conscient de l'importance de l'Autre dans l'évolution de sa propre existence.

Dalila incarne également la figure de l'étranger à Ain Nekhla à cause de sa conduite qui rompt avec celle des femmes conditionnées par les traditions du village. En effet, son espoir d'édifier son propre monde la transforme en une fille étrangère à elle-même ainsi qu'à certains habitants de Ain Nekhla qui ne saisissent pas les raisons de sa fuite et sa solitude : « [...] *Il m'a dit qu'elle est toujours seule, un peu sauvage. -Seule oui, sauvage non. Elle fuit un certain nombre de choses. Elle s'invente un monde et s'y réfugie.* » (MM. *L'Interdite*, p.77)

En effet, l'emploi du qualificatif « sauvage » sert à préciser que le sentiment d'étrangeté que ressent Dalila à Ain Nekhla est loin d'être destructif étant donné que cette petite fille a réussi à le transformer en une riche source de questionnements qui reflètent son angoisse existentielle. De plus, M. Mokeddem tente d'innocenter, en filigrane, toutes ces personnes qui trouvent dans l'évasion une issue pour transcender leur existence amère et elle critique, par ailleurs, sa société qui s'oppose obstinément aux tentatives de développement que mènent cette catégorie de personnes, à laquelle elle-même appartient. La solitude éprouvée dans les espaces ouverts accentue chez Dalila ce sentiment d'être étrangère parmi les siens. Elle refuse, tout comme Sultana, de se soumettre à la loi familiale en fuyant les endroits clos dans le dessein de cultiver son sens de liberté :

Dalila est en train de découvrir la solitude sur son erg comme au sein de sa famille. Elle scrute « ceux qui cherchent de l'espace. »

-Ceux qui cherchent de l'espace ?
-Oui, elle vous expliquera mieux que moi. Elle dit que vous avez « la figure d'un qui cherche de l'espace et qui veut pas vivre comme tout le monde ».
Elle sourit.
-J'ira la voir demain en fin d'après-midi. (MM. *L'Interdite*, p. 78)

Dalila tient des propos qui dépassent son âge. Elle a pu constater, contrairement aux habitants d'Ain Nekhla, que Sultana est représentative de ces personnes qui errent partout dans le monde pour trouver de nouvelles sources de liberté conduisant au vrai sens de la vie.

M. Mokeddem fait donc éclater la figure de l'étranger pour nous décrire un mal collectif. Cependant, cette figure présentée par plusieurs personnages est sous-jacente à la diversité qui existe dans le monde et qui empêche d'accéder à l'unité.

Sultana se voit étrangère à cause de son exil mental et de ses habitudes qui se refusent à l'ordre établi par les traditions, Vincent l'est aussi puisqu'il est le Français qui porte en lui le germe d'une identité différente de la sienne propre. Quant à Dalila, le sentiment de l'étrangère se développe en elle grâce à son amitié avec Yacine qui l'a initiée à la culture occidentale. De plus, sa rencontre non programmée avec Vincent était pour elle une opportunité pour voir de près cet Autre qui faisait l'objet de certains livres ayant hanté son esprit à l'instar du Petit prince. Ce faisant, les trois étrangers sont tiraillés entre deux sociétés de cultures totalement différentes : l'une maghrébine et l'autre occidentale, tiraillement qui les engage dans une quête du sens vêtus de : « *Cette peau d'étrangère partout, elle n'en est pas moins une inestimable liberté [que Sultana] ne [l]'échangerai[t] pour rien au monde.* » (MM. *L'Interdite*, p. 91)

Ces êtres étrangers présents dans notre corpus d'étude sont liés par leur besoin de donner sens à leur vie après la perte des êtres chers. Ils s'engagent dans une quête existentielle marquée par « *une sensibilité absurde* » et une sur-signifiante d'un "Moi" faisant de l'écriture autofictionnelle un espace de nouvelles rencontres pour créer un nouveau sens de l'existence de chacun d'eux, un sens du vécu présent généré par l'absence d'un être connu dans le passé, ces personnages en quête du sens de la vie nous rappellent les propos de Brassäi, pseudonyme du photographe Gyula Halász, qui dit : « *On*

*se demande si la vie a un sens, et puis l'on rencontre des êtres qui donnent un sens à la vie.*³²² »

II-2- Au fin fond de l'être étranger : la nausée

Dans *Le mythe de Sisyphe*, A. Camus affirme que : « *Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette « nausée » comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde.*³²³ »

A. Camus a élargi les frontières de la définition de « *la sensibilité absurde* » jusqu'à la lier à la notion de nausée telle qu'elle est présentée par Jean Paul Sartre, ce qui nous incite à questionner, à notre tour, l'apport de la nausée infiltrée dans notre corpus dans la mise en exergue de la sur-signifiante du Moi de chaque narratrice et le manque à être dont elles souffrent. Dans les trois romans, nous constatons que les personnages principaux sont pris d'une nausée qui altère leur quotidien pour le métamorphoser en un espace de dégoût notamment lors du surgissement du motif à cause duquel ces femmes sont considérées comme étrangères : la langue et la perte du sens de l'existence.

Mais avant d'effectuer ce travail analytique, il nous apparaît utile de faire un tour d'horizon sur cette notion sous un angle sartrien. En effet, J. Sartre constate que les hommes sont seuls au sein d'un monde exempt de sens, et ils sont d'ailleurs contraints à être libres puisqu'il n'y a pas Dieu ; c'est en ce sens également qu'il affirme que l'homme se définit essentiellement par ses actes ainsi que par son existence et il est donc responsable de lui-même. En 1938, il publie sous la forme d'un journal intime *La Nausée*³²⁴ afin d'esquisser la piste empruntée par l'homme solitaire et libre. Antoine Roquentin en est le prototype : il est trentenaire, solitaire et intellectuel. Il se rend compte du changement qui naît en lui : ses sentiments se dénaturent et il se sent étranger et surtout blasé : « *Ce qu'il y a, c'est que je pense très rarement ; alors une foule de petites métamorphoses s'accumulent en moi sans que j'y prenne garde et puis, un beau jour, il*

³²² BRASSAÏ, HALAZ, Gyula. In : GAUTAR, Rémy. BRASSAÏ : photographe : artiste complet. [En ligne]. [Consulté le 10 mars 2016.]. Disponible à l'adresse : <http://www.studio-plus.fr/art-photographique/brassai.html>.

³²³ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 31.

³²⁴ SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris : Gallimard, 1938.

*se produit une véritable révolution. C'est ce qui a donné à ma vie cet aspect heurté, incohérent.*³²⁵»

Le dégoût qu'il éprouve donne naissance à la "Nausée" et il croît a priori face aux objets et s'intensifie au contact des personnes rencontrées. Cette "Nausée" devient un objet de réflexion substantiel quand elle isole Roquentin du monde. Le protagoniste principal confie au lecteur les détails de ses troubles existentiels et décrit l'évolution de son dégoût pour le monde. En effet, ce dégoût se transforme en une angoisse envahissante ôtant à Roquentin, qui livre bataille dès lors, sa tranquillité et sa quiétude. Ainsi, il se pose une question primordiale : est-il soumis à sa pensée ou est-ce lui qui la domine ?

La réponse à ce questionnement est le fruit d'une longue réflexion qui se résume en ce que l'être humain est maître de son existence et qu'il est convié à la transcender. Nous analyserons donc la nausée en tant qu'un autre signe majeur de « *la sensibilité absurde* » dont sont douées nos narratrices en tenant compte de la déclaration d'A. Camus faisant d'elle un synonyme de l'absurde, de « *la sensibilité absurde.* » Cette nausée ressentie par les auteures-narratrices de notre corpus d'étude dans un monde absurde est l'expression d'un dégoût face à l'absence du sens de leur vécu. Elle sert à exprimer à l'avenant une forme de divorce qui naît entre l'individu et son existence qui lui devient subitement étrangère.

II-2-1-De la nausée à la métamorphose

En effet, la nausée ressentie par Marie Rivière naît à l'instant où elle décide avec son mari Diego de quitter Paris et de s'installer définitivement au "Pays". Dès les premières pages du roman, M. Darrieussecq implique son lecteur dans son jeu de sens en liant implicitement sa nausée à la vieille langue qui a fait d'elle un être étranger dans son pays natal. Une scène ordinaire du vécu quotidien le démontre : quand Diego s'aperçoit du malaise de sa femme suite à leur décision, il s'inquiète pour elle en lui posant sa question en langue française. Or Marie, qui possède un vocabulaire limité en vieille langue, rassure son mari en employant une expression propre à cette langue :

[...] maintenant que la décision était prise mon mari et moi n'osions plus nous regarder : de peur que l'un de nous deux craque et supplie de rester

³²⁵ *Ibid.*, p.18.

à Paris. J'ouvris la fenêtre et respirai dans les vapeurs d'essence, la nausée allait et venait comme une faim bizarre. [...] « ça va ? » demanda mon mari. « Hala hula » répondis-je, c'était une des rares expressions que je connaissais en vieille langue, couci couça, ma mère en usait souvent. (MD. Le Pays, p. 17-18)

Le recours de Marie Rivière à la vieille langue, que son mari espagnol ne comprend pas, est sous-jacent à l'idée que les sensations désagréables générées par la nausée qu'elle ressent nécessitent d'être exprimées par l'emploi d'une langue autre que la langue française, langue qui produit chez l'auteure-narratrice le même désagrément. La nausée est liée également à l'image de la mère absente étant donné qu'elle est décrite par une expression qui rappelle à Marie le souvenir de sa mère installée au "Pays". Cette idée est soutenue par la précision donnée par l'auteure-narratrice à propos de sa carence en vieille langue, précision qui laisse voir son effort fourni pour associer sa nausée à la crainte liée à sa nouvelle vie au pays où elle doit maîtriser la vieille langue. Cette expression en vieille langue ressemble à un premier essai pour faire disparaître la limite linguistique après avoir décidé de vivre au Pays.

Contrairement à Roquentin dans *la Nausée* qui ne s'est rendu compte de l'incohérence du monde autour de lui qu'après la métamorphose inattendue de son corps, M. Darrieussecq nous propose la nausée comme une sensation relative à son passé au pays et qui a ressurgi à l'idée de son retour au pays yuoanguï, une nausée qui précède le changement physique de son corps. De plus, l'auteure-narratrice opte, à travers sa grossesse, pour une forme progressive de métamorphose qui épouse l'évolution de la pensée de Marie qui a quitté le Pays en étant enfant et qui y retourne mûre ; autrement dit, elle devient une personne qui a senti l'incohérence de la vie dès lors que la mère est devenue distante. Roquentin explique à juste titre : « *Ce qu'il y a, c'est que je pense très rarement ; alors une foule de petites métamorphoses s'accumulent en moi sans que j'y prenne garde et puis, un beau jour, il se produit une véritable révolution. C'est ce qui a donné à ma vie cet aspect heurté, incohérent.*³²⁶ »

En effet, le vertige s'est emparé de Marie pendant son enfance au Pays avant même qu'elle ne se déplace pour vivre à Paris. M. Darrieussecq compare sciemment le vertige éprouvé par la narratrice à l'appel inconnu d'un monde où la douleur cède la place

³²⁶ *Ibid.*, p.18.

à la volupté de vivre, une comparaison attestant de l'évolution du regard clairvoyant de Marie au fil du temps :

Quand j'étais petite, au pays, je me penchais dans la cage d'escalier du phare. Deux cents mètres d'un vertige hélicoïdal. Ce n'était pas celui du suicide, mais l'appel d'un autre univers, indolore et blanc, dans lequel la vitesse et la chute m'auraient fait passer : disparaître ailleurs... (MD. Le Pays, p. 28)

Marie exprime, à travers son vertige, le besoin de se déterritorialiser pour trouver cet univers fixe et libéré de douleur. Etant petite, elle repousse toute fin tragique en se mettant à rêver de cet univers où elle accèdera à la légèreté parce que « [...] dans le monde où [elle] vivai[t] il y avait de quoi se poser des questions. » (MD. Le Pays, p. 123).

Par ailleurs, l'association de la nausée à l'espace devient pertinente lorsque l'auteure-narratrice devient incapable de se stabiliser dans le train à cause de sa nausée dont elle ignorait encore la vraie cause : « [...] dans le train malcommode qui m'emmenait à B. Sud j'avais tellement la nausée que je ne tenais pas en place. J'allais de siège en siège comme les enfants, j'ouvrais les fenêtres, j'essayais de fixer un point du paysage. » (MD. Le Pays, p. 46)

L'incapacité de Marie à se tenir dans un lieu fixe nous rappelle le vertige qui entraîne l'être humain dans le tournoiement où toute fixité s'estompe. Le choix du train est une incarnation du temps qui passe et presse sans attendre personne et sur le trajet duquel ce vertige lié à l'espace devient aliénant.

Le retour de Marie Rivière au pays a renforcé l'idée faisant du vertige un signe fondamental de la perte des repères. En effet, avant qu'il ne soit attaché à la nausée ressentie lors de la grossesse, le vertige inscrit Marie dans la sphère de ces gens qui perdent leur identité à cause de leur incapacité à identifier leur véritable appartenance :

Elle tendait l'oreille... un bruit, peut-être ?... Elle avait la nausée à nouveau, debout. Le contact étranger du dallage sous les pieds. Le couloir oscillait lentement. Elle ne connaissait pas encore l'emplacement des interrupteurs, ses doigts glissaient le long des murs. Elle était un minuscule point dans un vertige de maison, dans une rue d'un lotissement d'un pays, elle était debout sur la Terre et ça tournait. (MD. Le Pays, p. 35)

En effet, sa maison est une image en miniature du pays avec lequel Marie renoue de nouveau en éprouvant la sensation de vertige qu'elle avait déjà vécue sur le même sol.

Cependant, Marie Rivière tente aussi de montrer une certaine forme d'indifférence face à cette perte de sens de l'existence et de repères en la réduisant en une opération

simple et ordinaire, celle de placer un objet quelconque dans un lieu indéterminé. Par ailleurs, dans ces moments de perte et de vertige, Marie parvient enfin à identifier scientifiquement la cause de sa nausée :

*Mon prof de yoga me murmurait—tous deux en lotus sur mon tapis à Paris—« aucune pensée ne doit vous retenir, appuyez-vous sur votre souffle ». Je pris une longue respiration abdominale. Ma situation sur la planète m'échappait. « Où suis-je ? » : le lieu commun des évanouis. On a un corps et il faut le poser quelque part, et s'en extraire, par moments. Je soufflai en creusant le ventre... devenir un point, oui, être un point d'où flue et reflue l'air, la nausée et l'odeur de javel n'aidaient pas. J'ouvris les yeux. « Vous êtes ici » indiquait la croix bleue. Ce n'était pas une croix à proprement parler, plutôt un signe positif, + qui se serait opposé à un- . Je secouai l'embout comme un thermomètre mais le résultat ne varia pas. (MD. *Le Pays*, p. 52).*

M. Darrieussecq recourt aux signes visuels pour exprimer l'importance de l'avènement de la grossesse dans la vie de Marie Rivière au Pays, d'autant plus qu'elle est évoquée juste après sa question liée à « *l'espace des évanouis* » souffrant d'un vertige croissant qui empêche cette femme enceinte d'accéder à la stabilité. Ch. Boutaudou explique à juste titre que :

La « nausée » dont souffre l'héroïne enceinte, ainsi que les vertiges qui l'accompagnent sont, en ce sens, emblématiques de cette difficulté à se situer dans l'espace, qui conduit, de vertige en vertige, au bord de l'évanouissement ; et la question fondamentale devient un « Où suis-je ? » qui rend bien désuète la question du « Qui suis-je ? »³²⁷

Le vertige ressenti par l'auteure-narratrice est une valeur changeante dans *le Pays* étant donné que M. Darrieussecq le présente d'abord en tant que symptôme majeur de la grossesse ; ensuite, elle l'utilise dans le dessein d'exprimer son manque à être et ses inquiétudes dans ce Pays où elle se sent dépaysée : « *J'avais la tête en bas, les vertiges et mal au crâne d'être si loin aux antipodes, sous les racines des arbres du pays.* » (MD. *Le Pays*, p. 151)

Le vertige s'empare également des souvenirs des morts. En effet, Marie perd la trace de sa grand-mère dans ce Pays où elle sent un vertige multiple lié aux troubles de ses hormones, à son instabilité géographique et surtout à la perte de ses repères identitaires : « *Quand je sortis, avec un fort mal de tête, j'avais mentionné ma grand-*

³²⁷ BOUTAUDOU, Christiane. Le pays de Marie Darrieussecq, vivre au pays, art.cit.

mère molécule par molécule, mais son parfum originel s'était perdu dans un vertige. »
(MD. *Le Pays*, p. 175)

La réalité de la vie au Pays devient pour Marie une source d'obsession modelée par la nausée qui crée en elle une rumination lui rappelant incessamment son insécurité linguistique et son instabilité, ce qui la pousse jusqu'à la chute dans l'abîme imposé par l'exil :

D'inévitables vaches me regardaient. Dans le boyau du train un marmot de l'âge de Tiot faisait des galipettes, il oscillait au bord de mon champ de vision. Sa mère lui parlait en vieille langue et il répondait, l'animal, petit comme il était ce jargon lui sortait de la bouche aussi naturellement que du lait au pis d'une vache, aussi naturellement que le chinois, l'urdu ou le bambara de la bouche des petits Parisiens qui parlent chinois, urdu ou bambara. Pour moi j'étais au bord de vomir langue et boyaux. (MD. *Le Pays*, p. 47)

Les images liées au monde animalier, signe de monstruosité et de dégoût, se laissent expressément voir dans cet énoncé. En effet, le recours à la métaphore libère la narratrice de la pesanteur de sa fêlure quand elle se lance dans une méditation comparative qui lui a permis de se débarrasser allégoriquement de son déficit linguistique traduit par le mot « langue ». Car « langue » a un double sens : dénotatif puisqu'il s'agit ici d'une femme enceinte dont la langue est naturellement nauséuse et qui éprouve une envie de vomir sous l'effet d'un trouble hormonal lié à sa grossesse. Et un sens connotatif pour symboliser le désir de Marie Rivière de se libérer de sa douleur au travers de sa langue impuissante et dégoûtée au moindre contact avec la vieille langue à cause de son déficit linguistique. L'amputation de cet organe ("vomir langue et boyaux") aurait tranquilisé la narratrice et lui aurait offert un grand soulagement mais cette solution est malheureusement chimérique.

La nausée prend donc de l'ampleur et devient, de plus en plus, expressive de l'anxiété de Marie qui y réfère selon les manifestations de la vieille langue dans son quotidien. Ce faisant, la nausée devient un trait définitoire de la souffrance d'une mère déficiente parce qu'elle l'aide à décrire à juste titre son malaise et son angoisse à cause de son éloignement obligatoire de la vie sociale au Pays. La vieille langue est pour Marie une obsession qui lui rappelle sa faiblesse et son incapacité à être stable au Pays. Quand les écrivains du Pays ont la gentillesse de rendre hommage à Marie en la présentant en tant qu'écrivaine yuoanguie de langue française, sa nausée endormie ressurgit et laisse

voir sa perplexité car elle est incapable de tenir en vieille langue un discours digne de son statut d'écrivaine célèbre :

La journaliste de la télévision locale m'interrogeait : en tant qu'écrivain yuoanguï de langue française, que pensais-je de l'avenir du pays ? La nausée clapotait sous ma glotte. Je baragouinai lâchement les politesses yuoanguïes que je connais. [...] Bon sang, si j'étais enceinte ça datait de quand ? J'avais le sentiment, ces derniers temps, de ne croiser mon mari qu'entre deux portes pour ne régler que des problèmes d'intendance et de cartons. Quant aux autres amours, elles me compliquaient trop la vie et j'y avais mis fin depuis longtemps encore. (MD. Le Pays, p. 50-51)

Dans ce passage, M. Darrieussecq associe de nouveau la nausée à la vieille langue. En effet, il n'est pas concevable d'appartenir à une nation dont on ignore la langue étant donné que la langue est une composante identitaire incontestable. Cette rencontre littéraire rappelle à Marie sa perte identitaire et sa relation brisée avec le Pays à cause de la vieille langue dont il ne lui reste que quelques petits souvenirs. Marie s'imagine que le monde entier est conscient de son déficit linguistique au point où elle matérialise sa nausée en croyant que le photographe allait la prendre en photo : « *Le cameramen était tourné vers moi et ma nausée, l'idée était de me filmer tout au long de la journée.* » (MD. Le Pays, p. 51). Parce qu' : « *chaque mot qu'elle aura beau rentrer mille fois au pays, elle ne sera jamais d'ici.* » (MD. Le Pays, p. 69)

L'échographie permet à Marie de voir la forme du corps de son bébé, forme qui affectera aussi son propre corps. La description que l'auteure-narratrice fait du corps de son bébé provoque chez le lecteur, nous en l'occurrence, des sensations de dégoût. Cependant, Marie Rivière n'exprime aucune répulsion dans la mesure où la nausée dont elle souffre devient une pièce d'identité définissant l'enfant qu'elle attend. M. Darrieussecq nous présente une femme qui ressent le dégoût, non pas à cause de son corps métamorphosé par l'attente du nouvel arrivé, mais plutôt à cause de la langue qu'elle ne comprend pas comme nous l'avons expliqué :

Six ou sept semaines. Mi-haricot mi-têtard, une queue de crocodile et quatre petites pattes. Ses mouvements ne lui sont pas encore perceptibles, mais la nausée est comme une mémoire physique, l'omniprésente présence fait que le bébé ne quitte pas la pensée. Tous les organes sont imprégnés par la grossesse et modifient leur fonctionnement : les processus d'accueil son actifs nuit et jour. (MD. Le Pays, p. 69)

De plus, Marie Rivière est surtout motivée par l'idée d'avoir un enfant qui lui tiendrait compagnie dans un pays où elle a perdu ses repères pour vaincre les sentiments de solitude imposés par la politique linguistique du Pays : « *Elle ne connaissait que deux*

remèdes à la solitude : être enceinte, ou se sentir au centre du monde, c'est-à-dire dans un lieu qui vous tient compagnie. » (MD. Le Pays, p. 120)

Cette nausée qui refuse de quitter l'auteure-narratrice est loin d'être un simple symptôme de sa grossesse étant donné qu'elle est aussi le signe d'une nouvelle existence, celle d'un nouvel être qui aura un état civil et une vie à part entière.

Cette grossesse est une compensation du vide ressenti depuis la petite enfance. En effet, Marie Rivière est soulagée car le monde incohérent aurait, peut-être, un sens à la naissance de son bébé. Je donne la vie donc je suis en vie, donc j'existe : « *Elle est enceinte. Elle n'est pas seule. Et le moi existe, vivant, mouvant, quand le monde défait le sujet familial dans son souffle.* » (MD. Le Pays, p. 84)

La nausée et la grossesse sont donc une affirmation de soi au sein d'un pays où l'auteure-narratrice perd ses repères et le sens de la vie. Le vide ressenti est susceptible d'être comblé grâce à la vie que l'auteure-narratrice va donner à un autre être humain. Le sens de l'existence perdu réside donc chez l'auteure-narratrice elle-même. L'accouchement va libérer l'enfant, l'extraire d'un espace fermé et obscur où le sens fait défaut aussi :

Si elle marchait pendant ces différences de pression, elle en était déséquilibrée. Elles s'immobilisaient, Epiphanie et elle. Epiphanie aussi avait peut-être cette même impression de vertige ; peut-être fermait-elle les yeux elle aussi, sur le peu de lumière qui filtrait dans son univers rouge ; cherchant son axe sur la planète. (MD. Le Pays, p. 141)

Nous constatons qu'il y a dans ce passage un sens métaphorique. En effet, l'utérus de l'auteure-narratrice est fermé tout comme le pays yuoangui qui refuse de s'ouvrir sur les langues mondiales et où aussi la clairvoyance manque. L'existence d'Epiphanie, son bébé attendu, dans son ventre permet à Marie Rivière d'imaginer sa propre existence recluse au sein du pays yuoangui, existence attestant de son mal à être et de son absence au monde yuoangui.

Par ailleurs, la machinerie symbolique s'accroît dans la trame narrative, notamment vers la fin de l'histoire, où une scène atteste que l'auteure-narratrice s'obstine à apprendre la vieille langue, donc à tenter de conquérir le sens de la vie au pays. En effet, le roman s'achève par la naissance de sa fille pour laquelle l'auteure-narratrice a choisi sciemment un prénom sous-jacent à son espoir de changer sa vie au pays, prénom à travers lequel elle fait allusion que la préservation de la langue de ses ancêtres n'est possible que

par voie de transmission. Epiphanie : « (du grec ancien ἐπιφάνεια, *epiphaneia*, « manifestation, apparition soudaine ») est la compréhension soudaine de l'essence ou de la signification de quelque chose.³²⁸ »

Epiphanie est cet oiseau de bon augure qui ouvre à sa mère une voie prometteuse car ce n'est qu'au moment de sa naissance que l'auteure-narratrice réussit à saisir et comprendre miraculeusement la vieille langue :

La sage-femme me parlait en vieille langue et je la comprenais, depuis cinq bonnes minutes la vieille langue entrait dans mon cerveau et je la comprenais. Toute à mon affaire, toute à ma lessive, toute au roulement des contractions qui m'obligeaient à m'arrêter, à respirer, à souffler, j'entendais la vieille langue sans y penser. Je buvais la langue. Je nageais dedans. Ça se pensait tout seul. Ça se traduisait pas. Jusqu'à ce qu'une tache noire apparaisse-un papillon qui s'empêtrait, déchirait les maillages, entortillait les fils-j'avais raté un mot, puis deux, et le sens s'était débobiné. (MD. Le Pays, p. 245)

De plus, Epiphanie est le symbole du sort nouveau de la vieille langue tel qu'il est imaginé et souhaité par l'auteure-narratrice, dans la mesure où cette dernière considère que cette langue minoritaire ne peut s'imposer que si elle s'allie aux langues mondiales et connues. Cette grossesse laisse voir la technique de la mise en abyme « *une sorte d'emboîtement gigogne d'utérus [...] de matriochka [...]*³²⁹ » à laquelle recourt M. Darrieussecq pour expliquer le rapport de filiation entre les langues et leur transmission d'une génération à l'autre.

Cette grossesse se veut un réceptacle de significations laissant voir la relation qu'entretiennent les deux langues : le français et la vieille langue sous un angle métaphorique. Marie Rivière, écrivaine qui parle et écrit en langue française, représente la langue française faisant partie intégrante des langues mondiales, donne naissance à sa fille Epiphanie qui parlerait la vieille langue du moment où ses parents ont volontairement décidé de s'installer définitivement au pays yuoangui dont la politique linguistique rejette les autres langues. Cela dit, en filigrane, que la langue française est à l'origine de la naissance de la vieille langue.

³²⁸ [S.N]. *Epiphanie : Sentiment*. [En ligne]. [Consulté le 14 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89piphanie_\(sentiment\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89piphanie_(sentiment))

³²⁹ DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre, In : OLIVER, Annie. *Ecrire l'histoire d'une vie*, art.cit., p. 5.

Le corps français (Marie) renferme le corps yuoanguï (Epiphanie du fait qu'elle aura dès sa naissance la nationalité yuoanguie) :

Ma fille aurait des ours. Elle naîtrait au pays. Elle ferait partie des statistiques du pays [...]. Elle aurait un deuxième prénom yuoanguï qui deviendrait son prénom usuel si elle le souhaitait. Elle parlerait la vieille langue, comme Tiot, comme toutes ces petites éponges à mots. » (MD. Le Pays, p. 121)

Ce corps français offre également au corps yuoanguï la vie et la stabilité : « *Logée dans un corps qui avait tout ce qu'il fallait, dans un corps unique au monde.* » (MD. Le Pays, p. 247)

La scène de l'accouchement minutieusement décrite et la capacité de Marie Rivière à décrypter la vieille langue, lors d'une situation inopportune, ainsi que la disparition de cette faculté éphémère expliquent que les contraintes rencontrées et surtout la détermination à se familiariser avec cette nouvelle communauté linguistique sont à l'origine de la réussite de la narratrice à comprendre la langue, à vaincre donc ce qui menace la stabilité de sa vie. C'est ainsi que Marie Rivière transcende son existence et rompt avec le désespoir car sa relation avec la vie est très intime et elle réalise que le renoncement ou le départ ne sont pas des solutions efficaces.

M. Darrieussecq met en relief ce rapport ininterrompu entre les différentes générations qui transmettent l'une à l'autre la mémoire collective, y compris la langue. De plus, par le truchement de sa grossesse, elle montre implicitement que la mère demeure la première responsable d'une vie comblée de sens :

Nulle part ailleurs l'emboîtement n'était si satisfaisant, eau, corps, eau, corps, un petit corps dans un bain amniotique dans un grand corps dans une piscine. Et à l'intérieur du corps de sa fille un minuscule utérus prolongeait la potentialité du monde. L'effet Vache qui rit des corps féminins. Comme si le temps se lovait dans les ventres, et que les générations y demeuraient, ensemble, une matriochka enceinte d'autres matriochka enceintes. (MD. Le Pays, p. 165)

Au moyen de l'image de ces poupées gigognes, M. Darrieussecq illustre également que l'origine de la répétition de certains événements remonte à la même origine : la mère. Le choix des « matriochka » pour expliquer le cycle de la vie humaine n'est pas fortuit dans la mesure où ce mot comprend les lettres du mot « mère ».

Que la vieille langue soit comprise pendant des instants où l'auteure-narratrice est dominée et subvertie par la douleur, cela nous amène à penser au héros

absurde qui : « *l'est autant par ses passions que par son tourment.*³³⁰ ». En effet, Marie Rivière est tiraillée entre le tourment de vivre au sein d'une communauté linguistique différente de la sienne propre et son désir ardent de maîtriser la langue yuoanguie, « la langue épiphanique »³³¹, qui transparait soudainement. Marie Rivière incarne le héros absurde car elle est consciente de son déficit linguistique mais, contrairement à Sisyphe qui transcende son destin quand il refait la même action celle de soulever l'énorme pierre en toute conscience, Marie Rivière refuse, même en étant consciente de son tourment, le sort tragique. Elle propose donc une fin optimiste quand elle accouche d'une fille censée apprendre et comprendre la langue yuoanguie, C'est ainsi aussi que l'auteure-narratrice transcende l'absurde camusien qui donne souvent à lire des histoires aux fins funestes.

Finement et très prudemment, M. Darrieussecq réactualise une séquence cruciale du mythe de Sisyphe. Le héros constate désespérément, après plusieurs tentatives de maintenir le rocher stable au sommet, qu'il lui est quasi impossible de réaliser ce que les Dieux lui imposent et que cela n'est, en effet, qu'une expression de châtement. En ce moment de désespoir et de perte, il naît en lui des sentiments de révolte et de satisfaction, et au lieu de ressentir la douleur de cette punition, il poursuit consciemment son acte en supplantant son propre destin. De même, Marie Rivière, consciente de la difficulté de la réalisation de son projet, affirme que

Mon projet ressemblait à ce que je vois des livres avant de les écrire : une forme colorée, un climat, une lumière, pour ainsi dire un lieu ; et des silhouettes debout, dansant d'un pied sur l'autre, dans un rythme qui les transformerait en phrases. (MD. Le Pays, p. 20)

Elle s'accroche à son désir de vivre au sein d'un monde unifiant deux langues différentes et son désespoir se transforme en source de satisfaction intérieure. Quand elle comprend la vieille langue lors d'un moment critique, celui de l'accouchement, Marie la perd de nouveau et ressent l'absence du sens de son existence et sa « *sensibilité absurde* » s'accroît à cause de cette langue. A l'opposé de Sisyphe qui trouve dans le tourment le moyen de transcender son sort imposé par les Dieux, Marie choisit pour son roman une fin ouverte et propose, pour le dernier chapitre du roman, le titre : "Naissances" pour traduire l'espoir et l'optimisme. Sa fille Epiphanie, à laquelle elle a transmis la vieille langue puisqu'elle est née au pays, est l'avenir de la narratrice au pays : « *Epiphanie*

³³⁰ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 164.

³³¹ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 250.

couronnée était là. [...] Epiphanie, qui s'était trouvée une forme ; Epiphanie, qui avait consenti à rassembler dans cette chair-ci (et aucune autre) le corps qui la faisait apparaître. » (MD. Le Pays, p. 247-248)

Le consentement d'Epiphanie consiste à apprendre la langue maternelle de sa mère et la protéger de l'oubli et la mort. Cette petite fille incarne la future génération à laquelle il faut apprendre les langues minoritaires, à l'instar du basque, pour les répandre partout dans le monde. L'auteure-narratrice parvient, grâce à cette naissance, à tenir partiellement la promesse qu'elle a faite à sa grand-mère : « [...] celle d'avoir des enfants, et celle d'apprendre la vieille langue. » (MD. Le Pays, p. 152). C'est ainsi également que la narratrice transcende le sort que lui impose la politique linguistique du pays car sa fille parlera et comprendra la vieille langue. Marie a trouvé et a compris soudainement « Eurêka ! » à l'instar d'Archimède, la pièce qui manque à son puzzle, que la langue peut survivre par voie de transmission.

II-2-2- De la nausée à la perte de la langue

La nausée est également présente dans *Ni toi ni moi*. En effet, Camille se heurte à l'absence du sens de son vécu après sa séparation avec Arnaud et la langue "se gèle" dans sa bouche, car sous l'effet du vide qui envahit sa vie, l'auteure-narratrice devient incapable d'écrire les romans. La lecture de la *Nausée*³³² est un moyen lui permettant de comprendre les causes principales du changement du sens des mots, changement qui génère le changement du sens de toute une vie :

Je l'ai oublié, ensuite, j'ai voulu oublier cette intuition mortelle, cette atteinte du centre vital. Mais je m'en souviens. Je m'étais même mise à relire La Nausée de Sartre, à l'époque, pour tenter de comprendre ces objets frelatés et sans vie qu'étaient devenus les mots, ces simulacres exhibés par des taxidermistes. Je me souviens parfaitement de la langue gelée—peut-être parce que j'y suis toujours, en un sens, c'est mon drame : quand j'écris, je revois ses yeux de verre. Comment traduire ce malaise à l'écran ? [...] je ne sais pas—quelque chose qui fasse entendre la langue morte. (CL. Ni toi ni moi, p. 108-109)

³³² SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, op.cit.

Il va sans dire que l'auteure-narratrice éprouve une crise profonde générée par la perte du sens qu'elle traduit par son incapacité à identifier le sens que communiquent les mots de la langue française. Cependant, la lecture de ce passage nous dit que l'auteure-narratrice exploite le double sens du mot « langue » qui renvoie, tour à tour, à la langue en tant qu'entité abstraite et à la langue en tant qu'organe vital qui sert à prononcer les mots de cette langue pour dévoiler les séquelles marquées par la disparition de l'amour dans sa vie. Est-il possible d'entendre les morts ? Oui puisque C. Laurens fait appel à l'oxymore dans le dessein d'exprimer l'ambivalence de ses sentiments car « *les langues mortes ne peuvent par principe qu'imiter (et sans le savoir) les phénomènes de la vie.*³³³ », comme la perte des êtres chers. L'expression « langue morte » fait référence certainement à cette langue composée d'une chaîne de signifiants dépourvus de signifiés, donc de sens, elle est délaissée par C. Laurens au profit du théâtre, tout comme les autres langues mortes inutiles et abandonnées par les différentes communautés linguistiques. Tout change autour de Camille puisque la langue, qui lui permet d'accéder au monde extérieur par le biais de l'écriture pour exprimer sa douleur, se pervertit aussi dans ce monde incohérent et régi par le vide généré par l'absence des personnes qu'elle aime, où les mots ne font que bruir sans produire un sens précis.

Face à ce monde incohérent, Camille/Hélène sollicite l'aide de son ami le psychanalyste pour trouver une explication à sa nouvelle vie loin d'Arnaud et sans mots. En effet, ces mots vides de sens incarnent le vide que vit la narratrice, vide qu'elle voit présent aussi dans son corps pour matérialiser sa souffrance et lui donner un poids supplémentaire. La nausée ressentie par Camille est née de sa crainte de perdre le moyen qu'elle pense le plus efficace pour combler ce vide, en l'occurrence les mots étant donné qu'elle est écrivaine :

D'après Jacques, c'est une belle névrose—aussi belle que vous, dit-il—, un rapport maladif au déchiffrement : un jour, le monde a dû lui sortir par les yeux, et elle essaie de l'y faire rentrer, d'en maîtriser la violence. C'est peut-être pourquoi elle a eu si peur lorsque la nausée l'a envahie, que les mots n'étaient plus un pansement, ne colmataient plus les brèches ouvertes dans son corps, ne calmaient plus mais décuplaient l'angoisse, comme un drogué à qui l'héroïne ne ferait soudain plus d'effet, ou qui se rendrait compte qu'on l'empoisonne, qu'il va mourir. (CL. Ni toi ni moi, p. 145)

³³³ PHILOLENKO, Alexis. Langue morte et langue vivante, *Revue de métaphysique et de morale* 2/2007, n° 54, p. 165. [En ligne]. [Consulté le 20 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-157.htm.

Pour l'écrivain, l'incapacité d'accéder aux mots signifie inévitablement la fin de sa carrière professionnelle également. Par le moyen de cette nausée, C. Laurens exprime une angoisse intime qui pourrait affecter son monde extérieur et changer, par ricochet, son avenir en tant qu'auteure. La comparaison du « Ce corps drogué » inanimé aux mots est l'expression de l'indifférence de cette femme à l'égard de la vie qui devient subitement inutile. Nous trouvons cette même comparaison dans *Le mythe de Sisyphe* :

*De ce corps inerte où une gifle ne marque plus, l'âme a disparu. Ce côté élémentaire et définitif de l'aventure fait le contenu du sentiment absurde. Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, ni aucun effort ne sont a priori justifiables devant les sanglantes mathématiques qui ordonnent notre condition.*³³⁴

Nous constatons donc à travers cette comparaison que la nausée que Camille commence à sentir exprime effectivement « *sa sensibilité absurde* » et lui permet de constater que la langue qui était pour elle une source de production du sens, puisqu'elle l'utilise pour écrire des romans, est la même qui la menace de perdre ses repères dans la vie.

Par ailleurs, les mathématiques, signes d'exactitude, régissent le monde en empiétant sur le sens. En effet, les mathématiques possèdent le génie de donner du sens sans recourir à la forme intégrale du mot ; par les signes c'est tout un sens qui s'exprime. Sa haine envers "les maths", en tant que code métalinguistique, est sous-jacente à sa prise de conscience que le monde auquel appartient l'être humain est régi par des entités vides qui sont pourtant aptes à donner du sens. C. Laurens évoque au même titre qu'A. Camus sa répulsion envers "les maths" en employant la personnification pour rendre compte de la puissance des signes. Elle s'avoue incompétente en mathématique pour insinuer sa perte dans l'insensé où les valeurs, à l'instar de l'amour et de la promesse d'amour, cèdent la place au désordre :

Les mots n'existent plus, restent des signes vides. Pas « je t'aime » et « je ne t'aime pas », pas « oui » et « non », pas « viens » et « va-t'en » ; juste des signes. Deux, comme les photos : signe+, signe—. Des flux réversibles de forces contraires, des ondes affectées d'un coefficient positif, puis négatif, le tout s'inversant par un simple jeu d'écriture mathématique :+, —. C'est ce qui m'anéantit, dans cette histoire : elle est écrite en langage mathématique—un langage que rien n'affecte, sauf des conventions, des valeurs ; on peut ajouter enlever, multiplier, tendre à l'infini ; ça change sans ébranler, ça se meut sans être ému, ça ne remue rien. C'est le contraire absolu de l'amour. Car qu'est-ce que l'amour, sinon une langue vivante ?

³³⁴CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 32.

J'ai toujours détesté les maths, toujours été nulle. Les maths m'annulent. (CL. Ni toi ni moi, p. 123-124)

Dans ce passage, C. Laurens varie les moyens pour décrire son malaise de voir l'être humain perverti par la prolifération de l'injustice et la haine qui détruisent l'amour. Par le truchement des deux expressions « langue morte »/ « langue vivante », C. Laurens met en confrontations deux forces qui s'annulent sans tenir compte de l'importance des sentiments d'amour pour protéger l'équilibre du vécu humain. Elle est dans un deuil constant puisqu'elle a perdu le moyen qui lui permettrait, d'une part, de dire qu'au sein d'un monde exempt de sens, l'être humain n'a plus d'existence et d'autre part, de se réapproprier le sens perdu de son existence suite à la disparition des personnes qu'elle aime.

Par ailleurs, les sentiments désagréables éprouvés par Arnaud dans le restaurant en voyant Camille en train de manger sont également liés aux mots vides de la langue que l'auteure-narratrice ne maîtrise plus. Le dégoût accompagne Arnaud mais il ne provoque chez lui aucune nausée comme si la nausée ressentie par Camille lui était transférée par son amant : « [...] *Je ne croisais pas ses yeux, mais je les sentais poser sur chacune de mes bouchées un regard froid masquant la précision du dégoût—mes mâchoires s'ouvrant sur la viande grasseuse, ma langue.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 215)

Cette histoire d'amour écrite, selon l'auteure-narratrice, dans la langue des "Maths" laisse voir un homme, son amant Arnaud, au comportement absurde puisqu'il s'autorise à substituer la haine et le dégoût à l'amour envers sa bien-aimée, Camille, comme si cette dernière était la vraie responsable de ses douleurs : « *Plus que l'hostilité, son visage exprimait souvent l'ennui, mais l'ennui dans l'ancien sens du mot, un profond chagrin de vivre, un dégoût.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 228)

Ni toi ni moi est l'histoire d'une crise existentielle dont le personnage principal manifeste *sa sensibilité absurde* dans un monde labyrinthique où le doute détruit le sens d'amour et celui de toutes les relations saines. C. Laurens explique à juste titre en réponse à une question liée à ce roman :

F.G : Cela dit, vous ne vous arrêtez pas à la question formelle ; ce n'est pas un roman sur le roman. C'est un roman sur la vie, les sentiments. L'incertitude qui le traverse est l'incertitude même de la réalité.

C.L : *Oui, tout à fait, ce doute, lui aussi, est incarné.*³³⁵

Les personnages de C. Laurens dans *Ni toi ni moi* sont donc les victimes d'un doute existentiel qui remet en question le sens entier de la vie et affirme « la *sensibilité absurde* », la sur-signifiante, qui les habite car sinon : « [...] *qu'est-ce qu'on peut espérer d'une fille qui vous rencontre et se met à lire La Nausée.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 119), pour reprendre les propos de Jacques le psychanalyste décrivant la détermination de l'auteure-narratrice à poser sans lassitude des questions sur le sens de la vie, sur ce doute qui a détruit sa relation d'amour car :

*Une des fonctions de la littérature est de semer le doute, de générer de l'inquiétude au sens propre [...] L'autofiction y participe, et plus largement toutes les pratiques qui mettent en cause la stabilité de la référence, le pacte communément admis entre le langage et le réel. Apporter des questions plus que des réponses, interroger le lieu commun, pour moi c'est la littérature, comme l'explique M. Darrieussecq.*³³⁶

II-2-3- Nausée plurielle

La nausée qui naît suite à l'angoisse occupe dans *l'Interdite* un espace très important. En effet, dès l'incipit du roman, l'angoisse qui tourmente Sultana s'annonce corrélative à l'espace et au temps. Son éloignement de l'Algérie a, au lieu d'atténuer la douleur de l'injustice sociale, attisé en elle le désir de défier toute la société dans le dessein d'anéantir ses angoisses : « *Cependant, distance conjuguée au temps, on apprend à dompter les pires angoisses.* » (MM. *L'interdite*, p. 11)

Chez M. Mokeddem, le temps fait son œuvre et la première révélation faite de la nausée que ressent l'auteure-narratrice, dès son retour à son village natal, est d'ordre existentiel, à l'instar de celle ressentie par Roquentin, le héros de Sartre. Contrairement à M. Darrieussecq qui lie ses nausées à la grossesse ainsi qu'à la métamorphose de son corps afin d'amener son lecteur à saisir son angoisse existentielle, et à C. Laurens qui

³³⁵ LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens, op.cit.*, p. 92.

³³⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre. In : OLIVER, Annie. *Ecrire l'histoire d'une vie, art.cit.*, p. 8.

exprime son dégoût et sa nausée au contact des livres qui lui rappellent son incapacité à utiliser la langue à bon escient pour exprimer ses craintes liées à la disparition du sens de sa vie et annoncer, par ricochet, son angoisse existentielle, M. Mokeddem s'insère dans la société algérienne des années 90 qui nécessitait l'urgence de témoigner dans tous les domaines, en l'occurrence littéraire, de la violence qui a tourmenté toute l'Algérie, d'où l'appellation "littérature d'urgence"³³⁷ qui a eu ses adeptes et ses détracteurs, en faisant de la nausée de Sultana le premier signe de l'absence d'un sens défini de la vie :

Pourquoi cette envie soudaine de reprendre contact ? Est-ce à cause de ma nausée du monde. Une nausée ressortie des oublis par le désenchantement des ailleurs et des là-bas, dans le cru de la lucidité ? Toujours est-il que je me trouvais de nouveau défaite de tout. Mon détachement avait, de nouveau, gommé mes contours, piqué à ma bouche un sourire griffé, répudié mes yeux dans les lointains de la méditation. Ou est-ce parce que la lettre de Yacine était postée d'Aïn Nekhla, mon village natal ? Une conjonction de tout cela, sans doute. (MM. L'Interdite, p. 12)

Dans cet énoncé, M. Mokeddem procède à la définition du mot « nausée » en la distinguant de la nausée ressentie comme signe d'un dysfonctionnement physiologique pour démontrer que la douleur individuelle a partie liée avec les transformations du monde. Sultana se plaint de cette nausée du monde qui a fait d'elle un être géographiquement et mentalement exilé à cause de l'incohérence qui y prime puisque : « là où la lucidité règne, l'échelle des valeurs devient inutile.³³⁸ ». À Ain Nekhla où la nausée se transforme en une nouvelle condition d'existence, Sultana se rend compte de l'absence des valeurs et de l'inutilité d'une vie soumise au désordre.

Les souvenirs dévoilent cette nausée et offrent à Sultana un espace de liberté dans lequel les interdits du village se volatilisent sous l'effet de l'amour et de l'attachement au passé, parce que cet espace imaginaire se réactualise chaque fois que Sultana éprouve le besoin de revoir certains visages du passé. Elle accède à l'euphorie en se livrant à ses rêves et à ses souvenirs tout en étant certaine que ni le temps ni l'espace ne possèdent la magie d'altérer et de travestir sa tranquillité dans son monde imaginaire ; elle y trouve un

³³⁷ « L'urgence est l'essence de la littérature algérienne présente qui, dans une grande mesure, se donne à lire, à voir et à entendre et à interpréter comme un mode d'information sur la société, non un outil de foration de la condition humaine—la primauté de la masse sur l'individu—vieille recette des représentations exogènes. » MAGANI, Mohamed. In MOKHTARI, Rachid. *Le nouveau souffle du roman algérien*. Alger : Chihab, 2006, p. 14.

³³⁸CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 89.

refuge apte à la sauver, du moins métaphoriquement, des tourments que lui causent l'absence de l'amour et le changement brutal de sa vie dans son village natal :

Et soudain, le besoin d'entendre Yacine, d'être avec lui dans cette maison, s'est mis à tourner, derrière les barreaux de mes censures. Quelque chose d'insoumis a brutalement surgi d'une longue léthargie. Mes pensées, en partance, ont submergé ma nausée, attisé le mal du pays. (MM. L'Interdite, p. 12)

La remémoration du souvenir de Yacine permet à Sultana de vaincre le dégoût qui s'est installé dans sa vie puisque ce souvenir a pu donner sens au défi de son passé, celui de l'urgence d'encourager sa rébellion pour mettre l'ordre dans sa vie défaite à cause des valeurs sociales perverties.

Le déchirement de Sultana entre l'Algérie et la France est exprimé à l'aide d'une métaphore comparant le vent du nord au vent du sud. L'exil considéré comme une échappatoire n'a offert à Sultana qu'un sens brisé constaté à travers le prisme de l'Autre, sens qui lui rappelle aussi que la douleur et le désordre ne sont pas inhérents à l'Algérie. La vie n'est qu'un grand leurre qui ne mérite aucun engagement définitif car elle est provisoire. Pour cela, l'indifférence est pour elle une solution convenable pour soulager sa nausée liée à sa crise existentielle :

Mort cette nuit », ma nausée s'était mise à bouillir, à me cuire. Pour l'apaiser, je me suis bercée aux souffles de la tramontane et du vent de sable, en moi mêlés. Je me suis menti : ce n'est qu'un cauchemar, un bélier noir entré par effraction dans le champ blanc de mon indifférence. Ce ne sont que mensonges ou hallucinations, nés de la rencontre de deux vents déments. Ce ne sont que des réminiscences, des ruades du passé sur le désert du présent. Demain, il n'en restera rien. Demain, le vent de sable aura enterré les peurs de l'enfance et de l'adolescence. Demain, la tramontane aura balayé mon Midi. Demain mon indifférence aura de nouveau colmaté ses brèches. (MM. L'Interdite, p. 13).

Au moyen de cette comparaison, M. Mokeddem insinue que le vide naissant de l'absence du sens de la vie ne sera jamais comblé qu'à l'instant où l'on aboutit à saisir que le vrai sens de la vie réside en nous, autrement dit, l'être humain est censé d'abord saisir son Moi pour pouvoir atteindre le sens de l'existence, en se libérant de la pesanteur du passé sans jamais tenir complètement à l'avenir. Il est question d'identifier en soi une certaine forme d'utilité pour réussir à agir dans/sur ce monde où l'arbitraire efface le sens de l'existence. La médecine fait partie intégrante de ces possibilités qui pourraient donner du sens à la vie des autres et permet à l'individu de saisir son propre Moi :

*L'impuissance de l'écrivain face au chaos du monde, aux guerres est pénible. Elle peut engendrer un sentiment de dérision. L'utilité en médecine est plus immédiate. Mais là aussi la confrontation avec la mort renvoie aux limites du savoir, de la médecine, de la vie. Elle me sert au moins à maîtriser l'ego de l'écrivain.*³³⁹

Ayant accepté d'être le médecin du village, Sultana réussit à montrer son indifférence à l'égard de toute une société soumise à des lois qu'elle considère aberrantes puisqu'elles privent la femme de son droit d'être utile dans la vie : « *Je veux rester à Ain Nekhla quelque temps. Cela me donne une illusion d'utilité qui m'est nécessaire, en ce moment. Après, je retournerai à Montpellier.* » (MM. *L'Interdite*, p. 133).

Par ailleurs, la description minutieuse et virulente que fait Sultana d'une rue ordinaire au sein d'Ain Nekhla donne au lecteur la nausée. En effet, la narratrice, désespérée de sa situation, celle d'une femme souhaitant améliorer l'ordre des choses dans son village natal ainsi que celui de son pays, scrute les lieux pour découvrir d'où provient la nausée qui détruit progressivement son quotidien. La description répugnante de la rue est une forme de vengeance accusant toute la société d'avoir encouragé l'injustice à travers la fausse éducation donnée à ces enfants aliénés par les traditions et l'intégrisme. Ainsi, l'auteure-narratrice accuse, responsabilise et défie cette société qui encourage la lâcheté. Elle dit à propos de la rue :

Je regarde la rue, effarée. Elle grouille encore plus que dans mes cauchemars. Elle inflige, sans vergogne, son masculin pluriel et son apartheid féminin. Elle est grosse de toutes les frustrations, travaillée par toutes les folies, souillée par toutes les misères. Soudée dans sa laideur par un soleil blanc de rage, elle exhibe ses vergetures, ses rides, et barbote dans les égouts avec tous ses marmots. (MM. *L'Interdite*, p. 15)

Nous constatons à travers ce passage que M. Mokeddem relie les images nauséabondes, qui reviennent dans son esprit comme une obsession, beaucoup plus à l'espace. En effet, la notion de l'espace est symptomatique chez M. Mokeddem de la perte des lieux, des repères et donc du sens de toute son existence aussi. L'idée de changement présente dans *Le Pays* de M. Darrieussecq est presque la même dans *l'Interdite*, étant donné que la vue de ces rues suffit à faire comprendre que l'intégrisme a envahi l'Algérie pendant les années 90 en dénaturant les valeurs sociales pour ne laisser qu'un pays

³³⁹ MOKEDDEM, Malika. In : LABTER, Lazhari. *Malika Mokeddem, à part, entière, op.cit.*, p. 45.

désordonné. M. Mokeddem écrit à ce propos : « *L'éloignement n'atténue rien. La douleur est le plus lien le plus fort entre les humains. Plus fort que toutes les rancœurs.*³⁴⁰ »

En plus du procédé de description qui a permis à l'auteure-narratrice d'exprimer son indignation contre la société, le procédé de comparaison réduit le Sud à un récipient destiné à recevoir les déchets de l'Algérie. En effet, la nausée dont souffre Sultana est ressentie également par certains habitants d'Ain Nekhla, à l'instar du chauffeur de taxi. Ce dernier a ressenti la nausée à l'arrivée de Yacine à Ain Nekhla, arrivée qui est selon lui, la cause principale de l'effondrement des valeurs sociales au sein de ce village car ce médecin était un membre actif du RCD. Les tentatives de Yacine, Sultana et Salah de propulser ce village dans la voie du développement déplaisent aux intégristes :

-Pourquoi il est venu ici, ce kabyle ? Même les enfants du Sahara, quand ils deviennent médecins ou ingénieurs, ils vont dans le Nord ou à l'étranger. Les gens ne viennent ici que dans les prisons ou par mesure disciplinaire ! Nous du Sud, on est une punition. Un cachot ou une poubelle pour tous les nababs du Tell. Ils ne nous envoient que la racaille du pays ! La preuve, il est au RCD, le tabib. Mais il est mort, il y a deux jours. On va l'enterrer cet après-midi ! (MM. L'Interdite, p. 18)

Par ailleurs, Salah recourt à la comparaison pour reprocher à Sultana la souffrance qu'elle a infligée à son ami Yacine en s'éloignant de lui, en s'exilant. En effet, cette comparaison laisse voir la haine de Salah envers Sultana à cause de ses idées révolutionnaires qui l'ont éloignée du pays et de l'homme qui l'a sincèrement aimée. La comparaison de l'amour de Yacine à l'abcès, à un amas de pus, laisse sentir une sorte de nausée à l'idée de penser que l'amour de Yacine pour Sultana était une grande erreur faisant de lui une victime sacrificielle :

-Tu n'as jamais daigné lui rendre visite ni même répondre à son courrier. Mais tu arrives à l'heure pour son enterrement ! Il te portait en lui comme un abcès profond. C'est peut-être ça qui l'a tué ! Je me suis toujours demandé ce qu'il trouvait que n'aurait pu lui offrir une autre femme moins compliquée, murmure-t-il entre ses dents. (MM. L'Interdite, p. 23)

Salah considère que la présence de Sultana dans la vie de Yacine avait partie liée avec l'attitude résolument offensive de certains habitants d'Ain Nekhla envers Yacine. Ce dernier a cumulé une série de problèmes à cause de son adhésion aux idées de Sultana, idées qui l'ont empêché d'améliorer sa vie dans ce village.

³⁴⁰ MOKEDDEM, Malika. In : CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem. Métissages, op.cit.*, p. 24.

La réaction de Salah affecte Sultana et lui communique le dégoût qu'il ressent à son égard à cause de son sens d'irresponsabilité envers Yacine. Cela se confirme à la lecture de l'extrait ci-dessous dans lequel Sultana ne parvient pas à se reconnaître dans la glace. La nausée qu'elle ressent en voyant son reflet donne à lire un Moi agité par les remords à cause de son insouciance pour sa relation avec Yacine qui a continué à l'aimer malgré la souffrance ressentie : « *Il s'en va. Debout devant la glace, je me regarde. Visage défait, poches sous les yeux. Qui est-elle, celle-là avec sa moue nauséuse, avec ses cheveux si las ?* » (MM. *L'Interdite*, p. 57)

Cette hallucination est le produit de la pensée de Yacine à l'égard de Sultana et le reflet d'un visage défiguré par l'éloignement et l'absence de l'amour.

La nausée qui rappelle à Sultana sa crise existentielle, celle d'une femme désarmée et incapable d'offrir l'amour, ainsi que les différentes difficultés qu'elle a endurées dans le passé pour pouvoir s'affirmer, affecte également le vécu innocent des enfants à Ain Nekhla. C'est Dalila, le double de Sultana et amie de Yacine Meziane, qui définit à son tour la nausée qu'elle ressent. La nausée qui tracasse la petite Dalila est tributaire de l'ambiance macabre qui résulte de la mort. En effet, son refus de se rendre sur la tombe de Yacine est sous-jacent à sa révolte contre toute l'existence. Il n'est pas vain que M. Mokeddem délègue Dalila, l'enfant symbole d'optimisme, pour discourir d'une problématique existentielle de taille, à l'instar de la mort et le paradis, dans la mesure où elle vise à amener le lecteur à comprendre que le désespoir a atteint son paroxysme à Ain Nekhla en affectant aussi les enfants.

Le chagrin profond de Dalila suite à la perte de son ami Yacine fait qu'elle refuse de le savoir seul et abandonné. En effet, l'image du chien mort et des vers qui se collent à lui symbolisent les meurtres et les assassinats qui ont violé l'innocence et la virginité de l'Algérie durant les années 90 où les intégristes se donnaient le droit, au nom d'une religion contrefaite, d'infliger impitoyablement la mort aux autres. C'est cette mort malsaine qui suscite chez Dalila la nausée puisqu'elle est consciente de l'injustice qui prime dans la société, mais son jeune âge et l'autorité de sa famille l'empêchent de contribuer à l'amélioration de la situation de son village. En effet, la remise en question du Paradis et sa réduction en un baignoire méphitique sont l'expression de la révolte de cette fille et de ses semblables contre cette légion de personnes qui se croient maîtres du paradis au nom d'une religion truquée :

« *-Il a été enterré ? [...]* »

- *Ils l'ont mis dans un trou et maintenant ils repartent chez eux avec sa voiture. »*
(p. 70)
[...] Pourquoi les gens, ils disent toujours des mensonges sur la mort ?
- *Quels mensonges ?*
- *Ils disent toujours que les morts vont au paradis, au ciel.*
- *Parce qu'ils le croient. Cela te choque ?*
- *Les morts, ils restent dans la terre. Ils vont pas au ciel. Si tous les morts étaient au ciel, il serait noir de gens, le ciel, plus qu'avec les sauterelles ! Quand mon chien est mort, mon père est allé l'enterrer par là-bas. Après deux semaines, je suis allée à sa tombe et j'ai creusé. Je voulais voir. La peau de mon chien, elle était toute trouée par des vers. Plein, plein de vers et ça sentait mauvais, tellement mauvais que je pouvais même pas pleurer. J'ai fait que vomir sur le corps, c'était pareil. Alors je pouvais plus m'arrêter...Après j'ai été malade et j'ai fait des cauchemars. C'est que ça la mort. Le paradis, c'est qu'un nid de vers, un piège de terre pourri et la vie des gens, elle tombe toujours dedans.*
- *Tu dis cela parce que tu as du chagrin. L'idée du paradis est pourtant un espace qui aide à vivre beaucoup de gens. Tout le monde n'en a pas la même conception que toi.*
- *Le paradis, c'est pas un espace ! C'est le piège de la mort. La vie, dedans, elle devient un vomissement. La mort, elle est vraie la mort. Elle est dans la terre. On peut pas rêver bien avec du vrai. Pour rêver, il faut des choses qui existent pas et des choses du ciel, pas de la terre.³⁴¹ (MM. L'Interdite, .p. 70-71)*

La nausée fait donc partie intégrante de la vie et de la vérité immédiate. Il n'est de vie réelle dans l'espace décrit que lorsque l'être humain éprouve du dégoût puisqu'il fait preuve de sa sensibilité face aux différents changements de l'existence. La phrase soulignée traduit aussi la vacuité du sens du monde et laisse entendre une remise en question de l'existence de Dieu.

D'autres personnages principaux de *l'Interdite*, à l'instar de Vincent Chauvet, ressentent une nausée qui varie selon le contexte en dévoilant d'autres aspects de l'absence du sens de la vie. Sa rencontre avec Sultana l'a encouragé à raconter sa souffrance interminable à cause de sa maladie en employant des expressions et termes qui laissent sentir son désagrément à l'égard de sa vie dépendante des grandes machines :

Merde alors ! Vous pissiez du sang ! [...] A l'évidence beaucoup sont ainsi, à fabriquer le tartre comme de vieilles bouilloires, c'est banal et connu. C'est rassurant. Vous vous rappelez que l'un de vos amis en avait terriblement souffert. [...] Vous tirez la chasse et votre sang s'en va comme les excréments aux égouts. (MM. L'Interdite, p. 106)

Certes, le mot « nausée » ne figure pas dans l'énoncé ci-dessus, mais les qualificatifs que Vincent a employés pour se confesser à Sultana créent une ambiance morbide et laissent sentir, à juste-titre, le dégoût et le désespoir. Par ailleurs, cette nausée

³⁴¹ C'est nous qui soulignons.

éprouvée, en tant qu'effet indésirable de sa maladie, conduit Vincent à découvrir l'autre revers de la vie, celui de la monstruosité et de l'injustice. Les sensations de dégoût qu'il a éprouvées suite à sa maladie sont à l'origine d'un vide immense lié à cette société qui s'enlise dans ses maux, dégoût qui l'a transformé en un homme indifférent puisqu' :

« » Une profonde métamorphose s'opère en vous à cette première sortie d'hôpital. Par un effet paradoxal du choc subi, la myopie avec laquelle vous avez, jusqu'alors, appréhendé le monde, a disparu. Et cette vision brutalement réajustée, aiguisée, devient votre seconde maladie. Pour la première fois, vous découvrez la vie comme vous ne l'avez jamais vue, avec ses traits cruels et l'éternité concentrée dans l'instant. Vous devenez doué d'une sorte d'acuité cosmique pour sonder le microscopique extérieur et intérieur. (MM. L'Interdite, p.107)

Vincent subit au même titre que Roquentin une métamorphose au niveau de son corps. Cependant, nous constatons que la nausée ressentie par Roquentin est générée par la forme désagréable de son corps métamorphosé, tandis que Vincent s'est présenté de prime abord en tant qu'être indifférent à force d'être victime des injustices infligées aux malades. Vincent est tout comme Marie Rivière dans la mesure où la nausée qu'il a ressentie a précédé sa métamorphose physique. Cette métamorphose exprime aussi le premier contact de Vincent avec la figure de l'absent, celle de l'algérienne qui a généré, par la présence de son rein, une forme d'absence qui a aiguisé le regard de cet homme en le rendant clairvoyant puisque sensible à la cruauté et aux ignominies de la vie.

La mise en exergue de la nausée à travers trois personnages, ayant un âge et une nationalité différents, permet à M. Mokeddem de saisir le Moi de son personnage principal Sultana et le degré de son implication dans le mouvement de l'évolution de la société pour montrer sa sensibilité face à un monde muni de sens contraire à l'ordre souhaité des choses.

Nous constatons que dans les trois romans, la figure de l'absent crée chez les narratrices des sentiments ambivalents en les mettant à l'épreuve d'une « *sensibilité absurde* » ; la vie devient ardue étant donné qu'elle est dépourvue de sens. Il en résulte également un vide profond et insurmontable dans la mesure où chaque narratrice devient étrangère à elle-même ainsi qu'au monde. Ce sentiment d'étrangeté à soi et au monde se traduit par le mutisme qui affecte la langue laissant voir des personnages solitaires et abandonnés à leurs crises existentielles. Par le truchement de la nausée ressentie au cours de sa grossesse, M. Darrieussecq a mis en relief la métamorphose de la société ainsi que celle de sa propre personne. M. Mokeddem se délivre symboliquement des tourments de

sa nausée existentielle en mettant en scènes trois personnages différents qui renvoient, par les jeux de la fiction à l'auteure-narratrice, et qui souffrent tous des affres de la nausée existentielle. C. Laurens, quant à elle, exprime, à travers la notion de la nausée, la douleur d'une écrivaine qui rejette la langue (elle cesse d'écrire durant quelques mois car elle croit que la langue devient incapable de produire le sens qu'elle cherche à donner de sa vie) qui lui rappelle la trahison de son amant. Dans notre corpus d'étude autofictionnel, les auteures-narratrices relatent une histoire de métamorphoses car : « *l'autofiction, ce n'est pas simplement une vie fictionnalisée, c'est une « entière métamorphose » de la vie, même si ses effets ne sont pas aussi spectaculaires qu'un embarquement pour Mars.*³⁴² »

Ainsi, la présence de la nausée dans les trois romans est l'expression d'une angoisse obscurcissant le vécu de ces narratrices qui tentent, chacune à sa manière, de changer et d'embellir sa propre existence parce que : « *Ce Moi, qu'on peut appeler postmoderne, s'il est permis de lui donner une appellation contemporaine, doit inventer une autre reconstruction que celle de l'(auto)biographie classique.*³⁴³ »

En effet, « *cette sensibilité absurde* » mise en exergue laisse voir une sur-signifiante de ce Moi appelé par S. Doubrovsky postmoderne en ce qu'il s'associe aux métamorphoses de la société en exprimant sa propre crise existentielle. L'écriture autofictionnelle est loin d'être une simple tentative de décrire une crise existentielle propre à l'écrivain mais elle est une transcription de cette douleur profonde qui prive l'auteur du goût de la vie. S. Doubrovsky explique à juste titre que :

*La personne qu'il s'agit de séduire, avant d'être le lecteur éventuel, la femme aimée, c'est surtout l'auteur lui-même. Loin d'être projection d'une autosatisfaction, le projet autofictif est compensation, par le biais de la fictionnalisation d'un profond ennui, voir de dégoût de soi, d'un rejet de sa propre existence, à laquelle il va falloir refaire sinon une beauté, du moins retrouver un intérêt.*³⁴⁴

Dans cet ordre d'idées, la troisième partie sera consacrée essentiellement à cette écriture séductrice servant de toile de fond au projet autofictionnel et donnant à ces

³⁴² DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre. In : OLIVER, Annie. *Ecrire l'histoire d'une vie*, art.cit., p. 10.

³⁴³ DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe, *op.cit.*, p. 23.

³⁴⁴ DOUBROVSKY, Serge. Textes en main. *Autofictions & Cie, RITM*, 1996, n°6, p. 209.

femmes en mal d'être l'opportunité d'investir le mot pour traduire leurs maux parce que le critère majeur de l'autofiction est « *la recherche d'une forme originale.*³⁴⁵ »

³⁴⁵ VILAIN. Philippe. *L'autofiction en théorie*. Paris : La transparence, 2009, p. 17.

TROISIÈME PARTIE

La sur-signifiante du "Moi" comme voie du possible : deuil et écriture analytique

Dans la partie précédente, nous avons tenté d'expliquer sous un angle camusien les manifestations de « *la sensibilité absurde* » éprouvée par les auteures-narratrices comme signe d'une sur-signifiante du "Moi". Dans la présente partie, notre intérêt portera sur l'écriture analytique liée au travail de deuil opéré par les auteures étudiées pour expliquer les différentes manifestations d'une signifiante et d'une sur-signifiante du "Moi" comme tentative renouvelée pour colmater les brèches générées par les différentes absences et se libérer ainsi du vide parce que « *Le deuil est alors appelé pour sortir du vide* ». ³⁴⁶»

Nous interrogerons le deuil de la langue maternelle dans le dessein de revisiter les conséquences de la disparition de la mère et de ressusciter son image. L'introspection n'a pas seulement pour dessein de pleurer et regretter cette absence mais elle tend à réinscrire le sujet féminin dans le mouvement de la vie humaine à l'épreuve de la présence et du regard de l'Autre, « *cet Autre, l'homme qui écrit* ». ³⁴⁷ »

Nous lions ce travail de deuil à l'écriture analytique entendue comme processus thérapeutique faisant de la page de l'écriture un divan allégorique car « *Ecrire est le tracé du silence — corps du temps en feuille blanche* ». ³⁴⁸». A travers l'écriture analytique, nous questionnerons le silence de ces femmes endeuillées en investissant les différentes manifestations de l'inconscient dans chaque texte et son rapport étroit avec la sur-signifiante du "Moi". Nous accorderons de l'intérêt au travail de l'écriture et du langage notamment dans la mesure où l'autofiction est par essence une fiction du langage.

L'écriture sert en même temps de stratégie de survie et de deuil. Faisant le deuil de sa mère, R. Barthes se voit comme Sisyphe, le héros absurde qui, grâce à ses passions, réussit à vaincre sa douleur : « *Un deuil atroce recommence (mais n'avait cessé). Recommencer sans repos. Sisyphe* ». ³⁴⁹»

De même, les auteures-narratrices psychanalystes et/ou médecin s'engagent dans un travail de deuil où elles ne se lassent pas de répéter, par le truchement de l'écriture, le cycle d'une douleur profonde puisqu' : « *écrire est l'acte de la différence. C'est le temps de ce suspens et de ce retour, [...]* » ³⁵⁰». Elles luttent contre le changement inattendu du

³⁴⁶ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 286.

³⁴⁷ CENDRARS, Blaise. *Moravagine*. Paris : Grasset, 1983, p. 223.

³⁴⁸ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.* p. 57.

³⁴⁹ BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil, 2009, p. 151.

³⁵⁰ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 48.

sens de leur vécu en exploitant la langue, elles sont également à l'instar de Sisyphe qui, grâce à sa volonté, « juge que tout est bien.³⁵¹ » Leur « *sensibilité absurde* » est à l'origine d'une grande lutte contre l'absence du sens parce que : « *la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'hommes. Il faut imaginer Sisyphe heureux.*³⁵² »

Nous tenterons donc dans cette troisième partie, non pas d'imaginer Camille, Marie et Sultana heureuses, mais plutôt de mettre en exergue les différentes stratégies scripturaires mises à l'œuvre par chacune des auteures, comme signes de lutte pour vaincre les maux de la solitude et redonner sens à l'insensé, pour remplir le Moi « vacant » et exprimer, par les mots, cette sur-signifiante du "Moi".

Comme l'explique à juste titre P. Forest à propos de la littérature qui :

Consiste très exactement en cette tentative fatalement vaine et aporétique conduite afin que le langage n'abdique pas tout à fait devant le néant auquel il s'oppose et qui lui échappe. Non pas pour dire le « rien » de la mort – car de celui-ci [...] il n'y a rien à dire [...]. Mais bien pour témoigner, en dépit de tout, de ce « rien » – un tel témoignage exigeant le protocole paradoxal propre à la littérature qui, seule, se propose de dire et de taire à la fois.³⁵³

Nous nous consacrons donc dans la présente partie à l'étude de la sur-signifiante du Moi, de la transcendance de cette « *sensibilité absurde* » liée à l'absence, par le truchement des procédés scripturaires investis par les trois auteures car l'autofiction est « *un fantasme filé sur la page* », nous dit M. Darrieussecq.³⁵⁴

³⁵¹ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 168.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ FOREST, Philippe. *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus*, Cécile. Paris : Default, 2010, p. 115.

³⁵⁴ DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre. In : OLIVER, Annie. *Ecrire l'histoire d'une vie*, art.cit., p. 7.

CHAPITRE I

Deuil de la mère/deuil de la langue

L'analyse effectuée sur le travail du deuil a permis à S. Freud de mettre en exergue la rébellion du sujet contre l'objet aimé en affirmant que : « [...] le deuil se doit de remplir une mission psychique définie qui consiste à établir une séparation entre les morts d'un côté, les souvenirs et les espérances des survivants de l'autre.³⁵⁵ »

En effet, la rébellion mise en évidence par S. Freud varie selon les formes de deuil qui sont, à leur tour, tributaires du contexte. Ainsi, lorsque le deuil concerne la langue, la rébellion s'exprime à l'aide d'un simulacre langagier qui se manifeste, soit sous une forme hallucinatoire de « la relique », soit sous la forme de la déconstruction comme signe avéré de révolte comme l'a bien expliqué M. Gontard. Dans une tentative de développer les travaux de S. Freud, P. Fédida précise que la relique occupe une place cruciale dans le travail de deuil en en donnant la définition suivante :

Fragment d'un corps disparu en lequel se recueille le souvenir de l'être dans sa totalité, la relique est objet sacralisé qui, à la faveur d'une véritable dérision du quotidien, interdit au disparu de séjourner désormais parmi les habitudes et lui assigne pour résidence quelques pauvres restes retenus de lui ou prélevés de son apparence.³⁵⁶

En littérature, la relique prend la forme d'un fragment de la langue perdue qui renvoie généralement à l'être aimé absent et dont le sens devient insaisissable mais dont la valeur identitaire du signifiant est incontestable comme l'explique M. Gontard : « En littérature la relique va être un fragment de la langue perdue dont le sens est devenu inaudible mais dont la vertu identitaire du signifiant est irrécusable.³⁵⁷ »

L'analyse du deuil de la langue dans notre corpus nous permettra de montrer comment l'autofictionnaliste soumet la langue française, en tant que langue principale d'écriture, à l'expérience de l'Autre, ici le lecteur qui emploie une langue différente de la

³⁵⁵ FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Tizi Ouzou : Odyssée, 2010, p. 79.

³⁵⁶ FEDIDA, Pierre. *L'absence*, op.cit., p. 76.

³⁵⁷ GONTARD, Marc. Le deuil de la langue. Littérature bretonne de langue française. *Cahiers de Sociolinguistique*, art.cit., p. 185.

langue française et l'auteur qui appartient à une autre aire culturelle, pour attester de son étrangeté dans cette langue qui absorbe sa langue maternelle ou la langue employée par un être absent qui lui est cher.

Nous étudierons, dans le présent chapitre, le deuil de la langue dans notre corpus à travers, d'abord, la prospection de la forme hallucinatoire de la relique, et ensuite par l'étude des procédés de déconstruction dans chaque roman. Cela nous aidera à faire part de cette médiation refuge dont traite P. Fédida : « *Ainsi, tout autant qu'elle préserve de la menace que font peser les morts sur les vivants, la relique introduit chez ceux-ci la médiation nécessaire à la conservation de leur propre vie.* »³⁵⁸

Etant donné leur « *sensibilité absurde* », les trois auteures-narratrices se protègent de toute forme d'effondrement de leur Moi en se révoltant, par le truchement de la langue, contre une existence qui s'autorise l'injustice à cause de la prolifération de l'insensé parce que :

*Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le cogito dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lien commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes.*³⁵⁹

Cette révolte est dans le roman autofictionnel, en l'occurrence notre corpus, l'expression d'un besoin urgent visant à conserver le souvenir du passé sans en être l'esclave, et elle est aussi une tentative renouvelée d'exprimer les limites de « *la sensibilité absurde* » à laquelle se sont confrontées les auteures-narratrices, « *sensibilité absurde* » qui réclame une écriture révoltée incarnant l'homme révolté décrit par A. Camus, qui s'emploie à réajuster le sens de la vie.

³⁵⁸ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 77.

³⁵⁹ CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1965, p. 431-432.

I-1- La langue maternelle comme "relique langagière"

I-1-1- La vieille langue : une promesse de renouer avec la mère

Dans le roman *Le Pays* de M. Darrieussecq, la rupture avec le pays survient à l'instant même où Marie Rivière tente de franchir toutes les frontières linguistiques dans le dessein de créer des rapports sociaux aux accents amicaux avec les yuoanguis, car elle constate que son éloignement géographique du pays de ses ancêtres est à l'origine de son éloignement de la vieille langue. L'auteure-narratrice éprouve avec la vieille langue, qui renvoie à la langue basque aussi, une relation très complexe à cause de son impuissance à se familiariser avec le code de cette langue. Ce déficit linguistique dont souffre l'auteure-narratrice est lié à son histoire personnelle celle d'une fille élevée dans un milieu français et attachée à une mère qui vénère ladite langue :

Quand je parle de la "vieille langue" c'est aussi pour signifier le lituanien, le quechua, ... Pour parler de la situation de la langue basque, je me dis que, côté espagnol, ils sont en train de tenter une expérience. [...] C'est un bilinguisme qui a raté puisqu'il arrive que cela ne rate pas même lorsque les parents ne parlent pas la même langue. Là, ça a raté pour diverses raisons. Mais il m'est resté une familiarité. Par la suite, lorsque j'ai voulu réapprendre le basque, c'était à la fois plus facile et plus difficile que pour d'autres. J'avais la structure. Elle m'était évidente et pourtant dieu sait qu'elle est complexe. Mais je suis incapable de parler concrètement, j'ai un vrai blocage psychologique, ça rentre et ça ne sort pas, j'absorbe, j'arrive à peu près à lire et il m'est impossible de parler. Tout ça est strictement biographique mais, dans le livre, il y a un reflet de cela [...] J'ai été élevée par une mère qui parle basque comme elle respire donc, pour moi, c'est quelque chose de très familier...³⁶⁰

La vieille langue est l'image refoulée de la mère silencieuse qui est devenue distante de sa fille à cause du fils perdu et de son attachement à sa propre langue. Nous lisons dans les propos de M. Darrieussecq une justification, voire même une excuse, à l'égard de sa mère puisque son blocage linguistique s'interpose entre elles en tant qu'obstacle empêchant de normaliser la relation mère/fille.

La vieille langue renvoie donc à toutes les langues minoritaires en cours de disparition ; c'est une langue morte mais dont la présence dans l'environnement quotidien de la narratrice est incontestable sans qu'elle ne puisse, par ailleurs, en comprendre

³⁶⁰ DARRIEUSSECQ, Marie. In : PIERRE, Thomas. Marie Darrieussecq. Écrivain : Le Pays est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays, art.cit.

intégralement la valeur sémantique : « *Depuis l'indépendance, la vieille langue pouvait enfler, s'écrire, se nuancer. Elle pouvait aussi mourir. Elle avait la place et le temps. C'était un morceau de l'histoire du pays où un grand lecteur pouvait dire : « J'ai lu toute la littérature yuoanguie. »* (MD. *Le Pays*, p.113-114)

L'expression « La vieille langue » nous permet aussi de discerner le rapport lointain qu'entretient la narratrice avec la langue de sa mère, rapport qui s'exprime essentiellement par les souvenirs du passé. De plus, cette expression explique aux lecteurs que ces langues minoritaires sont obsolètes et qu'elles nécessitent un travail de rénovation afin d'affirmer de nouveau leur présence dans le monde. Par ailleurs, cette même expression s'emploie allégoriquement afin de décrire la désolation que ressent la narratrice à l'égard de la langue de sa mère, une langue qui réfère en même temps à sa rupture avec son pays d'origine et à son déficit linguistique à cause de son incapacité à l'utiliser comme il se doit :

*[...] Elle ne sait plus très bien comment on fait, avec ce pays. [...] Comment on parle, bien qu'en version française elle retrouve l'accent dans sa bouche, une râpe en arrière du palais, toutes voyelles ouvertes. Ce qui se dit et ce qui ne se dit pas, les sujets qu'on aborde et ceux qu'on tait, ça, c'est comme le ski, ça reviendra tout seul. (MD. *Le Pays*, p. 48)*

Cela nous amène également à rendre compte, à travers le deuil de la langue, de la vie qui devient subitement absurde à Marie Rivière, dans le pays, suite à l'absence du sens appuyée par son incapacité à parler la vieille langue. Il est question de malaise quand la protagoniste s'est sentie rejetée au premier contact avec les habitants du pays à cause de son incapacité à se familiariser avec sa langue maternelle. En effet, la mise en exergue de son déficit linguistique est symptomatique d'un travail de deuil de la mère absente comme l'explique à juste titre M. Gontard : « *l'oubli de la langue maternelle dans l'autre langue, langue de la Loi comme le montre Derrida, c'est-à-dire langue du Père, s'inscrit dans le texte comme conduite de deuil. Car c'est bien du deuil de la mère et à travers elle du deuil de l'origine, qu'il s'agit.*³⁶¹ »

La vieille langue obsède l'esprit de l'auteure-narratrice qui commence à constater que sa mère porte un amour particulier pour tout ce qui a trait à cette langue, à l'instar

³⁶¹ GONTARD, Marc. Le deuil de la langue. Littérature bretonne de langue française. *Cahiers de Sociolinguistique*, art.cit., p. 189.

d'Unama son écrivain de prédilection, qui a pu s'imposer dans leur vie grâce à sa maîtrise de la vieille langue et qui a réussi également, en tant qu'écrivain qui emploie les mots de cette langue, à conquérir l'amour de sa mère :

Le livre d'Unama que ma mère préfère est une rêverie sur les origines atlantes du pays : tous les Yuoanguis (les vrais) portent la cicatrice d'anciennes ouïes derrière les oreilles. Année après année Unama lui a dédié chacun de ses livres, à ma mère, en vieille langue. (MD. Le Pays, p. 240)

Unama est l'auteur préféré de la mère de l'auteure-narratrice car il a pu l'aider à renouer avec son passé et ses origines en joignant dans son texte deux composantes essentielles de l'identité, en l'occurrence la langue et les traditions.

L'information fournie dans cet énoncé paraît, à première vue, supplémentaire pourtant, elle est bavarde de sens étant donné qu'elle nous renvoie à la tristesse de l'auteure-narratrice qui se compare implicitement à cet écrivain. En effet, la distance existant entre la mère et la fille, en raison d'un souvenir attristant (celui de la mort de son petit frère) comme nous l'avons déjà expliqué, s'accroît parce que Marie Rivière n'est pas parvenue à satisfaire sa mère à cause de son incapacité à écrire des romans en langue yuoanguie. Ce faisant, la mère reste indifférente à l'égard du succès de sa fille : « *ma mère avait lu mon premier roman gentiment et sans commentaire : je pouvais bien lui rendre la pareille en visitant son exposition.* » (MD. Le Pays, p. 198), cette lecture de complaisance suivie sciemment d'un silence est sous-jacente à un nouvel éloignement de la mère qui ne parvient pas à trouver dans ce roman un trait d'union avec ses rêveries. Le silence de la mère redouble la douleur de la narratrice et décourage toute forme de dialogue relative soit à la langue de l'écriture de ce roman soit à son sujet, ce qui laisse béante la brèche de l'absence.

Cet oubli de la langue maternelle et l'envie de voir l'image de la mère présente s'expriment par le recours de l'auteure-narratrice à l'utilisation de certaines expressions et mots qui constituent un souvenir de sa vie au pays. Nous nous apercevons, dès l'incipit du roman, que l'auteure-narratrice implique sciemment le lecteur dans la problématique de la langue en évoquant la vieille langue parlée dans son pays d'origine : « *«ça va ? » demanda mon mari. « Hala hula »³⁶² répondais-je, c'était une des rares expressions que*

³⁶² C'est nous qui soulignons.

je connaissais en vieille langue, couci couça³⁶³, ma mère en usait souvent. » (MD. Le pays, p. 18) (Rappelons que ce passage a été déjà cité)

Les deux expressions soulignées dans l'énoncé constituent la relique à travers laquelle Marie Rivière conserve le souvenir de sa mère ainsi que celui de sa grand-mère morte, puisque ces deux expressions lui rappellent leur image lorsqu'elles s'expriment en vieille langue, en d'autres termes, elles actualisent leur présence dans l'esprit de l'auteure-narratrice.

Cela explique l'effort fourni par l'auteure-narratrice à employer, en dépit de son pauvre vocabulaire, la relique qui prend la forme du simulacre langagier que nous avons soulignée, pour exprimer sa volonté à effacer l'absence de sa mère. A travers le fragment langagier extrait de la langue maternelle et mis en place par l'auteure-narratrice, le rapport étroit qu'entretient la narratrice avec la langue de ses ancêtres exprime le travail de deuil qu'elle fait de ladite langue en vue de la ressusciter et d'affirmer ainsi sa présence, mais il s'agit d'un deuil inconsommable puisque la vieille langue n'est pas encore tout à fait morte.

Le vocabulaire limité de l'auteure-narratrice en vieille langue est compensée dans le roman par son recours itératif à l'expression « la vieille langue » qui remplace les mots de cette langue. Ainsi, cette expression est une relique générique qui rassemble et conserve tous les souvenirs de Marie liés à la mère et au pays natal.

Il s'avère aussi que l'auteure-narratrice tisse avec la vieille langue un rapport intime et ancien puisque cette langue fait l'objet d'une promesse qu'elle n'a pas pu tenir. Cette promesse liée à la vieille langue rappelle à l'auteure-narratrice, tour à tour, l'image de sa grand-mère, à laquelle elle a promis d'apprendre ladite langue, et son échec car elle n'a pas réussi à apprendre la vieille langue :

Je lui [sa grand-mère] fis deux promesses : celle d'avoir des enfants, et celle d'apprendre la vieille langue. Je supposais que c'était son désir. Je tenais, sur son lit de mort, un discours amoureux. Elle était encore là. C'était encore elle. Elle a respiré un grand coup et elle n'a plus jamais expiré. Quand nous déposâmes ses cendres à la Maison des Morts, et que nous composâmes son portrait funéraire, où était partie ma promesse ? Qui la gardait, où ? Où était celle qui avait fait naître ce besoin enfantin de promettre ? Je remis les promesses à plus tard. (MD. Le Pays, p. 152)

³⁶³ C'est nous qui soulignons.

Ce chagrin infiltré dans les propos de l'auteure-narratrice est, en effet, l'expression d'une nostalgie mêlée d'une peur inavouée à l'égard de sa grand-mère morte à laquelle elle a promis la maîtrise de la vieille langue. L'utilisation d'un fragment langagier de la langue de ses ancêtres permet à Marie Rivière de faire, d'une part, le deuil d'Amona, sa grand-mère morte, et de l'autre, de s'assurer de son non-retour. Grâce à la relique, qui prend la forme d'un simulacre langagier dans le roman, Marie se désengage de la promesse faite à sa grand-mère car comme l'explique P. Fédida :

La relique est ce qui, du mort, est conservé pour garantir, au nom de la réalité, qu'il ne reviendra pas. C'est dire déjà que le rituel attaché au culte—dans le mythe individuel comme dans la croyance collective— ne méconnaît pas la toute-puissance des disparus.³⁶⁴

L'utilisation dans ses conversations d'une expression relative à la grand-mère permet à l'auteure-narratrice de se protéger contre l'effondrement de son Moi dans la mesure où elle trouve un mécanisme de compensation pour, en même temps, évoquer le souvenir de la grand-mère morte et faire son deuil parce que la relique : « *rappellerait que le deuil, avant de se concevoir en un travail, protège l'endeuillé contre sa propre destruction.*³⁶⁵ »

M. Darrieussecq fait un emploi très rare des mots de la vieille langue, dans *Le Pays*, pour renvoyer le lecteur à sa relation avec sa grand-mère absente ainsi qu'avec toute la communauté yuoanguie et pour attester également de son déficit linguistique en cette langue, dite langue maternelle. L'auteure-narratrice définit sa relation avec sa grand-mère par cette promesse qui lui semble imprudente. En effet, le déficit linguistique, dont souffre Marie, est dû en grande partie à la promesse qu'elle a faite à sa grand-mère parce que cette carence linguistique est le synonyme du silence qui l'a isolée de la communauté yuoanguie. Chaque fois que Marie ne parvient pas à s'exprimer dans la vieille langue, elle se remémore le souvenir d'Amona qui lui a demandé d'apprendre cette langue pour préserver sa relation avec sa terre ancestrale. L'acte de promettre lié à la langue maternelle constitue donc la mémoire du passé, de la mère et de l'identité nationale. Derrida explique à juste titre :

Pourquoi ne puis-je éviter de parler, sinon parce qu'une promesse m'a engagé avant même que je commence à tenir le moindre discours? [...] Dès que j'ouvre la bouche, j'ai déjà promis, ou plutôt, plus tôt, la promesse a

³⁶⁴ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 75.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 98.

*saisi le je qui promet de parler à l'autre, de dire quelque chose, d'affirmer ou de confirmer par la parole — au moins ceci : qu'il faudrait se taire, et taire ce qu'on ne peut dire. [...] Même si je décide de me taire, même si je décide de ne rien promettre, de ne pas m'engager à dire quelque chose qui confirmerait encore la destination de la parole, la destination à la parole, ce silence reste encore une modalité de la parole : mémoire de promesse et promesse de mémoire.*³⁶⁶

Etant saisie par la promesse de parler la langue yuoanguie, Marie Rivière crée dans son texte la « *mémoire de promesse et promesse de mémoire* » en investissant les fragments langagiers qu'elle connaît de cette langue, fragments qui expriment à la fois son attachement à son passé et le souvenir de cette promesse.

En effet, le déficit linguistique dont souffre Marie et le fragment relique ressemblent au babil précoce du bébé qui est, non seulement un corps avec des besoins, mais aussi et surtout un « parlêtre » qui est « *une façon d'exprimer l'inconscient*³⁶⁷ », « *un dire-écrire créatif, une puissance créatrice*³⁶⁸ » associé essentiellement à l'amour, au désir et à la jouissance puisque l'être humain est "un corps parlant" générant ce que J. Lacan appelle la langue qui : « *désigne la langue maternelle*³⁶⁹ » en en donnant cette définition :

*Je fais lalangue parce que ça veut dire lalala, la lallation, à savoir, que c'est un fait que très tôt l'être humain fait des lallations comme ça. Il n'y a qu'à voir un bébé, à l'entendre et que peu à peu, il y a une personne, la mère, qui est exactement la même chose que lalangue, à part que c'est quelqu'un d'incarné, qui lui transmet lalangue*³⁷⁰.

En effet, ces mots qui prennent la forme d'une relique n'assurent pas à la narratrice la communication mais ils lui procurent une jouissance étant donné qu'ils lui permettent de rendre présente l'image maternelle à travers la langue maternelle.

Cependant, la possession de ces quelques bribes de la langue maternelle, de « lalangue », est loin d'assurer à l'auteure-narratrice la communication étant donné que dans cette chaîne de signifiants, englobant la langue française qu'elle maîtrise (Signifiants : S2), la langue yuoanguie (Signifiants : S1) reste écartée laissant voir

³⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *Psyché, Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1987, p. 547.

³⁶⁷ LACAN, Jacques. Radiophonie. *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001, p. 556.

³⁶⁸ HADJ-NACEUR, Malika. Féminin-pluriel : histoires de « parlêtre » dans la forêt dense de l'imaginaire de l'écriture. Femmes d'Afrique et de la diaspora. *NOUVELLES ÉCRITURES-NOUVEAUX ESPACES-NOUVEAUX TERRITOIRES*. Alger. Alger : Nahla, 2011, p. 291.

³⁶⁹ LACAN, Jacques. *Encore : Le Séminaire, livre XX*. Paris : Livre de Poche, 1999, p. 126.

³⁷⁰ LACAN, Jacques. In : CACHO, Jorge. Lalangue dans La Troisième. [En ligne] [Consulté le 18 août 2016] Disponible à l'adresse : <http://www.mathinees-lacaniennes.net/es/articles/221-lalangue-dans-la-troisieme-texte-de-jorge-cacho.html>.

explicitement le morcellement du Moi de l'auteure-narratrice et l'impossible unification narcissique de l'image de son corps car la langue sert de miroir qui lui affirme sa dislocation, ce qui annule la jouissance initiale.

Cette relique protège l'image du sein qui associe « le parlêtre » à la mère, elle prend donc la forme de l'objet perdu. La présence du simulacre langagier en tant que relique exprime la détermination de l'auteure-narratrice à rester attachée à sa mère ainsi qu'à sa grand-mère.

Ce fragment langagier nous dit l'effort déployé par l'auteure-narratrice afin de protéger aussi bien sa mère que sa grand-mère de la disparition en veillant à garder vivace un souvenir qui l'attache à elles et nous rappelle les propos de Princesse Bibesco: « *Sauver de la mort, d'une façon toute allusive et dans la mesure de mes moyens, en confiant à d'autres, et puis à d'autres, la mémoire d'êtres chers et mortels, m'avait toujours paru le sens véritable et le but de toute littérature.*³⁷¹ »

Il est vrai que Marie n'a pas réussi à tenir sa promesse d'apprendre la vieille langue mais elle a donné naissance à une fille qui parlera la vieille langue³⁷².

C'est ainsi, aussi, que M. Darrieussecq développe un projet aux dimensions collectives et atteste que l'autofictionnaliste s'intéresse à l'évolution du monde entier à travers le développement de la langue. Le besoin de l'Autre, ici les communautés linguistiques parlant d'autres langues, est incontestable pour aboutir à la réalisation de ce projet et c'est la raison pour laquelle l'auteure-narratrice effectue ce travail de déterritorialisation au pays en vue de récupérer une partie essentielle de son identité individuelle perdue. Le "Moi" s'exprime donc par le prisme de l'Autre comme l'explique à juste titre J-P. Sartre : « *Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi.* ³⁷³ »

Cette vérité relative au Moi de l'auteure-narratrice dans ce roman est corrélative à l'image de la mère morte symboliquement. En effet, M. Darrieussecq a fait appel à la langue de l'Autre, en l'occurrence la vieille langue, qui lui est étrangère même si elle est sa langue maternelle, dans le but d'exprimer son besoin de ressusciter sa mère absente

³⁷¹ BIBESCO, Marthe. *Au bal avec Marcel Proust, Les Cahiers Marcel Proust 4*. Paris : Gallimard, 1970, p. 151-152.

³⁷² Cf., partie II, chapitre 2.

³⁷³ SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996, p. 59.

dont la présence constitue pour elle une importance de taille pour qu'elle puisse vaincre ses sentiments de solitude, son mal à être.

I-1-2- Entre l'ici et l'ailleurs : l'alternance codique de compétence

Le deuil de la langue dans *l'Interdite* a partie liée plus particulièrement avec la mort de la mère.

En effet, très affectée par la disparition précoce de sa mère, Sultana prospecte dans son passé quelques souvenirs qui gardent vivace l'image de la mère. La relique, en tant que fragment langagier de la langue parlée par l'être aimé et absent, trouve place dans *l'Interdite* à travers l'alternance codique³⁷⁴ qui appuie l'identité maghrébine de l'auteure-narratrice lui permettant, tout en étant seule et solitaire, d'effectuer un travail ardu, celui de faire le deuil du pays, de la langue et de la mère puisque: « *ainsi qu'en témoigne le travail de deuil, enterrer ses morts n'est pas chose facile lorsqu'on s'y prend seul.*³⁷⁵ »

Il va sans dire que l'alternance codique de compétence est une conduite de deuil qui se manifeste par l'hallucination du fragment-relique dans la mesure où l'auteure-narratrice insère sciemment, dans l'espace narratif du roman, des expressions et mots extraits de sa langue maternelle, « la langue ». M. Mokeddem met la langue française à l'épreuve de sa langue maternelle pour rendre compte de sa douleur et de son tiraillement entre deux cultures et identités différentes. De plus, le simulacre langagier que l'auteure met en place, au travers des différents mots et expressions appartenant à la langue arabe, reflète la relation éternelle de Sultana avec sa mère, relation qui traduit l'injustice de son père et de toute la société algérienne.

Il est à noter que la problématique de la langue occupe une place très importante dans *l'Interdite* étant donné qu'elle est associée à l'identité. La langue arabe qui est la langue parlée par la mère de Sultana et qui est également la langue officielle de son pays natal porte, en plus du souvenir de la mère meurtrie, le souvenir de la peur et de l'injustice aussi. M. Mokeddem se réfère à l'école, en tant qu'espace idéal pour l'apprentissage de la langue, pour rendre compte de l'utilisation arbitraire de la langue arabe à travers une

³⁷⁴ Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer cette notion dans le cadre de notre recherche en magistère comme élément de l'autofiction stylistique.

³⁷⁵ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 75.

scène vécue par la petite Dalila, scène qui relate la cruauté et la jalousie de son enseignante :

Une fois, elle m'a giflée aux deux joues, pour ça. Et puis, elle m'apprenait que les interdits. Alors, je me bouchais la tête et je la détestais en silence.

-Ta mère n'est pas allée les lui réclamer ?

-Non, elle a trop peur des gens qui sont si importants...Pourquoi l'arabe c'est que la langue de la peur, de la honte et des péchés, surtout quand on est une fille ?

-Une langue n'est que ce que l'on en fait ! En d'autres temps, l'arabe a été la langue du savoir et de la poésie. Elle l'est encore pour quelques poignées de rebelles ou de privilégiés. Tu dois continuer à résister et à prendre ailleurs ce que tu ne trouves pas à l'école. (MM. L'Interdite, p. 92-93)

En effet, Dalila, qui incarne la future génération de l'Algérie, est hantée par les meurtres et les différentes formes d'injustice, elle décrit douloureusement sa relation avec la langue arabe. Par ailleurs, la réponse que lui donne Sultana résume en filigrane le projet de l'auteure, celui de libérer la langue arabe du joug des traditions et de la fausse utilisation qu'en font beaucoup d'Algériens au nom de la religion durant la décennie noire entre autres, et cela en la mettant en contact avec la langue française. Le terrorisme a affecté les composantes essentielles de l'identité algérienne, en l'occurrence la langue arabe. Il a cruellement bâillonné les voix qui connaissaient la vraie valeur de la langue arabe en vue de bouleverser la société algérienne et y semer la peur :

-Quelles sont les menaces que t'inflige l'école ?

-[...] Les maîtres d'école sont si contents de dire comment on te fera bouillir dans une grande marmite de méchants ; comment on te fera déchirer en deux en t'attachant à deux chevaux. Comment on te ... (MM. L'Interdite, p. 91)

En effet, l'alternance codique se définit dans *l'interdite* en tant que trait définitoire de l'identité algérienne car il n'est d'Algérien vrai que celui qui impose sa langue maternelle lors de son utilisation d'une langue étrangère. La petite fille Dalila considère que ceux qui mélangent volontairement l'arabe et le français sont de « vrais Algériens », comme si l'Algérien affirmait sa présence dans le monde à travers l'utilisation libre de sa langue maternelle. Dans un dialogue méditatif, Dalila développe ce sujet jusqu'à remettre en question l'identité de Sultana qui a choisi l'exil pour échapper à l'injustice :

[...] Tu fais comme le roumi, toi, tu me corriges les mots en algérien. Yacine lui, il le fait pas. Il a l'habitude, lui. Nous, les vrais Algériens, on mélange toujours les mots.

-Parce que je ne suis pas vraie Algérienne, moi ?

-Non. Nous, les vrais, on mélange le français avec des mots algériens. Toi, tu es une vraie mélangée alors tu mélanges plus les mots. Quand tu étudies là-bas, tu deviens toujours une vraie mélangée. Tu te fâches pas, hein ? [...]
 -Remarque, « vrai » mélangée me convient bien. Et toi, tu crois qu'il n'y a aucun mélange en toi ? [...]
 -Je pense qu'il n'y a de vrai que le mélange³⁷⁶. Tout le reste n'est qu'hypocrisie ou ignorance. (MM. L'Interdite. p.93-94)

L'expression que nous soulignons affirme que ce mélange façonne un espace de liberté à travers lequel l'individu exprime son choix linguistique et met en exergue son identité sans qu'il ne soit contraint de se justifier. Par le truchement de l'alternance codique, l'auteure-narratrice permet à sa langue maternelle d'être présente dans la langue de l'Autre et donc de garder vivace, malgré son éloignement géographique, aussi bien le souvenir de sa mère que celui de son pays natal. L'alternance codique se définit comme une :

*Stratégie de communication par laquelle un individu ou une communauté utilise dans le même échange ou le même énoncé deux variétés nettement distinctes ou deux langues différentes. Le ou les interlocuteurs peuvent être experts dans les deux langues, c'est le cas de l'alternance de compétence qui constitue une manière d'assurer la communication sociale. S'ils ne le sont pas, il s'agira donc d'alternance d'incompétence.*³⁷⁷

En tant qu'interlocuteur qui maîtrise les deux langues (arabe et française), Sultana opte sciemment pour la langue arabe pour relater un souvenir très marquant de sa vie, celui du meurtre de sa mère :

*-Il s'est jeté sur elle. Ils se sont battus. Coups poing, griffes, vociférations... Tout à coup, ma mère est tombée, la tête sur la meule en pierre. Elle ne bougeait plus. Il s'est abattu sur elle : « Aïcha ! Aïcha ! Aïcha ! »
 » Ma mère ne répondait plus. Le temps s'était arrêté dans ses yeux.
 « Une rupture la séparait désormais de nous. J'ai crié :
 "Oummi ! Oummi !" [...] Il s'est levé. Il nous a fixées, ma mère³⁷⁸ allongée et moi agrippée à elle, puis il est sorti.».* (MM. L'Interdite, p.152)

Nous constatons que, dans le même énoncé, la narratrice utilise deux expressions pour désigner sa mère : « oumми » et « ma mère ». Il s'avère visiblement qu'elle a opté volontairement pour l'utilisation d'une expression appartenant à la langue arabe pour relater avec véhémence le souvenir de la mort de sa mère dans une tentative de lui rester fidèle. « Oumми » est un fragment-relique puisqu'il permet à la narratrice d'exprimer sa

³⁷⁶ C'est nous qui soulignons.

³⁷⁷ KANNAS, Claude. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse, 1994, p. 252.

³⁷⁸ C'est nous qui soulignons.

séparation éternelle avec sa mère sans en perdre le souvenir. Grâce à l'emploi de ce terme, Sultana parvient à ressusciter la vraie image de sa mère morte, celle d'une femme algérienne de culture arabo-musulmane.

Installée loin du pays de ses ancêtres, Sultana recourt à sa langue maternelle comme un ensemble de reliques représentant le corps maternel absent et qui font référence à un fétichisme de la langue perdue à cause de l'éloignement géographique du sujet. Le mouvement de déterritorialisation effectué par Sultana n'est pas sans conséquences puisqu'il donne à lire une langue reflétant l'influence de son installation en France et son attachement à son pays natal car l'auteure-narratrice emploie en même temps le français et l'arabe dialectal.

P. Fédida explique dans cet ordre d'idées que : « *Ni talisman, ni fétiche, la relique répond pourtant — preuve de la réalité à l'appui — qu'en dépit d'un savoir sur la séparation, il faut croire que quelque chose subsiste.*³⁷⁹ »

Ce fragment-relique mis en exergue par l'auteure-narratrice exprime, par ailleurs, sa relation affective avec sa mère ainsi qu'avec son passé. A travers l'expression « *oummi* », l'auteure-narratrice accentue les sensations de désolation et d'amertume qui ont envahi son vécu à Ain Nekhla car la formule est affective, elle réveille dans l'esprit de l'auteure-narratrice le souvenir de la mère perdue ; ainsi Sultana fait le deuil de la langue maternelle qui n'est présente que pour dire la peur et la douleur. De plus, l'emploi de ce terme permet à Sultana de relater fidèlement ce souvenir dans la mesure où le meurtre de la mère a eu lieu pendant son enfance, où elle n'avait pas encore appris à parler la langue française.

L'interdite est, en effet, un réceptacle très riche d'expressions et formules appartenant à l'arabe dialectal utilisé à Ain Nekhla. Les différents habitants du village recourent à l'alternance codique dans leurs échanges avec des personnes qui maîtrisent la langue française pour exprimer leur attachement à leur langue maternelle ainsi qu'à leurs origines comme l'expliquent à juste titre F. Hamers et M. Blanc : « *Si la langue est une dimension saillante de cette identité, le locuteur peut utiliser des marques linguistiques propres à son groupe d'appartenance pour affirmer son identité culturelle et se distinguer de son interlocuteur.*³⁸⁰ »

³⁷⁹ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 77.

³⁸⁰ HAMERS, Josiane.F. BLANC, Michel. *Bilingualité et Bilinguisme*. Bruxelles : Pierre MARDAGA, 1983, p. 185.

C'est ce que fait Dalila qui, lors de ses discussions avec Sultana, recourt à l'alternance codique en employant des termes et expressions en arabe dialectal sans avoir le souci de les lui expliquer. Elle est consciente que son interlocuteur comprend la deuxième langue étant donné que lorsque Sultana s'est mise à lui donner les équivalents de ces mots en langue française, Dalila lui a expliqué que son recours à l'arabe dialectal est volontaire pour appuyer l'appartenance de Sultana à la culture arabo-maghrébine car elle est rassurée que son interlocuteur (Sultana) maîtrise l'arabe dialectal et saisit son message.

Elle insiste sur l'utilisation de la langue maternelle pour décrire sa relation avec les traditions de son village natal et pour mettre en avant son identité maghrébine. Dalila recourt à l'alternance codique pour dire à Sultana qu'elle est différente d'elle et qu'elle est « vraie » puisqu'elle n'a jamais quitté Ain Nekhla, parce que l'éloignement géographique affecte l'emploi de la langue. Parlant de son collier, elle dit à Sultana :

-Tu sais la première fois que je suis partie à l'école, ma mère m'avait mis un collier et un bracelet en morjane, de sa mère.

-En français, on dit corail.

-Corail, oui je sais. J'étais si contente d'avoir ces bijoux de ma grand-mère et aussi parce que je pensais que mon institutrice allait m'enseigner plein de belles choses. (MM. L'Interdite, p.92).

La valeur de ce bracelet et le souvenir de la mère ne sont présents qu'en langue maternelle que Dalila s'acharne à utiliser pour raconter à Sultana un épisode de sa vie scolaire et sa déception concernant le comportement de son enseignante. Cet épisode mis en valeur par Dalila dissimule sa colère contre toutes les valeurs sociales à Ain Nekhla. Dalila creuse donc la problématique de la langue et recourt intentionnellement, dans ses échanges avec Sultana, à l'alternance codique pour exprimer son indignation : « *Mais seulement les larmes qui m'effacent tout, même les autres gens de rêves. Ça me donne la ghossa.*

-La ghossa comme tu dis, c'est la colère.

-Oui, je sais. » (MM. L'Interdite, p.90).

Le deuil de la langue s'exprime donc par le truchement des propos de Dalila qui utilise sciemment des mots en arabe dialectal pour affirmer son identité culturelle et attester, par conséquent, de son quotidien assiégé par la colère et la douleur :

-Tu as des frères, toi ?

-Non. Je n'en ai pas jamais eu.

- Ma mère et les gens d'ici disent que tous les frères c'est bien. Ils disent qu'ils te protègent, qu'ils sont un rideau contre la h'chouma.
- Contre la honte.
- Oui, contre la honte. Tu fais comme le roumi, tu me corriges les mots en algérien. Yacine lui, il le fait pas. Il a l'habitude, lui. Nous, les vrais Algériens, on mélange toujours les mots. (MM, *L'Interdite*, p.93).

En effet, l'utilisation de « hchouma » en arabe dialectal se veut un moyen de décrire une réalité déplorable de son village qui dévalorise le statut de la femme algérienne en la soumettant à la loi dictée par les traditions. Ainsi, les différents « simulacres langagiers » mis en place par l'auteure-narratrice expriment, d'abord, son désir de réajuster le statut de la langue arabe en Algérie. De plus, la présence de la langue arabe dans le corps textuel du roman affirme que l'auteure-narratrice est consciente de la vraie valeur de sa langue maternelle qu'elle tente de préserver de l'oubli car c'est cette langue qui lui rappelle ses souvenirs et son passé.

La douleur n'est profondément ressentie donc qu'en langue maternelle ; c'est ainsi que l'auteure fait le deuil de la langue arabe que les extrémistes ont dénaturée en l'associant à l'injustice. Cela se manifeste également chez Salah, le médecin ami de Yacine Meziane qui, furieux à cause de la détérioration de la situation sociale et économique de l'Algérie durant les années 90, recourt volontairement à l'alternance codique de compétence (puisqu'il maîtrise la langue française au même titre que l'arabe dialectal) pour exprimer ses inquiétudes et son désespoir :

- Ah oui ? Et comment l'amour à l'algérienne ?
- L'amour à l'algérienne ? Macache ! Macache³⁸¹ ! Passé au gibet du péché. Mais toi, la femme libre, ton amour est vide de cœur, tout en méninges. Tu ne vis que par tes sensations, dis-tu ? Qualou ! Même ton silence est calculé, calibré. Un comportement d'Occidentale ! Tu ne sais pas parler comme les vraies Algériennes. (MM. *L'Interdite*, p.49).

L'expression souligne « Macache » est selon le dialecte algérien synonyme de : rien, néant.

A vrai dire, Salah est capable de remplacer ces deux termes par leurs équivalents en langue française, mais le besoin de rendre compte de la réalité tragique de l'Algérie des années 90 l'incite à employer un langage typiquement algérien, langage qui reflète le néant et la désolation qui minent le quotidien des Algériens pendant cette période.

³⁸¹ C'est nous qui soulignons.

Par ailleurs, pour railler et critiquer la société algérienne, Salah emploie « zaâma » qui renvoie le lecteur à l'Algérie soumise aux fausses valeurs sociales. Salah accuse et responsabilise non seulement les intégristes mais plutôt tous les Algériens :

Nous sommes les rois, quand il s'agit d'autodestruction et de régression.

-Et de détestation des femmes !

Il a un rire nerveux :

*-Oui, avant tout, pour nous empoisonner à la source. Nous n'avons cessé de tuer l'Algérie à petit feu, femme par femme. Les étudiants mâles de ma génération, les élites zaâma, ont participé au carnage. (MM. *L'Interdite*, p.51).*

L'emploi de « zâama », qui s'inscrit dans le registre familier de l'arabe dialectal, sert aussi à montrer que ce ne sont pas tous les hommes qui veulent détruire l'image de la femme en Algérie. Salah fait partie de cette élite, qu'il critique par l'emploi de « zaâma », car il est médecin mais il en est différent dans la mesure où il est conscient que la femme est la source de l'évolution de la société algérienne.

L'ironie se manifeste également chez Moh, un jeune d'Ain Nekhla qui a proposé ses services à Vincent Chauvet. En effet, ce jeune considère que la relation de Vincent avec Sultana est vaine et il illustre son idée par l'utilisation d'un terme qui relève du dialecte de cette région qu'il va ensuite traduire (ichira→ héroïne) :

Après avoir traîné dans le marché, je me suis rendu à mon rendez-vous avec Moh.

-Alors, tu as fait ton travail ?

-Euh ...oui, oui.

*-Ton travail, c'était d'attendre une femme qui se prend pour un **ichira** de cinéma ?*

-Ichira ?

*-Vous, vous dites **héroïne**.*

-Mais comment tu sais tout ça, toi ? Tu m'as espionné ?

*-Personnellement, j'ai pas besoin de t'espionner. Ici, on a tellement le dégoûtage que tout le monde surveille tout le monde, c'est obligé. (MM. *L'Interdite*, p.139-140).*

« Dégoûtage » est un terme inspiré de la langue française mais il devient, dans ce contexte à cause de l'usage, propre à la société algérienne pour refléter le vécu quotidien des habitants du village, vécu marqué par le vide et le manque d'activités culturelles. Moh recourt sciemment à l'alternance codique pour se familiariser avec Vincent et le convaincre de l'utilité des services qu'il lui propose dans ce village.

Par ailleurs, l'alternance codique aide Dalila à affirmer son identité arabo-maghrébine lors de sa discussion avec Vincent Chauvet puisqu'elle a recours à sa langue

maternelle pour partager avec lui ses soucis. Vincent est un interlocuteur monolingue qui ne parle que la langue française puisqu'il demande à Dalila de lui donner le sens de certains mots en vue de l'aider à mieux saisir le sens de la vie à Ain Nekhla : « *Dans le vent, il voyage, il crie, il pleure, il danse, il chante comme Bliss.*

- Bliss ?

- *Oui, Bliss c'est le diable d'ici* » (MM *L'Interdite*, p.71).

Dalila lui donne l'équivalent du terme en français. L'alternance codique de compétence dont elle fait usage est sous-jacente à son désir de lui rapporter fidèlement la cruauté qui règne à Ain Nekhla, comme si la douleur n'était formulable qu'en dialecte algérien. Nous constatons donc que l'alternance codique à laquelle ont recouru Dalila et Salah est tributaire des objectifs de la situation de communication, de son motif ainsi que de la personne à laquelle on s'adresse, en l'occurrence, Sultana et Vincent car : « *Le taux et la proportion d'alternance varient considérablement chez le même individu en fonction du sujet dont il parle, de la personne à qui il s'adresse et la tension de la situation où il se trouve.*³⁸² »

Cela montre que ce phénomène linguistique présent dans le roman est loin d'être fortuit étant donné qu'il est adapté à une situation bien déterminée, celle de l'intégrisme qui a détruit la liberté des Algériens et qui a perverti les principes et les valeurs sociales. Par ailleurs, M. Mokeddem use de l'alternance codique dans les propos de ses différents personnages dans le but d'affirmer son identité algéro-maghrébine et de réaliser également ce « mélange » pour être de « *vrais Algériens.* » (MM. *L'Interdite*, p. 93) Baylon souligne à juste titre que : « *L'individu se créerait ses structures de comportement linguistique par souci de ressemblance avec celles du ou des groupes auxquels il souhaite être identifié, et par souci de différence avec celles dont il veut se distinguer.*³⁸³ »

Dalila, quant à elle, recourt à sa langue maternelle et crée des structures langagières qui rassemblent deux langues différentes : l'arabe et le français en vue d'exprimer son tiraillement entre sa propre culture et la culture occidentale acquise grâce à la lecture. Dalila voudrait être libre comme Le petit prince mais elle ne veut pas s'éloigner complètement de ses origines :

³⁸²WALD, Paul. MANESSY, Gabriel. *Plurilinguisme : normes, situations, stratégies*. Paris : L'Harmattan, 1979, p. 26.

³⁸³BAYLON, Christian. *Sociolinguistique : société, langue et discours*. Paris : Nathan, 1991, p. 66.

- *Sûrement, oui. Qui d'autre vient te visiter du pays des rêves ?*
-Le petit Sultan. Dans Lafrance on l'appelle le Petit Prince. Lui aussi, c'est un chercheur d'espace pour sa fleur. (MM. L'Interdite, p.73).

La présence de ces fragments langagiers dans le tissu textuel du roman, par le truchement de l'alternance codique de compétence, permet à Sultana, d'une part, de préserver le souvenir de la mère abattue par son mari. Et de l'autre, de raviver sa langue maternelle et protéger ainsi son identité de toutes les formes d'aliénation.

L'alternance codique atteste de la nécessité de garder vivace la relation avec l'Autre afin d'assurer au pays un avenir meilleur et conserver sa mémoire collective. Contrairement à M. Darrieussecq qui fait un emploi rare de la vieille langue dans son roman pour protéger le souvenir de la mère de l'oubli, M. Mokeddem a recours à l'alternance codique à travers des personnages qui comprennent parfaitement la langue maternelle. En effet, le deuil de langue maternelle aide l'auteure-narratrice à lutter contre les injustices brimant la société algérienne des années 90 et qui font s'enliser l'Algérie dans le chaos en employant cette langue dans un nouveau contexte.

Pour clore ce survol, il convient de dire que le deuil de la langue aussi bien chez M. Darrieussecq que chez M. Mokeddem se manifeste par « la relique » qui renvoie essentiellement à la figure de la mère perdue ainsi qu'à la mère-patrie où elles sont amenées à vivre une disparition brutale du sens souhaité de la vie. En effet, les fragments langagiers mis en place par chacune des deux romancières et qui font partie de la langue maternelle, donnent à lire une langue endeuillée, expression de détresse et de chagrin. A travers la pratique de l'alternance codique représentant une des formes de la relique, les deux romancières cherchent à récupérer leur langue maternelle dans un travail de deuil où les fragments langagiers relevés et mis en place prennent la forme de reliques du corps maternel qui exprime, par ailleurs, un fétichisme de la langue maternelle perdue.

Ainsi, la mère distante depuis la disparition de son fils (Marie) et la mère battue (Sultana) se voient présentes à travers l'emploi d'une langue qui rappelle son souvenir et sa présence dans le vécu de chaque narratrice. Le recours à la langue maternelle aussi bien par M. Darrieussecq que par M. Mokeddem atteste de leur désir de garder profond leur rapport avec la mère car comme l'explique à juste titre P. Fédida :

Rentrer dans la mère par sa parole—de bouche ou de sexe—est le mythe d'une demande régressive d'être, par elle, compris—soit dit : de mourir

*d'identité à son désir. Mais c'est aussi le fantasme d'un désir de ne plus jamais sortir du corps de la mère comme si le corps avait horreur du vide.*³⁸⁴

C'est justement cette « horreur du vide » qui a incité les deux romancières à réactualiser l'image de la mère en s'accrochant à un souvenir langagier qui y renvoie. Ainsi la mère qui y devient présente chaque fois que la bouche se remplit de son souvenir langagier et le vide généré par son absence cède la place à un sens reproduit par la volonté de chacune d'elles de créer une nouvelle présence de la mère absente et donc de retranscrire l'origine de la naissance de la sur-signifiante de leur "Moi".

I-2- D'écrire la révolte

La problématique de la langue sert de toile de fond aux trois romans étudiés vu l'importance cruciale que les trois romancières accordent au deuil de la langue en le liant à l'image maternelle comme nous venons de l'expliquer. Nous continuerons dans le même ordre d'idées et nous revisiterons le deuil de la langue chez les trois romancières au moyen de la notion de déconstruction définie en tant qu' : « *ensemble des techniques et stratégies utilisées [...] pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes.*³⁸⁵ ». Cela nous permet aussi de montrer les différents procédés scripturaires mis en œuvre par les romancières afin d'apporter, d'une part, du sang neuf à leur écriture et d'exprimer, d'autre part, leur révolte et leur émoi face à leur propre passé ainsi qu'à la société tout entière.

Par ailleurs, les différentes formes de déconstruction présentes dans les trois romans sont l'expression d'une tentative de la création d'une langue novatrice apte à gommer la douleur des souvenirs du passé et à redonner à la langue endeuillée son resplendissement pour colmater le vide de l'absence. Ne faut-il donc pas détruire la langue pour éviter l'autodestruction comme l'indiquait C. Laurens en reprenant les propos de S. Freud : « *En même temps, il note dans son cahier : scène de dispute, cf. Freud : « Tout se passe comme s'il nous fallait détruire quelque chose ou quelqu'un pour ne pas nous détruire nous-mêmes. » »* (CL. *Ni toi ni moi*, p. 190)

³⁸⁴ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 291.

³⁸⁵ HOTTOIS, Gilbert. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine.* Paris et Bruxelles : De Boeck et Larquier, 1998, p. 399-400.

Compte tenu des travaux de Freud considérant la déconstruction comme un autre aspect du travail de deuil de la langue maternelle, l'écriture autofictionnelle serait également une écriture aidant l'auteur à faire le deuil des différentes absences ayant affecté le cours normal de sa vie en exprimant sa révolte puisqu' :

*Avec l'autofiction et le succès qu'a rencontré le genre, on a changé d'époque : on n'est plus dans le Nouveau Roman, mais plutôt avec Derrida, dans l'ère postmoderne – la déconstruction des textes, la brisure, la cassure du récit. Le récit de ma vie, je le disloque, je le déconstruis, pour en faire sortir ce qu'il peut y avoir d'intéressant.*³⁸⁶

L'autofictionnaliste procède donc à un travail de déconstruction comme forme de révolte contre l'absence du sens de la vie constituant le point de départ de l'écriture autofictionnelle qui crée un désordre dans le texte pour rendre compte du réel bouleversé par l'absurdité de la vie.

Nous tenons à préciser que nous avons étudié dans la première partie les différents procédés d'intertextualité comme premier aspect de ce travail de déconstruction qui nous a permis d'identifier la signification du "Moi" de chaque auteure-narratrice en aboutissant à constater, à travers la dislocation de la forme narrative, l'éclatement identitaire du Moi. Nous continuerons dans ce même ordre d'idées en étudiant la pluralité des voix narratives comme un autre signe de cet éclatement identitaire et d'autres procédés attestant du désordre narratif créé sciemment par les auteures-narratrices afin de montrer une sur-signification d'un "Moi" qui mène en révolte sa quête existentielle.

I-2-1- Les voix de la rébellion : « la plurivocalité »

M. Darrieussecq, C. Laurens et M. Mokeddem s'attardent sur le choix de la voix narrative qui joue plusieurs rôles dans la même histoire pour créer un certain effet de désordre comme expression de révolte, à travers un « je » éclaté, laissant voir une identité déconstruite au diapason de la douleur. La présence de plusieurs voix et sous-voix perturbent la machinerie textuelle et créent un désordre narratif qui incarne le vécu de chaque auteure-narratrice parce que : « *La personne de l'écriture n'était pas une*

³⁸⁶ DOUBROVSKY, Serge. In : CROM, Nathalie. Serge Doubrovsky : « L'autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom ». [En ligne]. [Consulte le 24 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.telarama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>.

personne ; la voix, si elle advenait n'était enregistré par aucun état civil. » (MD. *Le Pays*, p. 98)

En effet, il naît de la multiplicité des sous-voix dans le même espace narratif une sorte de bruissement narratif installant le lecteur potentiel dans le doute et le désordre puisqu'il passe d'une lecture au premier degré régie par le « je » à une lecture au second degré où le « je » cède la voix narrative à d'autres sous-voix. Ainsi, le lecteur s'intéresse, non seulement à l'histoire du roman, mais il l'abandonne souvent au profit de la structure romanesque du texte, celle de la voix narrative qui se complique progressivement en créant une « plurivocalité » reflétant la dissonance de l'énonciation, dissonance qui génère très souvent une sorte de désordre narratif ayant partie liée avec la révolte de chaque auteure-narratrice et son rapport avec l'Autre, car comme l'argue M. Bakhtine :

Dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes œuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement « étrangères », transmises par tel ou tel procédé. Dans le champ quasiment de chaque énoncé a lieu une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de « l'autre », un processus de délimitation ou d'éclairage dialogique mutuel³⁸⁷

Le désordre narratif créé par les différentes voix animant l'histoire de chaque roman, par le truchement de l'italique, s'affirme aussi par l'utilisation des guillemets et des tirets. Chaque auteure-narratrice reprend le discours et les idées de ses interlocuteurs en complexifiant la voix narrative autodiégétique. Ces signes typographiques permettent à l'auteure-narratrice de rapporter un discours qui n'est pas le sien et qui pourrait même contenir des idées dont elle n'est pas convaincue sans éprouver le besoin de le préciser à son lecteur.

Cette stratégie de brouillage des voix narratives est remarquablement manifeste notamment dans *Le Pays et Ni toi ni moi* où les deux romancières ont scindé la narration en deux instances narratives : Je/ Elle : « *Elle avait toujours vécu ici, sous ce ciel. [...] J/e suis ici. J'/observai désormais ma vie par le hublot, hier et demain.* » (MD. *Le Pays*, p. 37-39), « *Et je voulais comprendre, saisir — le saisir. [...] Elle n'a plus qu'un seul but, qui l'occupe et la remplit : comprendre cet homme.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 144)

³⁸⁷ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1981, p. 172.

Les deux pronoms personnels (Je/ Elle) donnent la même information. Cette répétition crée un effet de dissonance de voix comme si le « je » et le « Elle » renvoyaient à deux personnages différents qui tentent d'informer chacun à sa manière le lecteur sur les intentions de l'auteure-narratrice. Puisqu'il renvoie directement à l'auteur-narratrice, le « je » assume une grande part de la narration. Par ailleurs, le « elle », qui représente l'alter égo de l'auteure-narratrice, assiste le « je » en partageant avec lui la responsabilité de l'information donnée par la voix narrative principale.

Cependant, dans *l'Interdite*, le « je » est éclaté selon les chapitres et renvoient, tour à tour, aux deux personnages principaux : Sultana et Vincent. Sultana emploie le « je » pour exprimer les sensations de plénitude qui l'ont traversée à Ain Nekhla : « *Pour la première fois depuis mon arrivée, je vois le ciel. Il coule en moi, me remplit à ras bord.* » (MM. *L'Interdite*, p. 26). De même, Vincent Chauvet a recours au pronom personnel « je » pour raconter les détails de la première nuit passée à Ain Nekhla : « *Je me tourne sur le dos et subis, hébété, la charge du silence. Mais aussitôt, l'appel du muezzin explose de nouveau et torpille ma léthargie.* » (MM. *L'Interdite*, p. 27)

Dans tout le roman, le « je » assume la narration. Les deux personnages (Sultana/ Vincent) emploient le « je » pour relater les événements de l'histoire du roman. Le lecteur est appelé à tenir compte de l'intitulé de chaque chapitre pour comprendre à qui renvoie le « je ». Cela crée un désordre narratif appuyé par les signes typographiques comme les guillemets : « *Il hurle « Je suis le maire ! » comme un « garde à vous ! ». Je pouffe franchement* » (MM. *L'Interdite*, p. 58), le « je » qui appartient à un autre personnage est mis entre guillemets pour montrer que l'information qu'il donne ne concerne pas les sujets narrants Sultana/ Vincent.

De même, M. Darrieussecq a recours aux guillemets quand elle emploie le « je » qui renvoie à d'autres personnages de l'histoire du roman : « *Il dit : « maman a tellement de courage » et « je leur cause tellement de soucis ». »* (MD. *Le Pays*, p. 29). L'auteure-narratrice décrit l'état de dépression de son frère adoptif Pablo qui reste attaché à la mère absente. L'emploi du « je » permet à l'auteure-narratrice de traduire avec fidélité la douleur de son frère.

C. Laurens, quant à elle, fait appel aussi aux guillemets pour rapporter le discours d'autres personnes qui emploient un « je » qui ne renvoie pas à l'auteure-narratrice : « « *Je*

vous aime pour l'éternité, ce soir. » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 128). Le « je » qui transparait dans ce passage renvoie à une personne indéfinie dans le roman afin de montrer l'impact du temps sur l'amour. Le « je » représente les amoureux qui croient que le temps n'a pas de prise sur l'amour car il est une valeur constante.

Dans la même page, C. Laurens a recours au « je » pour exprimer l'avis d'autres personnes indécises qui savent que les sentiments et les grandes décisions changent avec le temps :

*Comment faire un film où le temps est vertical, où la mémoire fait défaut ? Evidemment, on peut voir les choses sous l'angle humoristique : c'est le type qui ne sait pas ce qu'il veut, qui change constamment d'avis : « Je mets une lettre à la poste que déjà la résolution contraire est dans mon cœur. » » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 128).*

Ainsi, l'auteure-narratrice crée un désordre narratif en présentant dans la même page deux avis différents mais en employant le même pronom personnel. Le « je » qui renvoie habituellement à l'auteure-narratrice est mis entre guillemets pour insinuer au lecteur que l'information qu'il donne concerne d'autres personnes exprimant des avis collectifs, ce qui atteste de la présence dans l'espace narratif du roman des sous-voix narratives exprimées par les guillemets.

Par ailleurs, l'italique aide l'auteure-narratrice du roman *Le Pays* de M. Darrieussecq à créer des sous-voix narratives donnant à lire un désordre narratif dans le roman : « *Faites des enfants* intimaient les publicités suspendues sur nos têtes. » (MD. *Le Pays*, p. 17). Nous remarquons que la première partie de cette phrase est écrite en caractère italique pour montrer que la voix énonciative ne renvoie pas à l'auteure-narratrice puisqu'il s'agit d'un discours publicitaire. Ce discours publicitaire que l'auteure-narratrice associe à ses propos épouse parfaitement la forme syntaxique de la phrase et laisse voir, à première vue, une harmonie des voix. Or, cette harmonie se transforme aux yeux du lecteur averti en un espace de controverse car l'expression « *Faites des enfants* » est un spot publicitaire que l'auteure-narratrice met en italique pour créer un écart énonciatif entre la première sous-voix, celle de la publicité, « *faire des enfants* » et la deuxième sous-voix qui ne donne aucun indice montrant que l'auteure-narratrice est de connivence avec cette idée de faire des enfants. Cette écart énonciatif exprimé par l'italique donne à voir la distanciation que l'auteure-narratrice veut marquer avec l'autre instance narrative qui partage avec le « je » la responsabilité informationnelle.

Grâce au spot publicitaire écrit en italique et associé aux propos de la narratrice, M. Darrieussecq crée un lieu discursif mettant en confrontation la voix narrative principale, celle de l'auteure-narratrice, et la sous-voix qui renvoie à la publicité, pour créer ainsi une dissonance des voix narratives qui : « *dans la pratique romanesque de Darrieussecq, se nourrissent et s'enrichissent non seulement d'autres énoncés mais aussi, et surtout, de la voix des autres.*³⁸⁸ »

De même, C. Laurens recourt au caractère italique pour désigner les messages destinés au cinéaste qui collabore avec elle pour élaborer son roman/film et distinguer ainsi la voix narrative renvoyant à l'auteure-narratrice de celle du cinéaste : « Vous pourriez l'appeler : *L'homme qui n'aimait pas les femmes.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 125) « *Les deux derniers messages qui suivent sont les derniers de cet échange poursuivi durant des mois [...]* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 281)

Par le truchement du caractère italique, C. Laurens désengage le « je » qui renvoie à l'auteure-narratrice de l'information que comprend la deuxième moitié de l'énoncé concernant le nom que le cinéaste voudrait attribuer à Arnaud dans le film. (L'homme qui n'aimait pas les femmes).

Par ailleurs, le « je » renvoie également au personnage principal « Benjamin l'inconstant » qui joue le rôle de l'amant dans le film dont l'auteure-narratrice écrit le scénario. Grâce au caractère italique, le « je » est présenté comme une sous-voix narrative puisqu'il renvoie à un personnage secondaire dans l'histoire :

Naguère, j'étais impatienté qu'un œil ami observât mes démarches, que le bonheur d'un autre y fût attaché. Personne maintenant ne les observait ; elles n'intéressaient personne ; nul ne me disputait mon temps ni mes heures. J'étais étranger pour tout le monde. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 247)

Les sous-voix retentissant ça et là dans le roman transcrites par le caractère italique enrichissent le contenu de l'histoire. Dans l'épilogue, l'auteure-narratrice a recours à la citation de certains passages extraits, surtout du dictionnaire de la psychanalyse, afin d'attester que le « je » qui renvoie à d'autres personnages dans le roman, en l'occurrence Jacques, puise, non seulement dans le vécu de l'auteure pour

³⁸⁸ DEDOMON, Claude. Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq. *Loxias* 30. [En ligne]. [Consulté le 14 juin 2015]. Disponible à l'adresse : URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6344>.

apporter des réponses aux questions qu'elle a posées, mais aussi dans les sciences sociales : « Je n'ai pas grand-chose ici, l'essentiel est à mon bureau, mais en gros..., *épisode dépressif caractérisé surtout par l'intensité de la douleur moral : tristesse profonde, anesthésie affective [...]* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 309)

Dans cet énoncé, nous remarquons que l'information extraite du dictionnaire de la psychanalyse est donnée en italique pour créer un espace discursif basé sur deux sources d'informations différentes l'une de l'autre. Ces sources affectent également la forme narrative du roman car elles attestent que les informations fournies par le « je » dans le même énoncé appartiennent à deux genres différents : l'un romanesque et l'autre encyclopédique.

Dans *l'Interdite*, un adjectif est mis en italique s'intègre à la syntaxe de la phrase, donc à la voix qui le cite, en l'occurrence celle de la narratrice : « Je vois une *koulchite* aiguë, une inflammation de l'âme et de l'être chez une jeune femme de seize ans. [...] Je vois une *koulchite* hystérique...injection de valium pour celle-ci, à la carte pour les autres. » (MM. *L'Interdite*, p. 127)

Sultana décrit ici le douloureux quotidien des femmes marginalisées au sein d'Ain Nekhla pour faire entendre la voix de l'injustice qui y règne, étant donné que « Koulchite » signifie : « "*Quand tout, en arabe algérien koulchi, est douloureux, il s'agit de la koulchite, pathologie féminine très répandue et si bien connue. Koulchite symptomatique des séismes et de la détresse au féminin.*" » (MM. *L'interdite*, p. 88)

L'auteure met explicitement l'adjectif « koulchite » en italique pour faire entendre la voix de l'Autre, surtout celle des femmes vulnérables victimes des intégristes. L'écriture en italique d'un adjectif répété à maintes reprises dans le roman atteste que la narratrice attire l'attention du lecteur sur le mot qui n'est pas de sa responsabilité puisqu'il émane du contexte socio-culturel algérien. L'auteure-narratrice puise donc, non seulement dans le domaine de la médecine, pour décrire l'état lamentable des femmes de son village natal mais elle fait appel à la culture locale afin de donner au lecteur une image fidèle de la souffrance de ces femmes.

Le premier usage que l'auteure-narratrice fait de l'adjectif « koulchite » crée une certaine dissonance des sous-voix qui répètent et prononcent cet adjectif, en faisant

référence aux femmes du village. Cependant, ce désordre narratif est organisé par une voix souveraine, celle de la narratrice qui laisse entendre sciemment les sous-voix qui prononcent ce mot pour rendre compte de la prolifération de la marginalisation de la femme dans ce village, une voix symptomatique également de la sympathie qu'éprouve Sultana pour ces femmes. Sultana reprend cet adjectif en en proposant, à la base de sa courte expérience professionnelle à Ain Nekhla, une définition extensive relative également à la perte du sens de son existence à Ain Nekhla dont elle a souffert depuis la disparition de sa mère et la mort de son amant : « La perte du sens est une *koulchite* sous presse, un noyau de détresse dans chaque cellule du corps de la fatalité. » (MM. *L'interdite*, p. 168)

Par le truchement du caractère italique, Sultana donne deux informations principales sur le chauffeur de taxi qui lui manifeste dès son arrivée au village de la haine et de l'antipathie : « En quittant l'hôpital, je bute contre Ali Merbah, *l'islamiste-trabendiste-chauffeur* de taxi. Il devait m'attendre, assis sur le muret de l'enceinte. » (MM. *L'Interdite*, p. 89)

Nous remarquons que la narratrice connaît le nom du chauffeur mais elle adjoint à son nom une expression en caractère italique le qualifiant dépréciativement. L'auteure-narratrice associe, par le moyen du trait d'union, trois termes différents pour présenter ce chauffeur de taxi en référence au contexte sociopolitique de l'Algérie des années 90. Cette mise en caractère italique du qualificatif qu'elle a choisi pour décrire cet homme est symptomatique de la présence d'autres personnes qui le jugent défavorablement tout comme Sultana. En effet, Sultana utilise dans la première partie de l'énoncé le pronom personnel « je », ensuite elle marque une pause narrative pour introduire d'autres sous-voix qui partagent avec le « je » cette information. Ainsi, l'auteure-narratrice attire l'attention du lecteur sur le fait que le portrait qu'elle dresse de cet homme intégriste, en répétant une expression utilisée par certains habitants d'Aïn Nekhla qui étaient en conflit avec Ali Merbah et ses complices, n'exprime pas seulement l'avis de Sultana mais plutôt celui des habitants du village qui l'appellent ainsi.

Dans *Le Pays*, Marie Rivière rapporte les propos de son mari en les mettant entre guillemets : « « ça va ? » demanda mon mari. « *Hala hula* » répondais-je, c'était une des rares expressions que je connaissais en vieille langue, couci couça, ma mère en usait souvent. » (MD. *Le Pays*, p. 18)

L'énoncé ci-dessus est bavard de sens puisqu'il constitue un lieu discursif où se rencontrent plusieurs sous-voix organisées par la voix principale qui donne les informations, celle de la narratrice. En effet, les sous-voix qui apparaissent dans cet énoncé sont celles du mari et de la mère de la narratrice. La narratrice répond à la question de son mari en employant une expression qui ne lui appartient pas, étant donné qu'elle est propre à sa mère, dans le dessein de créer une certaine distanciation linguistique entre son mari, sa mère et elle et créer ainsi une tension narrative entre les différentes voix. Cet écart linguistique est exprimé par le recours de l'auteure-narratrice à l'utilisation des guillemets pour mettre en exergue cette expression. Cette dernière s'intègre tout à fait à la syntaxe de la phrase et montre une sorte de « désaccord » entre la voix qui l'a intégrée au discours et la voix citée. Cet usage des guillemets vise à créer un désordre narratif, car comme l'explique à juste titre C. Dédomon : « *Le désordre textuel se lit ainsi dans la pluralité des voix, des voix qui se contredisent et se brouillent dans les méandres d'un récit dont les contours restent flous et indéterminés par le jeu que la romancière instaure dans la prise de parole.*³⁸⁹ »

L'auteure-narratrice multiplie dans le même énoncé les voix narratives en donnant au lecteur des explications supplémentaires liées à la vieille langue ainsi qu'à sa relation avec sa mère. Par ailleurs, pour éliminer l'écart énonciatif avec sa mère, l'auteure-narratrice s'adresse à cette dernière sans employer les guillemets notés dans sa discussion avec son mari. Marie Rivière crée un double écart énonciatif avec son mari en utilisant tour à tour les guillemets et une langue que son mari et elle ne maîtrisent pas. L'utilisation d'une autre expression prononcée par la mère sans la mettre entre guillemets laisse voir une relation de complicité entre la fille et sa mère.

Le discours rapporté comme forme dialogique du désordre narratif est très fréquent dans le roman, il se manifeste également par l'emploi des tirets. *Le Pays* se donne à lire comme un espace narratif où la voix autodiégétique de l'auteure-narratrice intervient pour organiser le mouvement des sous-voix en reprenant leurs discours :

—*Savais-tu--criais-je à l'intention de mon mari—que l'empereur Shaka Zulu a refusé de procréer de peur de se voir détrôner ?*
—*Qui ? (cliqueta mon mari qui vidait le lave-vaisselle).*
—*Il avait mille deux cents concubines, qu'il appelait ses sœurs, et qui étaient mises à mort si elle tombait enceinte.*

³⁸⁹ *Ibid.*

—*La contraception est une affaire trop sérieuse pour être laissée aux femmes (cliqueta mon mari).* (MD. *Le Pays*, p. 33.)

Il n'est pas besoin de préciser que ce dialogue est un échange entre la narratrice et son mari car les deux premières répliques le précisent clairement (« criais-je à l'intention de mon mari ... », « cliqueta mon mari. ». Cependant, la répétition abusive de ce détail ordinaire perturbe le lecteur et l'incite à s'interroger sur les vraies intentions de l'auteure-narratrice en mettant en relief un détail déjà cité. Cette répétition est une stratégie visant à satisfaire un lecteur attentif à l'histoire racontée pour le convaincre de l'injustice infligée à la femme. Ces répétitions indiquent que l'auteure-narratrice insiste sur le fait que l'information donnée dans ce dialogue à propos de la contraception ne lui appartient pas et qu'elle ne l'assume pas.

Cette forme dialogique sert donc à mettre en confrontation deux avis qui se ressemblent : l'avis du mari de l'auteure-narratrice et celui de Shaka Zulu, sauf que ce dernier n'hésite pas à exécuter les femmes tandis que le premier ne fait qu'exprimer son avis sur les femmes. L'information supplémentaire donnée par l'auteure-narratrice à propos du mari, celle de faire les tâches ménagères, semble à première vue secondaire, or ce détail qui relève de la responsabilité de l'auteure-narratrice est un complément d'information sur l'avis du mari à propos de la procréation. En effet, le mari qui accepte d'aider son épouse est loin d'avoir un avis méprisant à l'égard de la femme.

Ces voix narratives plurielles qui traversent le roman sont l'expression des sentiments ambivalents de l'auteure-narratrice envers sa mère et son pays natal. Leurs incohérences reflètent le monde qui devient à ses yeux exempt de sens à cause du désordre qui y règne.

Dans une note de l'auteur, Camille a bien précisé que le cinéaste avec lequel elle retrace son parcours romanesque dans *Ni toi ni moi* refuse de laisser apparaître ses lettres dans la trame narrative. Le consentement de l'auteure-narratrice à la décision du cinéaste est donc dicté par son désir de créer une distance énonciative avec lui pour donner à ses propres idées la clarté et la pertinence au regard de son lecteur :

Si celui-ci [le cinéaste] approuve entièrement la publication de ce work in progress qu'il a d'ailleurs lui-même suggérée, il n'a pas souhaité que son nom ni, à une exception près, ses messages y apparaissent. Dans l'espoir de faciliter au lecteur la compréhension de cet échange à voix unique qui n'est pourtant pas un monologue, il m'a donc fallu quelquefois modifier un

peu le texte original de mes e-mails. J'ai essayé de supprimer les redites sans ôter les hésitations, les erreurs sans gommer les contradictions, de resserrer la trame tout en y laissant les ajouts et les trous. (CL. Ni toi ni moi, p. 11)

De plus, la présentation de ce travail de modification dans ses moindres détails donne à lire une sorte de comparaison implicite entre les efforts déployés par les deux participants à la composition de l'histoire de ce roman, en l'occurrence, l'auteure-narratrice et le cinéaste, affirmant que le « je » qui renvoie à l'auteure-narratrice assume des rôles différents et parfois même opposés. Le « je » gère donc toute l'information que contiennent les énoncés qui renvoient au jeune réalisateur et possède aussi le pouvoir de les réajuster :

*Je vais bien, merci. Et vous ?
Oui. Reprenons calmement, essayons d' « aller au bout ». Mais je vous préviens, moi, qu'il n'y ait jamais d'images là-dessus, ça m'est bien égal : j'ai mon cinéma personnel. (CL, Ni toi ni moi, p. 183)*

L'emploi des performatifs véridictaires, le pronom personnel « vous », dans ses différents échanges avec le cinéaste, atteste que l'auteure tend volontairement à maintenir une certaine forme de distanciation avec son collaborateur afin de pouvoir se désengager parfois de certaines contradictions qui risquent d'altérer son propre raisonnement et marquer ainsi un écart énonciatif entre les co-énonciateurs créant la tension narrative qui structure le récit. Nous remarquons aussi dans l'extrait précité que l'auteure-narratrice restitue les questions supprimées du cinéaste en en donnant des réponses directes et explicites pour aider le lecteur à comprendre que certaines informations contenues dans le roman ne sont pas de sa propre responsabilité.

Par ailleurs, l'auteure-narratrice fait référence à la présence du cinéaste dans ses propres propos en mettant entre guillemets une partie de sa lettre, « aller jusqu'au bout », en vue de préciser au lecteur que le travail de prospection qu'elle effectue jusqu'à la dernière page du roman, émane, non seulement, de son propre désir en tant que femme délaissée par son amant de comprendre les causes du désamour, mais aussi de la volonté du cinéaste qui aurait souffert d'une mésaventure sentimentale similaire à la sienne. D'ailleurs, l'entremise de cette expression crée un lieu discursif qui reflète une complicité des voix narratives. Il est à noter que C. Laurens procède dans tout le roman à cette technique pour traduire au lecteur les idées du cinéaste.

Nous constatons dans cet énoncé que les guillemets servent à distinguer le discours du cinéaste de celui de l'auteure-narratrice pour conserver la distanciation exprimant le recul pris par l'auteure-narratrice par rapport au discours du cinéaste. Cet effet de distanciation se redouble à la lecture de l'information fournie par l'auteure-narratrice qui affirme qu'en dépit de son emploi du pronom personnel « vous », comme signe d'une relation professionnelle, le cinéaste la tutoie sciemment dans le dessein de donner une coloration intime à leur relation : « *N.-B. : On s'apercevra en lisant que mon correspondant me tutoie—il l'a fait assez vite, mais moi je n'y suis jamais arrivée.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 281)

Cette information fonctionnant comme un *Nota Bene* est un clin d'œil complice que l'auteure-narratrice adresse aux lecteurs pour nous informer qu'elle a pu rapidement et facilement gagner la confiance du cinéaste. En effet, le brouillage narratif que l'auteure-narratrice a créé en attribuant au « je », tour à tour, ses propres idées et celles du cinéaste ne constitue pour ce dernier aucune source de danger étant convaincu qu'elle ne trahira jamais ses attentes, ce qui expliquerait également son accord pour les modifications qu'elle a apportées à ses messages. Par ailleurs, nous remarquons que l'auteure-narratrice ne s'oppose pas à la volonté de son correspondant en expliquant seulement qu'elle refuse que cette relation « à voix unique » s'intensifie étant convaincue que la présence masculine dans la vie de la femme est plutôt porteuse de douleur.

Il est à signaler, par ailleurs, que C. Laurens a recours également aux guillemets et aux tirets pour rapporter les propos des comédiens auxquels elle délègue des rôles dans le film dont elle écrit le scénario. Cette technique permet à l'auteure-narratrice de mettre en relief la présence de plusieurs voix mises en abyme qu'elle présente dans des rubriques intitulées : extérieur jour/intérieur nuit pour introduire les propos des comédiens :

*Extérieur jour. Un jour joli à Amsterdam.
Ils sortent de l'hôtel, marchent dans la rue. Il lui enlace la taille.
—Regarde, est-ce que je ne fais pas bien les choses ?
—Est-ce que tu te rends compte de l'effort que ça représente, une telle organisation ? » (CL, *Ni toi ni moi*, p. 94-95)
« Intérieur nuit. Chez Arnaud—un grand studio, tout est rangé, tiré au cordeau. [...] —Alors seulement le début. Et je regarderai le reste une autre fois.
—Bon, d'accord. Mais après, j'aimerais bien être tranquille. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 150-151)*

Le brouillage narratif est incontestable dans *Ni toi ni moi* car le « je » remplace plusieurs voix et sous-voix que le lecteur attentif à la stratégie de la mise en abyme de

l'histoire saurait distinguer de la voix principale et autodiégétique de l'auteure-narratrice. Volontairement anarchique, cet emploi des voix narratives traduit une forme de désordre emblématique de la vie affective de l'auteure-narratrice.

Dans *l'Interdite*, les dialogues sont presque présents dans chaque page laissant voir une forme dialogique du discours narratif. Les guillemets et les tirets accompagnent les propos des différents personnages afin de les mettre en exergue et de montrer la pluralité des avis et des voix présents dans le roman attestant de l'anarchie sociale que les intégristes ont instaurée en Algérie durant les années 90. Les propos provocants tenus par le chauffeur de taxi que Sultana a croisé dès son arrivée à son village natal éveillent dans son âme le souvenir d'un passé déprécié couvert d'ignominie et de ridicule :

Petits coups d'œil allumés, affamés qui me jaugent comme si j'étais un puzzle en vrac qu'il ne savait comment entamer.

—*Alors tu vas chez qui, à Aïn Nekhla ?*

—*Chez personne.*

—*Il n'y a pas d'hôtel à Aïn Nekhla. Comment peux-tu n'aller chez personne ? Ici, même un homme ne peut aller «chez personne » ! Personne, ça n'existe pas chez nous !*

Je n'ai rien oublié. Ni cette curiosité qui cingle. Ni cette ingérence qui s'arroge tous les droits. (MM. L'Interdite, p. 14)

Nous remarquons dans cet extrait que le chauffeur de taxi enchaîne sur les propos de Sultana en reprenant une expression qu'elle a utilisée. En effet, cette expression mise entre guillemets explique l'écart entre les deux interlocuteurs, qui sont pourtant issus de la même région, étant donné que le contexte socio-culturel dans lequel le chauffeur de taxi vit s'oppose à la liberté de la femme. L'ironie est dissimulée dans l'expression mise entre guillemets car le chauffeur de taxi opère une comparaison entre la femme et l'homme en vue de décourager Sultana d'aider les femmes de son village et lui rappeler, qu'à Aïn Nekhla, vivre en liberté n'est qu'un leurre. M. Mokeddem crée donc un double lieu discursif, en utilisant tour à tour les guillemets et les tirets, où deux voix et deux avis "se disputent" pour s'imposer puisqu'elle permet à l'interlocuteur de la narratrice, le chauffeur de taxi, d'employer les mots qu'elle utilise afin de la critiquer et la défier. Ces voix mises en opposition incarnent le désordre des valeurs sociales au sein du village dans la mesure où Sultana a pu comprendre, grâce à son exil qui a duré plus de quinze ans, que la liberté est un droit aussi bien pour la femme que pour l'homme, contrairement au chauffeur de taxi, qui représente certains habitants d'Aïn Nekhla vivant dans l'ignorance.

Par ailleurs, M. Mokeddem nous décrit la haine et l'hostilité que certains habitants d'Aïn Nekhla éprouvent à l'égard de Yacine Meziane en répétant une phrase prononcée par l'un d'eux :

Au-delà des accents de revanche qui triomphent dans sa voix, j'entends « on va l'enterrer cet après-midi ». Cela me vide de toute indignation. J'ai misé sur le fait qu'ici on enterre les morts le jour même, l'après-midi même de leur décès. J'ai différé mon voyage de deux jours, exprès. (MM. L'Interdite, p. 18)

La narratrice insère dans son propre discours une phrase qui n'est pas la sienne en la mettant entre guillemets afin d'expliquer à son lecteur que l'information qu'elle contient n'est pas d'elle. Cependant, il est évident que la narratrice est bien informée sur le rituel funéraire à Aïn Nekhla et elle emploie cette information pour montrer sa volonté inébranlable de faire une entorse à certaines traditions qui y priment. Cet écart d'énonciation aide l'auteure-narratrice à montrer l'écart culturel existant entre les fausses traditions qui priment à Aïn Nekhla et sa culture de femme instruite et moderne.

Pour décrire le désordre et le bruit qui règnent au sein de beaucoup de familles algériennes où les filles sont opprimées, M. Mokeddem utilise des tirets et des guillemets qui créent une forme dialogique du discours :

Sa mine, maintenant réjouie, ne laisse aucun doute quant à sa connivence avec cette enseignante.
—Tu dis « c'est calme dans sa maison ». Est-ce qu'il y a beaucoup de bruit chez toi ?
—Oui, j'ai trop de frères. Ils font trop de bruit. Ils se disputent tout le temps. Ils me disputent et ils disputent ma mère. Ils me disent toujours : « Tu sors pas ! Travaille avec ta mère ! Apporte-moi à boire ! Donne-moi mes chaussures ! Repasse mon pantalon ! Baisse les yeux quand je te parle ! » et encore et encore et tu multiplies par sept. (MM. L'Interdite, p. 36)

Le désordre et l'anarchie qui obscurcissent le vécu de Dalila s'expriment à l'aide des sous-voix que l'auteure met en œuvre. En effet, la forme dialogique cède la place dans l'extrait ci-dessus à une « plurivocalité » où plusieurs énonciateurs sont présents mais dont les avis sont différents voire même opposés. La narratrice recourt aux tirets ainsi qu'aux guillemets pour rapporter des propos qui ne sont pas les siens et qui reflètent le despotisme qui prime dans la famille algérienne pervertie par les traditions sexistes donnant au garçon le droit de commander et de la fixer. Cette technique vise à répondre aux exigences d'un lecteur contestataire ayant l'ultime droit de prendre sa distance à l'histoire narrée, en critiquant cette société soumise à la violence.

Le premier aspect de la révolte se manifeste, donc, dans les trois romans à travers une forme narrative nourrie d'une « plurivocalité » qui recèle une contradiction, des conflits et surtout des confrontations des avis en opposition, ce qui crée un désordre énonciatif reflétant l'incohérence de la société dans laquelle s'inscrivent les histoires relatées. En effet, le principe de causalité qui caractérise essentiellement les romans traditionnels, ceux qui racontent les faits selon un ordre évènementiel logique, cède la place volontairement à une narration discontinue qui s'attarde sur les pensées et les réflexions intérieures de chaque auteure-narratrice.

Les dialogues et la mise en abyme bouleversent l'unité narrative dans la mesure où chaque auteure-narratrice ménage un espace narratif où priment ses sentiments en ayant recours aux techniques de l'introspection. Certains souvenirs interrompent la narration et obligent les narratrices à ouvrir de larges parenthèses afin d'expliquer et de donner leurs impressions personnelles, ce qui donne à lire aussi une forme de récits de pensée.

La révolte affecte donc la forme narrative comme réaction première de ces autofictionnalistes qui inscrivent leurs sujets post-modernes dans un espace narratif bouleversé et géré par une tension narrative montrant l'écroulement des valeurs en vue d'apporter plus d'éclairage à certains sujets d'actualité sans jamais rompre le lien avec leur propre passé.

I-2-2- Les traces de l'Étranger

I-2-2-1- Emprunt linguistique/Empreintes culturelles

L'emprunt en tant que phénomène linguistique très récurrent en littérature trouve place dans notre corpus et il laisse voir une langue impure voir même métisse : « *il est le phénomène sociolinguistique le plus important dans tous les contacts de langues.* ³⁹⁰ » Les trois romancières recourent à quelques expressions et mots extraits de langues autres que leur langue d'écriture en vue d'attester de leur faculté de manipuler à bon escient la langue française pour faire le deuil de la mère absente. De plus, l'emprunt linguistique permet de créer dans l'espace romanesque une sorte de pluralité de voix et donc une forme de dissonance qui exprime la révolte et la colère de chaque auteure-narratrice mais aussi

³⁹⁰ DUBOIS, Jean *et al.* *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 1973. p.188.

et surtout l'apport de la présence de l'Autre, l'étranger, dans leur vie car les termes employés par chaque auteure possèdent leurs synonymes dans la langue française.

En effet, l'emprunt est davantage présent dans *l'Interdite* car l'histoire du roman se déroule dans un espace arabo-maghrébin où la culture algéro-musulmane est dominante. M. Mokeddem effectue, par le truchement de l'emprunt, un mouvement de déterritorialisation au niveau de la langue en créant un espace où se rencontrent des voix narratives appartenant à deux cultures différentes et parsemant sa langue d'écriture de mots et expressions extraits de l'arabe classique. A cet effet, l'auteure met en corrélation deux langues différentes donnant naissance à une langue au croisement de deux cultures différentes : maghrébine et française créant une forme dialogique.

Les termes empruntés à l'arabe classique dans *l'Interdite* sont non-exhaustifs mais nous retiendrons ceux qui font référence aux traditions du village de la narratrice pour rendre compte de ce contact des langues qui suppose la présence simultanée de plusieurs voix de cultures différentes. Par le biais des coutumes vestimentaire qui font partie intégrante du patrimoine socio-culturel, M. Mokeddem crée un dialogue culturel en employant des mots qui ont leur équivalent en langue française à l'instar de « chéchia » qu'elle a repris dans la trame narrative pour décrire le chauffeur du taxi : « *Il repousse sa chéchia³⁹¹, me dévisage, se gratte le front, crache au sol et consent enfin à prendre sa place derrière le volant.* » (MM. *L'interdite*, p.13)

Le terme souligné réfère selon le dictionnaire au nom féminin d'une coiffure en forme de calotte portée dans certains pays d'Islam.³⁹²

En effet, « chéchia » définit la culture du chauffeur de taxi et permet de lever toute confusion sur l'appartenance culturelle de cet homme. Ce terme atteste donc de la présence dans le même espace narratif d'une voix narrative maîtrisant deux langues différentes.

Le mot « saroual » sert également à mettre en relief un aspect traditionnel de la culture algérienne et laisse voir le contact de deux langues différentes : « *Elle a sorti un couteau affûté d'une poche de son saroual et s'est mise à entailler, rageusement, le crayon...* » (MM. *L'Interdite*, p.165)

³⁹¹ C'est nous qui soulignons.

³⁹² ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris : millésime. 2007, p. 409.

Le mot « saroual » signifie : « *Pantalon bouffant à entrejambe bas, porté traditionnellement en Afrique du Nord.*³⁹³ »

L'utilisation de ces mots permet à l'auteure-narratrice de préserver un pan essentiel de la culture de son pays natal et de créer également une forme de dissonance de voix surtout lorsqu'elle donne en note de bas de page l'explication du mot employé. Afin de relater certains événements relatifs à Vincent Chauvet, ou bien même pour parler des Français, elle a recours au terme « Roumi » qu'elle a expliqué dans le roman en note de bas de pages : « *Roumi : romain, et par extension chrétien.* » (MM. *L'Interdite*, p.63).

Moh le jeune qui servait de guide à Vincent Chauvet utilise le terme « Roumi » en vue d'accentuer l'étrangeté de cet homme et afin de marquer la distance qui les sépare :

« *-Tu as du vin ? demande-t-il pour moi au garçon.*

-Non j'ai pas, mais pour le roumi, je demande à mon ami. Il va chercher. » (MM. *L'Interdite*, p.63)

Ce mot est emprunté à l'arabe et cité même dans le Coran comme intitulé d'une sourate « Rum » : « *Nom par lequel les musulmans désignent un chrétien, un Européen.*³⁹⁴ »

La petite fille Dalila qui veut être libre et heureuse n'épargne aucun effort pour affirmer son identité algérienne en appelant Vincent « Roumi » pour opérer la différence qui existe entre eux en échangeant avec lui le dialogue suivant :

-Tu fais comme le roumi, toi, tu me corriges les mots en algériens. Yacine lui, il le fait pas. Il a l'habitude, lui. Nous, les vrais Algériens, on mélange toujours les mots. (MM. *L'Interdite*, p.93).

Ce mélange de mots est considéré comme un trait définitoire majeur de l'identité algérienne selon Dalila.

Sultana, Moh, Dalila et d'autres personnages que nous n'avons pas cités recourent à l'emploi de certains mots extraits de la langue arabe et dont les équivalents sont disponibles en langue française, comme signe d'affirmation identitaire, en vue de mettre en relief la différence culturelle qui les distingue des Européens. Nous constatons que ces termes sont employés le plus souvent par des personnages décrits dans le roman comme natifs d'Ain Nekhla. Par ailleurs, la voix narrative principale de l'auteure-narratrice

³⁹³ *Ibid.*, p. 2310.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 2276.

apparaît dans la note de bas de page comme organisatrice d'un certain désordre narratif, dans la mesure où elle reprend les mêmes mots cités par les sous-voix, celle des personnages, pour en donner une explication destinée au lecteur non initié à la langue arabe. Elle met ainsi en relief la forme dialogique de la narration en attestant que l'utilisation de ces mots répond au besoin linguistique éprouvé par ces personnages pour se distinguer de l'interlocuteur européen.

De même dans *Ni toi ni moi*, C. Laurens introduit certaines expressions en langue anglaise notamment lorsqu'il s'agit du film en cours de réalisation. Plusieurs dialogues sont donnés dans le roman, par le truchement de la technique de la mise en abyme, étant donné que les personnages de l'histoire se confondent avec les acteurs du film. En effet, la narratrice s'inspire du cinéma américain pour élaborer le scénario de son film et c'est dans ce dessein justement qu'elle recourt à l'emploi de certains mots étrangers :

(C'est encore Cary Grant, d'ailleurs, ça ne peut pas être un hasard !) : j'adore leur dialogue, même si on le sent écrit par des surdoués de Hollywood, j'aime ce mélange de masculin et de féminin, leur intrication, la jubilation qu'il procure—boy meets girl. On verra Hélène et Arnaud côte à côte impassibles [...]. (CL. Ni toi ni moi, p. 120)

C. Laurens souligne donc la présence dans son texte d'une voix étrangère traduite par la langue anglaise qui participerait à la rénovation du discours de ses personnages, mais cette voix étrangère crée un certain bruitage narratif du simple fait que le lecteur s'aperçoit visiblement de la participation d'une voix autre que celle de l'auteure-narratrice dans le développement de certaines de ses idées. L'auteure-narratrice juge nécessaire de recourir à cet emprunt, qui renvoie à des expériences cinématographiques étrangères, dans le dessein d'enrichir le contenu de son scénario.

Par ailleurs, dans un autre extrait, la narratrice rapporte les propos du cinéaste en y introduisant sciemment une expression en anglais comme si elle voulait faire de la langue anglaise, dans son roman, un code cinématographique : « *Jouir simplement de ce qui se présente à eux, cela pourrait être une solution. Croire vos yeux. Passer du it means au it is. Accepter le cinéma.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 142)

Dans ce passage, C. Laurens recourt, pour s'adresser au cinéaste, à la langue anglaise en utilisant une expression propre au domaine cinématographique afin de le convaincre de la validité de son point de vue. En effet, l'information que comprend l'expression écrite en langue anglaise est générale et n'appartient pas à l'auteure-narratrice puisqu'elle est

une formule convenue au cinéma. C. Laurens puise donc dans un autre domaine non-littéraire pour compléter le sens de l'histoire de son roman.

Cela se donne à lire également quand l'auteure-narratrice exprime, dans l'épisode final du film, sa satisfaction de la fin qu'elle a choisie en employant une expression en langue anglaise : « *Terminer sur la jouissance : ce serait une bonne façon de finir, un happy end au vrai sens du terme, quand l'image s'arrête pour de bon, et les mots avec, et les phrases, et la douleur, et les souvenirs, et la pensée [...]* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 274)

Par le truchement de l'emprunt, C. Laurens crée une deuxième voix définissant le domaine cinématographique dans lequel elle s'inscrit.

M. Darrieussecq emprunte également à l'anglais quelques expressions et mots. En effet, nous remarquons pratiquement dans tout le roman et, à travers le relevé non-exhaustif de quelques citations, que l'auteure-narratrice écrit sciemment ces mots étrangers en caractère italique en vue de les mettre en relief et faire entendre ainsi deux voix narratives qui donnent et assument l'information. La voix principale de l'auteure-narratrice marque une pause narrative en insérant dans ses propos des expressions étrangères à la langue de l'écriture, ce qui crée une sorte de désordre narratif dans la mesure où les termes qu'elle emprunte à l'anglais possèdent leurs équivalents en langue française. Le relevé non-exhaustif suivant attestera de cet emprunt :

« Je mis ma robe stretch et tressai mes cheveux, *hic hoc*, rangeai un peu, *hic hoc*, et enfilai les tongs que j'avais apportées au cas où il ferait beau. » (MD. *Le Pays*, p. 186)

« Le soir, je dansais sur le tables. Maintenant c'était un *bed and breakfast* : le seul ouvert Tubarão pour les vacances scolaires de février. » (MD. *Le Pays*, p. 186)

« Le *long board* était sur le toit, il avait dû prendre *le thruster*, la houle était vive et serrée. » (MD. *Le Pays*, p. 162)

« Une chanson dans le tête

Clouds are sliding fast these days » (MD. *Le Pays*, p. 33)

Cet emprunt donne à voir et à lire une langue d'écriture déconstruite et basée essentiellement sur un échange de langues et de cultures. Il exprime également le rapport fusionnel qu'entretient l'auteure-narratrice avec l'Angleterre : « *I love London !* me disais-je dans les vapeurs de la vodka et de la Serpentine. » (MD. *Le Pays*, p. 198).

L'auteure-narratrice exprime sa présence physique à London et sa sympathie pour cette ville par le recours à l'anglais, la langue officielle de l'Angleterre, afin de donner une image fidèle de sa relation avec cette ville.

Les mots empruntés à des langues étrangères à la langue de l'écriture du roman, en l'occurrence l'anglais et l'arabe classique, produisent certes un désordre narratif et formel du texte de chaque roman mais ils expriment aussi la nécessité d'explorer de nouvelles voies pour assurer l'échange culturel. Par le truchement de cet emprunt linguistique, les auteures-narratrices retranscrivent le sentiment d'étrangeté ressenti à cause de la perte du sens souhaité de l'existence et donnent à lire ainsi la première étape de la sur-signifiante de leur moi, celle *d'une sensibilité absurde*. De plus, le caractère italique et l'emploi itératif des notes de bas de pages, notamment dans *l'Interdite*, affectent la structure textuelle du roman et brisent sa linéarité. Cette forme disloquée est une signifiante du moi révolté de ces auteures-narratrices pour traduire le changement brutal de leur vécu après l'absence des êtres chers.

I-2-2-2- D'autres mots pour dire les maux

L'intrusion des termes médicaux et scientifiques dans le tissu fictionnel de *l'Interdite* donne à lire une forme d'hétérogénéité discursive relative à l'état d'âme de cette femme lésée par les traditions de son village. M. Mokeddem déconstruit le discours narratif de son roman *l'Interdite* par le recours au jargon médical pour décrire une société malade et surtout aliénée, société qui a besoin de solutions efficaces en vue de se libérer de la douleur. Le recours au jargon médical est de surcroît utile pour mettre en relief le rôle actif de cette femme médecin dans l'évolution de sa société :

*Je vois plusieurs adolescents avec des atteintes cardiaques consécutives à des angines non soignées. Eux, chez qui la pénicilline est indispensable sur de longues périodes, ne viennent aux rendez-vous de « la Piqûre » que de façon folklorique, la régularité n'étant pas une habitude sous ces cieux. Quand la pauvreté se double d'ignorance, le mal le plus banal évolue vers l'incurable, le mortel. Il est des lieux où la vie n'est jamais qu'une mort vicieuse qui se délecte et prend son temps. Je vois, je pique. Je couds. Je couds. Je vois. Je pique. Je plâtre. Je vois. Je pique. J'incise. Le buvard de mon être boit. Quand ils sont tous partis. Le dard de leur mal est en moi, lancinant. Les relents de leur détresse étouffent l'atmosphère. Le cabinet me fait l'effet d'une fosse commune, surpeuplée. J'ouvre la fenêtre. Des âmes mortes s'échappent en fumée. (MM. *L'Interdite*, p. 127)*

Ces termes médicaux servent donc de tremplin pour détruire la forme traditionnelle du texte narratif et créer ainsi une hybridité qui met sur le même pied d'égalité des éléments différents (termes et expressions spécifiques à d'autres domaines : technologie, médecine, etc.), en vue de produire une écriture anarchique qui reflète le mieux la société dans laquelle s'insère l'histoire du roman, société tourmentée par le terrorisme et les différentes formes d'injustice parce qu' : « *Un autre aspect de l'écriture qui produit un effet massif d'hybridité des formes, d'hétérogénéité discursive et de désordre narratif réside dans les emprunts scientifiques et technologiques.*³⁹⁵ »

En effet, la manière dont certains habitants d'Ain Nekhla emploient les termes médicaux laisse voir leur crédulité et la précarité de leur vie. M. Mokeddem intensifie le désordre dans l'espace narratif de *l'Interdite* en faisant appel à d'autres voix, celles des patients, car ces derniers ne font pas le même emploi de ces termes que celui dont fait Sultana. L'usage de ces termes médicaux par les habitants d'Ain Nekhla laisse voir l'idéologie qui régnait en Algérie pendant les années 90 faisant de la religion un moyen pour détruire les valeurs sociales :

*Je vois un homme avec un chancre à l'anus, sans doute une syphilis :
 -Es-tu homosexuel ?
 -Je suis musulman !
 -Attention au sida ! Demande à tes partenaires de mettre des préservatifs.
 -Je suis croyant. Je suis musulman !
 -La religiosité ne préserve pas des maladies. La foi n'est pas un vaccin.
 -Il n'y a qu'une morale qui vaille pour moi : celle de Mohamed.
 -Qui parle de la morale ? Il s'agit de la prévention.
 -Tu ne me fais une piqûre ?
 -Oh que si, que si !
 C'est avec plaisir que je lui colle une forte dose d'Extencilline, injection douloureuse en raison du produit même. Mais comme le mal ressenti est considéré proportionnel aux vertus escomptées, il repart en boitant, content. L'analyse bactériologique confirmera la syphilis. Je n'ai plus revu le quidam. (MM. *L'Interdite*, p. 124-125)*

« La Piqûre » administrée pour soulager la douleur se transforme pour ces villageois éduqués dans l'ignorance en une source de plaisir et de satisfaction ; leur comportement reflète l'hypocrisie de la société et la dévalorisation de la science qui ont anéanti la société algérienne.

³⁹⁵ DEDOMON, Claude. Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq, art.cit.

Cette hétérogénéité discursive, créée par la multiplicité des voix et surtout par ces termes médicaux empruntés à la néphrologie, s'accroît lorsque Vincent Chauvet intervient et décrit les péripéties de sa greffe :

Vous créez "un abord vasculaire". Vous "artérialisez" une veine pour lui donner un débit suffisant à une circulation extra-corporelle. Vous appelez ça un "pont artério-veineux", une "fistule". Pour moi, le malade, cette chose était petit cœur qui battait à mon poignet [...] Artère du rein artificiel, sans fibres-filtres, sa veine, ils revenaient dans mon corps avec le retour du sang [...]. (MM. L'Interdite, p. 104)

L'usage que fait V. Chauvet des termes médicaux montre que cet homme souffrant tient un discours d'érudit qui atteste de son niveau intellectuel et culturel différent de celui des malades qu'a rencontrés Sultana au sein d'Ain Nekhla.

De même C. Laurens crée dans son texte un effet d'hybridité remarquable lorsqu'elle fait appel au vocabulaire cinématographique. En effet, l'emploi de ce vocabulaire et la technique de la mise en abyme permettent à l'auteure-narratrice de déconstruire la forme narrative de son roman laissant voir de près un monde cinématographique. Nous citons sans prétendre établir un relevé exhaustif quelques aspects de cet emploi : « *Intérieur nuit. Un appartement, une fête. Du bruit, du monde.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 15)

L'intention de créer un cinéma en miniature dans l'espace narratif s'annonce dès l'incipit. En effet, « intérieur nuit » la phrase amorce prépare le lecteur attentif à trouver dans le reste de l'histoire un « extérieur jour » où se tiendra la suite des événements : « *Extérieur jour. Arnaud est dans le train. Il va à Carvin voir ses parents.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 85.)

Intérieur nuit/extérieur jour sont deux mots-clefs du scénario du film que l'auteure/narratrice veille à développer tout au long de l'histoire.

En effet, l'auteure-narratrice résume l'expérience de la rupture, avec son amant ainsi qu'avec toutes les personnes chères qui l'ont quittée, en établissant une sorte de comparaison basée essentiellement sur le vocabulaire cinématographique pour attester de la valeur de la langue d'une part, et de l'autre, pour exprimer davantage la vacuité que génère l'absence des êtres chers et les chagrins d'amour :

Parfois les mots peuvent en rendre compte, l'absence, ça les connaît. Mais les images ! Il n'y a rien à développer, vous comprenez, rien à déployer. Le cinéma cherche des histoires d'amour qui se déroulent dans le temps, qui

miment les expériences les plus courantes : la rencontre, l'euphorie, puis la déception ou l'usure, la trahison, jusqu'à la rupture. Mais là il n'y a rien de tout ça : pas de mouvement décelable, pas de cinéma, si vous préférez. Cela ferait un film contre nature, un film pétrifié. Deux plans fixes—visages a, visage a'—et deux phrases figées—je t'aime, je ne t'aime plus. C'est là qu'il faudrait planter la caméra, au changement de plan, pile à l'endroit du « Coupez » en équilibre sur la virgule où se ménage sans transition l'inversion du sens, son retournement, le noir du blanc, le rien du tout, le commencement de la fin. (CL. Ni toi ni moi, p. 19)

« Coupez » mis en relief par l'emploi des guillemets est un terme-clé du cinéma, mais sa polysémie exprime les pensées perturbées de cette femme abandonnée à ses craintes et sa douleur, car « Coupez » fait référence aux fins douloureuses des différentes relations que Camille a vécues du fait que « couper » est le synonyme de trancher, écourter et raccourcir.

La présence du langage cinématographique dans le tissu narratif pervertit la forme traditionnelle du récit narratif et aide l'auteure à créer attentivement des zones de silence dans son texte, pour nous dire à quel point ses protagonistes sont soumis à la solitude, en faisant de l'expression « *Silence on tourne* » sa devise dans tout le texte, parce que ces images fixes et creuses de mouvements présentent au lecteur le vide qui caractérise la vie de cette femme car : « [...] *les mots sont au courant de leur double jeu, tandis qu'une image ! En général, on croit ce qu'on voit.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 20-21)

Par l'intégration du vocabulaire cinématographique dans le texte narratif, C. Laurens explique le projet qui réunit la narratrice et le cinéaste. De plus, elle dévoile l'objectif commun des auteurs, celui d'impliquer le lecteur dans leur travail de création car ils sont conscients que le rôle de ce dernier est crucial dans l'interprétation de l'œuvre attestant que : « *L'égoïsme des écrivains est infini. Vous essayez de faire un film, et moi je m'efforce d'inventer en vous un lecteur.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 33)

La présence d'un personnage psychanalyste dans la trame narrative n'est pas vaine parce qu'elle signifie la réappropriation de la parole perdue suite au choc sentimental qu'a subi l'auteure-narratrice. Chaque rencontre avec Jacques suppose que l'auteure-narratrice recourt à la parole afin de dire ses maux et émousser ses chagrins. Cela dit, la relation de Camille avec Jacques se veut la prospection d'une langue avant-gardiste à la croisée de l'amour, la haine et le deuil. De plus, dans le film, Jacques assiste tous les acteurs puisque l'auteure-narratrice lui délègue le rôle de l'ange gardien présent/absent :

Et puis il y a l'amant d'Hélène, Jacques (pour ce prénom, vous n'avez pas le choix, j'y tiens beaucoup). C'est une sorte de compagnon occulte, d'amant au long cours comme certaines femmes en ont, plus qu'on ne croit. Pas vraiment un ex—car il n'est jamais complètement sorti du champ—, plutôt, comment dire : un off. Une marge, sachant que la marge appartient à la page. Il a son âge, il est marié, il a une ribambelle d'enfants, des pensions alimentaires, des horaires compliqués, enfin vous voyez le profil, s'il vous faut un dessin, je vous le ferai plus tard. Jacques serait psychanalyste—un psychanalyste pas clair, pas clair du tout même, mais capable néanmoins de fournir un autre éclairage à l'histoire : je vous l'ai dit, je n'ai pas vraiment envie de revoir ou de rejouer ; ce que je veux, c'est donner un sens—comprendre. (CL. Ni toi ni moi, p. 40)

« Un off » est propre au cinéma et se dit d'une voix ou d'un personnage qui n'est pas visible à l'écran, autrement dit, hors champ. Par le recours à un mot-clé du cinéma, C. Laurens parvient à proposer pour la psychanalyse une définition très apparentée à celle donnée par J. Lacan : « *Qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium : la parole du patient. L'évidence du fait n'excuse pas qu'on le néglige. Or toute parole appelle réponse.*³⁹⁶ »

Ainsi, C. Laurens exprime le besoin de la narratrice d'une oreille attentive aux moindres détails pour construire le sens qu'elle prospecte depuis qu'elle a perdu son fils et son amant.

Il est à signaler que le roman est riche de ce vocabulaire mais nous nous sommes limitée aux termes corrélatifs à l'absence et à l'amour qui tourmentent le plus l'auteure-narratrice et qui laissent voir son projet de révolte contre les conséquences qui résultent du vide que laissent dans sa vie ces personnes absentes :

Et pourtant non, c'est impossible : l'absence ne peut donner vie à un tel regard. Il faut qu'une forme nécessairement l'explique, qu'une image splendide en justifie l'extase. La caméra a beau se rapprocher, le gros plan ne saisit rien dans cet œil enchanté, rien que le point jaune d'une lampe [...] (CL. Ni toi ni moi, p. 16)

C. Laurens fait donc éclater, par son recours au vocabulaire cinématographique, la forme narrative de son roman pour parvenir à ce regard apte à capter à juste titre l'image d'une femme souffrante à cause de la perte vécue.

C. Laurens déconstruit également la structure romanesque du texte et elle en propose une autre schématisation puisqu'elle intègre à l'histoire quelques sous-chapitres qu'elle intitule : Corbeille. « Corbeille » signifie dans le langage informatique un dossier

³⁹⁶ LACAN, Jacques. *Écrit I, op.cit.*, p. 123.

qui contient des données indésirables ou sans importance. Cependant, il s'avère que l'auteure-narratrice parsème ces chapitres, voués à la suppression et pourtant présents dans le roman, de beaucoup de clins d'œil complices à son lecteur et d'informations relatives à sa propre conception de l'amour : « *Il y a beaucoup, beaucoup d'hommes qui n'aiment pas les femmes, mais peut-être faut-il être une femme pour le savoir.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 174)

Ces « informations-déchets » que contient la corbeille sont révélateurs de l'hésitation de l'auteure-narratrice à l'égard du dévoilement total de l'histoire de sa vie. De plus, en dévoilant des informations qu'elle est censée dissimuler ou totalement jeter, l'auteure-narratrice se réfère à l'inconscient qui nous trahit, de par les lapsus qu'il laisse entendre, lapsus qui divulguent, en effet, de grandes vérités.

M. Darrieussecq opte également pour le discours scientifique et technologique pour faire éclater la structure de la fiction de son roman. En effet, le roman se donne à lire comme *un rhizome*³⁹⁷ qui rassemble plusieurs domaines et où les différentes coupures produites dans le tissu narratif créent des espaces blancs qui nous rappellent la torture vécue par l'auteure-narratrice à cause de l'absence des personnes qu'elle aime.

Lorsque Marie Rivière décide enfin de quitter Paris pour s'installer définitivement au Pays, elle a veillé à réorganiser ses livres et à en établir une liste sélective. Or cette sélection devient particulière, notamment, lorsque l'auteure-narratrice donne avec précision le poids des livres étant donné que ce détail confirme la relation familière et intime qu'elle entretient avec le monde livresque : « *Je faisais des cartons de livres, c'était plutôt de mon ressort les livres, à 200 grammes le poche et 500 grammes le pavé on atteignait vite la tonne [...]* » (MD. *Le Pays*, p. 32)

Ce détail donné en chiffre produit une certaine coupure au niveau de la phrase dans la mesure où l'auteure-narratrice aurait pu inscrire la même information en lettres. Cette discontinuité narrative donne à voir un discours narratif qui emprunte sa force à

³⁹⁷ « À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités » DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux, op.cit.*, p. 13- 31)

d'autres sciences. La présence récurrente des chiffres et numéros dans le roman génère une sorte d'écriture anarchique, qui incite le lecteur à abandonner temporairement les règles de la forme romanesque traditionnelle pour parvenir à comprendre le roman. Cette anarchie s'intensifie par l'emploi des termes spécifiques au domaine technologique : « *L'hologramme prit deux longues bouffées et secoua sa cigarette. Je suivis mélancoliquement l'image des copeaux de cendre. Le sol resta propre. La moquette était là, et ma grand-mère n'était pas là.* » (MD. *Le Pays*, p. 171)

L'hologramme se définit comme une image en trois dimensions « suspendus dans l'air », M. Darrieussecq le cite fréquemment dans le quatrième chapitre du roman intitulé « Les Morts ». En effet, ce terme emprunté à la technologie permet à Marie Rivière d'exprimer l'idée de l'absence de sa grand-mère ainsi que celle de son frère, mais aussi et surtout de vivre une forme d'euphorie momentanée, puisque l'hologramme lui permet de revoir de nouveau les êtres chers qui l'ont laissée seule. Par le truchement de l'hologramme, la grand-mère morte réapparaît et exprime ses envies. De plus, pendant cette réapparition instantanée, l'auteure-narratrice parvient à tenir sa promesse de parler la vieille langue par le biais de l'option programmation de l'hologramme qui lui permet de choisir la langue à son gré :

Elle apparut, telle que nous l'avions voulue ma mère et moi, immobilisée sur sa jolie soixantaine comme dans mes premiers souvenirs. [...]. Malgré le mixage optimisé de sa voix, ce mouvement d'embrassade était dérangeant, ce n'était pas du tout elle ; c'était la fonction « accueil » de tous les hologrammes. Je lui dis bonjour en vieille langue et lui demandai comment elle allait. Ma grand-mère—son hologramme—s'assit. Elle alluma une Marlboro avec les bons gestes, que nous avions récupérés in extenso sur une vidéo familiale, et me dit que ça faisait plaisir de me voir. (MD. *Le Pays*, p. 168)

L'hologramme constitue donc un point de jonction entre le passé et le présent de Marie étant donné qu'il lui rappelle le souvenir de sa relation avec sa grand-mère, relation réajustée par le temps et la technologie. Cet hologramme est symptomatique aussi de la possibilité de renouer avec les absents.

M. Darrieussecq modernise son texte en y intégrant des termes technologiques qui lui permettent également de faire le deuil de l'absent en le rendant présent. D'ailleurs, elle modernise même l'idée de fuir rapidement et sereinement l'horreur de la mort en utilisant un terme emprunté à l'informatique, en l'occurrence « Echap » : « *Mais je savais que j'allais vers Tiot, pour moi un petit garçon c'est Tiot. Un petit garçon, ç'avait Pablo,*

aussi. Je tapai Echap avant que l'hologramme ne s'anime, et cherchai du bois à toucher dans cette cabine toute de moquette et de métal. » (MD. Le Pays, p. 182)

Le signifiant ou l'image sonore du mot « Echap », en l'occurrence [eʃap], nous renvoie à la forme impérative du verbe « échapper » à la deuxième personne du singulier, comme si l'auteure-narratrice ordonnait à son fils Tiot de s'éloigner de tout ce qui a rapport avec l'autre monde. Cela nous rappelle également le propos de J. Lacan sur la cybernétique dans une tentative d'illustrer le symbolique qui transparait à travers certains termes et expressions : « *le symbolique, c'est le monde de la machine.*³⁹⁸ ». L'hologramme prend aussi la forme de la machine cybernétique identifiée selon J. Lacan à une structure détachée de l'activité du sujet en expliquant que « *si la machine ne pense pas il est clair que nous-mêmes ne pensons pas.*³⁹⁹ » tout en réduisant le symbolique à un phénomène de codes actualisés par le truchement d'un support matériel dans l'informatique. L'auteure-narratrice actualise donc le processus du deuil, en tant que symbolique de perte et d'absence, en faisant appel à l'hologramme qui lui permet de proposer un sens au mot « Echap ».

La structure narrative éclate aussi dans le passage où figure cette phrase : « *Elle ferait partie des statistiques du pays, deux millions d'habitants + une = deux millions et un habitants, deux millions et une habitantes.* » (MD. Le Pays, p. 121)

L'auteure/narratrice exploite la mémoire visuelle du lecteur pour souligner l'importance de la naissance de sa petite fille. Au moyen des signes mathématiques, M. Darrieussecq déconstruit la phrase en rassemblant des signes appartenant à deux domaines différents.

Par ailleurs, M. Darrieussecq transcrit les mots phonétiquement pour mettre en relief leur valeur sémantique en transgressant la norme orthographique : « *« Ma tête heurta la coque du bateau et je fis tomber ma bière. « Elefante » dit le pêcheur.* » (MD. Le Pays, p. 160) Car : « *« La grâce, c'était que ça s'écrive, que ça s'écrive sans elle : sous ses yeux les phrases galopant sur le papier.* » (MD. Le Pays, p. 100)

L'auteure-narratrice éprouve une grande urgence de « coucher sur papier » son manque à être en faisant parfois abstraction de l'orthographe qui freine le cours de ses idées. Elle détruit une norme pour donner ensuite naissance à une nouvelle idée qui dévoile un fragment brisé de son âme.

³⁹⁸ LACAN, Jacques. *Séminaire II*. Paris : Seuil, 1978, p. 63.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 350.

De plus, l'utilisation intempestive de la majuscule sollicite également la mémoire visuelle du lecteur pour tenir compte de « la fabrique de l'informe »⁴⁰⁰ qui donne à lire un texte éclaté : « *Les homards sont ÉNORMES. Et je n'en ai jamais trouvé à trois pinces, allez.* » (MD. *Le Pays*, p. 162)

M. Darrieussecq opte pour une technique qui décrit sémantiquement et formellement les homards qu'elle a vus en déstabilisant la forme conventionnelle de la phrase qui n'admet pas la présence arbitraire de la majuscule.

Les trois auteures se révoltent donc contre la forme traditionnelle du texte narratif, en y insérant des expressions et mots faisant partie d'autres domaines non-littéraires, pour créer une écriture fragmentaire qui reflète la dislocation de leur Moi dans ce travail de deuil qui leur rappelle sans cesse le drame de la perte. La rencontre dans le même texte de plusieurs domaines donne à voir : « *un délire de la forme* » qui « *se manifeste, [...], à travers une écriture qui éclate les frontières internes du genre romanesque, absorbant la science-fiction et le fantastique, comme ses frontières externes, absorbant ainsi l'autobiographie et le journal intime.*⁴⁰¹ » en tant que forme incontestable de déconstruction qui permet aux auteures de garder vivace le souvenir douloureux de l'absence des êtres chers.

I-2-3- Réactualisation de l'absence

L'incohérence formelle créée par ces différentes voix est appuyée dans notre corpus par la présence simultanée de certains éléments hétéroclites, à l'instar des notes de musique qui créent une narrativisation d'image visuelle fixe générant une écriture transgressive qui favorise une hybridation générique. Cette intrusion des notes musicales dans le tissu fictionnel des deux romans *Le Pays* et *Ni toi ni moi* est une technique de mise en abyme qui transforme ces icônes en objet de description. La présence des éléments hétéroclites immobilise le récit et infiltre le discontinu dans la narration. L'immobilisation du récit incarne les instants où l'absence de l'être cher devient intense et où également l'activité de la lecture se complique étant donné que le lecteur se meut dans un

⁴⁰⁰ DEDOMON, Claude. Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq, art.cit.

⁴⁰¹ *Ibid.*

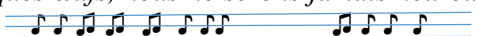
rénovation des règles canoniques de l'écriture et se refusent à toute linéarité. Caroline Bayard explique à propos de ces éléments qu'ils : « *ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés. Ils reviennent par fragments, ils se refaument dans le rapiécage, le recyclage, le patchwork des créations artistiques.*⁴⁰³ »

La présence de ces images dans le tissu textuel lui donne une nouvelle codification qui ne se précise que jointes aux éléments fictionnels qui bâtissent l'histoire du roman.

Le réinvestissement de ces éléments libère l'imaginaire de l'auteure et génère une écriture traduisant un manque à être. En effet, le « délire formel » que nous lisons dans le texte de M. Darrieussecq est l'expression d'un défi double. Il est, d'abord, issu d'un besoin urgent de s'extérioriser afin d'atténuer la pesanteur de ses chagrins. De plus, ce défi illustre également sa volonté d'inventer une langue qui lui permettrait, non seulement, de vaincre sa douleur intérieure mais de faire un pas de géant dans l'univers littéraire, en mettant en œuvre une langue particulière qui se démarque par son aptitude à dire la douleur et à inscrire le texte de M. Darrieussecq parmi les romans post-modernes.

Cette « écriture insaisissable » dont M. Darrieussecq précise les dimensions traduit une révolte acharnée contre la société yuoanguie qui tend à plier le monde entier à ses lois linguistiques. Or pour qu'elle fasse preuve de son efficacité, il est impérativement important qu'elle soit inscrite dans un univers esthétique tel que le précise A. Camus : « *Toutes les pensées révoltées, [...], s'illustrent dans une rhétorique ou un univers clos.*⁴⁰⁴ » Cet univers clos est bien entendu le roman, où l'imaginaire ne peut échapper au réel vu la relation réciproque qui les unit, et d'où ce vacarme scriptural tire aussi son désordre et sa particularité.

C. Laurens, quant à elle, utilise la même technique, autrement dit, elle introduit dans l'espace narratif de son roman des notes musicales pour décrire, avec dérision, les sentiments et la réaction notamment de l'homme face à l'absence de sa bien-aimée en employant une figure mythologique, celle d'Eurydice :

*Ça mange un peu de pain, c'est sûr, du pain blanc comme la peau
d'Eurydice, ça casse quelques œufs, nous ne serons jamais heureux, mais
bon, c'est du pain perdu,* 

⁴⁰³ BAYARD, Caroline. Le genre et le postmodernisme. *La mort du genre 2*. Québec : La nouvelle Barre du jour (nbj), 1989, p. 49.

⁴⁰⁴ CAMUS, Albert. *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 320.

J'ai perdu mon Eurydice, ça fera un vide, sûrement, ça fera une différence, mais enfin pas trop, il n'en mourra pas, pas comme Tristan [...] Deuzio. J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égaale mon malheur, je ne l'invente pas. (CL. Ni toi ni moi, p. 166)

C. Laurens introduit volontairement la note musicale pour nous informer que cet Orphée est hanté par la musique. De plus, le collage de cet élément hétéroclite permet à l'auteure d'économiser, d'abord, son énergie mnésique puisqu'elle n'a pas besoin de reprendre tous les mots du texte de la chanson que chante Orphée pour se rappeler le souvenir de sa bien-aimée. De plus, cette accumulation permet de créer « un rhizome » où se télescopent des fragments de chant disséminés dans le tissu fictionnel. Cela laisse voir également les traces de son inconscient qui trouve dans la mémoire sonore et rythmée le meilleur moyen pour décrire l'absence de son amant car, comme nous l'avons déjà expliqué, la musique sert de tremplin pour colmater le vide que laisse l'absence d'Arnaud.

Par ailleurs, cette technique de collage permet à l'auteure d'exprimer son dédain pour son amant en omettant les propos d'Orphée qui constituent pour elle une source incontestable d'hypocrisie et d'égoïsme étant donné qu' : « *Orphée n'aime pas Eurydice, sinon il ferait un effort—l'effort d'Orphée, l'effort d'aimer, voilà ce qui manque—, il résisterait à son impatience.* » (CL. Ni toi ni moi, p. 167)

La citation de ce chant permet à l'auteure-narratrice de récupérer le mythe d'Orphée et d'exprimer avec dérision l'indifférence de son amant Arnaud.

Cet assemblage d'éléments différents est certes l'expression d'un défi aux canons de l'écriture classique qui exigent une certaine forme de linéarité et d'ordre mais il est, par ailleurs, relatif également à l'écriture d'association qui rassemble plusieurs fragments désordonnés en vue de créer une homogénéité et unité surprenante car comme l'explique à juste titre A. Camus : « *La création est exigence d'unité et refus du monde.*⁴⁰⁵ »

Au moyen de cette forme de déconstruction, C. Laurens exprime son refus d'un monde exempt de sens, monde où elle se sent étrangère à cause de l'absence des personnes qu'elle aime et monde auquel elle impose une nouvelle forme d'unité basée sur l'écriture.

Ce fragment musical qu'elle insère dans le tissu textuel l'aide également à supplanter la douleur de l'absence du fils mort, de l'amant traître et de la mère distante car tout comme Orphée :

⁴⁰⁵ CAMUS, Albert. *L'homme révolté*, op.cit., p. 317.

*Le passage par la mort n'a pas alors émoussé le pouvoir de la musique. Au contraire, elle est devenue plus puissante, car :
« Seul qui déjà éleva la lyre
Jusque parmi les ombres
Peut pressentir et proclamer
La louange infinie. » (Rilke, Sonnets à Orphée, I, 9.)⁴⁰⁶ »*

En effet, la révolte conduit les deux romancières à déstabiliser la linéarité du texte et à faire éclater sa forme convenue en fabriquant l'informe qui exprime, à bon escient, leur révolte résultant de l'absence de l'affection maternelle et de la disparition définitive et inattendue de certains êtres qui leurs sont chers. Il en naît certes un désordre mais remarquablement créatif puisqu'il aide les auteures-narratrices à apaiser leurs douleurs en mettant en valeur leur effort créatif, celui d'établir une nouvelle forme d'unité et de stabilité. Ce descriptif contemporain montre que le texte littéraire n'est pas clos car il exige au lecteur de recourir à d'autres domaines pour parvenir à l'interpréter et déceler les secrets qu'il recèle.

Notons, par ailleurs, que ces éléments hétéroclites n'apparaissent pas dans l'*Interdite* comme si M. Mokeddem avait confiance en le pouvoir des mots pour traduire ses tourments. Il n'y a dans son texte aucune tentative de ce genre pour mettre en image la douleur de l'absence dont elle a souffert depuis son enfance.

Ces éléments hétéroclites donnent à voir une image de l'absence qui constitue la première étape de la *sensibilité absurde* ressentie par les auteures-narratrices dessinant un tracé vers une sur-signification de leur "Moi."

⁴⁰⁶ BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Rocher, 2000, p. 1138.

CHAPITRE II

Écriture analytique et introspection

Nous interrogeant, dans le présent chapitre, sur d'autres procédés scripturaires qui donnent lecture de l'épreuve commune de l'absence subie, nous approfondirons certaines notions, à l'instar du dédoublement et du mot d'esprit, aptes à dévoiler les profondeurs du Moi de chaque auteure-narratrice et de leur « *sensibilité absurde* », dans le but de donner un autre angle d'éclairage à ces histoires d'absence, l'orientation personnelle ou professionnelle commune des écrivaines-médecins et psychanalystes n'étant pas fortuite.

Les trois auteures-narratrices sont tiraillées entre la douleur du passé, étayée par les différentes absences relatées dans chaque roman, et leur tentative de se défendre contre cette douleur qui les amène à effectuer différents voyages : dans l'écriture et dans l'espace pour exprimer ce retour au passé au prisme du présent. Ces différents voyages laissent voir ces autofictionnalistes jouant, à la fois, le rôle de l'analyste et de l'analysant, à travers le processus de l'écriture analytique, écriture qui donne à lire l'expérience vécue par l'auteur en tant qu'analyste de ses propres douleurs et tourments, elle a pour but de révéler au moyen du langage mis à l'œuvre la vérité refoulée et voilée par le sujet.

Dans le roman autofictionnel, l'auteur est à la fois l'analysant et l'analyste car il effectue un travail d'auto-analyse ; c'est lui qui adresse le symptôme et il est en même temps le partenaire de ses propres fantasmes. L'écrivain fait de la page d'écriture un divan symbolique produisant une chaîne de signifiants lui permettant de se libérer de la pesanteur de ses souvenirs et d'obtenir ainsi une sorte de jouissance. L'écriture analytique est donc une cure thérapeutique favorisant une parole libérant l'inconscient pour qu'il révèle sous forme d'un discours fleuve la vérité qu'il dissimule.

En effet, étant médecin et psychanalystes, nos auteures nous ont menée au travers de leurs écrits sur le chemin de la psychanalyse pour interroger le dédoublement comme procédé manifeste de la bipolarité du sujet et étudier ce mécanisme de défense contre l'effondrement du Moi. Nous exploitons cette notion dans le dessein de montrer comment chacune d'elles a exprimé l'absence de l'unité de soi après la perte du sens de la vie dans

un monde pétri d'incompréhensions et d'injustice et la tentative de s'auto-guérir en intégrant son Moi comme l'explique à juste titre C. Laurens :

*Ce dédoublement n'a pas pour fonction de distinguer le bien du mal, ou l'intelligence de la stupidité. Il correspond davantage à mon souci constant de donner des angles différents au lecteur, de lui permettre de réfléchir aux contradictions qui nous habitent.*⁴⁰⁷

Nous interrogerons aussi quelques mots qui dissimulent symboliquement des maux vécus, soit par les narratrices soit par leurs doubles, afin d'exprimer leur souffrance. J. Lacan a bien dit que : « *l'inconscient est structuré comme un langage.*⁴⁰⁸ »

Il va sans dire que les signifiants sont des composantes invisibles de l'inconscient puisqu'ils se manifestent dans le discours du conscient sous une forme indéchiffrable et condensée en métaphore ou en métonymie pour organiser le fantasme, en créant entre eux des liens associatifs qui intègrent les nouveaux signifiants que l'inconscient intègre avec le temps. Nous interrogerons donc ces signifiants porteurs de sens via forme et fond.

II-1-Quelques manifestations du dédoublement du Moi

Nous jugeons utile de faire un petit tour d'horizon sur l'évolution du concept du double sous l'angle de la psychologie et selon son utilisation en littérature avant de l'exploiter pour l'analyse de notre corpus.

En 1914, Otto Rank a introduit pour la première fois dans la littérature psychanalytique la notion de double qu'il développe dans « Le personnage de Don Juan » en 1922. Ses analyses l'ont conduit à considérer le double comme un moyen pour se protéger contre la mort :

*Il est question de problèmes, remontant aux origines les plus reculées de l'homme, qui continuent à exercer sur l'art une influence de premier plan. [...] Cette influence découle d'un sentiment profondément ancré dans l'âme humaine, à savoir : les relations de l'individu avec son propre Moi et la menace de sa destruction complète par la mort.*⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ LAURENS, Camille. In : DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens, op.cit.*, p. 101.

⁴⁰⁸ Cf. Introduction générale.

⁴⁰⁹ RANK, Otto. *Don Juan et le Double*. Paris : Payot, 1973, p. 4.

Le double assure donc une fonction de défense protégeant le sujet contre l'effondrement de son Moi pendant son travail de deuil.

Il conclut dans la même analyse que ce double qui permet au Moi d'échapper à la destruction peut effectuer la fonction opposée en se transformant en menace : « *le Double qui, à l'origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un contraire du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer.*⁴¹⁰ »

S. Freud est le premier à avoir approfondi des observations conséquentes sur le dédoublement lors de la découverte de l'inconscient ce qui l'amène à voir dans certaines figures qui se manifestent dans le rêve des doubles du Moi.

En 1919, S. Freud développe ce thème dans « L'inquiétante étrangeté » traduit en français sous le titre « L'inquiétant familial » mettant en relief la dialectique en tant que caractéristique spécifique du double : le même & l'autre. L'autre renvoie à l'étranger qui est inquiétant et le même désigne le refoulé comme figure du retour.

La psychanalyse contemporaine qui définit le double comme : « *figure quasiment infinie dans ses déclinaisons, si bien qu'il semble échapper de par sa structure foncièrement double à l'élaboration métapsychologique.*⁴¹¹ »

Dans *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, M. Darrieussecq donnant des explications à propos du plagiat dont l'accuse C. Laurens, élargit la notion du double et en donne une définition inspirée de sa langue maternelle, en l'occurrence le basque :

*En basque, ondokoa, « celui qui vient à côté », « celui qui vient en même temps », « l'autre ». Le dibbouk, dans la tradition judaïque, est un fantôme du passé qui prend notre place, comme un Horla, mais qui peut aussi nous soutenir. Le double, par essence ambivalent, est un allié ou un démon.*⁴¹²

Le double est donc le synonyme du fantôme, il est cet Autre qui aide le Moi à comprendre les secrets du passé.

Mais la présence de ces doubles dans l'espace narratif de chaque roman est également le synonyme de la *sensibilité absurde* à propos de laquelle A. Camus explique que : « [...] l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace,

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁴¹¹ JUNG, Johanne. *Le double transitionnel, trajectoire identitaire et organisation réflexive*. Thèse de doctorat : Psychologie. Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2012, p. 155.

⁴¹² DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, *op.cit.*, p. 219.

le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde.⁴¹³»

Dans cet ordre d'idées, nous tenterons d'étudier, dans notre corpus, les différentes manifestations du dédoublement comme signe majeur de *la sensibilité absurde* ressentie par chaque auteure-narratrice, sensibilité à travers laquelle elles rendent compte de l'absence de l'unité dans un monde transcendé par la perte du sens.

II-1-1- Dédoublement imagé

Riche et fructueux est le dédoublement qui marque *Le Pays* car il est pluriel. Il se manifeste, d'abord, au niveau de la narration qui obéit à la dualité vu la voix de la diégèse déléguée à deux pronoms personnels différents « **Je/ Elle** », mais qui renvoie au même personnage. De plus, la narration prise en charge par le « **Je** » et le « **Elle** » est en harmonie avec les procédés typographiques mis en œuvre dans le roman parce que la romancière alterne deux caractères d'écriture, le caractère **Times New Romances** consacré à tous les chapitres où le « **Je** » prend la parole dans le roman, et le caractère **Segoe UI Symbol** employé dans les chapitres où la narration est attribuée au pronom personnel « elle » : « *Je courais, ignorante de qui se passait.* » (MD. *Le Pays*, p. 11) et elle ajoute : « On vole. Elle court. Ignorante encore de ce qui se passe. » (MD. *Le Pays*, p. 15)

Dans les deux extraits, l'auteure-narratrice donne la même information en changeant tour à tour la police de l'écriture et la voix narrative opérant ainsi une comparaison fondée essentiellement sur la mémoire visuelle du lecteur. Ainsi, l'auteure-narratrice se mire doublement dans son texte en donnant une information qui lui est renvoyée directement par l'emploi du « je » et indirectement par le recours au pronom personnel « Elle » en tant que double du « je » parce que comme nous l'explique P. Lejeune : « *Il se trouve simplement qu'au lieu de parler de moi à la première personne, j'en parle à la troisième.* ⁴¹⁴ »

⁴¹³ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 31.

⁴¹⁴ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980, p. 33.

Consciente de l'aspect actif de la mémoire visuelle du lecteur et de l'importance de la technologie, la romancière réactualise le dédoublement, voire même le rénove dans son roman, afin d'impliquer habilement le lecteur dans les mécanismes du jeu narratif donnant à voir une dualité : celle d'un Moi tantôt en contraste, tantôt de connivence avec son double.

De plus, cette visualisation typographique est une technique mettant en relief l'effet de distanciation de la conscience par rapport à soi lorsque le sujet se projette hors de lui-même parce que la figure du double est une défense précieuse apte à : « *céder brutalement que ce soit sur un mode délirant, ou par une impulsion suicidaire.*⁴¹⁵ » Le dédoublement permet donc à l'auteure-narratrice de décrire la crise existentielle qu'elle vit à cause du sens de la vie qui lui a échappé depuis la mort de son frère, crise laissant voir un "Moi" déchiré entre le passé et le présent et qui tend à préserver son existence dans un monde exempt de sens.

La narration est sous l'égide du « **Je** » dans tout le roman car c'est lui qui amorce l'histoire et en dessine l'espace. Les chapitres qui lui sont assignés précèdent toujours ceux où apparaît le « **Elle** » en tant que voix de diégèse seconde, ce qui démontre que le « **Je** » est « omnipotent » et qu'il guide inlassablement le cheminement de l'histoire en lui donnant continuellement du souffle :

J'étais venue pour ça aussi, pour revoir comment le soleil, le soir, transformait les chênes en bouleaux, affinait leur tronc, les blanchissait ; comment le macadam se changeait en sous-bois, et comment ce pays du Sud devenait scandinave. (MD. Le Pays, p. 14)

« Elle restait assise sur la margelle, dans le bruit de l'eau, seule. Aussi ignorante et aveugle que le sang qui bat. » (MD. Le Pays, p. 16)

Le « **Elle** » est au diapason du « **Je** » pratiquement dans tout le roman, il reprend toutes les informations déjà fournies par le « **Je** » en les expliquant ou en les reformulant. Le « **Elle** » s'avère donc « omniscient » grâce aux informations fertiles qu'il possède sur le « **Je** » : Il réajuste les dires du « je ». Citons quelques extraits, entre autres, où transparait cette technique : « *l'oxygène irradiait, le cerveau respirait.* » (MD. Le Pays, p. 15), « *L'oxygène se raréfiait. Elle redescendait sur ses jambes. Quand la jointure se faisait, elle commençait à les sentir.* » (MD. Le Pays, p. 15)

⁴¹⁵ COUVREUR, Catherine. Les motifs du double. *Monographies de la Revue française de psychanalyse*. Paris : PUF, 1995, n°1, p. 22.

L'auteure crée un effet de dédoublement multiple. En effet, ces deux énoncés sont juxtaposés dans le roman. Le « Elle » annule l'information fournie par le « je » en donnant son contraire pour refléter les sentiments ambivalents de cette femme. Nous constatons que le temps de la narration est le même dans les deux énoncés comme si les deux idées étaient en opposition dans l'esprit de l'auteure-narratrice étant révélées en même temps. Le « Je » décrit, à juste titre, l'état du moi en pleine activité physique tandis que le « Elle », son double, se substitue au regard de l'Autre, en décrivant de l'extérieur les effets du sport sur le corps de Marie Rivière. Ces deux informations portant sur l'oxygène laissent voir les deux parties qui composent la personne de Marie Rivière : son âme et son corps. Cet emploi simultané des deux pronoms personnels est selon P. Lejeune :

Une autre manière de réaliser, sous la forme d'un dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme d'une confusion : l'inéluctable dualité de la « première personne » grammaticale. Dire « je » est plus habituel (donc plus « naturel ») que dire « il » quand on parle de soi, mais n'est pas plus simple.⁴¹⁶

Par ailleurs, le « Elle » annonce implicitement la décision définitive de Marie de s'installer au pays en répétant à deux reprises une phrase refrain d'une chanson : « [...] *il était temps de rentrer au pays, il était temps de rentrer au pays.* » (MD. *Le Pays*, p. 15) Cette information est validée par le « je » en tant que voix narrative principale traduisant l'état du moi de l'auteure-narratrice : « [...] *maintenant que la décision était prise mon mari et moi n'osions plus nous regarder : de peur que l'un de nous craque et supplie de rester à Paris.* » (MD. *Le Pays*, p. 17)

Marie Rivière est présentée en tant que sujet manifestant sa faiblesse concernant la décision de quitter Paris et ayant besoin d'un autre regard pour échapper à l'indécision, au doute. Le « Elle » réapparaît de nouveau et réutilise la même phrase refrain pour affirmer cette information qu'il a déjà annoncée : « *Il était temps de rentrer au pays.* » (MD. *Le Pays*, p. 18)

Les deux instances narratives se relaient donc pour transmettre la même information, ce qui traduit un rapport fusionnel entre le Moi et son double. Ce dernier soutient la décision prise par le Moi en répétant la même information mais reformulée

⁴¹⁶ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, op.cit., p. 34.

pour marquer la différence entre le Moi et son alter ego et le protéger ainsi de la menace de l'anéantissement. A. Green explique dans cet ordre d'idées que : « *C'est lorsqu'apparaît le désir d'anéantissement, au moment où le sujet aspire au zéro que le dédoublement salvateur s'opère : il devient deux. La fragilité de l'unité menacée, crée sa réplique comme remède - fut-il empoisonné - au désespoir.*⁴¹⁷ »

Ce consentement à l'idée de quitter Paris pour s'installer dans un pays où l'auteure-narratrice devient étrangère, comme nous l'avons auparavant expliqué, ressemble à ce désir de s'abîmer dans le néant comme réaction à la double perte de ses frères et surtout à celle de la mère. L'auteure-narratrice associe sa décision à sa relation conjugale avec son mari qui n'a aucun point de jonction avec le Pays en question étant donné qu'il est originaire d'Espagne. L'auteure-narratrice crée un dialogue interne basée sur deux questions auxquelles elle ne donne pas de réponse immédiate : « *Mon départ tenait de la désertion. Mais pourquoi aurais-je dû l'emmener ? Pourquoi serait-il rentré, lui, dans ce pays ? Mon projet était flou, pourtant j'étais déterminée.* » (MD. *Le Pays*, p. 20)

Ce dialogue est révélateur du besoin du Moi de s'adjoindre le regard de l'Autre, l'étranger présent en lui, pour compléter sa propre image. Le « Elle » intervient sans apporter une réponse directe à ces questionnements puisqu'il s'attarde sur la description des comportements du mari au pays pour attester que ce voyage est un énorme sacrifice qu'il fait pour prouver, à sa femme, son amour et son attachement à elle : « *C'était son pays à elle et il était venu. Il l'avait suivie. Il l'avait même précédée(...)* Il supportait le climat, il trouvait tout joli. Humide, mais joli.» (MD. *Le Pays*, p. 18)

Le regard de l'autre traduit par le « Elle » corrobore l'idée de la narratrice dissimulée sous le masque des questions posées en laissant le soin au lecteur de constater le dévouement de son mari.

L'ensemble du roman est un chassé-croisé entre ces deux voix narratives. Le « **Je** » qui amorce chaque fois une nouvelle réflexion validée ou réajustée par le « Elle ». M. Darrieussecq crée une distance entre le Moi et son double comme condition d'émergence de deux types de dialogues : interne et externes. Le premier allant de soi vers soi et le second allant de soi vers l'autre étant donné que selon A. Ferrant : « *Se voir,*

⁴¹⁷ GREEN, André. L'analyste, la symbolisation et l'absence. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1974, n°10, p. 230.

*se sentir, s'entendre soi-même est contemporain d'un voir, sentir, entendre autrui. La réflexivité identitaire trouve sa matrice dans cet ensemble nécessairement arrimé à l'altérité.*⁴¹⁸»

Cela se manifeste également vers la fin du roman, une fin qui se veut séduisante étant donné qu'elle se donne à lire sous la forme d'un questionnement à dimension symboliquement universelle puisqu'elle montre le changement du monde aux yeux de l'auteure-narratrice lors de l'arrivée de sa fille : « Le monde d'avant était un monde innocent, un monde défaillant, qui l'avait ignorée jusque-là : un cosmos incomplet. Comment le monde avait-il pu s'appeler monde, avant [sa fille] » (MD. *Le Pays*, p. 248)

Par ailleurs, l'auteure-narratrice instaure un dialogue allant de soi vers l'autre en laissant le soin au « Elle » de donner, selon trois techniques différentes, des réponses à des questions destinées au « je » pour annoncer une fin ouverte du roman traduisant le désir inavoué de l'auteure-romancière de développer le sens du roman et de le soumettre à de nouvelles tentatives d'interprétation :

«Comment mesurer la douleur de l'autre ? « J'ai mal à votre douleur » écrit Mme de Sévigné à sa fille.
« Combien avez-vous mal ? » Un enfant de trois ans est capable de manier le curseur.
« Croyez-vous aux fantômes ? » Il aurait fallu répondre de même, en termes d'échelle. Elle y croyait de zéro à dix, ça dépendait de l'angoisse et du chagrin, ça dépendait des moments et des pays, des livres et des gens, du jour ou de la nuit. (MD. *Le Pays*, p. 248)

Nous remarquons, dans ce passage, que les questions mises entre guillemets renvoient à une autre voix non-définie par l'auteure-narratrice et qui renvoie au double, à l'Autre, puisqu'il vise à dévoiler, à travers les réponses aux questions posées, davantage le moi de l'auteure-narratrice. Le recours au « Elle » permet à l'auteure-narratrice de parler de son moi au filtre du regard de l'autre. La réponse donnée à la première question est énoncée par le « je » mais il s'avère que, par le truchement du procédé de la citation, le Moi s'explique et donne une information qui lui est inhérente en faisant appel à l'avis de l'autre. De plus, dans la deuxième question, la réponse donnée ne comporte aucune précision sur le sujet énonciateur de l'information afin de créer un effet de confusion entre

⁴¹⁸ FERRANT, Alain. *Pulsion et lien d'emprise*. Paris : Dunod, 2001, p. 157.

le Moi et son alter ego. Dans la dernière question, la voix narrative est totalement cédée au « Elle ». En effet, l'auteure-narratrice parle d'elle-même en donnant une information précise sur sa conception des fantômes, en tant qu'entités abstraites, afin de démontrer que le « Elle » possède, au même titre que le « je », le pouvoir de se prononcer sur le Moi. Ph. Lejeune considère que cette technique est une autre manière permettant à l'auteur de parler de son moi sans recourir au « je » :

*Le recours au système de l'histoire et à la « non-personne » qu'est la troisième personne fonctionne ici comme une figure d'énonciation à l'intérieur d'un texte qu'on continue à lire comme discours à la première personne. L'auteur parle de lui-même comme si c'était un autre qui en parlait, ou comme s'il parlait d'un autre. Ce comme si concerne uniquement l'énonciation : l'énoncé, lui, continue à être soumis aux règles strictes et propres du contrat autobiographique.*⁴¹⁹

M. Darrieussecq donne donc au lecteur des renseignements sur son Moi en recourant en même temps au « je » et au « Elle » pour offrir une image complète mais fissurée de son Moi. Le « je » déambulant seul dans la trame narrative est inapte, semble-t-il, à mettre en avant une image du Moi libérée du narcissisme car : « *On ne peut plus s'identifier au je, à moins de tomber dans un gouffre.* » (MD. *Le Pays*, p. 58)

C'est la raison pour laquelle la romancière recourt sciemment au procédé du dédoublement diégétique. Celui-ci est le seul subterfuge qui lui offre la possibilité de réunir deux pronoms personnels grammaticalement différents mais qui renvoient à la même personne. L'auteure-narratrice est présentée en tant qu'être déchirée entre deux états d'âme diamétralement différents : celui de la dépression suite à l'absence du sens à son vécu après la disparition des êtres chers et la difficulté de la vie au pays qui l'a psychiquement épuisée et l'état de la béatitude octroyée par sa grossesse :

*Toute sa vie s'était passée de l'euphorie à la dépression, de la dépression à l'euphorie. D'une zone à l'autre, la musique de fond était si différente, le disque semblait passer à des vitesses si incompatibles, que la texture du monde en était transformée, et ce qu'on appelle le moi devenait un ectoplasme. « La dépression est une maladie métaphysique » disait Diego. (MD. *Le Pays*, p. 98)*

⁴¹⁹ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, op.cit.*, p. 34.

Dans ce passage, M. Darrieussecq définit le Moi «je » comme un double de l'instance narrative à laquelle est déléguée la narration dans ce passage, en l'occurrence le « Elle », instance qui décrit la vacillation de l'auteure-narratrice entre ces deux états d'âme : l'euphorie et la dépression.

La dépression liée à la figure du double nous renvoie aux travaux de P. Fédida qui la définit comme une :

Une figure du corps. Figure dont l'expressivité est dessinée à vif dans l'impression d'un visage, sensible comme un miroir, dans la pesanteur étirée ou tendue des membres, dans la visibilité aiguë et douloureuse de la peau... Cette figure du corps ainsi livrée à la pure expressivité transparente d'un trait est tenue pour être la limite qui définit la vigilance d'un vide appelé la psyché.⁴²⁰

La dépression dont souffre Marie Rivière est la figure de son corps qui possède la capacité du miroir à refléter l'image du Moi en tant que double, mais aussi et surtout, en tant que Moi effacé et absorbé par le vide. Cette dépression considérée par P. Fédida comme une figure du corps est également une figure du texte puisque : « *le corps est d'abord un corps textuel, un corps soumis à la suprématie du verbe [...]*⁴²¹ ». Le déchirement de l'auteure-narratrice entre deux états d'âme différents l'un de l'autre transparait donc au niveau du texte narratif par le truchement du dédoublement.

De plus, le vide reflétant les méandres du Moi appelle un travail de deuil visant à investir un certain mécanisme de défense tenant compte de cette dépression parce que : « *Le deuil assure au vivant la garantie de son impossibilité à se représenter sa propre mort et que c'est même ainsi que se peut concevoir l'économie d'une défense dépressive du travail du deuil.*⁴²²»

En effet, la joie ressentie par Marie Rivière, comme réaction opposée à la dépression, s'expliquerait par la pratique de l'écriture qui, grâce à ses différents procédés, lui permettrait de faire le deuil de la mère et de ses deux frères perdus : l'un dans la mort et l'autre dans la folie, pour se protéger contre ce sort tragique et aboutir à l'unité en tant que signe d'euphorie. L'auteure-narratrice compare la pratique du yoga à l'activité de l'écriture qui aide le sujet à parvenir à son unité en la décrivant comme une source de

⁴²⁰ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 112.

⁴²¹ CHEBEL, Malek. *Le Corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : PUF, 1984, p. 151.

⁴²² FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 98.

tranquillité et de soulagement : « *Les jours de grâce, quand la page prend tout le corps, ça écrit, ça écrit ; et on oublie qu'on a un corps situé dans l'espace, un volume fait d'os, de muscles, de sang et de tendons (et en l'occurrence, d'un deuxième être humain).* » (MD. *Le Pays*, p. 149). Dans ce passage, le corps s'identifie au texte comme champ où se manifestent les différents procédés scripturaires permettant à cette femme, en tant que sujet vacillant entre la dépression et le bonheur, de s'installer, du moins temporairement, dans une zone où l'unité du soi est réalisée.

Un autre procédé présent dans le roman laisse voir un dédoublement visualisé, il s'agit du « clivage du moi ». Dans la psychanalyse, S. Freud associe le clivage à l'activité défensive du Moi lorsque le sujet se dissocie d'une partie de lui-même qu'il tente de fuir. M. Darrieussecq reprend l'idée de S. Freud en décrivant le « je » qui renvoie à la narratrice et son double comme séparé et lié en même temps à l'espace :

Il aurait fallu écrire j/e. Un sujet ni brisé ni schizoïde, mais fendu, décollé. Comme les éléments séparés d'un module, qui continuent à tourner sur orbite. J/e courais, devenue bulle de pensée. La route était libre, j/e courait. J/e devenait la route, les arbres, le pays. [...] Des lieux excentrée et vides, des zones qui n'existaient que pour le décollage, et proche de la mer en cas de chute. Un pas de tir, voilà d'où j/e venait. (MD. *Le Pays*, p. 177)

« Ce clivage du sujet » qui transparait visuellement au plan de l'écriture par « ce j/e décollé », par le biais de la barre oblique, présente l'auteure-narratrice comme un sujet qui tente d'échapper à l'emprise de la part d'elle-même qui la lie à son passé et à sa vie au pays, lorsqu'elle ne parvient pas à s'identifier aux habitants de sa communauté d'origine, comme réaction défensive contre l'anéantissement. De plus, dans ce passage, nous constatons que M. Darrieussecq donne la source de la naissance de ce je clivé (j/e), source relevant, tour à tour, de la réalité et de l'irréalité à l'instar des deux attitudes psychiques : « *l'une qui tient compte de la réalité, l'attitude normale, l'autre qui, sous l'influence des pulsions, détache le moi de la réalité.*⁴²³ »

Cette technique attrayante est en corrélation avec le dédoublement typographique du sujet que l'on suit dans le roman. En effet, le clivage du « je » en deux lettres J/E suppose que la première lettre renvoie au « je » et que la deuxième est l'initiale du deuxième pronom personnel de la narration « Elle ». Dans ce passage, nous remarquons que le « j/e » clivé par l'entremise d'une barre oblique reflète visiblement la dialectique du Moi et le déchirement que vit l'auteure-narratrice entre sa vie passée à Paris et sa

⁴²³ FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. (1938). Paris : PUF, 2001, p. 78.

nouvelle vie au pays. De plus, le j/e réfère aux deux composantes du sujet : le moi et son alter ego à travers la conjugaison. «J/e courais→ Je ». « J/e courait→ Elle », ainsi Je devient Autre : J/e.

M. Darrieussecq propose donc une sorte de figuration de son moi qui se complète par son double mais qui court également le risque de destruction puisque : « *La figuration du double protège l'identité par dédoublement spéculaire mais peut n'être que le premier temps de la fragmentation et de l'anéantissement du moi.*⁴²⁴»

Ainsi, elle tente de se protéger de toute menace d'effondrement de son moi grâce à la naissance de sa fille qui parlerait la vieille langue⁴²⁵ et qui l'aiderait à se protéger de la vie pénible au pays.

Le « je » clivé n'est donc pas seulement l'expression imagée du sujet qui tente de se séparer d'une partie de lui-même, mais il sert de tremplin pour séduire le lecteur et rendre vivace chez lui le structure du double qui erre dans le texte. Ce « j/e » qui se laisse voir dès les premières pages du roman constitue un point de jonction liant les deux instances différentes mais insécables : le conscient et l'inconscient. Cette division du sujet—la Spaltung⁴²⁶—entre le discours conscient et le discours inconscient ressemble selon J. Lacan au passage du sujet de l'état de conscience (la perte d'un être cher) à celui d'inconscience (le désir de conquérir de nouveau l'être cher perdu) ; elle serait donc une image de transition du manque au désir.

Selon J. Lacan, le « Clivage » est lié à la demande qu'il définit comme le signifiant ou le lieu symbolique exprimant l'aliénation évolutive du désir primordial du sujet : « *ce fading (la refente) se produit dans la suspension du désir, de ce que le sujet s'éclipse dans le signifiant de la demande - et dans la fixation du fantasme, de ce que le sujet même devient la coupure qui fait briller l'objet partiel de son indicible vacillation.*⁴²⁷ »

Marie Rivière est divisée, en tant que sujet, entre le manque traduit par l'absence symbolique de la mère et l'absence effective des deux frères et le désir de renouer avec

⁴²⁴ COUVREUR, Catherine. Les motifs du double. *Monographies de la Revue française de psychanalyse*, op.cit., p. 25.

⁴²⁵ Expliqué dans la partie II.

⁴²⁶ « *La Spaltung (de Spalte, fente en allemand) est la division de l'être révélé en psychanalyse entre le soi ou le psychisme le plus intime, et le sujet du discours, conscient, du comportement, de la culture.* » J. Laplace et J-B Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*, op.cit., p. 67.

⁴²⁷ LACAN, Jacques. *Ecrits*, op.cit., p. 656.

eux pour colmater le vide qu'ils ont laissé dans sa vie. Renouer avec les morts est une pulsion refoulée dans ce sujet divisé qui tente de s'en défendre.

Par ailleurs, par le truchement de ce procédé, M. Darrieussecq exprime le besoin d'intégration du Moi en rejetant le double à l'extérieur du Moi. Pendant son voyage au pays, elle prend conscience de la présence d'un être invisible assis à ses côtés. Cette présence ressentie par l'auteure-narratrice est un signe de représentation « ordinaire » où « *le décor du théâtre psychique devient alors le scénario lui-même*⁴²⁸ », ce qui nous renseigne sur le déchirement interne décrit par le décor qui l'entoure :

Je somnole. Je suis bien. J/e me dissocie lentement. Quelqu'un est à côté de moi, en plus de Tiot et mon mari ; quelqu'un se penche sur mon fauteuil en plus de l'hôtesse, déambule dans l'avion en plus des passagers... J/e me diffuse... J/e me regarde assise dans l'avion, j/e me regarde à travers le hublot. Le temps se dédouble. Il y a le curseur sur lequel l'avion avance ; et le présent actif dans mes veines, dans mon souffle et dans mes neurones. Si je m'endors, le présent va s'effondrer, et l'avions va tomber. J/e me concentre pour que l'avion reste en l'air. (MD. Le Pays, p. 38)

En effet, « le hublot » sert de miroir qui rassure Marie Rivière en lui reflétant un double qui la protège, momentanément, du double invisible assis à ses côtés. Cette décomposition du Moi est ressentie dans le même temps quand l'auteure-narratrice commence à prendre conscience de la présence de ce double invisible dont elle ignore les traits. L'image que lui reflète le hublot lui permet de voir un être fort et apte à protéger tout son environnement de la mort ; c'est un double qui possède le don de réactiver le temps. Marie s'aperçoit aussi de la force de son double en éprouvant la faiblesse du temps et de l'avion qui sert de décor au moi et à son double. La figure installée dans ce décor décrit le for intérieur du sujet qui est l'auteure-narratrice qui révèle son envie d'être l'impératrice du monde. Ce double que reflète le hublot est appelé « transitionnel » puisque : « *l'identité, le rapport à soi, la réflexivité interne, se constituent autour d'une modalité particulière du double que l'on peut nommer « transitionnelle » et qui s'étayera sur la « fonction miroir » de l'environnement.*⁴²⁹ »

Notre objet n'est pas de nommer le double dans ce roman mais d'exploiter la fonction du miroir qui lui est tributaire. En effet, ce double qui transparait à travers le hublot nous renvoie au stade du miroir où l'enfant découvre pour la première fois son

⁴²⁸ BARANES, Jean José. Penser le double. *Revue française de psychanalyse*. 2002, n°5, p. 1842.

⁴²⁹ JUNG, Johanne. ROUSSILLON, René. L'identité et le double transitionnel. *Revue française de psychanalyse*. Paris : PUF. 2013, n°4, p. 1044.

image dans le miroir. Ce stade constitue une prise de conscience qui rassure le sujet au sujet de son unité corporelle appelée selon J. Lacan « jubilation » puisque l'enfant éprouve le plaisir de contempler son unité corporelle alors qu'il ne maîtrise pas physiologiquement cette unité. D.W. Winnicott dans *Jeu et réalité* explique que la fonction du miroir représente chez le sujet dédoublé l'image de sa mère, image qui l'aide à accéder à son unité : « *Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit.*⁴³⁰ »

Cette image euphorique réfléchi par le hublot, ou l'objet miroir, renvoie Marie Rivière au visage de sa mère avant la mort de son frère lorsqu'elle était forte et unique. De même, l'auteure-narratrice exprime implicitement son angoisse liée à l'absence de sa mère à travers son double reflété par le hublot. En effet, le voyage de Marie Rivière au pays est un retour symbolique à la phase de l'enfance ainsi qu'au pays de la mère où le « je » est préalablement présenté en tant que sujet séparé et différencié « j/e ». Cependant, nous remarquons qu'après l'opération de se regarder dans le hublot, le « j/e » réalise son unité et la barre qui sépare les deux instances : le Moi et son double, le conscient et l'inconscient, disparaît au profit d'un sujet fort et actif. Ce faisant, Marie en tant que sujet double parvient à projeter son double à l'extérieur de son Moi comme réaction défensive contre la destruction en intégrant temporairement son Moi.

M. Darrieussecq associe la notion du double à la mère ainsi qu'au fantôme pour montrer l'ambivalence de cette notion et mettre en relief « l'inquiétante étrangeté » ou « l'inquiétant familier » qui montre la dialectique du Moi. Dans le roman, la présence des fantômes est très attendue étant donné que l'auteure-narratrice a accordé un chapitre entier aux Morts. Au pays, les morts possèdent des maisons faisant de leur apparition un fait quotidien habituel voire même naturel. Etant psychanalyste de formation, Marie Rivière se propose de définir le double en tant qu'entité abstraite qui pourrait être remplacée par le fantôme, fantôme qui possède le don d'apparaître dans le milieu qu'il choisit et face aux personnes qui sont hantées par l'image de l'Autre. De plus, elle emploie un terme qui nous rappelle également la mère : le placenta. L'auteure-narratrice associe la notion de double à la mère et au fantôme qui refuse de la quitter depuis la mort de son frère biologique et la folie du frère adoptif :

⁴³⁰ WINNICOTT, Donald-Woods. *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard, 1971, p. 155.

La légende, en Islande, veut que chacun ait son double. Le double est celui qui vous accompagne, cette ombre que vous voyez bondir derrière un rocher, cet être inquiétant et familier qui se retourne et vous attend. Le double est comme le fantôme : il fait ombre. « Double », en islandais, se dit fylgja, qui est aussi le mot pour « placenta »

Le placenta est le seul organe jetable. Il pousse dans l'utérus au rythme de l'enfant. A la naissance, on garde l'enfant et on jette le placenta. Il s'agit de ne pas se tromper. Le placenta est une usine chimique, un transformateur d'énergie, d'oxygène et de nutriments. (MD. *Le Pays*, p. 225)

Cependant, ce double est aussi une source incontestable de défense du Moi puisqu'il le remplace pendant les grands moments de crise.

Sans doute, les fantômes possèdent un corps néant et imperceptible mais ils hantent inlassablement le vécu de Marie Rivière car elle ressent leur présence dans le vide abyssal laissé par les personnes qu'elle aime. Ces fantômes rappellent à l'auteure-narratrice les souvenirs douloureux de son passé et l'incitent même à s'interroger sur le sens de sa vie dans son pays natal :

Elle sent à nouveau la présence, quelqu'un debout à ses côtés. Une verticale fugace...comme un pinceau dans le verre d'eau du paysage. Si c'est un fantôme, il est de l'espèce furtive : un léger moment de fêlure...un bref accès sur l'envers des choses...il lui semble voir l'air se rider. (MD. *Le Pays*, p. 49-50)

Le lieu propice de l'apparition de ces fantômes est celui où se trouvent les objets miroitants. Ainsi, dans le passage où l'auteure-narratrice s'amuse à regarder les fantômes, s'impose à elle sa propre image transfigurée par l'angoisse. L'écriture permet à Marie Rivière de tracer sa « sa ligne de fuite »⁴³¹ mais l'image qu'elle donne d'elle-même sera métamorphosée par les jeux de fiction imposés par le roman. La réalité donnée par le roman ressemble à l'image floue que reflètent ces objets miroitants, en l'occurrence le verre d'eau qui ne peut garder sa stabilité, car elle est altérée et nuancée par le doute. Par ailleurs, Marie Rivière sème le doute sur ces fantômes qui se propulsent, dans le pays où elle vit et le *Pays* qu'elle écrit, car l'une de ces images spectrales est sa propre image qui

⁴³¹ « La ligne de fuite est une déterritorialisation. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. » DELEUZE, Gilles. *Dialogues, avec Claire Parnet*. Paris : Flammarion, 1977, p. 47.)

constitue, en effet, son double, son alter ego. Quand Marie contemple le miroir incarné par la mer, une image post-mortem s'offre à ses yeux et elle voit ainsi visiblement le néant qu'elle ressent dans le pays de ses ancêtres. « *Elle s'imaginait post mortem au fond d'une mer-aquarium [...]* » (MD. *Le Pays*, p. 201.)

Dans un souvenir de l'auteure-narratrice, un secret de famille riche de sens sera révélé : son frère adoptif qui remplaçait dans sa famille son frère mort « Paul » ne souffrait d'aucun signe de folie avant son arrivée dans la famille de Marie Rivière, il commençait d'ailleurs à prononcer ses premiers mots dans plusieurs langues en mêmes temps. L'auteure-narratrice accuse explicitement ses parents de la folie cet enfant :

*Je ne me rappelle pas l'orphelinat, ni le retour en avion avec Angelitou. Ce sera Pablo, Angelito c'était trop pour mes parents. Il disait ses tout premiers mots, en quechua ou en espagnol. Le voilà à dire papa maman en français, et ma mère qui lui chantait des comptines en vieille langue pour ne rien arranger. Il était parfaitement sain d'esprit quand nous l'avons embarqué, j'en jurerais. Les enfants adoptés ne virent pas plus fous que les autres : j'incrimine le fait d'être adopté par mes parents. Ils auraient rendu fou un pûné biologique. (MD. *Le Pays*, p. 20-21)*

Ce souvenir revient sur la folie du frère adoptif et à l'origine de cette folie, il y aurait le secret bien gardé de l'apprentissage par son frère adoptif de la vieille langue, langue qu'elle-même n'a pas réussi à maîtriser. Nous lisons dans le passage ci-dessus que l'auteure-narratrice décrit le frère surnommé Angelitou comme un locuteur polyglotte qui perd son droit à une vie stable au moment où la mère a commencé à lui inculquer des mots en vieille langue. La faute des parents réside donc dans leur souhait d'ajouter au registre spontané des langues d'Angelitou la vieille langue. Dès lors, Marie se met à s'interroger sur cette langue cause, selon elle, de la folie du frère adoptif.

La sensation de la présence d'un fantôme (le secret et l'absent fort de sa présence obsessionnelle) dissimule donc une réalité propre au passé de l'auteure-narratrice, réalité liée à ses parents, à la langue et au sort tragique de ses deux frères car :

Comment le Fantôme va-t-il se diluer? Dans le cas le plus simple où le Fantôme résulte directement d'une Crypte (clivage du Moi lié à un secret honteux) chez l'un des parents, il s'agit de comprendre la Crypte parentale. Il convient de montrer au patient qu'il ne s'agit pas de condamner le parent, ni son ou ses partenaires dans la Crypte, mais de les comprendre. Il s'agit de les dégager de la honte. À partir de là, le patient pourra s'autoriser à s'interroger, à interroger parfois autour de lui et à construire

*avec nous un degré supérieur de vérité concernant le passé familial et sa propre histoire, sans prétendre à la vérité absolue.*⁴³²

Marie Rivière voit donc son double fantôme dès son arrivée au pays, là où se pratique la vieille langue. Cependant, à Londres, où prime la langue anglaise, l'auteure-narratrice constate que le souvenir du frère perdu n'a plus la même pesanteur sur son moi. Elle se met à se poser plusieurs questions liées à ce sentiment étranger qui la traverse en le liant à son ami le psychanalyste qui possède le don de chasser les fantômes, grâce à son oreille attentive aux différents sons de sa douleur. A Londres, elle constate aussi que les fantômes ou les spectres, qui d'habitude effrayent puisqu'ils viennent d'un autre monde différent du monde humain, deviennent familiers et connus :

Dans cette journée londonienne, qu'est-ce qui se prêtait à l'apparition de mon frère un peu plus tard dans l'Eurostar ? La présence de la vodka dans le cranberry juice ? Le petit va-et-vient des patients de Walid, dont le travail soulevait les spectres comme la poussière sous un balai ? L'exposition de ma mère à la Tate ? Ou simplement le manque de sommeil ? Quelque chose que je portais depuis longtemps, une impression profonde, la forme en creux d'un disparu, allait projeter dans l'espace une sorte de corps. Ou bien avait-il, lui, quelque chose à me dire, lui qui n'avait laissé que ce sentiment de l'absence, et cette familiarité des fantômes, et une forme de chagrin sans issue ? (MD. Le Pays, p. 197. 198)

A Londres, l'auteure-narratrice parvient à reconnaître son double fantôme, son double étranger puisqu'elle est libérée de la contrainte que lui impose la vieille langue. C'est au sein de cet espace qu'elle projette, en dehors de son moi, son double, double qui conserve le souvenir douloureux de son frère adoptif, devenu fou à cause de son apprentissage de la vieille langue, parce qu'à Londres il n'est pas besoin de parler cette langue.

Grâce à la langue anglaise qui n'impose pas des règles linguistiques qui lui sont exclusives comme la vieille langue, Marie Rivière parvient à l'euphorie et à un état d'union. Elle trouve dans la langue anglaise un autre espace de liberté et d'expression en tant qu'écrivain étranger dans la mesure où cette langue ne rejette pas l'Autre :

A Londres je me laissais faire par la ville et par la langue, je n'étais plus de nulle part. Une enveloppe féminine marchant dans les rues, ciel très grand sur les immeubles bas, trouées des parcs, étalement, odeur de cannelle et friture, et ce tapis roulant de mots qui me donnait le monde sans l'écrire : l'anglais, un anglais mécanique qui m'était devenu une seconde peau, un anglais qui pensait sans moi : le lieu commun de l'anglais

⁴³²NACHIN, Claude. *A l'Ecoute des fantômes*. Bruxelles : Yapaka. Be, 2010, p. 50.

*international. J'étais vacante. Le monde allait de soi, provisoire et léger. Every-thing was smooth and easy*⁴³³. *J'avais le rôle facile de l'écrivain étranger [...]. De l'air ! Du changement !*⁴³⁴ (MD. *Le Pays*, p. 202)

Au pays où la langue exclusive est la vieille langue, les habitants ne voient en Marie que « l'inquiétante étrangère » qui dérange à cause de son déficit linguistique, déficit qui prend la forme d'un fantôme qui refuse de la quitter depuis la folie de son frère. Or à Londres, Marie n'est plus une étrangère qui dérange puisqu'elle est acceptée sans conditions.

Le double défini en tant que fantôme par M. Darrieussecq exprime une forme d'étrangeté à soi et à l'Autre parce que le fantôme est l'image d'un être inquiétant et il est, par ricochet, une expression de « *sa sensibilité absurde* » pour reprendre la formule d'A. Camus.

II-1-2- Le dédoublement : une conscience-gigogne parlante

Le dédoublement est multiple dans *Ni toi ni moi*. En effet, il se manifeste d'abord au niveau du titre du roman composé de deux mots : l'un renvoie à l'auteure-narratrice (moi) et l'autre à l'absent (toi) traduisant un dialogue imaginaire entre deux personnes différentes l'une de l'autre. Le roman donne à lire également deux histoires dont les personnages sont des doubles, certains jouant le rôle du double de l'auteure-narratrice dans le scénario du film qu'elle écrit dans le roman puisque : « *[l'acteur] visse en nous la double existence d'autrui.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 18)

Dès l'incipit, C. Laurens prépare le lecteur à ce jeu de miroir en présentant au cinéaste le texte du roman qu'elle envisage d'adapter au cinéaste comme un assemblage d'images où transparaissent le Moi et son double : « *Je comprends d'ailleurs que ce texte vous intéresse, vous cinéaste, parce qu'au fond il ne fait que décrire des images, juxtaposer des plans : le premier et le dernier regard d'un homme sur une femme, la rencontre et la rupture.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 17)

Cette information liminaire décrit le texte comme une succession de photos prises au prisme de la mémoire et de l'inconscient de l'auteure-narratrice étant donné qu'elles relèvent d'un travail d'introspection et d'écriture. Ce regard « d'un homme » posé sur une

⁴³³ Ecrit en italique dans le roman.

⁴³⁴ Ecrit en italique dans le roman.

femme est exprimé par l'entremise de l'écriture qui reflète l'image de soi au filtre du regard de l'autre parce que : « *L'écriture sombre — celle qui est rendue visible — sert, pour ainsi dire — comme les miroirs — seulement aux visages : il transparaît à leur surface des choses qui s'écrivent à l'intérieur et ce qu'ils reflètent aide, pour un instant, à la reconnaissance.*⁴³⁵ »

C. Laurens exploite l'écriture et les souvenirs du passé pour rendre visible sa déchirure interne générée pas une absence multiple, celle de la mère, de l'enfant et de l'amant. Elle annonce le dédoublement de son moi en définissant son roman comme un double film où l'écriture devient la caméra de soi qui doit être placée au lieu approprié pour que le Moi puisse voir son reflet dans l'image de son double :

Il ne s'agit donc pas d'une juxtaposition, mais d'une superposition, si bien qu'on ne peut passer de l'une à l'autre, mais seulement creuser l'une pour voir l'autre dessous, essayer de voir, en un jeu épuisant d'arrière-plans et d'arrière-pensées, de filigrane et de transparence. (CL. Ni toi ni moi, p. 20), en ajoutant qu'il : [...] Il y a deux films superposés, celui où j'ai joué et celui que je regarde. (CL. Ni toi ni moi, p. 72)

Ces « deux films » se présentent à la lecture comme deux textes alternatifs qui se suivent et dont les informations se complètent par le truchement de deux pronoms personnels : le « je » qui renvoie à l'auteure-narratrice et le « elle » qui renvoie à son double dans le film, double qu'elle regarde à travers, tour à tour, le scénario du film qu'elle a écrit et l'adaptation cinématographique de l'histoire. Cette double énonciation caractérise le roman du début jusqu'à sa fin comme un autre signe du dédoublement du Moi. Les exemples où apparaît ce va-et-vient entre les deux pronoms personnels sont nombreux dans le roman. L'auteure-narratrice éprouve un grand besoin de voir son image après sa séparation avec Arnaud où le sens de la vie cède la place à un vide immense. C. Laurens tend à créer, non seulement, le double de la narratrice mais aussi et surtout le double de la réalité et de la vie après la perte de l'amour pour construire une image complète de son Moi post-amour :

Il faudra faire un film où chaque image contienne son négatif, chaque visage son masque, chaque décor son envers, chaque plan son brouillard. Il faudra mettre au point un jeu de calque. Il y a toujours quelqu'un qui est caché derrière, une image invisible, une ombre au tableau. Il faudra filmer les fantômes et les fantômes, donner sens à ce qui n'en a pas et forme à ce qui n'en a plus. (CL. Ni toi ni moi, p. 21)

⁴³⁵ FEDIDA, Pierre. *L'absence, op.cit.*, p. 31.

Cette forte envie de voir, au travers de la caméra du cinéaste, le spectre de son image est sous-jacente à sa souffrance de sujet en proie à une crise de représentation ordinaire. L'écran du cinéma est le miroir qui lui reflète sa propre image différée qui n'est pas donnée au temps réel et qu'elle s'engage à assumer, image qui nous renvoie à juste titre au stade du miroir de J. Lacan qui explique que cet engagement à assumer sa propre image correspond à une transformation interne du sujet :

*L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre. Et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet.*⁴³⁶

Camille/Hélène assume effectivement l'image que lui reflète l'écran qui prend la forme d'un miroir du fait que c'est elle qui offre à cette image la matière fondamentale, qui pourrait être affectée par le regard du cinéaste avec lequel elle partage la réalisation de cette image. En effet, la disparition du sens de la vie a transformé l'auteure-narratrice en un être incapable de s'identifier et qui cherche sa propre image dans les yeux de l'autre. Ce recours à l'écran, qui incarne le miroir, correspond, chez C. Laurens comme chez Lacan, au stade du miroir où le sujet, en l'occurrence l'auteure-narratrice, apparaît à elle-même à travers « l'image spéculaire » qu'elle voit dans le film pour renouer un nouveau rapport avec soi sur le modèle de l'image du corps que lui reflète l'écran de la caméra. L'auteure-narratrice exprime son rapport à soi pour marquer une sorte de rupture dans son développement psychique et donc dans la construction de son identité, rupture causée essentiellement par de multiples ruptures affectives : une rupture symbolique avec la mère⁴³⁷, une rupture douloureuse avec le fils et une rupture amoureuse avec Arnaud parce que son objectif :

C'est voir non pas ces images, mais le passage de l'une à l'autre, comment s'opère le passage de l'une à l'autre [...] qu'est-ce qui se passe entre deux, qu'est qui passe, comment ça se passe quand ça passe ? [...] Vous trouvez normal, vous, que l'amour passe ? (CL. Ni toi ni moi, p. 18)

Au-delà de cette image que lui reflète l'écran de la caméra, l'auteure-narratrice engagée dans une quête du sens de l'existence humaine examine la transformation et le

⁴³⁶ LACAN, Jacques. *Ecrits, op.cit.*, p. 89-97.

⁴³⁷ Complexe de la mère morte, Partie II.

déchirement du je en J/E qui cherche en soi l'autre inconnu. Dans cet extrait, l'auteure-narratrice pose aussi une série de questions successives liées à l'amour qu'elle a perdu comme si elle le revivait dans une crise d'hallucination en réclamant, à travers l'écran du cinéma et la page blanche de l'écriture, des réponses probantes. J. Lacan explique dans cet ordre idée que :

*C'est au niveau de l'entre-je c'est-à-dire du petit autre, du double du sujet, qui est à la fois son moi et pas son moi, qu'apparaissent des paroles qui sont une espèce de commentaire courant de l'existence. Nous voyons ce phénomène dans l'automatisme mental, mais il est ici [dans le cas des phrases hallucinatoires interrompues qui s'imposent à Schreber] bien plus accentué, puisqu'il y a un usage en quelque sorte taquinant du signifiant dans les phrases commencées puis interrompues.*⁴³⁸

Par ailleurs, les souvenirs du passé prennent également la forme d'une image traversée par l'oubli que l'auteure-narratrice soumet à la comparaison pour parvenir à voir ce « familier inquiétant » pour reprendre l'expression de S. Freud, où le Moi et l'autre se confondent pour donner naissance à une image de soi à la fois unie et séparée :

Je veux bien reprendre ces photographies, elles sont dans un tiroir dérobé de ma mémoire, jamais fermé, elles débordent toujours, elles dépassent. Je les prends et je les pose l'une à côté de l'autre—je le fais pour vous, d'habitude j'évite. C'est un peu comme si je confrontais les photos d'un homme enfant, puis vieillard : tout à fait le même et tout à fait un autre. Entre les deux quelque chose s'est retiré, ou, plus exactement, quelque chose a été retiré, ce n'est pas volontaire, pas une vocation. D'un cliché à l'autre, quelque chose a été effacé, ça n'est plus là, ça a disparu, ça manque, c'est tout ce qu'on peut dire. (CL. Ni toi ni moi, p. 17.18)

Nous constatons dans ce passage également, par le truchement de cette introspection, que l'auteure-narratrice emploie une expression (l'homme enfant) proche de « le petit homme » de J. Lacan et tente d'assimiler son moi grâce à l'écriture du scénario du film où l'écran sert de miroir. Elle évite ainsi de projeter son double à l'extérieur de son moi pour parvenir à son unité comme réaction défensive contre l'effondrement après la perte de l'amour et le sens de son vécu. « Ce quelque chose retiré ou qui a été retiré » est l'amour qui sert de trait d'union entre « ce même et cet autre » ayant protégé, dans le passé, l'auteure-narratrice de cette brisure.

Cependant, la disparition de l'amour a laissé un vide qui a causé un dédoublement exprimé par son déchirement entre un vécu passé, comblé par l'amour, et un vécu présent dépourvu de sens souhaité. Selon S. Freud, le double ne se limite pas à une simple

⁴³⁸ LACAN, Jacques. *Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p. 219.

représentation du soi ni à une mutation du Moi puisqu'il : « *a une double portée, comme organisateur du moi, et comme témoin du fonctionnement ou du dysfonctionnement de l'inconscient.*⁴³⁹ »

Par ailleurs, ce dédoublement, que l'auteure-narratrice a laissé voir à travers la forme hybride de l'histoire du roman, est renforcé par une série de doubles qui donnent à l'auteure-narratrice des débris variés de son image sous forme de plusieurs images où « *aucune n'est plus juste qu'une autre, toutes sont vraies.*⁴⁴⁰ », pour voir l'image finale de cette femme ayant doublement souffert, à cause de l'amour et de la perte du sens de son existence. Cette image est également altérée par les jeux de fiction, en posant au cinéaste sa question préliminaire comme incursion dans ce monde de miroirs où les ombres brouillées cachent plusieurs vraies images : « *Dans le miroir face à l'homme de ma mort, y-a-t-il la femme de votre vie ? Ne sont-ce pas toujours des fantômes qui se rencontrent ?* » (CL. *Ni toi ni moi*, p.22)

Comme nous l'avons déjà annoncé dans les deux parties précédentes, C. Laurens s'est inspirée d'*Adolphe* de B. Constant pour dessiner les deux figures principales de doubles, en l'occurrence Camille et Arnaud, pour lesquels elle choisit les prénoms : Adolphe et Ellénore. Adolphe constitue un autre miroir qui réfléchit à l'auteure-narratrice une autre image de son amant Arnaud dans la mesure où ce dernier a brutalement quitté son amante sans lui donner les raisons de cette rupture :

*En dehors de lui et moi, enfin je veux dire, en dehors d'Arnaud et d'Ellénore (qu'on devait peut-être appeler Hélène, histoire de la moderniser un peu, elle aussi, et de la différencier du personnage en robe empire), il y a Lise, sa fille, qui vit avec elle (elle est divorcée). [...] Il est cinéaste, donc ---je pense que vous serez d'accord pour ne pas changer ce point du scénario. Il a trente-six ans, il est plus jeune qu'elle, pas beaucoup plus mais il faut que ça se voie, surtout au début [...] Et puis il y a l'amant d'Hélène, Jacques (pour ce prénom, vous n'avez pas le choix, j'y tiens beaucoup. (CL. *Ni toi ni moi*, p. 38- 39)*

Le refus de l'auteure-narratrice de changer le prénom « Jacques » exprime sa détermination à protéger Jacques de tout changement afin de protéger le miroir de la vraie vérité qu'il possède et qui lui reflète sa vraie image. En effet, étant psychanalyste, Jacques a pu pénétrer le moi de cette femme et y voir sa vraie structure avant et après la disparition

⁴³⁹DECOURT, Pierre. Le double : fonctions et paradoxes. [En ligne]. [Consulté le 31 août 2016]. Disponible à l'adresse :

http://www.psychiatriemed.com/pierre_decourt_double_fonction_paradoxe.php#_ftnref1

⁴⁴⁰ LAURENS, Camille. Dialogue entre nous. *La Nouvelle Revue Française*, loc.cit., p. 137.

de l'amour. Pour cela, elle s'oppose à tout changement susceptible d'affecter l'image de Jacques et d'en créer un double qui nuance la vérité qu'elle a toujours trouvée dans ses yeux. De plus, le choix du nom Jacques serait une allusion également à Jacques Lacan qui considère que « *la présence du psychanalyste est irréductible, comme témoin de cette perte.*⁴⁴¹ » Jacques est témoin de la souffrance qu'a vécue Camille après les différentes pertes qu'elle a vécues.

Par ailleurs, l'image de l'homme lâche et infidèle se dessine par le recours de l'auteure-narratrice à l'utilisation d'un autre double pour Arnaud. En effet, Orphée est pour elle le double d'Arnaud, d'Adolphe et de Constant, autrement dit, le double de tous les hommes inaptes à expliquer leur renoncement à l'amour, en faisant de ce double une condition incontournable du film.

Elle remet en question la sincérité de l'attachement d'Orphée à Eurydice en l'accusant de l'avoir intentionnellement tuée : « [...] *[Orphée] peut bien chanter son air favori, après ce forfait : j'ai perdu mon Eurydice—si ce n'est pas un aveu ! Il l'a perdue, oui, et sciemment, et méthodiquement ; elle ne le sait pas encore, elle le suit, elle court à sa perte et elle l'ignore.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p.168) en ajoutant que : « [...] *je ne peux pas me taire sur Orphée : il s'agit de notre personnage depuis le début : Orphée, c'est Arnaud, c'est Benjamin, si on ne s'entend pas là-dessus, autant arrêter tout de suite.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 171)

Il s'avère que le cinéaste qui concourt à la réalisation du film s'oppose à l'idée de faire d'Orphée le double de l'acteur principal qui a abandonné sciemment son amante, dans la mesure où l'Orphée mythique a continué à faire le deuil d'Eurydice en chantant la douleur de sa mort. Cette opinion est donnée par Camille sous forme d'un discours rapporté dans lequel elle explique le dépit et la colère du cinéaste en faisant une sorte de comparaison explicite entre Arnaud et Orphée basée sur un jeu de mots : « *Non, je n'en fais pas un monstre, vous ne pouvez pas dire — ça ou alors, au sens littéral : Arnaud est celui qui montre. Il montre ce qui reste caché ou méconnu chez les autres, il montre aux autres leur secret, qui est aussi le sien.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 171)

Arnaud devient un miroir qui reflète à l'auteure-narratrice, non seulement l'image de l'amant mais plutôt l'image de tous les hommes à l'origine de la mort de leur bien-

⁴⁴¹LACAN, Jacques. *Livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op.cit.*, p. 116.

aimée, à l'instar d'Orphée. C. Laurens souligne la culpabilité d'Orphée à cause de son regard qui a tué Eurydice en recourant à un jeu de mots où elle omet la lettre « S » du mot « Monstre » qui renvoie, dans le passage ci-dessus, à Orphée pour obtenir le verbe « montrer » qui renvoie au regard. C'est comme un lapsus qui revient sans cesse pour dévoiler quelques idées dissimulées par le sujet. Camille revisite le mythe d'Orphée et parvient, selon sa logique de femme délaissée par son amant, à voir dans le regard d'Orphée l'image d'un homme égocentrique qui n'a pas résisté à la tentation de voir le visage d'Eurydice tout en sachant que ce regard lui volera à jamais sa vie :

Son excuse, c'est le Chant. Le chant d'Orphée prétend toucher la Mort, sa voix veut briser le cristal de la vie. Pour survivre à ce regard, il envoie Eurydice en éclaireur, c'est elle qui descend là-bas, d'où il tirera sa musique céleste. La mort d'Eurydice est un alibi, la mort d'Eurydice est l'ailleurs désiré d'Orphée, il va voir ailleurs si elle y est—et puisqu'elle y est, qu'elle y reste ! A peine sorti de l'ombre, à peine rendu à la lumière terrestre, Orphée accorde sa lyre et chante sa nouvelle maîtresse, sa belle ténébreuse, sa belle morte, sa belle mort. (CL. Ni toi ni moi, p. 168)

C. Laurens nous donne sa propre interprétation du mythe d'Orphée, interprétation basée essentiellement sur l'expérience de sa relation propre avec son amant. En effet, Orphée représente pour elle « *le premier et le dernier regard d'un homme sur une femme, la rencontre et la rupture.* » qui constitue la pierre angulaire de son projet du roman et du film étant donné qu'il n'a pas veillé à protéger sa bien-aimée de la mort. Cette interprétation résume en quelque sorte les résultats de notre travail liés à la relation d'Arnaud et Camille avec la mère. En dépit de toutes les analyses faisant d'Orphée un double « idéal » exprimant le dévouement et l'amour, C. Laurens voit dans l'image d'Orphée un reflet négatif et brisé faisant d'Adolphe, Arnaud et Constant des doubles ayant fait de leur relation avec leur bien-aimée, sous l'effet de leur relation compliquée avec la mère, un champ d'expérience dans l'espoir de parvenir à saisir à leur Moi et comprendre le secret de leur mélancolie.

Après chaque rupture, ils s'aventurent dans une relation sans avoir à l'esprit l'obligation de faire part à ces femmes de leur décision subite de les quitter. Sans doute, rien de cela n'est explicitement prononcé dans ce passage mais la lecture du roman et les analyses précédentes nous éclairent et nous permettent également de voir un autre double de Camille, en l'occurrence Eurydice qui lui ressemble en ce qu'elle a subi un sort tragique sans commettre de tort. Cette hypothèse trouve son explication dans l'extrait suivant où l'auteure-narratrice remet en question à la fois l'amour d'Orphée et sa mort

en considérant qu'Orphée a continué à vivre après avoir même tué de son regard Eurydice, son double :

[...] ce n'est pas lui qui meurt, c'est l'autre—l'alter ego, cet autre moi d'Orphée qu'est Eurydice, car qu'est-elle d'autre à ses yeux qu'un autre lui-même—ô je t'éprouve en moi plus moi-même que moi ? Après tout, qu'il la connaît, cette petite Eurydice ? Elle n'a rien de spécial, dans l'histoire, à part d'être la femme d'Orphée, sa douce moitié, la moitié douce d'Orphée. Ça ira donc vite, ce sera vite fait de tuer cette douceur, l'autre en soi qui est faible, qui s'abandonne, la femme en soi si friable, si altérée, si apte à mourir, biodégradable—l'Autre, Elle. (CL. Ni toi ni moi, p. 165)

C. Laurens applique sur Orphée le principe de dualité qui caractérise le sujet/moi. En effet, le sujet visant à intégrer son Moi et son unité tue son double, autrement dit, l'Autre. Au moyen de ce procédé, C. Laurens donne à voir l'image d'un Orphée individualiste qui a privilégié son intérêt personnel au détriment de la vie d'Eurydice. De même, Arnaud lui a infligé une mort affective qui a gelé la langue dans sa bouche, autrement dit elle est devenue incapable d'écrire et d'employer la langue à bon escient pour donner un nouveau sens à sa vie. Constant et Adolphe ont livré également leur bien-aimée à cette mort affective. Ce faisant, Ellénore, Eurydice et Hélène sont des doubles de l'auteure-narratrice étant donné qu'elles ont vécu la même douleur, elles renvoient à cet « Autre soi », victime de trahison et de délaissement que ces hommes ont rejeté pour échapper à l'anéantissement et parvenir à l'unité de leur moi.

J. Lacan s'est intéressé à Orphée dans son rapport à l'inconscient en l'associant à la cure analytique comme figure d'analyste qui chante pour soigner les âmes souffrant du drame de la perte d'amour : « *Pour me laisser aller à quelque métaphore, Eurydice deux fois perdue, telle est l'image la plus sensible que nous puissions donner « dans le mythe» de ce qu'est le rapport de l'Orphée analyste à l'inconscient.*⁴⁴² »

Dans la méthode lacanienne, la deuxième chute d'Eurydice dans l'Hadès donne à lire la métaphore de refoulement car Eurydice correspond à l'expérience du deuil liée à la perte de "l'objet a"⁴⁴³, le souvenir de l'être cher perdu, qui reste refoulé dans l'inconscient et

⁴⁴² *Ibid.*, p. 27.

⁴⁴³ « Ceci veut dire qu'objet partiel il n'est pas seulement partie, ou pièce détachée, du dispositif imaginant ici le corps, mais élément de la structure dès l'origine, et si l'on peut dire dans la donne de la partie qui se joue. En tant que sélectionné dans les appendices du corps comme indice du désir, il est déjà l'exposant d'une fonction [...].

C'est bien pourquoi réfléchi dans le miroir, il ne donne pas seulement a' l'étalon de l'échange, la monnaie par où le désir de l'autre entre dans le circuit des transitivités du Moi Idéal. Il est restitué au champ de l'Autre en fonction d'exposant du désir dans l'Autre.

C'est ce qui lui permettra de prendre au terme vrai de l'analyse sa valeur élective, de figurer dans le fantasme ce devant quoi le sujet se voit s'abolir, en se réalisant comme désir.

qui renvoie à « *L'autre du sujet, c'est son semblable, son alter ego. Le sujet barré, effet du signifiant, rencontre comme objet ce que l'Autre produit : son reste, son déchet, l'objet (a).*⁴⁴⁴ »

Cette deuxième chute exprime donc l'impossible alliance d'Eurydice et d'Orphée étant donné qu'Eurydice ne peut plus revenir à la vie et qu'Orphée est banni du pays des morts comme une expression de la métaphore de l'interdit. Cette séparation exprimée par leur rencontre impossible traduit l'état du sujet qui réussit à mettre hors de son Moi ce « familier étranger » : « *L'interdit du regard préserve le signifiant, préserve la parole, préserve le discernement, préserve le S de A barré. Il permet de se tenir du bon côté du miroir, du côté où le tain barre le réel, le rend regardable.*⁴⁴⁵ »

Orphée comme Adolphe, Arnaud et Constant ont tué l'Autre, les femmes qu'ils ont aimées en transgressant l'interdit, celui de les quitter sans leur donner d'explication. L'histoire d'Orphée, d'Adolphe, d'Arnaud et de Constant donnent à lire une métaphore d'interdit puisque leurs relations ressemblent au serment, à la promesse, qui oblige chaque partie à assumer sa parole. Coléreuse et déçue, Camille parvient même à imaginer le regard d'Orphée, regard qu'elle voit haineux car qu'il était la cause de la mort d'Eurydice et de leur séparation définitive. Pour elle, Orphée n'est qu'un sujet égoïste qui veille à protéger sa vie :

Le regard d'Orphée, à l'instant même où il se retourne, est insupportable— quel acteur saurait le jour, quel acteur saurait ce qui se joue là, dans ce regard qui tue : la haine pour Eurydice, la haine meurtrière pour cette femme dont l'étreinte le hante et le bouleverse, la haine amoureuse, l'amour hostile qu'il a pour elle, le désir qu'elle meure, qui signe aussi sa mort à lui, Orphée, sa mort humaine ?. (CL. Ni toi ni moi, p. 169)

Le regard d'Orphée est l'arme par laquelle il a tué Eurydice pour préserver sa propre vie. Il est, selon C. Laurens, conscient que son double, Eurydice, possède la capacité de l'anéantir en lui reflétant une image brisée menaçant l'unité de son moi. Adolphe, Arnaud et Constant ayant souffert du « complexe de la mère morte » sont hantés par ce double qui leur rappelle l'absence de leur mère. L'auteure-narratrice recourt à

[...] c'est comme objet *a* du désir, comme ce qu'il a été pour l'Autre dans son érection de vivant, comme le *wanted* ou l'*unwanted* de sa venue au monde, que le sujet est appelé à renaître pour savoir s'il veut ce qu'il désire... » LACAN, Jacques. *Ecrits, op.cit.*, p. 682.

⁴⁴⁴ [S.N], [En ligne]. [Consulté le 31 août 2016]. Disponible sur l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-lacan/7-1-objet-a-et-la-cure/>

⁴⁴⁵ DELORME, Suzanne. Orphée, cet analyste. *Insistance*, 2006/1, n°2, p. 156.

Orphée pour attester de l'égoïsme de ce type d'hommes qui font endosser à la femme la responsabilité de leurs échecs ; elle a créé ces doubles parce qu' :

On ne répète que pour en entendre l'écho dans la bouche de l'autre ; on se regarde dans l'autre : si 'Je t'aime' était un objet, ce serait un miroir. 'Je t'aime' est juste fait pour se voir dedans, sa déclinaison est celle de ses reflets en enfilade. 'Je t'aime' veut dire "Est-ce que tu même ?"⁴⁴⁶ (CL. Ni toi ni moi, p. 158)

Le verbe « aimer » est l'équivalent de l'adjectif « même » pour expliquer que l'amour et les sentiments d'amant reflètent à l'auteure-narratrice sa propre image, une image identique de son Moi qui devient tronquée à l'instant où elle a perdu l'amour et la stabilité.

Nous pouvons dire aussi qu'Adolphe, Arnaud, Constant et Orphée sont tous des doubles de l'auteure-narratrice qui reconnaît en Eurydice, double d'Orphée, son double aussi. Ces hommes, ces étrangers familiers, renforcent donc « *la sensibilité absurde* » ressentie par l'auteure-narratrice.

II-1-3-Dédoublément symbolique

Contrairement à M. Darrieussecq et C. Laurens qui ont opté pour le dédoublément de l'énonciation en scindant la voix narrative principale du roman entre le « je » et le « Elle » pour accentuer le dédoublément du Moi, M. Mokeddem a recours à un seul pronom personnel en l'occurrence, le « je ». L'auteure a donné à son texte la forme du double en distribuant aussi bien la narration que les événements de l'histoire entre les deux personnages principaux du roman sous forme de chapitres intitulés alternativement : Sultana/Vincent. P. Lejeune considère qu' : « *En général, ces écartèlements, ces divisions, ces face-à-face sont à la fois exprimés et masqués par l'emploi d'un unique « je ».*⁴⁴⁷ »

En effet, l'idée de dédoublément est annoncée par l'auteure-narratrice dès l'incipit du roman. Sultana est présentée comme une femme morcelée à cause de son déchirement entre sa vie actuelle en France et son passé douloureux en Algérie. Sultana est une figure

⁴⁴⁶ LAURENS, Camille. *Encore et jamais*, op.cit., p. 99.

⁴⁴⁷ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, op.cit., p. 36.

intrinsèquement paradoxale du fait qu'elle est à la fois douce et dure, forte et faible et surtout consciente de la lutte entre ces deux parties qui la composent en tant que sujet :

*Je m'enroule avec prudence sur mes Sultana dissidentes, différentes.
L'une n'est qu'émotion, sensualité hypertrophiée. Elle a la volupté douloureuse, et des salves de sanglots lézardent son rire. Tragédienne ayant tant usé du chagrin, qu'il se déchire aux premiers assauts du désir. Désir inassouvi. Envie impuissante. Si je lui laissais libre cours, elle m'anéantirait. Pour l'heure, elle s'adonne à son occupation favorite : l'ambiguïté. Elle joue au balancier entre peine et plaisir.
L'autre Sultana n'est que volonté. Une volonté démoniaque. Un curieux mélange de folie et de raison, avec un zeste de dérision et le fer de la provocation en permanence dressé. Une furie qui exploite tout, sournoisement ou avec ostentation, à commencer par les faiblesses de l'autre. Elle ne me réjouit, parfois, que pour me terrifier davantage. Raide de vigilance, elle scrute froidement le paysage et, de son aiguillon, me tient en respect. (MM. L'Interdite, p. 14-15)*

A l'instar de M. Darrieussecq et C. Laurens, Mokeddem présente son double comme un démon apte à la détruire étant régi par ses pulsions et ses désirs. « L'inquiétant familial » possède selon Sultana la force de la détruire puisqu'il veut transgresser l'interdit imposé par la société ainsi que par la morale. Le "désir inassouvi" qui l'habite est celui de l'amour maternel qui constitue la première phase de l'évolution psychologique de l'enfant, mais ce "désir inassouvi" réapparaît notamment après la mort de Yacine pour lequel Sultana est rentrée au village natal. Par ailleurs, la deuxième partie du sujet, « l'autre Sultana, la volonté démoniaque », emploie sa force pour vaincre la part aliénante de son identité et tente de la projeter au dehors de son moi pour lutter contre sa mort psychique en restant à Ain Nekhla afin d'aider les femmes.

En effet, la partie aliénante est associée à la disparition de la mère, phase de sa vie, d'où il a commencé le premier sentiment de déchirure interne. Or, cette partie que Sultana pensait avoir supprimée en quittant son pays continue à hanter ses pensées comme un spectre qui l'assiste en refusant de la quitter :

L'autre partie de moi, celle disparue avec ma mère et ma sœur, je ne pouvais pas me la représenter. Je l'avais bannie. Ou peut-être est-ce elle qui ne voulait pas de moi. Je ne sais pas. Pourtant, je la sentais toujours dans mon ombre, bruit silencieux, accroché à mes pensées et dont je ne parvenais pas à couper le fil invisible. (MM. L'Interdite, p. 153)

A l'instar de Camille, Sultana souffre d'un problème de représentation interne qui s'explique par son envie de supprimer cette partie aliénante qui l'attache au souvenir de la mort de la mère et la sœur. Dès lors, elle a éprouvé une sorte de confusion identitaire

et une désorganisation psychique exprimées par cette « ombre-fantôme » apparue comme « compagnon occulte » pour attester que la fonction réflexive interne semble déficiente étant donné que Sultana a explicitement déclaré son incapacité à se voir dans le miroir de soi pour faire sienne cette partie différente. Elle a rejeté cette partie comme action défensive contre la douleur du passé et son influence sur son développement psychique parce que : « *le sujet chercherait [par là] à se dégager ou à traiter les aspects aliénants de l'objet réflexif interne, autrement dit à traiter « l'ombre de l'objet tombée sur le moi.* »⁴⁴⁸

A vrai dire, Sultana ne cherche pas à savoir si cette autre en soi (la part ombre) voulait d'elle ou non mais son objectif est lié à la représentation de sa propre image. Compte-tenu des travaux de Winnicott, selon lesquels la mère est responsable du reflet de l'image que l'enfant se fait de son Moi, comme nous l'avons déjà expliqué, Sultana a perdu la représentation de son image à l'instant même où sa mère est morte. Sultana ne sait plus si elle est désirable ou interdite, elle est cet être qui cherche son image dans le visage de la mère perdue qui lui devient une condition cruciale pour que son image soit saisissable étant donné que : « *Bien reflété le bébé est « beau », il se sent bon ; mal reflété il commence à se sentir « vilain », vil, « méchant » et porteur d'un mal être, d'un mal dans l'être.*⁴⁴⁹ »

Avec la mort de la mère, Sultana a perdu à jamais le miroir qui lui reflète son image complète qui s'est transformée en spectre refusant de la quitter. Depuis, elle ignore si elle est belle ou laide, si elle est forte ou faible ; elle est juste en plein sentiment d'indifférence suite à ce morcellement intérieur imposé par la mort de la mère. Sultana se voit donc comme un être décomposé et déstabilisé face à ce flux d'images reflétant plusieurs Sultana qui se ressemblent mais qui ne sont pas les mêmes :

[...] Mes Sultana, antagonistes, s'en trouvent disjointes, disloquées. [...] Et moi qui vivais dans leur jonction étroite, tumultueuse et tiraillée, je me retrouve, de par leur scission, en dérive sur un calme détaché de tout, glacé. Village natal, pèlerinage fatal. (MM. L'Interdite, p. 83)

Par ailleurs, Sultana a éprouvé un grand besoin de récupérer sa moitié qui l'a quittée et est restée attachée au père après la mort de la mère, afin d'échapper à sa solitude et d'exprimer que le double qu'elle a tenté d'expulser est apte également à la protéger de

⁴⁴⁸ JUNG, Johanne. *Le double transitionnel, trajectoire identitaire et organisation réflexive*, op., cit., p.435.

⁴⁴⁹ ROUSSILLON, René. La dépendance primitive et l'homosexualité en double. *Revue française de psychanalyse*. n°2, p.433.

la douleur du vide : « *Pour ne pas être complètement seule, je rêvais à cette autre moi partie avec lui. Je les voyais, très loin, à l'autre bout du monde, dans un désert du Nord où personne ne pouvait jamais les retrouver. [Le père] jonglait avec des boules de neige.* » (MM. *L'Interdite*, p. 153)

En effet, « cet autre Moi » laisse voir le versant pathologique du double chez Sultana puisque cette dernière réclame un double qui s'apparente au père en tant que personnage persécuteur qui a tué la mère et défait l'union familiale. Ce double, auquel elle songe, apparaît pendant ses moments de faiblesse où son équilibre psychique est menacé car exposé au danger de l'anéantissement de la solitude imposée par la perte des parents. Ce double auquel est accordée la fonction de défense salvatrice est celui-là même qui a fait sortir Sultana, en tant que sujet, d'elle-même d'où la présence, dans le texte, d'autres doubles. Cette partie que Sultana voudrait intégrer est la configuration classique du double pris comme dédoublement défensif et dominateur de la personne qui : « *est beaucoup plus la pathologie du « nous », l'échec de la communion, que du « moi » dont l'intégrité ne résiste d'ailleurs jamais à la solitude et se désagrège immédiatement.*⁴⁵⁰ »

Par ailleurs, la nécessité pour Sultana de se découvrir dans son altérité et saisir ses Moi (s) dispersées est à l'origine de la création d'un autre double de soi, en l'occurrence Vincent Chauvet, auquel est déléguée aussi la voix narrative du début jusqu'à la fin du roman. Vincent est venu en Algérie à la recherche de son double, l'Algérienne dont il prospecte l'image dans les yeux de toutes les Algériennes, Sultana en l'occurrence. Son corps greffé est l'exemple type de l'altérité où « l'inquiétante étrangeté » et est en même temps « allié et démon » puisque le rein rappelle incessamment à Vincent cette autre étrangère qui lui a sauvé la vie et dont la présence/absence devient une obsession qui l'a privé de l'euphorie de l'unité :

Alors je me surprends, comme toujours à mon réveil, à caresser mon greffon avec la nostalgie, dans l'âme et dans les doigts, de corps à jamais inconnu, de cette étrangère de même identité, de ma jumelle algérienne. Couché dans le noir, quand je ne peux pas me voir, il m'arrive souvent d'ouvrir les bras pour l'accueillir, de les refermer sur son manque. J'enlace son absence, j'étreins le vide de sa présence. Un rein, presque rien, un défaut, une faute à rien, nous unit par-delà la vie et la mort. Nous sommes un homme et une femme, un Français et une Algérienne, une survivante et une mort siamoise. (MM. *L'Interdite*, p. 31)

⁴⁵⁰EVDOKIMOV, Paul. In. GIRARD, René. *Dostoïevski, du double à l'unité*. Paris : Plon, 1963, p.179.

En effet, le corps de Vincent est la représentation du sujet qui va à la recherche de son double comme réaction défensive contre l'anéantissement : « *vous, vous intégrez un absent. Moi, je me désintègre.* » (MM. *L'Interdite*, p. 103). Vincent tend à intégrer la femme algérienne qui lui a donné le rein, l'autre moitié qui devient une constituante essentielle de son identité pour échapper au sentiment d'étrangeté.

Dans ce cas de figure, sa relation avec Sultana, en tant que double possible de l'Algérienne présente/absente en lui, constitue une autre réaction défensive qui lui permettrait de saisir son Moi ; Sultana est l'Algérienne pour laquelle Yacine a dessiné un tableau portant ce nom : « *Une femme, de dos, marche sur les flammes, comme une route tracée dans la houle du feu. On ne distingue d'elle que sa silhouette en ombre chinoise, enfumée. Yacine a intitulé ce tableau « l'Algérienne ».* » (MM. *L'Interdite*, p. 48)

Vincent est également un double possible de Sultana. En effet, son corps hybride sert de figuration de la partie occidentale qu'elle a toujours sentie présente en elle, partie née depuis son enfance grâce à ses lectures des classiques français jusqu'à son installation en France d'où ce questionnement dévoilant sa double appartenance : « *Serais-tu seulement l'Occidentale en moi ? Non, je ne crois pas. Tu es la dualité même et ne te préoccupes jamais de la provenance de ce qui t'assouvit dans l'instant.* » (MM. *L'Interdite*, p. 160)

Cette dualité n'exprime pas seulement la crise identitaire dont souffre Sultana mais aussi et surtout son altérité, altérité dont elle tend à montrer l'importance par le recours à Vincent en tant que double possédant les caractéristiques de l'Autre parce que le double est :

Un précurseur indispensable pour l'accession à l'altérité, la psyché y recourant pour dénier/reconnaître la confrontation à la séparation, à l'altérité et à la mort [...] Le statut du double est régime psychique de l'intermédiaire. Il est interface, médiateur ou passeur entre mondes différents, entre masculin et féminin, entre vie et mort, entre dedans et dehors, entre soi et l'autre. On conçoit donc que l'affect de dépersonnalisation et d'inquiétante étrangeté en soit l'indicateur privilégié [...] toute la question devient alors de savoir comment faire pour que la toile de fond reste le fond et ne devienne pas figure.⁴⁵¹

La force qui a poussé Sultana à défier les intégristes⁴⁵² donne à voir un aspect virile de sa personnalité qu'elle a exprimé à travers Vincent étant donné que lui aussi ressemble à

⁴⁵¹ BARANES, Jean José. Penser le double. *Revue française de psychanalyse*, art.cit., p. 1841.

⁴⁵² Cf. Partie II, chapitre 2.

Sultana, car il est à la fois femme/homme grâce à son identité « *tissulaire* » (MM. *L'Interdite*, p. 62). Il est la figure qui a permis à Sultana de protéger « la toile de fond », l'identité algérienne, de l'aliénation de l'Occident car M. Mokeddem a montré l'étrangeté de l'auteure-narratrice en recourant à un autre personnage étranger, son double.

Par ailleurs, l'enfance de l'auteure-narratrice est présentée également à travers une autre figure de double, en l'occurrence la petite fille Dalila. Sultana voit dans tous les enfants algériens une Sultana-enfant ayant souffert de l'injustice et de la négligence : « *La petite fille que j'ai été est toujours là avec les ombres d'autres enfants de sort similaire.* » (MM, *L'Interdite*, p. 25-26).

Le fantôme de l'enfance continue donc à poursuivre Sultana à travers le personnage de Dalila qui se présente dans le texte en tant que double qui nous renseigne sur le passé de l'auteure-narratrice. Plusieurs similitudes existent entre Dalila et Sultana, similitudes que nous avons soulignées tout au long de notre travail d'analyse, à commencer par le goût de la lecture, la solitude, la rébellion et l'amitié profonde qui a uni Dalila et Yacine. Nous avons étudié quelques passages où Dalila développe, à l'aide de Vincent, des réflexions existentielles de taille comme si elle remplaçait Sultana pendant son absence. A force de mener des discussions profondes aussi bien avec Dalila qu'avec Sultana, Vincent est parvenu à voir dans les pensées de Dalila une Sultana en miniature qui l'interpelle : « —*Crois-tu que je sois représentative des gens d'ici ? —La petite Dalila est, elle aussi, déjà un être de solitude. Cependant, je suis sûr qu'elle, elle doit pouvoir s'identifier à toi. [...]* » (MM. *L'Interdite*, p. 123-124)

Dans le dessein d'encourager Dalila à poursuivre son combat à Ain Nekhla pour devenir un jour comme Sultana, Vincent emboîte le chemin à Yacine en dessinant pour Dalila un portrait qui ressemblerait au tableau « l'Algérienne » : « *Il faut absolument qu'elle continue dans cette voie. Pour l'encourager, j'ai fait son portrait. Regarde.* » (MM. *L'Interdite*, p. 177.)

Dalila et Sultana figurent donc toutes les deux « l'Algérienne » implantée symboliquement dans le corps de Vincent.

Ces doubles que M. Mokeddem a créés pour Sultana définissent son parcours depuis son enfance jusqu'à son retour en Algérie après une longue période d'absence passée en France. Dalila résume le début de la rébellion de Sultana depuis ses premières évasions chez le Dr. Challes où elle a goûté à la première extase de la lecture. Cette

enfance est marquée surtout par la violence et la naissance du premier germe de l'absence. De plus, Vincent Chauvet, est le double qui laisse voir un autre aspect d'altérité joignant « l'ici » et « l'ailleurs » où l'étranger est inquiétant par sa différence mais il aide à saisir l'autre partie de soi. Pour parvenir à voir de nouveau son image interne unie, Sultana est appelée à ramasser les débris épars de son image partagés entre ses doubles étant donné que :

*Chaque figure du double peut nous renseigner en creux sur les modalités de la rencontre avec l'objet primaire, sur les particularités de cette relation et de son intériorisation, c'est-à-dire sur les procédures historiques par lesquelles le sujet s'est constitué réflexivement à partir de l'objet et continue encore, dans l'actuel, à se réfléchir.*⁴⁵³

Dans les trois romans, le "Moi" et son alter ego (chaque auteure-narratrice est décrite en tant que sujet tiraillé entre son moi et son double) se manifestent tour à tour à travers les formes variées du dédoublement auxquelles se réfère chaque romancière. Ces dernières invitent subrepticement le lecteur à découvrir ce « je » qui tente de se « libérer » du narcissisme et marquer une pause en cédant la parole à son double. De plus, « cet inquiétant familier » est présent dans les trois romans en tant que synonyme de la *sensibilité absurde* ressentie par les trois auteures-narratrices.

Ces voix multiples rendent compte, dans un premier temps, d'un état naturel du Moi qui réunit en lui une double voix puisque : « *Tout sujet parlant en lui le double clivage de l'émetteur et du destinataire, et de l'énonciation et de l'énoncé.*⁴⁵⁴ »

La co-présence de deux pronoms personnels dans un roman affirme donc qu' : « *on n'est jamais ni vraiment un autre, ni vraiment le même.* » et donnent lieu à déchiffrer les signes d'un Moi qui tend vers l'Autre car : « *Les figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions [...] pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence.*⁴⁵⁵ »

Mais ces voix sont aussi l'expression d'un double qui secoue la voix de la diègese et donne à lire une fiction inspirée du regard extérieur du lecteur, qui doit rester attentif aux différents détails composant les portraits que ces auteures-narratrices brossent de leurs personnages. Car, à partir du moment où l'auteur avoue au lecteur que son texte, qui

⁴⁵³JUNG, Johanne. *Le double transitionnel, trajectoire identitaire et organisation réflexive*, op., cit., p. 430.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 36

⁴⁵⁵ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, op.cit., p. 39.

relate ses secrets les plus intimes, tient compte de la fiction, l'atmosphère rassurante se brise et le lecteur est convié, à travers les jeux textuels, à opérer des remises en questions générées par cette écriture du soupçon qui caractérise les textes étudiés.

Nous dirons aussi que la mise en relief de la dualité des voix et les différentes figures de double enrichissent le sens de chaque roman et gomme en quelque sorte ce regard narcissique qui caractérise les romans de soi. Les romancières varient subtilement les moyens pour élargir l'horizon d'attente de leurs œuvres, et au lieu de tisser un texte fictionnel basé essentiellement sur leur image propre, elles marquent des pauses narratives pour déplacer le regard du lecteur et le réajuster en l'orientant vers des sujets universels, et en le focalisant sporadiquement sur le « Elle ». Le « Elle » est susceptible de traduire la condition des femmes ayant vécu la même douleur de la disparition du sens de leur existence suite au phénomène de la perte des êtres chers. Le dédoublement tel que nous l'avons étudié exprime le déchirement interne dont souffre chaque auteure-narratrice et laisse voir un problème d'auto-représentation que chacune d'elles tente de réajuster à travers les jeux textuels mis à l'œuvre exprimant l'étrangeté à soi et à l'Autre et traduisant une manifestation majeure de leur « *sensibilité absurde* », donc de la sur-signifiante de leur "Moi".

De plus, il permet également de traduire la perte de l'unité de soi suite à la perte du sens de la vie générée par l'absence des êtres chers en tant que signe d'une crise identitaire. Le dédoublement qui innerve notre corpus fait partie intégrante de l'écriture analytique qui aide le sujet à extérioriser les profondeurs de son Moi, il s'agirait en d'autres termes :

*D'une catégorie de processus qui jalonne la trajectoire identitaire depuis les formes primaires de l'éprouvé de soi jusqu'aux formes sophistiquées de l'autoreprésentation. Cette trajectoire reprend les différentes formes d'investissement de l'objet-double jusqu'à sa découverte et son intériorisation sous la forme d'un miroir psychique interne.*⁴⁵⁶

⁴⁵⁶JUNG, Johanne. *Le double transitionnel, trajectoire identitaire et organisation réflexive*, op.cit., p. 1052.

II-2- Mots/maux d'esprit : une écriture au diapason des maux

Notre objectif dans ce volet d'étude est d'examiner les manifestations de l'inconscient et les profondeurs du moi de chaque auteure-narratrice à travers quelques signifiants naissants des créations lexicales et des jeux de mots. Selon S. Freud, le signifiant qui résume cet ensemble de moyens est appelé : Mot d'esprit ou le « Witz » qu'il précise dans la note liminaire de son ouvrage : *Le mot d'esprit et sa relations avec l'inconscient* : « « Witz : « mot d'esprit », voire « jeu de mots », et aussi faculté d'en produire, et plus largement d'inventer une combinaison de choses hétérogènes [...]»⁴⁵⁷ »

Cette appellation est née suite à un travail de condensation des deux mots : « millionnaire » et « familière » donnant naissance au mot mixte « famillionnaire » signifiant que : « R. m'a traité d'une manière tout à fait familière, c-à-d. autant qu'un millionnaire est en mesure de le faire.⁴⁵⁸ »

Dans les trois romans, chaque auteure exploite les différents procédés scripturaires pour créer des mots et expressions qui dévoilent les douleurs enfouies dans l'inconscient. Par l'investissement du procédé du mot d'esprit, elles se donnent une sorte de plaisir puisqu'elles parviennent à se délivrer, d'une manière ludique, de la voix du passé qui les hante.

Chez C. Laurens, le goût de l'invention de nouvelles combinaisons lexicales est très apparent dans le roman. Les jeux de mots constituent pour l'auteure-narratrice un souvenir très marquant de sa relation avec son amant qui était très attentif à cette faculté car lui offrait des cadeaux pour l'y encourager :

*[...] il me l'avait acheté parce qu'il connaissait mon goût pour les calembours—il m'a toujours fait des cadeaux. Ce sont les pages roses du Larousse revisitées par l'auteur, du latin traduit en Verheggen, une langue morte qui ressuscite. Ça donne par exemple : Hic Jacet Ton lacet est défait
Manu militari Lisez le manuel des tarés Ipso facto Tout le monde a son fax,
aujourd'hui Tu es ill vir Tu es viré, mon pote ! Consensus omnium Tu peux
rouler comme un con, et dans tous les sens, avec une bonne Assurance Tous
Risques Ex abrupto Son ex est retourné dans les Abruzzes Quosque tandem
Ils mangent leur couscous assis sur leur bicyclette Jus privatum Plus
d'courant ! In saecula saeculorum Dans moins d'un siècle, la sécu*

⁴⁵⁷ FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op.cit., p. 33.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

remboursa les enculages Non possumus L'opossum ne veut pas. (CL. Ni toi ni moi, p. 196)

Ce souvenir est une invitation à prospecter dans ces calembours ou jeux de mots quelques indices contenant les secrets de la relation de Camille avec son amant Arnaud. L'accumulation des calembours donnée dans l'extrait ci-dessus sans utiliser la ponctuation reflète le travail de l'inconscient, qui dévoile pendant la cure analytique des souvenirs enfouis dans le passé, car ces calembours sont associés au passé vécu de l'auteure-narratrice avec Arnaud.

Il va sans dire que cette faculté de créer des combinaisons lexicales assure pour Camille une fonction de séduction aux yeux d'Arnaud. Cependant, l'auteure-narratrice revient sur ce détail après sa séparation avec lui pour constater que les nouveaux mots, qu'elle a créés pour lui, ont bizarrement perdu leur charme comme si l'amour était une condition inévitable pour que ces mots restent attrayants. En effet, Arnaud est devenu indifférent à l'égard de ces activités ludiques dès lors que son amour pour Camille a pris fin :

Mais rien ne durait. Tout ce qu'il donnait, il le reprenait aussitôt. Rien de ce qui venait de moi n'était bon, ni même supportable. Par exemple, ce jour-là, j'ai proposé d'en fabriquer d'autres, j'ai dit : lapsus linguae, lape et suce avec ta langue, mais il n'a pas trouvé ça drôle. Parfois, j'essayais de faire le pitre, de blaguer, de prendre tout avec légèreté. J'étais hantée par l'idée de débrider son front, de retrouver l'éclat de ses yeux. Mais je tombais toujours à plat, jamais juste, jamais dans ses bras. Quand je parlais, c'était affreux. Quand je me taisais, c'était horrible. J'étais erreur de casting. (CL. Ni toi ni moi, p.196-197)

Ces calembours ont assuré, aussi bien à l'auteure-narratrice qu'à son amant, une forme de plaisir étant donné qu'ils étaient une preuve tangible attestant de la différence de Camille des autres femmes en ce qu'elle possède la capacité de relier et de dissocier des mots différents pour créer un nouveau sens ; elle était séduisante aux yeux d'Arnaud parce qu'elle était une femme d'esprit apte à lui offrir du plaisir. S. Freud explique à propos de cet esprit de création lexicale : « [...] on s'est plu à définir comme l'habileté à trouver des ressemblances entre des choses dissemblables, c'est-à-dire des ressemblances cachés.⁴⁵⁹ »

Ce faisant, le désintérêt éprouvé par Arnaud à l'égard de cette habileté a créé chez l'auteure-narratrice un blocage, non seulement au niveau de la langue, mais aussi et

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

surtout sur le plan de la production d'un nouveau sens, parce que ces jeux de mots donnent au sujet parlant un moyen efficient pour exprimer un sens que l'esprit tend souvent à dissimuler.

Camille était consciente que les mots possèdent un pouvoir magique apte à protéger sa relation avec Arnaud de la rupture. Elle avoue à Jacques qu'à chaque fois qu'elle sentait la menace de perdre Arnaud, elle avait recours au pouvoir des mots qui prennent la forme d'une fuite ou d'une thérapie : « *J'ai eu peur qu'il dise : que je ne t'aime plus, alors j'ai enchaîné, je me souvenais que dans Adolphe, ce sont les mots qui établissent les choses, dès que c'est prononcé, ça devient vrai, il faut faire attention.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 200)

Par ailleurs, lors de sa première rencontre avec le cinéaste, Camille a dévoilé inconsciemment son souhait que leur nouvelle relation s'approfondisse et devienne intime à travers un mot qu'elle a cru avoir entendu : « *J'ai noté mon adresse sur une feuille, il l'a déchirée en deux et il a écrit ses coordonnées sur l'autre moitié, j'ai entendu corps donnés.* » (CL. *Ni toi ni moi*. p.28)

Ce souhait est dissimulé dans les deux expressions : « coordonnées/ corps donnés ». C. Laurens a opéré une sorte de modification portant sur l'orthographe du mot « coordonnées » qui consiste à décomposer le mot et à y insérer d'autres lettres qui affectent le sens du mot en créant deux homophones. Cette technique ressemble au lapsus révélateur d'un désir dissimulé dans ce nouveau signifiant.

Par ailleurs, la narratrice exploite la maladie de son amant pour créer un mot d'esprit « witz » qui dégage un sens spécifique à leur projet commun, celui d'avoir un enfant. Souffrant des yeux, Arnaud se plaint et énonce une phrase qui rappelle à Camille/Hélène sa propre souffrance puisque cette phrase affirme que son amant a changé sa vision du monde :

Dès le retour d'Amsterdam, Arnaud s'est senti mal. Ses yeux le faisaient beaucoup souffrir [...]. Il se plaignait beaucoup, et rien ne le satisfaisait, dans sa façon d'être malade il semblait très vieux. Il prenait un médicament dont j'ai oublié le nom, il m'en avait montré la notice, parmi les effets indésirables figuraient les troubles de la libido. [...] dès que je m'asseyais près de lui sur le bord du lit, il répétait avec agacement, comme si j'en étais directement responsable : « J'ai mal à la cornée. » Je ne disais que des paroles apaisantes, je comprenais qu'il avait peur pour sa vue, c'était son outil de travail, en un sens [...] « [...] C'est atroce : je viens de me relire à voix haute, comme je fais souvent, écoutez ce que j'entends soudain : « J'ai mal à l'accord né. » C'était juste après Amsterdam, on venait de décider

d'avoir un enfant. Son corps disait autre chose que sa voix, son corps parlait une autre langue, qu'on n'entendait pas. Ah ! Quelle belle scène ça va vous faire, lui, les yeux sous son loup, criant et répétant : « J'ai mal à l'accord né, j'ai mal à l'accord né. »

Moi aussi, j'ai mal—j'ai si mal, à nouveau, soudain. (CL. Ni toi ni moi, p. 115-116)

L'expression mise entre guillemets revient dans les propos de l'auteure-narratrice comme une obsession qui lui rappelle que sa présence dans la vie d'Arnaud constitue pour lui une vraie source de malaise, malaise lié à la promesse qu'il ne veut plus tenir.

Nous remarquons que l'auteure-narratrice répète l'expression qu'elle a créée en vue d'attirer l'attention du lecteur aussi sur la souffrance que lui a infligée Arnaud à cause de son irresponsabilité. En effet, son refus d'avoir avec elle un enfant lui rappelle le drame de la perte de son fils Philippe et sera pour elle une autre expérience de perte de l'enfant souhaité. C. Laurens effectue un jeu de mot basé essentiellement sur le déplacement de certaines lettres et l'ajout d'une autre : J'ai mal à la cornée → J'ai mal à l'accord né. Elle conserve explicitement la partie qui exprime sa douleur comme si la douleur servait de trait d'union entre Camille et Arnaud. Ensuite, elle dissocie « la cornée » en y ajoutant l'apostrophe « ' » et la consonne « c » et effectue ainsi de nouveau une autre brisure au niveau du même mot lorsqu'elle insère la consonne « d ». La terminaison du mot « cornée » se transforme en participe passé du verbe « naître ».

Si nous tentons d'interpréter la nouvelle expression, nous obtenons l'analyse suivante : à cause de ton œil qui refuse de voir la vérité, notre accord né de notre relation d'amour a été brisé. La douleur de cette femme éplorée s'exprime par son recours au jeu de mots opérant tour à tour une omission/ ajout. En effet, la narratrice dévoile un côté astucieux de sa personnalité car elle a pu trouver un moyen qui a une visée ludique mais qui dissimule une réalité amère.

L'esprit tourmenté par la déception amoureuse est apparent dans la nouvelle expression qu'elle a créée. A vrai dire, l'inconscient a intériorisé ce sentiment que l'auteure-narratrice n'a pas osé déclarer à son amant de crainte de le perdre, sentiment qui réapparaît sous la forme de ce signifiant comme symbole d'une douleur marquante parce que « *les mots d'esprit sont issus de l'inconscient.*⁴⁶⁰ »

Par ailleurs, C. Laurens crée un nouveau mot d'esprit relatif au non-sens de l'amour dans sa relation avec Arnaud. Ce mot est né d'un travail de condensation de deux

⁴⁶⁰*Ibid.*, p. 304.

verbes opposés à propos duquel S. Freud donne l'explication suivante : « *C'est seulement quand on les met toutes deux en relation l'une avec l'autre et qu'on les soumet au processus particulier de la condensation et de la fusion que naît un mot d'esprit, et, en l'occurrence, un mot d'esprit de tout premier ordre.*⁴⁶¹ »

Camille souffre du désamour d'Arnaud et elle tente, par le truchement de ce procédé, de parvenir à décrire ses vrais sentiments et son injustice envers elle : « *Ah ! Il faudrait banaliser le verbe haimer, il contribuerait au progrès de la vérité : je t'haime, voilà la vérité.* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 175)

Nous remarquons que l'auteure a condensé les deux verbes : aimer et haïr pour obtenir un verbe qui dévoile d'une manière ludique une vérité amère liée à l'amour qu'elle voit altéré par l'hypocrisie et la haine, un amour haineux qui renvoie à l'ère du soupçon. « Je t'haime » est une représentation de l'amour qu'éprouve Arnaud pour elle : elle l'imagine en train de lui dire : « *je t'aime et je te hais* ».

Ainsi, les deux fragments ont pu fusionner pour générer un mot d'esprit relatif à l'état d'âme de cette femme blessée par l'amour rompu, un condensé né d'une destruction-construction, d'union-désunion pulsionnelle, qui renvoient à la pulsion de vie, représentée par l'amour qui a garanti à l'auteure-narratrice son existence de femme désirée, et la pulsion de mort qui renvoie à la haine qui lui a donné l'impression d'être morte et incapable d'agir dans le monde à cause de son incapacité à écrire et à employer à bon escient la langue après sa rupture avec Arnaud.

Ce verbe « haimer » s'impose dans une situation de désespoir et de perte puisque l'auteure-narratrice, qui exerce le métier d'écrivain, constate que l'amour se fragilise au contact de la méchanceté des êtres humains et qu'il s'affaiblit à cause de l'irresponsabilité de certains hommes. C. Laurens décrit, par le truchement de cette forme déconstruite de deux verbes opposées, en l'occurrence, aimer et haïr, des sentiments ambivalents : l'amour et la haine. Elle donne ainsi de l'amour une définition qui lui semble parfaite pour faire incursion dans l'inconscient d'Arnaud qui est déchiré entre son amour pour Camille, femme désirable, et la haine qu'il éprouve envers elle puisqu'elle lui rappelle l'image de sa mère qui l'a abandonné.⁴⁶²

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 68-69.

⁴⁶²Cf. Partie II, chapitre I.

Cette ambivalence soulignée par l'auteure-narratrice du sentiment amoureux est exprimée dans le roman, à l'aide du développement de la notion de l'amour, en tant que constituante prééminente de l'histoire personnelle de Camille, dont elle donne des définitions variables selon le contexte et les actions à travers des « égos expérimentaux »⁴⁶³, en l'occurrence les doubles de la narratrice qui transparaissent tout au long de l'histoire.

Cet effort que C. Laurens accorde à cette notion atteste que l'amour est un mot-clé de son code existentiel⁴⁶⁴ qui lui permettrait de saisir son Moi. D'ailleurs, elle associe l'amour tour à tour au deuil infini de son fils et à la pratique de l'écriture en écrivant dans *Philippe*⁴⁶⁵ :

*J'écris pour dire Je t'aime. Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant-et pourquoi n'as-tu pas crié, Philippe, toi qui vivais si font dans mes ténèbres ? J'écris pour dresser cette douleur d'amour, je t'aime, Philippe, je t'aime, je crie pour que tu cries, j'écris pour que tu revives.*⁴⁶⁶

En effet, l'auteure-narratrice s'inspire de la scène de l'agonie de Mme de Châtelet, « la mère sénile » telle qu'elle a été relatée dans *Adolphe*⁴⁶⁷, pour approcher l'amour en tant que sujet principal pendant cette époque. Rappelons que Mme de Châtelet fut la compagne de Voltaire et que ce dernier fut présent lors des derniers instants de sa vie. Madame de Châtelet a vécu une histoire d'amour douloureuse et la continuité de sa relation avec Voltaire est révélatrice du rapport profond qui existe entre l'amitié et l'amour :

Mme de Châtelet recommande aux femmes de son temps bien de concessions : à ce prix, dit-elle, « le bonheur n'est pas impossible ». Mais sur un point elle reste inflexible : il ne faut pas tenter de ranimer l'amour éteint. « Il n'y a rien à faire qu'à oublier quelqu'un qui cesse de nous aimer. Je sais que ce secret est difficile à pratiquer, mais il faut suivre cette maxime avec un courage inébranlable, et ne jamais céder sur cela à notre propre cœur. » Pour cela, il est nécessaire de trancher dans le vif : on peut

⁴⁶³ «Le personnage n'est pas une simulation d'être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental. » Kundera, Milan. *L'art du roman, op.cit.*, p. 47.

⁴⁶⁴ « Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son code existentiel. ». Kundera, Milan. *L'art du roman, op.cit.*, p. 42. (La notion de code existentiel a été également développée in : HADJ-NACEUR, Malika. *Le processus de dérision : stratégies d'écriture d'ici et d'ailleurs*. Thèse de doctorat : littérature. Alger : Université d'Alger, 2006.

⁴⁶⁶ LAURENS, Camille. *Philippe, op.cit.*, p. 75.

⁴⁶⁷ CONSTANT, Benjamin. *Adolphe, op.cit.*

découdre l'amitié, écrit-elle, mais il faut déchirer l'amour. (CL. Ni toi ni moi, p. 218)

L'histoire de Madame de Châtelet participe, pour l'auteure-narratrice, de l'élargissement du sens de l'amour étant donné qu'elle sert d'illustration pour attester que l'amitié pourrait être un substitut possible à l'amour vu la ressemblance des sentiments d'amour et d'amitié. Symboliquement, l'amour est matérialisé par l'emploi du verbe « déchirer » en opposition au verbe « découdre » pour exprimer la colère et la détresse ressenties par ces femmes délaissées et abandonnées faisant symboliquement référence aux séquelles profondes qu'il engendre. La violence et la détermination sont donc une issue incontournable pour échapper aux chagrins d'amour et mettre fin à ses contraintes, à l'opposé de la douleur que génère l'échec de l'amitié puisqu'elle est une douleur éphémère qui s'amoindrit au fil du temps.

Cette scène fait écho à une autre vécue par l'auteure-narratrice, scène qui laisse voir que le conseil de Madame de Châtelet, à propos de la relation entre l'amitié et l'amour, est avisé car la narratrice est confrontée effectivement à cette situation où l'amitié est proposée comme compensation de l'amour perdu, situation dans laquelle elle devait être ferme et décisive.

Il me parlait avec une gentillesse excessive, une affection condescendante, il ne m'aimait plus et compatissait à mon terrible deuil, au cruel échec de toutes mes espérances, il m'assurait de son soutien dans le drame affreux qui me frappait, il serait présent pour m'aider à supporter son absence, il voulait me consoler de sa perte, on pourrait prendre un café demain, si tu te sens le courage, ça me ferait plaisir. J'ai dit oui parce que je n'ai pas réussi à dire non. (CL. Ni toi ni moi, p. 260)

Le chiasme « *J'ai dit oui parce que je n'ai pas réussi à dire non* » nous dit que la narratrice est désarmée devant l'amour et que l'aide que lui apporte son expérience de lecture est extrêmement minime.

De ce fait, C. Laurens nous définit l'amour comme une phase qui précède l'amitié puisque la réaction de la narratrice, qui est en deuil de l'amour et de la langue perdus, est symptomatique de son espoir de préserver un pan de l'amour qu'elle a perdu en acceptant qu'il se transforme en amitié.

Par ailleurs, la notion d'amour signifie pour les hommes un moyen efficient d'affirmation de soi, affirmation de soi qui laisse voir leur lâcheté et leur égoïsme en rejetant la femme forte pour aller à la quête de la femme faible et soumise à leur volonté

de domination. Coléreuse, l'auteure-narratrice considère que l'amour est du point de vue masculin le synonyme du paradoxe :

Ils aiment [les hommes] les femmes absentes, silencieuses, merveilleuses, effacées, disparues, mortes. Ils n'aiment que de loin—loin des yeux, près du cœur ? Quand elles s'approchent, les bras leur tombent. Tout se fait au nom de l'amour, dont la stratégie se résume à cette question : comment volatiliser la femme que j'aime, pour pouvoir l'aimer ? Comment la faire disparaître pour la rendre présente à jamais ? Comment transformer Eurydice en musique ? (CL. Ni toi ni moi, p. 175)

Cette colère est causée par l'égoïsme constaté chez certains hommes qui pervertissent le vrai sens d'amour et profitent de la faiblesse de la femme amoureuse pour se venger d'elle et assouvir ainsi leur désir d'être les seuls à gérer le sort de la relation amoureuse. Cette envie d'anéantir la femme qu'ils aiment révèle l'incohérence de la conception qu'ils ont de l'amour puisqu'ils le définissent à la fois par la haine et la faiblesse.

Dans son analyse approfondie de l'amour, C. Laurens place l'angoisse au cœur de la dynamique du sentiment qui unit puis désunit les partenaires de la relation intime tissée : « *L'angoisse est pourtant le signe initial de l'amour, comme elle en signe la fin, c'est même une chose étrange, cette symétrie : l'amour commence comme il finira, il finit comme il a commencé, par cet effroi qui serre le cœur autour d'un vide [...]* » (CL. Ni toi ni moi, p. 25)

L'angoisse et la douleur accompagnent donc l'amour, en tant que processus sentimental, du début jusqu'à la fin comme si elles étaient une fatalité. Cette représentation tragique de l'amour nous renseigne sur la déception des attentes de l'auteure-narratrice à l'égard de son amant et sur son idéalisation première du sentiment amoureux. C'est ce qui motive la quête-enquête qui architecture le roman.

Dans le film qu'elle envisage de réaliser avec son amant, l'auteure-narratrice trouve un moyen approprié à son sens pour se venger de son amant. En effet, elle associe le mot « amour » au mot « claque » pour exprimer son envie de punir l'homme qui l'a trahie : « *-C'était de l'amour que vous m'aviez promis, c'était de l'amour que j'attendais (sur chaque mot « amour », elle colle une claque à son partenaire, qui finit par lui en coller une en retour, non mais tu arrêtes, maintenant !).* » (CL. Ni toi ni moi, p. 189)

« Claque » est la représentation mentale de la douleur qu'a ressentie l'auteure-narratrice à cause du désamour. Elle est comme une onomatopée dont l'effet sonore aspire à réveiller de nouveau chez Arnaud la volupté d'amour.

Par ailleurs, la narratrice marque un moment de pause et réactualise dans le temps présent, celui de la narration, sa problématique existentielle, celle de l'amour pour en saisir justement l'essence, en recourant explicitement à d'autres avis sur cette notion, à l'instar de B. Constant et Madame de Châtelet. Elle tient compte surtout de l'avis de la psychanalyse, à travers son ami Jacques le psychanalyste, étant donné qu'elle est consciente que la mise en scène de sa vie intérieure en tant que personnage principal est très peu suffisante pour cerner cette problématique comme elle l'explique :

F.G : Cette constante interrogation sur ce qu'il faut raconter est une nouvelle manière pour vous de mettre au cœur du livre l'incertitude sur l'histoire qu'il raconte.

C.L : De toujours rester dans « l'ère de soupçon », c'est-à-dire—ce qui m'intéresse beaucoup et ce depuis le premier livre—d'instiller au cœur même du dispositif romanesque un doute sur ce qu'on est en train de raconter. On n'est plus dans le roman du XIXe siècle avec un narrateur omniscient qui défait les ficelles, et tout le monde prenait cela pour argent comptant. C'était merveilleux, mais je ne crois pas qu'on puisse continuer à écrire ainsi.⁴⁶⁸

Doute, angoisse et attente donnent à cette problématique d'amour une coloration différente dans la mesure où l'auteure, elle-même, avoue à propos de la narratrice de *Ni toi ni moi*, qu'elle n'est pas tout à fait omnisciente pour parvenir à saisir son moi en insistant sur le regard collaborateur de l'Autre qui est apte à l'aider à comprendre le sens de la vie en cette ère de soupçon.

Certes, sa vie a connu un tournant décisif à cause de sa relation avec Arnaud mais elle a exploité son histoire dans le dessein de développer la notion d'amour et trouver ainsi des réponses probantes et d'ordre général à son grand questionnement sur le sujet vécu, réponses susceptibles d'aider d'autres personnes ayant vécu le même drame du délaissement amoureux :

D'ailleurs, regardez, vous-même, pourquoi ne voulez-vous pas qu'on se rencontre ? Ce serait tout de même plus simple que tous ces courriers, non ? [...] Aimer une femme, est-ce que c'est impossible ?

⁴⁶⁸ LAURENS, Camille. Dialogue entre nous. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*, art.cit, p. 91.

Ce qui empêche tout, c'est la peur. Pourquoi avons-nous tellement peur de l'amour ? L'amour est censé nous construire, nous aider, nous élever, nous grandir et nous agrandir. (CL. Ni toi ni moi, p. 176)

L'amour est selon l'auteure/narratrice, non seulement un sentiment qui remplit le cœur, mais il est une source inépuisable de force. Les propos de la narratrice destinés au cinéaste vont à l'encontre de ses vrais sentiments suite à sa rupture brutale avec Arnaud. Cela explique, par ailleurs, que la conception de la notion d'amour est en cours d'évolution dans l'esprit de l'auteure-narratrice puisqu'elle s'autorise à apporter elle-même, de surcroît, avec assurance et détermination, une réponse à la question qu'elle a préalablement posée au cinéaste, en faisant un usage intentionnel du pronom personnel « nous » pour indiquer que cette réponse est un constat général qui l'implique.

En effet, tout prend parti dans la problématique de l'amour chez C. Laurens, en l'occurrence les organes du corps. Avec ironie, la romancière associe l'amour à la Langue/langue, par le truchement du calembour, en glorifiant la langue française : *« Hommage aux taxis passeurs, ceux qui vous aident à traverser la nuit, et qui lisent dans leur cœur ce qui manque à vos yeux. Hommage à la langue qui sait ce qu'elle dit, que dans j'aime il y a j'aimais, que dans j'aime il y a jamais. » (CL. Ni toi ni moi, p. 158)* L'emploi du verbe « aimer » montre que cette langue demeure la meilleure pour traduire l'amour. De plus, la conjugaison de la langue française nous permet de voir l'évolution de l'amour à travers le temps mais aussi l'impossible pérennité de certaines relations.

La référence conjointe des "taxis passeurs" et de la langue participe du projet de la narratrice-enquêtrice à rendre compte du mouvement ascendant/descendant de la dynamique amoureuse telle que vécue par les amants mis scène. Il existe deux résultats possibles dans ce cas de figure : le premier donne à voir un amour intense et inébranlable apte à faire face aux différentes contraintes du temps. Le deuxième relate des sentiments qui s'étiolent et tombent dans l'oubli en condamnant certaines relations à perdurer dans l'ombre et le silence et d'autres à finir par un échec fatal.

Le présent est la seule « ligne de fuite » qui permet aux amants de vivre pleinement l'ivresse de l'amour pour s'épanouir sans jamais craindre le futur aux surprises inattendues ni le passé ténébreux qui traduit un appel obsessionnel pour y retourner :

Un lieu du passé à la frontière de l'avenir, et c'est là que nous nous retrouvions, toi et moi, au point de jonction, cet ici et maintenant de l'amour toujours à reconquérir, toujours à soustraire à l'ailleurs et à l'autrefois, sur cette lisière effacée, sur cette ligne de faille qu'on appelle

le présent, fracture où fleurit la présence, edelweiss, lieu rare où le temps s'incarne, où surgissait soudain ton corps amoureux [...] » (CL. Ni toi ni moi, p. 67)

Par ailleurs, l'amour associé à la mort exprime, au sens figuré, la fin de la vie de l'amoureux après la rupture et l'échec de son amour. La langue est pour l'auteure-narratrice la cause principale de la mort de l'amour ; en recourant au procédé de la comparaison établie entre le bureau qu'elle utilise pour exercer son métier d'écrivain et donc (l'utilisation de cette langue) et le cercueil qui fait référence à la froideur de la mort, pour exprimer que les mots qui traduisent l'amour sont à l'origine de sa disparition puisqu'ils perdent leur flamme au fil du temps. Ainsi, tout se matérialise afin que la douleur soit traduite comme profonde et vivace : l'écriture, la langue et même l'amour.

En effet, l'autofiction, qui aide habituellement l'auteure-narratrice à redonner de l'éclat à la langue pour exorciser la douleur qui l'habite depuis son enfance et s'en libérer, cède la place au désir d'autopsier le mal pour exprimer le deuil qui obsède la narratrice, cette dernière se sentant un cadavre incapable de répondre présent à son devoir de mère et d'écrivain. Grâce au procédé de la personnification, l'amour prend une forme et il meurt à l'instar de tous les êtres vivants à cause de l'incapacité de certains écrivains à développer la langue et le protéger de l'oubli :

Consigner la passion, c'est tenir le registre des décès : le deuil finit par vous dévorer. Certains jours, je m'asseyais à mon bureau comme si je m'allongeais dans mon cercueil. Et j'avais froid, j'avais froid ! Ce n'est plus de l'autofiction, à ce stade, c'est de l'autopsie ! La littérature s'écrit post mortem—post mortem, post coïtum, forcément, et même poste restante, souvent ! Et c'est là qu'il faudrait vivre—et c'est là ce qui nous ferait vivre ? Sommes-nous ces vautours sur le corps mort de l'amour ? (CL. Ni toi ni moi, p. 30)

Dans ce passage, C. Laurens traduit la profondeur de sa douleur en précisant que l'autofiction, en tant que genre littéraire, doit servir de moyen pour un vrai travail d'analyse où les frontières entre les genres et la vie personnelle de l'auteur doivent être obsolètes.

Plusieurs idées relatives à l'amour se télescopent dans le même roman précisant la ligne de fuite choisie par l'auteure/narratrice pour tenter de prospecter sans cesse les véritables raisons du changement brutal de « l'homme de sa mort ».

C. Laurens donne donc à voir une femme emportée par le désir d'agir afin de comprendre l'origine de son malaise et créer une image qui reflète un drame commun, celui des femmes abandonnées par leurs amants reléguées dans l'oubli. Par ailleurs, le désir de

l'auteure d'apporter une réponse commune à la problématique de l'amour atteste que le roman de soi est concerné également par cet aspect paradoxal, étant donné que l'écrivain qui investit son propre vécu finira par révéler une image qui n'est pas tout à fait la sienne, ce qui rend de moins en moins fiable l'hypothèse faisant du « je » une réincarnation de Narcisse, comme le laissaient dire, au début de cette étude, les définitions du genre.

Les questions que pose C. Laurens forment un « rhizome » donnant à voir plusieurs « lignes de fuite » relatives à une série d'actions qui définissent, en même temps, le devenir de plusieurs catégories de femmes ainsi que leur conception de l'amour :

Cela donne à tout ton corps une sorte d'hésitation adorable, un bégaiement infirme qui relance toujours mon désir, parce que je ne sais pas si je jouis d'une vérité ou d'un mensonge, si c'est un amour de pure forme ou la forme pure de l'amour — je ne sais pas et personne ne sait, ni les acteurs ni les spectateurs, à ce moment de l'histoire ni peut-être jamais, si l'amour est une idée reçue ou une pensée neuve, un art ou un savoir-faire, si on le joue ou si on le vit, si on le mime ou si on le crée—si tu l'imites ou si tu l'inventes. (CL. Ni toi ni moi, p. 68)

Le changement imprévisible et inattendu d'Arnaud et son amour enflammé dans le passé pour la narratrice créent un paradoxe qui laissent voir deux images du même homme qui sont aux antipodes car : « *Ce que veulent beaucoup d'hommes, sans le savoir ou sans se l'avouer, c'est faire disparaître les femmes.* » (CL. Ni toi ni moi, p. 175)

L'amour est un simple sentiment de vengeance et de haine, il est donc un sentiment de "hamour" naissant du verbe (haimer).

Nous avons tenté de développer la notion de l'amour pour montrer l'origine de la création du mot d'esprit « haimer », qui laisse voir à la fois l'euphorie et l'angoisse de l'amour, la vérité et le mensonge. Ces définitions de l'amour que la romancière nous propose sont, tour à tour, complémentaires et contradictoires ; elles nous permettent d'autant plus, de constater que le moi de l'auteure-narratrice est saisi par la notion de l'amour en tant que mot-clef de son « *code existentiel* », dans la mesure où elle partage avec le lecteur, par le truchement de son « égo expérimental », sa propre conception de l'amour et ses effets sur l'évolution de sa personnalité.

La technique du mot d'esprit est présente également chez M. Mokeddem. En effet, l'auteure emploie le vocabulaire de la médecine pour effectuer une création lexicale exprimant la douleur intense de Vincent Chauvet. M. Mokeddem recourt au procédé de condensation pour créer un effet ludique accusant certains médecins d'irresponsabilité :

Ensuite, de consultation en consultation, l'aggravation de votre état et l'avalanche des mises en garde et des interdictions médicales : attention à l'hypermachin ! Gare à l'hypochose ! Tant de menaces et des rébellions vous guettent : potassium, calcium, phosphore, sel, eau... Vous n'êtes que cela. Vous n'êtes plus qu'un peu de chimie en désordre avec une tête de mort à ses deux extrêmes : hyper et hypo ; une peur qui danse la gigue entre l'hyper du stress et l'hypo de la neurasthénie. La néphrologie est une hypermédecine⁴⁶⁹ qui s'est édifiée en sauvant des individus de la mort, certes, mais en faisant d'eux, du même coup, des hypo-hommes asservis à une machine pieuvre aux tubulures-tentacules : le rein artificiel. (MM. L'Interdite, p. 107)

Nous constatons, dans cet énoncé, que l'auteure-narratrice a proposé une sorte de synonymes pour les deux préfixes : hyper→ stress, hypo→ neurasthénie. Nous considérons que la jonction de l'adverbe « hyper » et le mot « médecine » est une condensation de deux mots, en l'occurrence « stress » et « médecine » qui donne le résultat suivant : stress-médecine ou la médecine du stress pour indiquer que la néphrologie devient, à cause de l'irresponsabilité de certaines personnes, une thérapie qui, au lieu d'apaiser la douleur du patient, transforme sa vie en un vrai cauchemar.

Par ailleurs, par le truchement du préfixe « hypo » et le synonyme que l'auteure lui a proposé dans le texte (neurasthénie pour désigner une névrose caractérisée par la fatigue) l'auteure-narratrice crée un mot d'esprit que Vincent a employé dans le dessein d'exprimer une douleur profonde qui le mine à cause de sa maladie : hypo-homme. Inconsciemment, il s'imagine un homme névrotique à force d'entendre l'expression « hypo » qui devient un trait définitoire qui le distinguerait des hommes bienportants. Ces deux mots d'esprit «hyper-médecine/hypo-homme » donnent lieu à une obsession qui habite Vincent Chauvet, celle de la souffrance et la faiblesse.

M. Darrieussecq, quant à elle, crée un mot d'esprit basé sur la répétition des syllabes composant le prénom de sa fille Epiphanie. Elle le transcrit dans le texte par le recours au tiret qui marque, tour à tour, la pause et la reprise laissant voir un prénom haché : « *Pour l'entendre à vide, comme j'essayais de réentendre les mots Tiot et Diego, il faudrait que je le répète hors de sa présence, que je le répète et répète, É-pi-pha-nie, [...]* » (MD. *Le Pays*, p. 101)

La décomposition syllabique de ce prénom ne donne à première vue aucunement à entendre un mot d'esprit et ce n'est que lorsque la narratrice décompose ce prénom en deux syllabes principales que son aspect spirituel se précise : « *Puis je l'entendis d'un*

⁴⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

coup, ma fille, dans la friture et le clapot. Épiphanie, Épi-phanie. » (MD. *Le Pays*, p. 139)

L'auteure-narratrice crée une encoche au niveau du prénom en y insérant des tirets qui captivent la mémoire visuelle du lecteur et qui laissent voir également ces instants de rupture entre le réel et l'imaginaire. La décomposition du prénom exprime « l'impulsion créatrice » que l'auteure-narratrice tente de développer à travers la manipulation de la langue.

Un double emploi se dégage donc de ce prénom. Epiphanie nous laisse entendre épi/fané comme le certifie la narratrice elle-même : « [...] *et il se viderait, d'elle et tout, jusqu'à sonner creux, fane et épis secs, moisson à l'abandon ; et se gonflerait d'un coup, wouf ! irrigué et laiteux, Épiphanie, lorsqu'il tournoierait à nouveau avec elle.* » (MD. *Le Pays*, p. 101)

La technique du mot d'esprit dans ce mot réside dans la double utilisation du prénom Épiphanie qui subit une petite modification à laquelle la narratrice nous a préalablement préparés : « ph= f, Épiphanie= Epifanny). Ce faisant, « Epiphanie » est utilisé comme un prénom signifiant une apparition ou une fête religieuse. De plus, l'entremise du tiret et la forme phonétique du mot laissent entendre deux autres signifiants dont le sens est tout à fait différent en l'occurrence : épi fané

Épiphanie
Épi fané

S. Freud explique à juste titre que : « *la technique du mot consiste en ceci qu'un seul et même mot—le nom—apparaît dans une utilisation double, une fois comme un tout, puis décomposé en ses syllabes, comme dans une charade.*⁴⁷⁰ »

Grâce au tiret qu'elle a intercalé entre les syllabes composant l'appellatif, M. Darrieussecq a réussi à transformer un prénom commun et connu en un mot d'esprit fondé sur la technique de l'utilisation double pour exprimer le désir de cette femme, qui se sent

⁴⁷⁰ FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op.cit., p. 54.

étrangère au sein de son pays natal à cause de son déficit linguistique, de combler le vide qu'elle ressent au sein de son pays natal en réactivant le sens du prénom Epiphanie.

Dans les trois romans, les mots d'esprit que nous avons traités sont corollaires soit au sujet principal de l'histoire, à l'instar de l'amour dans *Ni toi ni moi* où nous assistons à plusieurs jeux de mots, ou bien au métier de la narratrice, en l'occurrence le domaine de la médecine dans *l'Interdite* ou alors pour trouver un moyen pour vaincre le vide et donner un nouveau sens à leur vécu quotidien à travers la manipulation des lettres comme dans *Le Pays*. Ces mots d'esprit procurent aux trois auteures-narratrices une certaine forme de plaisir dans la mesure où elles ont réussi à faire parler leur inconscient. Ce dernier a dégagé des signifiants qui traduisent le mal à vivre de ces femmes explorées en les délivrant, ne serait-ce que temporairement, de la pesanteur de la douleur car : « *Bien que le travail du mot d'esprit soit un excellent moyen de retirer un gain plaisir des processus psychiques, on constate néanmoins que tous les êtres humains ne sont pas également capables de se servir de ce moyen.*⁴⁷¹ »

L'usage que font les romancières (médecin et psychanalystes) de ce vocabulaire étudié répond à un besoin spécifique, celui de traduire l'intensité du manque-à-vivre subi et leur volonté d'œuvrer à changer, par l'écriture, leur vécu pour atteindre l'euphorie de l'esprit dont elles ont besoin et endurer ainsi le drame de l'absence des êtres chers. Au moyen de ces mots inventés, les trois auteures-narratrices affirment que :

*L'autofiction est un genre littéraire qui va bien au-delà de la simple autobiographie romancée. [...] qu'elle est une pratique où les mots inventent la vie à la première personne [...] visant justement à souligner ce qu'est un texte, y compris un texte autobiographique, en regard de l'expérience vécu.*⁴⁷²

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁷² DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 349.

CHAPITRE III

Jeux et enjeux de l'écriture analytique pour renouer avec la mère absente

Nous nous consacrerons dans le présent chapitre à montrer comment les auteures-narratrices renouent avec la mère dont l'absence est le déclic de la naissance de leur *sensibilité absurde*. Nous exploiterons dans ce dessein le symbolique du manque de l'Autre, en l'occurrence l'objet phallique, et la forclusion du nom du père à travers la destruction/création du patronyme en tant que procédé de « suppléance » du père pour faire valoir la présence de la mère dans la vie de chaque auteure-narratrice comme réponse au vide de leur existence. Cela va montrer également la capacité de ces auteures à apporter du nouveau à l'écriture et à la langue pour réaliser une forme de jouissance en renouant avec la mère absente car « *la jouissance ne s'interpelle, ne s'évoque, ne se traque, ne s'élabore qu'à partir d'un semblant*⁴⁷³ » un semblant qui fait partie non pas du réel mais plutôt du symbolique, un semblant qui « *est un mixte d'imaginaire et de symbolique*.⁴⁷⁴ »

III-1- Pour une élaboration de jouissance : l'objet phallique

Il nous apparaît utile de préciser qu'en psychanalyse il n'est d'objet de manque et de jouissance, ici l'objet phallique, que celui qui est conforme à la satisfaction de l'être sexué. Cet objet demeure perdu voire même introuvable. S. Freud et J. Lacan ne conçoivent pas cet objet de la même manière car tandis que S. Freud considère que cet objet est perdu et inscrit dans une quête impossible, J. Lacan l'appréhende en tant que manque.

En effet, les effets de la fonction de l'objet perdu de prime abord dans le développement ultérieur de la sexualité sont isolés par S. Freud au cours de deux étapes

⁴⁷³ LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XX, Encore*. Paris : Le Seuil, 1975, p. 85.

⁴⁷⁴ LACADEE LABRO, Danièle. Du symptôme au sinthome. [En ligne]. [Consulté le 10 Juin 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/01/2_-LACADEE.pdf.

principales de la vie de l'individu : la latence et la puberté. La latence exprime que l'objet de manque et de jouissance est perdu : « *Perdu signifie que son signifiant a été refoulé et est resté conservé dans la mémoire inconsciente.*⁴⁷⁵ », et la puberté où l'objet est retrouvé signifie : « *qu'il reparaît sous une autre forme, répétitive. L'objet sexuel « retrouvé », dit Freud, n'est pas l'objet « cherché ».*⁴⁷⁶ »

J. Lacan a repris la notion de « latence » dans le procédé de « signifiantisation »⁴⁷⁷ pour expliquer comment le signifiant langagier, qui produit habituellement le pacte de communication, devient incapable de remplir pour le sujet la fonction de communication, c'est-à-dire, d'assurer le rapport du sujet à un autre sujet, ou à la chose réelle. Le signifiant, le mot, tue la chose et génère chez le sujet parlant une castration liée à l'objet de manque et de jouissance. Cette castration présente dans l'objet est attachée essentiellement au langage. Pour appuyer cette idée de castration, J. Lacan a repris la formule de Freud postulant que :

*Toute trouvaille est une retrouvaille » et a formulé son axiome en lui donnant un mathème : lui a donné son mathème : a/-phi. Cette écriture permet de corréler deux éléments non signifiants : 1. la lettre a qui supporte la fonction de jouissance de tout objet retrouvé ; 2. le signe écrit (-phi) qui supporte la fonction de castration et ouvre une béance au cœur de toute relation d'objet. Cet axiome fait valoir les deux faces de l'objet : l'une pleine (a), l'autre vide (-phi). L'une remplie par une circulation symbolique d'objets imaginaires qui attire la libido et la condense dans un fantasme ; l'autre se fonde d'un trou réel dans le langage que le signifiant du phallus symbolise pour recouvrir le manque.*⁴⁷⁸

En exploitant l'objet petit a, l'objet phallique, nous examinerons, chez les auteures étudiées, le lien avec la mère, comme objet de plaisir car comme le dit à juste titre J. Lacan : « *la mère est considéré comme pourvue de phallus, comme une mère phallique.*⁴⁷⁹ »

Le phallus se positionne à la place où la réponse manque mais sans être une réponse en soi car il n'est qu'un symbole exprimant le manque. De plus, il importe de préciser que

⁴⁷⁵ GRASSER, Yasmine. Le phallus et l'objet a dans l'expérience analytique – la partie analytique se joue au niveau du manque. [En ligne]. [Consulté le 22 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : [http : //www.causefreudienne.net/le-phallus-et-l'objet-a-dans-l'experience-analytique-la-partie-analytique-se-joue-au-niveau-du-manque/](http://www.causefreudienne.net/le-phallus-et-l'objet-a-dans-l'experience-analytique-la-partie-analytique-se-joue-au-niveau-du-manque/)

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ LACAN, Jacques. Radiophonie. *Autres écrits, op.cit.*, p. 417.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ LACAN, Jacques. *Écrit II*. Paris : Seuil, 1971, p. 104.

le phallus est un réseau symbolique identifiant les relations parentales mettant en relation le signifiant et le signifié.

La musique constitue un élément central dans la relation qui unit Arnaud et Camille/Hélène. L'image d'Arnaud se réactive aux yeux de Camille/Hélène chaque fois que la musique parvient à ses oreilles, car elle a compris qu'Arnaud trouve dans la musique une source de plaisir et surtout de tranquillité. Cette trouvaille symbolique avec la mère à travers la musique s'explique dans *Ni toi ni moi* par le recours de la narratrice au procédé de personnification. En effet, la musique en tant qu'image acoustique et abstraite se transforme aux yeux de Camille/Hélène en un corps sonore apte à offrir la vie et la sécurité tout comme la mère nourricière ; la mère réapparaît alors sous une forme imaginaire. Le rapport entre la musique et la mère est de prime abord codifié par l'emploi de certains termes qui renvoient intrinsèquement à la mère. La musique qui nourrit l'âme en remplissant le vide de l'absence, remplit une fonction symbolique maternelle, celle du « sein maternel » objet perdu et jamais retrouvé selon le postulat de S. Freud :

C'est la musique qui lui rend la vue, et peut-être la vie. Cette renaissance reste très solitaire, la plupart du temps, et on le verra plusieurs fois, seul chez lui ou dehors, avec son baladeur, plonger dans la musique comme dans un bain de mer qui lui fouetterait le sang. Mais quelquefois il l'invite à l'y rejoindre, il lui demande d'entrer, et lorsqu'il lui fait écouter Haendel ou Mahler, Bartòk ou Monteverdi, il la met dans le secret—son secret, un secret indicible et qu'on entend pourtant, un secret très amer et qui ravit pourtant. La musique est un lait dont son corps se nourrit, même si plus tard elle pense que c'est aussi un poison, une façon qu'il a d'en finir avec les questions et la pensée, avec la langue elle-même, et le sens du monde, que l'enchantement est aussi un mauvais sort, une machine à ne pas penser, quand la musique vous prend comme une mer et vous roule au tombeau. (CL. Ni toi ni moi, p. 81)

L'idée d'associer la musique à la mère se confirme lorsque Camille/Hélène réécoute un fragment musical qu'Arnaud avait déjà écouté en boucle quand ils étaient amoureux. En effet, ce morceau musical est une empreinte de leur amour inabouti mais surtout de leur passé marqué par l'empreinte indélébile de la mère :

J'ai écouté ce morceau des dizaines et des dizaines de fois, je le fais moins, j'ai peur que la bande casse et que je ne retrouve jamais l'air, or je ne peux pas supporter l'idée de le perdre—il faudrait que j'en fasse des copies, comme ça je vous en enverrais une. Les paroles sont de Baïf, un poète contemporain de Ronsard, qui a prié comme lui des beautés insensibles. Ô ma belle rebelle, lorsque tu m'es cruelle, quand d'un petit baiser tu ne veux

*m'apaiser, je me demande qui d'autre que moi peut l'entendre...*⁴⁸⁰ (CL. Ni toi ni moi, p. 82)

L'énoncé souligné fait allusion à une tierce personne, en dehors d'Arnaud et de Camille, concernée par ce morceau musical, qui serait la mère. La musique représente l'ombre envoûtante de la voix d'Arnaud. Elle est aussi le lieu où se croisent le passé et le présent, l'amour et la haine et surtout l'absence et la présence. Dans le passage précité, Camille/Hélène veille, à travers le morceau musical qui l'a unie un jour avec Arnaud, sur la préservation de l'objet qui contient aussi bien l'image sonore que ses souvenirs, en tant que signifiant de manque, de crainte de revivre de nouveau la douleur de la perte. L'utilisation du mot « bande » représente un objet ayant une forme étroite et allongée faisant symboliquement référence au phallus en tant que forme imaginaire représentant l'objet perdu « un signifiant du désir », en l'occurrence, la mère :

*Le phallus est un signifiant, un signifiant dont la fonction, dans l'économie intrasubjective de de l'analyse, soulève peut-être le voile de celle qu'il tenait dans les mystères. Car c'est le signifiant destiné à désigner dans leur ensemble les effets de signifiés, en tant que le signifiant les conditionne par sa présence de signifiant.*⁴⁸¹

Comme nous l'avons déjà expliqué, Arnaud entretient avec sa mère dépressive une relation affective de manque et d'absence dont il fait subir les conséquences à Camille. Cette dernière éprouve les mêmes sentiments envers sa mère qui l'a privée de son amour, mère qui était la cause principale de l'échec de sa relation amoureuse avec Arnaud. La bande musicale est donc le signifiant du manque qui a pu remplacer dans l'imaginaire d'Arnaud l'affection maternelle. En veillant à conserver ce morceau musical, il parvient symboliquement à posséder le phallus en tant qu'objet de désir de sa mère pour colmater le manque que laisse son absence dans sa vie en l'imaginant guérie de sa maladie, satisfaite et apte à le combler de son amour.

Chez Camille, cette bande musicale joue un double rôle. En effet, elle est pour l'auteure-narratrice « l'objet a » étant donné qu'elle constitue le résidu du souvenir de la relation de Camille avec Arnaud, qui est en premier lieu son objet perdu. De plus, le transfert du ressentiment (le désamour dont elle est victime) que l'auteure-narratrice a subi de la part de l'amant, portant sur l'image maternelle l'a aidée, à son tour, à combler le manque qu'a laissé l'absence symbolique de sa mère. La bande musicale qu'elle

⁴⁸⁰ Nous qui soulignons.

⁴⁸¹ LACAN, Jacques. *Écrit II, op.cit.*, p. 108-109.

s'efforce à conserver et dont elle garde plusieurs copies, l'amène à posséder, à l'instar d'Arnaud, le phallus en tant que signifiant de manque de l'affection maternelle et objet du désir de sa mère, phallus à travers lequel elle parviendrait à être elle-même l'objet du désir de la mère perdue.

Grâce à la musique, il se produit entre Camille et sa mère une trouvaille symbolique exprimée par l'aboutissement de l'auteure-narratrice à la plénitude et la tranquillité en expliquant également son envie d'une pénétration universelle exprimée par son désir de conquérir le sens de l'existence (Un moi plein de sens). Cela se réalise à l'aide d'une image métaphorique liant la musique, la mer et la mère et donnant à voir la musique comme une mère nourricière. Cette mère nourricière assiste sa petite fille pour se délivrer de ses peines, en l'aidant à devenir pleine de l'intérieur, c'est-à-dire, à atteindre l'état de quiétude pour qu'elle pense le trou qu'a généré l'absence de la mère réelle et l'amant : « [...] *Je baignais dans la musique comme dans un liquide nourricier, j'étais ravie à moi-même, en confiance totale, en sécurité plénière : l'amour les yeux fermés.* [...] » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 99)

La musique qui renvoie au phallus comme signifiant de manque de l'affection maternelle permet à l'auteure-narratrice de panser le vide de l'amour subi puisque : « *Les oreilles sont dans le champ de l'inconscient le seul orifice qui ne puisse se fermer.*⁴⁸² »

La mère en tant qu'objet perdu par les deux amants réapparaît sous une autre forme et image étant identifiée à la musique. De plus, C. Laurens est parvenue également à sentir à travers la musique sa féminité qu'elle a perdue à cause des différentes réactions d'Arnaud à son égard et elle va jusqu'à définir la femme par la musique en vue d'incorporer l'image symbolique de la mère absente : « *Mais les femmes n'ont pas besoin de faire de la musique ! Les femmes sont la musique !* » (CL. *Ni toi ni moi*, p. 113)

La musique réunit symboliquement ce qui a été désuni. Elle permet à l'auteure-narratrice de se ressentir femme car désirée (à travers le centre d'intérêt commun = la musique)

Le pouvoir magique de la musique, qui a permis à Arnaud et Camille de remplir le vide laissé par l'absence de l'amour maternel, produit sur le vécu présent de Sultana à Ain Nekhla le même effet. Les sentiments de répugnance qu'elle a éprouvés pour certains habitants de son village natal dès son arrivée se sont adoucis à l'écoute d'un chant imaginaire qui ne chatouillait que ses oreilles. Ce chant fascinant a atteint son âme par le

⁴⁸²LACAN, Jacques. *Livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 178.

truchement d'une flûte imaginaire ancrée en elle : « *Je garde le visage résolument tourné vers ma fenêtre. Je me laisse au bain de mes odeurs. Je colle mon ouïe à cette flûte ténue au fond de moi.* » (MM. *L'Interdite*, p. 17)

Cette flûte qui chante le désir de tranquillité de Sultana Medjahed est un signifiant qui nous renvoie au phallus manquant dans le corps de la mère dans la mesure où : « *le signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant.*⁴⁸³ »

Il n'est pas vain que l'imagination de la narratrice se fixe sur cet instrument allongé et étroit pour révéler les sensations du désir qu'elle ressent d'autant plus qu'elle l'imagine placé tout à fait en elle, tout comme le phallus désiré par la mère puisqu'il représente pour elle l'image du père. La flûte n'est, en effet, qu'un objet imaginaire reflétant le manque et l'absence de la mère. Sultana s'imagine pourvue de ce phallus symbolique pour réussir à être un objet de désir pour satisfaire sa mère morte mais encore vivante dans son esprit de femme castrée par le joug des traditions puisque : « *Si le désir de la mère est le phallus, l'enfant veut être le phallus pour la satisfaire.*⁴⁸⁴ ».

Toutefois, le chant envoûtant de la flûte s'étouffe chaque fois que Sultana est confrontée à l'iniquité qui caractérise son village comme si cette flûte qui représente la mère s'affaiblissait, tout comme sa mère, au contact de cette société rigide et injuste : « *Mon regard l'agace. Il se détourne et continue son monologue. Sa voix ne m'est plus qu'un désagrément lointain. Tout m'est si lointain. Les souvenirs qui me remontent n'ont plus qu'un goût fade, passé. J'essaie de retrouver les serpentins égarés de la flûte.* » (MM. *L'Interdite*, p. 19)

Par la matérialisation du chant magique, la flûte prend l'image symbolique du phallus. En effet, cette flûte constitue un trait d'union entre le passé de Sultana et son vécu présent puisqu'elle renvoie à un Moi inaccessible, en l'occurrence la mère morte : « *La flûte de nouveau. Je la sens plus que je ne l'entends. Elle est comme dans un autre temps, dans un moi encore inaccessible.* » (MM. *L'Interdite*, p. 26)

Sultana réactive symboliquement l'image de la mère en s'imaginant pourvue du phallus, signe majeur de virilité, en inscrivant la flûte, le signifiant imaginaire du phallus, dans le passé où la mère était objet de désir/plaisir pour le père et la fille. L'absence de

⁴⁸³LACAN, Jacques. In : JUIGNET, Patrick. Lacan, le symbolique et le signifiant. [En ligne]. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-131.htm>.

⁴⁸⁴ LACAN, Jacques. *Ecrit II, op.cit.*, p. 112.

l'amour maternel est enfouie dans cette flûte qui apparaît pendant les moments de crise qui ponctuent la vie de Sultana dès son arrivée à Ain Nekhla. Elle constitue pour elle un mécanisme de compensation de cette mère absente qu'elle retrouve à travers ce phallus imaginaire, en tant qu'une autre source de désir. J. Lacan explique à juste titre :

*Que le phallus soit un signifiant, impose que ce soit à la place de l'Autre que le sujet y ait accès. Mais ce signifiant n'y étant que voilé et comme raison du désir de l'Autre, c'est ce désir de l'Autre comme tel qu'il est imposé au sujet de reconnaître, c'est-à-dire l'autre en tant que lui-même sujet de la Spaltung signifiante.*⁴⁸⁵

Etant un sujet divisé, Sultana va à la recherche d'une partie de son Moi qu'elle appelle « Ce moi inaccessible » qui renvoie à sa mère morte, partie qui exprime aussi son désir de l'Autre, la mère dont l'absence a altéré le cours de la vie normale de Sultana.

Par ailleurs, le recours de Sultana au signifiant imaginaire du phallus est le signe de sa castration. En effet, elle a tenté, à travers ses comportements, comme nous l'avons déjà montré dans une autre partie de notre recherche, de montrer une facette virile de son Moi en tant que force agissante qui égale la force des hommes. Cette castration est transmise à Sultana par sa mère qui elle-même ne possède pas cet objet de désir. J. Lacan explique à juste titre que :

*La petite fille se considère elle-même, fût-ce pour un moment, comme castrée, en tant que ce terme veut dire : privée de phallus, et par l'opération de quelqu'un, lequel est d'abord sa mère, point important, et ensuite son père, mais d'une façon telle qu'on doive y reconnaître un transfert au sens analytique.*⁴⁸⁶

Ce travail de transfert est effectué d'abord par la mère en tant que sujet qui ne possède pas le phallus et qui désire l'avoir à travers sa relation avec le père. De plus, cette castration ressentie par Sultana lui a été également transmise par le père dans la mesure où il a tué la mère considérée comme sujet faible et incapable de se défendre, étant privée du phallus qui signifie une preuve de force.

En réaction à ce travail de transfert opéré par les parents, Sultana recourt, en plus de l'inscription dans son corps d'un signifiant imaginaire, en l'occurrence la flûte pour compenser le vide de la privation de sa mère et obtenir ce phallus, à une autre stratégie basée essentiellement sur sa relation avec les hommes qu'elle a connus à Ain Nekhla. En

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

effet, l'aboutissement de Sultana à une sorte de délivrance s'est exprimé dans le texte par une présence masculine attestant du besoin de sa compagnie :

Ce matin, je ne suis d'humeur à m'abandonner ni à la mélancolie, ni à l'inquiétude. Je m'étire avec volupté. Puis, je repousse la couverture et m'assieds sur le divan. Allongée sur des matelas posés à même le sol, je découvre Salah, Vincent et le petit Alilou. J'en frémis d'émotion dans une sorte de vertige comblé. Serrée autour de mon sommeil, cette diversité mâle m'est un temps présent inestimable. Je me lève sur la pointe des pieds, légère, ailée par la gratitude. [...] Dans le réfrigérateur, je trouve du beurre que Salah a dû apporter d'Alger. Je m'installe et déjeune avec appétit. Salah et Vincent se lèvent en même temps. Ils me saluent, de concert, d'un sifflement ravi, leurs yeux qui s'attardent sur moi m'insufflent un regain de plaisir. Leurs joutes oratoires, leur rivalité ludique, me ravissent et m'attendrissent. Mais comment...comment leur faire comprendre ma terreur du choix, de l'arrêt ? Comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration ? Lorsqu'on est ainsi, une avidité qui a la brûlure au cœur, la projection dans le temps est quasi impossible. La famine que l'on trimbale en soi, tout en peau, tout en griffes, tout en yeux, tout en nerfs, tout effondrée ou en alerte, est toujours trop excessive pour être longtemps supportée ; trop occupée à se goinfrer du moment pour s'envisager dans le partage et dans l'avenir. Mon retour ici m'aura servi au moins à cela, à détruire mes dernières illusions d'ancrage. Comment les persuader de cela, quand moi-même j'ai mis tant d'années à l'admettre. (MM. L'Interdite, p. 159-161)

Les regards croisés de ces hommes procurent à Sultana une sorte de plénitude compensant le regard de considération de sa mère, regard qu'elle aurait souhaité atteindre à travers son recours symbolique au phallus. J. Lacan explique à ce propos : « *sans doute la divination de l'inconscient a-t-elle très tôt averti le sujet que, faute de pouvoir être le phallus qui manque à la mère, il lui reste la solution d'être la femme qui manque aux hommes.*⁴⁸⁷ »

Sultana parvient, ne serait-ce que temporairement, à panser le vide laissé par l'amour maternel en recourant à d'autres amours aptes à faire d'elle un être important. Sultana se libère de la pesanteur du passé, grâce à la parole et au soutien des hommes qui l'ont désirée chacun à sa manière, et parvient à briser les murs du silence et raconter minutieusement certains détails qui ont bouleversé sa vie depuis son enfance. Elle parvient à manger et à se faire belle, comme expression de délivrance, après une longue répudiation de la vie. De plus, elle réussit également à conquérir un amour multiple et désiré, et par voie de conséquence, à récupérer sa féminité bafouée par les traditions injustes. De plus, son anorexie, qui signifie son rejet du monde suite à la mort de sa mère,

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

connait sa fin à cette phase de sa vie où Sultana parvient à panser ce vide par un autre regard d'estime, celui des hommes qui veulent être avec elle, regard qui lui redonne l'espoir d'être une femme désirée.

Par ailleurs, Sultana trouve dans la musique un autre remède pour son anorexie mentale dans la mesure où elle l'associe à la flûte qui représente dans son inconscient l'image de sa mère perdue. Ainsi, elle parvient à combler, par les différents chants musicaux, les orifices de ses oreilles, les seuls qui restent, selon la psychanalyse, naturellement ouverts dans une tentative d'expliquer que la douleur morale nécessite un remède du même type :

Aussitôt, mes oreilles se mettent à résonner de la voix de la Callas, des lieder de Schubert, et de Mozart. Les médicaments ne pouvaient rien pour moi, rien contre l'anorexie mentale et les maux de la solitude [...] Je me dissolvais dans l'intensité de son activité. Les douleurs, les gémissements des autres m'apaisent. [...] Moi je déjeunais de musique sans thé, sans gâteaux. La musique me remplissait. Elle envoûtait, endormait mes reptiles. Elle insufflait son relief et son mouvement dans mon désert intérieur. (MM. L'Interdite, p. 44)

Sultana ignore beaucoup de choses sur son passé comme, entre autres, les caractéristiques de la vie conjugale de ses parents étant donné qu'elle a quitté très petite son village natal. En effet, elle a cru, pendant très longtemps, que son père a tué sa mère par mépris mais elle a constaté, grâce à ses retrouvailles avec les femmes du village, que le meurtre commis par le père était la réaction d'un homme amoureux de sa femme qui a cru, par jalousie, les fausses rumeurs faisant de sa femme une traîtresse. Ce moment de vérité offert par les femmes du village à Sultana est un moment de délivrance puisqu'elle s'identifie complètement à la flûte qui représente dans son inconscient le signifiant de la mère en tant qu'objet perdu :

*Un ange passe. Puis tout sourire, l'une d'elles murmure :
—Je me souviens si bien de ta mère ! Elle était si belle, beaucoup plus belle que toi. [...]
Et une autre :
—Et elle savait qu'elle était belle. Elle aimait se regarder. Elle aimait se faire encore belle et, chez nous, c'est déjà La Faute.
Et une autre :
—Et moi, je me souviens si bien de ton père. Un grand Chaâmbi avec une moustache comme seuls en ont les Chaâmbis, et avec leur majesté.
Je m'écrie :
—Oui ! oui !
Les visages s'attendrissent. En moi monte un son de flûte radieux. Une joie qui ondoie et gagne tous mes coins silencieux. [...]
—Ah oui, il aimait tant ma mère ?*

—Oui, oui, il l'aimait, lui le grand Chaâmbi, comme un homme en perdition peut aimer une « fille ».

—Ah, oui tant que ça ? demandé-je encore.

Ma voix tremble. Mes doigts tremblent. Je suis une flûte ivre de vent. Une autre renchérit :

—Ce grand bonheur, perçu comme une anomalie, a attisé les jalousies, déchaîné les langues et armé les sorcelleries. Alors le malheur est arrivé, forcément. » (MM, *L'Interdite*, p. 172- 173), Et elle ajoute : « Elles se taisent toutes et me regardent. Ma tête est pleine d'une image. Une image sans parole et la douce caresse du vent de la flûte. » (MM. *L'Interdite*, p. 175)

En s'identifiant à la flûte, Sultana prend la place de sa mère pour exprimer une sorte de jouissance à l'égard de l'amour décrit par les femmes du village. Par ailleurs, elle procède à la personnification, en attribuant à ce signifiant un trait spécifique à la mère, celui de la caresse comme signe d'affection et de sécurité.

Après avoir découvert la sincérité de l'amour paternel, Sultana aboutit à la véritable délivrance et le vide qu'a laissé la mère se remplit effectivement par son image symbolique. Elle se sert de la métaphore, faisant de la mère une mer, pour exprimer le moment de fusion avec sa mère comme appel à l'Autre pour combler la grande absence :

*Je le vois, guetteur impénitent d'absolu, goûteur de différences, dans la plénitude de l'automne, dans la rousseur de sa paix. Puis encore dans le rire blanc et coupant de l'hiver. Je vois, dans la nuit de ses yeux, l'incendie du désert. Je vois à son sourire la morsure du regret. Je le vois avec les multiples yeux de l'absence, de toutes les carences. Je le vois en farandoles d'instant, de nouveau bouclées hors de l'oubli. [...] Et ma mère remonte en moi, aussi. Elle déborde mon cœur et mes yeux, me baigne toute. Je flotte en elle. Ma mère, rivière de larmes, aux méandres de mon tréfonds, frémissement inaudible de mes hésitations. Ma mère, crue du vide, cruel silence qui noie la stridence des jours. (MM, *L'Interdite*, p. 176)*

Cette pénétration métaphorique et imaginaire de la mère atteste que Sultana est enfin délivrée de son mal à être et que le vide laissé par la mère morte est comblé grâce à la réalité à laquelle elle a abouti, réalité tranquillissante remplissant aussi le vide de l'absence du père, dans la mesure où Sultana a pu correctement revoir, grâce aux témoignages des femmes du village, son passé et l'image de ses deux parents. Ainsi, elle retrouve l'amour et la plénitude en extériorisant le passé obsessionnel qu'elle a refoulé pendant de très longues années. Grâce à cette délivrance, Sultana reprend le cours naturel de sa vie et parvient même à se libérer du souvenir-fantôme de son amant Yacine : « Délivrée, j'ai sombré dans le sommeil. Sans me rendre compte de rien. Je n'ai même pas rêvé de Yacine. » (MM. *L'Interdite*, p. 159)

Cette délivrance sentimentale est à l'origine de la réussite de Sultana à vaincre l'anorexie qui l'a privée du goût de la vie, anorexie qui est liée à sa demande d'être comblée par l'amour maternel. J. Lacan explique à juste titre :

*La demande en soi porte sur autre chose que sur les satisfactions qu'elle appelle. Elle est demande d'une présence ou absence. Ce que la relation primordiale à la mère manifeste, d'être grosse de cet Autre à situer en deçà des besoins qu'il peut combler. Elle le constitue déjà comme ayant le « privilège » de satisfaire les besoins, c'est-à-dire le pouvoir de les priver de cela seul par quoi ils sont satisfaits. Ce privilège de l'Autre dessine ainsi la forme radicale du don de ce qu'il n'a pas, soit ce qu'on appelle son amour.*⁴⁸⁸

Par ailleurs, M. Mokeddem exploite la notion de l'étranger pour traiter symboliquement de la notion de la mère phallique. En effet, les femmes du village ont informé Sultana que son père était considéré à Ain Nekhla comme étant un homme étranger, étranger de par les lectures qu'il faisait et son bon sens d'homme cultivé : « *ton père était l'étranger d'ici. Un étranger instruit, différent.* » (MM. *L'Interdite*, p. 175) Le père « étranger » a contaminé Sultana en faisant d'elle une fille forte et déterminée pour changer son sort d'algérienne soumise aux traditions du village. Cependant, Sultana ignore cette réalité qui est selon les femmes du village une preuve incontestable de l'amour de son père :

*[...] Et puis ton père t'aimait beaucoup trop aussi, s'exclame l'une, sourire en croissant dans l'outrage du tatouage.
— Cela se voyait tant ? On n'aime jamais trop sa fille !
— Il t'aimait beaucoup trop, tranche-t-elle, tatouages noués. S'il t'avait moins aimée, s'il t'avait considérée juste comme sa fille, tu aurais vécu parmi nous. Mais comme il t'aimait trop, il t'a rendue rebelle et difficile, aveugle à nos attentes et même à nos attentions. Tu étais comme venue d'ailleurs, avec des habitudes d'ailleurs. Et le malheur t'a faite encore plus étrangère. Alors tu es partie toi aussi.* (MM. *L'Interdite*, p. 174)

C'est ce sentiment d'étrangeté à son milieu d'origine- donc du père et garant de son amour- qui génère chez Sultana une estime de soi. Cette figure de l'étranger que l'auteure tente de mettre en relief dans le roman représente un fragment essentiel de l'identité de Sultana. Vincent est venu en Algérie pour trouver la femme absente/présente en lui mais il s'avère que la rencontre avec Sultana a pu combler l'absence de cette femme qui lui a sauvé la vie : « *Je la [Sultana] vois garer l'insolite voiture rose devant l'hôtel, y entrer pour en ressortir aussitôt et se diriger vers la dune. Mon cœur s'accélère et toque*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 109- 110.

contre mes côtes comme s'il voulait s'échapper de moi et s'élaner vers elle. » (MM. L'Interdite, p. 102)

Sultana charme aussi un autre étranger. En effet, les sentiments de Vincent sont pour Sultana une compensation de l'amour paternel dont elle n'a pas su profiter. Cependant, Vincent souffre, à l'instar de Sultana, d'une castration étant donné qu'il a perdu les signes de virilité à cause de sa maladie : « *Je ne bandais plus, même en songe, depuis si longtemps. « C'est normal, c'est la maladie. Ne vous en faites pas, cela reviendra après la greffe. », répétaient inlassablement les médecins. Ils ne me rassuraient pas. » (MM. L'Interdite, p. 79)*

Cette castration est, selon les médecins, temporaire. Deux choses ont pu redonner l'espoir à Vincent : la greffe et l'amour de Sultana. Celle-ci redonne symboliquement la vie à son père à travers un homme étranger comme lui.

Tout comme Sultana et Camille/Hélène, Vincent prête une oreille attentive à la magie de la musique pour panser le vide de l'attente de l'amour ; encore une fois M. Mokeddem accorde à la musique les spécificités de la mère/mer en employant des termes et expressions relevant du même champ lexical. Un morceau musical attendrit l'âme de Vincent et adoucit l'amertume de sa vie en tant qu'être vulnérable et faible :

Je l'attends et je ne sais plus que faire de mon corps et du temps dans l'état de cette attente. [...] Je mets la Neuvième de Beethoven et je m'installe devant la porte-fenêtre, face à la dune. La symphonie monte en moi comme une marée, glorieuse, conquérante [...] Ses flots lèchent la dune, roulent sur elle et lui murmurent d'autres visages [...] Cet hymne devient, ici, une célébration du ciel, une jubilation de la lumière qui remplit mon attente de ferveur et de joie. (MM. L'Interdite, p. 101)

Ce morceau musical qui rappelle à Vincent Chauvet l'image de sa bien-aimée Sultana prend la forme de la mer/mère, car ce morceau musical nourrit son cœur et son âme en lui donnant l'espoir de vivre l'amour dans la pleine jouissance du sentiment. La musique est une compensation de l'absence de Sultana, comme si cette dernière était pour Vincent une mère symbolique notamment lorsqu'il déclare :

Maintenant, à mon réveil, je pense à elle d'abord. À elle longuement. Je ne songe à mon rein que dans un deuxième temps. Encore que ce soit moins une inquiétude qu'une habitude, moins une caresse qu'une précaution. Maintenant, je bande, tous les matins. (MM. L'Interdite, p. 137)

En effet, l'amour a donné à Vincent une autre chance de vivre le bonheur et d'être un objet de désir pour Sultana puisqu'il a pu récupérer les fonctions naturelles de son

phallus : « *Je regarde mon sexe. Il se dresse comme une acanthe qui fleurit après des mois de flétrissement. Phallus réanimé, vie allumée par une aube laiteuse contre la nuit de ma libido.* » (MM. *L'Interdite*, p.80). Ce phallus reconquis est également l'espoir d'une nouvelle vie ainsi qu'une transmission de cette relation instaurée entre deux cultures et deux pays différents, l'Algérie et la France parce que selon Lacan : « *On peut dire aussi qu'il [le phallus] est par sa turgidité l'image du flux vital en tant qu'il passe dans la génération.*⁴⁸⁹»

Par ailleurs, Sultana parvient, à son tour, à conquérir symboliquement le phallus, l'objet de désir de sa mère étant donné que Vincent Chauvet est son double à travers lequel elle exprime son étrangeté et l'aspect masculin de sa personnalité, car comme l'explique J. Lacan : « *Si paradoxal que puisse sembler cette formulation, nous disons que c'est pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre, que la femme va rejeter une part essentielle de la féminité, nommément tous ses attributs dans la mascarade.*⁴⁹⁰»

C'est ainsi que Sultana réussit à se délivrer du malheur du passé en possédant à la fois le phallus et l'étrangeté qui distingueraient son père aux yeux de sa mère. Elle est donc un objet de désir complet.

A l'instar de Camille et Sultana, Marie Rivière exploite dans son roman *Le Pays* son métier d'écrivain pour traiter de la notion de l'objet phallique, expression d'un objet de désir de la mère, autrement dit, parvenir à réaliser un travail digne de l'estime de sa mère. En effet et à force de bien vouloir faire, l'auteure-narratrice commence à développer des sentiments d'égoïsme parce qu'elle voudrait être l'unique écrivain connu et couronné grâce à son talent d'écriture :

*Le cliché sur mon métier voulait que les écrivains soient seuls. C'était vrai. De même que certaines femmes (et certains hommes) veulent être la femme (ou le seul homme), il m'arrivait, dans mes moments de rage littéraire, de souhaiter la mort de tous mes collègues : je demeurais l'écrivain, le seul écrivain, reconnue par défaut et portée en triomphe comme une torera à la sortie de l'arène. (MD. *Le Pays*, p. 96)*

Il va sans dire que ce souhait est légitime pour une jeune auteure qui ferait des efforts dans le dessein de s'imposer sur la scène littéraire. Cependant, Marie Rivière ne veut pas seulement être un écrivain de renom attirant un large public, parce que son but

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

premier est de parvenir à convaincre sa mère de l'importance de son métier d'écrivain. Lors de leur rencontre à l'occasion de l'exposition des statues sculptées par la mère, cette dernière a présenté pour la première fois sa fille en tant qu'écrivain. La mère évoque le métier de sa fille pendant cet événement qui n'a fait que confirmer à Marie la célébrité de sa mère et son statut au pays :

[...] et ma mère renvoyait élégamment les balles, accueillant les compliments avec simplicité, souriant sans arrogance ni fausse modestie : qualifiée pour les internationaux, revers du gauche, double axel, triple salto arrière et smach. Elle finit par me présenter du plat de la main : « ma fille », pour qu'on ne se trompe. [...] nous étions dans la pénombre d'un sous-marin, bruits de sonar. « Elle est écrivain » crut bon d'ajouter, gentiment, ma mère ; c'était la première phrase que je comprenais en yuoanguï. Certes une phrase simple, attribut-verbe-désinence, mais pas sur une cassette, ni dans la bouche du capitaine Kirk : en vrai, dans la vraie vie, celle où on parle de moi. Ma mère, je lui accordais, était plus connue que moi au pays. (MD. Le Pays, p. 137-138)

La phrase prononcée par la mère, « *ma fille/ Elle est écrivain* », a eu un grand effet sur Marie qui, en dépit de son déficit linguistique, parvient à saisir pour la première fois une phrase dite en langue yuoanguie sans l'aide des autres. Ces mots prononcés par la mère constituent pour Marie une forme de délivrance des contraintes de la vieille langue en parvenant à réaliser une double relation d'appartenance à sa mère : filiale « *ma fille* », et professionnelle « *elle est écrivain* ». En employant ces deux phrases en même temps, la mère ne fait que baptiser Marie dans le domaine de la littérature comme signe de bénédiction et de satisfaction surtout. Ce faisant, Marie assiste de nouveau, loin du leurre de la littérature et en étant grande, à son baptême, de renaissance en tant que fille désirée par la mère.

Grâce à l'écriture, elle existe en tant que fille importante et valorisée par la mère. En effet, cette réussite s'explique selon Marie Rivière par le fait que le mouvement de l'écriture est identique au polissage des statues funéraires qui ont permis à la mère de raviver le corps de son frère mort : « *Les mouvements de ses mains sur ce bronze me faisaient le même effet que certaines phrases : un fourmillement dans tout le corps, un désir toutes affaires cessantes—écrire.* » (MD. Le Pays, p. 239)

Le désir que procure l'écriture à l'auteure-narratrice est transcrit, grâce au stylo qui est dans l'inconscient de l'auteure-narratrice le signifiant imaginaire du phallus, phallus qui manque doublement à la mère : celui du père ainsi que celui du fils mort. Ce

stylo dont Marie maîtrise le mode d'emploi ressemble, de par sa forme au phallus, à l'objet désiré par la mère :

Un mercredi après-midi, Tiot faisait la sieste, j'ai sorti un flacon d'encre du carton marqué « bureau » et j'ai rempli la pompe de mon stylo ; me disant qu'avec un peu de chance—même si décidément la chance ne fait rien à l'affaire—l'encre se déviderait au fils des jours. L'écriture était pour l'instant dans le flacon, une pelote liquide. Je contemplai ce flacon qui contenait mon livre et j'écrivis le titre sur la couverture du cahier : Le Pays. (MD. Le Pays, p. 67)

Nous constatons dans ce passage que l'auteure narratrice fait une description particulière de l'objet qu'elle utilise pour écrire son roman. En effet, le stylo est l'agent de la source de jouissance de cette femme, en l'occurrence l'écriture d'une histoire relative à son passé. Nous remarquons que l'auteure-narratrice emploie sciemment un vocabulaire lié à la mer et à l'eau dans le dessein de susciter, chez le lecteur, l'image du rapport étroit entre « le flacon » grâce auquel elle a pu conquérir le regard désirant de sa mère, celui de la reconnaître en tant qu'écrivain et, la mère. G. Bachelard explique dans cet ordre d'idées que : « *l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère.*⁴⁹¹ »

Par ailleurs, M. Darrieussecq exploite cette relation fusionnelle entre la mer et la mère en faisant une description qui laisse voir implicitement la forme de l'objet phallique : « *La mer est là, avec son épuisante familiarité. La mer d'ici, celle que je connais par cœur, par tous les temps et par tous les états. Rouleaux bas, marée montante ; écume épaisse, large estran ; bulles des couteaux dans le sable [...]* » (MD. Le Pays, p. 82)

L'auteure-narratrice entretient avec la mer décrite une relation particulière, relation qui la renvoie à son passé et à sa vie au pays. L'utilisation du mot « Rouleaux », objet ayant une forme cylindrique, donne à voir la mer comme pénétrée par cet instrument tout comme la mère qui désire être pleine du phallus. Ainsi, Marie Rivière revoit dans son inconscient sa mère comme étant une mère phallique. Cette image revient lorsqu'elle associe l'écriture du roman à sa grossesse. En effet, Marie Rivière se consacre, dès son arrivée au pays, à deux projets concomitants ayant tous les deux un rapport avec la mère : « *Je fignolais mes ours. Je ne faisais rien. Je laissais venir un livre et un enfant. Rien*

⁴⁹¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1961, p. 198.

dans mes journées ne prêtait au récit. Assise à mon bureau, je regardais glisser sur mes rétines humides les poussières en bâtonnets. » (MD. Le Pays, p. 129)

La rétine baignée de larmes car empoussiérée est une référence métaphorique à la mer/mère. En effet, les bâtonnets de poussière sont définis en tant que cellule nerveuse photoréceptrice de la rétine, mais nous remarquons que l'auteure-narratrice les a associés à la poussière pour les matérialiser davantage tout en gardant leur forme allongée, ce qui leur donne la forme symbolique du phallus. L'œil de Marie est plein de l'image d'une mer/mère pénétrée par un phallus imaginaire.

Ce phallus qui hante l'inconscient de Marie Rivière est compensé par le stylo, ce dernier a, non seulement, sa forme mais aussi et surtout une fonction productive dans la mesure où il donne naissance au texte relatant la douleur de l'absence :

Ce roman que j'avais en tête, j'étais incapable de m'y mettre. Mais ça n'était pas grave. Les livres viennent. Celui-ci se nourrissait du vent du Sud, des fougères, du vide. Il prenait son temps. L'attente est l'état originel de l'écriture ; l'atermoiement, son lieu de naissance. Si écrire c'est faire autre chose qu'écrire, écouter la radio, nager, aller au cinéma et lire, alors de l'écriture j'étais la championne du monde. (MD. Le Pays, p. 66)

L'acte de l'écriture ressemble à la grossesse en ce qu'il est un long moment d'attente et surtout de développement. Le stylo trace, à l'instar du phallus, les germes du roman qui est aux yeux de Marie un nourrisson puisant son énergie sémantique dans la force des mots.

Ces images obsessionnelles de la mère phallique, qui poursuivent depuis l'enfance Marie Rivière, sont visualisées dans le texte par le recours de l'auteure-narratrice à un symbole indiquant son angoisse depuis son enfance, symbole lié à l'espace et à la mer :

*La transfrontalière se sépare en **λ** pour relier les trois grandes villes, B. Nord, C. Ouest et B. Sud ; elle forme avec la Corniche le réseau routier n° 1, un symbole de paix incomplet qui la troublait, petite, sur la carte au mur de l'école. Elle voyait des signes partout. [...] la mer vous prend à part et vous dépossède. Ce que vous êtes à l'intérieur se retrouve à l'extérieur. Vos molécules se mélangent au ciel et à l'eau, la solitude se diffuse. Les mots et les choses s'écartent, la pensée ne suit plus, les signes se désamorcent ; et le moi devient une grande béance pleine d'eau salée. (MD. Le Pays, p. 83-84)*

Nous constatons dans l'extrait ci-dessus que le symbole en question est écrit en caractère gras pour le mettre en relief « **λ** ». En lui ajoutant la barre : « **λ** » → « **λ** »,

l'auteure-narratrice le transforme d'un symbole de paix en un signifiant exprimant un phallus en érection qui fait allusion à la perturbation de l'image maternelle dans l'inconscient de l'auteure-narratrice. Effectivement, la mort de son frère Paul et la folie de son frère adoptif ont ôté à la mère ainsi qu'à la fille la tranquillité et la paix dans la mesure où la mère est devenue morte aux yeux de sa fille. Depuis son enfance, Marie Rivière s'interroge sur ce symbole qui ressemble au « phallus » qui aurait rendu à la mère son désir de vivre et de continuer le chemin de la vie avec elle.

De plus, M. Darrieussecq propose un phallus imagé d'où son recours à la barre oblique qui sépare les deux instances : le Moi et son alter ego que nous avons étudié dans un précédent chapitre.

Grâce au stylo et au roman qu'elle a écrit pour raconter la douleur de cette absence, l'auteure-narratrice parvient à retranscrire un souvenir du passé qui unit : la mère, le père et la fille sous forme d'un triangle. Cette mer/mère est aliénante dans la mesure où Marie Rivière s'efforce à s'identifier au phallus comme signifiant de manque et de désir de la mère absente. Grâce à l'écriture, elle associe les mots à l'image maternelle pour échapper au vide et arriver à la plénitude idéale qui remplit son moi vacant de l'affection maternelle.

III-2- Nommer : une recréation du passé

En effet, la composition du nom propre est également révélatrice d'un effort créatif traducteur du désir de chaque auteure-narratrice de réajuster son parcours et de renouer avec l'image maternelle, en vue de réactualiser sa présence au détriment de l'image paternelle forclosée, c'est-à-dire, exclue et écartée par le sujet (les auteures-narratrices). La forclusion est liée au nom du père comme l'explique à juste titre J. Lacan :

*La Verwerfung sera donc tenue par nous pour forclusion du signifiant. Au point où, nous verrons comment, est appelé Nom-du-Père, peut donc répondre dans l'Autre un pur et simple trou, lequel par la carence de l'effet métaphorique provoquera un trou correspondant à la place de la signification phallique.*⁴⁹²

⁴⁹² LACAN, Jacques. *Ecrits II*, op.cit., p. 75.

La rivalité des parents reste gravée dans l'imaginaire des sujets, en l'occurrence les trois auteures-narratrices, qui tendent à démontrer que la forclusion du nom du père est la matière d'un « sinthome » qui : « *est une façon ancienne d'écrire ce qui a été ultérieurement écrit symptôme.* ⁴⁹³ ». Il est aussi une réponse au vide d'autant plus qu'il signifie le talent et le don créatif que possède le sujet, don qu'il met à la disposition de l'Autre pour aboutir à la jouissance. Chacune des trois auteures-narratrices fait preuve d'un travail de création au niveau de la modification du nom du père ou bien de l'invention de nouvelles structures nominatives laissant apparaître le vide laissé par l'absence de la mère, et compensant, dans le même temps, cette absence pour parvenir ainsi à une forme de jouissance comme l'explique R. Barthes :

Il est vrai que j'ai avec les noms propres un rapport qui m'est énigmatique, qui est de l'ordre de la signifiante, du désir, peut-être même de la jouissance. La psychanalyse s'est beaucoup occupée de ces problèmes et l'on sait très bien que le nom propre est, si je puis dire, une avenue royale du sujet et du désir. ⁴⁹⁴

Une lecture des écrits de notre corpus nous permettra de développer cette idée.

III- 2-1- Ces noms qui reviennent

Le travail de création qui porte sur le nom dans le roman de M. Darrieussecq se veut une tentative de léguer implicitement à la mère la transmission de la langue maternelle en assumant l'attribution des prénoms à ses enfants, au même titre que la langue maternelle dont elle est responsable car l'auteure-narratrice, qui tisse avec la psychanalyse des liens profonds, est consciente que : « *Sans langue tout n'est que chaos, confusion et peurs infondées [...] sans langue maternelle l'homme est infirme.* ⁴⁹⁵ »

En effet, l'auteure-narratrice considère que l'appartenance de l'enfant au père, par le truchement du nom, est une forme d'aliénation dans la mesure où cette relation gomme une partie de son identité. Elle voit dans cette relation nominale une forme de dépendance fatale et définitive de la fille à son père, dépendance qui se transforme pour elle en une sorte de défi en voyant dans la forclusion du nom du père une issue pour que la fille affirme son identité :

⁴⁹³ LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre VIII : Le Sinthome*. Paris : Seuil, 2005, p. 11.

⁴⁹⁴ BARTHES, Roland. Roland Barthes : Noms de personne. *Œuvres Complètes*. Paris : Seuil, 2002, p. 321.

⁴⁹⁵ APPELFELD, Aharon. *Histoire d'une vie*. Paris : Seuil, 2005, p. 118.

Les femmes n'ont pas de nom. Même si j'écrivais sous le nom de ma mère, ce serait sous le nom de son père à elle. Si j'accouche d'une fille, elle n'aura que son prénom. Il faut que nous trouvions des syllabes suffisamment fortes pour la nommer, entière, pour signifier son surgissement. Une femme unique au monde ma fille. (MD. Le Pays, p. 78)

L'auteure-narratrice s'attarde, dans le chapitre de son roman qui s'intitule "L'état civil", sur le nom en tant que marqueur identitaire du statut de la femme. Toutes les femmes sont dépourvues de nom, nous dit-elle, et la seule manière de leur procurer un nom qui leur est propre est d'opérer un travail de création en appliquant la consigne lacanienne : « *La psychanalyse, de réussir, prouve que le Nom-du-Père, on peut aussi bien s'en passer. On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir.* »⁴⁹⁶

En effet, l'impuissance du mari à déceler la valeur sémantique du prénom de sa fille l'a incité à en examiner la forme dans le dessein de trouver un lien qui les unit : « *« Épiphanie » hésitait mon mari, il pesait le mot sur la langue, « Epifanny comme dans Pagnol ? », « comme dans Pagnol » certifiais-je [...] ; « Épiphanie » répétait-il, il savourait les syllabes dans sa bouche.* » (MD. Le Pays, p. 99)

La répétition de ces syllabes par le mari atteste que Marie a réussi à choisir pour sa fille un prénom dont les fortes syllabes compensent en quelque sorte le rejet du nom du père. Elle parvient à trouver pour sa fille un prénom qui n'est pas du ressort du père, prénom qui la libère de la dépendance nominale paternelle car : « *Le rythme, scandé, évacuait la signification, le prénom devenant l'équivalent d'un simple « la, la, la » ; il se muait ainsi en objet, dont on usait à son gré.* »⁴⁹⁷

Le choix de ce prénom offre à sa fille toute une existence puisque l'auteure-narratrice l'emploie chaque fois qu'elle effectue un acte : « *Épiphanie, bientôt, serait ici de la même façon. Au début ce serait un effort, un effort de concentration : faire coïncider ces syllabes avec elle. La nommer, non comme on baptise, cérémonieusement, mais la nommer au quotidien, en la lavant, en la nourrissant.* » (MD. Le Pays, p. 101)

⁴⁹⁶ LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XXIII, Le sinthome, op.cit.*, p. 136.

⁴⁹⁷ BIZOUARD, Elisabeth. *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice.* Paris : PUF, 1995, p. 167.

J. Lacan considère que dans l'action de la nomination, nommer devient « n'hommer »⁴⁹⁸, (une manière selon laquelle J. Lacan explique que la nomination est un acte qui fait, au sens générique, l'homme puisqu'il relève du signifiant ayant pour condition particulière la création d'un vide qui noue le symbolique au réel, le sujet au père.). En effet, M. Darrieussecq définit la nomination en tant qu'acte inconscient puisqu'elle relève de l'habitude et de la répétition car « *ce n'hommer n'est pas autre chose qu'une décision inconsciente*⁴⁹⁹ », en laissant voir un « trou » au niveau du prénom qu'elle a choisi pour sa fille. Ce « trou » exprime, à la fois, la forclusion de l'image du père et une relation fille/père perturbée dans la mesure où son mari ne retient de ce prénom que les syllabes, donc la forme, pour nouer ainsi le symbolique au réel.

Certes, le nom est corrélatif à l'image du père mais nous constatons, dans *Le Pays*, que M. Darrieussecq efface doublement l'image paternelle par la manipulation des prénoms qu'elle attribue à ses enfants, notamment lorsqu'elle prive son mari du choix de leur nom, en vue d'accorder une place importante à la présence de l'image maternelle. Lorsque l'auteure-narratrice s'est mise à réfléchir au prénom à leur sa fille, elle a explicitement écarté son mari comme réaction défensive contre l'image du père aux décisions souveraines lorsqu'elle répond à une question de sa mère : « *-Epiphanie, Diego est d'accord ?*

-Ne mêle pas mon mari à ça ! » (MD. *Le Pays*, p. 135)

L'auteure-narratrice exclut son mari de la participation au choix du prénom de leur fille, car elle veut lui offrir un nom qui rompt avec l'usage de son père, en lui proposant un prénom en langue française qu'il ne maîtrise pas puisqu'elle sait que pour son mari « *les prénoms sont les derniers mots que l'on maîtrise dans une langue.* » (MD. *Le Pays*, p. 100)

Consciente que Diego son mari ne maîtrise pas la langue française, l'auteure-narratrice réussit à réaliser une sorte de jouissance parce qu'elle s'est garanti une sorte d'espace de confidentialité avec sa fille en lui attribuant un prénom en langue française que son père ne comprend pas :

⁴⁹⁸ LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XXII, R.S.I.*, inédit, Paris : Seuil, 1975, séance du 11 mars 1975.

⁴⁹⁹ LUIS, Izcovich. La nomination sans Autre, *L'en-je lacanien*, 1/2009 (n° 12). [En ligne]. [Consulté le 30 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : URL : <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2009-1-page-39.htm>

Mon barbare de mari s'est installé dans le français qui lui va, quand il s'est estimé compris et qu'il a estimé comprendre. Plus ou moins compris, plus ou moins comprenant, mon mari voit avec une philosophie le filtre de la différence humaine. Mais les prénoms lui échapperont toujours. (MD. Le Pays, p. 100)

En optant pour un nom dont le sens échappe au mari, Marie Rivière exerce une sorte de forclusion du père en offrant à sa fille un prénom qui intensifie sa relation avec elle, donc avec la mère.

L'effort déployé, pour le choix d'un prénom aux syllabes fortes afin de nommer sa fille sans l'influence du père, n'a pas trouvé lieu chez l'auteure-narratrice lorsqu'elle a eu son premier enfant (un garçon) auquel elle a donné un prénom insignifiant, prénom qui était un sujet de dérision pour le père de Marie Rivière. En effet, lorsqu'elle lui a annoncé qu'elle est enceinte pour la deuxième fois, le père s'est vite interrogé sur le prénom qu'elle envisage d'accorder à sa fille étant donné qu'il est bien informé de sa manie de manipuler les prénoms : « —*Et vous allez l'appeler comment, cette fois ? demande mon père. Pol Pot ? Biscotte ?*

—*Epiphanie, lui dis-je. Je suis sûre que c'est une fille.* » (MD. Le Pays, p. 83)

Le père de la narratrice s'appuie notamment sur le prénom qu'elle a attribué à son fils aîné « Tiot ». A première vue, « Tiot » ne reflète aucun effet sémantique, mais par le truchement d'un simple déplacement de lettres, on obtient « Toit » qui fait référence à la maison, le toit de la maison familiale et donc la protection et la force. Ce jeu de calembour est une destruction/construction, donc une déconstruction du mot « Toit » générant un prénom insignifiant pour décrire la déstabilisation des rapports familiaux. La langue qui a privé Diego d'être symboliquement plus proche de ses enfants est la même qui a permis à la narratrice de créer une fusion particulière avec tous les membres de sa famille en donnant à ses enfants des prénoms portant son empreinte personnelle : « *parce que le matériau de cette destruction est le langage, elle est concomitante d'une impulsion créatrice qui souvent s'y marque dans le même cadre.*⁵⁰⁰ »

La question que le père pose à sa fille est ironique, mais elle dissimule une réflexion profonde relative à la nature du rapport que l'auteure-narratrice entretient avec ses origines ainsi qu'avec son passé. En effet, son passé est hanté par la mort symbolique de la mère notamment parce qu'elle a tendance à chosifier les prénoms de ses enfants car :

⁵⁰⁰BIZOUARD, Elisabeth. *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op.cit., p. 166.

«*Ramener le nom propre à celui d'une chose est une nivellation, parfois une forme de dédifférenciation annulatrice, d'obédience fréquemment anale : du vivant on passe au non-vivant, voire au déchet.*⁵⁰¹»

Le passage du vivant au déchet, en proposant à son enfant un prénom qui pourrait désigner une chose, exprime la révolte destructrice de l'auteure-narratrice à l'égard de l'absence du sens dans sa vie. En effet, l'auteure-narratrice trouve dans la langue un lieu opportun pour détruire ce lien avec le père en en créant un autre où elle possède, en tant que mère, un espace de liberté plus large. En comparaison avec le prénom souhaité fort pour protéger sa fille de l'aliénation, nous constatons que, lors de sa première maternité, l'auteure-narratrice recourt au moyen le plus simple qu'il puisse paraître, celui d'attribuer à son fils un prénom-chose dans une tentative d'expliquer que le garçon, contrairement à la fille, est indemne de cette relation de dépendance au père. Par ailleurs, par le truchement de ces prénoms, Marie Rivière défie son mari et lui prouve que les femmes sont aptes à gérer des questions sérieuses qui concernent l'avenir des générations :

Les prénoms sont les derniers mots que l'on maîtrise dans une langue. De même que j'ignore comment Jennifer, Emily ou Steven s'inscrivent dans l'univers anglo-saxon, de même mon mari ne sait pas évaluer le contexte social ou sémantique des prénoms français. Un jour, dans un autre monde, si je recroise Diego, je lui avouerai peut-être, avant qu'il ne m'étrangle, que les prénoms de nos enfants, en français, n'existaient pas. (MD, Le Pays, p. 100)

La confiance que nous fait l'auteure-narratrice, à propos de son invention des prénoms de ses enfants, est loin d'être anodine étant donné que cela est symptomatique de sa réussite à vaincre le pouvoir paternel. En effet, en s'octroyant le plein droit de donner, à sa manière, des noms à ses enfants, l'auteure-narratrice ne remplace pas seulement son mari (le père) mais elle le transcende car elle le prive de son droit de choisir, au même titre qu'elle, les prénoms de ses enfants. Ainsi, son rejet du nom qui provient du père de ses enfants (son mari) exprime la forclusion du nom du père et renforce la place de la mère au sein de la famille.

M. Darrieussecq, en tant que psychanalyste, affirme à son tour que les noms et les prénoms affectent la langue. En effet, au moyen de la création des prénoms qui n'ont pas d'origine sémantique connue, l'auteure-narratrice exprime le vide qui caractérise sa vie et la perte du sens de son existence générée par l'absence de la mère, car chaque locuteur

⁵⁰¹*Ibid.*, p. 167.

maitrisant la langue française ressentira une sorte de vide à l'instant où il entendra ces prénoms, (comme Tiot), qui ne produisent aucun sens clair. Cela lui procure une sorte de jouissance et laisse voir sa compétence créative en recourant à « *certaines tournures, [qui], tout en conservant le caractère de nom propre, viennent le rendre à l'indifférencié*⁵⁰² ». Effectivement, l'auteure- narratrice réussit à faire abstraction du père en donnant seule, à ses enfants, des prénoms qu'elle invente délibérément, prénoms agréés également par son mari qui méconnaît la langue qui les transcrit.

Ce vide sémantique dans la chaîne de signifiants que produit le prénom « Tiot », prénom insignifiant, lié en quelque sorte à la définition du trou telle qu'elle a été donnée par J. Lacan (selon lequel le nom propre est un assemblage de lettres qui servent d'assises au sujet pour son énonciation et qui cernent également, dans le réel, le trou de l'objet.) Ce trou correspond chez Marie Rivière au vide dont elle souffre à cause de l'absence symbolique de sa mère. A la différence du phallus qui ne dit rien, le nom propre, nous dit J. Lacan, est ce qui appelle à parler, il laisse voir : « *Un trou, ça tourbillonne, ça engloutit plutôt hein, puis il y a des moments où ça recrache. Ça recrache quoi ? Le Nom. C'est le Père comme Nom.*⁵⁰³ »

La création des noms propres se veut donc un retour aux origines, une destruction/construction, et donc une déconstruction qui vise à réaliser une sorte de nouage avec le passé, nouage ayant pour dessein aussi de ressusciter l'image maternelle. De nouveau M. Darrieussecq crée, par les prénoms qu'elle a donnés à ses enfants, un lieu discursif au sens lacanien d'où se dégage un bruit indiquant le désordre étant donné que le prénom est, non seulement, une manifestation de l'inconscient de cette mère, mais il possède également une fonction structurante chez l'individu, puisqu'il donne une origine énonciative à la parole et élargit les horizons d'une entrée dans le symbolique.

Le déficit linguistique constitue pour Marie Rivière une opportunité pour rendre justice à sa mère, à elle ainsi qu'à toutes les femmes. La présence d'un ami psychanalyste, Walid dans la vie de Marie l'aide à saisir l'importance qu'il faut accorder au choix des prénoms à ses enfants :

Walid au téléphone se répétait, que faisais-je mariée, enceinte et en province ? Ces trois états s'équivalaient, une stérilisation paradoxale :

⁵⁰² *Ibid.*, p. 166.

⁵⁰³ LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XXII, R.S.I. op.cit.*, séance du 18 mars 1975.

« C'est lacanien. Ton prénom t'assigne au mari. Le mariage est ta structure, ta clôture, ton lieu. » Il était jaloux, c'est tout. (MD. *Le Pays*, p. 227)

C'est peut-être cette remarque faite par l'ami psychanalyste qui incite Marie à restructurer sa vie et à proposer, par l'invention des prénoms de ses enfants considérés comme des signifiants composant la langue, une nouvelle perspective pour sa vie de couple et faire ainsi une incursion dans le symbolique. « C'est lacanien », cette expression est sous-jacente aussi à la comparaison de la vie conjugale à la structure de la langue, structure soumise aux modifications et surtout au développement. « Ton prénom t'assigne au mari », la narratrice détruit les prénoms qu'elle donne à ses enfants et crée des chaînes sémantiques insaisissables par son mari en vue d'intensifier sa relation avec ses propres enfants et infirmer ainsi le postulat de son ami Walid, postulat faisant du nom un gage d'appartenance et de soumission au mari.

Cependant, la réaction de l'auteure-narratrice, qui réduit l'analyse de Walid à une sorte de jalousie amoureuse aveugle, nous incite à considérer que les prénoms de ses enfants incompréhensibles pour autrui (le mari) traduisent aussi le désir de l'auteure-narratrice de garder vivace l'affection du psychanalyste. Le choix d'un prénom insignifiant au père et un autre incompréhensible pour le mari, libère la narratrice du joug institué de la vie conjugale. Cette « impulsion créatrice ⁵⁰⁴ », qui se laisse voir au niveau des prénoms inventés, traduit l'envie de Marie Rivière de marquer une certaine distance dans sa relation avec Diego, son mari, pour prouver à Walid que « le nom qui l'assigne à son mari » est fragile voire même brisé.

Par ailleurs, la création des prénoms insignifiants procure à cette femme endeuillée une sorte de plaisir et une forme de compensation de l'absence aussi bien de la mère que celle de ses deux frères. De plus, le recours de l'auteure-narratrice à la vieille langue, pour donner des synonymes à certains prénoms qu'elle connaît en langue française, permet de voir explicitement cet écart entre les deux langues : française et yuoanguie et nous rappelle aussi l'image maternelle à qui renvoie la langue maternelle :

⁵⁰⁴ « Comment naît l'impulsion créatrice ? Empruntant la force de son élan à la totalité fusionnelle, elle établit face à elle un écart libérateur. Friand de nouveauté, le sujet auto-érotique court au four et au moulin. Recueillant le fruit de ses découvertes et son gain de plaisir, il s'éprouve, excédé par l'excitation. Aussi cherche-t-il à s'en défendre, afin de se sauvegarder. » BIZOUARD, Elisabeth. *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op.cit., p. 132.

« Stéphane, il s'appelait, en français, et quelque chose comme Urs ou Urus en vieille langue. » (MD. *Le Pays*, p. 117) Et elle ajoute : « Ma copine d'autrefois. Elle s'appelle plus Christelle, mais un prénom en vieille langue, que j'entends mal, et qui signifie, me dit-elle, Hironnelle. » (MD. *Le Pays*, p. 115)

Les prénoms en vieille langue sont également créatifs dans la mesure où l'auteure-narratrice "troue", en même temps, la chaîne sémantique de signifiants pour laisser apparaître le vide dont elle souffre à cause de la méconnaissance de la langue du "pays", et elle en donne l'équivalent en langue française, en effectuant une certaine compensation de ce vide.

La création des prénoms inexistantes, voire même, inédits en langue française et la citation de certains autres en vieille langue expriment, dans l'inconscient de Marie Rivière, que ni le français ni la vieille langue non plus ne peuvent constituer une barrière qui la prive de jouir de son effort créatif, dans la mesure où elle ne vise pas à produire un sens mais plutôt à trouver le moyen d'exprimer son incapacité à saisir la vieille langue. A l'instar de son mari qui méconnaît langue française, Marie Rivière exprime, par le recours à certains noms en vieille langue, son déficit linguistique dans ladite langue et laisse voir son moi dédoublé à travers ces « noms-miroirs » étant un sujet tiraillé entre deux langues différentes.

Par ailleurs, la destruction du nom du père se manifeste chez M. Darrieussecq au niveau du procédé de la *fictionnalisation* de l'identité du personnage principal que nous avons abordée dans la première partie de notre travail. Cependant, cette destruction/création du patronyme revient dans le roman lorsque la narratrice fait sciemment abstraction du nom de son père en laissant le soin à son frère adoptif, fou en l'occurrence, de désigner le père : « Mon père, le général de Gaulle selon Pablo. Il a sur le dos sa vieille veste en velours, et de commun avec les fantômes que tout ce qu'il touche, tissus, meubles, plantes, se défraîchit d'un coup. » (MD. *Le Pays*, p. 82)

Les propos de Pablo, « mon père, est le général de Gaulle », sont l'expression d'une dérision qui donne à lire une mélancolie rappelant à l'auteure-narratrice la disparition de son frère et la passivité de son père à son égard. Par le biais du portrait dépréciatif qu'elle en brosse, la narratrice accuse et responsabilise son père de la perte de son petit frère.

L'auteure-narratrice dévoile le nom intégral du père associé aux fantômes et à la vie mélancolique une seule fois dans le roman, au travers de la description de la maison de sa mère. En effet, elle focalise cette description sur les noms des propriétaires de la maison pour expliquer que la place de son père dans la vie de sa mère n'est plus la même car occupée par un autre homme dont le nom figure avec celui de la mère : « *Deux totems funéraires marquent l'entrée du parc : des géantes d'acier revêtues de foulards. Le portrait est ouvert mais je sonne. Miren Zabal—Kyle Goff, et en dessous, sur une boîte à lettres pleine de prospectus humides, Jean Rivière, mon père.* » (MD. *Le Pays*, p. 78)

Nous remarquons dans l'extrait ci-dessus que l'auteure-narratrice emploie un trait d'union pour associer le nom de la mère à celui de son amant et montrer ainsi que sa mère a délaissé son père pour de bon. De plus, l'adverbe « en dessous » exprime que la mère sous-estime le père dont la place est remplie par un autre homme. Ainsi, l'auteure-narratrice fait valoir métaphoriquement la place de la mère et parvient à remplacer le nom du père par un autre nom, celui de l'amant, qui lui rappelle l'image de sa mère.

Par ailleurs, l'auteure-narratrice se présente en donnant son patronyme complet qui la lie à son père Jean Rivière. Or, pour présenter les membres de sa petite famille : son mari Diego et son fils Tiot, l'auteure-narratrice en a donné seulement le prénom. Cela atténue le rapport d'appartenance du fils (Tiot) au père (son mari Diego) comme si le nom de la mère (Marie Rivière), celui de son père, suffisait pour présenter également sa petite famille. De ce fait, Marie Rivière explique encore une fois que les femmes n'ont pas de nom car elles sont dépendantes de leur père et que le mariage ne l'a pas assignée à son mari : « Alors, dans les trajets, j'écoutais une méthode de vieille langue. *Je m'appelle Marie Rivière, je suis la femme de Diego et la mère de Tiot ; j'écris des livres et je conduis mon auto.*⁵⁰⁵ » (MD *Le Pays*, p. 131)

Cependant, ce n'est pas pour autant le nom du père qui intéresse l'auteure-narratrice dans la mesure où la présentation complète du patronyme de cette dernière l'associe davantage à l'image maternelle. En effet, le rapprochement sémantique entre mer/rivière nous conduit aussi à la métaphore mer/mère qui réfère au liquide amniotique qui protège le fœtus dans les profondeurs du ventre de sa mère. La mère est donc une

⁵⁰⁵ Mis en caractère italique dans le roman

rivière aussi « [où] l'eau de la sagesse coule, mais tout le monde ne sait pas la boire. » » (MD. *Le Pays*, p. 106)

Dans son ouvrage *L'eau et les rêves*⁵⁰⁶, G. Bachelard établit un lien entre la matière, l'imagination et la création poétique et il explique que, dans l'imagination poétique, l'eau possède un caractère à la fois maternel et féminin. Il considère que la mer est un espace de vie, vie qui devient « nourricière », donc une source d'affection maternelle grâce à l'imagination : « *La mer est maternelle, l'eau est lait prodigieux ; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond ; sur les rivages se gonflent ses seins qui donneront à toutes les créatures des atomes gras.*⁵⁰⁷ »

Au travers de cette métaphore, le nom de Marie Rivière se transforme en Marie mère. De par son nom, elle s'identifie donc à sa mère absente symboliquement à cause de la disparition du petit frère. D'ailleurs, les prénoms de la mère et de sa fille sont très proches : « *Nous voici Miren et Marie sur les routes du pays...* » (MD. *Le Pays*, p. 134)

Aucune précision n'est donnée par l'auteure-narratrice sur l'origine du prénom de sa mère. Nous remarquons que les deux prénoms juxtaposés sont composés des mêmes lettres avec la modification d'une seule consonne « n » dans le prénom de la mère qui est remplacée par la voyelle « e » dans le prénom de la fille. Nous remarquons également que les deux prénoms comportent le mot « mer », qui renvoie à la mère grâce aux jeux de la fiction. Cela nous amène à dire que la mère définit le sens de la vie. D'ailleurs, la perte du sens du vécu quotidien au pays est ressentie par l'auteure-narratrice à cause de la langue maternelle incomprise, langue qui renvoie symboliquement à la mère.

M. Darrieussecq altère le sens que produit son prénom (Marie) qui la lie à l'image maternelle en le détruisant visuellement en y introduisant le tiret, pour isoler le sens du son (signifié/signifiant) et exprimer ainsi le morcellement identitaire dont elle est victime. L'emploi du tiret accentue sa douleur et laisse voir aussi un certain effort créatif : « *Et par-dessous il y avait mon cœur, deux fois plus lent comme il est normal. Ma-rie, Marie Rivière. Moi, et pas ma mère. Et sur l'écran elle est là, ma fille.* » (MD. *Le Pays*, p. 139)

Par ailleurs, une lecture attentive du prénom déconstruit, (Marie→Ma-rie), par l'entremise du tiret suivi du nom complet de la narratrice, nous permet de constater que

⁵⁰⁶BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : J. Cortis, 1968.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 161.

l'auteure-narratrice a effectué un travail de déconstruction basé sur l'éclatement du prénom « Marie » en « Ma/ rie » et à sa reconstruction par la suppression du tiret afin d'unir les deux parties morcelées de son Moi, l'une renvoyant à la mère et l'autre au père, en créant une forme qui rassemble les initiales de Marie et de Rivière et où aussi le mot « mer » est brisé. Marie ne se reconnaît donc que sous cette forme brisée que lui reflète le miroir partout où elle va dans Le Pays à cause de son déficit linguistique et de l'absence symbolique de la mère.

Marie Rivière refuse, en effet, le nom que ses parents ont octroyé à son frère mort « Paul » car ce prénom ne laisse dans son esprit qu'une image blanche qui incarne l'absence et le vide dont elle souffre depuis sa disparition. Comme si le mauvais choix du nom était à l'origine de la perte de ce frère :

Le nom de mon frère m'échappa. Quel prénom avaient choisi mes parents, quel prénom avaient-ils choisi en premier ? Je ne l'avais jamais appelé, ce frère-là. Le nom ne s'était fait ni à ma bouche, ni à mes neurones. Il n'y avait qu'un blanc dans mon cerveau. (MD. Le Pays, p. 204)

L'effort déployé par la narratrice pour créer des prénoms qui n'ont jamais existé est le reflet de son souhait de vaincre l'absence des êtres chers. En effet, le prénom « Tiot » qu'elle accorde à son fils se veut une tentative de compensation de l'absence de son frère mort Paul et de son frère adoptif et fou Pablo. Marie crée le prénom de son fils dans le dessein de le préserver de la mort et donc de l'absence :

Des années plus tard, quand Tiot naîtrait, j'aurais, les premiers jours, la même hésitation. D'autres noms me viendraient sous la langue que son nom neuf, jamais porté. Et ce serait souvent « Pablo », Pablo sur le berceau de Tiot, Pablo l'enfant que jusqu'à Tiot j'avais le mieux connu. (MD. Le Pays, p. 204)

Ce prénom « jamais porté » est une création d'une nouvelle vie différente de celle que l'auteure-narratrice a vécue sous l'emprise du fantôme de ses frères absents. De plus, grâce à cette création nominale, elle est parvenue à effacer « le blanc dans son cerveau » en donnant à son fils un prénom qui le distingue du reste du monde, nom qui affirme sa présence au monde.

III-2-2- Nommer : appellatifs et recréation de l'absence

Tandis que M. Darrieussecq inscrit la valeur du patronyme dans un contexte socio-familial pour raviver et affirmer, en même temps, l'importance de la présence de la mère au sein de sa famille, C. Laurens effectue un travail sur les noms de ses personnages en vue d'adapter une évolution moderne à son histoire personnelle qu'elle envisage de réaliser au cinéma en collaboration avec le cinéaste : « *En dehors de lui et moi, enfin je veux dire, en dehors d'Arnaud et d'Ellénore [qu'on devrait peut-être appeler Hélène, histoire de la moderniser un peu, elle aussi, et de la différencier du personnage en robe Empire].* » (CL. *Ni toi ni moi* p. 38)

Ellénore/Hélène est le double de l'auteure-narratrice, double qui intervient pour mimer les douleurs de la solitude chaque fois que Camille ne réussit pas à faire un bon usage de la langue. En effet, l'attribution du nom est apte, selon C. Laurens, à donner un nouveau souffle au passé et à changer même les contours de l'horizon de l'avenir.

Cependant, il est important de noter que cette modernisation (Ellénore→Hélène) que l'auteure-narratrice prétend apporter au prénom du personnage central porte les stigmates du passé grâce à l'effet sonore identique que produisent les deux prénoms. La modernisation se réalise par un travail de substitution et d'omission de certaines lettres et voyelles. Nous constatons que la présence double de la lettre « L » dans le prénom (Ellénore) est compensée dans le prénom moderne « Hélène » par l'élision du deuxième « L » et la mise en place de l'accent grave qui compense l'effet sonore que laisse entendre le deuxième « L ». De plus, la voyelle « E » qui constitue l'initiale du prénom classique est remplacée par le « h » aspiré dont la prononciation équivaut à la voyelle « é ». Cette substitution qui s'avère anodine à première vue résulte d'un travail de déconstruction en même temps des deux prénoms (Ellénore/ Hélène). C. Laurens accorde, en effet, le même degré d'importance aussi bien à l'aspect visuel qu'acoustique des noms étant donné que le contexte dans lequel sont inscrits ses personnages est celui d'un film cinématographique.

Par ailleurs, le choix des prénoms que fait l'auteure-narratrice laisse voir un rapport profond entre son passé et son vécu présent exprimé par la familiarité de l'auteure-narratrice avec les prénoms inspirés de son roman de prédilection « *Adolphe* », familiarité qui traduit aussi son affection pour ce souvenir livresque. Or, l'attachement à *Adolphe* et à l'histoire qu'il relate et qui crée chez l'auteure-narratrice des sentiments d'affection

devient une hostilité lorsqu'elle informe le cinéaste de la conservation du prénom d'Arnaud dans le film, comme si la modernisation des prénoms était un privilège dont elle veut le priver :

J'avais lu Adolphe au lycée. Si je l'ai relu il y a trois ans, c'est à cause de cet homme que je venais de rencontrer et qui m'en a parlé presque tout de suite, dès notre premier rendez-vous, je crois. Appelons-le Arnaud, puisqu'il faut bien lui inventer un prénom et que plus personne aujourd'hui ne peut porter celui d'Adolphe—mais si ce prénom ne vous plaît pas, vous pouvez le changer ! (CL. Ni toi ni moi, p. 36)

L'auteure-narratrice feint l'indifférence à l'égard du choix du prénom d'Arnaud dans le dessein de réduire son importance. De plus, la mise en relief de l'aspect archaïque des prénoms, qui constituent sa source d'inspiration, se veut un clin d'œil complice au lecteur afin d'attirer son attention sur l'évolution de certaines valeurs humaines ainsi que sur l'emprise du temps sur l'amour. Comme si elle tentait de faire une sorte de comparaison entre l'amour au temps passé et l'amour dans le temps présent pour nous faire comprendre que les noms sont interchangeable et qu'ils n'offrent qu'une identité civile : « À un moment, je me suis tellement immergée dans ces lectures qu'assez vite Arnaud, Benjamin et Adolphe n'ont plus fait qu'un seul homme. » (CL. Ni toi ni moi, p. 36)

C. Laurens nous décrit la même identité, mais sous des patronymes variés, pour dire que son travail est loin de se limiter à une histoire vécue à titre personnelle. Cela nous conduit également à repenser le projet de l'auteure et à confirmer qu'il tire ses objectifs des thématiques universelles, ce qui rend la qualification narcissique souvent attribuée aux romans autofictionnels de moins en moins forte.

Par ailleurs, la créatrice qui se manifeste à travers la modernisation des prénoms permet à l'auteure-narratrice d'assurer à l'homme qui a marqué son parcours littéraire et personnel, une place cruciale et particulière dans une histoire moderne lorsqu'elle insiste sur le maintien de sa réelle identité dans le film afin d'attester qu'il est à l'origine de sa réflexion moderne sur la notion d'amour : « [...] Benjamin Constant. Arrangez-vous comme vous voulez, mais il faudra qu'il soit dans le film : c'est lui le personnage principal. » (CL. Ni toi ni moi, p. 35).

Le nom de Benjamin Constant ainsi que celui de Madame Staël ne réapparaissent dans l'histoire du roman qu'à la fin lorsque l'auteure-narratrice parvient à désambiguïser,

grâce aux références directes et indirectes à la psychanalyse, la problématique de l'amour. Comme signe de retour à la réalité, l'auteure-narratrice emploie les noms réels des personnes dont elle a fictionnalisé l'identité. Ainsi, certains prénoms (Ellénore/ Héléne, Claire) que l'auteure-narratrice accorde à ses personnages prennent la forme d'un masque, signe de facticité et d'éclatement identitaire. L'usage des noms propres se veut donc pour C. Laurens une manière de détruire un fragment de son passé, passé qui l'obsède à cause des ombres qui la persécutent. Or cet usage est également un prétexte pour reconstruire ce qui est déjà brisé sans s'écarter très longtemps de la réalité :

On s'est rendormis, j'ai plongé dans un demi-sommeil épais de songes. Alors j'ai vu Benjamin Constant et Mme de Staël, elle portait une robe Empire et lui un jabot sur son habit, car ils arrivaient du temps, ce qui ne les empêchait pas de descendre très gracieusement d'un taxi en bas de la rue Saint-Jacques [...] » (CL. Ni toi ni moi, p. 320-321)

Le projet de modernisation nominale est une médiatisé par le jeu de mots : « *J'ai pensé une chose : pour intégrer mon Benjamin à l'histoire, on pourrait faire comme dans mon projet de roman : Héléne monte une pièce sur lui—ou plutôt : elle a écrit une pièce à partir de ses textes (qui s'appellerait, par exemple, Benjamin l'inconstant).* » (CL. Ni moi ni toi, p. 53)

C. Laurens déconstruit et modernise le nom de Constant en y ajoutant le préfixe (in) qui indique la négation. In+constant nous offre un nouvel adjectif qui fait référence à l'aspect volage du personnage/acteur qui jouera le rôle de Constant dans le temps moderne et qui renvoie également à son amant Arnaud. C. Laurens traite du nom propre en tant qu'adjectif qui permet, tour à tour, de déchiffrer et de révéler le caractère de cet homme devenu personnage de son autofiction.

Par ailleurs, les jeux qui portent sur le nom propre ne sont pas nouveaux chez C. LAURENS qui s'est créé un pseudonyme en transformant son prénom Laurence RUEL en nom : Laurence→ LAURENS en adoptant un prénom énigmatique Camille qui peut désigner à la fois une femme et un homme. Ce prénom n'apparaît dans le roman qu'à la fin de l'histoire comme si c'était une expression de délivrance à laquelle aboutit l'auteure-narratrice après avoir découvert que la mère est à l'origine de la souffrance de son amant. L'énonciation de son prénom est léguée à son amant Jacques le psychanalyste qui fait découvrir à l'auteure-narratrice la vraie vérité : « *Je me suis recouchée, Jacques s'est tourné vers moi, m'a prise dans ses bras, je vous aime, Camille, a-t-il dit d'une voix nette,*

presque catégorique malgré le sommeil, je vous aime—oh, laissons-le m'appeler Camille, pour une fois. » (CL. Ni toi ni moi, p. 320)

Ce travail de destruction/création sous-entend l'envie de l'auteur-narratrice de suppléer le nom du père en détruisant le vrai nom qui l'attache à son père : « *Attaquer le patronyme est, en premier lieu, une façon de s'attaquer au père, dimension soulignée par Lacan.*⁵⁰⁸ »

Il est vrai que l'auteure gomme sciemment le nom de son père en adoptant un pseudonyme, mais cela pourrait être également un mécanisme de substitution que la romancière propose en vue de conquérir un statut privilégié chez son père. En effet, C. Laurens ne rompt pas totalement avec l'histoire de sa vie étant donné qu'elle attribue à un autre personnage/acteur de son film le prénom de sa sœur :

Ellénore/Hélène a une sœur, dans le film. Elle s'appelle Claude parce que leur père voulait absolument un garçon. Elle est comédienne et collectionneuse d'hommes—elle a aimé quelques femmes aussi. » (CL, Ni toi ni moi, p. 39), à propos de laquelle elle donne cette précision : « Ma sœur [Claude] est le premier garçon que j'ai embrassé. (CL. Ni toi ni moi, p. 187)

« Claude » est le prénom que nous trouvons également présent dans son roman : *Dans ces bras-là*⁵⁰⁹ qui traite de la complexité de la relation entre les sexes. Chez C. Laurens, le prénom sert, non seulement à moderniser les histoires d'antan et à donner un nouveau souffle au passé, mais il permet également de créer de nouvelles relations avec le père et combler son désir d'avoir des enfants garçons tel qu'elle l'explique dans le roman précité. En effet, l'auteure-narratrice détruit l'image parentale en changeant son nom et son prénom mais cette destruction répond au besoin du père d'avoir un fils. Ainsi, le prénom sert de substitut affectif. Cela nous amène à dire que la destruction de l'image parentale dissimule chez l'auteure-narratrice une « impulsion de création » qui atteste de sa compétence à manier la langue pour dévoiler des informations importantes sur son passé et son origine parce que : « *Les modifications du nom, autoproduites ou bien formulées par autrui expriment la part totipotentielle de l'être humain. Celle-ci n'admet*

⁵⁰⁸ BIZOUARD, Elisabeth, *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op.cit., p.166.

⁵⁰⁹ LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*, op.cit.

d'essentiel que son désir, se veut sa propre origine et donc anéantir toute référence patronymique.⁵¹⁰»

Le travail effectué au niveau du pseudonyme permet à C. Laurens, tour à tour, de s'attaquer au nom du père et de faire preuve de ses performances créatives d'écrivain qui lui valent une certaine valeur aux yeux de ses parents. En effet, cet effort créatif autorise à C. Laurens de se substituer à la mère et à réajuster son image aux yeux du père en lui offrant symboliquement l'enfant désiré.

Par ailleurs, le prénom permet à l'auteure-narratrice de faire face à la disparition de son fils et de creuser la béance entre le réel et le fictionnel. En effet, la citation du vrai nom du fils (Philippe) et son refus de le modifier protègent le souvenir de l'enfant perdu contre toute forme d'anéantissement, ce qui rend son absence de plus en plus présente : *« On n'est pas obligés de coller à la réalité, excusez-moi, je suis ridicule. A part le prénom de Philippe, on peut (on doit ?) tout changer »* (CL. *Ni toi ni moi*, p. 112)

Cette absence présente nous rappelle les propos de L. Nunez qui écrit : *« l'absence est une présence plus forte que la présence.⁵¹¹»*

« Philippe » est un signifiant qui se transforme, sous l'emprise du temps, en une image obsessionnelle qui hante l'esprit de l'auteure-narratrice, cette mère qui n'a pas fait le deuil du fils perdu et qui sombre dans la mélancolie et l'angoisse. Ce qui explique sa présence dans plusieurs romans écrits par C. Laurens. La naissance/mort de « Philippe » affecte la création onomastique chez l'auteure-narratrice étant donné que cette dernière veille à lui réserver dans ses textes un espace très large afin de garder son souvenir vivant car comme elle l'écrit :

Avant, oui, tu pouvais, tu savais faire, et même choisir des noms avec soin, des noms qui fassent sens dans le roman, des noms intelligents porteurs d'un secret, d'un clin d'œil ou d'un rire – avant oui, mais plus maintenant, maintenant tu ne peux plus jouer avec les noms, tu n'y arrives plus. C'est depuis Philippe, depuis qu'il est couché dans les mots comme il l'est dans la terre, tu ne peux plus.⁵¹²

⁵¹⁰ BIZOUARD, Elisabeth. *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op.cit., p 166-167.

⁵¹¹ NUNEZ, Laurent. *La main de Tristan. Marianne*. Paris, 2016, p. 60. [En ligne]. [Consulté le 20 janvier 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.marianne.net/magazine/ils-ont-pourri-la-campagne>.

⁵¹² LAURENS, Camille. *L'Amour, roman*. op.ci.t, p. 29.

Ni toi ni moi écrit deux ans après *L'Amour*, roman comporte une confirmation/infirmité de ces propos. C'est une confirmation dans la mesure où l'auteure nous décrit la vie d'une femme qui subit un deuil multiple et qui préfère le silence à l'emploi d'une langue incapable de traduire ses douleurs. Mais il s'agit également d'une infirmité puisqu'elle ne cesse de dire et de préciser que l'emploi fréquent de certains noms propres connus est déjà une forme de modernisation et donc de création.

De plus, C. Laurens parvient à moderniser le deuil et le nommer autrement en l'associant dans ses romans au prénom de son fils « Philippe » car la citation seule de ce prénom suffit pour donner lieu à une enquête sur les indices de la douleur. J. Derrida nous explique à ce propos que la pulsion de la mort *est une « pulsion cruelle de destruction et d'anéantissement.*⁵¹³»

« Philippe » signifie, tour à tour, l'absence et la présence puisqu'il rappelle à la mère explorée le souvenir de son fils perdu et il lui donne la possibilité de le rendre existant. L'auteure-narratrice réinvente le prénom « Philippe », qui représente pour elle le cycle d'une vie et d'une mort confondues, en l'associant à un souvenir impérissable. Elle dit à ce propos :

*La sage-femme penchée sur moi, tout contre mon visage, dans la salle d'accouchement, me demandant de « donner un prénom » à l'enfant. Et jamais je n'ai senti d'aussi près la course contre la mort, contre la montre, la rivalité de la mort et du mot, et qu'il fallait absolument, de toute urgence, le « déclarer », le dire, le désigner, pour qu'il existe. Et je cherchais désespérément un prénom dans ma tête – « vous saviez que c'était un garçon ? – disait-elle, je répondais oui, oui je le savais. « Alors, comment pensiez-vous l'appeler ? » Et je cherchais toujours un autre prénom, pas celui-là, un autre, le nom d'un autre enfant – car comment ce prénom-là pouvait-il être celui d'un mort ? – cherchant toujours, secouant la tête, me dégageant de cette emprise, le retenant, le protégeant de tout mon corps, puis, à la fin, le lâchant, acceptant, consentant à ce que ce soit ce nom-là, cet enfant-là, acceptant que ce soit lui Philippe, cet enfant-là qui mourait hors de mon ventre. Le reconnaissant.*⁵¹⁴

« Philippe » devient donc dans les romans de C. Laurens un signifiant intrinsèque au drame de la perte et la mort, il est comme un nouveau synonyme de l'adjectif « perdu ».

⁵¹³ DERRIDA. Jacques. *États d'âme de la psychanalyse*. Paris : Galilée, 2000. p. 14.

⁵¹⁴ LAURENS, Camille. *Tissé par mille*, op.cit., p. 45.

Par ailleurs, elle tend à préserver le prénom « Jacques » contre toute tentative de modification. En effet, ce prénom renvoie à son ami/amant psychanalyste, grâce auquel elle réussit à déceler le secret du changement subi et inattendu de son amant Arnaud, alias Adolphe et de Benjamin. Il n'est pas vain, par ailleurs, que ce prénom reste non soumis à aucune tentative de destruction étant donné qu'il est aussi le prénom du psychanalyste très réputé : Lacan. La figure du psychanalyste constitue pour l'auteure-narratrice une référence pour affronter les turpitudes de la vie et soulever plusieurs questionnements :

Et puis il y a l'amant d'Hélène, Jacques (pour ce prénom, vous n'avez pas le choix, j'y tiens beaucoup). C'est une sorte de compagnon occulte, d'amant au long cours comme certaines femmes en ont, plus qu'on ne croit. Pas vraiment un ex—car il n'est jamais complètement sorti du champ—, plutôt, comment dire : un off. Une marge, sachant que la marge appartient à la page. Il a son âge, il est marié, il a une ribambelle d'enfants, des pensions alimentaires, des horaires compliqués, enfin vous voyez le profil, s'il vous faut un dessin, je vous le ferai plus tard. Jacques serait psychanalyste—un psychanalyste pas clair, pas clair du tout même, mais capable néanmoins de fournir un autre éclairage à l'histoire : je vous l'ai dit, je n'ai pas vraiment envie de revoir ou de rejouer ; ce que je veux, c'est donner un sens—comprendre. (CL, Ni toi ni moi, p. 40)

De plus, le patronyme "Jacques" que l'auteure-narratrice maintient aussi bien dans le roman que dans le film est un clin d'œil complice qu'elle fait au lecteur, clin d'œil relatif aux études lacaniennes qui portent essentiellement sur la langue et le discours de l'autre pour construire le sens à la base de l'inconscient. J. Lacan écrit à juste titre : « *La pluralité des sujets bien entendu ne peut être une objection pour tous ceux qui sont rompus depuis longtemps aux perspectives que résume notre formule : l'inconscient c'est le discours de l'Autre.*⁵¹⁵ »

Le prénom de Jacques est très significatif pour l'auteure-narratrice qui effectue tout au long de l'histoire un travail analytique où l'inconscient se manifeste à travers la langue à l'œuvre. Le rôle du prénom conservé « Jacques » explique la singularité de la présence du psychanalyste dans la vie de cette femme qui ne cesse d'en faire un personnage particulier dans ses romans, à l'instar d'Abel Weil dans *Dans ces bras-là*. C. Laurens insiste sur le prénom « Jacques » pour rendre compte de l'importance de la langue qui constitue, pour Jacques Lacan, un vaste champ d'expérience :

En même temps, je lis le papier qu'elle m'a remis, je lis Jacques, ce prénom est comme un signal pour moi, je ne vous dirai pas pourquoi, ce serait trop long, mais enfin j'ai le réflexe de Pavlov, Jacques, ça m'intéresse aussitôt.

⁵¹⁵ LACAN, Jacques. *Ecrits I*, op.cit., p. 24.

Le nom m'est inconnu, l'adresse est proche de chez moi, j'irai à pied si je devais y aller. « Oh mais si, je vous en prie, n'ayez pas peur : il est gentil ! Je le connais depuis quinze ans, c'est mon analyste, mais c'est un ami aussi, vous voyez ? (Je vois). (CL. Ni toi ni moi, p. 58)

Cela se confirme lorsque l'auteure-narratrice met en valeur l'apport de son amitié avec Jacques dans l'écriture de son roman en associant son nom à celui de J. Lacan. En effet, C. Laurens détruit et modernise en même temps le nom de Jacques LACAN, le psychanalyste très connu par la célèbre expression « Le nom du père », étant donné qu'elle dissocie son nom en ne gardant que le prénom en vue d'en faire le représentant de la fonction du langage dans la construction du sens dans son roman :

J'avais très peu reparlé d'Arnaud à Jacques : il était jaloux de cet amour sans en avoir jamais soupçonné ni l'intensité ni surtout le prolongement depuis deux ans, il avait été soulagé de notre rupture et était très tendre, depuis. C'était lui qui m'avait donné l'idée du titre en me racontant l'anecdote de Lacan, le bal masqué, mais je ne lui avais pas demandé de lire les épreuves, et visiblement il ne pensait plus du tout à cette histoire. (CL. Ni toi ni moi, p. 309)

Le retour à la réalité s'effectue dans le roman par le biais du prénom « Jacques » car l'auteure-narratrice n'accepte que de lui, son amant jaloux, la prononciation de son prénom « Camille » pour insinuer qu'il est le seul qui la connaît réellement.

Chaque nom joue donc dans le roman de C. Laurens un rôle bien déterminé qui atteste de son travail de création et de son besoin d'assigner au nom une fonction autre que la désignation.

III-2-3- Nommer : de l'origine à la différence

Chez M. Mokeddem, la destruction du nom du père s'effectue essentiellement grâce au procédé de la *fictionnalisation* du nom que nous avons étudié dans la première partie de notre travail. Par ailleurs, le nom de la protagoniste qui s'appelle Sultana Medjahed est inspiré de son père qui appartient à la tribu des Chaâmba. Cette appartenance tribale est mise en relief vers la fin du roman lorsque les femmes du village informent Sultana que son père voyait en elle une source incontestable de force et de fierté : « « Chaâmbi, pose-la, ce n'est qu'une fille ! » Il riait de son rire fort et rétorquait : « Bande d'ignares, regardez-la bien ma fille, elle vaut plus que tous vos garçons réunis ! » (MM. *L'Interdite*, p. 174)

Le nom du père n'apparaît dans le roman qu'associé à sa tribu. En effet, l'auteure ne lui attribue aucun nom ni prénom :

-Et moi, je me souviens si bien de ton père. Un grand Chaâmbi avec une moustache comme seuls en ont les Chaâmbis, et avec leur majesté.

Je m'écrie :

-Oui !oui ! (MM. L'Interdite, p. 172-173)

L'appartenance tribale, qui se veut également un marqueur identitaire, sert de patronyme générique pour identifier le père de Sultana. Cette filiation est précisée dans la note de bas de page consacrée à la présentation de la tribu de Chaâmbi : « *chaâmbi : de la tribu des Chaâmba (hauts plateaux, Méchéria), réputée pour ses preux cavaliers et sa résistance à la colonisation* ». (MM. *L'Interdite*, p. 172)

« Chaâmba » est donc le signifiant qui définit en même temps la tribu et le nom du père de Sultana et il sert à désigner le lien symbolique entre la fille, son père et leur origine commune.

Le nom de Sultana Medjahed est explicitement inspiré d'un trait définitoire de la tribu de son père qui se caractérise par la résistance et le combat. En effet, Medjahed signifie en arabe combattant et résistant. L'auteure-narratrice opte pour cette technique pour laisser voir une relation avec le père éclairée par le doute et l'hésitation mais qui n'est pas non plus dépourvue d'affection. La forclusion du nom du père s'opère dans *l'Interdite* par le recours de l'auteure-narratrice à l'anonymat du père car elle se contente de le désigner par son appartenance tribale.

Cette destruction/création se manifeste également par le jeu sur le synonyme. Le souvenir du meurtre de la mère par le père reste vivace dans la mémoire de Sultana. En effet, l'auteure-narratrice fragilise son rapport avec son père sans pour autant le rompre pour de bon en optant pour un patronyme ayant le même sens que le nom de la tribu de son père, patronyme qui ne l'attache pas directement à son père. Le recours au synonyme donne à voir une relation Père/fille nuancée et incertaine. Ainsi, M. Mokeddem exploite le patronyme, en tant que forme de destruction de la relation de Sultana avec le père, pour redonner symboliquement à sa mère morte sa place perdue. Par ailleurs, l'omission du nom du père répond aussi à l'exigence de le présenter en tant qu'être étranger différent des autres hommes du village, autrement dit, sans nom : « *Ton père était l'étranger d'ici. Un étranger instruit, différent.* » (MM. *L'Interdite*, p. 175)

M. Mokeddem exprime la volonté de l'auteure-narratrice de donner à sa mère une nouvelle présence dans sa vie en transgressant des règles convenues de la nomination, car elle opte pour un nom qui ne la renvoie pas explicitement à son père. De plus, elle ne désigne pas son père en tant qu'un individu à part entière mais plutôt comme un homme inconnu avec lequel elle n'entretient aucune relation affective.

III-2-4- De petits noms, petites choses et autres réalités

En effet, les trois romancières recourent dans leurs textes à l'utilisation des diminutifs, technique qui leur permet d'exprimer la forclusion du nom du père et de révéler d'autres réalités liées à la mère. L'utilisation de ces petits prénoms leur permettent de se chosifier symboliquement et de devenir un objet de plaisir mis à la disposition du désir de la mère car : « *Semblant être conservé, le nom propre devient nom commun : celui d'un objet anonyme, avec lequel le locuteur joue comme il veut.*⁵¹⁶ »

Chaque diminutif relate l'histoire d'une relation affective mère/enfant et exprime le vide que laisse l'absence de la mère dans la vie de chaque narratrice. Ainsi, C. Laurens utilise le diminutif à la fin de l'histoire quand elle parvient à préciser la dernière scène de son film. L'emploi du diminutif l'aide à dresser le portrait de l'enfant joyeux qui s'est éteint depuis la disparition de l'amour maternel de sa vie. Au moyen du diminutif, l'auteure-narratrice réussit à récupérer l'objet perdu, autrement dit, l'affection maternelle qu'elle a perdue en éprouvant de la jouissance ; l'utilisation du petit prénom chatouille aussi bien la mémoire que l'oreille et procure à cette femme dépourvue d'amour une lueur d'espoir et lui rappelle l'image de la mère affectueuse et attentionnée :

Je suis couchée dans mon lit à barreaux, celui dans lequel ma fille dormira plus tard, je n'ai guère plus d'un an. Je gazouille en regardant jouer le soleil. Je vois la scène : la porte s'ouvre. Plongée sur le visage de l'enfant qui s'illumine, tous ses traits rient au bruit des pas, contre-plongée sur le visage de la mère, elle est vêtue d'un corsage clair, elle est jeune, gaie, lumineuse, ses yeux brillent d'un extraordinaire éclat, elle reste un moment au-dessus du lit en répétant joyeusement Léle, Hélène, le champ-contrechamp saisit l'échange des regards, l'amour qui traverse. (CL. Ni toi ni moi, p. 314)

⁵¹⁶ BIZOUARD, Elisabeth. *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op.cit., p. 167.

Nous constatons que la mère est la seule personne qui a le droit d'employer le diminutif « Lélé » pour désigner l'auteure-narratrice, comme si ce diminutif était un privilège exclusif que l'auteure-narratrice accorde à la mère. Cette dernière fait usage de ce petit prénom qui lui rappelle l'image de sa fille enfant, celle d'un être faible et innocent réclamant l'affection maternelle pour obtenir la force dont il a besoin. Ainsi, l'auteure-narratrice réussit, grâce à ce diminutif, à être un objet de plaisir pour la mère.

Sultana a recours également à un diminutif qui lui a été attribué par une femme particulière qui a su remplacer temporairement sa mère absente :

Je revois cette femme. Elle s'appelait Emna. Un beau jour, son mari décréta, papier officiel en mains, que dorénavant elle se prénommerait Sarah. Elle haussa les épaules. Israël, le gouvernement français, c'était si loin d'elle, me resta étranger. Moi, je gardais Emna, seule tendresse durant des années. Son affection, comblant un peu du vide laissé par ma mère disparue, m'avait fait adopter le mellah juif. Emna me serrait contre sa poitrine en murmurant : « Mon oisillon, mon petit, petit moineau ». La douceur convaincante de cette répétition, « petit, petit », me restituait un peu de l'enfance emportée par ma mère. [...] Les joies de l'indépendance ont été attristées par le départ d'Emna. Avec elle, j'ai perdu les derniers lambeaux de l'enfance. Elle m'a faite orpheline une seconde fois. [...] Emna, deux lettres distantes puis l'engloutissement dans la vie d'une Sarah étrangère ; [...] Les soubresauts de l'inconscient, qui travaille malgré ma torpeur, ont propulsé mes pas jusque-là, jusque dans cette aire d'amour toujours allumée en moi. Ma seconde Sultana en ronronne, un miel de peine dans le poitrail. Elle mettra des jours à le savourer et à s'en mettre. (MM. L'Interdite, p. 84-85)

Emna, dont le nom fait référence à l'assurance et la sécurité, « aman », choisit pour Sultana, sa fille adoptive, un diminutif unique en son genre puisqu'il signifie oiseau, signe d'affection et de faiblesse. Le souvenir de la mort de la mère et les sentiments de solitude s'intensifient chaque fois que Sultana entend Emna prononcer cet appellatif, comme si ce diminutif était un marqueur du passé douloureux de l'auteure-narratrice. Or, la tendresse d'Emna et sa grande attention à l'égard de l'auteure-narratrice expriment la valeur symbolique de ce diminutif, celle de la protection et la sécurité. L'emploi d'Emna du diminutif (oiseau → oisillon) donne à lire, par l'entremise du déterminant (mon), son engagement à soutenir Sultana et à la préserver des dangers qui les menaçaient à Ain Nekhla. Grâce à Emna, sa mère adoptive, l'auteure-narratrice parvient à reconquérir l'affection maternelle et à être symboliquement un objet de plaisir/désir pour la mère.

Ce diminutif employé par Emna pour cajoler Sultana nous dit le désir de cette dernière de protéger l'image de sa mère de l'oubli. En effet, ce diminutif prend la forme

d'un souvenir inhérent à l'image de ces deux femmes qui ont marqué, par leur présence/absence, la vie de Sultana. Nous remarquons également, que par le truchement de ce diminutif « oisillon, moineau », Sultana consent au désir de sa deuxième mère en acceptant ce prénom qui la chosifie pour laisser voir sa faiblesse et son besoin de tendresse maternelle.

Cette jouissance ressentie par Sultana est la même chez Marie Rivière lorsque sa mère, absente dès la mort de son frère, opte pour un diminutif la désignant : « « *Ma petite Marion* », *ma mère m'embrasse sur le gué au-dessus des nénuphars.* » (MD. *Le Pays*, p. 79)

D'ailleurs, même la folie intrigante du frère adoptif donne lieu à l'utilisation d'un diminutif connotant la tendresse : « « *Pablo Rivière est de retour. Il me regarde. Pendant deux secondes, le fou obèse aux yeux éteints est remplacé par Pablito* » (MD. *Le Pays*, p. 30)

Des sentiments de tranquillité et de jouissance se dégagent de l'emploi de ces diminutifs. En effet, Marie se sent de plus en plus proche de sa mère et la folie de son frère cède la place à l'image vivante d'un frère beau et serein. Ainsi, l'auteure-narratrice parvient, grâce à son recours au diminutif « pablito », à avoir le don de manipuler l'image de son frère pour l'embellir et garder de lui un beau souvenir.

Par ailleurs, la création des diminutifs devient un trait caractéristique de la famille de Marie Rivière. En effet, la mère donne à l'auteure-narratrice un diminutif qui la chosifie et qui laisse voir le rapport d'appartenance de la fille à sa mère qui est la seule la désignant ainsi : « « *Marion* », *ma petite marionnette* », *dans notre famille on aime les diminutifs.* » (MD. *Le Pays*, p. 79)

Marie subit donc une double métamorphose : Marie→ Marion→ Marionnette. Ce dernier diminutif laisse voir explicitement un aspect ironique. Marie se soumet volontairement au désir de sa mère en montrant sa joie de cet appellatif et accepte d'être manipulée comme une marionnette dans le dessein de satisfaire le désir maternel. Il est vrai que Marie Rivière conserve l'origine de son nom « Marie », mais cela n'empêche pas qu'elle vise à mettre en relief cet aspect ironique de son prénom pour le transformer en un objet soumis à la volonté de la mère car : « *comment chosifie-t-on ? On peut*

modifier le nom ou le prénom en nom commun : « Martinette » à la place de Martine, pour une petite fille désobéissante.⁵¹⁷»

Dans les trois romans, la mère est le locuteur qui prononce ces diminutifs et auquel les auteures-narratrices donnent le plein droit de jouer avec leurs noms dans une tentative d'être, au regard de la mère, un objet de désir qui lui offrira, grâce à cet effort créatif, la jouissance.

Les auteures-narratrices s'identifient à ce qui manque à la mère : l'objet phallique. Chacune d'elles a exploité cette notion psychanalytique pour expliquer sa rupture affective avec la mère, rupture qui laisse voir un Moi vide et fantôme réclamant cet objet de manque et de désir pour parvenir à la jouissance et devenir fort de nouveau. Les trois auteures-narratrices parviennent à une sorte de délivrance de la douleur du passé en réussissant à se réapproprier symboliquement, grâce à la fonction symbolique du phallus et l'effort créatif, l'image de la mère après une longue absence.

La création se manifeste chez M. Darrieussecq, notamment, à travers sa capacité à créer des prénoms qui n'existent pas dans la vie courante pour distinguer les membres de sa famille. Ces noms sont le moyen qu'elle a employé aussi afin d'effectuer la forclusion du nom du père. En rejetant symboliquement l'appartenance de ses enfants à leur père, l'auteure-narratrice fait valoir son rôle comme mère qui veille à protéger ses enfants des sentiments de solitude et de vide qu'elle a vécus à cause de l'absence de sa mère. Marie Rivière donne à ses enfants des prénoms particuliers qui portent son empreinte personnelle afin que son image de mère reste vivante à jamais.

C. Laurens, par contre, opte pour la simplicité en réactivant le sens de l'histoire par l'intrusion de certains prénoms connus. Elle exploite les patronymes dans leur forme complète : signifiant + signifié puis elle les transforme en des mots-clés qui désignent son deuil et sa peine.

M. Mokeddem exploite les rapports identitaires pour nommer ses personnages. Elle traite des relations socio-familiales détruites par les traditions et les fausses valeurs qui ont caractérisé l'Algérie pendant les années 90 par l'emploi des noms laissant voir,

⁵¹⁷*Ibid.*

au travers de leur effet sémantique, son esprit créatif. La synonymie (Medjahed/châambi) lui permet d'exprimer aussi bien son appartenance à son père que la relation instable qu'elle entretenait avec lui.

Nous constatons aussi chez les trois romancières que l'abolition du nom est à l'origine de la création du sens de la vie qu'elles ont perdu à cause de l'absence de la mère. Cette destruction/ création du nom propre se laisse voir davantage à travers les autres procédés créatifs opérés au niveau d'autres noms des personnages et la création de certains prénoms qui n'ont jamais existé auparavant pour ériger le mal de l'absence en jouissance. Cependant, nous remarquons, qu'en dépit de la destruction du père/du nom du père, chaque romancière conserve un lien avec le père car comme l'explique à juste titre J. Lacan :

*La relation ternaire de l'Œdipe n'est pas tout à fait omise, puisque la révérence de la mère y est tenue pour décisive, se ramènent à la rivalité des deux parents dans l'imaginaire du sujet—soit à ce qui s'articule dans la question dont l'adresse apparaît être régulière, pour ne pas dire obligatoire, en toute enfance qui se respecte : « Qui est-ce que tu aimes le mieux, papa ou maman ? ».*⁵¹⁸

Par le biais de cette destruction/création du nom propre, les trois romancières ont donné à voir une relation tripartite (enfant/ mère/ père). En effet, l'effort déployé pour exprimer le rejet du nom du père pour faire valoir la présence de la mère renvoie les auteures-narratrices à la question « qui est-ce que tu aimes le mieux, papa ou maman ? », or leur objectif est loin d'examiner l'amour parental mais c'est plutôt de combler le vide qu'a laissé l'absence de la mère. Il faut donc aimer beaucoup plus la mère.

⁵¹⁸LACAN, Jacques. *Écrit II., op.cit.*, p. 96-97.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le travail d'investigation mené a permis de « *Considérer l'œuvre des femmes comme un tissu continu qui permettrait d'établir une thématique commune*⁵¹⁹ » celle de l'absence comme premier signe d'une sensibilité absurde à partir d'un corpus de romans autofictionnels où la signifiante et la sur-signifiante du "Moi" apparaissent à plusieurs niveaux. Cette thématique commune de l'absence laisse voir des auteures femmes engagées, au travers de leurs écrits, dans une quête-enquête du sens à redonner à leur existence.

L'étude des trois romans appartenant à des aires culturelles différentes nous a permis de constater, grâce à la pratique de l'intertextualité, que cette différence culturelle est loin de se limiter à un échange d'idées. L'intertextualité qui caractérise le roman autofictionnel comme « embryonnaire », c'est-à-dire en évolution, et que nous avons exploitée tout au long de notre travail de recherche, nous a amenée à prendre conscience que la présence dans le roman autofictionnel de plusieurs intertextes appartenant à des domaines variés a partie liée avec les différentes définitions données de l'autofiction. Elle est selon les propos de Marie Darrieussecq un remerciement non déclaré à tous les écrivains qui ont pu influencer ces auteures et qui les ont également aidées, grâce à leurs pensées, à traduire les méandres de leur « Moi » : « *Merci à tous les livres que j'ai lus. Sans eux, je n'aurais pas écrit. Ma vie n'y aurait pas suffi.*⁵²⁰ » a pu dire M. Darrieussecq.

Dans les trois romans que nous avons étudiés, les auteures-narratrices sont présentées comme, d'abord, de ferventes lectrices dont l'imagination est nourrie des auteurs classiques. Leur écriture autofictionnelle se donne à lire comme une tentative de donner du sang neuf à leur passé livresque. Le recours des trois romancières, par le truchement de la pratique de l'intertextualité sous ses formes variées, à d'autres voix/voies pour écrire leurs romans justifie la pluralité des définitions données de l'autofiction, définitions puisées, à l'instar de l'histoire et de la forme du roman, dans des domaines différents.

La fictionnalisation de l'identité des écrivaines et l'histoire des auteures-narratrices ont justifié (en dépit de la présence de plusieurs points de croisement entre l'histoire de chaque roman et le vécu vrai de ces auteures) la modification des patronymes

⁵¹⁹ DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-Femme*. Paris : PUF, 1981, p. 6-7.

⁵²⁰ DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police : Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, op.cit., p. 390.

des sujets et de quelques détails de leur vie intime. D'autre part, la manipulation de la langue, à travers les différents procédés scripturaires étudiés dans le cadre de cette recherche comme signe d'une imagination créative fertile, atteste que ces auteures-femmes ont exploité dans leurs textes les différentes définitions de l'autofiction. Ce faisant, elles appellent à unir toutes ces définitions pour donner une nouvelle signification du « Moi », celle d'un « Moi » morcelé qui parvient, par le biais de cette notion qui se refuse à la linéarité, à exprimer tour à tour son déchirement et la possibilité d'aboutir à l'union en rassemblant dans le même espace narratif des définitions en opposition.

L'écriture autofictionnelle, à laquelle les trois auteures ont recours dans leurs textes, est alors une autre manière de soumettre leur "Moi", comme dans l'appareil psychique, à deux forces inconscientes : le « ça » décrit par la pulsion de conquérir le désir de la mère et le « surmoi » qui va à l'encontre de la volonté de ces auteures de dévoiler complètement leur vécu au risque de nuire à des personnes avec lesquelles elles partagent certains secrets, ce qui explique encore une fois la présence du procédé de la *fictionnalisation* dans leurs textes.

La signification du Moi de ces auteures transparait en premier lieu à travers les thématiques abordées, qui sont proches de leur vie intime, et au niveau de la forme du texte aussi.

La thématique de l'absence présente dans le roman autofictionnel, depuis *Fils* de S. Doubrovsky ainsi que dans notre corpus, constitue un invariant du texte autofictionnel étudié. Nous n'avons certes pas eu l'occasion d'en interroger toutes les modalités mais cette thématique est susceptible d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'étude future de la notion de l'autofiction. Dans les trois romans, les auteures-narratrices souffrent d'une absence avérée d'affection liée à des êtres chers (à l'instar de l'amant et du frère) mais cette absence masque la vraie absence, celle de la mère, qui a bouleversé, depuis l'enfance, leur vie. L'absence de la mère, réelle ou figurée, est à l'origine de la perte du vrai sens de la vie. Effectivement, les trois romancières ont présenté dans leurs romans des mères distantes et/ou mortes, mères à cause desquelles l'amour qu'elles pourraient prodiguer a perdu son essence, amour qui devient selon Camille Laurens un « hamour ».

Cette perte du sens a aiguë la vision du monde de ces femmes qui deviennent sensibles aux moindres manifestations du changement du monde autour d'elles. Leur silence (phase du mutisme étudiée) est certes une expression du rejet de cette existence

dépourvue du sens équilibrant auquel elles aspirent, mais il est aussi un silence de méditation qui atteste d'une pensée qui mûrit malgré l'absence du mot qui la traduit.

Grâce à l'exploitation de la notion de « la nausée » sous un angle camusien, nous avons pu confirmer que la nausée ressentie par les trois narratrices est certes le signe d'une crise existentielle mais elle autorise également une autre révélation de « *la sensibilité absurde* » présente dans ces trois romans autofictionnels. En recourant à *La Nausée* de J. Sartre, A. Camus a exploité un trait intertextuel pour expliciter la notion de « *la sensibilité absurde* » dans son essai *Le mythe de Sisyphe*. Nous nous sommes arrogé le même droit d'exploiter à la fois deux fragments intertextuels pour dire que notre corpus ressemble, au travers du vécu de ces femmes devenues étrangères et mutiques au sein de leur société, à *l'Étranger* de Camus, où la mort de la mère amène Meursault à afficher son indifférence à l'égard de la vie, mais qui est aussi le commencement d'un long périple dans la voie menant à cette « *sensibilité absurde* ». En tant que signe de création littéraire, la technique de la mise en abyme a permis aux auteures narratrices, contrairement à A. Camus qui a cité l'absence de la mère dans l'incipit de *l'Étranger*, d'évoquer la mère absente vers à la fin de l'histoire de chaque roman de notre corpus d'étude afin de laisser le soin au lecteur d'identifier cette grande source d'absence du sens de la vie, car autrement, ces textes seraient une simple parodie de *l'Étranger*.

Dans la deuxième partie de cette étude, nous avons pu confirmer que la perte de la volonté d'agir qui accompagne la perte du sens de l'existence est temporaire chez les trois auteures-auteurs narratrices qui ont vécu une phase de stagnation, puisque, grâce à la pratique de l'écriture, elles ont cherché des explications au changement inattendu de leur vie.

M. Darrieussecq a mis en scène une femme qui tisse de nouveaux liens avec la mère en exploitant leur relation professionnelle. C. Laurens recourt à la psychanalyse pour repenser sa relation avec son amant, avec son fils et surtout avec sa mère. Le personnage de M. Mokeddem aide les femmes de son village à reconquérir leur être pour sortir de la passivité séculaire qui entrave leur vécu.

La première forme de cet « agir futur » dont l'écriture analytique est le tremplin s'exprime par les thématiques traitées par les auteures, thématiques attestant que : « *la*

*fiction n'est pas un amusant miroir aux alouettes : elle est recherche de la vérité*⁵²¹», celle d'un sens indispensable à donner à sa vie pour continuer dans la voie du possible. Les trois narratrices réussissent à percer le mystère de l'absence du sens dans leur vie. Elles ont compris que tout est lié à la mère d'où l'orientation auto-analytique de leurs écrits.

Par ailleurs, nous avons pu déceler tout au long de notre analyse un lien commun aux trois romans autofictionnels étudiés, lien qui se résume en une promesse non-tenue dans les trois histoires relatées. En effet, Camille était victime d'une promesse non tenue par son amant et sa mère ; Marie n'a pas respecté la promesse faite à sa grand-mère d'apprendre la langue yuoangu et Yacine ne tient pas la sienne vis-à-vis de Dalila. Cet invariant thématique commun présent dans des romans autofictionnels écrits par des auteures femmes médecins et psychanalystes et appartenant à des aires culturelles différentes, pourrait constituer la pierre angulaire d'une nouvelle recherche portant sur l'autofiction dans le dessein d'affirmer ou d'infirmer que la promesse non-tenue est un autre invariant du texte autofictionnel, invariant qui pourrait fonctionner comme un nouveau trait définitoire de cette notion.

L'impact du métier de ces auteures sur leur écriture est attesté par le vocabulaire de la psychanalyse et de la médecine présent dans les trois romans. Chaque romancière joue le rôle de thérapeute au travers du « je » fictionnel pour exprimer aussi bien ses tourments que sa volonté d'agir et de changer un sort qu'elles refusent de se voir assigner par un Autre familial ou étranger.

La problématique de la langue à laquelle est associée dans ces romans la crise existentielle dont souffre chaque auteure-narratrice traduit explicitement que cette composante essentielle de leur identité est un moyen qui sert, non seulement à communiquer, mais aussi un moyen qui donne de la vie une vue cauchemardesque. Dans *Le Pays* comme dans *Ni toi ni moi*, les narratrices perdent la langue, l'une à cause du déficit linguistique et l'autre à cause de la disparition inexplicable de son amant. M. Mokeddem, quant à elle, fait de la langue un moyen important qui permet à Dalila, son double, de ressentir son étrangeté au sein de son village natal.

Dans la troisième partie où nous avons approfondi le travail sur l'inconscient (et sur les paramètres centraux de notre objet d'étude), les différents procédés scripturaires

⁵²¹ *Ibid.*, p. 382.

mis à l'œuvre attestent de l'imagination de chaque auteure pour nous raconter la même histoire par le biais d'un langage crypté. Ce volet d'étude, nous a permis d'exploiter la définition de l'autofiction selon S. Doubrovsky pour constater que les trois auteures-narratrices transgressent les normes de la langue et génèrent une langue propre au roman autofictionnel, celle qui raconte « *une autobiographie de l'inconscient*⁵²² ».

Dans cet ordre d'idées, le traitement de la notion de deuil inscrite dans son rapport avec la langue maternelle présente M. Darrieussecq et M. Mokeddem comme des auteures francophones pour qui l'espace textuel est une aire d'auto-délivrance du mal qui les mine pour raviver l'image de la mère morte. Cependant, étant française, C. Laurens reste prisonnière dans la langue française sans pouvoir s'inventer une existence linguistique qui n'est pas la sienne propre. Certes, le simulacre langagier étudié permet de repositionner la mère dans la vie de chaque narratrice mais il sert aussi à incarner cette mère absente/présente qui ressemble à ces mots de la langue maternelle absents/présents dans la bouche et les textes de ces auteures-narratrices. L'étude de la déconstruction, en tant qu'expression de révolte et comme deuxième aspect du deuil de la langue maternelle, présente les trois romans comme des espaces fantomatiques habités par des voix autres que celles des auteures narratrices. La citation de certaines expressions et termes relevant des domaines non-littéraires crée une dissonance de voix appartenant à des personnes inconnues à l'instar des fantômes qui reviennent dans la vie de ces femmes souffrant d'un manque à être généré par leur vécu.

Le dédoublement et la technique du mot d'esprit étudiés en tant que stratégie essentielle de l'écriture analytique dont le sujet et l'objet de l'analyse sont les auteures dans chaque roman, donnent à voir un Moi tiraillé entre la force de l'inconscient et le pouvoir de la réalité amère vécue. Les trois auteures-narratrices expriment leur étrangeté au monde par le recours au procédé du dédoublement, autre synonyme de la « *sensibilité absurde* », qui se manifeste selon des techniques différentes d'un roman à l'autre et qui laisse voir l'absence de l'unité de l'être. Encore une fois, la langue sert à décrire thématiquement et formellement les douleurs de ces auteures-narratrices. Par ailleurs, l'objet phallique qui lie dans les textes le signifiant et le symbolique exprime le désir de ces femmes de reconquérir l'attention maternelle au travers de la forclusion du nom du père, comme nous l'avons étudiée.

⁵²² Cf. Introduction générale, p. 14.

Nous avons constaté que dans l'histoire de chaque roman le père est mis soit en retrait, comme dans *Ni toi ni moi*, soit négligé sans qu'il ne subisse une critique virulente à l'instar du père de Marie Rivière dans *Le Pays*, ou alors présenté sous une image corrigée après la découverte de la réalité d'évènements du passé comme le père de Sultana Medjahed dans *l'Interdite*. Les auteures-narratrices ne manifestent aucun acharnement excessif à l'égard du père pour focaliser l'attention du lecteur sur la mère en tant que source principale du sens de l'existence. Son absence a été dans notre corpus le commencement de « *la sensibilité absurde* » ressentie par les trois auteures-narratrices pour exprimer une sur-signifiante de leur Moi, ce qui nous autorise donc à proposer une autre définition de l'autofiction : elle serait une écriture qui donne à lire une signifiante et une sur-signifiante du "Moi" générées par le fond et la forme du récit et marquées par une « *sensibilité absurde* » née essentiellement de l'absence, figurée ou réelle, de la mère.

Nous avons tenté d'exploiter dans notre corpus les éléments qui servent notre problématique, mais nous pouvons dire que cet ensemble de romans contient d'autres points forts qui ouvrent de nouvelles pistes de recherches que nous n'avons pas eu l'occasion de développer dans la présente analyse.

Notre travail ne prétend donc pas atteindre la perfection mais il est une tentative d'exploiter l'imaginaire pour comprendre le Moi de ces auteures femmes étant donné que : « *sans imaginaire, le Moi ne tiendrait plus non plus.*⁵²³ »

⁵²³DARRIEUSSECQ, Marie : *Rapport de police : Accusations de plagiat et autres modes de la fiction*, op.cit., p. 386.

Résumé en français

Notre travail de recherche s'intéresse à l'étude de l'autofiction en tant que notion qui se refuse à tout compromis de définition. Le constat fait d'une impossibilité de la critique littéraire à donner de l'autofiction une définition unanime nous a été une opportunité pour soumettre cette notion à une nouvelle tentative de définition qui est basée essentiellement sur l'étude et l'analyse d'un corpus de romans écrits par des auteures-femmes médecin et psychanalystes : Marie Darrieussecq, Malika Mokeddem et Camille Laurens.

A partir d'un intitulé général — Autofiction : signifiante et sur-signifiante du "Moi" — isolant des paramètres d'étude précis et spécifiques des écritures questionnées, nous avons d'abord exploité le phénomène de l'absence en tant qu'élément commun aux romans étudiés, élément qui a marqué le roman autofictionnel depuis l'invention de cette notion par Serge Doubrovsky. Nous avons lié les différentes absences vécues par les auteures-narratrices à la perte du sens de leur existence générant une « *sensibilité absurde*. » Cette dernière se veut, en effet, le début d'un agir futur traduit dans le roman autofictionnel par l'écriture en tant qu'espace adéquat où s'exprime cette perte du sens, dans le dessein de répondre à la question : comment le roman autofictionnel écrit par des auteures médecin et psychanalystes s'approprie-t-il et adapte-t-il « *la sensibilité absurde* » camusienne comme expression de la signifiante et de la sur-signifiante du Moi des auteures ?

Pour mener à bien notre recherche, nous avons opté pour une méthode d'investigation pluridisciplinaire. La narratologie et les différents travaux liés à l'autofiction nous ont été d'une grande utilité pour démontrer que notre corpus d'étude s'inscrit effectivement dans le genre autofictionnel. Par ailleurs, l'analyse de certaines relations intertextuelles nous a permis d'étudier la signifiante du Moi de chacune des trois auteures-narratrices.

En outre, l'infiltration de la pensée camusienne et l'apport des travaux de P. Fédida nous ont aidée à étudier l'absence comme invariant dans le roman autofictionnel et à démontrer que le vide ressenti suite à l'absence des êtres chers est le déclic de « *la sensibilité absurde* » chez les trois auteures-narratrices. L'étude du « complexe de la mère morte » nous a amenée à démontrer que le changement du sens de la vie et la naissance

de l'écriture autofictionnelle sont intimement liés à l'absence de la mère. La référence à l'*Etranger* d'A. Camus a révélé comment, au travers de l'écriture, « *la sensibilité absurde* » ressentie par l'autofictionnaliste est générée par l'absence de la mère. Cette « *sensibilité absurde* » est définie dans notre travail de recherche par les modalités de la sur-signifiante du "Moi" pour désigner la crise existentielle vécue par ces autofictionnalistes. Compte tenu de l'inspiration psychanalytique qui caractérise les romans autofictionnels étudiés et le métier des trois auteures, la psychanalyse a ouvert pour nous une voie d'investigation prometteuse pour associer les mots aux maux du vécu, les interpréter à la lumière des données pertinentes des travaux consultés, pour retranscrire la sur-signifiante de leur (s) Moi (s).

La langue dans ses variétés de mise en scène et d'énonciation est apparue comme tremplin qui a aidé ces je-souffrants-narrants à exprimer le mal enfoui en l'être et à l'exorciser, et donc à traduire la signifiante et la sur-signifiante du moi des sujets narrants mis en scène.

La jonction de la signifiante et de la sur-signifiante des figurations du "Moi un et multiple étudiées nous autorise à faire nôtre une nouvelle définition de l'autofiction : une écriture qui donne à lire une signifiante du Moi générée par le fond et la forme du récit et une sur-signifiante du Moi marquée par une « *sensibilité absurde* » liée à l'absence, figuré ou réelle, de la mère.

Mots-clés : Autofiction, Signifiante, Sur-signifiante, *Sensibilité absurde*, Moi.

Résumé en anglais : summary

The research examines the study of self-fiction as a notion which does not allow itself to be defined. The failure to give self fiction a unanimous definition was an opportunity to find a tentative definition for this notion, which is essentially based on the study and analysis of a body of fiction written by women authors doctors and psychoanalysts: Marie Darrieussecq, Malika Mokeddem and Camille Laurens. Under the heading : Self-fiction : meaning and over-meaning of the Self, we have exploited the phenomenon of absence as the common element having impacted the self fiction since the invention of this notion by Serge Doubrovsky. We have linked the different absences lived by these women narrators as the loss of meaning leading to a nonsensical sensibility. The latter notion, seeks to constitute the beginning of a future translated in the self-fiction fiction by writing, as an adequate area where the loss of meaning is expressed, aiming to answer the question : how does the self-fiction fiction written by female writers who are doctors and psychanalysts adapts the nonsensical sensibility as an expression of meaning and over-meaning of the self of the author ?

In order to conduct successfully our research, we have opted for a multidisciplinary method of analysis. The narration and the different works linked to self-fiction have been very useful in demonstrating that the body of study inscribes itself in the self-fiction genre. Furthermore, through the analysis of some inter-textual relations, we have been able to highlight the significance of the self in each one of the three above mentioned female narrators.

Besides, the thought of Camus and the contribution of P. Férida have assisted in the study of absence as invariant in the self-fiction fiction and showed as a consequence that the emptiness felt following the absence of loved ones, is the trigger of a nonsensical sensibility among the three female authors and narrators. Indeed, the study of complex of the dead mother, has allowed us to demonstrate that the change of the meaning of life and the birth of self-fiction writing are intimately linked to the absence of mother. Referring to 'l'Etranger' by A. Camus, the nonsensical sensibility felt by the self-fictionalist is generated by the absence of the mother. This nonsensical sensibility is defined in our research work by the over-meaning designating the existential crisis lived by these self-fictionalists. Taking into account the psychoanalytic inspiration that characterizes the self-fiction fiction and the profession of the three above mentioned authors,

psychoanalysis has opened for us a promising means of investigation to associate words to ailments as well as to transcribe once again the over-meaning of their self.

Language in all its states is the escape that has allowed grieving women to express their pain and sorrow, and therefore to translate the meaning and over-meaning of their self.

By linking meaning to over-meaning, we make up our own definition of self-fiction : a writing which gives the reader a meaning of the self created by the form and content of the story and an over-meaning of the self characterized by a nonsensical sensibility, linked to the absence, symbolic or real of the mother.

Key words : Self-fiction, Meaning, Over-meaning, Nonsensical sensibility, Self.

Résumé en arabe : ملخص

يهتم هذا البحث بدراسة المتخيل الذاتي كمفهوم يرفض أي توسط أو تنازل في تعريفه. والحقيقة لا يمكن الإجماع على تقديم تعريف للمتخيل الذاتي، وهذه فرصة لتقديم هذا المفهوم في محاولة جديدة لتحديد مفهومه، وتقوم الدراسة أساساً على تحليل الروايات المكتوبة بأقلام نسائية، طبيبات وأخصائيات نفسية. ماري دريوساك، مليكة مقدم، كاميل لورانس.

بداية من العنوان العام- المتخيل الذاتي: أهمية الذات ومغزاها، بمعزل عن أدوات الدراسة الدقيقة والمحددة والكتابات التشكيكية.

بداية نقوم بالاشتغال على ظاهرة غياب رواية المتخيل الذاتي وهو المفهوم الذي قام دبروفيسكي بابتكاره. وقمنا بربط مختلف الفوارق التي شهدتها الروائيون - السرديون ويركز على الفقد لتوليد معنى جماعي حساس وسخيف.

هذا الأخير يريد تحقيق بداية عمل مستقبلي يترجم في رواية المتخيل الذاتي بالكتابة في مساحة مناسبة يشرح فيها فقدان هذا المعنى. في هذه الخطة التي ستجيب عن السؤال كيف لرواية المتخيل الذاتي المكتوبة بأقلام روائيين أطباء وأخصائيين نفسانيين، يمكن أن يتخصص ويتكيف ليعبر بحساسية سخيفة كتعبير عن أهمية ومغزى الذات - ذات المؤلف؟

لتنفيذ هذا البحث تم اختيار طريقة متعددة التخصصات. قمنا بالاستعانة بالسرديات ومختلف الدراسات المتعلقة بالمتخيل الذاتي لإثبات بأن جسد الدراسة مسجل تحديداً ضمن التخيل الذاتي، من جهة أخرى تحليل أي علاقة خارج النص يسمح بدراسة مغزى الذات في كل من ثلاثة روائيين - ساردين.

بالإضافة إلى تسلل تفكير كامو ومساهمة أعماله وساعدنا فيديدا في دراسة الغياب
كثابت في رواية التخيل الذاتي، وأظهرت أن الإحساس بوجود الفراغ تابع لغياب
الأحباب وضغوط الحساسية السخيفة عند ثلاثة مؤلفين روائيين.

دراسة عقدة موت الأم تساعدنا على توضيح أن تغيير معنى الحياة وميلاد الكتابة في
التخيل الذاتي هما وثيقتان بغياب الأم. والمرجعية الأجنبية لألبير كامو كشفت كيف
يتم ذلك من خلال الكتابة، وأن الحساسية السخيفة في التخيل الذاتي تتمثل في غياب
الأم. هذه الحساسية السخيفة تعرف في بحثنا هذا وتتم وفق شروط أكثر أهمية عن
الذات لدلالة على الأزمة الوجودية الملاحظة بواسطة متخيلها الذاتيين. وبالنظر إلى
التحليل النفسي الذي يميز روايات التخيل الذاتي تحت قيد الدراسة وهي لثلاثة
روائيين. يفتح لنا التحليل النفسي الطريق ويعدنا لتحقيقها لربط الكلمات المتعايشة مع
الأم. تسلط الترجمة الأضواء على معطيات ذات صلة بأعمال سبق الإشارة إليها
لإعادة نسخ أنا الآخر (س) للذات (س).

اللغة في تشكيلتها ونطقها تظهر كمنصة للوثب تساعد نساءهم اللواتي تعانين لتشرح
لهن كيفية طرد الألم المدفون وبالتالي ترجمة الدلالة ودلالة الذات لمواضيع سردية
بنظامية.

تقاطع الدلالة ودلالة الذات لوجوه الذات هو دراسة مضاعفة تسمح بإعطائنا مفهوم
جديد للتخيل الذاتي : كتابة تمدنا بقراءة دلالة الذات تضم داخل قالب القص ودلالة
الذات مسجلة كحساسية سخيفة مرتبطة بالغياب مصورة لحقيقة الأم.

الكلمات المفتاحية:

التخيل الذاتي، الدلالة، دلالة الذات، حساسية سخيفة، الذات.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

1. DARRIEUSSECQ, Marie. *Le Pays*. Paris : P.O.L, 2005.
2. LAURENS, Camille. *Ni toi ni moi*. Paris : P.O.L, 2006.
3. MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite*. (1993). Paris, Le livre de Poche, 2004.

II- Autres romans des auteures du corpus

II-1- DARRIEUSSECQ, Marie.

1. *Truisme*. Paris : P.O.L, 1996.
2. *Naissance des fantômes*. Paris : P.O.L, 1998.
3. *Le mal de mer*. Paris : P.O.L, 1999.
4. *Tom est mort*. Paris : P.O.L, 2008.
5. *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. Paris : P.O.L, 2010.
6. *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris : P.O.L, 2013.

II-2- LAURENS, Camille.

1. *Index*. Paris : P.O.L, 1991.
2. *Romance, roman*. Paris : P.O.L, 1992.
3. *Les Travaux d'Hercule*. Paris : P.O.L, 1994.
4. *Philippe*. Paris : P.O.L, 1995.
5. *L'Avenir*. Paris : P.O.L, 1998.
6. *Quelques-uns*. Paris : P.O.L, 1999.
7. *Dans ces bras-là*. Paris : P.O.L, 2000.
8. *L'Amour, roman*. Paris : P.O.L, 2003.
9. *Tissé par mille*. Paris : Gallimard, 2008.
10. *Encore et jamais*. Paris : Gallimard, 2013.
11. *Celle que vous croyez*. Paris : Gallimard, 2016.

II-3- MOKEDDEM, Malika.

1. *Les Hommes qui marchent*. Paris : Grasset, 1990.
2. *Le Siècle des Sauterelles*. Paris : Ramsay, 1992.
3. *La Transe des Insoumis*. Paris : Grasset, 2003.

4. *Mes hommes* (2005). Alger : Sédia, 2006.
5. *La désirante*. Paris : Grasset, 2011.

III- Autres auteurs cités

1. BRETON, André. *Nadja*. Gallimard : Paris, 1964.
2. CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*. (1937). Paris : Gallimard, 1996.
3. CAMUS, Albert. *L'Étranger*. (1942). Paris : Gallimard, 2013.
4. CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. (1942). Paris : Gallimard, 2013.
5. CAMUS, Albert. *Caligula*. Paris : Gallimard. 1944.
6. CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1965.
7. CARROLL, Lewis. Trad. fr. par Michel Laporte. *Alice au pays des merveilles*. (1865). Paris : Livre de poche, 2014.
8. CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. (1932). Paris : Gallimard, 1952.
9. CONSTANT, Benjamin. *Adolphe*. (1816). Paris : Livre de poche, 1995.
10. CENDRARS, Blaise. *Moravagine*. Paris : Grasset, 1983.
11. DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
12. DOUBROVSKY, Serge. *Un amour de soi*. Paris : Hachette, 1982.
13. DOUBROVSKY, Serge. *Le monstre*. Paris : Grasset, 2014.
14. GUIBERT, Hervé. *Vous m'avez formé des fantômes*. Paris : Gallimard, 1987.
15. PERSE, Saint-John. *Poésie : Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960*. Paris : Gallimard, 1961.
16. PESSOA, Fernando. *L'Intranquillité*. Paris : Christian Bourgois, 1982.
17. SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Le petit prince*. New York : Raynal et Hitchcock, 1943.
18. SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938.

IV- Ouvrages théoriques

IV-1- Ouvrages théoriques sur l'autobiographie et l'autofiction

1. FOREST, Philippe. *Le roman. Le Je*. Nantes : Pleins Feux, 2001.

2. GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
3. GASPARINI, Philippe. *Autofiction : Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008.
4. JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris : Esprit des péninsules, 2002.
5. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
6. LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.
7. LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986.
8. ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal : XYZ, 1997.
9. VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.
10. VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Paris : La transparence, 2009.

IV-2- Ouvrages théoriques généraux

1. APPELFELD, Aharon. *Histoire d'une vie*. Paris : Seuil, 2005.
2. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1961.
3. BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : J. Cortis, 1968.
4. BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1981.
5. BARTHES, Roland. *Roland Barthes : Noms de personne. Œuvres Complètes*. Paris : Seuil, 2002.
6. BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil, 2009.
7. BAYLON, Christian. *Sociolinguistique : société, langue et discours*. Paris : Nathan, 1991.
8. BIBESCO, Marthe. *Au bal avec Marcel Proust, Les Cahiers Marcel Proust 4*. Paris : Gallimard, 1970.
9. CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XXème siècle ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion, 2001.
10. CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem. Métissages*. Alger : Tell, 2007.
11. CHEBEL, Malek. *Le Corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : PUF, 1984.

12. DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens*. Paris : Léo Sheer, 2011.
13. DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : PUF, 1968.
14. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit, 1972.
15. DELEUZE, Gilles. *Dialogues, avec Claire Parnet*. Paris : Flammarion, 1977.
16. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
17. DELVAUX, Martine. *HISTOIRES DE FANTÔMES : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : La Presse de l'Université de Montréal, 2005.
18. DERMARTINI, Dominique. *Le processus de création picturale : Analyse phénoménologique*. Paris : L'Harmattan, 2009.
19. DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-Femme*. Paris : PUF, 1981.
20. DOUCEY, Bruno et al. *Littérature : Textes et méthode*. Paris : Hatier, 2001.
21. ECO, Umberto. Trad. fr. par Myriem Bouzaher. *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*. Paris : Livre de poche, 2010.
22. FOREST, Philippe. *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus, Cécile*. Paris : Default, 2010.
23. FREDERIC, Madelaine. *La Répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Tübingen : Max Niemeyer, 1985.
24. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
25. GENETTE, Gérard. *Palimpseste : La littérature au second degré*. Seuil : Paris, 1982.
26. GENETTE, Gérard. *Seuil*. Paris : Seuil, 1987.
27. GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.
28. HADJ-NACEUR, Malika. *La dérision comme stratégie d'écriture*. Paris : Karthala, 2016.
29. HAMERS, Josiane.F. BLANC, Michel. *Bilingualité et Bilinguisme*. Bruxelles : Pierre MARDAGA, 1983.
30. HELM, Yolande-Aline. *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*. Paris : L'Harmattan, 2001.

31. HOTTOIS, Gilbert. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine.* Paris et Bruxelles : De Boeck et Larcier, 1998.
32. HUST-LABOYE, Carmen. *La Diaspora coloniale en France : Différence et diversité.* Limoges : Presse universitaire de Limoges, 2009.
33. KIERKEGAARD, Søren. Trad. fr. par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate.* Paris : l'Oronte, 1975.
34. KUNDERA, Milan. *L'art du roman.* Paris : Gallimard, 1986.
35. LABTER, Lazhari. *Malika Mokeddem, à part, entière.* Alger : Sédia, 2007.
36. LEVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire.* Paris : Denoël, 1987, Paris.
37. MOKHTARI, Rachid. *Le nouveau souffle du roman algérien.* Alger : Chihab, 2006.
38. MONTEMONT, Véronique. VIOLLET, Catherine. *Le Moi et ses modèles : Genèse et transtextualités.* Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2009.
39. NACHIN, Claude. *A l'Ecoute des fantômes.* Bruxelles : Yapaka. Be, 2010.
40. PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée.* Paris : A. Colin, 1994.
41. REDOUANE, Nadjib et al. *Malika Mokeddem.* Paris : L'Harmattan, 2003.
42. RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre.* Paris : Seuil, 1990.
43. RIFFATERRE, Michael. *La production du texte.* Paris : Seuil, 1979.
44. RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie.* Paris : Seuil, 1983.
45. SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme.* Paris : Gallimard, 1996.
46. SOUILLER, Didier. TROUBETZKOY, Wladimir. *Littérature comparée.* Paris : PUF, 1997.
47. TIPHAINE, Samoyault. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature.* Paris : Armand Colin, 2005.
48. TODOROV, Tzvetan. *Michail Bakhtine : le principe dialogique.* Seuil : Paris, 1981.
49. W.FRANCIS, Cécilia.VIAU, Robert. Rodopi. *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones.* B.V : Amsterdam-New York NY, 2013.

50. WALD, Paul. MANESSY, Gabriel. *Plurilinguisme : normes, situations, stratégies*. Paris : L'Harmattan, 1979.

IV-3- Ouvrages théoriques de psychanalyse

1. BIZOUARD, Elisabeth. *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*. Paris : PUF, 1995.
2. DERRIDA, Jacques. *Psyché, Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1987.
3. DERRIDA, Jacques. *États d'âme de la psychanalyse*. Paris : Galilée, 2000.
4. DESCOTES, Pierre et al. *Réviser "les énigmes du moi"*. Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2009.
5. FEDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris : Gallimard, 1978.
6. FERRANT, Alain. *Pulsion et lien d'emprise*. Paris : Dunod, 2001.
7. FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. (1913). Tizi Ouzou : Odyssée, 2010.
8. FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe du plaisir*. (1920). Paris : Payot, 2010.
9. FREUD, Sigmund. *Métapsychologie*. (1924). Paris : Gallimard, 1986.
10. FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. (1938). Paris : PUF, 2001.
11. FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*. (1940). Paris : Gallimard, 1988.
12. GIRARD, René. *Dostoïevski, du double à l'unité*. Paris : Plon, 1963.
13. GREEN, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : minuit, 2007.
14. LACAN, Jacques. *Écrit I*. Paris : Seuil, 1966.
15. LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
16. LACAN, Jacques. *Écrit II*. Paris : Seuil, 1971.
17. LACAN, Jacques. *Livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.
18. LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XXII, R.S.I.*, inédit, séance du 11 mars. Paris : Seuil, 1975.
19. LACAN, Jacques. *Séminaire XX : Encore, leçon du 13 février 1973*. Paris : Seuil, 1975.
20. LACAN, Jacques. *Séminaire II*. Paris : Seuil, 1978.
21. LACAN, Jacques. *Séminaire lire III-Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981.
22. LACAN, Jacques. *Encore : Le Séminaire, livre XX*. Paris : Livre de Poche, 1999.
23. LACAN, Jacques. *Radiophonie. Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001.

24. LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre VIII : Le Sinthome*. Paris : Seuil, 2005.
25. LACAN, Jacques. *Le Mythe individuel du névrosé*. Paris : Seuil, 2007.
26. MOULINIER, Didier. *Etudes lacaniennes Psychologie, Science, Philosophie*. Paris : CF, 2013
27. RANK, Otto. *Don Juan et le Double*. Paris : Payot, 1973.
28. ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris : Fayard, 1993.
29. WINNICOTT, Donald-Woods. *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard, 1971.

V- Thèses et mémoires

1. COLONNA, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat : littérature. Paris : EHESS, 1989.
2. DARRIEUSSECQ, Marie. *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*. Thèse de doctorat : Littérature. Paris : Paris 7, 1997.
3. HADJ-NACEUR, Malika. *Le processus de dérision : stratégies d'écriture d'ici et d'ailleurs*. Thèse de doctorat : littérature. Alger : Université d'Alger, 2006.
4. JUNG, Johanne. *Le double transitionnel, trajectoire identitaire et organisation réflexive*. Thèse de doctorat : Psychologie. Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2012.

VI- Articles

1. BARANES, Jean José. Penser le double. *Revue française de psychanalyse*. 2002, n°5, p. 1837- 1843.
2. BAYARD, Caroline. Le genre et le postmodernisme. *La mort du genre 2*. Québec : La nouvelle Barre du jour (nbj), 1989.
3. BURGELIN, Claude *et al.* Autofiction(s), Lyon : PUL, 2010, p. 14-30.
4. COUVREUR, Catherine. Les motifs du double. *Monographies de la Revue française de psychanalyse*. Paris : PUF, 1995, n°1, p. 19-37.
5. DARRIEUSSECQ, Marie. L'autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique*, 1996, n°107, p. 369-380.

6. DARRIEUSSECQ, Marie. Je est un autre. *Conférence prononcée à Rome en janvier 2007 et publiée dans : Ecrire l'histoire d'une vie*, sous la dir. de OLIVER, Annie. Rome : edizioni Spartaco. 2007, p. 1-11.
7. DELORME, Suzanne. Orphée, cet analyste. *Insistance*, 2006/1, n°2, p. 153-169.
8. DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. In. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988, p. 61-79.
9. DOUBROVSKY, Serge. Textes en main. *Autofictions & Cie*, RITM, 1996, n°6.
10. DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe. Paris : Gallimard, 2011, n° 598, p. 21-30.
11. GONTARD, Marc. Le deuil de la langue. Littérature bretonne de langue française. *Cahiers de Sociolinguistique*, 2002/1, n° 7, p. 179-193.
12. GREEN, André. L'analyste, la symbolisation et l'absence. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1974, n°10, p. 225-259.
13. HADJ-NACEUR, Malika. Féminin-pluriel : histoires de « parlêtre » dans la forêt dense de l'imaginaire de l'écriture. Femmes d'Afrique et de la diaspora. *NOUVELLES ÉCRITURES-NOUVEAUX ESPACES-NOUVEAUX TERRITOIRES*. Alger. Alger : Nahla, 2011, p. 289- 299.
14. JUNG, Johanne. ROUSSILLON, René. L'identité et le double transitionnel. *Revue française de psychanalyse*. Paris : PUF. 2013, n°4, p. 1042-1054.
15. KECHICHIAN, Patrick. Le lieu commun des évanouis. *Le Monde des livres*, 26 août 2005.
16. LACAN, Jacques. Le symbolique, l'imaginaire et le réel. *Conférence à la Société française de psychanalyse*. Paris : Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse, 1982, p. 4-13.
17. LAURENS, Camille. Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou, *La Revue Littéraire*. Paris : Léo Scheer, 2007, n° 32, p. 1-14.
18. LAURENS, Camille. Dialogue entre nous. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe. Paris : Gallimard, 2011, n° 598, p. 134-142.
19. LECARME, Jacques. L'autofiction : un mauvais genre ?. In : DOUBROVSKY, Serge et al. *Autofiction & Cie (Colloque de Nanterre)*. Paris : RITM, 1992, n° 6.
20. MICHAUD, Ginette. Récits postmodernes. *Études françaises*. Montréal : PUM, 1985-1986, N°3, p. 67-88.

21. MILLOT, Catherine. Poubllication. *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Sous la dir. de FOREST, Philippe. Paris : Gallimard, 2011, n° 598, p. 167-172.
22. PHILOLENKO, Alexis. Langue morte et langue vivante. *Revue de métaphysique et de morale* 2/2007, n° 54, p. 157-178. [En ligne]. [Consulté le 20 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-157.htm.
23. RIFFATERRE, Michael. Sémiotique intertextuelle : l'interprétant, *Revue d'esthétique*. 1979, n°1-2.
24. RIFFATERRE, Michael. La trace de l'intertexte. *La Pensée*, 1980, n° 215, p. 4-7.
25. RIFFATERRE, Michael. L'intertexte inconnu. *Littérature*, 1981, n°41, p. 4-7.
26. ROUSSILLON, René. La dépendance primitive et l'homosexualité en double. *Revue française de psychanalyse*. n°2, p. 421- 439

VII- Dictionnaires et encyclopédies

1. BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Rocher, 2000.
2. CHEMAMA, Roland. VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse* : Paris, Larousse, 2005.
3. DUBOIS, Jean *et al.* *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 1973.
4. KANNAS, Claude. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse, 1994.
5. LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, Quadrige, 2002.
6. MORFAUX, Louis-Marie. LEFRANC, Jean. *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences sociales*. Paris : Armand Colin, 2005.
7. ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris : millésime. 2007.

VIII-Sitologie

1. BADDOURA, Ritta. Camille Laurens, écrire à l'état limite. [En ligne], [Consulté le 20 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=3194.
2. BOURGOIS, Christian. Le livre de l'intranquillité (Le) par Fernando Pessoa. [En ligne]. [Consulté le 07 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.bibliomonde.com/livre/livre-intranquillite-le-1071.html>.
3. BOUTAUDOU, Christiane. Le pays de Marie Darrieussecq, vivre au pays. [En ligne]. [Consulté le 25 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/lepays.html>.
4. CACHO, Jorge. Lalangue dans La Troisième. [En ligne]. [Consulté le 18 août 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.mathinees-lacaniennes.net/es/articles/221-lalangue-dans-la-troisieme-texte-de-jorge-cacho.html>
5. CELINE, Louis-Ferdinand. *Féerie pour une autre fois*. Paris : Gallimard, 1952. [En ligne]. [Consulté le 11 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.babelio.com/auteur/Louis-Ferdinand-Celine/2086/citations?pageN=44>.
6. CROM, Nathalie. Serge DOUBROVSKY, inventeur de l'autofiction : "Un individu, ce n'est pas que beau à voir". [En ligne]. [Consulté le 21 novembre 2014]. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/livre/serge-dobrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>.
7. CROM, Nathalie. Serge Doubrovsky : « L'autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom ». [En ligne]. [Consulte le 24 septembre

- 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>.
8. DARRIEUSSECQ, Marie. J'écris des romans pour vivre d'autres vies. [En ligne]. [Consulté le 30 Juin 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.elle.fr/Societe/News/Marie-Darrieussecq-J-ecris-des-romans-pour-vivre-d-autres-vies-2574902>.
9. DARRIEUSSECQ, Marie. Je suis devenue psychanalyste. [En ligne]. [Consulté le 23 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/je-suis-devenue-psychanalyste-par-marie-darrieussecq_811700.html.
10. DARRIEUSSECQ, Marie. Le fantôme Guibert. [En ligne]. [Consulté le 17 avril 16]. Disponible à l'adresse : <http://www.herveguibert.net/#!/marie-darrieussecq/cns9>.
11. DECOURT, Pierre. Le double : fonctions et paradoxes. [En ligne]. [Consulté le 31 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.psychiatriemed.com/pierre_decourt_double_fonction_paradoxe.php#_ftnref1
12. DEDOMON, Claude. Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq. Loxias 30. [En ligne]. [Consulté le 14 juin 2015]. Disponible à l'adresse : URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6344>
13. DETEMBEL, Régine. Corps écrit. [En ligne]. [Consulté le 14 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=271
14. DOUBROVSKY. Serge : Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres. [En ligne]. [Consulté le 19 avril .2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.lepoint.fr/grands->

[entretiens/serge-dobrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php](http://www.studio-plus.fr/art-photographique/brassai.html).

15. GAUTAR, Rémy. BRASSAÏ : photographe : artiste complet. [En ligne]. [Consulté le 10 mars 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.studio-plus.fr/art-photographique/brassai.html>.
16. GIFFARD, D., Jacques Lacan : langage et inconscient. [En ligne]. [Consulté le 05 juin 2014]. Disponible à l'adresse : <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/document/psychologie/langage-inconscient.htm>
17. GIGNOUX, Anne-Claire. *De l'intertextualité à la réécriture*. [En ligne]. [Consulté le 06 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://narratologie.revues.org/329?lang=en#bodyftn11>
18. GRASSER, Yasmine. Le phallus et l'objet a dans l'expérience analytique – la partie analytique se joue au niveau du manque. [En ligne]. [Consulté le 22 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.causefreudienne.net/le-phallus-et-lobjet-a-dans-lexperience-analytique-la-partie-analytique-se-joue-au-niveau-du-manque/>
19. GRELL, Isabelle. L'aventure du genre littéraire de l'autofiction : de la théorie dobrovskienne à la littérature féminine du XXIème siècle. [En ligne]. [Consulté le 28 août 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bouraoui>.
20. GUICHARD, Thierry. Dans ces bras-là, Le matricule des anges, 32, sept-nov 2000. [En ligne]. [Consulté le 22 novembre 2013]. Disponible à l'adresse : http://www.alliancefr-oostvlaanderen.be/images/res12_80.pdf.
21. JACCOMARD, Hélène. Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky,

- Marguerite Yourcenar. Genève : Droz, 1993. [En ligne]. [Consulté le 22 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.droz.org/france/en/4859-9782600000079.html>.
22. JENNY, Laurent. Méthodes et problèmes. L'Autofiction. Paris. 2003. [En ligne]. [Consulté le 10 décembre 2014]. Disponible à l'adresse : [http : www. Unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afso](http://www.Unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afso) mmar.
23. JUIGNET, Patrick. Lacan, le symbolique et le signifiant. [En ligne]. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-131.htm>.
24. KAPRIELIAN, Nelly. *Ecrire, écrire, pourquoi ?*. Entretien Marie Darrieussecq. [En ligne]. [S.I.] : Édition Ebooks libres et gratuits. [Consulté le 14 mars 2013]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1136?lang=fr>
25. KOSCIELNIAK, Annick. L'écrivain Camille LAURENS, prix Fémina, rencontre ses lecteurs samedi à Portiragnes, [En ligne]. [Consulté le 22 juillet 2011]. Disponible sur l'adresse : <http://www.midilibre.fr/2014/05/16/camille-laurens-j-ecris-ma-vie-en-la-romancant,861596.php>.
26. LACADEE LABRO, Danièle. Du symptôme au sinthome. [En ligne]. [Consulté le 10 Juin 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/01/2_-LACADEE.pdf.
27. LACAN, Jacques. *La Troisième*, Intervention au Congrès de Rome (31.10.1974 / 3.11.74). [En ligne]. [Consulté le 22 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/troisiem.htm>.

28. LACAN, Jacques. Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse. Inédit, leçon du 17 mars 1965. Séminaire non publié. [En ligne]. [Consulté le 21 août 2014]. Disponible à l'adresse : <http://www.valas.fr>.
29. LAURENS, Camille. Entretien de Camille Laurens avec Jean-Pierre Lebrun. [En ligne]. [Consulté le 30 juin 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/publications/centre-documentaire/44-categories-fr/site/1871-Entretien_de_Camille_Laurens_avec_Jean_Pierre_Lebrun.
30. LUIS, Izcovich. La nomination sans Autre, *L'en-je lacanien*, 1/2009 (n° 12). [En ligne]. [Consulté le 30 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : URL : <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2009-1-page-39.htm>
31. MAHLER, Thomas. Ecrire sur soi, c'est écrire sur les autres. [En ligne]. [Consulté le 25 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php.
32. NUNEZ, Laurent. La main de Tristan. Marianne. Paris, 2016, p. 60. [En ligne]. [Consulté le 20 janvier 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.marianne.net/magazine/ils-ont-pourri-la-campagne>.
33. PIERRE, Thomas. Marie Darrieussecq. Écrivain : Le Pays est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays. [En ligne]. [Consulté le 20 mars 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.euskonews.com/0549z/bk/gaia54903fr.html>.
34. YOUNSI, Younès. L'état algérien m'a censurée. Alger : Le soir d'Algérie, 12 Septembre, 2006, Art. [En ligne]. [Consulté le 14 avril 2014]. Disponible à l'adresse : <http://dzlit.free.fr/mokeddem.html>.

35. [SN]. <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bouraoui>.
36. [S.N]. Camille Laurens et les femmes de sa famille. [En ligne]. [Consulté le 20 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens-et-les-femmes-de-sa-famille_807889.html.
37. [S.N]. *Epiphanie : Sentiment*. [En ligne]. [Consulté le 14 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89piphanie_\(sentiment\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89piphanie_(sentiment))
38. [S.N], [En ligne]. [Consulté le 31 août 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-lacan/7-1-objeta-et-la-cure/>

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	5
PREMIÈRE PARTIE : <i>Fictionnalisation</i> du "Moi" et pratiques d'écriture croisées pour une/des signifiées du "Moi"	28
CHAPITRE I : S'autofictionnaliser : une écriture duelle.....	31
I-1- Le pacte autofictionnel.....	33
I-1-1- Le pacte autobiographique.....	33
I-1-1-1-Narration à la première personne : narrateur autodiégétique.....	33
I-1-1-2-<i>Fictionnalisation</i> de l'identité du personnage/ narrateur	42
I-1-2- Le pacte romanesque	55
I-1-2-1-L'indication générique "roman".....	55
I-1-2-2- <i>Fictionnalisation</i> de l'histoire du personnage/ narrateur	56
CHAPITRE II : Les Autres en Moi.....	86
II-1- Lectures croisées dans le prisme des Moi (s).....	92
II-2- Moi amoureux & inconstant.....	96
II-3- Le Moi à l'épreuve de la nostalgie du pays natal.....	108
II-4- Lectures croisées et Moi (s) errants.....	116
II-5- Les incursions du "Verbe" dans la représentation éclatée du Moi	126

II-6- Les leçons du Moi à l'épreuve de Narcisse : « Narcisse, c'est nous »	132
DEUXIÈME PARTIE : De l'absence (s) à la sensibilité absurde : vers une sur-	
signifiante du "Moi".....	
145	
CHAPITRE I : Absence de l'être/ absence du sens : manque à être/ manque à	
vivre.....	148
I-1- Les hommes absents.....	149
I-2- Frères absents.....	161
I-3- L'absent dans le vide du désert	166
I-4- La grande absente : la mère morte.....	171
CHAPITRE II : Les stigmates majeurs de la sensibilité absurde.....	193
II- 1- Etres étrangers et silencieux.....	193
II-1-1 « Ethnocentrisme linguistique » : destin d'une étrangère recluse.....	194
II-1-2- De l'amoureuse à l'étrangère aphone.....	208
II-1-3- Visage multiple de l'étranger.....	217
II-2- Au fin fond de l'être étranger : la nausée.....	227
II-2-1- De la nausée à la métamorphose.....	228
II-2-2- De la nausée à la perte de la langue.....	238
II-2-3- Nausée plurielle.....	242

TROISIEME PARTIE : La sur-signifiante du "Moi" comme voie du possible : deuil et écriture analytique.....	252
CHAPITRE I : Deuil de la mère/deuil de la langue.....	255
I-1- La langue maternelle comme "relique langagière"	257
I-1-1- La vieille langue : une promesse de renouer avec la mère.....	257
I-1-2- Entre l'ici et l'ailleurs : l'alternance codique de compétence.....	264
I-2- D'écrire la révolte.....	273
I-2-1- Les voix de la rébellion : « la plurivocalité ».....	274
I-2-2- Les traces de l'Etranger.....	287
I-2-2-1- Emprunt linguistique/Empreintes culturelles.....	287
I-2-2-2- D'autres mots pour dire les maux.....	292
I-2-3- Réactualisation de l'absence.....	300
CHAPITRE II : Ecriture analytique et introspection.....	305
II-1-Quelques manifestations du dédoublement du Moi.....	306
II-1-1- Dédoublement imagé	308
II-1-2- Le dédoublement : une conscience-gigogne parlante.....	322
II-1-3-Dédoublement symbolique.....	331
II-2- Mots/maux d'esprit : une écriture au diapason des maux.....	339
CHAPITRE III : Jeux et enjeux de l'écriture analytique pour renouer avec la mère absente.....	354
III-1- Pour une élaboration de jouissance : l'objet phallique.....	354
III-2- Nommer : une recreation du passé.....	370
III- 2-1- Ces noms qui reviennent.....	371

III-2-2- Nommer : appellatifs et recreation de l'absence.....	382
III-2-3- Nommer : de l'origine à la différence.....	389
III-2-4- De petits noms, petites choses et autres réalités.....	391
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	396
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS.....	403
RÉSUMÉ EN ANGLAIS.....	405
RÉSUMÉ EN ARABE.....	407
BIBLIOGRAPHIE.....	409
TABLE DES MATIÈRES.....	425